

## INFORMATION TO USERS

This manuscript has been reproduced from the microfilm master. UMI films the text directly from the original or copy submitted. Thus, some thesis and dissertation copies are in typewriter face, while others may be from any type of computer printer.

**The quality of this reproduction is dependent upon the quality of the copy submitted.** Broken or indistinct print, colored or poor quality illustrations and photographs, print bleedthrough, substandard margins, and improper alignment can adversely affect reproduction.

In the unlikely event that the author did not send UMI a complete manuscript and there are missing pages, these will be noted. Also, if unauthorized copyright material had to be removed, a note will indicate the deletion.

Oversize materials (e.g., maps, drawings, charts) are reproduced by sectioning the original, beginning at the upper left-hand corner and continuing from left to right in equal sections with small overlaps. Each original is also photographed in one exposure and is included in reduced form at the back of the book.

Photographs included in the original manuscript have been reproduced xerographically in this copy. Higher quality 6" x 9" black and white photographic prints are available for any photographs or illustrations appearing in this copy for an additional charge. Contact UMI directly to order.

# UMI

A Bell & Howell Information Company  
300 North Zeeb Road, Ann Arbor MI 48106-1346 USA  
313/761-4700 800/521-0600



Masken des Lebens - Gesichter des Todes: Zum Verhältnis von Tod und  
Darstellung im erzählerischen Werk Arthur Schnitzlers

by

Bettina Matthias

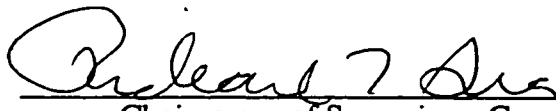
A dissertation submitted in partial fulfillment of the requirements  
for the degree of

Doctor of Philosophy

University of Washington

1998

Approved by



Chairperson of Supervisory Committee

Program Authorized  
to Offer Degree

Germanics

Date 06/ 03/ 1998

**UMI Number: 9836218**

**Copyright 1998 by  
Matthias, Bettina Ulrike**

**All rights reserved.**

---

**UMI Microform 9836218  
Copyright 1998, by UMI Company. All rights reserved.**

**This microform edition is protected against unauthorized  
copying under Title 17, United States Code.**

---

**UMI**  
**300 North Zeeb Road**  
**Ann Arbor, MI 48103**

© Copyright 1998

**Bettina Matthias**

## Doctoral Dissertation

In presenting this dissertation in partial fulfillment of the requirements for the Doctoral degree at the University of Washington, I agree that the Library shall make its copies freely available for inspection. I further agree that extensive copying of this dissertation is allowable only for scholarly purposes, consistent with "fair use" as prescribed in the U.S. Copyright Law. Requests for copying or reproduction of this dissertation may be referred to University Microfilms, 1490 Eisenhower Place, P.O. Box 975, Ann Arbor, MI 48106, to whom the author has granted "the right to reproduce and sell (a) copies of the manuscript in microform and/ or (b) printed copies of the manuscript made from microform."

Signature Bethina Mathias

Date 06/03/98

University of Washington

Abstract

Masken des Lebens - Gesichter des Todes: Zum Verhältnis von Tod und Darstellung im erzählerischen Werk Arthur Schnitzlers

by Bettina Matthias

Chairperson of the Supervisory Committee  
Professor Richard Gray  
Department of Germanics

This dissertation explores modes of representations of death in selected narrative works of Arthur Schnitzler. The introductory chapter sets the theoretical framework for all following textual analyses, drawing on Schnitzler's more theoretical writings in Aphorismen und Betrachtungen and his one-act-plays Zum großen Wurstel and Der grüne Kakadu to reconstruct what can be identified as Schnitzler's aesthetics of death. In these, Schnitzler recognizes the principally fictitious status of death in art and pleads for a productive use of the tension that results from the mutually exclusive relationship between language (representation) and death (event). Representations of death thus become Schnitzler's preferred site for his literary experiments in which he explores and stretches the limits of language as signifier. In this respect, the dissertation can also be more broadly understood as a contribution to discussions of the crisis of representation at the turn of the century.

The following chapter takes issue with four (earlier) third-person-narratives (Das Tagebuch der Redegonda, Sterben, Die Toten schweigen, Blumen) in which Schnitzler shows different ways to bridge the gap that separates the survivor (reader) from the event (the death of a character), ranging from attempts to circumscribe death as closely as possible to a clear dismissal of language's responsibility to refer to anything but itself. The

subsequent chapter discusses Schnitzler's Leutnant Gustl in which language and death are linked by a double bind as the death of the first-person narrator constitutes a threat as well as the driving narrative strategy in the (production of) this monologue. This tension is solved in Schnitzler's late novella Fräulein Else (chapter three) as Schnitzler creates a (new) textual level (discourse of death) on which the death of the main character is rhetorically, respectively symbolically enacted before any such turn seems likely on the level of the novella's plot.

The dissertation ends with a discussion of the relationship between death and writing itself and Schnitzler's lesser known Der letzte Brief eines Literaten in which the status of death as prerequisite for literary production is addressed in a way that points to Schnitzler's modernist concept of authorship.

## INHALTSVERZEICHNIS

	<i>Seite</i>
EINLEITUNG .....	1
Vorstellung der Fragestellung, Erkenntnisinteresse, Methode .....	1
Forschungsüberblick im Kontext der Todesthematik .....	6
Schnitzlers Ästhetik des Todes .....	20
Exkurs: <u>Zum großen Wurstel und Der grüne Kakadu:</u>	
Bühnentod als Spektakel .....	27
Tod im Drama--Tod in Prosa .....	44
KAPITEL I: ÜBERLEBEN ALS ERZÄHLHALTUNG--	
ERZÄHLUNGEN VOM TOD DES ANDEREN .....	56
a) <u>Das Tagebuch der Redegonda: Der Tote spricht?</u> .....	63
b) <u>Sterben</u> oder: Wie man zu Tode erzählt .....	72
c) <u>Die Toten schweigen</u> .....	94
d) <u>Blumen:</u> Sterbende Grüße von jenseits des Grabes .....	106
KAPITEL II: IM SPANNUNGSFELD ZWISCHEN BEGRIFF	
UND EREIGNIS-- <u>LEUTNANT GUSTL</u> .....	130
KAPITEL III: WENN WORTE TÖTEN KÖNNEN--	
<u>FRÄULEIN ELSE</u> .....	166
Exkurs: " <u>Emilia Galotti</u> revisited" .....	185
ZUSAMMENFASSUNG UND EPILOG:	
<u>DER LETZTE BRIEF EINES LITERATEN</u> .....	212
BIBLIOGRAPHIE .....	237

## ACKNOWLEDGMENTS

The author wishes to express her sincere gratefulness and appreciation to Professor Richard Gray for his invaluable help, patience, and advice in the preparation of this dissertation. In addition, special thanks to Professor Jane Brown who led the department's dissertation colloquium and whose guidance and direction in questions of writing helped me stay focused and develop my writing, and to Professor Manfred Bansleben whose willingness to serve on my committee on very short notice I highly appreciate. Finally I wish to warmly thank all those people in my life who showed me their friendship and support when most needed, who were willing to talk and listen to me and to whom the progress of my work is greatly indebted: Eva Barthel, David Canfield, Reika Ebert, Jerry Heidenreich, Ulrike Irmeler, Iman Makeba Laversuch, Britta Scheel, and especially Graham Shutt.

## DEDICATION

To my parents without whose love, support, understanding and critical opinion this dissertation would have neither been possible nor finished.

And to Stephan who could not have been a better friend.

## EINLEITUNG

In Wien hatte ich einen sehr geliebten Freund, Arthur Schnitzler, einen  
Dichter des Todes . . .

Mit diesen Worten gedenkt Heinrich Mann in seinem 1946 erstveröffentlichten Buch Ein Zeitalter wird besichtigt des österreichischen Autors der Jahrhundertwende Arthur Schnitzler.<sup>1</sup> Schnitzler mit diesem Epitheton zu charakterisieren, ist durchaus naheliegend, und es bedarf nicht einmal der genauen Auszählarbeit Robert O. Weiss',<sup>2</sup> um zu erkennen, daß im Werk des Wiener Autors überdurchschnittlich viele Figuren ums Leben kommen. Nur selten läßt er alle seine 'literarischen Kinder' das Textende überleben, und in manchen Werken hat es geradezu den Anschein, als hätten die Figuren überhaupt nur als Sterbende, als zum Tode Verurteilte literarische Lebensberechtigung. Der todkranke Felix aus der frühen Erzählung mit dem programmatischen Titel Sterben ist hier nur ein prägnantes Beispiel unter vielen. Der Tod der Figuren scheint eine Vorbedingung dafür zu sein, daß ihre Geschichten überhaupt künstlerisch gestaltet werden können.

Wenn Mann also Schnitzler einen "Dichter des Todes" nennt, so entfaltet diese handliche Formel ihre zweite und vielleicht tiefere Bedeutung, wenn man neben dem "Genitivus objectivus" auch den "Genitivus subjectivus" beachtet. Nicht allein als thematischer roter Faden durchzieht Tod Schnitzlers Werke. Vielmehr erweist sich Schnitzlers "Thementreue" auch als (produktions-)ästhetische Notwendigkeit, als Funktion für das Kunstwerk selbst und als sein Ausgangspunkt.<sup>3</sup>

Diese Abhängigkeit artikuliert sich auf verschiedenen Ebenen des Textes, z. T. ganz direkt als Teil des Inhalts,<sup>4</sup> in anderen Fällen auf verschiedenen Ebenen der sprachlichen Gestaltung. Den unterschiedlichen Ausdrucksformen dieses "Genitivus subjectivus" nachzuspüren, soll eine der Hauptaufgaben der folgenden Arbeit sein. Dabei werden immer

wieder auch konkret inhaltliche Aspekte zu diskutieren sein; der Schwerpunkt der Überlegungen soll jedoch auf der Frage des Verhältnisses von Text bzw. Repräsentation und Tod liegen. So läßt sich diese Arbeit in einem übergeordneten Themenzusammenhang als Beitrag in der Diskussion um den Repräsentationsbegriff um die Jahrhundertwende verstehen.

Das Verhältnis von Tod und Darstellung zueinander zu untersuchen, ist darüber hinaus von besonderem Interesse, als sich Tod der (mimetischen) Repräsentation noch stärker als alle anderen Erscheinungen des Lebens entzieht. Philosophie wie Literaturwissenschaft haben sich mit diesem Problem auseinandergesetzt und unterschiedlich kommentiert. So lebt Christiaan Hart Nibbrigs 'Gedankensammlung' Ästhetik des Todes davon, in den verschiedenen von ihm untersuchten Kunstwerken nach der unlösbaren Spannung zwischen Ereignis (Tod) und Darstellung zu fahnden, einer Spannung, die er "als stärkste Herausforderung an die ästhetische Vernunft" bezeichnet, als "Verlockung, das unmögliche Kunststück des Sterbenlassens kunstvoll und trickreich immer wieder zu versuchen" (9/ 10).<sup>5</sup> Allgemeiner formulieren Sarah Webster Goodwin und Elisabeth Bronfen in ihrer Einleitung zu dem von ihnen herausgegebenen Band Death and Representation das Problem, das Tod für den Intellekt darstellt und mit dem sich die von ihnen zusammengestellten Aufsätze in unterschiedlicher Weise befassen:

Perhaps the most obvious thing about death is that it is always, only, represented. There is no knowing death, no experiencing it and then returning to write about it, no intrinsic grounds for authority in the discourses surrounding it . . . . It is as antagonist that we most clearly figure death: it stands as a challenge to all of our systems of meaning, order, governance, and civilization. (4)

Tod existiert also nur als Vorstellung, in der Vorstellung derer, die ihn noch vor sich haben--und ist immer das per Definition andere, das Abwesende. So ist Hart Nibbrigs Wort von der "Herausforderung an die ästhetische Vernunft" nicht allein auf den Bereich künstlerischer Produktion beschränkt, sondern bezeichnet jeden Versuch, sich Tod zu

vergegenwärtigen. Nur als Konstrukt der Vorstellungskraft ist Tod existent; als Ereignis löscht er alle Vorstellungs- und Sinnstiftungsversuche, aber auch sich selbst aus. So heißt es entsprechend bei Ludwig Feuerbach: "Nur vor dem Tode, aber nicht im Tod ist der Tod Tod und schmerzlich; der Tod ist ein so gespenstisches Wesen, daß er nur ist, wenn er nicht ist, und nicht ist, wenn er ist."<sup>6</sup> Analog schreibt auch Ludwig Wittgenstein in seinem Tractatus logico-philosophicus: "Der Tod ist kein Ereignis des Lebens. Den Tod erlebt man nicht" (§ 6.4311, 174). Ihm durch metaphysische Grübeleien näherkommen zu wollen, ist im Sinne Wittgensteins "unsinnig."<sup>7</sup> Und als wolle er den Satz seines Zeitgenossen Wittgenstein illustrieren oder erläutern, stellt auch Schnitzler in einem seiner längeren Aphorismen fest: "Nicht das Leben, aber das Ich ist mit dem Tode vorbei. Was immer daraus wird, ist für dieses Ich, das sich bei Lebzeiten darüber Gedanken macht, gleichgültig" (Aphorismen und Betrachtungen, 257).<sup>8</sup> Deutlich wendet sich Schnitzler hier gegen den Versuch, zwischen dem lebenden und dem toten Ich Identität etablieren zu wollen, überhaupt gegen Reflexionen über den Tod, sofern sie ihn als absolute und opake Grenze zu transzendieren versuchen. Einzig sicher ist nur, daß Tod immer anders ist als jeder Vor- und Darstellungsversuch.<sup>9</sup>

Diese Einsicht hat Folgen für die Darstellung von Tod: Da die Erfahrung jegliche Daten verweigert, an denen Darstellungen gemessen werden könnten, Authentizität dementsprechend ein ungültiges Kriterium ist, lassen sich theoretisch unendlich viele Entwürfe denken. Tod zum Gegenstand künstlerischer Darstellung zu machen, heißt demnach geradezu, sein Potential an Fiktionen zu nutzen, sein Wesen zu verwirklichen. In letzter Konsequenz befreit diese Folgerung den Künstler von allen traditionellen und um einen mimetischen Repräsentationsbegriff bemühten Vorgaben, und so entpuppt sich das von Webster Goodwin und Bronfen aufgestellte Verdikt "Every representation of death is a misrepresentation" (20) als Selbstgänger.

Schnitzlers Eigenart, seine Figuren in der Mehrzahl ums Leben kommen zu lassen und diesen Tod bereits vom Textanfang an in Aussicht zu stellen, ist dem zuvor Gesagten zufolge also eine stete Herausforderung an die Darstellung, sowohl an die der streng mimetischen Tradition verpflichteten als auch an Darstellungsversuche, die das fiktionale Potential von Tod als Gegenstand der Darstellung produktiv und innovativ zu nutzen suchen. Schnitzlers auffällige Beharrlichkeit, mit der er Tod thematisiert, läßt vermuten, daß es gerade diese "Herausforderung an die ästhetische Vernunft" (s. o.) ist, die ihn sich immer wieder diesem Widerstand stellen läßt.

Bereits ein kurzer Blick auf sein Gesamtwerk zeigt allerdings, daß nicht in allen Fällen die Darstellung des Todes selbst den produktiven Widerstand, die "Herausforderung" bietet und der Todesmoment sogar vielfach nicht direkt dargestellt wird, was noch zu erläutern sein wird. Was Schnitzlers Dramen und ganz besonders seine Erzählungen jedoch auszeichnet, ist der Umstand, daß Tod eben vom Anfang des Textes an in Aussicht gestellt wird und er sich sozusagen im Schlagschatten dieser Gewißheit entwickelt. Schnitzlers Texte stehen im Spannungsfeld zwischen absoluter Präsenz von Tod als (produktions-)ästhetischer Notwendigkeit und ultimativer Absenz auf der Ebene (sprachlicher) Repräsentation--zwischen Sterben als einzig möglicher literarischer Lebensform und Tod als letztlich unmöglichem literarischem Ereignis. In diesem Spannungsfeld entstehen besonders im erzählerischen Werk ganz eigene Diskurs- und Darstellungsformen, in denen Tod nicht allein Ziel einer Entwicklung und als Ereignis Gegenstand der Darstellung ist, sondern als omnipräsente Größe stilistisch und "erzählstrategisch" relevant wird, d. h. die Erzählweise oder die Gestalt des Textes entscheidend prägt. Gerade weil sich Tod letztlich nicht darstellen läßt und wie gesehen Fiktion per Definition bleiben muß, öffnet die Entscheidung, ihn zu einem dominanten Thema in seinem Werk zu machen, einen dichterischen Freiraum, in dem Schnitzler mit Möglichkeiten und Grenzen der Darstellung experimentieren kann.<sup>10</sup> Im Rahmen dieses

Experimentierens wird Tod aus seinen traditionellen (literarischen) Erscheinungsformen herausgelöst und erscheint als eine Variable im ästhetischen Spiel. Wenn Heinrich Mann Schnitzler einen "Dichter des Todes" nennt, so enthüllt sich erst dann die volle Bedeutung dieser Bezeichnung, wenn neben dem inhaltlichen (Genitivus objectivus) und produktionsästhetischen (Genitivus subjectivus) nun auch der dritte Aspekt berücksichtigt und untersucht wird: Schnitzler ist, wie alle nachfolgenden Einzelanalysen zeigen werden, vor allem ein Dichter des Todes. Das diese Arbeit leitende Erkenntnisinteresse ist somit dreifach: Sowohl die Frage, was der Text mit dem Tod macht, als auch ihre Umkehrung, d. h. was der Tod mit dem Text macht, werden in bezug auf die einzelnen Werke gestellt werden. Wie die bisherigen Ausführungen aber bereits ansatzweise gezeigt haben, lassen sich beide Fragen nicht voneinander trennen, so daß die übergeordnete Fragestellung die nach einer möglichen "Ästhetik des Todes" bei Schnitzler sein muß. Welchen Prinzipien oder Anschauungen folgt der Dichter Schnitzler in seiner darstellerischen Behandlung des Todes? Welche Freiheiten nimmt er sich? Inwieweit und wie wird das 'fiktionale Potential' von Tod freigesetzt?

In dieser Betrachtungsweise stellt sich Tod also nicht mehr als inhaltliches--etwa als moralisches oder psychologisches--Problem, sondern primär als ästhetisches. So sehr sich die Forschung schon immer mit dem Problemkreis Tod und Sterben bei Schnitzler befaßt hat, so ist doch dem ästhetischen Aspekt dieses Themas kaum Aufmerksamkeit geschenkt worden. Dies mag zum Teil darin seinen Grund haben, daß Schnitzler allgemein nicht unbedingt als Kunsttheoretiker gilt und seine praktischen Leistungen auf dem Gebiet der Gattungserneuerung oder -entwicklung--besonders in bezug auf den Einakter und den inneren Monolog--die Forschung so stark beschäftigt haben, daß andere Aspekte eher marginale Beachtung fanden. Zum anderen bilden Tod und Sterben einen so zentralen inhaltlichen Schwerpunkt im Werk Schnitzlers, daß entsprechend auch die Interpreten vorwiegend diesen inhaltlichen Aspekt mit unterschiedlichen Methoden erschließen und

deuten. Allerdings lassen sich in einigen der Arbeiten durchaus Ansätze zu einer näheren Beschäftigung mit Schnitzlers "Ästhetik des Todes" finden, so daß ein skizzenhafter Überblick zu der existierenden Literatur zu Tod und Sterben in Arthur Schnitzlers Werken zur Standortbestimmung der vorliegenden Arbeit gleichzeitig den Einstieg in die Darstellung bzw. Erschließung von Schnitzlers Ästhetik des Todes bieten soll.<sup>11</sup> Diese soll im Anschluß an den folgenden ausschnitthaften Forschungsüberblick zunächst aus Schnitzlers Aphorismen und Betrachtungen erschlossen und erläutert werden, bevor ein längerer Exkurs zu zwei in diesem Zusammenhang wesentlichen--theoriebildenden--Einaktern die vorangehenden Überlegungen illustrieren und erweitern wird. Den Abschluß dieses Kapitels bilden einige Bemerkungen zu Schnitzlers Behandlung von Todesdarstellungen im Drama, aus denen die Beschränkung der vorliegenden Arbeit auf das erzählerische Werk des Autors verständlich werden sollte.

#### *Forschungsüberblick im Kontext der Todesthematik*

In der Schnitzler-Rezeption lassen sich historisch zwei Phasen, methodisch fünf Herangehensweisen grob unterscheiden, und historisch wie methodisch bildet Schnitzlers 'Besessenheit' mit Tod und Sterben einen deutlichen Schwerpunkt in der Forschung. Allein anhand der zu diesem Themenkreis entstandenen Literatur ließe sich die Rezeptionsgeschichte von Schnitzlers Werk eindrucksvoll dokumentieren.

Zeitgenössische Kritiker besonders in den frühen Schaffensjahren Schnitzlers zeigten sich wenig erfreut über seine immergleichen Themen "Liebe, Spiel und Tod",<sup>12</sup> und am vielleicht heftigsten polemisierte Karl Kraus in seinem Essay "Die demolierte Literatur" (1897):

Der am tiefsten in diese [den Literaten des Cafés Griensteidl vorgeworfene] Seichtigkeit taucht und am vollsten in dieser Leere aufgeht, der Dichter, der das Vorstadtmädel burgtheaterfähig machte, hat sich in überlauter Umgebung eine ruhige Bescheidenheit des Größenwahns zu bewahren

gewusst. Zu gutmüthig, um einem Problem nahetreten zu können, hat er sich ein- für allemal eine kleine Welt von Lebemännern und Grisetten zurechtgezimmert, um nur zuweilen aus diesen Niederungen zu falscher Tragik emporzusteigen. Wenn dann so etwas wie Tod vorkommt, - bitte nicht zu erschrecken, die Pistolen sind mit Temperamentlosigkeit geladen: Sterben ist nichts, aber leben und nicht sehen! . . . (285/ 86)

Deutlich etikettiert Kraus in diesem Abschnitt Schnitzler als Dichter des 'Seichten' und des Werteverfalls, besonders im Ästhetischen. Gleich auf mehreren Ebenen spricht Kraus Schnitzler den Anspruch auf literarische Geltung ab: Offenbar einem traditionellen und tendenziell elitären Literatur- und Tragikbegriff verpflichtet, bemängelt Kraus den soziokulturellen Standort der Figuren, die in seinen Augen ganz deutlich nicht des Burgtheaters würdig sind. Daß mit einem solchen Personenbestand keine 'echte' Tragik-- wie auch immer diese im Gegensatz zu Kraus' "falsche[r] Tragik" definiert ist--zu erreichen ist, versteht sich fast von allein, geht "Grisetten und Lebemännern" doch die zur Tragik (im klassischen Sinne) notwendige Fallhöhe ab. Aber auch die Handlungsführung selbst geht, laut Kraus, ins Leere: Tod erscheint in den von ihm kritisierten Werken Schnitzlers vor allem als Effekt ohne Tiefe, dient der Konturierung falscher Größe: "Sterben ist nichts, aber leben und nicht sehen! . . ." Wohl erkennt Kraus die funktionale Bedeutung von Tod in Schnitzlers Handlungsführung--in diesem Fall Situationen zu schaffen bzw. Konturen zu geben, die Schnitzlers Kritik an bestimmten Lebensweisen und 'Verfehlungen' deutlich machen sollen.<sup>13</sup> Jedoch spricht Kraus dieser Konstellation jede Tiefendimension ab und verweist sie statt dessen in den Bereich der Pose und der Pathetik.

Kraus' Angriff auf Schnitzlers literarischen Einsatz von Tod stellt ein extremes Beispiel zeitgenössischer Reaktionen dar; die von ihm geäußerte Kritik an Schnitzlers thematischer Beschränktheit und seiner sozial wie moralisch 'zweifelhaften' Personenwahl wurde jedoch von vielen geteilt. So galt Schnitzler lange Zeit als "Dichter des süßen Mädels und des Boudoirs",<sup>14</sup> und mehr als bekannt sind die Skandale, die besonders die Berliner Aufführung von Schnitzlers Einakterzyklus Reigen im Jahre 1921 mit sich brachte.<sup>15</sup> Mit

seinen provokanten Portraits gesellschaftlicher Doppelmoral und Fassadenhaftigkeit empörte Schnitzler seine Zeitgenossen, die in ihm nur allzu gern den Propagandisten jener Unmoral sehen wollten, die gerade das eigentliche Ziel seiner Kritik ist. Tod von einem derart leichtfertigen und zweifelhaften Autor beharrt zu sehen, konnte in dieser Perspektive als Effekthascherei ausgelegt werden, als leicht durchschaubarer Versuch, Einfallslosigkeit und Beschränktheit durch die allgemein anerkannte Tiefe des gewählten Themas zu übertünchen. So sehr diese negative Bewertung der Werke Schnitzlers nur eine Seite in der Rezeptionsgeschichte auch schon zu Lebzeiten des Autors darstellt, hat sie ihn doch stark beeindruckt, wie sein lebenslanger Haß auf Literaturkritiker und seine vielen mehr oder weniger direkten Rechtfertigungsversuche in seinen Aphorismen und Betrachtungen zeigen.

Eine der deutlichsten Stellungnahmen Schnitzlers zu den Vorwürfen seiner Kritiker formulierte er in Versform. Unter dem Titel "In eigener Sache" veröffentlichte er im "Buch der Sprüche und Bedenken" unter anderem den folgenden Sechszeiler:

Und klagt Ihr wieder Eure krit'sche Not,  
 Ich wüßte nur von Lieb' und Spiel und Tod  
 Das wohlvertraute Lied Euch vorzusingen -  
 So seid getrost: in diesen ew'gen drei'n  
 Ist alle Wahrheit und ihr Spiegelschein  
 Und Sinn und Seel von allen Erdendingen. (AuB, 17)

Dieser nur mühsam im Versmaß gehaltene Sechszeiler liest sich geradezu wie eine direkte Antwort auf Kraus' scharfe Kritik an Schnitzlers "kleine[r] Welt." Dem Vorwurf, beschränkt und einfallslos zu sein, entgegnet Schnitzler in diesem Gedicht mit dem absoluten Anspruch, nichts anderes als die Grundfragen des Lebens zu verhandeln. Alle diese Fragen, seien sie epistemologischer ("Wahrheit"), ästhetischer ("Spiegelschein"),<sup>16</sup> metaphysischer ("Sinn") oder emotionaler bzw. psychologischer Natur ("Seel"), entstehen im Spannungsfeld dieser drei von Schnitzler als Universalien des Daseins identifizierten Grundkräfte oder -phänomene. So ist es weniger die Wahl und noch viel weniger die

Beschränktheit Schnitzlers, immer wieder auf diese "ew'gen [drei]" zu kommen; vielmehr stellt sich diese thematische 'Beschränktheit' geradezu automatisch dort ein, wo Leben verhandelt werden soll. Somit erweist sich Schnitzlers vermeintliche Beschränktheit als hellsichtig-analytische Zusammenfassung der verschiedenen Phänomene des Daseins auf wenige Grundkräfte, über die sich Leben definieren läßt.

Diese analytische Leistung Schnitzlers erkannten allerdings durchaus auch Zeitgenossen. Der vielleicht prominenteste unter ihnen ist Sigmund Freud, und mehr als bekannt ist ein Brief Freuds zu Schnitzlers 60. Geburtstag im Jahre 1922, in dem es heißt:

Ich meine, ich habe Sie gemieden aus einer Art von Doppelgängerscheu .... [I]ch habe immer wieder, wenn ich mich in Ihre schönen Schöpfungen vertiefe, hinter deren poetischem Schein die nämlichen Voraussetzungen, Interessen und Ergebnisse zu finden geglaubt, die mir als die eigenen bekannt waren. Ihr Determinismus wie Ihre Skepsis - was die Leute Pessimismus heißen -, Ihr Ergriffensein von den Wahrheiten des Unbewußten, von der Triebnatur des Menschen, Ihre Zersetzung der kulturell-konventionellen Sicherheiten, das Haften Ihrer Gedanken an der Polarität von Liebe und Sterben, das alles berührte mich mit einer unheimlichen Vertrautheit . . . Ja ich glaube, im Grunde Ihres Wesens sind Sie ein psychologischer Tiefenforscher . . . .<sup>17</sup>

Vielfach ist diese Passage in der Forschung zitiert worden, und sie hat sowohl die Legitimation als auch den Ansatzpunkt geboten für die mittlerweile eindrucksvolle Anzahl von Studien, die diese von Freud angesprochene Ähnlichkeit in beider Verständnis der Vorgänge in der menschlichen Psyche untersuchen. Dies hat bis in die sechziger Jahre hinein immer wieder zu Versuchen geführt, nicht nur Ähnlichkeiten, sondern vor allem Abhängigkeiten zu postulieren, die oftmals das literarische Kunstwerk auf seinen reinen Illustrationswert Freudscher Theorien reduzieren. Seit spätestens 1974, dem Erscheinungsjahr von Bernd Urbans Aufsatz zum Verhältnis zwischen Schnitzler und Freud,<sup>18</sup> hat die Diskussion darum, wer von wem beeinflusst sein mag, ein Ende gefunden, und die Interpreten sind vorsichtiger geworden in der undifferenzierten

Anwendung Freudscher Theorien zur Deutung einzelner Werke oder Figuren  
Schnitzlers.<sup>19</sup>

Daß jedoch bei allen Differenzen in Einzelfragen Schnitzler und Freud wesentliche Grundpositionen teilten, steht außer Frage. Liebe und Tod--in der Terminologie Freuds "Eros" und "Thanatos"--sind für beide "psychologische[n] Tiefenforscher" die Grundkräfte allen menschlichen Tuns.<sup>20</sup> Interessant ist allerdings, daß Schnitzler in dem zuvor zitierten Gedicht diesen beiden noch eine dritte treibende Kraft hinzufügt: die des Spiels. Dieser Unterschied ist wesentlich, denn er weist u. a. auf den auch von Freud hervorgehobenen Unterschied in beider Erkenntnismedien und auf Schnitzlers Selbstverständnis als Künstler hin. Was Freud in wissenschaftlicher Analyse zu deduzieren sucht, erscheint in Schnitzlers Werken hinter dem Schleier der Kunst, das (ästhetische) Spiel ist seine notwendige Erkenntnis- und Aussageform. Somit erweist sich der kurze Sechszweiler auch als selbstreflexives poetologisches Grundkonzept, das die rein inhaltliche Ebene transzendiert. Das Spiel stellt nicht allein ein Motiv oder Thema in Schnitzlers Werken dar, etwa als reine Wiedergabe der zeitspezifischen Begeisterung der Wiener für jede Form des Spiels. Statt dessen spielt Schnitzler mit verschiedenen Kombinationsmöglichkeiten von Liebe, Spiel und Tod und läßt dieses Spiel wiederum in die Form umschlagen: 'Spiele' um Spiele mit Liebe und Tod (Liebelei) finden sich ebenso wie Spiele um Liebe und Tod, z. T. in ganz präzisen Formen gesellschaftlichen Spielens wie des Billards (Das weite Land) oder des Kartenspiels (Spiel im Morgengrauen). Besonders in dem von Schnitzler häufig thematisierten Duellritual tritt eine seltsame Liebe zum Spiel mit dem Tod hervor, die letztlich--und hier berühren sich Schnitzler und Freud in ihrer Diagnose eines im Menschen wirkenden Todestriebes--als Liebe zum Tod interpretierbar ist. Auch der Tod von Liebe, besonders gespielter Liebe, findet sich mehrfach dargestellt; Schnitzlers früher und erfolgreicher Einakterzyklus Anatol nimmt dieses Thema einige Male auf, und auch seine erste große Erzählung Sterben handelt vom Tod einer für ewig gehaltenen Liebe. Schnitzler

zeigt sich selbst also als Spieler mit den verschiedenen Kombinationsmöglichkeiten, die er in unterschiedlicher Weise literarisch gestaltet und zum Teil wiederum selbst in Spiele--mit dem Spiel im Spiel-- faßt: Als besonders deutliche Beispiele sind hier der Einakterzyklus Marionetten, das Kurzdrama Der grüne Kakadu und, im erzählerischen Bereich, die Traumnovelle zu nennen.<sup>21</sup> Wenn Freud Eros und Thanatos als die beiden Grundtriebe im Menschen postuliert, so verweist Schnitzlers dritter 'Faktor', das Spiel, auf jenen Trieb, der nach Auffassung Schnitzlers diese beiden anderen stetig in Bewegung hält, auf den Grundmodus von Interaktion.<sup>22</sup> Zugleich verwurzeln diese Verse das Künstlerische, sofern man es als Spiel auffaßt, im Bereich urmenschlicher Bedürfnisse oder Triebe und setzt das Spiel als das Erkenntnismedium, das keiner weiteren Legitimation bedarf.

Positive Reaktionen auf Schnitzlers Werke und Themen wie die Freuds oder der Jung-Wiener Schriftsteller-Generation waren jedoch nicht die Regel. So blieb auch die wissenschaftliche Beschäftigung mit Schnitzler in der ersten Phase der Rezeption bis zum Sieg nationalsozialistischer Kräfte in Österreich nicht ganz frei von negativen Wertungen wie den an früherer Stelle referierten. Zu den Vorwürfen, beschränkt zu sein und Unmoral und Werteverfall zu propagieren, gesellten sich zunehmend antisemitische Stimmen, die jüdische Autoren wie Schnitzler in die literarische Versenkung beförderten. Und selbst weniger eindeutig politischen Ideologien verpflichtete Studien wie B. Blumes Doktorarbeit Das nihilistische Weltbild Arthur Schnitzlers (1935) weisen dennoch tendenziell negativ wertende Urteile auf, die der Verdrängung Schnitzlers aus dem literarischen Blickfeld die wissenschaftliche Grundlage lieferten. Das ideologisch scheinbar unbedenklichste Argument dafür, Schnitzler nach und nach seine literarische Bedeutung abzusprechen, erwies sich allerdings auch als das langlebigste und effektivste: Da Schnitzler auch in den Jahren während und vor allem nach dem ersten Weltkrieg an seinen Themen und Figurenkonstellationen aus der Vorkriegszeit oberflächlich betrachtet festhielt, ließ sich der

schon früher geäußerte Vorwurf der Beschränktheit nur allzu leicht verallgemeinern bzw. erweitern. Die Ähnlichkeiten zwischen Vor- und Nachkriegswerken ließen auf eine Statik und Rückwärtsgewandtheit in seinem Werk schließen, die die handliche Etikettierung Schnitzlers als eines Dichters einer "Welt von Gestern"<sup>23</sup> erlaubte und es damit legitimierte, sich nicht mehr weiter mit ihm auseinanderzusetzen.

Erst nach dem zweiten Weltkrieg hat die Literaturwissenschaft begonnen, sich wieder mit Schnitzler zu beschäftigen, und seit den 70er Jahren ist eine regelrechte "Schnitzler-Renaissance"<sup>24</sup> zu beobachten, die einhergeht mit einer neuen und intensiven Beschäftigung mit der Wiener Jahrhundertwende insgesamt, deren Eigenheiten als Geburtsstätte der Moderne Aufschluß geben soll über die soziokulturelle Situation des westlichen Europas am Ende unseres Jahrhunderts.<sup>25</sup>

Zu den bereits zu Lebzeiten Schnitzlers praktizierten Methoden des psychoanalytischen Ansatzes, der Suche nach Weltanschauungen oder zumindest moralischen Grundaussagen (des Autors), werkimmanenten Betrachtungen und literaturtheoretischen--stilistischen und gattungstheoretischen--Untersuchungen gesellte sich seit den frühen 70er Jahren zunehmend ein fünfter Ansatz dazu: die sozialhistorische Betrachtungsweise. Dieser Ansatz wird dem heterogenen sozialen, kulturellen und politischen Klima im Wien zur Entstehungszeit von Schnitzlers Werk sowie der engen Vernetzung verschiedener intellektueller Kreise und Strömungen gerecht, und es läßt sich heute kaum eine Untersuchung zu einzelnen Vertretern oder Werken der Wiener Avantgarde denken, die nicht der Tatsache Tribut zollt, "daß die literarische Avantgarde Wiens vornehmlich im Zusammenhang mit anderen geistig-kulturellen Strömungen betrachtet werden muß."<sup>26</sup> Arbeiten wie Carl S. Schorskes Fin de Siècle Vienna (1979) und Janik/ Toulmins Wittgenstein's Vienna (1973) haben ein ganz neues Verständnis für den soziokulturellen Ort Wien 1900 erschlossen und den Boden für Einzelstudien wie etwa Janz/ Laermanns Arthur Schnitzler. Zur Diagnose des Wiener Bürgertums im Fin de Siècle

(1977) oder Ursula Kellers Böser Dinge hübsche Formel. Das Wien Arthur Schnitzlers (1984) bereitet. Schon die Forschung der 60er Jahre hatte grundlegend die zuvor skizzierten früheren Urteile revidiert, nach denen Schnitzler hoffnungslos veraltet und nostalgisch sei oder dem Bereich der Unterhaltungsliteratur bzw. fast schon Pornographie zuzurechnen war, und hatte statt dessen den innovativen Gehalt in Form und Inhalt seiner Werke herausgearbeitet. Sozialhistorisch orientierte Arbeiten haben diesem Bild des Modernen und Erneuerers Schnitzler noch eine weitere Facette hinzugefügt--die des kritischen Diagnosten. Was alle Interpreten immer wieder hervorheben, ist Schnitzlers nuancierte und distanziert-genaue Darstellung gesellschaftlicher Phänomene, seine Kunst, das

Phänomen Wien denkend von sich wegzuhalten, es zum Gegenstand analytischer, ironisch distanzierter oder satirischer Reflexion zu machen. Sein Part ist der eines involvierten Chronisten mit der Gabe des doppelten Blicks: einer, der das Geheimnis des Faszinosums Wien freilegt, ohne es doch ganz zu entzaubern.<sup>27</sup>

Auch das 'Faszinosum Tod' in den Werken Schnitzlers läßt sich mit dem sozialhistorischen Ansatz erklären. Im Jahr 1972 widmet beispielsweise William Johnston in seiner "[i]ntellectual and social history 1848 - 1938" Österreichs<sup>28</sup> dem Phänomen Tod im Wien der Jahrhundertwende ein Kapitel unter dem Titel "Fascination with Death" (165ff.) und erklärt diese Faszination als einen nationalen geistig-seelischen Zustand, der der Tradition des Barock verpflichtet ist:

The various attitudes that characterized Austrian thought - aestheticism, therapeutic nihilism, impressionism - were all part of the national attitude toward death. . . . In contrast with Hungarians, who dreamed of political action, Austrians cultivated a Baroque vision of death as the fulfillment of life. (165)

Auf die Jung-Wiener Schriftstellergeneration habe dieses Erbe des Barock eine besondere Anziehungskraft ausgeübt, die von ihnen geradezu kultartig ausgelebt worden sei. So heißt es bei Johnston weiter: "[They] carried Baroque reverence for death to

unheard-of extremes. To them death promised release from ennui; in a world gone stale, it alone remained a mighty unknown. By committing suicide, Weininger enacted what countless others dreamed of doing" (169). Nicht allein Otto Weiningers Selbstmord erklärt Johnston mit dem Verweis auf diese allgemeine Stimmung der Stagnation und der existentiellen Langeweile, die sich in den letzten Regierungsjahren von Kaiser Franz Joseph II in Österreich ausbreitete.<sup>29</sup> Im dritten Abschnitt des zitierten Kapitels berichtet Johnston von 24 Selbstmorden bekannterer Intellektueller zwischen 1860 und 1938 (unter ihnen eben auch Weininger), und einen Großteil dieser Selbstmorde interpretiert er als Resultat eines "conflict between inner conviction and outer circumstances" (175), der nach seiner Ansicht nur im barockverbundenen Österreich geradezu natürlich in dieser Weise gelöst wurde: "Could it be that the Baroque ceremonial of death, and its successor the impressionist cult of evanescence, made suicide seem attractive and even natural to certain Austrians?" (179/ 80).

Inwiefern Johnstons kulturhistorisch gefärbte völkerpsychologische Erklärung gültig ist, sei hier dahingestellt. Wesentlich ist jedoch zum einen die empirische Feststellung, daß Tod im Wien bzw. Österreich der Jahrhundertwende 'in der Luft' lag, d. h. daß Schnitzlers auffällige Konzentration auf dieses Thema nicht ein rein persönliches Problem oder Phänomen darstellt. Zum anderen ist Johnstons Arbeit ein relativ frühes Beispiel für jene neue Richtung in der Beschäftigung mit Österreich um 1900, die einzelne Erscheinungen, seien sie kulturell, politisch oder gesellschaftlich, zueinander in Beziehung setzt und gemeinsame zugrundeliegende Erklärungen für Phänomene sucht, die auf den ersten Blick keine Gemeinsamkeiten aufzuweisen scheinen. In Johnstons vor allem historisch ausgerichteter Untersuchung bleiben diese übergreifenden Erklärungsangebote zum Teil etwas an der Oberfläche und stehen hinter dem empirischen Darstellungswillen zurück. Andere, z. T. sogar ältere Arbeiten wie etwa die Carl S. Schorkes (sein Kapitel über Schnitzler und Hofmannsthal stammt aus dem Jahr 1961) setzen sich das Erklären

größerer Zusammenhänge jedoch zum übergeordneten Ziel, so daß wesentlich differenziertere und komplexere Bilder vom Wien um 1900 entstehen konnten. Janz/Laermann etwa widmen sich in ihrer bereits erwähnten Arbeit zu Arthur Schnitzler ausführlich dem besonderen Fall des Duells, d. h. einer bestimmten Todesform in jener Zeit, die besonders häufig Eingang in Schnitzlers Werke gefunden hat. Während andere Arbeiten zu diesem Thema<sup>30</sup> sich zum Teil damit zufriedengeben, historische Fakten wie etwa den österreichischen Ehrenkodex und die Rechtslage zur Zeit Schnitzlers quasi als Folie gegen seine Texte zu halten und in diesem Vergleich Aussagen zum Ehr- und Duellverhalten der Figuren zu machen, gehen Janz/Laermann noch einen Schritt weiter, indem sie den historischen Fakten ebensoviel dokumentarischen Wert wie den literarischen Darstellungen Schnitzlers zuerkennen und aus diesem Wechselspiel heraus den größeren soziologischen Zusammenhang zwischen Duellritual, Bürgertum und Habsburgermonarchie erschließen. Diese Erkenntnisse wiederum bieten neue Wege zum Verständnis der Texte selbst; vor allem lassen sie aber die Bedeutung Schnitzlers als scharfen Beobachters und Kritikers seiner Zeit erkennen, der nicht nur, wie es Johnstons Ausführungen nahelegen, Reflektor bestimmter Zeiterscheinungen ist und diese im Sinne des literarischen Impressionismus literarisiert,<sup>31</sup> sondern in seiner seismographisch genauen Wiedergabe dieser Erscheinungen sie gleichzeitig einem Röntgenblick gleich<sup>32</sup> transzendiert und die ihnen zugrundeliegenden Strukturen offenlegt. Vorteil dieses sozialhistorisch orientierten Ansatzes ist seine Weite, die erlaubt, so unterschiedliche literarische Phänomene wie Naturalismus, Jugendstil, Impressionismus, Symbolismus oder Dekadenz als verschiedene Gesichter einer Grundhaltung zu erklären, als "Abkehr von der Gründerzeit, auch wenn diese Sezession auf je verschiedene Weise geschieht."<sup>33</sup> Was dieser Ansatz allerdings nicht zu leisten vermag und auch nicht muß, ist bestimmte Motive oder Handlungselemente in den untersuchten Texten anders als in ihrer gesellschaftshistorischen Dimension zu begreifen und zu erklären.

Dies leisten Arbeiten wie etwa R. Allerdissens Arthur Schnitzler:

Impressionistisches Rollenspiel und skeptischer Moralismus in seinen Erzählungen (1985).

Wenn man den Impressionismus der Jahrhundertwende als besondere Haltung im gesellschaftlichen Verhaltensspektrum begreift, läßt sich Allerdissens Arbeit als Teilaspekt im Untersuchungsfeld Janz/ Laermanns verstehen, und der relativ hohe Anteil an sozial- und kulturhistorischen Überlegungen in Allerdissens Interpretationen ist ein gutes Beispiel dafür, daß vielfach scharfe Grenzen zwischen Ansätzen und Methoden in jüngerer Zeit nicht mehr zu ziehen sind. Allerdissens Konzentration auf den Impressionismus als die Stil- und Lebensform, die am meisten Aufschluß über das Werk Schnitzlers geben kann, läßt jedoch mehr Raum für werkimmanente oder individuelle Interpretationen und Diskussionen künstlerischer Fragen. So dient zwar jeder der von Allerdissen untersuchten Texte u. a. der Veranschaulichung einiger Schlüsselkonzepte, über die der Zugang zur Gesamterscheinung des Impressionismus erleichtert werden soll. Im Rahmen der Allerdissen vor allem interessierenden Frage nach Schnitzlers "skeptische[m] Moralismus" geht er aber auch detailliert auf den Zusammenhang zwischen Form und Inhalt sowie die Funktion bestimmter Inhaltselemente ein. In bezug auf Schnitzlers literarische Faszination mit dem Tod und seine auffällige Eigenheit, "[den] Zustand des Sterbens gegenüber dem endgültigen Eintreten des Todes [zu verabsolutieren]",<sup>34</sup> stellt Allerdissen fest:

Schnitzler hat derartige Situationen immer wieder konstruiert, um den Kern der menschlichen Existenz möglichst eindeutig darstellen zu können: Das Leben unter der Todesdrohung wird zum Prüffeld für die ethische Substanz des Geprüften, sein Verhalten soll Aufschluß geben über Sinnhaftigkeit oder Sinnlosigkeit der Existenz. (161)<sup>35</sup>

Allerdissens Schwerpunkt in diesem kurzen Absatz liegt eindeutig darauf, unsere Aufmerksamkeit auf jene beschriebenen Grenzsituationen zu lenken und die moralisch-ethische Aussage aus ihnen zu entnehmen. Die Figuren in Todesgefahr zu bringen, ist demnach vor allem funktional im Interesse der Aussage zu verstehen. So beiläufig diese

Feststellung in Allerdissens Argumentationszusammenhang fällt, so ist sie im Rahmen der Fragestellung der vorliegenden Arbeit von höchster Bedeutung, denn sie verweist auf den Zusammenhang zwischen Textproduktion und Themenwahl--Tod--bei Schnitzler. Da die meisten seiner Texte, seien sie Dramen oder Erzählungen, diese von Allerdissen als "Prüffeld" bezeichnete Konstellation aufweisen, muß sie als Grundbedingung Schnitzlerschen Schreibens angesehen werden. Der von Allerdissen zu Beginn seines Kapitels "Die Krankheit zum Tode: Der Mensch unter der Todesdrohung" (158ff.) zitierte folgende Aphorismus Schnitzlers ist nicht allein im Sinne einer inhaltlichen Bestimmung von Tod zu verstehen, einer Bestimmung, nach der Tod "funktionale Bedeutung für alles Erkenntnisstreben" (158) annimmt. Vielmehr läßt sich Schnitzlers dialektisches 'Modell' durchaus auch als ästhetisches Programm verstehen:

Das Sinnvolle hat nur Bedeutung, ja Daseinsmöglichkeit durch die Annahme des Sinnlosen. . . . Das Negative ist unserem Begriffsvermögen gemäßiger als das Positive. Ebenso gewinnt Leben erst Bedeutung durch den Tod. Eines ohne das andere ist überhaupt nichts, und ewiger Tod ist ein ebenso unsinniger Gedanke als ewiges Leben. Das oft gebrauchte Wort von den Schauern der Vernichtung ist sentimental und hat mit höherer Wahrheit nichts zu tun. (AuB, 78)

Ähnlich wie in dem bereits zuvor zitierten Satz Wittgensteins, nach dem der Tod als "kein Ereignis des Lebens" nichts als Gedankenakrobatik bleiben muß, wird auch in diesem Aphorismus dem Tod seine apriorische metaphysische Macht abgesprochen. Tod ist als gedachte Größe vielmehr funktional notwendig, um sein Gegenteil, Leben, überhaupt erfahrbar oder denkbar zu machen, zu konturieren. Wo Leben (literarisch) vergegenwärtigt werden soll, muß Tod in Aussicht gestellt werden. Damit wird Tod primär zum ästhetischen Postulat, zum funktionalen "Gegenspieler" des Lebens--und damit formal bestimmt--, und nur in dieser zunächst postulierten Konstellation ließen sich dann, wo dies angestrebt wird, metaphysische "Spekulationen" über den Tod anstellen. Eine ähnliche Definition eines traditionell ethisch oder--allgemeiner gesprochen--inhaltlich bestimmten Wertes findet sich in einem anderen Aphorismus Schnitzlers, in dem er sich mit der

Dichotomie von freiem Willen und Schicksal auseinandersetzt. Auch diese Frage, d. h. ob der Mensch grundsätzlich frei ist oder vom Schicksal prädestiniert ist, löst Schnitzler pointenhaft auf der Basis einer ästhetischen Bestimmung der Welt:

Ohne die Annahme eines freien Willens wären wir genötigt, alle unsere ethischen Begriffe von Schuld und Sühne, Güte und Bösheit, Bedeutung und Nichtigkeit aufzugeben und für sie Bezeichnungen zu finden, die ohne den Ton ästhetischer oder moralischer Wertungsversuche nur das Kausalitätsverhältnis zum Ausdruck brächten. . . . So war es nicht so sehr ein moralisches oder religiöses Postulat der Menschheit, als Gegenspieler der Kausalität den freien Willen eintreten zu lassen, der ja doch wieder nichts anderes ist, als die für die Dauer der persönlichen Existenz in das Individuum gesperrte Kausalität, als vielmehr ein ästhetisches Postulat, durch dessen Erfüllung der Menschheit die Flucht aus der tödlichen Langeweile einer verantwortungslosen Welt gelang, wie eine streng deterministische Auffassung sie natürlich annehmen mußte. (AuB, 30; H. v. m.)<sup>36</sup>

Tod und freier Wille sind diesen beiden Aphorismen zufolge 'angenommen', d. h. Produkte der (menschlichen) Vorstellungskraft im Interesse der Abwechslung, überhaupt der Erfahrbarkeit von Welt und Ich, sind "ästhetische Postulate." Traditionell absolut gesetzten Werten und Größen wird damit ihr apriorischer Status entzogen und der Vorstellungskraft, damit indirekt dem kreativen Willen des Menschen unterstellt. Denkt man diese Ansätze radikal zuende, stellen sich letztlich Tod und freier Wille als reine Erfindungen oder Projektionen des Subjekts heraus, als Gedankenentwürfe einer Welt, die nur von dem sie erlebenden Subjekt abhängig ist und die auch ganz anders sein könnte. Letztlich lassen sich damit Schnitzlers hier zitierte Aphorismen im Kontext der Ideen Machs oder auch Nietzsches verstehen, insofern nämlich, als die Welt nur als Konstruktion des erlebenden Subjekts existiert und dieses Subjekt damit absolut gesetzt wird--eine Philosophie, die Schnitzlers impressionistische Abenteurer in Ansätzen versuchen und deren Aporie Nietzsches Übermensch Zarathustra proklamiert.

Schnitzler geht es jedoch nicht um eine derart radikale grundlegende Revision traditioneller Werte und Bezugssysteme wie Moral oder Religion. Was er in dem zuletzt

zitierten Aphorismus vor allem erreicht, ist eine Erschütterung dieser Systeme, ohne jedoch ihre Grundpfeiler in der Praxis außer Kraft zu setzen. So unterwandert er implizit die Autorität eines unerschütterlichen Moralbegriffs, indem er ihn als 'Spielregel' für die Handlungen des freien Willens dem "ästhetischen Postulat" unterordnet, d. h. als eigentliche Ordnung der Welt das Ästhetische postuliert.<sup>37</sup> Innerhalb dieser vom Ästhetischen vorgegebenen Dialektik von freiem Willen und Schicksal spricht Schnitzler der Moral jedoch nicht ihre Gültigkeit ab. So soll der Verweis auf Nietzsche auch weniger Schnitzlers Weltanschauung erklären helfen oder gar Parallelen postulieren, die auf einen grundlegenden Einfluß Nietzsches auf Schnitzler schließen ließen.<sup>38</sup> Von Interesse ist der Hinweis auf Nietzsche insofern, als Nietzsches "Umwertung aller Werte" (wie er sie bereits in seiner Geburt der Tragödie beginnt) zugunsten der unumschränkten Herrschaft des Ästhetischen einen Extremstandpunkt im intellektuellen Klima bezeichnet, in dem Schnitzlers Werk entstand.<sup>39</sup> Die Hinwendung zum Ästhetischen und die folgende Entwicklung zum Ästhetizismus sind ein wesentliches Wesensmerkmal der Kultur der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts,<sup>40</sup> und Schnitzlers Umgang mit oder Verständnis von traditionell sehr fest definierten Konzepten--wie eben der Wertigkeit von Tod im (literarischen) Kunstwerk--muß im Kontext dieser allgemeinen 'Ästhetisierung' aller Lebensbereiche gesehen werden.

Dabei ist zu unterscheiden zwischen dem ästhetizistischen Umgang mit fundamentalen Werten und Erscheinungen des Lebens im Leben, wie er im Lebensstil des von Schnitzler so oft gestalteten impressionistischen Abenteurers erscheint (s. o.), und den Konsequenzen, die diese Umwertung für die Kunst hat. Für den impressionistischen Stimmungsmenschen Schnitzlers löst sich das ganze Leben ins Spielerische auf--Liebe wird zum Spiel als "Liebelei", Duelle auf Leben und Tod bekommen den Charakter einer sportlichen Begegnung (Das weite Land), während 'wahre' Spiele wie Billard und Tennis zu grimmig ernstesten Kämpfen werden--, und es ist dieser Substanzverlust, den Schnitzler

kritisch offenlegt. Eine derartige (Sozial-) Kritik basiert auf moralischen Anschauungen und Maßstäben, wie sie Allerdissen zu deduzieren sucht.

Eine ähnliche "Spielhaltung" läßt sich in Schnitzlers Umgang mit festen Traditionen und Konzepten in der Kunst verzeichnen. Hier sind außerästhetische Maßstäbe jedoch ungültig, und so plädiert Schnitzler für eine 'Befreiung' der Kunst von traditionellen Vorgaben. Am deutlichsten artikuliert Schnitzler diesen Ruf nach 'Befreiung' im Zusammenhang mit seinen Ausführungen zur Frage von Tod in der Kunst--also im wahrsten Sinne in "eigner Sache"<sup>41</sup>--, und seine diesbezüglichen "Aphorismen und Betrachtungen" führen in das Zentrum seiner nun zu rekonstruierenden "Ästhetik des Todes."<sup>42</sup>

### *Schnitzlers Ästhetik des Todes*

In Schnitzlers Aphorismen und Betrachtungen lassen sich zwei wesentliche Diskussionsstränge zur Frage der Bedeutung von Tod unterscheiden. Während in den bisher zitierten und kommentierten Aphorismen Tod als existentielles, d. h. universell menschliches Problem verhandelt wird und die Frage innerhalb dieses Diskussionsrahmens ins Ästhetische gewendet wird, behandelt Schnitzler in einer zweiten Reihe von Aphorismen konkret die Frage des Verhältnisses von Tod und Kunst zueinander.<sup>43</sup> Auffällig stark konzentriert Schnitzler sich hierbei auf dargestellten Tod im Drama, vielleicht aus dem Grunde, weil das Drama den unmittelbarsten und intensivsten Eindruck vermittelt und sein Identifikationsangebot an die Zuschauer noch stärker ist als in der Kunst, die wesentlich einem Darstellungs- und Rezeptionsmedium verpflichtet ist. Wenn Figuren im Drama sterben, nimmt der Zuschauer die Position des Zeugen und Überlebenden ein, jene Perspektive, die auch im realen Leben die einzige Erlebnisform von Tod darstellt--und diese Ähnlichkeit verführt dazu, die Eigengesetzlichkeit und grundsätzliche Verschiedenheit des künstlerischen Raumes zu ignorieren und Reaktionen

wie auch Maßstäbe anzulegen, die unangemessen sind. Mehrfach verweist Schnitzler darauf, daß in der Kunst andere Gesetze gelten als im Leben, daß traditionelle Bedeutungszuweisungen aus dem Leben keine unbedingte Gültigkeit in der Kunst haben und daß erst die Kunst durch die Darstellung Bedeutung zuweist und bestimmt. Wenn es Schnitzler in den nachfolgend zu besprechenden Aphorismen vor allem darum zu tun ist, das Drama von Zwängen traditioneller, apriorisch verstandener Bedeutungszuweisungen zu befreien und den unkonventionellen, quasi pietätlosen Umgang mit noch so ernst Themen im Rahmen künstlerischer Autonomie zu verteidigen, so muß dieser spezielle Ruf Schnitzlers nach "Emanzipation" im Rahmen allgemeinerer Tendenzen in seinem Werk gesehen werden. Was seine Aphorismen und besonders seine beiden Einakter Zum großen Wurstel und Der grüne Kakadu zeigen, ist, daß Kunst immer nur Darstellungen produzieren kann, die niemals die "Illusion des Lebens" (AuB, 97, s. u.) geben können oder gar sollen. Die Einsicht in das grundsätzlich Scheinhafte des Dargestellten befreit jedoch von vorgegebenen Mustern und Zwängen; aus dieser Einsicht resultiert eine veränderte Haltung dem Material gegenüber, eine Distanz, aus der heraus Tod nicht nur thematisch-existentiell zu verstehen ist, sondern mit ihm und seinen 'textuellen' Qualitäten im Erzählen gespielt und experimentiert werden kann. Wie genau diese Experimente<sup>44</sup> im einzelnen aussehen, wird in den dieser Einleitung folgenden Analysen ausgewählter Erzählungen Schnitzlers zu untersuchen sein. Die folgende Diskussion von Schnitzlers Aphorismen zum Verhältnis von Tod und Kunst zueinander soll die Grundpositionen des Autors zunächst einmal deutlich machen. Wenn Schnitzler die Freiheit künstlerischer Gestaltung für das Drama verteidigt, ist dies nicht als Beschränkung, sondern als besonders markante Synekdoche zu verstehen. Der anschließende Exkurs zu den Einaktern Zum großen Wurstel und Der grüne Kakadu wird diese Positionen illustrieren. Gleichzeitig verstehe ich diese beiden Dramen auch als weitere Auseinandersetzung Schnitzlers mit dem Problem, das Tod für die Kunst stellt, im Rahmen einer allgemeineren Auseinandersetzung

mit dem Verhältnis von Darstellung zu Dargestelltem zueinander. Bei allem Unterhaltungswert lassen sich gerade diese beiden Einakter als Metatexte zu Schnitzlers "Ästhetik des Todes" lesen, d. h. sie besitzen exemplarischen und zugleich theoriebildenden Wert.

Die vielleicht deutlichste Stellungnahme Schnitzlers zum Verhältnis von Kunst und Tod zueinander findet sich zu Beginn eines längeren Aphorismus unter dem Abschnitt "Werk und Wiederhall." Hier heißt es: "In der Kunst müssen wir uns von dem Vorurteil emanzipieren, daß der Tod an sich schon etwas Trauriges zu bedeuten habe" (AuB, 112). Was sich beim ersten Lesen vor allem als griffige Pointe darstellt, entpuppt sich bei näherer Betrachtung als gezielter Angriff auf bestimmte literarische Traditionen und Muster. Schnitzler beginnt seinen Aufruf zur Emanzipation damit, seinen Gegenstandsbereich zu definieren. Nicht um Tod an sich ist es ihm zu tun, um eine Demystifizierung oder Revision grundsätzlicher Einstellungen dem Tod gegenüber--wenn überhaupt, so unternimmt er dies in dem an früherer Stelle zitierten Aphorismus, der mit Wittgensteins logischem Satz so auffällig übereinstimmt. Allerdings hat die Einsicht, daß Tod per Definition jenseits der Grenze des Zugänglichen bleiben muß und nichts als notwendiges Konstrukt sein kann, durchaus Konsequenzen für dargestellten Tod in der Kunst. Wenn keinerlei Erfahrungsvorgaben verfügbar sind, so liegt in doppelter Hinsicht kein Grund dafür vor, dem "Vorurteil" zu folgen, nach dem Tod "an sich . . . etwas Trauriges zu bedeuten habe." Zwar wendet sich Schnitzler nicht prinzipiell gegen die Möglichkeit, daß der Tod etwas Trauriges bedeuten kann; sein Einspruch gilt vielmehr dem blinden Glauben --dem "Vorurteil"--an eine apriorische Bedeutung von Tod in der Kunst, die der Freiheit und den Möglichkeiten künstlerischer Darstellung keinen Raum läßt und zugleich per Definition einen Effekt (Trauer) hervorruft, der in dieser Vorausberechenbarkeit nicht einmal mehr der überzeugenden Motivierung bedarf. Wenn Tod "an sich" bereits etwas

Trauriges bedeutet, so kann sich noch das minderwertigste Werk auf seinen tränenseligen Effekt verlassen, der über die Mängel des Werks hinwegschluchzen läßt.

Aber selbst oder besonders in diesen sentimentalischen Werken ist es der Effekt der Darstellung, der Tod zu etwas Traurigem macht. "An sich" besitzt Tod in der Kunst keine Bedeutung. Sie wird erst von der Darstellung bestimmt, die wiederum sowohl den Gesamtaufbau des jeweiligen Werkes inklusive der Figurenanlage als auch die Darstellung des Todesmoments selbst einschließt. Derart von apriorischen Prinzipien befreit, kann dargestellter Tod theoretisch die verschiedensten Effekte haben. So heißt es in dem zuvor zitierten Aphorismus weiter:

Er [der Tod, BM] ist vielmehr etwas so eminent Natürliches, daß er innerhalb eines Kunstwerks ebenso zur Heiterkeit wie zur Erschütterung Anlaß geben kann. Je ferner uns eine Figur, je mehr sie ins Episodische gerückt ist, umso leichter gelingt es uns, diesen Standpunkt einzunehmen, offenbar darum, weil von jenen ferner gerückten Episodenfiguren nicht so viele und so mächtige Assoziationsfäden zu unserem Schicksal laufen. Der Tod des Hamlet berührt uns tragisch, der des Polonius bestenfalls tragikomisch und in gleicher Weise, vielleicht in noch höherem Maße tragikomisch, wenn auch zuweilen rührend, wirkt auf uns der Tod im Puppenspiel.

Ausschlaggebend für den Effekt, den dargestellter Tod auf uns hat, ist die Intensität, mit der wir den Figuren nachfühlen, eventuell uns mit ihnen identifizieren, d. h. uns in ihnen wiedererkennen können--denn nichts anderes ist wohl gemeint, wenn Schnitzler von den "mächtige[n] Assoziationsfäden zu unserem Schicksal" spricht. In einem früheren Aphorismus in dem Abschnitt "Werk und Wiederhall" definiert Schnitzler das Wesen dieser Assoziationen näher:

Die Wirkungen der Kunst beruhen nicht auf *Illusion*, sondern auf *Ideenassoziationen*. Das, was wir Illusion nennen, ist ein durchaus sekundäres Moment, das unter Umständen auch völlig fehlen kann. Gerade diejenigen Menschen, denen ein Kunstwerk die vollkommene Illusion des Lebens gibt, haben das Kunstwerk nicht als solches auf sich wirken lassen. . . . Unsere Erschütterung, die Tiefe unseres künstlerischen Erlebnisses, beruht nur darauf, daß eine Bühnenschlacht, ein Bühnentod oder, um gleich ein anderes Beispiel mitzunehmen, eine Umarmung auf der Bühne eine Reihe gesetzmäßiger sowohl als individuell bedingter Ideenassoziationen von anderen Küssen, Schlachten und Untergängen in

uns auslöst. . . . So lebenswahr ein Kunstwerk oder eine Kunstleistung auch wirken mag, niemals geben sie uns die Illusion des Lebens.  
(AuB, 96/ 97)

"Erschütterung", die in diesem Aphorismus gleichgesetzt wird mit der "Tiefe des künstlerischen Erlebnisses," hängt also von dem Vertrautheitsgrad oder der Ähnlichkeit des Dargestellten mit der Erfahrungswelt der Zuschauer ab. Wenn der Effekt der Trauer erzielt werden soll, müssen die entsprechenden Ideenassoziationen--in Schnitzlers Worten "Todestatsachen" (AuB, 96)--durch die Darstellung aktiviert werden.<sup>45</sup> Je ähnlicher die dargestellte Welt der Erfahrungswelt der Zuschauer ist, umso stärker werden also die aktivierten Ideenassoziationen sein, umso stärker werden wir die leidenden oder sterbenden Figuren im Spiel<sup>46</sup> als Mitmenschen erleben und gegebenenfalls um sie trauern. Gerade dieser realistische Schein läßt jedoch leicht vergessen, daß Kunst und Lebenswirklichkeit vollkommen verschiedenen Gesetzen gehorchen, daß selbst der traurigste Tod im Kunstwerk nichts als Effekt der Darstellung ist, der nach einer Distanz zum Dargestellten verlangt, die nötig ist, um das Kunstwerk "als solches" (s. o.) wirken zu lassen: Tod kann durchaus Anlaß "zur Heiterkeit" sein, dann nämlich, wenn uns Figuren "ferner gerück[t]" sind, und dies nicht nur im Sinne stärkerer oder schwächerer Sympathie mit den oder Präsenz der Figuren im Spiel.<sup>47</sup> Die grundsätzliche Überlegenheit der Kunst über ihren Gegenstand stellt uns jene Kunst vor Augen, die ganz offen auf Identifikation verzichtet und den Schein eindeutig als Schein ausweist:

Unser Schmerz über den Untergang der Marionette, den das ewige Kinderherz in uns empfindet, wird von unserer erwachsenen Logik sofort in Heiterkeit umgedeutet, weil diese ehrlichen Marionetten, im Gegensatz zu manchen scheinbar tragischen Figuren, die manchmal nichts sind als unehrliche Marionetten, von vornherein auf die Täuschung verzichten, uns ein Menschenschicksal vorzuspielen. (AuB, 113)

Tod im Spiel--bzw. allgemein in der Kunst--als etwas grundsätzlich Trauriges oder Tragisches zu verstehen, ist 'naiver Kinderglaube', der zwischen Darstellung und Realität keinen Unterschied zu erkennen vermag. Über den Untergang der Marionette zu lachen, ist

diesem Gedankengang zufolge keineswegs brutal, fühllos oder unsensibel, sondern erkennt die Eigengesetzlichkeit des Künstlerischen an, in dem erst durch die Darstellung zu bestimmen ist, an wieviele "Tatsachen" wir erinnert werden sollen. Deutlich verteidigt Schnitzler in diesem Aphorismus also die Autonomie der Kunst, die es legitimiert, selbst ein so ernstes und emotional geladenes Thema wie den Tod den Gesetzen der Kunst und dem Darstellungswillen des Künstlers unterzuordnen.

Wenn Schnitzler betont, daß Ereignisse des Lebens in der Kunst dargestellt "an sich" zunächst neutral sind und Kunst die Freiheit hat, ihnen emotionale oder moralische Bedeutung zuzuweisen, so findet sich diese Frage in einem dem zitierten Aphorismus direkt vorausgehenden Aphorismus sozusagen von der anderen Seite her beleuchtet. Tod als etwas Trauriges--oder Tragisches--zu verstehen, ist nicht einmal eine Art automatisches Apriori, sondern folgt einer Darstellungstradition, die pragmatischen Gesichtspunkten verpflichtet ist:

Daß wir in der Tragödie nach dem Untergang des Helden verlangen, hat vielleicht auch darin seinen Grund, daß wir uns niemals entschließen können, dem Schicksal vorbehaltlos zu vertrauen. Wir kennen die Unberechenbarkeit der unzähligen, außerhalb des Individuums wirkenden Kräfte, die ihm, auch als lächerliche Zufälligkeiten verkleidet, Schicksale zu werden vermögen, und wir geben uns nicht damit zufrieden, wenn der Held, der uns teuer ward, vom Dichter wieder in die grauenvolle Unsicherheit des Daseins entlassen wurde. Erst wenn er endgültig untergegangen ist, wird ihm wohl sein - und uns mit ihm. (AuB, 112)

Wie sehr dieser Aphorismus seiner Entstehungszeit und dem Einfluß des Machschen Sensualismus verpflichtet ist, nach der das Ich "unrettbar" ist<sup>48</sup> und nur als pragmatischer Sammelbegriff für sich kontinuierlich ablösende Ich-Zustände zu verstehen ist, ist nicht zu übersehen. Auch für den tragischen Helden gilt, was Schnitzler in einem 1924 verfaßten kurzen Aphorismus formuliert: "Solange du auf Erden lebst, hast du kein Recht, rückhaltlose Anerkennung zu verlangen. Denn bis zu deinem letzten Augenblick besteht die Gefahr, daß du deinen Anspruch darauf wieder verwirkst" (AuB, 329). Auf dem Hintergrund dieses impressionistischen Moral- und Identitätsverständnisses erklärt

Schnitzler den endgültigen Untergang des tragischen Helden--seinen tragischen Tod, wie man wohl ersetzen darf--als ein Zugeständnis an eine Art Sicherheitsbedürfnis im Zuschauer, der nur dann sicher weiß, Zeuge eines tragischen Schicksals geworden zu sein, wenn dem Helden die Gelegenheit endgültig genommen ist, sich selbst zu relativieren oder zu dementieren. Den Helden sterben zu lassen, erweist sich somit weniger als Forderung oder Merkmal denn als Retter des Tragischen. Tragik wäre diesem Aphorismus zufolge durchaus denkbar ohne Tod, Tod wiederum muß nicht notwendig tragisch oder traurig sein, sondern ist ein effektives Mittel, einem Werk eine bestimmte (Schluß-) Wendung zu geben. Auch für das Drama besitzt Tod also vor allem funktionale Bedeutung im Interesse sowohl der inhaltlichen oder moralischen Aussage (um die Integrität des tragischen Helden zu retten) als auch der Form (im Interesse des Tragischen).

Tod in Kunst dargestellt kann also niemals mehr sein als Fiktion, apriorische Bedeutungen von Tod in der Kunst stellen sich bei näherer Betrachtung als Konstrukte im Interesse bestimmter zu erzielender Effekte heraus. In den zitierten Aphorismen bezieht Schnitzler deutlich Stellung gegen traditionelle Auffassungen, die zu einem 'pietätvollen' Umgang mit Tod in der Kunst geführt haben und den Blick ganz offenbar versperrt haben für die theoretisch unbegrenzten Möglichkeiten, Tod in Kunst einzusetzen. Die beiden nun näher zu betrachtenden Einakter Zum großen Wurstel und Der grüne Kakadu zeigen unkonventionelle--vom "Vorurteil befrei[te]"--Repräsentationen von Tod in der Kunst, in denen das Schein- oder Spielhafte repräsentierten Todes explizit ausgewiesen wird. Gleichzeitig spielt Schnitzler jedoch auch mit bekannten Darstellungsmustern, deren Gültigkeit im Kontext der allgemeinen Aussage und Darstellungstechnik der Dramen unterminiert wird. Schnitzlers Gebrauch der Technik des Spiels im Spiel, sein quasi parodistischer Einsatz traditioneller Dramenelemente, die jeweils vom weiteren Verlauf des Dramas dementiert bzw. als Theatereffekte demaskiert werden, verleihen den Dramen eine selbstreflexive Ebene, auf der das Verhältnis von Dargestelltem zur Darstellung diskutiert

wird. Während in Zum großen Wurstel konsequent jeder Versuch dramatischer Illusionierung zerstört und sofort als Schein entlarvt wird, zeigt die Revolutionsgroteske Der grüne Kakadu, wie die Spiel- und Realitätsebenen (des Bühnenpublikums) durch das Bewußtsein, Zeuge eines Spiels zu sein, soweit verschmelzen können, daß auch Realität nur noch ästhetisch überformt, als Teil des Spieles, wahrgenommen wird.

*Exkurs: Zum großen Wurstel und Der grüne Kakadu: Bühnentod als Spektakel*

Schnitzlers 1906 uraufgeführte Burleske Zum großen Wurstel bildet als dritter Einakter den Abschluß des Einakterzyklus Marionetten. Während in den vorausgehenden beiden Kurzdramen Der Puppenspieler und Der tapfere Cassian der Titel des Zyklus eher metaphorisch zu verstehen ist, d. h. die Figuren vornehmlich als gelenkte und lenkende *Menschen* in Handlungen erscheinen, die Ähnlichkeiten mit anderen Dramen Schnitzlers aufweisen,<sup>49</sup> und höchstens die zu Anfang des Stückes gegebene Gattungsbezeichnung von Der tapfere Cassian als "Puppenspiel" diesen Einakter der Bühne des Marionettentheaters zuweist, ist diese Spielform in Zum großen Wurstel von Anfang an mehrfach hervorgehoben. Bereits das Personenverzeichnis des Einakters macht einen Unterschied zwischen den "Personen" und den "Personen des Marionettentheaters" (872) und weist auf zumindest zwei voneinander getrennte Spielebenen. Der Bühnenaufbau, wie er in den Bühnenanweisungen zu Beginn des Dramas angegeben ist, zeigt noch zwei weitere potentielle Spielorte: Neben dem großen Wursteltheater in der Mitte der Bühne befindet sich "[s]eitlich links, schief gestellt, ein schmales, hohes Wursteltheater alter Konstruktion. Weiter vorn links, in die Kulisse hinein, ein Ringelspiel" (873). Und schließlich sieht man "rechts vorn hinter dem Gitter ein erhöhtes Podium" (a. a. O.). Bereits dieser Aufbau suggeriert potentiell miteinander konkurrierende Spielebenen und

-bühnen, die als solche jedoch deutlich markiert sind und den Spielcharakter des Ganzen hervorheben.<sup>50</sup>

Dieser Bühnenaufbau läßt sich als erster Hinweis auf das dem Einakter zugrundeliegende Programm oder Konzept verstehen: Mehr noch als Tiecks Der gestiefelte Kater, an den Schnitzlers Drama zuweilen erinnert, steht Zum großen Wurstel im Zeichen der Illusions- und Intentionszerstörung. Sowohl inhaltlich als auch formal ist der wesentliche Motor aller Entwicklungen die Zerstörung zuvor aufgebauter Erwartungen oder Sicherheiten, die Dekonstruktion jeder Kohärenz und der Verzicht auf Täuschung. An keiner Stelle darf das Spiel über sich selbst hinausgehen und dem Publikum das Angebot machen, "ein Menschenschicksal vorzuspielen" (s. o.), jedes Deutungs- und Verständnisangebot wird durch das darauffolgende ausgelöscht.

Schnitzlers Burleske steht im Zeichen dialektischer Negativität,<sup>51</sup> und besonders in bezug auf die von ihm verwandte Technik des Spiels im Spiel wird dieser Zug formal entscheidend: So weist zwar das Personenverzeichnis scheinbar eindeutig zwei strikt voneinander getrennte Spielebenen aus, von früh im Drama an wird aber diese Trennung durchbrochen, durch Einführung von Metaebenen komplex gemacht, im beständigen Scheitern gezeigt. Denn bereits beim ersten Auftritt der Marionetten signalisiert die Bühnenanweisung, daß die traditionelle Ordnung, nach der es im Marionettenspiel Lenkende--Menschen--und Gelenkte--Marionetten--gibt, in diesem Spiel nicht eindeutig ist: *"Im Hintergrund sind alle Figuren aufgestellt; die Drähte, an denen sie gelenkt zu werden scheinen, sind sichtbar"* (875, H. v. m.). Gleich doppelt wird hier die dramatische Illusion durchbrochen. Nicht allein zerstören die sichtbaren Drähte, über die die Marionetten bewegt werden, die Illusion, die Puppen hätten ein Eigenleben; gleichzeitig wird auch die Ebene derer, die als Puppenspieler Kontrolle und Animation ausüben, in Frage gestellt. Die Puppen *scheinen* gelenkt zu werden, und das Verb 'scheinen' ist nicht allein im Sinne kindlichen Staunens über die hinter der Marionettenbewegung stehende Mechanik zu

verstehen. So emanzipieren sich die Puppen am Ende des Spiels von ihren 'Drahtziehern' und agieren unkontrolliert-unkontrollierbar:

Ei, nun tun wir, was wir wollen!  
 Reden, singen, tanzen, tollern!  
 Publikum ist uns egal -  
 Alles geht nach unsrer Wahl!  
 Ist der Dichter ganz von Sinnen,  
 Laßt uns unser Spiel beginnen! (D I, 893)

Spätestens hier bricht die vom Personenverzeichnis säuberlich vorgenommene Trennung zwischen der Ebene des Marionettentheaters und der des 'Bühnentheaters' endgültig zusammen.<sup>52</sup> Eingeleitet bzw. unterstützt wird diese Durchbrechung der Ebenen durch den kurzen Auftritt zweier als "Meister" und "Graf von Charolais" titulierten Figuren kurz zuvor. Beide sind anderen Spielen quasi "entlaufen"--nämlich einer dreiaktigen Komödie und einem fünftaktigen Trauerspiel (892)<sup>53</sup>--und mischen sich nun unter das als (erste) Rezeptionsebene ausgewiesene Wurstelpraterpublikum, ohne jedoch mit diesem Publikum wirklich auf einer Spielebene zu stehen. So erkennt der Dichter in ihnen mit seinem Spiel konkurrierende Figuren: "Sie [der Direktor] sollen doch wenigstens dafür sorgen, daß sich keine Figuren aus anderen Stücken in Ihr Wirtshaus setzen, während meines aufgeführt wird" (892). Ähnlich wie es die Marionetten im Anschluß an ihren Auftritt verkünden, scheinen auch diese beiden Figuren bereits zu tun, "was [sie] wollen" (893) und wandern nun frei zwischen den verschiedenen Spielebenen und -räumen hin und her, als Repräsentanten einer nicht mehr durchzuhaltenen Trennung von Spiel- und Realitätsebenen.

Markiert der Auftritt dieser ihrem Kontext entlaufenen, d. h. selbständig gewordenen Dramenfiguren die Auflösung intakter Spielbereiche, weicht der auf ihren Auftritt folgende Wutausbruch des Herrn im (realen) Parkett, der sich um den Schluß des (Puppen)Spiels betrogen fühlt, die etablierte Ordnung von Spielebenen von der anderen Seite her auf, indem auch er als reine Spielfigur "demaskiert" wird. Nicht ein Herr im

Wurstelpraterpublikum, also eine Figur der Bühnenhandlung wie etwa der Bissige oder einer der Bürger, rebelliert hier gegen die Vorgänge auf der Bühne. Statt dessen wird der Bereich des Spiels um eine Dimension erweitert und der 'reale' Zuschauerraum--damit potentiell unsere eigene Wirklichkeit--in das Spiel hineingezogen. Nachdem der Herr aus dem Parkett seiner Wut über den Verlauf des Stückes Luft gemacht hat, wirft er dem sich verteidigenden Dichter schließlich vor, auch nur Rolle zu sein: "Ach was! . . . Sie! . . . Sie kommen ja auch nur vor!" (892). Auf diesen Vorwurf, keine reale Existenz zu besitzen, kontert der Direktor des Puppentheaters: "Und Sie? . . . He! . . . Sie! . . . Wollen Sie mir einreden, daß Sie ein wirklicher Theaterbesucher sind? . . . Sie gehören da herauf . . . Vorwärts! rasch!" (893). Mit dem Moment, in dem der Herr vom Parkett auf die Bühne klettert, vollzieht sich, in der Bewegung dieses Körpers sichtbar gemacht, die Verschmelzung der bis dahin zumindest noch strikt voneinander getrennten Ebenen Bühne und Theaterraum: alles gehört zum Spiel. Aber auch in der Gegenrichtung funktioniert der Austausch: Nachdem der Herr in das Geschehen auf der Bühne integriert zu sein scheint, verläßt im Gegenzug die Figur des Bissigen unter Protest die Bühne, um im Parkett Platz zu nehmen: "Das ist ja der reine Zirkus! *Er geht ins Parkett hinunter*" (893).

Nachdem diese kurze und aktionsreiche Szene die Grenzen der einzelnen Sphären im Theater aufgeweicht hat, folgt der bereits zuvor erwähnte "Emanzipationsschlag" der Puppen von ihrem Schöpfer und ihren Lenkern. Das gesamte Stück scheint sich nun auf einer metafiktiven Zwischenebene, in einem Spielbereich, in dem es nur noch Figuren, nicht jedoch 'Menschen' und Puppen' gibt, einspielen zu wollen. Diese Emanzipation der Marionetten aus ihrem rein mechanischen Dasein wird jedoch unmittelbar darauf zurückgenommen und geradezu in ihr Gegenteil verkehrt. Nachdem der auftretende "Unbekannte", der als Gegenfigur zum Wurstel-Tod der vorhergehenden Szene ein fast mystisches Element ins Spiel bringt, sein Schwert durch die Luft fahren läßt, stürzen nun die bereits zuvor als Marionetten identifizierten Puppen--wie für ihren Übermut bestraft--

lemblos zusammen; aber auch "*alle Menschen außer ihm selbst sinken zusammen*" (894). Und schließlich wird die Gültigkeit einer auf Täuschung und Illusion zielenden Realitätsebene nicht nur für das Drama, sondern allgemein herausgefordert. So wendet sich der Unbekannte vor seinem Abgang an das im Parkett sitzende Publikum, dessen Zugehörigkeit zum Spiel die vorhergehende Szene bereits angedeutet hat, und er fragt provokativ:

Ja, wenn mein Schwert in loserm Arme hinge,  
Weiß ich, wie's manchen, die in Leid und Lüsten  
Höchst fragevoller Wirklichkeit sich brüsten, -  
*Zum Parkett gewendet*  
Wie's zum Exempel euch da unten ginge?  
*Er geht mit einem stolzen Blick ab.* (894)

Mit diesen letzten tiefsinnigen Worten des Unbekannten nimmt das kurze Drama eine Wendung ins Welttheaterhafte in der Tradition des Spaniers Calderón, wie es Schnitzlers Zeitgenossen und Freund Hugo von Hofmannsthal zeit seines Lebens faszinierte. Zwar entstanden Hofmannsthals Calderón-Dramen Das Salzburger Große Welttheater und Der Turm erst wesentlich später als Schnitzlers Grotteske, im Zuge der Barockbegeisterung im Wien um 1900 und der intellektuellen Auseinandersetzung mit Fragen von Sein und Schein waren Calderóns Dramen und das barocke Konzept der Welt als Bühne jedoch allgemein bekannt. Die große Abschiedsgeste des Unbekannten, in der die Gültigkeit fester Wirklichkeitskategorien grundlegend in Frage gestellt wird, weist auf ein barockes Verständnis von Dasein als Rolle und scheint dem Stück eine religiöse oder tiefe philosophische Dimension zu verleihen.

Aber auch dieser Erwartungs- oder Verstehenshorizont wird sofort wieder dekonstruiert. Nachdem der Unbekannte "mit stolzern Blicke" von der Bühne abgeht und damit das Stück eigentlich tiefsinnig beendet wäre, fällt jedoch nicht, wie es zu erwarten und im Interesse dieses Tiefsinns notwendig wäre, der Vorhang. Statt dessen wird die Bühne wieder erleuchtet, Menschen und Marionetten erheben sich, und das gesamte Drama

beginnt von vorne. Die Vernichtungsgeste des Unbekannten erweist sich somit ebenso als Rollenspiel wie alle vorausgehende und nachfolgende Bühnenaktion, als reiner Theatereffekt, der das Spiel an sein gefordertes formales Ende gebracht hat. Indem der Schluß des vielschichtigen Stückes in seinen Anfang einmündet, wird die Hermetik des reinen und nicht mehr auf Sinn- oder Realitätsvermittlung zielenden Spiels besiegelt.

Wie die ausschnitthafte Analyse der Spielebenen in Zum großen Wurstel zeigt, ist ein wesentlicher Motor in der Entwicklung des Einakters die Dynamik von Aufbau und Zerstörung bestimmter Konzepte oder Sicherheiten. Hierarchien zwischen den verschiedenen Ebenen des Spiels werden etabliert, um im nächsten Moment ungültig erklärt zu werden, Sinn angedeutet, der sofort entkräftet wird. Und ebendiese Dynamik von Aufbau und Zerstörung, von ins Leere gehenden Erwartungen findet sich auch auf inhaltlicher Ebene.

Nachdem der Direktor des Wursteltheaters marktschreierisch das folgende Puppenspiel dem versammelten Publikum ankündigt und bereits in dieser Ankündigung erkennen läßt, welchen literarischen Traditionen es verpflichtet sein könnte, öffnet sich der Vorhang des Marionettentheaters zur ersten Szene: Der Reihe nach treten die einzelnen Figuren des Puppenspiels an den Bühnenrand und stellen sich und ihre Funktion im Spiel vor. Der Tradition des Dramas des 17. und 18. Jahrhunderts entsprechend steht dem 'hohen' Paar von Herzog und Herzogin von Lawin das 'niedere' Paar von Held und Liesl gegenüber. Überlagert wird diese Tradition von einer zweiten, jüngeren, die in Schnitzlers Frühwerk ihre Wurzeln hat: So werden Liesl und die Herzogin als 'süßes Mädel' und als 'dämonisches Weib' bezeichnet, Frauentypen, die immer wieder in Schnitzlers Dramen und Erzählungen der früheren Schaffensjahre zu finden sind und die ganz bestimmte Erwartungen für die Handlung des Puppenspiels wecken. Diese Erwartungen werden jedoch sofort durchkreuzt, wenn in der Rollenrede Liesls etwa die eigene Typisierung ironisiert wird: "Ich bin halt no ledig, / Und in Wien spielt die Geschicht', / So heißen

s'mich süßes Mädels, / Ob i süß bin oder nicht" (875).<sup>54</sup> Derselben Dynamik von Erwartungsweckung und -durchkreuzung folgt auch die Selbstvorstellung der Herzogin: "Mir ist einer zu wenig, / Ganz besonders mein Mann, / So sagen s', i bin dämonisch, / Hab noch keinem was 'tan" (875). Und nicht nur über seine eigenen literarischen Typen macht sich Schnitzler hier lustig: Auch die männlichen Figuren denunzieren ihre Rollenzuweisung als reine Formalie und deuten an, daß die von ihnen vertretenen literarischen Typen mehr als problematisch geworden sind: "Ich spiel' in dem Stück mit / Und die Hauptroll' ist mein, / Man heißt mich einen Helden, / Ich muß ja keiner sein" (875).

Ebenso wie mit traditionell gewordenen Figurentwürfen spielt Schnitzler auch mit anderen literarischen Mustern und Stoffen, in denen auch Tod und bestimmte Formen seiner Repräsentation eine wichtige Rolle spielen. Auch hier reflektiert Schnitzler u. a. sein eigenes Werk selbstkritisch. Elemente des bürgerlichen Trauerspiels--und besondere Ähnlichkeiten mit Schnitzlers frühem Drama Liebelei--sind verwoben mit der bei Schnitzler ebenfalls häufig thematisierten Duellproblematik, auch dies eine Verknüpfung, die in Liebelei zu finden ist. Alle Erwartungen jedoch, die an diesen traditionsreichen und vielversprechenden Beginn gestellt werden könnten, gehen ins Leere: Nachdem der Held sich rollengemäß dazu durchgerungen hat, der ungerechtfertigten Duellforderung des Herzogs von Lawin nachzukommen, der den Helden fälschlicherweise beschuldigt, ein Verhältnis mit der Herzogin zu haben, geht der Heldenmut ins Leere, da der Herzog seine Forderung zurückzieht. Der wiederum weigert sich, anschließend der Forderung des Helden nachzukommen, nachdem klargeworden ist, daß Liesl die Geliebte des Herzogs gewesen ist. Heldentum läßt sich nicht unter Beweis stellen, dem Helden bleibt der "Heldentod" im Duell verwehrt. Das Verhältnis Liesls zum Herzog desavouiert den bürgerlichen Tugendkodex, auf den ihre ideelle Verwandtschaft mit Christine Weiring

(Liebele) verweist.<sup>55</sup> Und auch die ebenfalls versuchte Liebestragödie scheitert gleich mehrfach: Auf das Verführungsangebot der Herzogin von Lawin, für die der scheinbar todgeweihte Held eine unwiderstehliche erotische Anziehungskraft ausübt, reagiert der Held lapidar mit "Nur eines vergessen Sie, Herzogin: / Daß ich etwa nicht in der Stimmung bin" (883). Und noch deutlicher wird dieses Scheitern wenig später: Auf den Vorschlag des Helden, im gemeinsamen Liebestod die endgültige Vereinigung mit dem Geliebten zu erreichen, antwortet Liesl mit einem schlichten "Nein! fällt mir nicht ein - ich bring' mich nicht um!" (888), um in der direkt folgenden Szene in die Ehe mit dem für sie vorbestimmten (klein-)bürgerlichen Bräutigam einzuwilligen.

Enttäuscht wendet sich der Held ab von der Welt--der Tod tritt "in schauerlicher Maske" (890) auf und scheint eine neue allegorische Dimension ins Spiel zu bringen. In einem kurzen Zwiegespräch zwischen Todesfigur und Helden wird der Versuch unternommen, an literarische Traditionen--den mittelalterlichen Totentanz und den von Hofmannsthal später wiederaufgenommenen englischen "Jedermann"-Stoff--anzuknüpfen. Mit dem Auftritt personifizierter Todesgestalten tritt die Handlung des Puppenspiels aus dem Geflecht der es konstituierenden literarischen realistischen Vorlagen heraus und nimmt eine Wendung ins Barock-Allegorische. Die Allegorie funktioniert jedoch nicht mehr und scheitert am Realistik- wie Unterhaltungsbedürfnis der (bürgerlichen) Praterbesucher: Der Dialog zwischen dem Helden und dem Tod wird von den bissigen Zwischenkommentaren der Zuschauer zersetzt, bis auch der Held selbst die Konventionen seiner Rolle in diesem Zwiegespräch nicht mehr einhält: "Was willst du hier? . . . Wie ich schon einmal die Ehre hatte, Sie zu fragen. *Gelächter*" (890).<sup>56</sup> Auch der Tod tritt daraufhin aus seiner Verwurzelung im mittelalterlichen bzw. barocken Allegorieverständnis heraus und weist zunächst sein eigentlich wohl traditionelles Aussehen--das möglicherweise an die Todesdarstellungen besonders des mittelalterlichen Totentanzes erinnern soll--als

Garderobe aus,<sup>57</sup> um im nächsten Schritt sein Spiel als reines Spiel und Maske zu entlarven und sich in einen Wurstel zu verwandeln, "wodurch das Schauerliche dieses Dramas getilgt werden möchte und dürfte" (874).

Die gesamte Burleske Zum großen Wurstel läßt sich als Revue oder Patchwork literarischer Muster und Traditionen verstehen, und wie bereits erwähnt, folgen auch die beiden Szenen, in denen der Tod auftritt, bestimmten Traditionen, nämlich der des "Welttheaters" und der "Jedermann"-Tradition. Ohne Frage läßt sich hier eine kritisch-satirische Auseinandersetzung Schnitzlers mit jenen Traditionen erkennen, die generell wesentlichen Einfluß auf seine Zeit hatten. Ganz speziell scheint mir Zum großen Wurstel jedoch auch eine Art Antwort auf Hofmannsthals frühes lyrisches Drama Der Tor und der Tod (1893) zu sein. In beiden Einaktern--Hofmannsthal verzichtet allerdings auf jede Gattungsbezeichnung--wird der Held mit dem Gestalt gewordenen Tod konfrontiert, eine Konstellation, die an den mittelalterlichen Totentanz erinnert und die eine existentielle 'Selbstinspektion' des Helden erwarten läßt. Während Hofmannsthals Claudio dieser Tradition jedoch folgt und im Zwiegespräch mit dem Tod sein Leben sich ihm als verfehlt und verschwendet vor Augen stellt, scheitert dieser Anlauf in Zum großen Wurstel wie gesehen, bevor er überhaupt beginnt. Die Szene läßt sich in ihrer allegorisch-mystischen Dimension vor einem modernen Publikum nicht mehr durchhalten und reizt nur noch zum Lachen.

Nicht allein diese Grundkonstellation legt es nahe, in Schnitzlers Burleske--bzw. in der kurzen Szene zwischen Held und Tod--eine Persiflage auf Hofmannsthals lyrisches Drama zu sehen. Vielmehr zeigt ein genauerer Vergleich der beiden Austrittsszenen des Todes frappierende Ähnlichkeiten im Wortlaut, die keinen Zweifel über die Verwandtschaft zwischen beiden lassen. Zwar muß Schnitzlers Held zu Beginn der Szene den Tod noch fragen "Wer bist du?" (890), ein Blick ins "Angesicht" des Todes führt jedoch zu

identischen Reaktionen: "Held: Hinweg! Mir graut!", "Claudio: Wie packt mich sinnlos namenloses Grauen!" (Gedichte - Dramen I, 288). Bestätigend wiederholt der Tod im Puppenspiel für den Helden noch einmal "Ich bin der Tod -" (a. a. O.), bevor der Held ihn fragen kann: "Was willst du hier?". Was in Schnitzlers Version dialogisch erscheint, formuliert Hofmannsthals Claudio zusammenhängend: "Geh weg! Du bist der Tod. Was willst du hier?" (a. a. O.). Und mit schwindender Kraft schiebt Claudio die Frage nach: "Geh weg! Wer rief dich? Geh! Wer ließ dich ein?". Auch diese Frage findet sich leicht variiert in Schnitzlers Szene wieder. So fragt hier der Tod den Helden, der sich noch in der vorausgegangenen Szene lebensmüde von der Welt abwenden wollte: "Tod: Riefst du mich nicht?" (a. a. O.). Die leichten Unterschiede in der dialogischen Verteilung der einzelnen Fragen und Redeteile können nicht darüber hinwegtäuschen, daß Schnitzler ganz eindeutig Hofmannsthals Drama imitiert. Und auch in der Fortsetzung der Unterhaltung folgt Schnitzler der Vorlage, wenn er die Todesgestalt über seine eigene Erscheinung reflektieren läßt. Hier jedoch beginnt die Persiflage ganz deutlich: Denn anders als Hofmannsthals menschlicher Tod, der von sich behauptet "Ich bin nicht schauerlich, bin kein Gerippe! / Aus des Dionysos, der Venus Sippe, / Ein großer Gott der Seele steht vor dir" (288), erscheint Schnitzlers Tod in "schauerlicher Maske", die von ihm selbst jedoch in dem bereits angesprochenen Vierzeiler als reine Maske verstanden und erklärt wird. Spätestens hier wird personifizierter Tod auf der Bühne als Maskenspiel und -spektakel verraten, die Allegorie scheitert an der Weigerung (des Publikums), dem Spiel mit Repräsentationen ernsthaft zu folgen.

Auch das Ende der Burleske persifliert Hofmannsthals 'Mysterienspiel' noch einmal. Nach dem Tod der Bühnenfiguren halten die Todesgestalten in beiden Dramen noch einen kurzen Monolog, in dem das Selbstverständnis des Menschen, freier Gestalter und Deuter seines Schicksals zu sein, fundamental in Frage gestellt wird. Und auf beide Monologe folgt noch eine kurze Bewegung auf der Bühne: Während Hofmannsthal aber

sein Spiel im Metaphysischen oder Mystischen enden läßt, indem er Claudio Faust-gleich auferstehen läßt und als eine "Claudio gleichende Gestalt" mit dem Tod und seinem Gefolge die Bühne verlassen läßt, hat die Auferstehung der Schnitzlerschen Figuren gerade den entgegengesetzten Zweck der Illusionszerstörung und Demystifizierung und gibt Hofmannsthals 'Theater der (meta)physischen Auferstehung' der Gefahr preis, den modernen Zuschauer an die Heiterkeit zu verlieren.

Auch Schnitzlers 1899 entstandene Revolutionsgroteske Der grüne Kakadu lebt wesentlich von der Verschachtelung verschiedener Spielebenen. Während jedoch Zum großen Wurstel seine dramatische Energie aus der Dynamik von Aufbau und Durchbrechung verschiedener Ebenen, aus der systematischen Illusionszerstörung zieht, lebt Schnitzlers früherer Einakter gerade von dem Ineinanderfließen dieser Ebenen. In beiden Stücken wird das Verhältnis von Darstellung zu Dargestelltem diskutiert: Scheint Zum großen Wurstel jedoch vor allem immer wieder ins Bewußtsein rufen zu wollen, daß alles Bühnengeschehen nur Spiel sein kann und niemals die "Illusion des Lebens" geben kann, zeigt Der grüne Kakadu, wie das Bewußtsein (des Zuschauers) dafür, nur einem Spiel beizuwohnen, die Wahrnehmung von außerliterarischer Realität beeinflusst und Ereignisse des Lebens, die in das Bühnengeschehen einbrechen, nur noch mit ästhetischen Haltungen beantwortet werden können, so daß schließlich das Leben selbst als (dramatisch) anregende Illusion aufgenommen wird.

Anders als in Zum großen Wurstel weist der Bühnenaufbau von Der grüne Kakadu nicht auf die das Stück prägende Technik des Spiels im Spiel hin. Im Gegenteil suggeriert der realhistorische Hintergrund des Dramas und der milieuhafte Spielort in Prospères Kneipe ein Werk, in dem durchaus die "Illusion des Lebens" (AuB, 97), möglicherweise die Geschichte vom Ende eines gewissen Herzogs von Cadignan, gegeben werden soll. Auch die Eröffnungsszene, der Dialog zwischen Wirt Prospère und den

Revolutionsanhängern Lebret und Grasset, läßt ein historisches Drama (etwa in der Tradition von Büchners Dantons Tod) erwarten. Allerdings erscheint schon in dieser Anfangsszene die das gesamte Drama leitende Grundfrage nach dem Verhältnis von Worten zu Taten, von Rede zu Lebenswirklichkeit.<sup>58</sup> So brüstet sich Grasset, mit einer flammenden Rede Menschenmassen um sich versammelt und zur Revolution aufgerufen zu haben. Prospère jedoch bezweifelt die Effektivität dieser Reden und scheint sie in den Bereich der Schaustellung zu verweisen: "Ja, freilich, wenn die Mauern von euern Reden zusammenstürzten!" (D I, 517). Denn nur wenig später erfahren wir, daß Ähnliches auch in Prospères Kneipentheater zu hören ist :

Grasset: Meine einstigen Kollegen und Kolleginnen sitzen hier herum und tun, als wenn sie Verbrecher wären. Verstehst du? Sie erzählen haarsträubende Geschichten, die sie nie erlebt - sprechen von Untaten, die sie nie begangen haben . . . und das Publikum, das hierher kommt, hat den angenehmen Kitzel, unter dem gefährlichsten Gesindel von Paris zu sitzen . . . . (518/ 19)

Und auch Prospère nimmt an den Vorstellungen teil: "Es macht mir Vergnügen genug, den Kerlen meine Meinung ins Gesicht sagen zu können und sie zu beschimpfen nach Herzenslust - während sie es für Scherz halten. Es ist auch eine Art, seine Wut loszuwerden" (519). Im "Pakt" zwischen Prospère und seinem adeligen Publikum werden Verbrechen und Beschimpfungen zu ästhetisch genießbaren Reizen, zu "Kitzel" und "angenehme[m] Gruseln" (vgl. 548). Als reines Spiel verkauft, lassen sich revolutionäre Meinungen proklamieren, Aggressionen artikulieren, Schocks austeilen, die für die Zuschauer umso unterhaltsamer werden, je wirklicher sie scheinen. Gerade in diesem Oszillieren zwischen Spiel und Wirklichkeit liegt der besondere Reiz für die unterhaltungssuchenden Aristokraten--und des Dramas selbst--, und thesenhaft formuliert der Dichter Rollin das ästhetische Konzept im "Grünen Kakadu": "Sein . . . spielen . . . kennen Sie den Unterschied so genau, Chevalier? . . . Ich nicht. Und was ich hier so

eigentümlich finde, ist, daß alle scheinbaren Unterschiede sozusagen aufgehoben sind. Wirklichkeit geht in Spiel über - Spiel in Wirklichkeit" (541).<sup>59</sup>

Dieser Ästhetik der fließenden Übergänge entsprechend gibt es in Prospères Wirtshaus keine eigene Bühne für die Schauspieler mehr, die ihre Rolle räumlich deutlich machen würde. Ein jeder spielt sich mehr oder weniger selbst und läßt zu jedem Moment einen kleinen Rest des Zweifels darüber, auf welcher Seite des fließenden Übergangs zwischen Wahrheit und Spiel seine Rede anzusiedeln ist. Auf diese Weise werden auch die anwesenden Aristokraten zu Mitspielern im Drama ihres eigenen Untergangs, der als Spiel besonderes ästhetisches Vergnügen bereitet. Nur der unerfahrene Gast bemüht sich noch, zwischen Spiel und Realität zu unterscheiden, nimmt das Wort noch für bare Münze und läßt sich wie Albin "verwirren" (vgl. 533), anstatt die undurchdringbare Mischung rein ästhetisch auf sich wirken zu lassen: ". . . überall blitzt etwas wirkliches [sic] durch. Das ist ja das Entzückende" (543). Der Kenner aber läßt sich nicht mehr von der "Illusion des Lebens" täuschen, denn das Leben selbst wird im Geltungsbereich des "ästhetischen Paktes" zur reinen Illusion,<sup>60</sup> sofern es in die Erzählung der Schauspieler--die der Kenner von den 'echten' Personen zu unterscheiden weiß!--eingeht.

Von allen Schauspielern der Truppe Prospères gilt Henri als das größte Talent. Seine Spezialität ist der "Verbrecher aus Leidenschaft" (545), was ihn bereits von der Gruppe der Gauner, Taschendiebe und Raubmörder, von den "künstlichen Verbrechern" (521) aus Habgier unterscheidet. Während Schauspieler wie Scaevola mit Brutalität und Drastik zu schocken suchen und ihr Spiel offensichtlich nicht immer realistisch oder subtil genug ist, um den Zuschauern den richtigen "Kitzel" zu bescheren,<sup>61</sup> beherrscht Henri die Kunst des Vermischens von Spiel und Wirklichkeit bis zur Vollendung. "Keiner von [Prospères] Leuten hat so köstliche Einfälle als [Henri], keiner ist bei [Prospères] Publikum so beliebt als [er]" (528), und wenig später bestätigen sowohl der Herzog von Cadignan als auch der Marquis, Henri sei "[d]er, um dessentwillen man eigentlich

hierherkommt" (545). Was den "Verbrecher aus Leidenschaft" von seinen Kollegen unterscheidet, ist die psychologische Wahrscheinlichkeit seines Spiels, das nicht nur "Kitzel" und Pointen (vgl. 542) erzeugt, sondern seine Zuschauer in Spannung hält. Worin genau sich Henris Spiel von dem der anderen unterscheidet, läßt sich zunächst nur negativ erschließen, aus dem, was andere Schauspieler bieten und wovon sich sein Spiel offenbar abhebt. Schnitzler spart den Auftritt Henris bis zum Ende des Dramas auf und läßt ihn zunächst nur andeuten, worauf sich das Publikum einzustellen hat: "Für heute - für mein letztes Auftreten hab' ich mir was zurechtgelegt, daß es sie alle schaudern wird . . . eine Ahnung von dem Ende ihrer Welt wird sie anwehen . . . denn das Ende der Welt ist nahe" (529). Daß Henris großer Auftritt vor allem das Ende seiner Welt mit sich bringen wird-- einer Welt, in der das Spiel noch unverbindlich und konsequenzenlos bleibt--, gehört zu den ironischen Wendungen, die das Drama am Ende nimmt.

Henris Auftritt steht am Ende einer ganzen Reihe von kurzen Szenen, in denen die Schauspielertruppe mit Fakten und Ereignissen der Lebenswirklichkeit anwesender Zuschauer (auf der Bühne) spielt und in denen praktisch die Kriterien für mehr oder weniger gelungenes Spiel vermittelt werden. Mehrfach wird Scaevolus derbes Gehabe als einfalls- und wirkungslos, als zu eindeutiges Spiel gerügt. Zu viel politisch-philosophischer Ernst ist "abgeschmackt",<sup>62</sup> Grains unkünstlerische faktische Erzählung vom Mord an seiner Tante "schwach. Das ist ein Dilettant" (541). Vollkommen inakzeptabel und den Regeln des schönen Spiels mit Wirklichkeiten entgegengesetzt ist es, wenn Grain die Realistik ins Reale übergehen läßt und den Geldbeutel François' zu stehlen versucht: "Wirt: Geben Sie mir sofort die Börse, die Sie diesem Herrn gezogen haben. - Grain: Ich - Wirt: Auf der Stelle . . . oder es geht Ihnen schlecht" (544). In all diesen Fällen ist das Gleichgewicht von Wirklichkeit und Spiel (mit ihr) gestört, ist der künstliche Charakter des Dargebotenen zu deutlich oder das Dargebotene nicht (ausreichend) ästhetisiert.

Als einer seiner "vozüglichsten Darsteller" (542) wird Balthasar dem eintretenden Kommissär vom Wirt vorgestellt, und seine kurze Szene mit Georgette bietet schon eher ein Muster der Schauspielkunst, für die der "Grüne Kakadu" bekannt ist. Die Szene bekommt für das Publikum besonders ihren Reiz dadurch, daß die Beziehung der beiden Schauspieler zueinander--Georgette ist in ihrem bürgerlichen Leben mit Balthasar verheiratet und "die treueste Frau, die man überhaupt in Paris finden kann" (541)--bekannt ist und so die (gespielte) Eifersucht des (gespielten) Balthasar eine semifiktive Dimension bekommt, alle Reden auf zwei Ebenen--bzw. auf einer halbfiiktiven Zwischenebene--geführt werden.<sup>63</sup> Albins verwirrte Zwischenbemerkung "Das versteh' ich absolut nicht" (542) macht deutlich, daß die Mischung aus Spiel und Wirklichkeit gelingt. Dennoch bleiben die Identitäten von Balthasar dem Schauspieler und Balthasar dem Zuhälter letztlich getrennt und die Szene findet ihren deutlich markierten Abschluß in der traditionellen Versöhnungsgeste der Umarmung, auf die François begeistert reagiert: "Bravo! bravo! -" (542). Im Applaus manifestiert sich die--trotz allem--existente Trennung zwischen Spiel- und Rezeptionsebene, und so ist der Weg freigegeben für die nächste 'Nummer' in Prospères Schenke.

Nachdem die verschiedenen Szenen sowohl theoretisch--in der zitierten "Formel" Rollins--als auch praktisch die ästhetischen Kriterien und die Spielstrategien im "Grünen Kakadu" deutlich gemacht haben, folgt nun Henris großer Abschiedsauftritt, in dem er seine Kunst in voller Meisterschaft zu beweisen sich vorgenommen hat. Anders als seine Kollegen verzichtet er darauf, sich noch eine Spielidentität zuzulegen; statt dessen wird ihm seine gesamte Situation als Henri, der frischgebackene Ehemann, zum Stoff für seine große Szene, bringt er seine Spiel- und seine Lebensrealität zu absoluter Deckung. Zunehmend mitreißend--die anfänglichen kritischen Kommentare François<sup>64</sup> verlieren sich schnell--berichtet Henri, wie er seine frisch angetraute Ehefrau Léocadie in deren Theatergarderobe mit dem Herzog von Cadignan ertappt und ihn an Ort und Stelle ermordet habe. Das

Publikum ist begeistert von der Lebensnähe und emotionalen Intensität der Schilderungen, die unterstützt werden von den verstörten Zwischenfragen Prospères: "François: Sehen Sie, der Wirt geht drauf ein. Merken Sie, das macht die Sache so natürlich" (545). Der allerdings, sonst sicher im Unterscheiden zwischen effektvoller Fiktion und Lebenswirklichkeit seiner Darsteller, verliert hier die Unterscheidungsfähigkeit. Er weiß, daß Léocadie in der Tat ein Verhältnis mit dem Herzog hat, und zu wahrscheinlich scheint es ihm, daß Henri, der sich schon in seinem vorausgegangenem Gespräch mit Prospère als eifersüchtiger Bewacher seiner Frau zeigte, die Tat begangen hat.<sup>65</sup> Anders als in der Erzählung Balthasars ist in Henris Erzählung die Identität zwischen erzähltem und erzählendem Ich zu stark, um noch als Fiktion verstehbar zu sein, und so bricht es aus Prospère schließlich heraus: "Wahnsinniger!" (547).

Mit diesem "natürlichen" Entsetzensschrei jedoch ist der Höhepunkt der Vorstellung, ein maximaler Grad an ästhetischem Vergnügen für die adeligen Zuschauer erreicht, und die Marquise Séverine applaudiert begeistert, wie bereits zuvor François: "Bravo! Bravo!" (548). Durch diese Reaktion wiederum wird für Rollin, den Dichter, die Faszination des Dargebotenen gebrochen, indem die Trennung zwischen fiktivem Raum und Zuschauer lautstark markiert wird--er plädiert dafür, den Schein des Realen voll wirken zu lassen, ihn nicht vor dem Ende der Szene aufzuheben: "Was tun Sie, Marquise? Im Augenblick, wo Sie Bravo! rufen, machen Sie das alles wieder zum Theater - und das *angenehme Gruseln* ist vorbei" (548, H. v. m.). Erzählter Tod--besser: erzählter Mord--wird hier zum Höhepunkt ästhetischen Vergnügens im Rahmen des zwischen Zuschauern und Darstellern geschlossenen "Paktes"; nur der schon zuvor eher als unpoetische Natur charakterisierte Marquis empfindet dieses Gruseln als weniger angenehm,<sup>66</sup> sein Einwand hat jedoch kaum Gewicht in der allgemeinen Begeisterung über Henris erzählte Bluttat.

Läßt sich das ästhetische Vergnügen bis zu diesem Punkt noch erklären als Reaktion auf erzählten Tod, auf ein Ereignis, das im Schattenbereich zwischen Wahrheit

und Spiel ganz bewußt gestaltet und nur indirekt erlebbar ist, lassen sich aus dem Dramenende ganz eindeutige Aussagen zum Verhältnis von Tod und Darstellung zueinander ableiten. Nachdem die Ereignisse der Nacht vom 14. Juli 1789 sich überschlagen und die Revolution auch die Gesellschaft im "Grünen Kakadu" erreicht, wird aus dem zuvor genau kalkulierenden und balancierenden Wirt ein begeisterter Anhänger der Revolution, und so sieht er in dem von Henri berichteten Mord nicht mehr das "Verbrechen aus Leidenschaft", sondern erklärt seinen ersten Darsteller zum Freiheitskämpfer für die Ideen der französischen Revolution. Im Rausch dieser Idee bestätigt Prospère dem sprachlosen Henri, was sich dessen dramatische Phantasie nur ausgemalt hatte und erkennt erst zu spät, daß auch er auf Henris überzeugendes Spiel hereingefallen ist: "Henri: Sie war seine Geliebte? Sie war die Geliebte des Herzogs? Ich hab' es nicht gewußt . . . er lebt . . . er lebt -" (550). Als nun der Herzog tatsächlich sehr lebendig die Schenke betritt, stürzt sich Henri *"wie ein Wütender auf [ihn] und stößt ihm den Dolch in den Hals"* (550). So endet das Drama Henris des Darstellers exakt wie das Drama des dargestellten Henri--in dieser Widerspiegelung des Binnendramas im Rahmendrama holt die Bühnenaktion jedoch nur nach, was in der Erzählung bereits vollzogen ist. Und auch dieser Mord wird vor allem zum ästhetischen Effekt: Kaum realisieren die Anwesenden: "Hier ist ein Mord geschehen!", klagt sich der Marquis auch schon an, Séverine "gerade heute in dieses Lokal" gebracht zu haben (550); mit dem Mord sind der gute Geschmack und das Unterhaltungsbedürfnis des Publikums verletzt worden. Séverines Antwort auf diese Selbstanklage jedoch lautet: "Warum? *mühsam* Es trifft sich wunderbar. Man sieht nicht alle Tage einen wirklichen Herzog wirklich ermorden" (550/51). Die Verdoppelung des Adjektivs 'wirklich' unterminiert gerade seine Aussage und weist auf den sensationsträchtigen Kitzel bzw. ästhetischen Reiz hin, den die Szene bietet. Selbst der blutige Tod des Herzogs kann in diesem Raum, in dem die Grenzen zwischen Wirklichkeit und Spiel verwischt worden sind und in dem sich auch die Revolution selbst wiederum vor

allem als Spektakel einführt, nicht mehr als "Ereignis des Lebens" wahrgenommen werden. Am Ende von Séverines Part heißt es dementsprechend: "[W]ir [Rollin und sie] wollen eine schöne Stunde haben - ich fühle mich angenehm erregt" (551).<sup>67</sup> Was das Ende von Der grüne Kakadu jenseits der historischen Dimension und der Leistung Schnitzlers als Geschichtsinterpret deutlich macht, ist daß Tod im Geltungsbereich des zwischen Publikum und Kunstwerk geschlossenen "Paktes" nie mehr als Repräsentation sein kann. In Kunst integrierter Tod kann nie mehr sein als Effekt der Darstellung. In diesem Sinne lassen sich die beiden in diesem Exkurs diskutierten Einakter als Illustration und Erweiterung der in Schnitzlers Aphorismen und Betrachtungen skizzierten Gedanken zum Verhältnis von Kunst und Tod zueinander verstehen.

#### *Tod im Drama--Tod in der Prosa*

Ein Anliegen dieses langen Exkurses war es, aus der Dramenpraxis Schnitzlers zwei Beispiele anzuführen, in denen Tod von dem "Vorurteil" befreit ist, per se etwas Trauriges zu bedeuten. Vielmehr zeigt sich Schnitzler gerade in diesen beiden Einaktern als kreativer Dichter des Todes, der im Rahmen einer allgemeinen Emanzipation von Vorgaben des dem Realismus verpflichteten Theaters auch mit dem Tod darstellerisch experimentiert. Diese Experimentierfreude findet sich nun keineswegs generell in Schnitzlers Dramenpraxis. Viel zu oft bedeutet in den Dramen der Tod der Figuren tatsächlich "etwas Trauriges", so daß im Interesse der Aussage dieser Werke Fragen der Repräsentation weniger deutlich behandelt werden. Allerdings ist es auffällig, daß Schnitzler den Tod seiner Figuren oftmals nur jenseits des Textes stattfinden läßt: Gestorben wird zwischen den Akten oder Szenen (so etwa Gabriele Wegrat und auch ihre Tochter Johanna in dem Drama Der einsame Weg, ebenso Fritz Lobheimer in Liebelei), Figuren verlassen die Bühne, um hinter den Kulissen in den Tod zu gehen und mit der Aussicht auf ihren Tod das Werk zu beenden.<sup>68</sup> Wieder andere Figuren sterben sozusagen körperlos, werden

reine Sprachleichen im Bühnendiskurs der auf der Bühne Präsenten: So bleibt die 'arme Sünderin', der auf Geheiß Prof. Bernhardis nicht die letzten Sakramente zuteil werden, keimfrei hinter Kulissentüren verschlossen und stirbt ihren privaten Tod, der nur als (rhetorisches) Politikum seinen Weg auf die Bühne findet. Und auch der dem Drama vorausgehende Freitod des Pianisten Korsakow (Das weite Land) figuriert vor allem als rhetorische Waffe in den Dialogen zwischen Friedrich Hofreiter und seiner Frau Genia. Bereits diese Auffälligkeit im dramatischen Werk Schnitzlers läßt auf ein ausgeprägtes Bewußtsein für die Probleme schließen, die die Darstellung von Tod im Drama mit sich bringt.

Unterstützt wird dieser Eindruck, betrachtet man einmal die wenigen ernstesten Dramen, in denen Schnitzler Tod auf die Bühne bringt: Schon das Drama Freiwild, Schnitzlers vielleicht intensivste Auseinandersetzung mit der Duellproblematik, leidet etwas unter dem effektvollen Einfall, Paul Rönning auf der Bühne von seinem Gegner Karinski, dem er sich zum Duell verweigerte, niederschießen zu lassen. Und wenn Katharina am Ende von Der Ruf des Lebens tot am Gartengitter zusammenbricht, gerät das Drama endgültig in sentimentale Not.<sup>69</sup> Tod auf der Bühne darzustellen, scheint Gefahren für das Drama mit sich zu bringen, denen zu entgehen sich Schnitzler in den meisten seiner Dramen entschließt. Anders als etwa in Lessings Emilia Galotti, in der der blutige Tochttermord auf der Bühne am Ende des Dramas entscheidend ist für die Aussage des Trauerspiels, bedürfen die Dramen Schnitzlers nicht des Effektes, den dargestellter Tod auf der Bühne haben kann. So zeigt sich Schnitzler nur dort als innovativer Dramatiker des Todes, wo er von vornherein auf die existentielle Dimension seiner Themenwahl verzichtet.

Ganz anders ist dies in Schnitzlers erzählerischem Werk, und dieser Unterschied ist bereits im Wesen der verschiedenen Gattungen angelegt. Denn wenn auch alle vorangegangenen Ausführungen unterstreichen sollten, daß in Kunst dargestellter Tod etwas grundsätzlich anderes als im Leben ist, so sind die strukturellen Ähnlichkeiten

zwischen dramatischem und realem Tod doch wesentlich höher als zwischen erzähltem und realem Tod. Denn wie im wirklichen Leben ist der Tod auf der Bühne ein Punkt im zeitlich-linearen Ablauf des Bühnengeschehens, ein Punkt, der immer nur als endgültiges Verschwinden der betroffenen Person in den Raum jenseits des Verstehbaren miterlebbar ist. Erzählter Tod dagegen kann niemals dieses punktuelle Ereignis wiedergeben: Erzählen ist über Zeit bzw. verstreichende Zeit definiert, und so gerät selbst die kürzeste Nachricht vom Tod eines Menschen zur Kleinst erzählung. Die Erzählung sieht bereits strukturell bedingt stärker vom Ereignis ab als das Drama, das dargestellten Tod vor allem des Effektes wegen einsetzt. Umso wichtiger werden im Erzählen die Strategien, mit denen Tod erzählt wird bzw. mit denen sich die Erzählung an das Ereignis Tod heranarbeitet und, allgemeiner formuliert, wie und auf welchen Ebenen Tod Eingang in das Erzählen findet. Erzählter Tod ist per Definition Fiktion, und es wird in der Folge zu untersuchen sein, was für Fiktionen Schnitzler entwirft. Damit ist jedoch auch die künstlerische Freiheit desjenigen, der Tod erzählt, eingeschrieben in das Projekt, so daß jede Form des Erzählens zu einem kleinen Experiment wird.

In den folgenden Kapiteln sollen sehr unterschiedliche Ansätze Schnitzlers gezeigt werden, dieses Projekt zu bewältigen. So sollen zunächst Erzählungen in den Blick genommen werden, in denen Schnitzler den Tod einer Figur aus der Perspektive der dritten Person Singular heraus erzählt. Während in der Untersuchung dieser Texte der Schwerpunkt des Interesses auf der Frage liegen soll, mit welchen Mitteln dieser Tod erzählerisch "eingekreist" wird und ob bzw. wie die thematische Ausrichtung der Geschichte auf die Erzählweise selbst zurückwirkt, wird in den folgenden Untersuchungen von Schnitzlers Monolognovellen Leutnant Gustl und Fräulein Else die Spannung, die aus der Identität der/des "Denkenden" mit der/ dem Sterbenden erwächst, von zentraler Bedeutung sein. Schließlich wird anhand einer Analyse von jenen Texten Schnitzlers, in denen der Tod einer Figur nicht Gefahr, sondern Bedingung für den Text selbst ist (wie in

Schnitzlers "letzten Briefen"), zu fragen sein, in welchem Verhältnis Schreiben und Tod generell stehen und stehen können, eine Frage, die letztlich das Verhältnis von Leben und Kunst zueinander insgesamt betrifft.

Die Auswahl der Erzählungen stellt den Versuch dar, ein möglichst breites Spektrum an Darstellungsstrategien bzw. -modi zu erfassen, gleichzeitig jedoch auch thematische Aspekte in den Blick zu nehmen, die die Darstellung beeinflusst oder bestimmt haben. Nicht immer werden gesamte Erzählungen für unsere Fragestellung relevant sein-- so etwa im Fall von Die Toten schweigen oder Das Tagebuch der Redegonda (siehe das folgende Kapitel). In anderen Fällen wiederum wird nur der Gesamttext Aufschluß geben können über die Art, wie Schnitzler, besonders im zuvor referierten Spannungsfeld der "Potentialität des Todes,"<sup>70</sup> Tod in seine Erzählung Eingang finden läßt. Keineswegs erhebt diese Auswahl Anspruch darauf, das Spektrum Schnitzlerschen Erzählens von Tod vollständig zu erfassen, und ebenso ist auch die Zuordnung einzelner Texte zu bestimmten Kapiteln nicht immer eindeutig. Das übergeordnete Ziel dieser gesamten Arbeit soll es vor allem sein, Schnitzlers über Jahrzehnte hindurch primär inhaltlich verstandene "Besessenheit" mit dem Tod neu zu beleuchten und seine Leistung vor allem als Dichter des Todes in der vollen Bedeutung dieser Bezeichnung ans Licht zu bringen.

## ANMERKUNGEN: EINLEITUNG

<sup>1</sup> Vgl. 255.

<sup>2</sup> In seiner Untersuchung listet Weiss tabellarisch die Gesamtzahl aller Todesfälle in Schnitzlers Werk auf, die in einem weiteren Schritt nach Geschlecht, Todesart und Sterbealter aufgegliedert werden.

<sup>3</sup> Figuren nur als Sterbende darzustellen, korrespondiert zum einen mit dem dekadenten Lebensverständnis der Jahrhundertwende, dem Rasch in seinem Kapitel "Die Identität von Leben und Sterben" (43 ff.) nachgeht. Leben wird in diesem Verständnis--unter dem Einfluß Schopenhauers--als beständiger Prozeß zum Tode erlebt, und zusammenfassend formuliert Rasch: "Die Erkenntnis, daß Leben auch Sterben ist, sein Gegenteil also, ist für das Décadence-Bewußtsein die Urerfahrung der Widersprüchlichkeit der Welt" (46).--Zum anderen macht Schnitzlers Vorliebe für sterbende (Haupt-)Figuren jedoch auch eine Aussage über das grundsätzliche Verhältnis von Kunst und Leben. Künstlerisch gestaltet werden können Figuren nur um den Preis ihres Lebens, jedoch nicht, wie es Mathias Mayer in bezug auf Goethes Auslegung des Midas-Stoffes feststellt, als durch die künstlerische Gestaltung bereits symbolisch, d. h. von vornherein Getötete: "[Goethe entwickelt] einen Gegenmythos [zu dem etablierten Pygmalion-Mythos, in dem die belebende Macht der Kunst repräsentiert ist], der den Künstler nicht als Leben schaffend, letztlich prometheisch, annimmt, sondern ihn der Paradoxie aussetzt, dem Leben nur dadurch Dauer in der Kunst und über den Tod hinaus verleihen zu können, daß er dem Leben die natürliche Lebendigkeit entzieht und es der Ewigkeit der Kunst und des Todes überläßt" (291). Schnitzler geht vielleicht noch einen Schritt weiter, indem er die symbolische Tötung auf die Inhaltsebene überführt und den Sterbenden nur als solchen (literarisches) Leben zubilligt. Im letzten Kapitel dieser Arbeit wird auf diesen Punkt ausführlich einzugehen sein.

<sup>4</sup> Besonders in den "letzten Briefen", auf die noch einzugehen sein wird, ist dies ganz deutlich.

<sup>5</sup> Hart Nibbrigs Ästhetik des Todes ist vielleicht die ausführlichste Auseinandersetzung mit dem Problem, das Tod der Darstellung stellt. Allerdings leidet die Wissenschaftlichkeit seiner Essays unter der aphoristischen, z. T. gedankenakrobatischen Schreibweise, mit der er zugleich sein Material wissenschaftlich zu erfassen und ihm einen weiteren (künstlerischen) Beitrag hinzuzufügen sucht, Inhalt und Form in ein stetiges Wechselspiel treten läßt.

<sup>6</sup> Ludwig Feuerbach, Todesgedanken; zitiert bei: Hart Nibbrig, Ästhetik des Todes, 16.

<sup>7</sup> Vgl. *Vorwort*, 2. Mit seinem Tractatus unternimmt Wittgenstein den Versuch, die Welt innerhalb der Grenzen der Sprache, die kongruent mit der Welt als "alle[m], was der Fall ist" (§1), als "Tatsachen im logischen Raum" (§ 1. 13) ist, systematisch zu erfassen. Die Grenze dieses Systems ist die des Sagbaren. So faßt Wittgenstein den "Sinn des Buches [in] die Worte": "Was sich überhaupt sagen läßt, läßt sich klar sagen; und wovon man nicht reden kann, darüber muß man schweigen" (*Vorwort*, 2), und er definiert weiter: "Die Grenze wird also nur in der Sprache gezogen werden können und was jenseits der Grenze liegt, wird einfach Unsinn sein" (ebenda). Metaphysische 'Spekulationen' werden damit in den Bereich des "Unsinns" verwiesen--womit sie offensichtlich jedoch nicht endgültig unterbunden werden. So gesteht Wittgenstein am Ende seines Vorworts ein: "Ich bin also der Meinung, die Probleme im Wesentlichen endgültig gelöst zu haben. Und wenn ich mich hierin nicht irre, so besteht nun der Wert dieser Arbeit zweitens darin, daß sie zeigt, wie wenig damit getan ist, daß diese Probleme gelöst sind" (*Vorwort*, 3).

<sup>8</sup> In der Folge zitiert als: AuB.

<sup>9</sup> Die Begriffe "Vorstellung" und "Darstellung" sind im philosophischen Diskurs häufig näher differenziert. Eine detaillierte Begriffsdiskussion gerade im Kontext philosophischer Systeme des 19. Jahrhunderts liefern Janik/ Toulmin in ihrem Kapitel "Language, Ethics and Representation" (120 - 166). Für unseren Diskussionszusammenhang soll es ausreichen, auf die Problematik der Begrifflichkeit hinzuweisen und sie im Bewußtsein dieser Problematik vorsichtig gleichwertig zu behandeln.

<sup>10</sup> Der von mir verwandte Begriff des 'Experimentierens' ist nicht gleichzusetzen mit Geißlers oder Knorrs Gebrauch des Wortes Experiment. Beide sehen im naturwissenschaftlichen Experiment, das im ausgehenden 19. Jahrhundert zum zentralen Erkenntnismittel des Empirismus und Positivismus aufsteigt, die formale bzw. methodische Vorlage für Schnitzlers Anlage und Aufbau seiner Erzählungen. So geht Knorr in seinen verschiedenen Einzelanalysen der Frage nach, "[w]as [im ästhetischen Raum] passiert, wenn die experimentelle Methodik zum Muster ästhetischer Gestaltung genommen wird?" (56), und ähnlich, wenn auch quantitativ wesentlich begrenzter, weist auch Geißler diese Experimentstrukturen in ausgewählten Erzählungen Schnitzlers nach.-- Mein Gebrauch des Wortes 'Experimentieren' dagegen verweist weniger auf ein Muster denn auf den aktiven Prozeß des Ausprobierens, Ausreizens und Spielens mit den Grenzen und Möglichkeiten von Darstellung. Experimenthaft sind diese verschiedenen Entwürfe insofern, als sie das zentrale Problem--das Verhältnis von Tod und Darstellung zueinander --immer wieder neu einzukreisen oder zu bearbeiten suchen und in jedem dieser Anläufe neue Facetten des Untersuchten deutlich werden.

<sup>11</sup> Der folgende Überblick erhebt in keiner Weise Anspruch auf Vollständigkeit oder darauf, einen repräsentativen Ausschnitt aus der Menge der vorhandenen Beiträge zu diesem Thema zu liefern. Ebenso ist die von mir vorgeschlagene Kategorienbildung zu den verschiedenen Forschungsbereichen oder -ansätzen nur eine Hilfskonstruktion, da sich in vielen Fällen so starke methodische Überschneidungen oder zumindest inhaltliche Anleihen finden, daß Unterscheidungen künstlich erscheinen. Die in der Folge näher diskutierten Beiträge sind vor allem deshalb gewählt, weil sie innerhalb ihrer eigenen Gegenstandsbereiche und Methoden produktive Ansätze für eine Annäherung an die uns beschäftigende Frage nach Schnitzlers Ästhetik des Todes bieten.

<sup>12</sup> Vgl. den an späterer Stelle in dieser Einleitung zitierten Sechszweiler Schnitzlers unter dem Titel "In eigener Sache."

<sup>13</sup> Dies ist eine der zentralen Thesen Allerdissens; vgl. 161.

<sup>14</sup> Vgl. Keller, 14, Allerdissen, 1 und auch Janz/ Laermann, 53/ 54. Die Bezeichnung 'Dichter des Boudoirs' stammt ursprünglich aus der Feder Karl Kraus'.

<sup>15</sup> In allen Einzelheiten ist der Prozeß um den Reigen dokumentiert bei Friedbert Aspetsberger: "Der Prozeß gegen die Berliner Aufführung des 'Reigen', 1922." In: Akzente 12 (1963), 211-230.

<sup>16</sup> Was genau unter "alle Wahrheit und ihr Spiegelschein" zu verstehen ist, bleibt eher im Dunkeln. Es bieten sich verschiedene Lesarten an: Versteht man den "Spiegelschein" als das Negativ bzw. die seitenverkehrte Wiedergabe des Gespiegelten, läßt sich der "Spiegelschein der Wahrheit" als Trugbild der Wahrheit, also als vorgespie(ge)lte Wahrheit verstehen. Als "Spiegelschein" der Wahrheit könnte man jedoch auch Kunst selbst verstehen, als in Gestalt getretene, damit auf einer Oberfläche gespiegelt sichtbar gewordene Wahrheit. Wenn in "Liebe, Spiel und Tod" sowohl die Wahrheit als auch ihr Spiegelschein 'sind'--auch dieses Verb ist vage--, so sind diese "ew'gen [drei]" die Grundlage sowohl metaphysischer als auch ästhetischer Aussagen.

<sup>17</sup> Zitiert nach: Scheible/ Schnitzler, 143/ 44.

<sup>18</sup> Siehe Literaturverzeichnis.

<sup>19</sup> Einige dieser Arbeiten, in denen Figuren psychologisch oder psychoanalytisch gedeutet werden und geradezu symbolisch auf die Couch gelegt werden, führen zu Ergebnissen, die letztlich zweifelhaft sind und zeigen, welche Probleme die Anwendung solcher Theorien mit sich bringt. Ein Beispiel hierfür bietet Nils Ekkfelts Aufsatz "Schnitzler's *Leutnant Gustl*: Interior Monologue or Interior Dialogue?". Wie sein Titel nahelegt, erkennt Ekkfelt in Gustls Bewußtseinsstrom zwei voneinander zu trennende Stimmen, die des Soldaten und jene unterdrückte und ins Unbewußte (Ekkfelt verwendet den Begriff des "unconscious") verdrängte des jungen Mannes Gustl. Manifestationen dieser zweiten Stimme seien deutlich in Gustls immer wieder sich ins Bewußtsein schiebenden Gedanken an seine zivile Existenz, etwa an seine Familie oder frühere Geliebte zu finden. Eindeutig sucht Ekkfelt aus diesen strategisch eingeflochtenen Gedankenketten ein Charaktergerüst zu konstruieren, das dem fassadenhaften Leutnantstypus entgegengestellt wird. Einer literarischen Figur ein derart starkes und sehr eindeutig dem Interpretationswillen des Untersuchenden entsprungenes Unbewußtes zuzuschreiben und ihr Fehlverhalten so quasi zu entschuldigen, geht über den Umstand hinweg, daß diese Figur eben so und nicht anders-- und in keiner Weise einer Entschuldigung bedürftig--konzipiert ist. Ekkfelts Schlußbemerkung, Schnitzler habe in dieser Novelle zeigen wollen, wie das Militär aus jungen Menschen "unfeeling robots" (25) mache, wird der Komplexität seiner Annahme eines Unbewußten keineswegs gerecht, und eher tränenselig denn wissenschaftlich endet er: "The point Schnitzler makes is that the military creates such warped, unfeeling robots from ordinary men, or worse yet from boys, who might otherwise develop into true human beings, into men who not only bleed when they are shot, but who also cry when they are alone and afraid" (25).

<sup>20</sup> Schnitzlers dänischer Freund Georg Brandes bedient sich in einem Brief vom 11. März 1906 ebenfalls dieser durch Freudsche Theorien ganz spezifisch konnotierten Begriffe und scheint damit, ähnlich wie Freud, Schnitzler größte Leistung auf dem Gebiet psychologischer "Tiefenforschung" zu sehen. Er schreibt: "Sie sind ein Grübler über den Tod. Die Hälfte ihres Schaffens ist Eros, die andere Hälfte Thanatos gewidmet;" zitiert bei von Wiese, 270.

<sup>21</sup> Den Traum Albertines als Spiel im Spiel zu bezeichnen, müßte näher systematisch hergeleitet werden, unter Rückgriff etwa auf Freuds Theorien zu Traum und Spiel und dem Anteil der Fantasie oder des Unbewußten an beiden. Im Rahmen dieser Einleitung kann dies allerdings nicht geleistet werden.

<sup>22</sup> Es wäre möglich, auch die Bedeutung, die Schnitzler dem Spiel(begriff) zuspricht, im Rahmen der von Scheible angestellten Überlegungen zu Schnitzlers Verwurzelung im Ideengut der Aufklärung zu verstehen. Auch hier, besonders in Schillers Ästhetische[r] Erziehung, kommt dem Spiel eine zentrale Funktion als Medium der "ästhetischen Erziehung" (die notwendig auf die moralische Bildung (zurück)wirkt) des Menschen zu (vgl. ebenso Schillers Die Schaubühne als eine moralische Anstalt betrachtet), und wenn sich die Funktion von Kunst auch von didaktischen Ansprüchen dieser Art zu Zeiten Schnitzlers entfernt hat, so bleibt doch das Spiel die notwendige Form im Dialog mit dem Publikum wie auch für die dichterische Aussage.

<sup>23</sup> Dieser Begriff ist eine Anlehnung an Stefan Zweigs Autobiographie Die Welt von gestern, auf die im Titel von Baumanns 1965 veröffentlichtem Schnitzler-Vortrag Arthur Schnitzler. Die Welt von Gestern eines Dichters von Morgen angespielt wird. Mit diesem Vortrag setzte die neue--und alte Urteile revidierende--Schnitzler-Forschung nach dem zweiten Weltkrieg erst in vollem Ausmaß ein (vgl. Bohnen, 216).

<sup>24</sup> Vgl. den kurzen Essay K. Bohnens mit diesem Titel.

<sup>25</sup> Diese Begründung für das starke Interesse an der Wiener Jahrhundertwende liefert etwa Dagmar Lorenz: "Die These Janiks von der Moderne, die sich im Wien um 1900 kritisch selbst reflektiere, erklärt zugleich die Verlagerung des Forschungs-Interesses von der Avantgarde der Pariser Jahrhundertwende zur Wiener Kritik der Avantgarde durch die Vertreter der Avantgarde selbst. Im Zeichen der Kritik am Projekt der Moderne, die um 1980 einsetzte, fasziniert die Gleichzeitigkeit von Ungleichzeitigem, fasziniert das spannungsreiche Nebeneinander von Widersprüchen innerhalb des multikulturellen Bezugsrahmens der krisengeschüttelten Habsburgermonarchie, wie Emil Brix hellichtig konstatiert (Brix, 1990, 141)" (Wiener Moderne, 5).

<sup>26</sup> Lorenz, 2.

<sup>27</sup> Keller, 18.

<sup>28</sup> The Austrian Mind. An Intellectual and Social History 1848 - 1938.

<sup>29</sup> Am pointiertesten charakterisiert Robert Musil den Zustand Österreich-Ungarns vor dem ersten Weltkrieg in seinem Roman Der Mann ohne Eigenschaften. Das Kapitel mit dem Titel "Kakanien" wird in fast aller Literatur zur Wiener Jahrhundertwende zitiert und führt die die Doppelmonarchie fast zerreißen den Gegensätze und Spannungen in aller Schärfe vor Augen.

<sup>30</sup> So etwa die im Literaturverzeichnis angeführten Aufsätze Corkhills und, mit Einschränkungen, von Wilperts und Keisers.

<sup>31</sup> Vgl. Johnston, 171ff.

<sup>32</sup> Sowohl dieser Ausdruck als auch die Ausführungen in diesem Absatz sind stark den Eingangsüberlegungen von U. Kellers Böser Dinge hübsche Formel verpflichtet. Ihre Wahl der medizinischen Metapher ist besonders in Anbetracht der Doppelsexistenz Schnitzlers als Arzt und Dichter passend und ist in ihrer Anschaulichkeit erhellend und eingängig.

<sup>33</sup> Janz/ Laermann, VIII.

<sup>34</sup> Allerdissen, 159.

<sup>35</sup> Auch Fritsche stellt fest: "Die Handlung vollzieht sich im Zeichen des Todes, das Handlungsgefüge bezieht ihn höchstens als Potentialität mit ein. . . . Im Vordergrund steht das Sterben als status finalis: der Endzustand ohne dessen eigentliches Ende, den Tod" (219). Für Fritsche läßt sich in dieser Konstellation eindeutig ein charakteristisches Motiv der Dekadenz-Dichtung erkennen, wie es etwa Rasch definiert (vgl. Anm. 3).--Fritsches Begriff der "Potentialität" des Todes bezeichnet exakt jenes von mir zuvor beschriebene Spannungsgefüge von absoluter Präsenz von Tod im ästhetischen Sinne und seiner ultimativen Abwesenheit als Ereignis im Text. Während Fritsche dieses Phänomen im Kontext der literarischen Dekadenzliteratur der Jahrhundertwende interpretiert, soll es hier speziell um die Bedeutung und Funktion dieser Eigenheit in Schnitzlers Werk und Schaffen gehen.

<sup>36</sup> Diese beiden Aphorismen zueinander in Beziehung zu setzen, ist durch den in beiden verwendeten zentralen Begriff der "Annahme" m. E. gerechtfertigt. Die als "Annahme" bezeichnete Aktivität der Vorstellungskraft läßt sich dem Bereich des Ästhetischen durchaus bis zu einem gewissen Grad zurechnen.

<sup>37</sup> Es ist durchaus möglich, diesen Aphorismus auch satirisch zu verstehen. In bezug auf Schnitzlers Auffassung in der Frage des freien Willens schreibt Duhamel: "Daß Nietzsche und Schnitzler die moralische Schuld ablehnen [dies ist eine der Thesen Duhamels, die im Widerspruch zu vielen Arbeiten steht, in denen Fragen der Schuld in Schnitzlers Werken verhandelt werden--auch die Aphorismen sind in dieser Frage m. E. nicht eindeutig; BM], hängt wohl auch mit der Tatsache zusammen, daß beide die Existenz eines freien Willens

ablehnen" (20). Wenn Schnitzler tatsächlich nicht an die Existenz des freien Willens glaubt, so läßt sich sein Satz vom "ästhetischen Postulat" als eine Art Sich-Lustigmachen über den Glauben an die Willensfreiheit des Menschen verstehen.--So eindeutig wie für Duhamel stellt sich für mich Schnitzlers Position jedoch nicht dar, so daß die hier vorgeschlagene Lesart nur *eine* Möglichkeit ist.

<sup>38</sup> Vereinzelt haben Interpreten versucht, Verbindungen zwischen Nietzsche und Schnitzler herzustellen, die sich, wie alle allerdings bedauernd feststellen, zumindest biographisch nicht untermauern lassen. Schnitzler erwähnt Nietzsche in seinen autobiographischen Schriften nur ein einziges Mal, in einem Brief vom 27. 07. 1891 an Hofmannsthal, und es gibt keine Anhaltspunkte für eine intensive Beschäftigung Schnitzlers mit Nietzsches Schriften. In einigen Werken finden sich allerdings explizite Verweise auf einzelne Texte, und mehr noch haben bestimmte Charakterzüge einiger Figuren Interpreten dazu geführt, hier eine deutliche Spur des Einflusses Nietzsches zu sehen (vgl. besonders Herbert W. Reichert). Vielleicht am ausführlichsten geht Roland Duhamel ("Schnitzler und Nietzsche") auf die bis zum Jahre 1975 existierende Forschungsliteratur zu diesem Thema ein und beteiligt sich anschließend selbst an der 'Spurensuche'--die von Nietzsche und Schnitzler geteilte Skepsis gegen den Nominalismus (vgl. 6ff.). Allerdings läßt sich diese Skepsis Schnitzlers m. A. durchaus auch ohne den Rückgriff auf Nietzsche im Kontext der allgemeinen Sprachkrise der Jahrhundertwende verstehen, so daß auch Duhamels Ausführungen eher den Eindruck erwecken, unbedingt Parallelen und Einflüsse zu belegen, die er am Ende selbst zurücknehmen muß: "Ob Schnitzler wirklich von Nietzsche beeinflusst wurde, ist schwer zu sagen. Gewiß ist aber die Tatsache, daß Nietzsches Philosophie hilft, Schnitzler besser zu verstehen und zu interpretieren" (25).

<sup>39</sup> Nietzsches Geburt der Tragödie entstand wesentlich früher als Schnitzlers schriftstellerische Tätigkeit einsetzte, 1871 nämlich, als Schnitzler gerade neun Jahre alt war. Der Einfluß der Philosophie Nietzsches auf die Generation der Jung-Wiener war jedoch extrem stark.

<sup>40</sup> Vgl. z. B. Janik/ Toulmin: "Viennese of the generation that reached maturity at the turn of the century were raised, indeed, in an atmosphere so saturated with, and devoted to, 'aesthetic' values that they were scarcely able to comprehend that any other values existed at all" (44).

<sup>41</sup> Unter diesem Titel finden sich mehrere Gedichte Schnitzlers, in denen er sich gegen unterschiedliche Angriffe der Kritik zur Wehr setzt (vgl. AuB, 17). Der erste Sechszweiler, in dem er zu dem Vorwurf der thematischen Beschränktheit auf die Themen "Liebe, Spiel und Tod" Stellung nimmt, ist an früherer Stelle bereits näher betrachtet worden.

<sup>42</sup> Wie bereits erwähnt, gilt Schnitzler vielen Interpreten nicht unbedingt als Kunsttheoretiker. Seine theoretischen Reflexionen zur Kunst sind nicht allzu systematisch und stehen in Anzahl und Intensität hinter seinen Spitzen gegen Kritiker und 'Literaten' in AuB zurück. So wird vor allem ein Blick auf Schnitzlers Literaturpraxis, speziell auf die beiden Einakter Zum großen Wurstel und Der grüne Kakadu, das Verständnis für Schnitzlers Ästhetik des Todes erleichtern, seine kunsttheoretischen Aphorismen ergänzen und meine Überlegungen illustrieren.

<sup>43</sup> Diese Aphorismen finden sich vor allem in dem "Werk und Wiederhall" überschriebenen Abschnitt des "Buch[s] der Sprüche und Bedenken", 96ff.

<sup>44</sup> Der Begriff des "Experiments" ist hier mit den in Anmerkung 10 gemachten Einschränkungen zu verstehen.

<sup>45</sup> Unter Trauer ist hier sowohl die konkrete Trauer um einen Mitmenschen als auch die indirekte Trauer um das eigene begrenzte Leben zu verstehen: Der Tod des anderen macht zugleich deutlich, daß auch wir sterblich sind. So ist Trauer vielleicht gerade durch diese

Beziehung zum miterlebenden Ich eine besonders dominante oder starke Wirkung von dargestelltem Tod in Kunst, die der von Schnitzler kritisierten Bedeutungssetzung zugrundeliegen könnte.

<sup>46</sup> Unter "Spiel" ist hier nicht allein das Drama als Schauspiel zu verstehen, sondern allgemein Kunst als Spiel, wie es an früherer Stelle in diesem Kapitel bereits erörtert wurde.

<sup>47</sup> Bühnenpräsenz als Kriterium für stärkere oder schwächere Reaktionen zu nehmen, legt der Ausdruck des "ins Episodische [Rückens]" nahe.

<sup>48</sup> Vgl. Bahrs 'Ausruf: "Das Ich ist unrettbar!", mit dem er die in Machs Analyse der Empfindungen aufgestellten Thesen auf eine knappe und prägnante Formel bringt (vgl. Bahrs Aufsatz "Wahrheit, Wahrheit," 1891).

<sup>49</sup> Die Ähnlichkeit zwischen der Malergestalt Julian Fichtner aus dem Drama Der einsame Weg und dem Musiker Georg Merklin in Der Puppenspieler ist ganz deutlich und läßt sich bis in die sprachliche Gestaltung hinein verfolgen.

<sup>50</sup> Während des gesamten Spiels in Zum großen Wurstel findet allerdings kaum Aktion auf diesen weiteren Bühnen statt; nur einmal spielt der Klavierspieler auf dem erhöhten Podium eine winzige Rolle (vgl. 871, 885). Sicherlich gehören die auf der Bühne aufgestellten Requisiten zum Lokalkolorit der gesamten Szene; ihre Verweiskfunktion auf den reinen Spielcharakter des Ganzen wird m. E. aber besonders deutlich dadurch, daß sie eben nicht in Aktion gezeigt bzw. in das Geschehen miteinbezogen werden.

<sup>51</sup> Der Begriff der "dialektischen Negativität" ist hier nicht im Hegelschen Sinne zu verstehen, sondern wird vielmehr 'naiv' gebraucht, um die Dynamik von Erwartungsaufbau und -zerstörung zu bezeichnen.

<sup>52</sup> Erste Anzeichen für diese Emanzipation der Puppen von ihrem geistigen Vater finden sich bereits wesentlich früher, wenn der Räsonneur, der zumindest strukturell dem Personenbestand des Marionettenspiels zugehört, sich schlicht über die Streichungsanweisungen des Dichters hinwegsetzt und die monierten Verse vorträgt (879).

<sup>53</sup> Der Graf von Charolais ist die Hauptfigur in Richard Beer-Hofmanns gleichnamigen Trauerspiel, das 1904, also zwei Jahre vor Zum großen Wurstel, uraufgeführt wurde. Die Gestalt des Meisters läßt sich nicht eindeutig als Anleihe aus einem anderen spezifischen Drama nachweisen. Die Typisierung--die nicht weiter spezifizierte Berufs- bzw. Rangbezeichnung steht statt eines Namens--läßt vermuten, daß es sich nur um eine beliebig gewählte Komödiengestalt handelt, etwa in der Tradition des Wiener Volkstheaters.

<sup>54</sup> Daß die Marionettengestalt Liesl nicht allein den von Schnitzler selbst geschaffenen Typus ironisiert, sondern vor allem jene Kritik, die den Typus des süßen Mädels auf etwas Banales zu reduzieren sucht, unterstreichen Janz/ Laermann: "Schnitzler hat später [in seinem Schaffen] die Figur des süßen Mädels aufgegeben, . . . vor allem, weil er gegen die Reduktion dieses Charakters aufs Klischee, die Kritik und Publikum mit gleichem Eifer betrieben haben, nichts ausrichten konnte. Sie haben von diesem Sozialcharakter, wie Schnitzler die Puppe Liesl in der Burleske Zum großen Wurstel bekennen läßt, nichts als das Etikett: ledig und wienerisch, übriggelassen: Ich bin halt no ledig / Und in Wien spielt die Geschicht', / So heißen's mich süßes Mädels, / Ob i süß bin oder nicht. [40]" (53)

<sup>55</sup> Ganz deutlich wird Liesls Rolle als Tochterfigur des bürgerlichen Trauerspiels in den folgenden Versen ihres Vaters, des Kanzelisten, identifiziert: "Ha! Find' ich dich, trauriger Held! / Wir haben nichts, und ihr habt das Geld! / Wir schufteten für euch, und ihr beutet uns aus, / Verführt unsre Töchter - wir warten zu Haus!" (889).

<sup>56</sup> Auch die Inkonsistenz im Gebrauch der Anredeformen ('du/ Sie') zeigt, daß der Held zunehmend aus der vorgeschriebenen Rolle in diesem Dialog fällt. Die Verse sind aufgegeben bzw. durch die Zwischenrufe aus dem Publikum zerschlagen, im höflichen

Gesellschaftston des ausgehenden 19. Jahrhunderts wendet sich der Held in seinem Nachsatz an seinen Gegenpart.

<sup>57</sup> Vgl.: "Laß meine Tracht dich nicht erstaunen, / Mein Garderobier hat seltsame Launen. / Seitdem die Lebend'gen nicht mannigfaltig, / Erscheint der Tod höchst vielgestaltig" (891). Paradox erscheint zunächst die Vermutung des Todes, sein Aussehen, das sicherlich traditionellen Vorstellungen von Todesgestalten entspricht, könne den Helden erstaunen. Verständlich wird dieser Vers, wenn man die beiden folgenden Verse in ihrer gesellschaftskritischen Dimension versteht: "Seitdem die Lebend'gen nicht mannigfaltig, / Erscheint der Tod höchst vielgestaltig." "Nicht mannigfaltig", d. h. entindividualisiert und ihres Traditionszusammenhanges enthoben erscheinen die Menschen der Moderne, für die nur noch der eigene Tod das einzig individuelle Erlebnis darstellt.--Eine andere Deutungsmöglichkeit wird in Kürze zu diskutieren sein.

<sup>58</sup> Diese Grundfrage bildet den gemeinsamen Nenner von Revolutions- und Theaterthematik. Gleichzeitig verweist diese thematische Verknüpfung auf Schnitzlers Verständnis der französischen Revolution als eine Art Spektakel. Swales/ Arthur Schnitzler vermerkt hierzu: "Ultimately, the effect of the intermingling of illusion and reality is to devalue the great historical and political event which serves as its background" (277).

<sup>59</sup> Schnitzler läßt Rollin hier eines der zentralen Themen seines Frühwerks formulieren, das in der Forschung besonders in bezug auf das Drama Paracelsus oft diskutiert worden ist.

<sup>60</sup> Hier liegt der Irrtum jener Aristokraten, die nicht nur die gewagten Reden der Truppe Prospères, sondern auch die Reden der Desmoulins und Grassets nur als Spiel mit großen Worten deuten, denen nichts als Beifall folgt. So kann Prospère zwar dem Kommissär, der den "Grünen Kakadu" politisch-sittlich überprüfen soll, entgegenhalten: "Sie werden bemerken, daß hier gar nichts Aufrührerisches vorgeht, schon aus dem Grunde, weil mein Publikum sich nicht aufrühren läßt. Es wird hier einfach Theater gespielt - das ist alles" (521); anders ist jedoch die Reaktion auf Grassets wütende Reden: "Wieso . . . Reden! - Bist du taub?. . . Jetzt wird geschossen" (517).

<sup>61</sup> "Wirt: Die Geschichte von dem Einbruch, die Du zum Besten gegeben hast, war einfach läppisch. - Scaevola: Läppisch? - Wirt: Jawohl. Vollkommen unglaubwürdig. Das Brüllen allein tut' s nicht. - Scaevola: Ich habe nicht gebrüllt. - Wirt: Du brüllst ja immer. Es wird wahrhaftig notwendig werden, daß ich die Sachen mit euch einstudiere. Auf euere Einfälle kann man sich nicht verlassen. Henri ist der einzige" (525).

<sup>62</sup> Vgl.: "Grain: Tod den Richtern! - Jules: Ja . . . es gibt doch vielleicht einen, den wir nicht vernichten können. - Guillaume: Den möcht' ich kennen lernen. - Jules: Den Richter in uns. - Wirt *leise*: Das ist abgeschmackt. Laß das. . ." (538).

<sup>63</sup> Ein weiterer Reiz dieser Szene besteht durchaus darin, die Rollen der beiden Schauspieler als Metaphern für ihre Schauspielerexistenz und das Verhältnis von Schauspieler/ in und Publikum zu lesen. Besonders, wenn man Balthasar und Georgette als paralleles Paar zu Henri und Léocadie verteht, ist diese symbolische Ebene von Bedeutung, und sehr eindeutig äußert sich an früherer Stelle Prospère zu Léocadies Bedeutung für das Theater Porte St. Martin: "Sie macht ja das Glück eines Hauses. Die jungen Herren strömen ja hin, wie man sagt" (527). Angesichts der hier nicht detailliert zu beschreibenden Parallelen zwischen beiden Paaren kann man die Eifersuchtsszene Balthasars und den in ihr vorkommenden erzählten Mord an einem der 'Freier' seiner "Dirne" (541) als Vorausdeutung auf Henris Auftritt und die darauf folgenden Entwicklungen lesen.

<sup>64</sup> Vgl. "Er ist etwas theatralisch. Es ist, wie wenn er sich zu einem Monolog vorbereiten würde" (545) und "Er deklamiert ein wenig" (546).

<sup>65</sup> Es ist dies das Gespräch zwischen beiden, in dem Henri seinen Rückzug vom Theater ankündigt, um mit Léocadie nur sich selbst auf dem Land zu leben. Seine Vision einer

Idylle in der Natur zeigt deutlich Rousseausche Züge, wie überhaupt seine gesamte Rede sowohl stilistisch als auch motivisch stark literarisiert ist. Wirklichkeit stellt sich hier in stärkster Ästhetisierung dar, nicht im Sinne einer rein ästhetischen Wahrnehmung von Wirklichkeit, die zum Zusammenbruch derartiger Kategorien führt. Vielmehr haben Spiel und Wirklichkeit in Henris Selbst- und Weltentwurf die Plätze getauscht, so daß Wirklichkeit nur noch als Kunstentwurf, im Nachleben von (existierenden) Kunstentwürfen, existiert. Durch den Zusammenstoß der beiden Extrema--dem entrückten Spiel der Wirklichkeit und der fatalen Wirklichkeit des Spiels--wird Henri zum Mörder.

<sup>66</sup> Vgl.: "Ich finde das Gruseln nicht so angenehm. Applaudieren wir, meine Freunde, nur so können wir uns von dem Banne befreien" (548).

<sup>67</sup> Swales schreibt zu dieser Textstelle: "Séverine is beside herself with sexual excitement as theatricality gives place to real violence" (276). Diese Deutung endet m. E. einen Schritt zu früh: "Real violence" wird, wie Swales selbst zugibt, als Reiz erfahren, damit zu einem Element des Theatralischen, das eben nicht beendbar scheint. Realität ist 'an sich' nicht von der Bühne vermittelbar, und in diese allgemeine Aussage fügt sich die in diesem Kapitel diskutierte Frage von Tod in der Kunst sozusagen als Spezialproblem ein.

<sup>68</sup> So stürzt Christine Weiring (Liebelei) am Ende des letzten Aktes aus der väterlichen Wohnung, um sich nach dem an ihr begangenen Verrat ganz offensichtlich das Leben zu nehmen. Und auch Stephan von Sala (Der einsame Weg) verläßt das Geschehen auf der Bühne, nachdem er von dem Freitod Johannas erfahren mußte, um hinter der Bühne "zur rechten Zeit [zu bezahlen]" (D I, 836), wie es Julian Fichtner berichtet. Ebenso endet auch der Einakter Die letzten Masken mit dem unmittelbar bevorstehenden Tod Rademachers.

<sup>69</sup> Interessanterweise ist dieses Drama auch als Ganzes von der Forschung des öfteren als zweitklassig bewertet worden. So heißt es sehr drastisch bei Swales/ Arthur Schnitzler: "[T]he second act of *Der Ruf des Lebens* must surely rank with the worst melodramatic excesses of the twentieth-century theatre" (281).

<sup>70</sup> Vgl. Fritsche, Anm. 33.

## KAPITEL I: ÜBERLEBEN ALS ERZÄHLHALTUNG-- ERZÄHLUNGEN VOM TOD DES ANDEREN

Im folgenden Kapitel sollen im wesentlichen vier Erzählungen Schnitzlers vor allem aus den früheren Schaffensjahren untersucht werden, deren Gemeinsamkeit es ist, daß sie von Erzählerfiguren erzählt werden, die nicht mit den Sterbenden bzw. Toten identisch sind. In den meisten Fällen bedeutet dies, daß Tod aus der Außenperspektive, der Perspektive der "Überlebenden", wie Hart Nibbrig sie beschreibt,<sup>1</sup> erzählt wird. Bei diesen Erzählungen handelt es sich um Das Tagebuch der Redegonda (1909), Sterben (1892), Die Toten schweigen (1897) und Blumen (1894), und wenn auch die Erzählerinstanz in den verschiedenen Texten sehr unterschiedlich ist--in manchen Fällen berichtet ausschließlich ein überlebender Nahestehender,<sup>2</sup> in anderen läßt sich ein offenbar allwissender Erzähler ausmachen, der gelegentlich den Bericht an die Personal- oder Innenperspektive der Figuren abgibt--, liegt in allen diesen Erzählungen auch erzählperspektivisch jenes Problem vor, das Hart Nibbrig auf den ersten 20 Seiten seiner Ästhetik des Todes immer wieder neu formuliert: "Das Problem des Todes ist zunächst das Problem, das die Überlebenden damit haben" (16). Programmatisch nennt Schnitzlers Erzählung Die Toten schweigen im Titel, was den Kern des Problems ausmacht, das Tod für die Darstellung stellt, und so ergibt sich als geradezu natürliche Erzählperspektive jene der Überlebenden, soll die Darstellung nicht in den Bereich psychonarrativen Experimentierens oder des Surrealen entlassen werden. Daß sich Schnitzler durchaus ganz offen auf diese Experimente eingelassen hat und sich Tod aus der ersten Person Singular heraus erzählerisch zu nähern versucht, wird in späteren Kapiteln noch zu sehen sein. Im Zentrum dieses Kapitels sollen jedoch einige jener Texte näher betrachtet werden, in denen aus der scheinbar konventionelleren, einfacheren Außenperspektive erzählt wird, in denen der Tod eines Menschen zum

(literarischen) Ereignis des Textes wird, ohne noch Ereignis im (literarischen) Leben der sterbenden Figur sein zu können.

Zuvor seien jedoch einige allgemeinere Überlegungen vorausgeschickt. Wenn Tod aus der Außenperspektive erzählt wird, so läßt sich dies oberflächlich in zwei Phasen einteilen: die Phase des Sterbens, die auch von einem sterbenden Ich noch erzählbar ist, und die Feststellung des eingetretenen Todes, die aus diesem Sterbenden den Leichnam macht und nur noch nachträglich den literarischen Totenschein ausstellen kann. Der eigentliche Moment des Todes entwischt jeder direkten Repräsentation: "Das Sterben als zu Ende gehen [sic] des Lebens läßt sich darstellen, nicht der Tod als Ende selbst. Tod ist kein Inhalt: blackout."<sup>3</sup> Nicht zufällig wählt Hart Nibbrig in dieser Pointe den mehrdeutigen Begriff des Blackouts, denn wo sich Dichter überhaupt die Mühe machen, den Todesmoment einer Figur in irgendeiner Weise in ihren Text aufzunehmen, erfolgt dies meist im Rückgriff auf die traditionelle Vorstellung vom Tod als ewiger Nacht, als endgültiger Verdunkelung ohne jede weitere Dimension, die aus der vollen oder teilweisen Figurenperspektive--d. h. jener der Sterbenden--wahrgenommen wird.<sup>4</sup> Ein prägnantes Beispiel findet sich etwa am Ende von Schnitzlers Erzählung Der Mörder. Der Tod des im Duell niedergeschossenen "Mörders" wird wie folgt beschrieben: "Und als er auf dem Boden lag und etwas Dunkles über ihn sich beugte, ihn umschloß, ihn nicht mehr lassen wollte, fühlte er selig, daß er, ein Entsühnter, für sie, zu ihr ins Nichts entschwand, nach dem er sich lange gesehnt hatte" (E I, 1010). Mit diesem Bild endet die gesamte Erzählung, mit dem Ende der Figur ist auch das Ende des Textes erreicht--dieses Ende tritt jedoch erst jenseits des gedruckten Textes ein und findet seine adäquate Repräsentation nur im unbeschriebenen Papier, das dem letzten Satz folgt. Die Erzählung verliert sich also in der subjektiven Perspektive der Figur, und jeder weitere Bericht aus der Außenperspektive müßte notwendig den Sprung zurück ins Leben vollziehen, der den Tod selbst überspringt.

Es soll hier nicht der Versuch gemacht werden, die gedankenakrobatischen Reflexionen Hart Nibbrigs zu paraphrasieren, zu imitieren oder ihnen stilgerecht weitere Beispiele hinzuzufügen. Fakt ist, daß der Tod einer Person oder literarischen Gestalt, aus der dritten Person Singular erzählt, immer Ereignis für die Überlebenden (im Text) bleibt, das dann ethische, moralische oder psychologische Konsequenzen für diese nach sich ziehen kann. Und jede Erzählung aus der Perspektive der Sterbenden stößt dort an ihre Grenze, wo mit Mitteln des Lebens—der Sprache—der Raum jenseits dieses Lebens repräsentiert werden soll, und dies nicht schlicht als Nicht-Leben, als Negativ dessen, was bekannt ist.

Schnitzler nun verzichtet in seinen Texten in den meisten Fällen darauf, diese fest gesetzte Grenze zu transzendieren, wie es in dem zitierten Beispiel vielleicht ansatzweise der Fall scheint.<sup>5</sup> Interessanterweise geht er in seinem Verzicht aber noch weiter: Denn wie in seinen ernsteren Dramen schickt Schnitzler auch in vielen seiner Erzählungen seine Figuren für ihren Tod "aus dem Text": Mehrfach wird, wie in den bereits zitierten Beispielen, der Tod der Figur an den Textausgang gestellt und damit indirekt der erzählte Text geradezu identisch mit dem Körper des Sterbenden. Aber noch handfestere Zeichen für einen bewußten Verzicht auf die Darstellung des konkreten Todesmoments lassen sich finden: Immer wieder sterben<sup>6</sup> Gestalten hinter Türen und Fenstern, die vom jeweiligen Erzähler zuvor ganz deutlich vor den Augen der Leser geschlossen werden: Der Diener Josef in Schnitzlers Novelle Spiel im Morgengrauen registriert noch im Treppenhaus, wie sein Herr, Leutnant Willi Kasda, den Schlüssel im Schloß zu seinem Zimmer herumdreht, und erst der am nächsten Morgen herbeigerufene Regimentsschlosser kann in der folgenden Erzählsequenz diese Tür und damit stellvertretend das Schweigen des Textes aufbrechen, um den Leutnant tot in seinem Lehnstuhl zu finden (E II, 579). Auch Felix (Sterben) stirbt zwischen jenem Moment, in dem die Erzählung noch seine letzten Wahrnehmungen vom geöffneten Fenster aus mitteilt, und jenem, in dem seine Geliebte

Marie mit dem angereisten Arzt am Krankenzimmer ankommt, ganz allein, in noch tieferem Sinne allein, als es die ganze Erzählung hindurch seine furchtbarste Angst ist--denn auch das Erzählen selbst läßt ihn allein, indem das Erzählerinteresse auf die durch den Garten eilenden Überlebenden schwenkt.<sup>7</sup> Ähnlich kommt auch Georg von Wergenthin (Der Weg ins Freie) zur Totgeburt seines Sohnes von einem Spaziergang zu spät zurück und kann nur noch "den bläulich schimmernden, regungslosen, kleinen Körper an[sehen] und [wissen], daß er vor der Leiche seines Kindes [steht]" (E I, 874). Und geradezu symbolisch läßt sich das Ausgesperrtsein Alberts vom Tod seiner Geliebten Anna in der kurzen Erzählung Ein Abschied (1895) verstehen: Durch gesellschaftliche Konventionen daran gehindert, Anna zu besuchen, nachdem Albert von ihrer schweren Krankheit erfahren hat (Anna ist eine der bei Schnitzler häufig zu findenden verheirateten Frauen der gehobenen Bürgerschicht, die ein außereheliches Verhältnis hat), bleibt dem Geliebten nichts anderes übrig, als nächtelang vor dem Haus und Fenster der Kranken zu stehen und gelegentlich kleine Informationen über ihren Zustand von Bediensteten und Bekannten aufzuschnappen. Ausgesperrt vom eigentlichen "Geschehen" ist er auf indirekte Vermittlung, auf den Bericht der anderen angewiesen--und nur so erfährt er auch von ihrem Tod. Erst nach diesem Ereignis kommt es zu einem Wiedersehen mit Anna, die nun nur noch "die Tote" (E I, 253) ist und kaum noch als Anna identifizierbar ist: "Er hätte sie nicht erkannt, wenn er nicht gewußt hätte, daß sie es war. Erst allmählich ging ihm die Ähnlichkeit auf - erst allmählich wurde es Anna, seine Anna, die da lag . . ." (253). So spiegelt die Erzählung inhaltlich wieder, was ihr formal zugrundeliegt: Alberts Position vor dem Haus der Sterbenden entspricht der Position, die auch wir als Leser dem Tod einer Gestalt im Text gegenüber einnehmen müssen--ausgesperrt vom eigentlichen Ereignis sind wir angewiesen auf die sprachliche Vermittlung allen Geschehens, die jedoch nicht mehr als Bericht oder Repräsentation sein kann und so das Eigentliche verpassen muß.

Mit auffälliger Konsequenz überspringt Schnitzler den Moment des Todes seiner Gestalten in seinen Texten und markiert diesen Sprung wie gesehen auch inhaltlich unübersehbar. Dies ist umso bedeutender, als in vielen seiner Erzählungen und Dramen alle Handlung gerade auf diesen Endpunkt zustrebt, eigentlich aus nichts anderem als den letzten Momenten vor dem endgültigen Aus besteht. Interpreten haben sich mehrfach bemüht, diesem scheinbaren Widerspruch nachzugehen. Literaturgeschichtliche Erklärungen (im weiteren Sinne) haben hier überzeugende Antworten geboten: Sowohl Fritsche als auch Rasch sehen in diesem Handlungsmuster, das auf der Gleichsetzung von Leben und Sterben beruht, einen deutlichen Anhaltspunkt für Schnitzlers Zugehörigkeit zur literarischen Dekadenz der Jahrhundertwende, und prägnant faßt Fritsche zusammen: "Die Handlung vollzieht sich im Zeichen des Todes, das Handlungsgefüge bezieht ihn höchstens als Potentialität mit ein . . . im Vordergrund steht das Sterben als status finalis: der Endzustand ohne dessen eigentliches Ende, den Tod" (219). Und etwas später heißt es weiter: "Verdrängung des Todes und Hinwendung zum alles beherrschenden Sterbezustand, hierin gründet die vorliegende Thematik der Verfallenheit an den Tod: Sie bedeutet in Schnitzlers Werk radikales Ende ohne Sinn" (225). Eindeutig argumentiert Fritsche hier auf der Ebene einer möglichen Weltanschauung, die die Handlungsführung leitet. Eine eher formalästhetisch bestimmte Erklärung für parallele Beobachtungen in Richard Beer-Hofmanns Roman Der Tod Georgs bietet Hartmut Scheible in seiner Einführung zum literarischen Jugendstil. In bezug auf die Feststellung, daß gerade jenes Ereignis, das dem Roman seinen Namen gibt, aus ihm ausgeschlossen bleibt, indem es in die Lücke zwischen dem zweiten und dritten Kapitel fällt, bemerkt Scheible:

Diese Ausparung geht aus der Struktur des Romans zwingend hervor; Pauls Bewußtsein, aus dessen Perspektive erzählt wird, scheint zwar durch den Reichtum seiner wuchernden Einbildungskraft nahezu unbegrenzt zu sein, ein einziges Ereignis jedoch muß ihm unzugänglich bleiben, der Tod eines anderen Menschen. Verhielte es sich anders, wäre das Bewußtsein in der Lage, sich den Tod zu vergegenwärtigen, so hätte dies den eigenen Tod zur unmittelbaren Folge. (129)

Nicht weltanschaulich-programmatisch, sondern als psychologische und vor allem ästhetische Notwendigkeit erklärt Scheible hier ein Phänomen, das auch in Schnitzlers Werken aufzufinden ist und etwa in bezug auf die Novelle Leutnant Gustl relevant ist.<sup>8</sup> Gerade in einem Text, dessen erzählerischer Brennpunkt sowohl formal als auch inhaltlich das absolute subjektive Bewußtsein ist, läßt sich der Tod einer anderen Person, die nur noch als Reflex im Bewußtsein des Subjekts existiert, nicht mehr darstellen. Den umgekehrten Weg schlägt Gustl ein, der sich seinen eigenen Tod nur noch in der Selbstverdinglichung vorstellen kann und in Ich-Projektionen nach außen, in Phantasien von sich als dritter Person Singular verfällt, in denen der Tod als etwas, das einem anderen Ich und einem anderen Körper "passiert", vorstellbar wird.

Nun sind jedoch längst nicht alle Erzählungen Schnitzlers dieser subjektivistischen Perspektive oder der dekadenten Lebensgleichung so eindeutig verpflichtet. Die zuvor notierte Eigenart, den Moment des Todes außerhalb des eigentlichen Textes stattfinden zu lassen und den Leser ganz explizit von diesem Ereignis auszuschließen, findet sich allerdings in fast jeder Erzählung Schnitzlers, in der Gestalten ums Leben kommen,<sup>9</sup> und so muß erneut gefragt werden, was dieser Eigenheit zugrundeliegen könnte. Es liegt die Vermutung nahe, daß sich in diesen geradezu strategischen Ausblendungen ein Bewußtsein für die Problematik dargestellten Todes manifestiert, wie es bereits im ersten Kapitel dieser Arbeit anhand von Schnitzlers Aphorismen und Betrachtungen und Beobachtungen an einigen seiner dramatischen Werke diskutiert wurde. Ganz deutlich verzichtet Schnitzler auf die Darstellung von Tod, die veräußerlichen müßte, was nur noch nach innen gerichtete Bewegung sein kann. Fast nie finden wir in seinem Werk auch nur Beschreibungen der letzten qualvollen Momente eines Sterbenden wie etwa in Flauberts berühmter Beschreibung des langsamen und schrecklichen Gifttodes Emma Bovarys,<sup>10</sup> denn auch diese Beschreibungen können nichts anderes als Repräsentationen von Grauen erreichen, die vom Leser mit ästhetischen Haltungen beantwortet werden, etwa als Genuß an der

naturgetreuen Darstellung oder am Grausen, das das aufgerufene Bild der konvulsivisch sich windenden Sterbenden erweckt.

Dem Todesmoment ist erzählerisch mit den traditionellen Mitteln der Darstellung nicht beizukommen, und selbst die detailgetreuste Schilderung der letzten Momente eines Menschen kann nichts an dem Umstand ändern, daß eben doch alles nur Repräsentation bzw. Fiktion sein kann. Schnitzlers Entscheidung, auf effektvolle Sterbeszenen zu verzichten, weist auf ein gewisses Bewußtsein für dieses Problem hin. Noch deutlicher artikuliert er jedoch dieses Bewußtsein in der kurzen und von der Forschung eher weniger beachteten Erzählung Das Tagebuch der Redegonda, die in derselben Schaffensperiode entstand wie die im letzten Kapitel behandelte Burleske Zum großen Wurstel: Auf fast verstörende Weise stellt Schnitzler in dieser Erzählung das Verhältnis von Darstellung zum Dargestellten auf den Kopf, schafft der Dichtung einen eigengesetzlichen Freiraum, in dem auch noch sagbar ist, was nicht mehr möglich ist. Sprache bildet hier nicht mehr ab oder nach, und zunehmend entwickelt sich die Dichtung zu einem Spiel mit sich selbst, das innerhalb der Hermetik dieses ästhetischen Raumes möglich macht, was sagbar ist: Das Personalpronomen "ich" überlebt rein sprachlich den Tod des Subjekts, und im reinen Spiel der Sprache mit sich selbst gelingt schließlich der Blick auf den Tod von der anderen Seite der 'Grenze'. In diesem Sinne läßt sich auch Das Tagebuch der Redegonda wie die Burleske Zum großen Wurstel als theoriebildender Beitrag in der Diskussion um das Verhältnis von Tod und Darstellung zueinander verstehen. Die ideelle wie zeitliche Nähe zwischen beiden kurzen Werken läßt vermuten, daß sie im größeren Zusammenhang einer Auseinandersetzung Schnitzlers mit dem Problem, das Tod für die Darstellung ist, zu sehen sind, ein Zusammenhang, der von der Forschung bisher weitgehend ignoriert worden ist.<sup>11</sup>

a) Das Tagebuch der Redegonda: Der Tote spricht?

Im Mittelpunkt der Erzählung Das Tagebuch der Redegonda steht die unglückliche Liebesgeschichte des Doktors Wehwald, die dieser während eines seltsamen nächtlichen Treffens auf einer Bank im Stadtpark dem Ich-Erzähler erzählt. Wehwald hat sich aus der Entfernung in Redegonda, die Frau eines Rittmeisters, unsterblich verliebt, lebt diese Liebe jedoch nur in seiner Phantasie aus, da ihm der Mut und die soziale Stellung fehlen, sich der Angebeteten zu nähern. So malt sich seine Einbildungskraft eine zunehmend leidenschaftliche Liebesbeziehung aus,<sup>12</sup> die ihren Höhepunkt findet, als die Kompanie des Rittmeisters nach Galizien verlegt werden soll: "Meine, nein, unsere Verzweiflung war grenzenlos. Nichts blieb unbesprochen, was unter solchen außergewöhnlichen Umständen zwischen Liebenden erwogen zu werden pflegt: gemeinsame Flucht, gemeinsamer Tod, schmerzliches Fügen ins Unvermeidliche" (E I, 988). So rückt der letzte Abend vor der Abfahrt Redegondas heran. An diesem erscheint jedoch nun ihr Ehemann in Person bei Wehwald und teilt dem Doktor mit, seine Frau sei an diesem Abend gestorben und habe ein Tagebuch hinterlassen, in dem sie unzweifelhaft Zeugnis ablege von einem außerehelichen Verhältnis--ganz offensichtlich mit Wehwald. Bei seiner Lektüre des Tagebuchs muß der nun lesen, was "[er] niemals in Wirklichkeit, - und doch alles genau so, wie [er] es in seiner Einbildung erlebt hatte" (989). Ohne sich nur im geringsten zu verteidigen, stellt sich Wehwald der Forderung des beleidigten Ehemanns, und in den frühen Morgenstunden kommt es zum Duell. Folgt die Erzählung bis hier bei aller Seltsamkeit des Berichteten den Regeln des Möglichen, ändert sich dies schlagartig mit dem nächsten Satz. Auf die Nachfrage des Ich-Erzählers "Und Sie haben ihn getötet?", antwortet Wehwald: "Nein. Meine Kugel fuhr hart an seiner Schläfe vorbei. Er aber traf mich mitten ins Herz. Ich war auf der Stelle tot, wie man zu sagen pflegt" (990). Formal ist mit dieser Floskel, die Wehwald auch selbst mit dem Nachsatz "wie man zu sagen pflegt" als solche ausweist,

seine Geschichte an ihr Ende erzählt, und dieser Abschluß wird doppelt markiert durch das Verschwinden Wehwalds von der Parkbank. Anstatt jedoch jene narrative Beruhigung zu bringen, die das tödliche Ende einer Figur in einer linear erzählten Geschichte mit sich führt, schleudert dieser letzte Satz Wehwalds die gesamte Erzählung aus ihrer Bahn und stellt sie wie den diese Binnenerzählung referierenden Ich-Erzähler fundamental in Frage: Dieses Ich, das seinen Tod überlebt, verstört, und so begeben wir uns auf die Suche nach logisch möglichen Erklärungen.

Einen Rettungsanker scheinen uns die folgenden Ausführungen des Ich-Erzählers zu bieten, denn auch er zeigt sich verwirrt von jener Stimme von jenseits des Grabes. Und so rationalisiert er: "Ja, ich habe Grund zu vermuten, daß er [Wehwald] überhaupt niemals dort gegessen hatte. Hingegen erinnerte ich mich sofort, daß gestern abends im Caféhaus viel von einem Duell die Rede gewesen, in dem unser Freund, Dr. Wehwald, von einem Rittmeister namens Teuerheim erschossen worden war" (991). Die nächtliche Begegnung wird als "Erscheinung" (991) bezeichnet, die ganz offensichtlich auf das dem Nachhauseweg vorangehende Gespräch im Caféhaus zurückzuführen ist. Die vorgetragene Geschichte ist also eine Fiktion, die der Nachricht vom Duelltod des Bekannten nachträglich die Vorgeschichte liefert. Der seltsame Gesprächspartner Wehwald ist nichts als eine Phantasiegestalt des Ich-Erzählers, damit Figur in dessen Geschichte, anstatt selbständiger Erzähler seiner eigenen Erzählung.<sup>13</sup> Damit fallen aber auch die zunächst in der Novelle deutlich voneinander getrennten Ebenen von Rahmen- und Binnenerzählung ineinander: Das nächtliche Treffen, das den Rahmen für die Erzählung Wehwalds zu geben scheint und den Ich-Erzähler zum reinen Redakteur oder 'Ghostwriter'--und dies im wahrsten Sinne des Wortes!--der Geschichte eines anderen macht,<sup>14</sup> ist nicht Vorbedingung sondern Beginn jener merkwürdigen Fiktion, die in einem weiten, linear geführten Bogen die Leidensgeschichte Doktor Wehwalds von der ersten Begegnung mit Redegonda bis zu seinem Tod im Duell mit dem Ehemann nachzeichnet und mit der

nächtlichen Begegnung mit dem Ich-Erzähler endet, einer Rückblende gleich, die schließlich wieder in die Anfangsszene einmündet.<sup>15</sup>

Dies ist die Hilfestellung, die die Erzählung selbst anbietet, um die unmögliche Wendung in der Geschichte Doktor Wehwalds rational zu erklären. Als "Erscheinung", die der Ich-Erzähler unter dem Eindruck der Neuigkeit vom tragikomischen Tod des Bekannten hat, wird die gesamte Begegnung als eine Art Phantom identifiziert. Die Natur dieser Erscheinung wird jedoch vom Ich-Erzähler selbst nicht weiter spezifiziert, und so haben Interpreten sich bemüht, diese Lücke zu füllen, d. h. in erster Linie Lesarten auszuschließen, die jene Erscheinung als übersinnlichen Spuk oder als Gespenst verstehen, etwa in der Tradition romantischer Schauergeschichten.<sup>16</sup> Besonders angesichts der Zeitgenossenschaft Schnitzlers mit Freud liegt es nahe, die "Erscheinung" psychologisch zu erklären und damit die gesamte Begegnung in das Innere, in die Psyche des Ich-Erzählers zu verlegen. Die vielleicht stringenteste Deutung dieser Art bietet R. Lawson, der die Erzählung bis zum Verschwinden Wehwalds als Traum des auf der Parkbank schlafenden Erzählers deutet und die Figur des Dr. Wehwald im Rahmen dieses Traums als Alter Ego des Träumers verstanden wissen will.

Besonders der Beginn und das Ende der seltsamen Begegnung lassen Lawsons Deutung sehr plausibel erscheinen. So wird gleich zu Beginn der Novelle eine passende Situation entworfen, die bereits aus Schnitzlers Novelle Leutnant Gustl bekannt ist: Wie Gustl muß auch dieser nächtliche Spaziergänger sich "für eine Weile im Stadtpark auf einer Bank [niederlassen]" (985), und so ist es durchaus möglich, daß auch er, wie Gustl, auf ebendieser Bank einschläft--McWilliams Einwand gegen Lawsons Interpretation, eine Parkbank sei schwerlich der Ort für einen Mann von Welt, um dort einzuschlafen,<sup>17</sup> wird besonders durch diese auffällige Parallele zu Schnitzlers früherer Novelle entkräftet.<sup>18</sup> Angesichts dieser Anordnung ist es nun durchaus denkbar, in dem plötzlich auf der Bank sitzenden Mann eine Traumgestalt zu vermuten. Unterstützt wird dieser Eindruck von der

Beschreibung seines Äußeren, das in tiefer Nacht sicherlich kaum erkennbar wäre—die gelben Handschuhe, die mit dem grauen Überzieher seltsam kontrastieren, werden jedoch genau registriert und verleihen Wehwald eine nicht ganz wirkliche Aura.<sup>19</sup> Auch das Ende der Erzählung Wehwalds, die unmögliche Feststellung "Ich war auf der Stelle tot," könnte im Rahmen des Traumes des Erzählers erklärt werden, der, dann doch verstört von der Absurdität seines Traumes, "stöhnend" (990) aufwacht, um die Bank neben sich leer vorzufinden. Anfang und Ende der Wehwald-Episode sind durch diese kleinen "Störzeichen" (nicht mögliche Wahrnehmungen, nicht mögliche Aussagen) bereits besonders markiert, und es bedarf nicht einmal psychoanalytischer Kenntnisse, um zumindest die Möglichkeit zu erwägen, die gesamte Geschichte könne ein Traum sein.

Erklärungen wie diese nun suchen Das Tagebuch der Redegonda im Rahmen der für unsere Wirklichkeit geltenden Gesetze und Normen logisch zu glätten und als Ereignis aus unserer Erfahrungswelt plausibel zu machen. Damit antworten sie auf ein offensichtlich im Leser vorhandenes Bedürfnis nach (menschlicher) "Wahrheit", das auch im letzten Absatz der Erzählung angesprochen wird. Hier tritt der Ich-Erzähler selbst als Redakteur-- bzw. als Schöpfer, wie zu diesem Zeitpunkt der Geschichte erkennbar geworden ist--der Wehwald-Erzählung in Erscheinung und berichtet von seinem inneren Kampf gegen die Versuchung, um des Effektes willen die Reihenfolge der Ereignisse zu manipulieren und seine "Erscheinung" in der Dichtung dem Duelltod Wehwalds vorausgehen zu lassen. Seinen Verzicht auf diesen wirkungsvollen Einfall begründet er damit, nicht den ohnehin vorhandenen Zweifel der Leserschaft an der "Wahrheit" seiner Geschichte durch der "Mystik, dem Spiritismus und anderen gefährlichen Dingen" (991) Vorschub leistende dichterische Extras zu verstärken. Bereits als "Erscheinung", so weiß der Erzähler, ist der Ich-sagende Tote eine Herausforderung für den Leser, der an der Wahrheit der erzählten Ereignisse "in jenem weitverbreiteten Mißtrauen [zweifelt], das Dichtern nun einmal entgegengebracht zu werden pflegt, wenn auch mit weniger Grund als den meisten anderen

Menschen" (991). So bietet das Ende der Erzählung mit ihrem Verweis auf die Unterhaltung im Caféhaus dem realitätsverbundenen Publikum die Möglichkeit, eindeutige und logische psychologische Erklärungen für die Erscheinung zu finden, die im Falle einer veränderten Reihenfolge der Ereignisse nicht mehr möglich wäre. "Wahr" wäre die Erzählung des Ich-Erzählers so in jedem Fall im Sinne psychologischer (subjektiver) Wahrheit oder zumindest Wahrscheinlichkeit--als wahrer Traum--, damit im Rahmen geltender Wirklichkeitskategorien. Daß sich Dichtung diesen Kategorien jedoch nicht unterordnen muß, sondern ihren eigenen Regeln folgt, hat bereits die Analyse von Zum großen Wurstel gezeigt. Und auch Das Tagebuch der Redegonda macht unabhängig davon, daß die seltsame Binnenerzählung durchaus logisch erklärt werden kann, eine deutliche Aussage zur Eigengesetzlichkeit des sprachlichen Kunstwerks, das auch ohne psychologische Verstehenshilfen Anspruch auf Wahrheit, auf dichterische Wahrheit stellen kann.

Die Binnenerzählung als Traum des Ich-Erzählers zu deuten und sie damit als Abdruck seiner Psyche, als Facette dieses Charakters zu lesen, scheint mir eine etwas verengende Sicht. Mehrfach wird im Text darauf hingewiesen, daß der Erzähler Schriftsteller ist, d. h. ein Mann, der professionell Fiktionen entwirft, und so ist es durchaus möglich, in seiner "Erscheinung" das Produkt künstlerischer Phantasie, eine bewußte und gestaltete Fiktion zu verstehen, die nicht primär dem psychologisch-personalen Bezug zur ansonsten nicht besonders individualisierten Erzählergestalt verpflichtet ist.<sup>20</sup> Ausgehend von der Nachricht vom Tod Wehwalds wird eine Vorgeschichte "gesponnen", in der nichts als die Gesetze der Dichtung gelten, in der die Grenzen des Möglichen keineswegs die Grenzen des Sagbaren sind, kurz: in der nur noch die Dichtung, im Spiel mit sich selbst, existiert.

Um Licht in diese Abstraktionen zu bringen, sei noch einmal ein genauerer Blick auf den Verlauf der Erzählung bis zu jenem Moment geworfen, in dem der Erzähler

stöhnend sein "Oh!" (990) ausruft. Ein Hauptmerkmal ist ohne Frage die komplizierte Verschachtelung verschiedener Geschichten ineinander, deren Grad an Fiktionalität zunehmend undurchsichtig wird. Ganz grob lassen sich zunächst zwei Handlungsstränge unterscheiden: die Geschichte Wehwalds und die Geschichte davon, wie die Geschichte Wehwalds dem Ich-Erzähler zu Ohren gekommen ist, also die Geschichte einer Geschichte.<sup>21</sup> Wenn Wehwald mit seiner Erzählung beginnt, befinden wir uns also bereits in der Fiktion einer Fiktion, auf der zweiten Stufe eines Systems, das uns langsam den festen Boden unter den Füßen wegzuziehen droht. Die dritte Stufe dieser Potenzierung von Fiktionen ist mit Wehwalds Schilderung seiner eingebildeten, also fiktiven Liebesbeziehung zu Redegonda erreicht. Diese Fiktion scheint beendet, als der Rittmeister in der Wohnung Wehwalds erscheint, "so wahrhaft und lebendig, wie Sie [gemeint ist der Ich-Erzähler, BM] hier mir gegenüber auf der Bank sitzen" (989). Hier nun beginnen die bislang voneinander trennbaren Fiktionen miteinander zu verschwimmen. Denn strenggenommen kann die bereits als Fiktion identifizierte Begegnung von Wehwald und Ich-Erzähler nicht für die 'Wahrhaftigkeit' der Erscheinung des Rittmeisters in Wehwalds Wohnung garantieren; lediglich ihr Platz in der Hierarchie der Fiktionen, eine Stufe unterhalb der 'Wahnvorstellung' Wehwalds, kann als Referenzgröße eine Aussage darüber machen, auf welcher Ebene von Fiktionen der Besuch des Ehemanns anzusiedeln ist.<sup>22</sup>

Beendet der Auftritt des Ehemanns die Phantasievorstellungen Wehwalds und führt die Erzählung zurück in die zweite Potenz des Fiktionalen, beginnt jedoch sofort erneut ein Spiel mit Fiktionen, das keine Einordnung in das bis hier relativ intakte Stufensystem mehr erlaubt: So ist es nicht zu ermitteln, ob Redegonda, wie es ihr Mann behauptet, tatsächlich tot ist oder ob es sich hierbei um eine List des Betrogenen handelt, also eine Fiktion. Der Höhepunkt der Verwirrung bzw. der Potenzierung von Fiktionen ist schließlich erreicht, als Wehwald das Tagebuch Redegondas zu lesen bekommt und in ihm "die ganze Geschichte [ihrer] Liebe . . . . in all ihren Einzelheiten" (989) findet. Erkennt Wehwald in

diesem Buch die absolute Parallele zu seinen eigenen Phantasien (dritte Potenzierung), läßt sich dies durch den Text in keiner Weise mehr stützen. Mit keinem Wort bestätigt der Text unabhängig von Wehwalds Erzählung dessen Identität mit dem im Tagebuch zitierten "Geliebten" (989), so daß auch die Geschichte einer anderen Liebe, ob realisiert oder phantasiert, in diesem Tagebuch dokumentiert oder erzählt sein könnte. Wenn Wehwald sich selbst seinen Liebesphantasien gemäß in die Rolle des (fiktiven) Geliebten des Tagebuchs einsetzt, so wird aus der Geschichte Redegondas im Liebeswahn Wehwalds die Fiktion oder Geschichte einer fiktiv gemeinsam erlebten fiktiven Liebesbeziehung--und hier dürfte die Potenzierung von Fiktionen einen Grad erreicht haben, an dem jeder Versuch, Ordnung zu schaffen und Klassifizierungen vorzunehmen, scheitern muß. Die Erzählung gerät zum reinen Spiel von Fiktionen mit Fiktionen von Fiktionen, das keinen Anspruch auf Darstellung von Wirklichkeit mehr stellt und sich wie zwei einander gegenüberstehende Spiegel im Unendlichen verliert.

Dennoch läßt sich die Erzählung weiterführen. Denn bei aller Komplexität des Erzählten folgt die Geschichte formal streng bestimmten Erzählkonventionen: So wird die Leidensgeschichte Wehwalds, wie bereits mehrfach betont, streng linear erzählt, in ihren einzelnen Zeitetappen durch Erwähnung von Jahres- und Tageszeiten deutlich in ihrem chronologischen Ablauf kenntlich gemacht. Und auch das Grundmuster der Handlung--sozusagen ihr Schattenriß--, über das sich der komplexe Bau von Fiktionen türmt, gehört geradezu zu den 'Universalien' Schnitzlerschen Erzählens und ist in vielen Texten immer neu variiert gestaltet: Das Verhältnis der verheirateten Frau, das vom Ehemann entdeckt und mit einem Duell auf Leben und Tod mit dem Liebhaber geahndet wird, findet sich in zahlreichen Dramen und Erzählungen Schnitzlers,<sup>23</sup> und besonders die 1887 entstandene kurze Erzählung Erbschaft scheint für Das Tagebuch der Redegonda bis ins Detail Pate gestanden zu haben.<sup>24</sup> Wie in Zum großen Wurstel spielt Schnitzler also auch in dieser Erzählung mit Vorgaben aus seiner eigenen, z. T. früheren Literaturpraxis und macht

gerade durch dieses Selbstzitat in Verzerrung ein weiteres Mal auf den Kunstcharakter der Erzählung aufmerksam.<sup>25</sup>

Geradezu stur bahnt sich das Erzählen seinen Weg durch das Gewirr von einander überlagernden und überhöhenden Fiktionen und führt die Liebesgeschichte Wehwalds bis an ihr gefordertes und--formal--traditionelles Ende: den Tod des Liebhabers. Nur noch die Richtung des Erzählens ist gesetzgebend in dieser Dichtung, die im Spiel mit sich selbst die Grenzen des Möglichen außer Kraft gesetzt hat. Dieses Spiel erreicht seinen Höhepunkt in dem Moment, in dem das Unmögliche sagbar wird und das Personalpronomen "ich" den Tod dessen, den es bezeichnet, überlebt. Die Dichtung hat sich hier nun endgültig aus ihrem Bezug zur Wirklichkeit gelöst und feiert ihren Triumph über sie. Im Phantastischen fällt die Grenze, die zwischen Tod und Sprache als Abbildungszwang stand. Zeigt Zum großen Wurstel, daß jeder Versuch, Tod in der Kunst "authentisch" darzustellen, zum Scheitern verurteilt ist, da Kunst nichts als den Schein zu geben vermag, geht Schnitzler in Das Tagebuch der Redegonda noch einen Schritt weiter, wenn Repräsentationen für nichts als sich selbst mehr stehen. Unterlaufen, was nicht zu überwinden ist, so lautet das ästhetische Credo Schnitzlers in Das Tagebuch der Redegonda.<sup>26</sup>

Wenn Schnitzler in der gerade behandelten Erzählung mit den Gesetzen und Grenzen sprachlicher Darstellung spielt und sie im Namen der Autonomie des sprachlichen Kunstwerks außer Kraft setzt, bietet er damit jedoch keine allgemeingültige Lösung für das Problem, das Tod für die Darstellung prinzipiell bedeutet. Vielmehr weist dieser spielerische oder experimenthafte 'Ausflug' ins Absurd-Phantastische gerade besonders auf die Unmöglichkeit hin, den Todesmoment anders als in der letztlich leeren, weil undurchdringbaren Formulierung "er ist tot" zu fassen--denn mehr als die reine Feststellung des Todes gelingt auch nicht in Wehwalds seltsamer Leichenschau, in der die Absurdität der Aussage das zugrundeliegende Problem erst besonders hervorhebt.

Der Todesmoment selbst erweist sich also literarisch als relativ unproduktiv, jedenfalls in dem Maße, in dem das darstellerische Interesse auf der Vermittlung einer wie auch immer gearteten ereignishaften Wirklichkeit liegt. Die auffälligen Aussparungen dieser Momente in Schnitzlers erzählerischem wie dramatischem Werk, die ich bereits an früherer Stelle erwähnte, sowie Das Tagebuch der Redegonda machen deutlich, daß Schnitzler sich dieser Tatsache sehr bewußt gewesen sein muß. Tod selbst hat für seine Texte weniger eine inhaltliche Ereignisfunktion; vielmehr gilt, was Allerdissen besonders in bezug auf die nun näher zu betrachtende frühe Erzählung Sterben feststellt und was bereits an früherer Stelle dieser Arbeit zitiert wurde: "Das Leben unter der Todesdrohung wird zum Prüffeld für die ethische Substanz des Geprüften, sein Verhalten soll Aufschluß geben über Sinnhaftigkeit oder Sinnlosigkeit der Existenz" (161).<sup>27</sup>

Dieses von Allerdissen auf moralisch-ethische Aussagen ausgerichtete Handlungsmuster hat weitreichende Konsequenzen für die sprachliche Gestaltung von Schnitzlers Texten, besonders seiner Erzählungen. Indem Schnitzler seine Figuren immer wieder in Situationen stellt, in denen ihr naher Tod ihr Aktions- und Bewußtseinsfeld begrenzt, stehen auch die Texte selbst, in denen sie erscheinen, sozusagen unter tödlichen Vorzeichen. Tod als letztlich (sprachlich) uneinholbares Ereignis bestimmt nicht allein die (moralische) Verhaltensweise derer, die ihm ausgesetzt sind, sondern schreibt sich mehr oder weniger deutlich in das Erzählen ein, läßt sich als strategische Größe in Schnitzlers Prosa verstehen.<sup>28</sup> Die Tatsache, daß sich Tod selbst nicht erzählen läßt, führt bei Schnitzler dazu, mit unterschiedlichen Darstellungsmodi zu experimentieren und Diskursformen zu suchen, über die sich Tod eher assoziativ als explizit, eher symbolisch als direkt in die jeweiligen Texte einschreibt. Wie stark diese Diskurse im Einzelfall auf die inhaltliche Ebene zurückwirken und eventuell Aussagen nahelegen, die von der erzählten "Geschichte" explizit noch gar nicht als möglich entworfen sind, wird besonders an der Monolognovelle Fräulein Else zu sehen sein. Diese Novelle steht am Ende einer

Entwicklung in Schnitzlers Werk, deren Grundparameter in seiner ersten großen Erzählung Sterben gesetzt werden und die im Folgenden näher zu betrachten sein wird.

b) Sterben oder: Wie man zu Tode erzählt

Die Erzählung Sterben entstand im Jahre 1892 und erschien 1894 in der Zeitschrift Neue Deutsche Rundschau, bevor der Fischer-Verlag 1895 das vom Publikum sehr positiv aufgenommene Werk in Buchform veröffentlichte. Zum ersten Mal trat Schnitzler als Autor einer mehr als nur wenige Seiten umfassenden Prosa an die Öffentlichkeit, deren Genauigkeit im Detail und vor allem Konsequenz, mit der die beiden Hauptcharaktere psychologisch dargestellt und durchleuchtet werden, beeindruckten. Anders als in manchen zeitgenössischen Werken, in denen die Koketterie mit dem Tod als eine Form verfeinerten Lebens- und Selbstgenusses dekadenter Lebensweise erscheint, stellt Schnitzler in dieser Erzählung den Tod in all seiner ernüchternden Faktizität dar--als langsamen und zermürbenden Verfallsprozeß eines noch jungen Lebens, der das sterbende Ich in einen verzweifelten Egoismus treibt, der alle zwischenmenschlichen Bindungen zerstört, der "häßlich" und abstoßend ist: "Wie lange nur haben sie einander nicht geküßt! Sie muß an seine Lippen denken, die nun immer so blaß und trocken sind. Sie will ihn auch nur mehr auf die Stirne küssen. Seine Stirne ist kalt und feucht. Wie häßlich das Kranksein ist!" (E I, 150), so überlegt Marie, die Geliebte des totkranken Felix, der sehr schnell seine Attraktivität als "der interessante Kranke" (122) verliert. In einer Zeit, in der der oder die Tuberkulosekranke--denn wenn auch die Erzählung die Krankheit Felix' nicht genauer benennt, so legt das gesamte beschriebene Krankheitsbild diese Diagnose nahe--zu einem Stereotyp romantischer Liebestragik geworden ist (man denke an die vielen literarischen Verarbeitungen des Schicksals der jungen Pariser Kurtisane Marie Duplessis, die in Verdis Oper La Traviata ihre musikalische Apotheose erfährt),<sup>29</sup> erteilt Schnitzler derartigen

Stilisierungen oder auch dekadenten Genußhaltungen zu Tod und Verfall eine nüchterne und klare Absage. Wie zuvor erwähnt, verfährt er dabei auch nicht in der Manier naturalistischer Drastik--im Gegenteil heben alle Interpreten dieser Erzählung immer wieder hervor, wie selten überhaupt von der Krankheit Felix', ihren Symptomen und seinem physischen Leiden explizit die Rede ist. Nur das Nötigste wird berichtet--Felix' anfängliche allgemeine Schwäche, die von schubartigen Fieberanfällen begleitet ist, seine zunehmende Atemnot, die ihn im Schlaf stört und ihn das unheimliche Stöhnen ausstoßen läßt, das Marie aus ihrem Schlaf aufschreckt. Seine zunehmende Schwäche führt Felix schließlich auf sein "Sterbebett" (141), das er zwar noch gegen die horizontale Position im Wagen nach Meran und das Bett im dortigen Ferienhaus eintauschen wird, aus dem er jedoch im weiteren Sinne nicht mehr aufsteht. Schließlich erleidet er den fatalen Blutsturz gleich nach der Ankunft in Meran, dem nur wenige Stunden später offensichtlich ein zweiter, diesmal tödlicher folgt. Mehr wird nicht berichtet von der langsamen Zersetzung der Lunge des Kranken, jede Unterhaltung über die medizinische Seite der Krankheit, sei es die ärztliche Diagnose oder das Krankengespräch, konsequent übergangen--aus dem Text geschickt, wie der Todesmoment selbst.<sup>30</sup>

Was an Felix' Fall interessiert, ist nicht das medizinische Detail, das Schnitzler aus eigener medizinischer Praxis und auch als Sohn eines der berühmtesten Lungenspezialisten im Österreich der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts fachkundig hätte liefern können. Interessant ist Felix als psychologischer oder allgemeinmenschlicher "Fall", wie es Schnitzler in einem Brief an Hofmannsthal knapp ein Jahrzehnt nach der Veröffentlichung der Erzählung feststellt: "Es stammt aus der Zeit, wo mich der 'Fall' mehr interessiert hat als die Menschen . . ." <sup>31</sup> Eigentliches Thema der Erzählung ist die Frage, wie eine Person, die in die Experimental- oder Prüfsituation Todesdrohung unmittelbar (Felix) und mittelbar (Marie) gestellt ist, auf diese Herausforderung reagiert.<sup>32</sup> Damit ist der Schauplatz des Geschehens in das Innere der beteiligten Personen verlegt, was wiederum die besonders

von Low,<sup>33</sup> Ohl<sup>34</sup> und Knorr hervorgehobene genau durchkonzipierte Perspektivierung der Erzählung bedingt: Innenperspektive in der Form des inneren Monologs oder der erlebten Rede, die auch in Mischformen erscheinen, wechselt mit kaum noch von der Figurenperspektive trennbarer Erzählerrede ab; die Bewegungen Maries und Felix aufeinander zu und voneinander weg, die Ohl nachzeichnet, finden ihren adäquaten Ausdruck in der Verwendung von dialogischen und monologischen Partien und in der Abwechslung von Präsens und Präteritum. Deutlich ist die Erzählung als Fallstudie konzipiert und in Form und Struktur streng und wie einem Bauplan folgend durchkonstruiert, so stark, daß Schnitzler selbst in dem bereits zitierten Brief an Hofmannsthal selbstkritisch fortfährt: ". . . und ich denke, das meiste aus dieser Epoche [d. h. der Zeit vor 1900, BM] muß wie luftlos wirken."<sup>35</sup> Die Tendenz zur Typisierung (die Hauptfiguren werden weder sozial noch persönlich individualisiert), die Resultat der Absicht ist, den Fall in seiner Allgemeingültigkeit darzustellen, gibt der Erzählung durchaus einen etwas steril-"luftlosen" Unterton, und das Phrasenhafte, besonders in einigen der Unterhaltungen, ist mit Sicherheit auf das der Erzählung zugrundeliegende Strukturmodell Experiment und seinen exemplarischen Charakter zurückzuführen. Wie auch in seinen (frühen) Bühnenstücken zeigt Schnitzler besonders zu Beginn der Erzählung eine gewisse Schwäche, menschlich mitnehmende Szenen frei von Sentimentalität und einer gewissen Pathetik zu halten,<sup>36</sup> die sich gestisch--etwa in Maries verzweifelterm Kniefall--<sup>37</sup>, vor allem aber in den vielen Satz- und Wortwiederholungen ausdrückt, die den Eindruck der Fassungslosigkeit und des Schocks suggerieren sollen, in ihrer auffälligen Häufung jedoch eher konstruiert und gestellt wirken. Besonders die verdoppelte Namensanrede scheint Ausdruck tiefster innerer Bewegung zu sein, und so folgt dem Tränenausbruch Felix' vor seiner Erklärung einige Sätze lang im Dialog mit Marie nicht mehr als das jeweilige "Felix,

Felix!" und "Marie, Marie" (101), das selbst in seiner epischen Einbettung kaum mehr als theatralisch wirkt.

Auf den Schock, den Felix' Eröffnung mit sich bringt, kann Marie ebenfalls nicht anders als mit verdoppelten Ausdrücken ihrer Weigerung reagieren, das Gehörte zu verarbeiten oder zu akzeptieren: "Sie schrie auf: 'Aber du bist verrückt, du bist verrückt'" (102), und auch Felix' scheinbar nüchterne Projektionen in die Zukunft "ich werd' in einem Jahr daliegen, kalt, vielleicht schon vermodert" (103) kann Marie nur verbal von sich stoßen: "Hör' auf, hör' auf!" (103). Felix dagegen steigert sich rhetorisch in die überlegene Haltung dessen, der alles schon beinahe hinter sich hat und auf das junge Leben Maries aus der Distanz des Alters blickt: "Siehst du, Kind, ich habe so fürchterlich gelitten die letzten Wochen unter der Ungewißheit. Nun ist's besser. . . . Mein liebes Kind, ich habe sehr ernst mit dem Manne gesprochen" (102). Daß es zu diesem wie zu späteren Zeitpunkten für Felix darum geht, rhetorisch eine Größe zu postulieren, die autosuggestiv helfen soll, die "Wahrheit" zu ertragen, ist eindeutig und wird immer wieder von Interpreten betont. So sehr diese Floskeln, die Felix noch lange Zeit während seiner Krankheit Marie gegenüber verwendet, Bestandteile der Selbstcharakteristik dieser Figur sind, geben sie der Erzählung insgesamt doch etwas sehr Formelhaftes, worauf sich Schnitzler möglicherweise in der zuvor zitierten selbstkritischen Äußerung Hofmannsthal gegenüber bezieht.<sup>38</sup>

Diese kleinen Schwächen im Detail tun jedoch der Gesamtkomposition keinen Abbruch, die Ohl zu Schnitzlers "bedeutenden Arbeiten zählt" (552) und über die Low schreibt, sie sei "a remarkably mature achievement, in terms of both content and form, by a relatively inexperienced writer" (126) Interessant ist, daß sich beide Interpreten in ihren Untersuchungen besonders dem formalen bzw. strukturellen Aspekt der Erzählung zuwenden und Schnitzlers Meisterschaft auf diesem Gebiet hervorheben, was darauf schließen läßt, daß diese erste große "Fallstudie" im Werk des Autors nicht allein rein psychologischem Interesse, d. h. inhaltlichen Aspekten verpflichtet ist, sondern auch

formal--und dies schließt die strukturelle wie die sprachliche Seite ein--als (exemplarische) Studie zu verstehen ist. Wenn Schnitzler sich zur Aufgabe macht, einen bestimmten Fall literarisch darzustellen, so bringt dieser literarische Ansatz es für die Interpretation mit sich, das 'Wie' der Darstellung wesentlich stärker zu beachten als dies etwa für Texte Freuds gilt, dessen Hauptinteresse auf dem psychologisch-wissenschaftlichen Aspekt eines Falles liegt.<sup>39</sup> Die raffinierte Perspektivierung und die deutliche Strukturierung der kapitelartigen Erzählabschnitte, die ihrerseits wieder über Raum- und Zeitstrukturen untereinander geordnet sind--Aspekte, die Low, Knorr oder Ohl besonders untersuchen--, gehören hier ebenso zur Erzählstrategie wie die bisher kaum notierte Tatsache, daß Schnitzler in Sterben bereits eine Technik zu verwenden beginnt, die in der Monolognovelle Fräulein Else zur Meisterschaft gebracht zentral die Dynamik der gesamten Erzählung beherrscht: Von Anfang an setzt Schnitzler in Sterben zwei Diskursebenen gegeneinander, die z. T. miteinander konkurrierend, vor allem aber einander kommentierend und ergänzend der Erzählung eine Komplexität verleihen, die den Rahmen einer rein psychologischen Fallstudie weit übersteigt.

Folgt die Erzählung nämlich einerseits streng linear dem Verlauf von Felix' Krankheit auf den Moment seines Todes zu, seinem "Sterben", wie es im Titel bereits angekündigt ist, wird diese Linearität konterkariert durch einen zweiten Diskurs, der vor allem auf der symbolischen Ebene operiert und über den sich Tod von Anfang an als unverrückbare Gewißheit in den Text einschreibt--eine auch erzählerisch gestaltete Gewißheit über die Sinnlosigkeit aller Fluchtbewegungen, die dem Text jene von Knorr konstatierte Statik verleiht.<sup>40</sup> Bereits der Titel der gesamten Erzählung gibt diese doppelte Erzählstruktur vor, denn der Begriff des Sterbens ist definiert als Prozeß auf den sicheren Endpunkt Tod zu, als ein Prozeß, in dessen Verlauf dieser Endpunkt immer im Bewußtsein präsent bleibt. Von Anfang an, d. h. noch bevor er Marie von der Diagnose des Arztes erzählt, wird Felix in ein Zeichenfeld gestellt, das Assoziationen mit Ende, Rückzug und

Abschied nahelegt--ein genauerer Blick auf die die Erzählung eröffnende Szene wird dies deutlich machen--, und spätestens nachdem die schreckliche Nachricht aus Felix hervorbricht, bewegt sich der gesamte weitere Text im Schlagschatten des Todes. Kleine Hoffnungsschimmer im Verlauf der Krankheit, die eine Heilung möglich erscheinen lassen,<sup>41</sup> werden von diesem noch näher zu betrachtenden zweiten Diskurs als Illusion entlarvt, und so holt das Ende der Erzählung nur noch ein, was im Symbolischen schon längst vollzogen ist.<sup>42</sup> Mit dem Tod Felix' ist die Bedingung, unter der sich die Erzählung entwickeln konnte, eingelöst, der zeichenhafte Diskurs des Todes mit jenem, in dem sich das schwindende Leben bzw. die fortschreitende Krankheit ausdrückt, verschmolzen. Der bereits an früherer Stelle in diesem Kapitel erwähnte symbolische Streifen Blut, der Felix nach seinem Sturz am Fenster "über das Kinn herab"(175) läuft, markiert einem Schlußstrich gleich dieses Verschmelzen zweier Diskursebenen ebenso wie das Ende einer Geschichte, die sich nun nur noch dem Leben zuwenden könnte, etwa dem weiteren Schicksal Maries.

An früherer Stelle erwähnte ich bereits die Dezenz, mit der Schnitzler vom langsamen Verfall seines Protagonisten berichten läßt. Nur ganz wenige der Symptome, die der Kranke zweifelsohne entwickelt und die aus anderen Schilderungen über Tuberkulosekranke bekannt sind, werden mitgeteilt. Einzig betont wird immer wieder Felix' zunehmende Schwäche und, wenn auch weniger auffällig, die Atemnot, die sich ihm "schwer auf die Brust legt" (151). Nur selten geben Maries Überlegungen einmal Aufschluß über die physisch unangenehmen Seiten der Krankheit, die auch ihr im wahrsten Sinne des Wortes den Atem nehmen:

Marie stand auf und öffnete ein Fenster. Eben begann es zu dunkeln, und die hereinbrechende Luft war so erfrischend, daß Marie das Verlangen empfand, sich länger von ihr umschmeicheln zu lassen. . . . Nun, wie sie den Kopf wieder zurück ins Zimmer wandte, strömte ihr die ganze Dumpfheit der Krankstube wieder entgegen und legte sich ihr beklemmend auf die Brust. (144)<sup>43</sup>

Fast unauffällig schreitet Felix' Krankheit fort, und nur sehr detaillierte Angaben über die äußere Zeit--Daten, Tageszeiten, vor allem aber Jahreszeiten--machen deutlich, daß und wie schnell damit Felix' Lebenszeit verstreicht.<sup>44</sup> Die verschiedenen Ortsveränderungen, die Felix und Marie vornehmen, können dem unaufhaltsamen Gang der Krankheit nichts entgegensetzen, und der Versuch, dem Zeitkontinuum, wie es sich in den Jahreszeiten ausdrückt, nach Süden zu entfliehen --nach Meran und weiter, so plant Felix, vielleicht nach Afrika (158)--, scheidert vollkommen: Gerade in Meran erleidet Felix gleich nach seiner Ankunft den ersten Blutsturz, der Vorbote seines wenig später eintretenden Todes ist. Weder die großen Bewegungen durch den Raum noch die große denkerische Pose, geistig das Problem des eigenen Todes transzendieren zu können (vgl. 132, 135), können etwas ausrichten gegen den Zersetzungsprozeß, der sich in Felix' Innern abspielt und der ihn zunehmend paralyisiert.

Nur diese fortschreitende Bewegungsminderung aber, die mit Reisen über immer längere Strecken kompensiert werden soll, findet Ausdruck in der Erzählung, und auch dies, ohne daß deutlich auf sie hingewiesen würde. Rythmisch gegliedert wird dieses Verfallskontinuum von immer ernsthafteren Anfällen von Atemnot bis hin zum Blutsturz, die jedoch ihrerseits in ihrer Intensität langsam gesteigert werden und eigentlich immer erst nachträglich, d. h. wenn Marie Felix findet, erzählt werden. Ebenso unauffällig, wie sich der Erreger in Felix' Körper eingenistet hat und ihn von innen heraus zerstört, baut auch jener Diskurs, auf dem sich die Progression der Krankheit ausdrückt, Felix quasi systematisch von innen heraus ab: Langsam aber kontinuierlich--jeweils in fast nebensächlichen Details versteckt--verliert Felix seine wesentlichen Lebensfunktionen, so, schon früh in der Erzählung, den Appetit; seine Nächte werden unruhig, zum Teil schlaflos, Gespräche verflachen bis zum absoluten Verstummen,<sup>45</sup> und seine Aktivität läßt nach. Nicht zufällig nimmt Felix mehrfach vergeblich Anlauf, noch etwas zu schreiben, und schon gar nicht gelingt es ihm, "[s]einen letzten Willen" (115), jenes "Gedicht, [das]

ein stiller lächelnder Abschied von der Welt [sein sollte], die er überwunden" (116) aufs Papier zu bringen--anders als für jenen "Literaten", dessen "letzte[r] Brief" in einem anderen Kapitel zu behandeln sein wird, ist der bevorstehende Tod für Felix nicht Auslöser oder Ursprung schriftstellerischer Produktion, und so bedarf es des außenstehenden Erzählers, Tod und Text(produktion) direkt miteinander in Verbindung zu bringen, d. h. die Funktion dieses Todes als Bedingung für den literarischen Text zu bestimmen.<sup>46</sup>

Erklärt Felix sich selbst diesen Mangel an dichterischer Energie damit, zu dieser Arbeit "noch nicht fähig" (115) zu sein, legt der Verlauf der Erzählung dagegen nahe, daß er dazu nicht mehr fähig ist, geistig wie physisch. Aus Felix, dem Geliebten Maries, dem väterlich-überlegenen Denker, aus dem, der "krank ist" (106), wird langsam der "interessante Kranke" (122, 125), der "totenblaß" nur mühsam einen Anfall von Atemnot übersteht (136). Schon auf der Rückfahrt von Salzburg nach Wien sieht Felix sich selbst als "schwerkranke[n] Mensch[en]" (137), und auch, wenn er in seiner Fieberphantasie anschließend feststellt "Ich bin nur müde, ich bin gar nicht krank. Es sind viel Kränkere im Zug als ich . . ." (138), ist er nach seiner Ankunft in Wien fortan "der Kranke" (140), für den es keine Hoffnung mehr gibt: "'Mein armer Freund!'" (139), so flüstert der Arzt Alfred vor sich hin, als er den vollkommen geschwächten Felix in einen Wagen vom Bahnhof nach Hause gesetzt hat. Gerade weil sich Alfred bis zu diesem Zeitpunkt in der Erzählung dem Leserinteresse an einer realistisch-medizinischen Prognose entzogen hat, hat seine kurze Bemerkung nun doppeltes Gewicht und macht alle Hoffnungen auf eine Heilung des Kranken, die möglicherweise im Leser entstanden sind, definitiv zunichte. Die kurze Bemerkung markiert damit eine entscheidende Station auf Felix' Leidensweg--und damit im auch rhetorisch gestalteten Verfallskontinuum--wie sie gleichzeitig den ständig präsenten Todesdiskurs bestätigt, der in Kürze zu betrachten sein wird.

Auffällig selten wird Felix nach seiner Rückkehr aus Salzburg nach Wien noch als 'Felix' apostrophiert, es dominiert die Bezeichnung "der Kranke", die sich auch in Maries

Gedankengänge einschleicht—ein Zeichen ihrer zunehmenden Entfremdung von jenem Mann, dessen Schicksal sie zu teilen ganz bereit war und für den sie schon lange nur noch "Mitleid" (125, 126) bzw. "die [alte] Zärtlichkeit des Mitleids" (130) empfinden kann. Mit diesem Wechsel im Verhältnis Maries zu Felix geht auch ihr physischer Rückzug einher. Nach den letzten Tagen der Intimität in Salzburg erlischt das erotische Liebesverhältnis der beiden, und Marie übernimmt die Rolle der aufopferungsvollen Krankenpflegerin. Dieser Rollen- oder Funktionswechsel läßt sich sehr genau im Text festmachen und ist von Schnitzler effektiv in Szene gesetzt worden: Nach Felix' erstem ernsthaften Anfall von Atemnot am letzten Tag des Salzburg-Aufenthaltes beschließt das Paar, schnellstmöglich mit der Bahn nach Wien zurückzukehren. Diese Rückfahrt nun tritt Felix bereits als Liegender an, "bequem der Länge nach ausgestreckt, den Kopf an Maries Brust, den Plaid über sich gebreitet" (137). Sowohl diese Anordnung als auch der bezeichnende Name Maries<sup>47</sup> legen es nahe, in dieser Szene Anklänge an italienische Pietà-Darstellungen zu sehen, und wenn auch Felix sicherlich nicht als Märtyrer oder gar Christusgestalt zu verstehen ist, weist die Ähnlichkeit in der szenischen Anordnung der beiden Figuren Felix zumindest symbolisch deutlich als vom Tode Gezeichneten aus.

Pflichtgefühl und Mitleid ketten Marie fortan an das Krankenbett Felix', das von diesem als sein "Sterbebett" (141) bezeichnet wird. Stunden verbringt sie in einem Stuhl neben dem Bett des Kranken und versucht, ihn zu unterhalten oder aufzuheitern; aber auch in dieser Funktion rückt Marie zunehmend ab von Felix: "Marie hatte die Gewohnheit angenommen, ihren Stuhl vom Bette des Kranken wegzurücken, so oft es anging, und sich ans offene Fenster zu setzen" (145).<sup>48</sup> Küsse gibt es schon lange nicht mehr zwischen den Partnern, und wenn Marie Felix über Kopf oder Hände streicht, so wird dies mehr und mehr zu einer automatisierten Geste: "In der letzten Zeit hörte Marie zuweilen den Kranken nachts unzusammenhängendes Zeug reden. Und da strich sie dann wohl ganz mechanisch mit den Händen über seine Stirne und Haare und flüsterte 'Schlaf, Felix, schlaf, Felix!', so

wie man ein unruhiges Kind beschwichtigt" (154). Ihr ermüdendes Mitleid mit dem bei der Abreise nach Meran deutlich als Totkranken gekennzeichneten Mann<sup>49</sup> wird ein letztes Mal auf dieser nächtlichen Eisenbahnreise modifiziert, während der Felix Marie fast brutal an ihr zu Anfang gegebenes Versprechen erinnert, mit ihm sterben zu wollen. Trotz seiner Krankheit hält Marie ihn für durchaus in der Lage, sie auch gewaltsam mit sich zu nehmen, und so "[nimmt sie] sich vor, auf ihrer Hut zu sein" (164). Mißtrauen und Angst übernehmen das Kommando in Maries Verhalten Felix gegenüber, und so verliert auch die Geste des Händereichens den letzten Hauch von Intimität: "Sie gab ihm die Hand, aber so, daß die ihre über der seinen ruhte" (164). Wie richtig Maries Mißtrauen letztlich ist, zeigt dann Felix' letzte große Interaktion mit seiner ehemaligen Geliebten, sein Versuch, sie zu erwürgen, um nicht allein sterben zu müssen: Aus der innigen Umarmung "sorglose[r] lachende[r] Nächte, müde[r], zärtliche[r] Tage" (117) wird schließlich der "eisern[e] Reif . . . der Umklammerung seiner beiden Hände" (173), aus dem Marie sich panisch ins Freie rettet.

Auch diese Flucht fort aus der Nähe Felix' steht am Ende einer Reihe von Entfernungsbewegungen, die ihren Anfang in Maries frühmorgendlichem Ausflug ins Freie nimmt (s. o.) und in Salzburg, auf dem letzten im Text beschriebenen Spaziergang der beiden, bereits deutliche Formen annimmt: Während sich Felix nur unwillig durch das Gedränge im festlich gestimmten Salzburg bewegt, ist Marie ganz gefangen von den auf sie einstürmenden Eindrücken und gibt sich diesen wie dem Treiben auf der Straße ganz hin, ohne anscheinend genauer auf Felix zu achten. Deutlich steht dieser Gang durch die Stadt im Zeichen der Trennung des Paares: "Marie spazierte neben Felix einher, aber ohne seinen Arm zu nehmen. Nicht selten wurden sie durch die Menschenflut auf Sekunden getrennt, und dann fand sie ihn wieder, wie er an den Mauern der Häuser weiterschlich in einem offenbaren Widerwillen, mit allen diesen Leuten in eine nähere Berührung zu kommen" (129).<sup>50</sup> Erst als Felix aktiv wird, sie am Arm packt und mit sich in ruhigere Teile der

Stadt zieht, assoziiert sich Marie wieder mit dem Mann an ihrer Seite, und so wird die Wiedervereinigung in den sich anschließenden (letzten) Liebesnächten oberflächlich besiegelt.

Denn bei aller Fürsorge entfernt sich Marie immer weiter von Felix. Rückt sie nach ihrer Rückkehr nach Wien zunächst, wie bereits zitiert, den Sessel vom Krankenbett gegen das (offene) Fenster ab, wird sie aktiver, als sie endlich beschließt, den vom Doktor ihr verordneten Spaziergang ins Freie zu unternehmen, als Felix schläft. Von ihrem ersten "Ausbruch" heißt es noch, sie "schlich auf die Terrasse" (119), woraus jedoch schnell die Gewohnheit wird, "beim ersten Grauen des Tages ins Freie zu eilen" (120). Maries Ausflug ins abendliche Wien wird schließlich wie folgt beschrieben: "Sie ging auf den Fußspitzen in die Küche, gab der Bedienerin den Auftrag, im Krankenzimmer zu verweilen, nahm rasch Hut und Schirm und flog mehr, als sie ging, die Treppe hinunter" (149, alle Hervorhebungen BM). Eine letzte Steigerung findet sich dann in der Beschreibung von Maries panischer Flucht ins Freie, nachdem Felix versucht hat, sie zu erwürgen: "'Nein, nein!', schrie sie auf. 'Ich will nicht!' und rannte zur Türe" (173, H. v. m.).

Während Felix im Verlauf der Erzählung erzählerisch immer stärker in die Horizontale gelegt wird--vom aufrechten Spaziergänger, der sich vor allem der Stimmung halber von einem Schiffer im Liegen fahren läßt (vgl. 110), zum auf der Terrasse sitzenden Rekonvaleszenten, der jedoch schon auf der Heimfahrt nach Wien zu schwach ist, noch im Sitzen zu reisen, und schließlich zum Totkranken, dessen 'Sterbebett' zwar noch lokal wechselt, der letztlich jedoch nur noch auf die Füße kommt, um tot umzufallen--, vollzieht der Körper Maries eine entgegengesetzte Bewegung. So wie sich auch die Macht- und Kräfteverhältnisse in der Beziehung des Paares ändern,<sup>51</sup> werden auch die Körper der beiden Hauptfiguren quasi gegeneinandergeführt: In dem Maße wie Felix zur Bewegungslosigkeit verurteilt ist, scheint sich Maries Körper bei aller Ermüdung

symbolisch zu strecken, gewinnt an Mobilität und Geschwindigkeit. In den Bewegungslinien dieser beiden Körper drückt sich damit ein Bauprinzip der gesamten Erzählung aus, das Ohl als "Motivumkehrung" (563) identifiziert und das wesentlich den symmetrischen Aufbau und die Struktur von Sterben bestimmt. Bereits eine nähere Betrachtung dieser sich im Laufe der Erzählung umkehrenden Motive würde ausreichen, um die Entwicklung in der Geschichte Maries und Felix' zu verstehen, und den von Ohl genannten Motiven ließen sich noch weitere hinzufügen—wie eben das gerade beschriebene der symbolischen Führung der Körper.

Nutzt Schnitzler diese Technik der Motivumkehrung besonders, um die innere Wandlung der Figuren in bezug auf Konzepte wie Hoffnung oder Zeit deutlich zu machen,<sup>52</sup> verwendet er eine ähnliche Technik, um die Dynamik zwischen Felix und Marie in ihrer Entwicklung zu illustrieren. Mehrfach finden sich im Text sowohl Gesten als auch Aussagen, die an späterer Stelle in der Erzählung von der jeweils anderen Person übernommen werden. Bereits hingewiesen wurde auf die Richtungsänderung der Anredeform "Kind" zusammen mit der Geste, dem jeweiligen Partner über Hände oder Gesicht zu streichen.<sup>53</sup> Aber auch ganze Aussagen werden wörtlich aus früheren Passagen wiederholt und der jeweils anderen Person in den Mund bzw. ihre Gedankengänge gelegt. Ein günstiges Licht wirft dieser erzählerische Kniff noch relativ früh in der Erzählung auf die Beziehung Maries und Felix, als der in exakter Wiederholung dessen, was Marie ihm kurz zuvor suggerieren will, sich selbst einredet: "Er wußte, daß er zu jenen gehörte, die wieder gesund werden" (116), eine Annahme, die Felix im Gespräch mit Marie noch abgeklärt verlacht: "'Nun ja, gerade du gehörst zu denen, die gesund werden.' Er lachte laut auf. 'Gutes Kind, du meinst in der Tat, daß ich dem Schicksal aufsitze? . . .'" (113). Die optimistische Grundstimmung, die diesen Aussagewiederholungen zugrunde zu liegen scheint, ist jedoch nicht von Dauer. Denn wie es Felix bereits zu Beginn seines Sterbens voraussieht, kommt der Moment, in dem Marie denkt: "Wenn's nur schon vorüber wäre!

Ja, vorüber! Sie schrak nicht mehr vor dem Gedanken zurück, das tückische Wort fiel ihr ein, das aus dem fürchterlichsten aller Wünsche ein heuchlerisches Mitleid macht: 'Wär er doch erlöst!'" (170). Wer eigentlich erlöst wird, wird aus Felix' früherer Voraussage klar: "Aber was ich nicht will, ist, daß du Tage und Nächte lang über mein Bett gebeugt dasitzest mit dem Gedanken: wäre es nur schon vorbei, nachdem es ja doch einmal vorbei sein muß, und daß du dich als Erlöste fühlst, wenn ich von dir scheide" (122). Ob die negative Bewertung des Wunsches "Wär er doch schon erlöst!" Teil der Gedanken Maries oder Erzählerkommentar ist, bleibt letztlich unentschieden. Der "heuchlerische" Wunsch macht jedoch deutlich, wie sehr sich Marie in der Zwischenzeit von ihrem einstigen Geliebten entfernt hat, so sehr, daß auch ihre Vision, aus dem Dunstkreis des Toten mit einem Gefühl der Erleichterung und Freiheit fortzugehen (vgl. 170), keinerlei Gewissensbisse mehr bei ihr auslöst, wie dies noch zu Beginn der Leidenszeit der Fall ist (vgl. 125). Es bedarf der Vergegenwärtigung jener fast brutalen Vision des vermodernden Leichnams, die Felix Marie bereits zeichnet, als er ihr von der Prognose seines Arztes berichtet, um Marie an ihre verloschenen Gefühle für ihn zu erinnern:<sup>54</sup> "Er lebt ja noch, er atmet, er träumt vielleicht. Aber dann wird er starr daliegen, tot, man wird ihn begraben, und er wird tief in der Erde ruhen auf einem stillen Friedhof, über den die Tage gleichförmig hinziehen werden, während er vermodert. Und sie wird leben, sie wird unter Menschen sein. . ." (171).<sup>55</sup> Unerträglich ist Marie diese Vorstellung, und so bricht sie in Tränen aus--Tränen, die sie jedoch vor Felix verbergen will, sogar verneint. Die tiefe emotionale Regung hier bringt die beiden nicht mehr einander näher wie noch zuvor, in der parallelen Textstelle, und so folgt als letzte Begegnung des Paares Felix' bereits beschriebener Versuch, Marie "mit [sich]" zu nehmen.

So unspektakulär Schnitzler das Tuberkulosesterben seiner Hauptfigur Felix in Szene setzt--er verzichtet sowohl auf naturalistische Darstellung medizinischer Details wie auch auf die große und nicht als Pose oder Hysterie denunzierte Liebesemphase--, so

kontinuierlich läßt er Felix vom und im Text abbauen. Sein Sterben findet vor allem im Erzählen statt, sei es in der zunehmenden erzählerischen Horizontallagerung oder den effektvoll-nebensächlich in die Erzählung eingestreuten Details, die eine Aussage über seine abnehmenden Lebensfunktionen machen. Daß mit seinem medizinischen Sterben auch das Sterben der Liebe zu und von Marie einhergeht, bedarf keiner besonderen Erwähnung.<sup>56</sup> Die bisherigen Überlegungen sollten jedoch gezeigt haben, daß Schnitzler beide Ablösungsprozesse gleichermaßen auf diversen Ebenen des Textes in ihrer Prozeßhaftigkeit subtil spiegelt, anstatt Analysen oder explizite Beschreibungen dominieren zu lassen.

Diese Unauffälligkeit ist verantwortlich für den langsamen Charakter der Erzählung, die bei aller Variation im Tempo der einzelnen Erzählabschnitte<sup>57</sup> letztlich doch in einer Statik verharrt, die jener mancher Einakter der Jahrhundertwende nicht unähnlich ist. Wie im Einakter--so jedenfalls definiert etwa Peter Szondi die Ausgangssituation--ist auch in Sterben von Anfang an alles entschieden, einzig dargestellt werden noch die letzten Momente bis zur unabwendbaren Katastrophe. Daß Felix sterben muß, ist die Bedingung dafür, daß die Geschichte seiner letzten Lebensmonate überhaupt aufzeichnenswert ist.<sup>58</sup> Sein Tod ist eine absolute Gewißheit, und diese Gewißheit artikuliert sich im Text auf einer ganz eigenen Ebene, als Todesdiskurs, der besonders mithilfe von Lichtsymbolik operiert und schon vor Felix' Nachricht von der Prognose des Arztes einsetzt. Gerade die die Erzählung eröffnende Szene ist überzogen mit entsprechenden Zeichen, die symbolhaft den gesamten Text in ein tödliches Licht tauchen, das, um im Bild zu bleiben, weder von der Sonne des Südens noch dem frischen durch die Fenster scheinenden Tageslicht verdrängt werden kann. Eine kurze Analyse der Eröffnungsszene (pp. 98-106) soll helfen, die im Text immer wieder erscheinende Todessymbolik zu identifizieren.

Die gesamte Erzählung beginnt an einem milden Maiabend in der Dämmerung. So positiv die Assoziationen sind, die mit dem Monat Mai verbunden sind, so werden diese jedoch sofort relativiert durch die im Text beschriebene Stimmung, die in jenem Park

herrscht, in dem Marie schon längere Zeit auf ihren Geliebten wartet: "Es waren nicht mehr viel Leute im Augarten, und der Zug der Spaziergänger ging dem Tore zu, das bald geschlossen werden mußte" (98). Mit dem Zug der Spaziergänger scheint sich auch das Leben aus dem Park zurückzuziehen, fort aus dem Dunkel in das künstliche Licht und "das abendliche Straßenleben" (98) der Stadt. Auch Marie folgt diesem Zug, bis sie am Ausgang Felix begegnet, der gegen den Strom in den Park--ins Dunkel und in die Einsamkeit--hineingeht. Bereits diese scheinbar nebensächliche Körperanordnung der beiden setzt die Parameter für alle weitere Handlung und Entwicklung, setzt sie in voneinander getrennte Zeichenfelder, die im Laufe der Erzählung weiter ausgebaut und genutzt werden. Denn wenn Felix auch mit Marie aus dem Park herausgeht, so liegt ihm nichts daran, sich unter Menschen zu begeben, sich Sinneswahrnehmungen auszusetzen, die für Marie hier und besonders später eindeutig Leben symbolisieren. Statt dessen bittet er sie, mit ihm in den Prater zu gehen und "[s]eine Sehnsucht nach dem stillen Gasthof im Prater, nach dem Frühlingsabend im Grün und Stillen" (99) zu respektieren: "Und ich will auch nicht in der Stadt nachtmahlen, weil ich heute keine Lust habe, mich zwischen die Gasthauswände zu setzen, und dann schadet mir der Rauch, - und ich will auch nicht viele Menschen sehen, das Geräusch tut mir weh!" (99). Noch läßt der Text nicht erkennen, wie sich Marie unabhängig davon, ihrem Geliebten einen offensichtlich dringenden Wunsch zu erfüllen, zu den Geräuschen und dem Licht der Stadt stellt; daß diese prinzipiell jedoch Leben symbolisieren, wird bereits am Ende der ersten längeren Handlungssequenz deutlich. Nachdem Felix Marie von seiner tödlichen Diagnose erzählt, beschließt das Paar, den Gasthof und den Prater zu verlassen, und so treten sie in die "schweigend[e] Frühlingsnacht. In der dunklen Allee blieb Marie stehen . . . ." (102). Die dunkle Stille der Nacht ist symbolischer Nachhall bzw. Reflektion der Stimmung, die Felix' Mitteilung über den Abend und das weitere Leben der beiden legt und steht im krassen Gegensatz zu dem Leben auf der Straße, das sie am Ausgang des Praters empfängt:

Sie waren am Ausgange des Praters. Lebendiger war es um sie geworden, laut und hell. Wagenrasseln auf den Straßen, Pfeifen und Klingeln der Trams, das schwere Rollen eines Eisenbahnzuges auf der Brücke über ihnen. Marie zuckte zusammen. All dies Leben hatte mit einem Male etwas Höhnisches und Feindliches, und es tat ihr weh. (102)

Leben wird hier--und an späteren Stellen--gleichgesetzt mit den Eindrücken in der modernen (Groß-)Stadt. Und so "feindlich" sich diese Eindrücke zu diesem frühen Zeitpunkt in der Erzählung Marie darstellen, so macht der weitere Verlauf der Geschichte deutlich, daß hier das Leben liegt, während Natur eigentlich nichts als Indifferenz, Einsamkeit und Ewigkeit--in einem mit Felix schleichendem Sterben fast ironischem Kontrast stehenden Sinne--symbolisiert. Trost ist in ihr kaum zu finden, vielmehr flößt der unendlich scheinende Himmel Felix Angst ein,<sup>59</sup> und von der Gebirgskette hinter dem Haus, das Felix und Marie im Frühsommer beziehen, heißt es: "[G]egenüber am anderen Ufer [lag] die lange Kette starrer Felsen, über deren Höhe der kalte Glanz des schweigenden Himmels ruhte" (109). Felix' Fluchtversuche aufs Land, die dem Lungenkranken eigentlich helfen sollen, sind damit von vornherein als vergeblich identifizierbar; im Gegenteil scheinen sie sogar noch die Entfremdung zwischen ihm und Marie zu beschleunigen. Deutlich wird dies zum ersten Mal, als die beiden nach ihrem längeren Aufenthalt am See einen Zwischenstop in Salzburg einlegen und dort mitten in den Trubel eines Sängersfestes geraten, das die ganze Stadt aufwirbelt. Während Felix "von der Fröhlichkeit der Masse - wie auch in früherer Zeit - nicht sehr angenehm berührt [ist]" (129), lebt Marie geradezu auf, "wie ein Kind blieb sie bald stehen, um ein paar Weibern in Salzburger Tracht, dann wieder um einigen hochgewachsenen, mit Schärpen geschmückten Sängern nachzusehen . . ." (ebd.). Nicht zufällig findet sich in der Beschreibung dieser Szene der Begriff der Masse, und Felix' Abneigung gegen sie, die kein Symptom seiner Krankheit, sondern ihm offensichtlich wesenseigen ist, macht deutlich, daß diese Figur bereits von vornherein dem Untergang geweiht ist in einer Zeit, in der Verstädterung und

Vermassung ihren unaufhaltsamen Siegeszug in Europa halten, daß Felix als ein Mensch 'von Gestern' in der modernen Welt keinen Platz mehr finden kann. Diese moderne Welt wird mehr und mehr zum Symbol des Lebens, und Maries Sehnsucht nach ihr nimmt in dem Maße zu, wie ihre Bindung an ihn, das ursprüngliche Zentrum ihrer Gedanken, abnimmt:

... der Kranke war nach einem ruhigeren Tage eingeschlummert. Jetzt hätte sie sogar gehen können, ohne daß er etwas davon wissen mußte. Ach ja, da hinunter, und dort um die Ecke, und wieder einmal mitten unter Menschen und in den Stadtpark und dann auf den Ring und an der Oper vorbei, wo die elektrischen Lampen leuchteten, mitten ins Gedränge, und nach Gedränge sehnte sie sich so sehr. (146, H. v. m.)

So unauffällig und negativ konnotiert das Motiv der modernen Stadt zunächst, in jener Anfangsszene, in die Erzählung eingeflochten wird, so erweist es sich als eins der zentralen Symbole im Gesamtaufbau des Textes, als konsequent durchgeführter Kontrapunkt zur Felix zugeordneten Todessymbolik.<sup>60</sup> Gleichzeitig überführt Schnitzler die besonders im Religiösen gebrauchte Licht-Lebensmetaphorik in die Moderne und nutzt damit eine Zeichentradition, deren spirituelle Dimension jedoch negiert wird. Das elektrische Licht der Straßenlaternen steht nicht mehr für schöpfungsgeschichtliche Urkräfte, sondern wie der Lärm und die Massen der Großstadt für die Negierung von Natur und Individuum und--hier--seines individuellen Todes. Daß Marie so stark und eindeutig mit diesem Zeichenfeld assoziiert wird, wirft ein im wahrsten Sinne des Wortes bezeichnendes Licht auf sie und läßt ihre kurze Vision, Felix zu verlassen, zurück ins Leben zu gehen (125) und, wie man annehmen kann, einen neuen Partner zu finden, als Ausdruck kapitalistischen Konsumverhaltens erscheinen, das ihre Aufopferungs- und Pflegebereitschaft zumindest ansatzweise unterminiert.

Diese symbolische Dialektik von Stadt und Land läßt sich als Variation bzw. Teilaspekt der bereits erwähnten dominierenden Lichtsymbolik verstehen, die wesentlich den Todesdiskurs in dieser Erzählung trägt. Licht und Schatten werden symbolisch für Leben und Tod, und konsequent werden Marie und Felix den entsprechenden Räumen

zugeordnet, die die Trennung zwischen beiden bei aller scheinbaren Innigkeit zunehmend deutlich markieren. So ist es kein Zufall, daß es Felix ist, der das kaum erleuchtete Wirtshaus im Prater wählt, um Marie von der Diagnose des Arztes zu berichten. Schon der Weg zu diesem Wirtshaus, der "beinahe ganz im Dunkeln [verschwindet]" (100) wird zum Symbol für den weiteren Lebensweg Felix'--und auf erzähltechnischer Ebene zum Symbol für das Problem, das Tod als "dunkler" Zielpunkt des Erzählens für das Erzählen selbst darstellt--. und die Atmosphäre, die im Wirtshausgarten herrscht, weckt Assoziationen mit Verlassenheit, Abschied und Abgeschiedenheit bis hin zu bildlichen Vorstellungen des Jenseits oder des Totenreichs:

[D]er große Garten war kaum erleuchtet, die Tische standen ungedeckt da, die Sessel lehnten an ihnen. Daneben in den kugeligen Laternen auf den schlanken, grünen Pfählen flackerten trübrote Lichter. Ein paar Gäste saßen da, der Wirt selbst unter ihnen. . . . Sie öffneten die Tür zum Gartensalon, in dem ein paar zurückgedrehte Gasflammen fauchten. Ein kleiner Kellnerjunge hatte schlummernd in einer Ecke gesessen. (100)

Sowohl die Laternen als auch trübrotes Licht gehören zum besonders im Frühwerk Schnitzlers häufig anzutreffenden Inventar seiner Intérieurs; anders jedoch als etwa in Anatol dienen sie hier nicht dazu, jene typische erotische "Stimmung" zu erzeugen, die in Anatols Dramaturgie der Verführung unverzichtbar ist. Statt dessen fühlt sich der Leser versetzt in einen Bereich, in dem mit den neuankommenden Gästen noch oder schon nicht mehr gerechnet wird, eine Mischung aus Dornröschengarten und Totenreich, keinesfalls jedoch an einen Ort der Geselligkeit, wie man es von einem Ausflugslokal im Wiener Prater erwarten würde. Ob es in diesem Gartenlokal tatsächlich so trostlos und verlassen zugeht, wie es aus der Beschreibung hervorgeht, ist nicht zu entscheiden, denn hier wie in vielen folgenden Passagen dominiert die Personenperspektive den Erzählerbericht.<sup>61</sup> Diese Psychologisierung des Erzählens mindert jedoch nicht die Bedeutung der in dieser Beschreibung verwendeten Lichtsymbolik, mit der die bereits in der Anfangsszene angelegte Diskursebene des Todes weitergeführt wird.<sup>62</sup>

Hell wird es um Felix durch die ganze Erzählung hindurch kaum mehr. Der Nachhauseweg der beiden durch "dunkle und stille, breite Straßen, über die von den Sträuchern des Parkes her ein leichter, trauriger Fliederduft geweht [kommt]" (103) wird erzählerisch zum epischen Schaustück jener symbolischen Dunkelheit, der Felix zugeordnet ist, und derselben Methode der Psychologisierung bzw. Perspektivierung folgend, die bereits die Beschreibung des Wirtshausgartens dominiert, verlieren alle Gegenstände um die traurigen Liebenden herum ihre Farbe: "Das Fenster war offen, ein paar dunkle Rosen, die in einer einfachen Vase auf dem Nachttische standen, dufteten durch das Zimmer" (103). Die Szene atmet Traurigkeit--und hier nutzt Schnitzler die von ihm selbst kritisierte einfache Gleichung, nach der Tod "etwas Trauriges zu bedeuten habe"<sup>63</sup> und suggeriert nicht allein die Verzweiflung des Paares, sondern zugleich die Gewißheit, daß Felix bereits schon hier ein Todgeweihter ist, liest man die zuvor zitierte Gleichung einmal in der Gegenrichtung und sieht diese 'Lesart' nicht allein als Folge der inhaltlich gegebenen Situation, sondern als effektiv genutztes rhetorisches Mittel. Die 'Traurigkeit' der Situation wird untrennbar von dem bevorstehenden Tod Felix' und verweist damit unmittelbar auf ihn.

Die erste längere Sequenz der Erzählung setzt bereits die wesentlichen Parameter, unter denen sich der Text in der Folge weiterentwickeln wird. Wichtige Motive und Symbole, die sich über den Verlauf der Novelle z. T. mehrfach variiert bzw. wiederholt wiederfinden lassen, werden auf diesen ersten Seiten eingeführt, Felix als eine Figur des Schattenreiches ganz deutlich gekennzeichnet. Nicht zufällig findet ein Großteil der Erzählung gegen Abend oder in der Nacht statt, und die wenigen Momente, in denen von Sommer und Sonnenlicht die Rede ist, verblassen unter dem Gesamteindruck, den der Text hinterläßt. Nur selten stechen Farben aus dem "schwarz-weiß Film" der Geschichte Felix' hervor,<sup>64</sup> und den schärfsten Kontrast zu den in Verbindung mit Felix am häufigsten zu findenden "Non-Farben" weiß ("blaß/ totenblaß"), grau<sup>65</sup> und schwarz bildet das Feuerrot

des von Fieber erhitzten Gesichtes des Kranken und der bereits an früherer Stelle erwähnte Streifen roten Bluts, der Felix nach seinem Blutsturz über das Gesicht rinnt. So setzt die Szenerie, in der sich Felix bewegt, ihn bereits in den Schattenbereich des Lebens; verstärkt findet sich diese Zuordnung mehrfach in Szenen, in denen sich Felix aktiv in die Dunkelheit--eine dunkle Ecke des Zimmers oder den Schatten des Mondes--begibt:

Nachdem Marie und Felix aus dem Prater zurück in die Wohnung kommen, ist es Marie, die "die Kerze auf den Tisch [stellt]" (104), während Felix in sich versunken auf den Diwan sitzt. In der dieser Anfangsszene parallel gestalteten Salzburger Szene, in der das Paar nach einem Abend in einem Gartenlokal zurück in das Hotelzimmer kommt, heißt es: "Es war nicht notwendig, ein Licht anzuzünden, über dem Boden lag ein breiter Streifen silbernen Mondglanzes, und nur die Ecken des Zimmers blieben im Dunkeln. In der einen, dem Fenster nahe, stand ein Lehnstuhl. Auf den warf sich Felix und zog Marie heftig an sich" (134). Und schließlich tappt Felix auch in Wien gänzlich im Dunkeln, nachdem er bemerkt hat, daß Marie nicht wie gewöhnlich in ihrem Lehnstuhl an seinem Bett wacht, sondern ins Freie geflüchtet sein muß. Als er einen Wagen vor der Tür halten hört, hält ihn nichts mehr im Bett: "Er mußte ihr entgegen, er stürzte ins Vorzimmer, das aber völlig dunkel war. Er vermochte nicht, die Türklinke zu finden. Da drehte sich der Schlüssel im Schloß, die Tür sprang auf, Marie trat ein, und vom Gang her spielte das schwache Gaslicht um sie" (152). Mit dieser Szene korrespondiert dem bereits mehrfach hervorgehobenen Bauprinzip der Doppelung entsprechend auch der letzte Moment des sterbenden Protagonisten: "Wo konnte sie sein? . . . Da lag der Garten und drüber der bläuliche Glanz der schwülen Nacht. . . . Nun begann das Gitter zu tanzen und tanzte ihnen nach, und der schwarze Himmel dahinter auch, und alles, alles tanzte ihnen nach. Und ein Tönen und Singen kam von ferne, so schön, so schön. Und es wurde dunkel.-" (175). Im wahrsten Sinne des Wortes zum letzten Mal wird Felix mit der Lichtsymbolik der Dunkelheit assoziiert, hier jedoch gehen die symbolische und die Handlungsebene

endgültig ineinander über. Dem Ereignis des eintretenden Todes kann jedoch sprachlich--in der von der Erzählung gegebenen Figurenperspektive--nichts mehr folgen als eine weiße Halbzeile, die letztlich den Sprung zurück ins Leben vollzieht, zu den ankommenden Hinterbliebenen Marie und Albert. Den letzteren wiederum täuscht das Mondlicht, das auf Felix' Gesicht tanzt und ihm Leben einzuhauchen scheint--eine letzte Manifestation wie Bestätigung der konsequent im Text durchgeführten Gleichung von Licht und Leben, respektive Dunkelheit und Tod. Das "trügerische" Mondlicht, das selbst nichts anderes ist als Reflektion des Sonnenlichtes auf unbelebter Materie, ist in seiner hybriden Kälte nicht in der Lage zu beleben: Für Felix ist das Licht zum letzten Mal ausgegangen. Der Moment seines Sterbens--sein "Grenzübertritt"--ist aber nicht allein lichtsymbolisch markiert. Bereits in dieser frühen Erzählung suggeriert Schnitzler eine ganz bestimmte Erlebnisform des Todes, die Ideengut Schopenhauers und Nietzsches verpflichtet ist. Aus dem Schwindel, der den Todkranken im Stehen offensichtlich überkommt, wird der Totentanz der Welt um den Sterbenden herum, und die vorletzte Wahrnehmung, die von Felix berichtet wird, ist Musik. Sowohl für Schopenhauer als auch für Nietzsche stehen Musik und Tod in engem Verhältnis zueinander. Als nichtsprachliche Urkraft versöhnt die Musik das Individuum wieder mit der Welt, nachdem die Individuation--sei es durch Sprache oder die Erkenntnis der prinzipiellen Einsamkeit des einzelnen--einen Bruch zwischen Welt und Mensch verursacht hat. In seinem Tod nun befreit sich der Mensch von seiner Individuation und geht ein in den 'ewigen Urgrund der Welt', dem nach Nietzsche auch die Musik entspringt. Die Umdeutung von Krankheitssymptomen--man könnte etwa vermuten, daß es sich bei Felix' Wahrnehmungen um Fieberphantasien oder gar Ohrensausen handelt --zu "Tönen und Singen . . . von ferne", zu überirdischen Klängen entzieht die Szene der reinen Ereignishaftigkeit im Krankheitsverlauf und markiert im Symbolischen den Übertritt Felix' aus der Individuation, auch aus seinem Leiden, ins Jenseitige. Ereignis und Symbol, die zuvor noch getrennt in den beiden von mir unterschiedenen Diskursebenen

nebeneinander existieren, verschmelzen in diesen letzten Lebensmomenten Felix', das Symbolische wird Ereignis, das Ereignis tritt über in den Bereich des Symbolischen, und im Moment dieses Verschmelzens der beiden Ebenen wird Tod im Text zum sprachlichen Ereignis.

Was die ausführliche Untersuchung der beiden--nicht immer sauber voneinander zu trennenden--Diskursebenen in Schnitzlers früher Erzählung Sterben gezeigt hat, ist ein deutliches Bemühen seitens des Autors, einen Zusammenhang zwischen dem Körper seines Protagonisten und der sprachlichen Gestalt der Erzählung zu etablieren, der es letztlich ermöglicht, eine sprachliche Annäherung an das aus der Perspektive des Sterbenden unerzählbare Ereignis Tod zu wagen. Hierbei verfährt Schnitzler nicht immer sehr subtil, und einige der zuvor angestellten Überlegungen weisen geradezu auf das allzu Augenfällige hin. Wesentlich sind diese Hinweise wie auch die Untersuchung der Erzählung selbst insofern, als sie Merkmale, Ansätze und Strukturen im Frühwerk des Autors ausweisen, die Schnitzler in späteren Werken immer wieder verwendet und verfeinert. Wenn auch die gesamte Erzählung sehr eindeutig mit traditionellen Symbolen und Zeichen arbeitet, die bei genauerem Hinsehen zum Teil fast zu Stereotypen verflachen, läßt die sprachlich-rhetorische Gestalt des Todesmoments der Hauptfigur bereits erkennen, daß Schnitzler erst am Anfang seiner Bemühungen steht, Tod und Darstellung miteinander vereinbar zu machen. Immer wieder wird sich der Autor mit diesem Problem beschäftigen und mit der Spannung zwischen den beiden scheinbar unvereinbaren Größen experimentieren. Es wird in den folgenden Untersuchungen zu sehen sein, wie und wie sehr Schnitzler die in Sterben gesetzten Parameter und Techniken weiter nutzen, variieren, ausbauen und perfektionieren wird.

c) Die Toten schweigen

Fünf Jahre nach der Erstveröffentlichung von Sterben trat Schnitzler mit einer neuen kurzen Erzählung an die Öffentlichkeit, in der er linear vom Tod einer Figur berichten läßt. Zwar hatte er sich in der Zwischenzeit durchaus mit der Todesthematik beschäftigt und sie weiter erzählerisch 'ausgeleuchtet',<sup>66</sup> in keiner der Erzählungen dieser Schaffenszeit jedoch hatte Schnitzler die lineare Struktur, die Sterben programmatisch zugrundeliegt, wieder aufgegriffen.<sup>67</sup> Erst in Die Toten schweigen (1897) unternimmt er wieder den Versuch, auf den Moment des Todes hin zu erzählen; anders jedoch als in Sterben bildet der Tod der Figur nicht den Ziel- und Endpunkt der Novelle, sondern stellt den entscheidenden Wendepunkt sowohl in der inhaltlichen als auch formalen Gestaltung des Textganzen dar. Postuliert Allerdissen wie bereits mehrmals zitiert "das Leben unter der Todesdrohung" als "Prüffeld für die ethische Substanz" (161) des Sterbenden, so zeigt Die Toten schweigen gewissermaßen die andere Seite dieses Prüffeldes, indem der Schwerpunkt des Interesses auf dem Verhalten jenes Menschen liegt, der im Einflußbereich des Todes, als Überlebende/r zu agieren gezwungen wird: Nach dem Unfalltod ihres Geliebten Franz werden die folgenden Lebensstunden der verheirateten Emma zum Prüffeld ihrer "ethischen Substanz", in dem sie, wie sie sich selbst zuweilen eingesteht, versagt. Nicht jedoch die moralische Fragwürdigkeit im Verhalten dieser Frau noch die psychologischen Abläufe, die diesem Verhalten zugrundeliegen, sollen uns im Folgenden interessieren. Die erstaunlich wenigen Arbeiten, die zu dieser Novelle vorliegen,<sup>68</sup> haben sich mit diesen Fragen bereits mehr oder weniger ausführlich beschäftigt. Interessant ist diese Erzählung insofern, als Schnitzler hier in noch stärkerem Maße als in Sterben den Tod seiner Figur zu einem Ereignis des Textes werden läßt, das nicht mehr allein personal gebunden ist, sondern wie ein minimaler Kollaps den Text erschüttert, der geradezu nötig scheint, um in der Erzählung fortfahren zu können. Relevant in unserem Zusammenhang

ist dementsprechend vor allem das erste Drittel der Erzählung bis zu Emmas Entdeckung, daß ihr Geliebter bei dem nächtlichen Unfall ums Leben gekommen ist (E I, 304).

Wie schon in Sterben setzt Schnitzler auch in Die Toten schweigen bereits in den ersten Zeilen seiner Erzählung zeichenhafte Parameter, die die Grundstimmung der Geschichte bestimmen und, besonders in Kenntnis der in Sterben entsprechend verwendeten Symbolik, einen Erwartungshorizont erstehen lassen, der nichts Gutes ahnen läßt. Die Ausgangssituation in beiden Erzählungen ist grob betrachtet zunächst ähnlich—in beiden Fällen wartet eine Figur ungeduldig auf die Ankunft des bzw. der Geliebten,<sup>69</sup> der/ die sich verspätet hat. Anders jedoch als Marie, die zwar zunehmend unruhig, jedoch nicht unwirsch auf einer Parkbank sitzt und wartet, ist die Stimmung des wartenden Franz von Anfang an gereizt, und diese Stimmung wird in der bereits aus Sterben bekannten und fast zu einem literarischen Stereotyp verflachten Parallele von Natur- und Seelenzuständen gespiegelt in der Beschreibung des Wetters und der Tages- bzw. Jahreszeit an diesem etwas abgelegenen Ort in einer Seitenstraße der Praterstraße. Anders als in Sterben wird das Warten nicht durch "die Milde des entschwindenden Maitages" (98) erleichtert, statt dessen sieht sich Franz dem stürmischen und naßkalten Wetter eines verfrühten Herbstabends ausgesetzt: "Sieben - und schon völlige Nacht. Der Herbst ist diesmal früh da. Und der verdammte Sturm" (296). Daß in der ungemütlichen Kälte dieser Szene jegliche Romantik erstarren muß, liegt auf der Hand; aber noch weiter reicht die symbolische Bedeutung dieser Schauplatzbeschreibung, die deutlich suggeriert, daß alles, was in der Folge passieren wird, im Zeichenfeld des (verfrühten) 'beinahe Vorbei' steht.<sup>70</sup> Wie der Herbst anzeigt, daß sich das Jahr dem Ende hin zuneigt, so ist die frühe Abendstunde, zu der es zudem bereits vollkommen dunkel ist, Zeichen dafür, daß der Tag beinahe vorbei ist—die Franz entgegenkommenden Menschen, die nach der Arbeit nach Hause gehen, unterstreichen dies. Und wenn es auch "aufgehört [hatte] zu regnen" und "die Trottoirs beinahe trocken [waren], [waren] aber die ungepflasterten Fahrstraßen noch

feucht, und an einzelnen Stellen hatten sich kleine Tümpel gebildet" (296). Deutlich wird Franz in eine Grenzsituation gestellt, an den Rand der Zeit wie des Raumes--nicht in der Wiener Innenstadt wartet er auf die um ihren Ruf besorgte Geliebte, sondern "hundert Schritt von der Praterstraße, [in der man sich] in irgend eine ungarische Kleinstadt versetzt glauben kann" (ebd.). In dieser ersten Szene wird bereits deutlich auf die hohe Bedeutung, die den Außen- und vor allem Raumbeschreibungen in dieser Novelle zukommt, hingewiesen, und alle weitere Handlung entwickelt sich unter den in dieser Szene gesetzten Vorzeichen. Wie in Sterben ist auch in dieser Erzählung die Antithetik von Licht und Dunkel von zentraler Bedeutung und ganz deutlich parallel gesetzt zur Antithetik von Leben und Tod, und wenn sich Franz von Anfang an, wenn auch durch gesellschaftliche Konvention dazu gezwungen, im Dunkeln bewegt, so bezeichnet ihn dies letztlich als eine sich im Bereich des Todes bewegende Gestalt.

Nachdem diese ersten atmosphärischen Schilderungen die Vorzeichen für den weiteren Verlauf der Handlung gesetzt haben, tritt eine zweite Gestalt in den beschriebenen Bereich ein--Emma, die Geliebte, erscheint, und gemeinsam besteigt das Paar die bereitstehende Kutsche. Mit ihrem Erscheinen verändert sich zunächst vor allem der Erzählmodus; der Dialog der beiden löst die zuvor bestimmende Mischung von Erzählerbericht und Innenperspektive Franzens ab, und der Text erlaubt nun keine weiteren Einblicke in das Innere des Liebhabers als das, was er der Geliebten selbst direkt mitteilt. Damit wird gleichzeitig die Bedeutung, die Franz als Hauptfigur dieser Erzählung zunächst zuzukommen schien, relativiert--und letztlich aufgehoben, denn Schnitzler gesteht ihm keinen innenperspektivischen Anteil in Form erlebter Rede mehr an der Erzählerrede zu. Erst später, als es zum fatalen Unfall kommt, schleicht sich Figurenperspektive wieder in die Schilderung des Erzählers ein, und es ist aus der Perspektive Emmas, der Überlebenden, aus der das Unglück erlebend geschildert wird. Schon lange vor dem eigentlichen Ereignis also entzieht der Text selbst Franz seinen vitalen Anteil an der

Erzählung, und wenn von Wiese in seiner Analyse gerade der Unfallszene von der vollkommenen "erzählerischen Vernichtung" der Figur spricht,<sup>71</sup> so beginnt diese bereits mit dem scheinbar unauffälligen frühen Perspektivwechsel--der Ausblendung der Perspektive des Opfers.

Die dem Auftritt Emmas folgende Dialogpassage macht nun die Dynamik im Verhältnis des Paares deutlich. Auf die melodramatische Liebesemphase Franzens reagiert Emma mit pragmatischer Sachlichkeit. Der involviertere und zumindest in seiner Selbstdarstellung tragischere der beiden Charaktere ist eindeutig der Liebhaber, dessen Drohung, dem Ehemann die Wahrheit mitzuteilen, um dem Absolutheitsanspruch seiner Passion für Emma gerecht zu werden, nicht allein die Geliebte gefährdet, sondern im Kontext bürgerlicher Sitten die Möglichkeit entwirft --und ihn damit als Todeskandidaten möglich erscheinen läßt--, Franz könne sein Leben in der unvermeidlich folgenden Duellbegegnung verlieren. Zu keinem Zeitpunkt ist Emma dagegen bereit, für den Geliebten etwas zu riskieren, nicht einmal rhetorisch; im Gegenteil ist sie es, die Ort und Zeitpunkt des Rendezvous bestimmt, um im selbstgewählten Dunkel nicht von zufällig vorbeikommenden Bekannten ertappt zu werden. So bewegt sie sich in der Folge zwar ebenso wie Franz in dem zuvor beschriebenen Zeichenfeld des Todes, ihre Position ist jedoch eine grundsätzlich andere als die Franzens. Denn nicht allein sucht sie den Schutz der Dunkelheit, vielmehr lockt sie, fast einer Sirene oder Todesgöttin gleich, Franz immer tiefer hinein ins Dunkel der Nacht, auf einen Weg, der ihn aus der letzten Umarmung direkt in den Tod führt:

"Wohin kämen wir," fragte sie dann, "wenn wir hier immer weiter führen?"

"Da geht's direkt nach Prag, mein Kind."

"So weit nicht," sagte sie lächelnd, "aber noch ein bißchen weiter da hinaus, wenn du willst." Sie wies ins Dunkle. . . .

Aber die beiden im Wagen hielten einander fest umarmt, während der Wagen sie hin- und herwarf.

"Ist das nicht auch ganz schön", flüsterte Emma ganz nahe an seinem Mund. In diesem Augenblick war ihr, als flöge der Wagen plötzlich in die Höhe . . . (301)

Der Vergleich mit einer Sirene nun scheint zunächst weit hergeholt. Betrachtet man die dieser zitierten Passage vorhergehende Beschreibung des nächtlichen Spaziergangs der beiden jedoch näher, lassen sich einzelne Elemente wie die Brücke über den dunklen Fluß, über dem kleine rote Lichter tanzen, die sich im absoluten Dunkel verlaufende Straße vor den beiden oder auch die Figur des Kutschers deutlich auf dem Hintergrund griechischer und römischer Todesmythologie lesen.<sup>72</sup> Wie der Fluß Styx, der das Reich der Lebenden von der Unterwelt der Toten, dem Reich des Hades trennt, wird auch die Donau für Franz zum Fluß ohne Wiederkehr, und Emmas letzte Bemerkung "Ist das nicht auch ganz schön?" (ebd.), mit der sie den Geliebten auffordert, die Ereignisse der letzten Minuten zugunsten des Genusses des Augenblicks zu vergessen, mischt der Styx-Assoziation die römische Bedeutungsvariante des Flusses Lethe, des Flusses des Vergessens, hinzu. Wie Seelen Toter tanzen die roten Lichter der fernen Eisenbahnbrücke über dem Wasser, und am jenseitigen Ufer erwartet die Spaziergänger unendlich scheinendes Dunkel, dem unbekanntem Totenreich gleich, aus dem Emma konsequenterweise nach dem tödlichen Unfall geradezu panisch die Flucht ergreift, ". . . fort von da . . . zurück . . . in das Licht, in den Lärm, zu den Menschen!" (306). Daß auch für Emma wie schon für Marie in Sterben Leben gleichbedeutend mit dem Leben der Großstadt ist, weist auf die fast schon mythologische Bedeutung hin, die dem Großstadterlebnis zu dieser Zeit zukommt und zeigt Schnitzler als Autor der Moderne, der gerade in der Gegenüberstellung von antikem Mythos und moderner Vermassung das von Baudelaire und Benjamin beschriebene Schockerlebnis besonders krass hervorhebt.

Auch die Figur des Kutschers läßt sich, wenn auch nicht ganz detailgetreu, auf dem Hintergrund mythologischer Symbolik verstehen. Zwar befördert er in diesem Fall seine Passagiere nicht wie Charon über den Fluß--Franz befiehlt dem Kutscher, langsam hinter

ihm und Emma herzufahren, während diese zu Fuß über die Brücke gehen--, jedoch erfüllt er deutlich seine Funktion als 'Todesfahrer'. Nicht allein die griechische Charonsfigur hat Pate gestanden in der Gestaltung dieses Kutschers; vielmehr mischt Schnitzler in dieser Figur Elemente aus verschiedenen Bereichen--die Trunkenheit des Fahrers weist auf das im Exzess lebensgefährliche dionysisch-bacchische Prinzip,<sup>73</sup> die Art, mit der er fast unverschämt die Wünsche seiner Kunden mißachtet, läßt an Schauer- oder Räubergeschichten denken, sein ganzes Wesen ist seltsam unwirklich und märchenhaft--, die zusammengenommen einen unheimlich-unbehaglichen Eindruck hinterlassen, der auch von den schon früh in den Text eingestreuten Bemerkungen in "gemütlicher" Wiener Mundart nicht wesentlich gemildert wird. Nachdem die Eingangsszene Franz wetter- und raumsymbolisch in den Assoziationsbereich des Todes gerückt hat, wird er nun, im weiteren Verlauf der Erzählung, zunehmend herausgehoben aus dem Bereich des Hier und Jetzt, der bürgerlichen Gesellschaft am spezifischen Ort Wien um 1900 in den Bereich des Mythischen, in dem Zeit wie Raum grenzenlos werden. Nur scheinbar begleitet ihn Emma auf diesem Weg ins Jenseits; die zuvor angestellten Überlegungen zeigen sie jedoch eher als einen Teil, als ein Element im mythologischen Zeichenfeld des Todes, das subtil die Handlungsführung in dieser Szene kommentiert. Daß es gerade Franz ist, der im Gespräch mit Emma Anspruch auf Unbedingtheit und Zeitlosigkeit stellt--er will nicht länger die Geliebte auf Stunden und heimlich ihrer bürgerlichen Existenz rauben, will "ganz fort" (300)--, den er mit seinem Ultimatum 'er oder ich' bekräftigt, gehört zu den ironischen Wendungen, die diese Erzählung nimmt, indem ihm seine Ansprüche auf diese Weise erfüllt werden.

In jenem Augenblick nun, in dem die 'Entrückung' der beiden aus Raum und Zeit auf ihrem Höhepunkt ist--die Mißstimmung zwischen Emma und Franz scheint behoben, das Paar verloren in der versöhnenden Umarmung, "während der Wagen sie hin- und herwarf"--,<sup>74</sup> bricht das deiktische Prinzip der Wirklichkeit radikal ein, deutlich markiert

durch die einleitende Phrase "In diesem Augenblick war ihr, als flöge der Wagen plötzlich in die Höhe . . ." (301, H. v. m.). Für Franz ist der letzte Augenblick gleichbedeutend mit dem Ewigen, und wie Emma herausgeschleudert wird aus dem Wagen, so wird Franz ebenso energisch aus dem Text geschleudert; nur als Toter, als Objekt hat er auch noch weiterhin einen Platz in der Erzählung. Diesen Objektstatus hat er jedoch schon, wie gesehen, früher inne, so daß der eigentliche Moment des Unfalltodes nur noch bestätigt, was auf der Ebene der Erzählführung bereits angelegt war. Der Übergang vom lebenden zum toten Franz wird jedoch im Text auf ganz besondere Weise vollzogen, und es ist in dieser Passage, in der Schnitzler über die in Sterben bereits entwickelten Techniken und Strategien hinausgeht und sich im engeren Sinne als Dichter des Todes (H. Mann) zeigt.

Wie bereits erwähnt, wird der gesamte Unfall rein aus der in erlebter Rede gehaltenen Perspektive Emmas, der "Hauptüberlebenden" geschildert, und die Subjektivität der Schilderung wird deutlich hervorgehoben in der Wendung "In diesem Augenblick war ihr . . ." (301). Im Sekundenstil wird jedes Ereignis in der Abfolge des Unfalls wiedergegeben bis zu dem Moment, als Emma aus dem Wagen herausgeschleudert "sich auf dem Boden liegen" fühlt (ebd.). So sehr diese Beschreibungen nun jedoch rein Emmas Perspektive wiedergeben, so möglich scheint es doch, diese Innenschau auch auf Franz zu übertragen, der aller Wahrscheinlichkeit nach zu diesem Zeitpunkt noch ebenso wie Emma in der Lage ist, den Unfall in den beschriebenen Einzelphasen zu erleben. Indem Schnitzler das Unglück so deutlich markiert aus Emmas Perspektive wiedergeben läßt, löst er zunächst die zuvor explizit etablierte Einheit des Paares auf, trennt die Partner aus ihrer Umarmung voneinander und leitet damit den weiteren Verlauf der Erzählung ein, Emmas Überleben. Der eigentliche Augenblick des Todes Franzens nun scheint im und vom Text übergangen zu werden, scheint unbemerkt im Dunkel der Nacht und der abgedruckten Einzelwahrnehmungen Emmas einzutreten. Gerade in die vollkommene Subjektivierung dieser Szene jedoch schreibt sich der Moment, in dem Franz endgültig von seiner Geliebten

getrennt wird, wie ein Haarriß in die Erzählung ein, wiedergegeben in der Formulierung "fühlte [sich Emma] auf dem Boden liegen." Beide Körper sind wahrscheinlich aus dem Wagen herausgeschleudert worden; was den lebenden vom toten Körper jedoch unterscheidet, ist die Tatsache, daß Emma als die Überlebende in der Lage ist, sich zu fühlen, daß es nach dem Aufprall jenen Moment des Realisierens der eigenen Schwere, der eigenen Oberfläche gibt.

Dieser Einsicht folgt nun "eine ungeheure schwere Stille . . . als wenn sie fern von aller Welt und völlig einsam wäre" (ebd.), die wiederum am Ende einer ganzen Reihe von Beschreibungen steht, in denen die sinnlich erfahrbare Welt um die Beteiligte(n) herum systematisch abgebaut wird. So verliert Emma zunächst die Orientierung, das Gefühl für oben und unten, wenn sie aus dem Wagen "fortgeschleudert" wird. Ihr verzweifelter Griff nach Halt geht "ins Leere", schließlich wird Raum selbst zu einem dynamischen Prinzip: "[E]s schien ihr, als drehe sie sich mit rasender Geschwindigkeit im Kreise herum" (ebd.). Derart verunsichert, muß sie nun die Augen schließen; das optische Feld, das durch die herrschende Dunkelheit ohnehin nur minimale Anhalts- und Orientierungspunkte bot, wird nun gänzlich ausgeblendet, und der einzige Sinn, der Emma nach Eintritt der "ungeheure[n] schwere[n] Stille" bleibt, ist ihr Tastsinn, mit dem sie ihre eigene Schwere und Bewegungslosigkeit in der Horizontalen wahrnimmt. Die gesamte sinnlich wahrnehmbare Welt ist zu diesem Zeitpunkt bis auf einen minimalen Rest abgebaut, und erst nach dieser fast vollständigen Reduzierung ist es möglich, die Erzählung mit der Rückkehr zum Leben fortzusetzen und Emmas Innenperspektive als die einzige, die potentiell den Erzählerbericht unterbrechen kann, zu sichern. Gleichzeitig ist es aber auch dieser letzte Wahrnehmungsrest, in dem sich der Überlebenswille des Textes selbst manifestiert, der die Brücke baut, die es möglich macht, die Erzählung weiterzuführen.

Nach dem fast vollständigen "Blackout"<sup>75</sup> folgt ebenso systematisch wie der Abbau nun der Wiederaufbau der Sinnenwelt um Emma herum. Erste Geräusche

unterbrechen die beängstigende Stille und bestätigen quasi die frühere Wahrnehmung des Körpers seiner selbst, bestätigen die Dynamik von wahrnehmendem Ich und Außenwelt. Zwar sind diese Wahrnehmungen zunächst noch unsichere Garantien für Emma, die weder etwas sehen noch ihre selbstproduzierten Laute (ihr Schreien) hören kann. Sie scheinen aber stark genug, um Emmas Rationalisierungsvermögen wieder anzuregen, und so kann sie logisch rekonstruieren, "was geschehen war" (302). Als rekonstruiere sie mit dieser Überlegung auch sich selbst, ist es ihr nun möglich, sowohl Laute zu produzieren als auch sie mehr als nur innerlich zu hören, und schließlich kommt auch die zuvor aus den Fugen geratene Ordnung des Raumes wieder ins Lot:

Sie versuchte, sich zu erheben. Es gelang ihr soweit, daß sie auf den Boden zu sitzen kam, und als sie mit den Händen ausgriff, fühlte sie einen menschlichen Körper neben sich. Und nun konnte sie auch die Dunkelheit mit ihrem Auge durchdringen. Franz lag neben ihr, völlig regungslos. Sie berührte mit der ausgestreckten Hand sein Gesicht; sie fühlte etwas Feuchtes und Warmes darüber fließen. (ebd.)

Ganz deutlich werden fast alle Sinne in dieser Szene angesprochen und geradezu auf ihre Funktionsfähigkeit getestet. Die Welt hat wieder Konturen, Geräusche, Aggregatzustände und Temperaturen; Zeit ist wieder komplex strukturiert in Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft,<sup>76</sup> und die zunächst von Emma empfundene Isolation und Einsamkeit durchbrochen im Gedanken an ihn, der, zunächst nur als Personalpronomen "er" in ihren Gedanken existent, gleich im Anschluß daran in Emmas Ruf ("sie rief seinen Namen") individualisiert wird. Schließlich tritt Emma heraus aus der physischen Vereinzelung, nimmt einen "menschlichen Körper neben sich" wahr, den sie als den Franzens identifiziert. Damit scheint die vor dem Unfall aufs Innigste gesteigerte Situation der Zweisamkeit in der Welt wieder hergestellt, nur jedoch, um in der Folge radikal und endgültig verabschiedet zu werden.

Für eine kurze Weile läßt Schnitzler jedoch noch den Schwebestand, der aus Emmas Wahrnehmung des nicht reagierenden Franz resultiert, bestehen, um die noch

fehlenden Teile Außenwelt nachzutragen. Wie Emma ist auch dem Kutscher nichts Ernsthaftes passiert, die Welt in den drei Personen Singular offensichtlich intakt. Klarheit darüber soll das Licht geben, das der Kutscher in der mitgebrachten Laterne anzündet. Für die Überlebenden bedeutet dieses Licht Leben und Hoffnung--für Franz jedoch kommt das Licht zu spät. In einem der vielleicht spannungsreichsten Momente in der Erzählung läßt Schnitzler erzählerisch den Lichtschein langsam am leblosen Körper Franzens von den Füßen aufwärts gleiten; man hofft geradezu, dieses Licht möchte ihm systematisch Leben einhauchen. Der Trick funktioniert jedoch nicht, und so bietet sich Emmas Anblick ein Bild, das ihr selbst das Herz stocken läßt: "Es [sein Gesicht] war blaß; die Augen halb offen, so daß sie nur das Weiße von ihnen sah. Von der rechten Schläfe rieselte langsam ein Streifen Blut über die Wange und verlor sich unter dem Kragen am Halse. In die Unterlippe waren die Zähne gebissen" (303). In Gegenrichtung zu dem am Körper hinaufwandernden Lichtschein entrinnt mit dem Blut auch das Leben Franzens. Mit einem roten Strich ausgetrichen aus dem Leben erregt dieser Körper nur entsetzt-ungläubiges Schaudern, das auf den Höhepunkt getrieben wird, als der Kutscher fast brutal den Kopf des Leblosen in die Höhe hebt, um seine fürchterliche Vermutung, Franz sei tot, zu bestätigen: "Was machen Sie?" schrie Emma mit erstickter Stimme, und erschrak vor diesem Kopf, der sich selbständig aufzurichten schien" (ebd.). Mit dieser Fragmentierung des Körpers wird der Dekompositionsprozess Franzens, vom Geliebten zum Leichnam, vom "Regungslosen" zum Gespenst, eingeleitet, beginnt Emmas konsequente und radikale Distanzierung von dem Toten. Kaum bedarf es noch der Bestätigung des vom Kutscher herbeizuholenden Arztes, um Franz den Totenschein auszustellen, und Emmas plötzliche Einsicht "Ja warum glaube ich es denn nicht - es ist ja gewiß . . . das ist der Tod!" (304) bringt keine neue Erkenntnis. Vielmehr initiiert diese Verbalisierung, das konzeptuelle Erfassen der Gegebenheiten--der getrocknete Blutstreifen besiegelt den Prozeß des entweichenden Lebens--Aktion. Den Tod beim Namen zu nennen, bedeutet ihn zu glauben,

bedeutet für Emma, das eigene Überleben zu erkennen und mit diesem Leben so schnell wie möglich aus dem Bannkreis des Todes zu fliehen, das Unabänderliche hinter sich zu lassen. Wie eine Beschwörungsformel wiederholt Emma gleich viermal in kürzester Zeit ihre Einsicht: "[D]as ist der Tod! Und es durchschauerte sie. Sie fühlte nur mehr: ein Toter. Ich und ein Toter, der Tote auf meinem Schoß" (304), und die Unvereinbarkeit des Personalpronomens "Ich" mit dem Konzept Tod läßt sie handeln. Auf ihre Angst, mit dem unheimlichen Toten allein im Dunkeln zu sein--das Licht der kleinen Laterne ist ihr einziger Bezugspunkt zum Leben--folgt schnell die Einsicht "Das geht ja nicht, das ist ja unmöglich, man darf mich doch nicht hier mit ihm finden . . ." (304/05), mit dem Emmas Realitätsprinzip reaktiviert wird, ein Realitätsprinzip, das vor allem im bürgerlich sozialen Hintergrund verankert ist.

Daß es erst diese Erkenntnis, die Rückbesinnung auf ihre soziale Stellung ist, die Emma wirklich zurück ins Leben wirft, wird vor allem erzählerisch deutlich gemacht. Während direkt nach dem Unfall der Erzählstrom noch hin- und herschwankt zwischen Erzählerbericht von außen, Dialog, erlebter Rede und innerem Monolog<sup>77</sup> und zumindest noch in Grenzen eine Welt gibt, die auch außerhalb ihrer Reflektion im Bewußtsein des denkenden bzw. monologisierenden Ichs existiert, verliert sich diese Außenperspektive zunehmend und geht in die bis zum Ende der Novelle durchgehaltene und nur von kurzen Dialogpassagen unterbrochene Subjektperspektive Emmas über--wie schon zuvor wiedergegeben in erlebter Rede--, nachdem sie das Licht der Laterne willentlich auslöscht. Mit dieser symbolischen Geste, mit der das Subjekt absolut gesetzt wird und Außenwelt nur noch als Reflex in seinem Bewußtsein existiert, schwenkt der Erzählstrom dann auch endgültig in das zuvor zwar getestete, jedoch nicht konsequent durchgehaltene Präsens ein, das bis zum Ende der Erzählung beibehalten wird.<sup>78</sup> Dieses hektische Präsens nun wie auch die minutiöse Wiedergabe von Emmas Gedankengängen suggerieren das absolut Gegenwärtige ihrer Existenz, des nackten Lebens, das sie davongetragen hat und stehen im

scharfen Gegensatz zur Zeit- und Bewußt(seins)losigkeit des Toten, der nur noch als solcher Eingang in die Gedankengänge Emmas findet. In der Masse der Gedanken und Eindrücke Emmas, die den Text geradezu voranpeitschen, wird Franz als der Tote bereits begraben, die Überlegenheit des überlebenden Bewußtseins festgeschrieben bis hin zu jenem Punkt, an dem Emmas unkontrolliert laute Feststellung "und die Toten schweigen" sie als suspekta Überlebende verrät. Die Tatsache aber, daß sie diesen Gedanken fassen und vor allem äußern kann, reiht sie, bei aller fatalen familiären Dimension, die dieser Versprecher besitzt, wieder und endgültig ein in den Kreis der Lebenden, den sie räumlich und rein physisch bereits betreten hat, als sie die Praterbrücke überquert hat und das Treiben der Großstadt sie wieder aufnimmt. Was auf diese letzte--und vielleicht erste authentische--Bemerkung Emmas folgt, bleibt am Ende der Novelle in der Schwebe--eine Aussprache zwischen den Ehepartnern ist mehr als wahrscheinlich und ein positiver Ausgang durch das konjunktivische ". . . kommt eine große Ruhe über sie, als würde vieles wieder gut . . ." (312)<sup>79</sup> als möglich angedeutet. Indem Emma jedoch Franz als Toten verbal und laut in das Gesellschaftliche--als Prinzip ihres Lebens, das in ihrer Ehe Gestalt annimmt--einführt, ist der Sterbeprozess des Opfers endgültig abgeschlossen, Emma dem Bereich des Todes definitiv entkommen, und alle weitere Handlung könnte sich nun nur noch um die weitere Entwicklung der Ehe Emmas und ihres Mannes drehen. Damit ist der Wiederaufbau der Lebenswelt Emmas komplett, auch die letzte klaffende Lücke--ihre physische wie psychische Vereinzelung, die spürbar wird, als sie Franz am Unfallort als Toten identifiziert--mit dem Hereintreten ihres Mannes in ihr Spiegelbild (311) geschlossen. Emma ist endgültig geschieden von ihrem toten Liebhaber, der fortan schweigen wird.

Konsequent hat Schnitzler in dieser Novelle die "erzählerische Vernichtung" (von Wiese, a. a. O.) seiner Figur vollzogen und sprachlich-perspektivisch komponiert. So wenig es ihm auch in diesem Text gelingt, die unmögliche und vielleicht auch unergiebig

Aufgabe zu lösen, Tod bis auf die andere Seite der "Grenze" aus der Perspektive des Sterbenden zu erzählen, hat er den Übergang vom lebenden zum toten Körper und den notwendigen Perspektivwechsel zum überlebenden Bewußtsein scharf umrissen in den Erzählstrom integriert. Was Schnitzler zeigt, ist die Grenzsituation zwischen Leben und Tod, sind jene Bruchteile von Momenten vor und nach dem Eintritt des Todes einer Figur, die aus dem Mitmenschen den Überlebenden machen. Indem Schnitzler die gesamte entworfene erfahrbare Welt im kritischen Moment auf einen einzigen Sinn reduziert und dessen Funktionsfähigkeit zum alles entscheidenden Kriterium des Überlebens macht, schafft er eine Experimentsituation, in der der "Sprung zurück ins Leben" sprachlich vollzogen werden kann und als minimaler Hiatus im Text vom Tod dessen, dessen Sinnenwelt auf Null reduziert ist, kündigt. In vielleicht keinem anderen Text hat sich Schnitzler dichter an den Moment des eintretenden Todes herangeschrieben und den Unterschied zwischen Leben und Tod in so konzentriert-reduzierter Form eingekreist wie in Die Toten schweigen, und es ist diese Reduzierung, die den Text selbst an den Rand der Fortsetzbarkeit führt, mit der Schnitzler die in Sterben entwickelten Strategien weit übertrifft und sich als risikobereiter Dichter des Todes im engeren Sinne erweist.

d) Blumen: Sterbende Grüße von jenseits des Grabes

Zwischen der Veröffentlichung der Novellen Sterben und Die Toten schweigen liegt im Jahre 1894 die Entstehung der kurzen, in Tagebuchform gehaltenen Erzählung Blumen, mit der sich Schnitzler im Erzählerischen wieder der Todesthematik zuwendete, nachdem er sich in den amüsanten Erzählzyklen Die kleine Komödie (1892/93) und Komödiantinnen (1893) zunächst von der intensiven Auseinandersetzung mit dem Tod in Sterben erholte. Mit Blumen begann Schnitzler die Produktion einer ganzen Reihe von kürzeren Erzählungen, in denen er vor allem Tod als Problem, "das die Überlebenden damit

haben",<sup>80</sup> bearbeitete, die als "Trauererzählungen" immer wieder auch um das in der zuvor behandelten Erzählung programmatisch gewordene Problem kreisen, daß "[d]ie Toten schweigen."<sup>81</sup> Ein biographischer Grund für Schnitzlers erneute intensive Beschäftigung mit der Todesthematik und der Situation des Überlebens mag darin zu finden sein, daß im Jahre 1893 der Vater des Autors, Johann Schnitzler, starb und Schnitzler sich unmittelbar mit Tod und Trauerarbeit konfrontiert sah, so problematisch das Verhältnis zwischen Vater und Sohn auch gewesen sein mag.

Eindeutig scheint im Falle der Erzählung Blumen der biographische Bezug zu zwei Episoden im Liebesleben Schnitzlers, die kombiniert und zu einer Todesgeschichte umgedichtet den Grundstoff für diese Erzählung ausmachen: Zum einen ist dies Schnitzlers längeres Verhältnis mit der jungen Schauspielerin Marie Glümer, deren amouröses Vorleben (Glümer hatte vor Schnitzler bereits andere Liebhaber) er trotz proklamierter liberaler Haltungen nicht vergessen konnte und zu der er ein Verhältnis unterhielt, das sadistische Züge trug.<sup>82</sup> Zum anderen fand auch Schnitzlers Affaire mit Helene Kanitz, einer jungen Ungarin, die ihm offensichtlich verfallen war<sup>83</sup> und mit ihrer Passion schnell zuviel wurde, jedoch nicht locker ließ, ihren literarischen Niederschlag in dieser Erzählung. Helene Kanitz' Leidenschaft führte sie an den Rand des Wahnsinns, und über fünf Jahre lang befand sich Schnitzler in dem Glauben, die junge Frau habe sich seinetwegen das Leben genommen, eine Annahme, die sich später als vollkommen falsch herausstellte. So "würzig" diese biographischen Details aber auch sein mögen, so ist mit ihnen die Bedeutung der kurzen Erzählung noch längst nicht erschöpft. Allerdings weisen sie auf einen Aspekt, der in den spärlichen Interpretationen zu diesem kleinen Werk<sup>84</sup> im Mittelpunkt des Interesses gestanden hat. Sowohl Swales als auch Just und Russell befassen sich, jeder auf seine Weise, mit dem männlichen Ich-Erzähler dieser Tagebuchaufzeichnungen, und es wäre möglich, die Intensität, mit der die Subjektivität

dieses Ichs den Text beherrscht, auch über den biographisch-personalen Bezug zum Autor zu erklären.

Während sich die bisherige Literatur zu dieser Erzählung vornehmlich darum bemüht hat, die Figur des Tagebuchschreibers zu erklären und zu bewerten--Swales tendiert dazu, ihn als oberflächlichen Egozentriker moralisch zu verurteilen, Just sieht in ihm den Typus des Sentimentalen, während Russell darum bemüht ist, ihn als Neurotiker, als Kranken zu verstehen, dessen Heilungsgeschichte dargestellt wird und auf den moralische Kriterien anzuwenden inadequat ist<sup>85</sup>--, soll es im Folgenden darum gehen, Blumen in Kontext Schnitzlerscher Todesdichtungen zu beleuchten.

Blumen als Todesdichtung zu bezeichnen, scheint auf den ersten Blick nun nicht ganz einleuchtend; passender wäre vielleicht der Ausdruck "Überlebensdichtung", passender in zweierlei Hinsicht, denn in den 15 Erzählabschnitten wird nicht nur die Geschichte eines Mannes erzählt, der sich mit der Aufgabe konfrontiert sieht, den plötzlichen Tod einer ehemaligen, ihrer Untreue wegen verstoßenen Geliebten zu verarbeiten. Gleichzeitig stellen innerhalb der Fiktion die Tagebucheinträge auch den Versuch dieses Überlebenden dar, qua Versprachlichung diese Aufgabe zu bewältigen, Überleben und Überlebensstrategien zu "dichten", die zurückwirken sollen auf das Leben, das außerhalb der Schrift liegt: "Und daß ich alles dies niederschrieb, hat mir wohlgetan: ich bin ruhiger geworden . . . Ich beginne, die Behaglichkeit meines Heims zu empfinden" (E I, 222). Versprachlichung wird zur Bewältigungsstrategie, und Russells These, daß in dieser frühen Novelle Schnitzlers bereits psychoanalytische Therapiemethoden angedeutet sind, die Freud vor allem in seiner im Jahre 1900 veröffentlichten Traumdeutung zur Behandlung psychischer Krankheiten vorstellt, ist mehr als überzeugend. Allerdings sieht Russells Untersuchung stark ab von dem eigentlichen Anlaß der von ihm diagnostizierten Verdrängungs- und Fluchtversuche und beleuchtet vor allem die psychische Disposition

des "Patienten", die zu dem beschriebenen Umgang mit seiner Rolle als Überlebendem führt.

Die Phasen, die der Ich-Erzähler durchlebt, rein als Phasen einer psychischen Schieflage bzw. Krankheit zu betrachten, verzerrt das Bild jedoch ein wenig, denn auch die 'normale' Trauerarbeit, die auf den Tod eines Nahestehenden zu leisten ist, folgt bis zu einem gewissen Punkt dem in dieser Erzählung entworfenen Zyklus: Auf den ersten Schock folgt zunächst eine Phase der Taubheit und Verweigerung, dem sich der eigentliche Beginn der Trauer, vor allem Erinnerungen anschließen, mit denen der Verarbeitungsprozeß eingeleitet wird. Als Schattenriß sind diese Phasen auch in der Entwicklung dieses Ich-Erzählers zu erkennen, der Beginn eines neuen Abschnittes wird jeweils markiert von einem plötzlichen von außen an ihn herantretenden Ereignis (und in dieser Abhängigkeit von Impulsen von außen läßt sich das Krankhafte in der Entwicklung des Ich-Erzählers erkennen): Die Blumensendung der toten Geliebten läßt ihn erst wirklich zu der existentiellen Erkenntnis ihres Todes gelangen, nachdem sie zunächst "einfach tot" (220) ist, und ebenso bedarf es des resoluten Eingreifens Gretels, der neuen Freundin, um den Erzähler aus jener tiefen Depression zu reißen, in die er im Bann der welkenden Blumen verfällt.

Denn die Sendung von jenseits des Grabes hat "etwas Gespenstisches" (224) und wird zum physischen Mahnmal, nicht zu vergessen, denn Vergessen ist Töten: "Ach, wir verstehen den Tod nicht, nie verstehen wir ihn; und jedes Wesen ist in Wahrheit erst tot, wenn auch alle die gestorben sind, die es gekannt haben" (224). So beginnt die Fixierung des Erzählers auf die Blumen, die er symbolisch auf seinem Schreibtisch aufbaut, jenem Ort, an dem auch die vor uns liegenden Tagebuchaufzeichnungen entstehen.

Textproduktion erweist sich fortan als abhängig von der künstlich am Leben gehaltenen Erinnerung an den Tod des anderen, mit der das eigene Leben angehalten wird, um erzählbar zu werden. So wenig die kurzen Tagebuchaufzeichnungen auch innerhalb der

Fiktion als Kunstwerk gelten sollen, entwirft Schnitzler hier wie schon in anderen seiner Texte einen Zusammenhang zwischen Literatur und Leben; Literatur bzw. Kunst scheint nur entstehen zu können, wo Leben geopfert wird,<sup>86</sup> und mit dieser Aussage reiht sich Schnitzler in eine lange Tradition von Reflexionen über dieses Thema ein, das vom antiken Mythos über Goethe bis in die Moderne Autoren beschäftigt hat.<sup>87</sup> Wie stark diese Abhängigkeit ist, erweist sich am Ende der Novelle, als Gretel schließlich dem Spuk ein Ende bereitet, die vollkommen verblühten Blumen aus dem Fenster wirft und durch einen frischen Strauß Flieder ersetzt. Mit einem letzten Gedanken an die zu Staub zerfallenen Blumen, die der Wind auf der Straße verweht hat, endet das Tagebuch, denn als Gesunder, Lebendiger hat dieser Erzähler nichts mehr zu schreiben.

Was Schnitzler in dieser Erzählung darstellt, ist also zum einen der "Fall" eines nicht weiter individualisierten Mannes, der nur mühsam jene Phasen durchlebt, die als Trauer- oder Bewältigungsarbeit auf den Tod eines nahestehenden Menschen folgen. Nicht der Tod der ehemaligen Geliebten bietet jedoch den wahren Widerstand, gegen den sich die Psyche des Erzählers als zu schwach erweist. Schon in den ersten fünf Abschnitten zeigt er sich relativ unbeeindruckt von dem verführten Tod der jungen Frau, und wenn dies vielleicht noch als Verdrängung zu erklären ist, so wird im weiteren Verlauf der Erzählung doch deutlich, daß die Tote selbst, als Individuum, kaum Bedeutung mehr besitzt: "Gestern Abend hab' ich vor ihnen [den Blumen] geweint, wie man auf einem Grabe weint, und habe gar nicht an die gedacht, von der sie eigentlich kommen" (226). Was im eigentlichen Mittelpunkt dieser Erzählung steht, ist das Problem, das Tod an sich für das Bewußtsein bedeutet. Als Begriff, als reiner Fakt bleibt Tod für denjenigen, der ihn überlebt, unzugänglich, und programmatisch läßt Schnitzler seinen Ich-Erzähler gleich zu Anfang sinnieren: "Und nun, seit ich weiß, daß sie nicht 'schlimmer als tot' ist, nein, einfach tot, so wie die vielen anderen, die draußen liegen, tief unter der Erde . . . ." (220, H. v. m.) Vergraben vor den Augen der Überlebenden ist der Tod als existentieller Stolperstein auf

ein Minimum reduziert, und wie der weiße Schnee Straßen und Landzüge bedeckt und nicht mehr erkennen läßt, wie es im Sommer aussieht, so legt sich auch der opake Begriff über das Bewußtsein und erlaubt es, den Tod wohlkonzeptualisiert und gebändigt im Leben zu dulden.<sup>88</sup> Erst die Ankunft der Blumen sprengt diese stumpfe Ruhe und konfrontiert den Menschen direkt mit Tod und Verfall.

Der symbolische Schnittblumenstrauß aus Blumen, die traditionell auch vielfach in Grabgestecken zu finden sind, verstört nämlich nicht allein als letzter Gruß der Geliebten, von jenseits des Grabes. Vielmehr steht er und was mit ihm geschieht als Vergegenwärtigung, als komplexes Symbol für jene Verfalls- oder Abbauprozesse, die sich um den Tod der Geliebten ranken, letztlich für die 'conditio humana' selbst. Daß der allmähliche psychische Zerrüttungsprozeß des Erzählers einhergeht mit dem Verwelken des Blumenstraußes ist nur zu offensichtlich und wird als Kausalzusammenhang effektiv in Szene gesetzt. Gleichzeitig wird das kurze Leben des Straußes aber auch zum Symbol für das kurze Leben einer bestimmten Form der Liebesbeziehung, die als Verhältnis mit dem "süßen Mädels" in Schnitzlers Frühwerk geradezu paradigmatisch ist und als die sich der Leser auch das vergangene Verhältnis des Erzählers mit der Toten denken kann. Andeutungen auf deren familiäre und gesellschaftliche Situation--der Onkel scheint die Vaterrolle übernommen zu haben, sie selbst begegnet dem Erzähler zum ersten Mal auf einem Kegelabend in Begleitung ihrer Mutter--legen diese Vermutung ebenso nahe wie das nun, zum Zeitpunkt der Tagebuchniederschrift bestehende Verhältnis mit der schlicht als "Gretel" eingeführten jungen Frau, die für ihn weitgehend austauschbar zu sein scheint und deren Funktion es ist, dem Geliebten angenehm zu sein, ihm "Erholung" zu bieten, wie es Theodor Kaiser (Liebelei) definiert: "Zum Erholen sind sie da" (D I, 219). Diese Liebesverhältnisse sind--so suggerieren es zumindest Schnitzlers literarische Darstellungen--geradezu per Definition kurzlebig, werden "welk" wie die Blumen und "weggeschmissen", wenn sie ihren Reiz und ihre Frische verloren haben.<sup>89</sup>

Nicht allein für die Vergänglichkeit bestimmter zwischenmenschlicher Beziehungen stehen die verwelkenden Blumen jedoch. Auch der Prozeß des Trauerns (der eigentlich auch nichts anderes ist als das schmerzhaft ins Leere gehende Gefühl für den oder die Gestorbene/n) ist demselben "Abrieb" über die Zeit ausgesetzt.<sup>90</sup> Und wenn auch das Gefühl der Trauer, wie sie von liebenden Überlebenden empfunden würde, in diesem Hinterbliebenen (angeblich) nicht entstehen will, so ist seine krankhafte Anhänglichkeit an den letzten Blumengruß der Toten dennoch ein Zeichen dafür, daß er sich der abschwächenden Wirkung der Zeit auf das von ihm empfundene Gefühl entziehen will. Letztlich stehen die Blumen "in dem schlanken, grün schimmernden Glas" (224) damit für Vergänglichkeit selbst, für jene Bedingung, unter der der Mensch geboren wird und die die junge Frau mit ihrem verfrühten Tod bereits eingelöst hat.

Verschärft wird diese Dimension durch die Tatsache, daß es sich bei dem Strauß eben um Schnittblumen handelt, d. h. um Blumen, die den Erzähler bereits als zum Tode Verurteilte bzw. Tote erreichen. Genau diese Dimension erkennt er denn auch, wenn er in Betrachtung des Bouquets feststellt: "Und da lagen, zierlich durch einen Goldfaden zusammengehalten, Nelken und Veilchen . . . Wie in einem Sarge lagen sie da" (223). Diese Parallele wiederum ruft ein weiteres Bild auf, das bereits zuvor vom Erzähler selbst ins Spiel gebracht wird und nun schauerhaft verständlich wird. Wie die zu Anfang hübsch blühenden und angeordneten Blumen liegt nämlich auch die Tote in voller Jugend (wenn auch sicherlich von ihrer Krankheit gezeichnet) in ihrem Sarg, und kann sich das erzählerische Ich zunächst nicht "wirklich [vorstellen], [daß] sie nicht mehr auf der Welt ist, daß sie in einem Sarg liegt, daß man sie begraben hat" (222), wird ihm die Anschauung schnell nachgeliefert. Nachdem die Blumen zu welken beginnen, "rühr[t]" er sie nicht mehr "an" (225), und so vollzieht sich vor seinen Augen der langsame Verfall--die Blüten verlieren ihre Blätter, übrig bleiben "nackte Stengel", wie ein Skelett, "welkende Blumen, [die] nach Moder riechen" (227). Immer häufiger und intensiver zieht der Erzähler selbst

die Parallele zur Verstorbenen, die "durch die Blumen" zu ihm spricht, und so gerät der Dekompositionsprozeß dieser Blumen zur zeitlich gestreckten Exhumierung. Was durch die Praxis des Begrabens sorgsam dem Gesichtsfeld und dem Bewußtsein der Überlebenden entzogen werden soll, vollzieht sich nun in Stellvertretung, aber um nichts weniger drastisch und traumatisierend vor den Augen des Ich-Erzählers und wird zur unverblühten Einsicht in das, was nach dem Tode passiert. Gerade diese Sinnebene weist auf den zugrundeliegenden symbolischen Wert des als "Novellenfalken" eingeführten und fungierenden Blumenstraußes als barockes "memento mori", das mit aller Drastik den Menschen an seine Gebundenheit an Zeit erinnert und auch noch das mit einschließt, was nach dem Tod mit dem Menschen im Grab passiert—Vermodern und Zersetzung.<sup>91</sup>

Zeichnet Schnitzler auf der Ebene der Figurengestaltung noch vor den ersten Gehversuchen der Freudschen Psychoanalyse das differenzierte und präzise Bild eines egozentrischen Neurotikers, dem die Welt zum Projektionsfeld seiner Seelenzustände wird, schafft er im Bild der verwelkenden Blumen ein komplexes Symbol, das gedrängt mehrere Ebenen im Bedeutungsfeld von Tod und Sterben vergegenwärtigt. Gleich einem Gideschen "mise en abîme" spiegeln diese Blumen sowohl die Vorgeschichte, die dem Tod der jungen Frau--und wahrscheinlich sogar dem Ende ihrer Liebesbeziehung mit dem Ich-Erzähler--vorangeht als auch das, was ihrem Tod folgt und was sich die Phantasie des oder der Überlebenden lieber nicht vorstellen mag. Auf allgemeinerer Ebene werden die "toten Blumen" (225) zum omnipräsenten Symbol der Vergänglichkeit, der Gefühle so stark ausgesetzt sind wie der Mensch selbst, und es ist sicherlich kein Zufall, daß die Nervenkrankheit des Erzählers, die von den verwelkenden Blumen ausgelöst oder katalysiert wird--und an deren Ende ohne das Eingreifen Gretels durchaus das (selbstgewählte) Ende des Erzählers möglich scheint--in ähnlichen Zyklen verläuft wie die Lungenkrankheit Felix' in Sterben. Gerade dieses Eingreifen jedoch, das als gesunde Reaktion den Ich-Erzähler rettet und ihn dem von Schnitzler effektiv 'gedichteten' Bann

des Todes entzieht, wird selbst als eine Art Todeserfahrung beschrieben, wie sie etwa im mittelalterlichen Todestanz oder barocken Todesspielen aufgerufen oder dargestellt wird: "Und in der nächsten Sekunde greift sie nach den verwelkten [Blumen] im grünen Glas. Mir war, als griffe man mir ins Herz; - aber ich konnte nichts sagen . . ." (227, H. v. m.). Mit dem symbolischen Tod des in den Bann Geratenen wird zugleich der Bann des Todes aufgehoben. Nicht zufällig endet die Erzählung mit der Überlegung des Erzählers, daß "der Wind [die Blumen] mit dem andern Staub verweht [hat]" (228), d. h. mit einer Anspielung auf die rituelle Begräbnisformel "Asche zu Asche, Staub zu Staub", die einer Beruhigungs- oder Besiegelungsformel gleich den Toten der Erde übergibt. Die symbolische Kraft, die auch oder gerade noch von den welken Stengeln ausging, ist nun gebrochen, und die letzten Reste werden vom Wind davongetragen, undifferenziert "mit dem anderen Staub" der Straße--beruhigt können wir nun den (Buch)Deckel über der Geschichte eines Todes, der nun selbst zu Grabe getragen wurde, zuklappen.

"Every representation of death is a misrepresentation", so stellen Sarah Webster Goodwin und Elisabeth Bronfen in der Einleitung zu der von ihnen herausgegebenen Essaysammlung Death and Representation lapidar fest.<sup>92</sup> Wenig ist mit dieser Feststellung jedoch gesagt, wenn es darum geht, jene literarischen (Mis-)Repräsentationen von Tod unter Kriterien künstlerischer Gestaltung und des dichterischen Umgangs mit diesem Widerstand zu betrachten. Die vorangegangenen Analysen ausgewählter Erzählungen Arthur Schnitzlers sollten gezeigt haben, wie produktiv dieser Darstellungswiderstand für den Autor gewesen ist. In immer neuen Anläufen--und die hier vorgestellten vier Entwürfe stellen nur besonders markante Beispiele für Schnitzlers dichterischen Umgang mit Tod in der dritten Person Singular dar--hat er sich der "stärkste[n] Herausforderung an die ästhetische Vernunft"<sup>93</sup> gestellt und mit Darstellungsmodi und -techniken experimentiert,

über die er Tod in die narrative Ebene seiner Erzählungen einläßt. Sterben wird zum konstitutiven Prinzip des Erzählens, das der Dynamik mehr oder weniger komplexer Todessymbolik überlassen wird, und wo sich Schnitzler der bequemen Diagnose-Formel "xy war tot" bedient, so geschieht dies nur, um die Grenzen dieses Ausdrucks im selben Moment zu sprengen und dichterisch das Unmögliche möglich zu machen, "tot den Tod [zu] überleben."<sup>94</sup> Indem der Text im Narrativen auf- und geradezu vorausnimmt, wovon er thematisch handelt, verliert sich die Distanz zwischen dem Ereignis Tod und dem, dem er "passiert", gerät das Todeserlebnis zur rhetorischen Strategie.

Stellt der Tod einer Figur in den hier besprochenen Texten zwar mehr oder weniger deutlich die Vorbedingung dafür dar, daß ihre Geschichte überhaupt erzählt wird, bleibt ihre Erzählbarkeit jedoch unbeeinflußt von dem Eintritt oder Ausbleiben dieses angekündigten Todes. Was Schnitzler in seinen Erzählungen vom Tod des anderen vor allem kreativ nutzt, ist die Spannung, die aus dem opaken Begriff "tot" strömt, ist die Herausforderung, Tod so intensiv und effektiv wie möglich in Szene zu setzen, zu dichten. Auch in den anschließend zu behandelnden Erzählungen findet sich diese selbe Grundkonstellation, in der der Tod einer Figur zur Existenzbedingung des Textes wird. Die resultierende Spannung ist jedoch keine rein rhetorisch-begriffliche mehr--vielmehr wird gerade der Tod der Figur als Vorbedingung für den Text gleichzeitig zu seiner größten Gefahr, dort nämlich, wo aus der ersten Person Singular heraus erzählt wird. In diesen Erzählungen bedingt der Tod des Ichs das Ende des Textes--wie auch im Gegenzug das Ende des Textes das Ende des sprechenden Subjekts bedeutet--, und es wird nun zu sehen sein, wie sich diese Todesmonologe im Spannungsfeld zwischen Sein und Nicht-Sein im einzelnen entwickeln.

## ANMERKUNGEN: KAPITEL I

<sup>1</sup> Vgl.: "Alles abschliessen [sic] schließt den aus, der es durch Darstellung vollzieht . . ." (Ästhetik des Todes, 12).

<sup>2</sup> Dies ist der Fall in Blumen.

<sup>3</sup> Hart Nibbrig/Ästhetik des Todes 9.

<sup>4</sup> Gemeint ist hiermit der Wechsel der Erzählerstimme in die Figurenperspektive, der als eingefügter innerer Monolog, als indirekte Rede oder erlebte Rede auftreten kann. Zu den verschiedenen Formen erzählten Bewußtseins vgl. Dorrit Cohns Transparent Minds.

<sup>5</sup> Ein ähnliches Beispiel bietet die Erzählung Frau Beate und ihr Sohn: Der Selbstmord Beates und ihres Sohnes im Wasser steht am Ende der Erzählung, auch ihr Tod findet jenseits des gedruckten Textes statt—sie ertrinken quasi in der Weiße des unbeschriebenen Papiers. Vgl. ganz ähnlich auch das Ende der Hauptfigur Robert in der posthum veröffentlichten späten Erzählung Flucht in die Finsternis.

<sup>6</sup> Das Verb 'sterben' soll hier nicht den von Schnitzler des öfteren beschworenen Sterbezustand allgemein bezeichnen, der in manchen seiner Werke, am deutlichsten in der Erzählung Sterben, ausführlich literarisiert wird und in dem Fritsche etwa eins der Motive sieht, die eine Zuordnung Schnitzlers zur literarischen *Décadence* erlauben.

<sup>7</sup> Interessanterweise bietet sich in diesen Erzählungen, in denen der Tod unter Ausschluß des Lesers eintritt, den dazukommenden Überlebenden das immergleiche Bild: Marie und Alfred finden den leblosen Felix lang auf den Boden hingestreckt, "[v]om Munde floß ein Streifen Blut über das Kinn herab. Die Lippen schienen zu zucken und auch die Augenlider. Aber wie Alfred aufmerksamer hinschaute, war es nur der trügerische Mondganz, der über dem bleichen Antlitz spielte" (E I, 175). Willi Kasda wird im Lederdiwan sitzend aufgefunden, "der Revolver lag auf dem Fußboden, von der Schläfe über die Wange sickerte ein schmaler Streifen dunkelroten Bluts, der sich zwischen Hals und Kragen verlor" (E II, 579). Und auch in der Novelle Die Toten schweigen findet sich eine ganz ähnliche Beschreibung. Nachdem der Lichtschein der Lampe des Kutschers langsam am Körper ihres Geliebten heraufgewandert ist, kann Emma ihm voll ins Gesicht sehen: "Es war blaß; die Augen halb offen, so daß sie nur das Weiße von ihnen sah. Von der rechten Schläfe rieselte langsam ein Streifen Blut über die Wange und verlor sich unter dem Kragen am Halse" (E I, 303). Mit dem Blut entweicht auch das Leben aus dem Körper, der Streifen Blut wird zum symbolischen Grenzstreifen zwischen Leben und Tod, streicht die jeweiligen Personen quasi aus dem Leben und dem Text aus. Gerade getrocknetes Blut wird eindeutig zum Zeichen des Todes. Wenig später heißt es in der letztgenannten Novelle nämlich weiter: "Das Blut an Schläfe und Wangen schien getrocknet zu sein. Sie starrte die Augen an; die gebrochenen Augen, und bebte zusammen. Ja warum glaube ich es denn nicht - es ist ja gewiß . . . das ist der Tod!" (304). Parallel zum Trocknen des Blutes verläuft der Verstehensprozeß der Überlebenden; gleichzeitig wird der Moment des Todes bildlich gestreckt zum Prozeß des entweichenden Lebens und somit—nachträglich—erzählbar.

<sup>8</sup> In dem dieser Novelle gewidmeten Kapitel wird gerade diese Frage eingehend zu diskutieren sein.

<sup>9</sup> Allerdings gilt nicht der Umkehrschluß, nach dem alle in diesen Erzählungen stattfindenden Tode entsprechend vom Text "versteckt" werden. Als Beispiel sei hier die längere Erzählung Doktor Gräsler, Badearzt angeführt: Der dem Beginn der Erzählung zeitlich vorausgehende Selbstmord der Schwester des Arztes findet statt, als Gräsler einen ungewohnt langen Mittagsschlaf hält, während dessen das Erzählen an seiner Seite bleibt. Wir folgen ihm nach diesem Mittagsschlaf auf seinem Weg zurück zu dem kleinen Haus, das er mit seiner Schwester Friderike bewohnt; auf diesem Weg sieht er Friderike im

Fenster sitzen, langsam erkennt er, daß sie ihm den Rücken zugewendet hat--und erst, als er ihr nahegekommen ist, muß er feststellen, daß um ihren Hals ein Strick befestigt ist, daß die Schwester sich erhängt hat (vgl. E II, 115). Nur ganz langsam nähert sich die Erzählung der Toten, selbst die Entdeckung der Tat erfolgt in Etappen, in denen optische Unklarheiten nur langsam sprachlich abgebaut werden. Der Todesmoment selbst fällt in die Mittagspause der Titelgestalt, in seine räumliche wie bewußtseinsmäßige Abwesenheit vom Tatort.--Anders dagegen erscheint der Scharlachtod Katharinas, des 'süßen Mädels' Gräslers: Zwar steht auch hier der Leser mit dem Doktor zusammen nach dessen Rückkehr in die Stadt vor dem 'fait accompli', daß Katharina tödlich krank zu Bett liegt, ihre letzten Stunden jedoch werden wie folgt berichtet: "Nach drei Tagen und drei Nächten, die Gräslers beinahe ununterbrochen am Bett der Kranken wachte, ohne daß sie noch einmal zu völligem Bewußtsein gekommen wäre, an einem trüben Novemberabend, schwand ihre fiebernde Seele dahin . . ." (E II, 197). Summarisch werden diese letzten Tage erzählt, Katharinas Tod selbst in der poetisch-kitschigen Formulierung ästhetisch genießbar gemacht. Nur die Raffung von Entwicklungen und Zeit zeigt auch hier die Tendenz, den Todesmoment möglichst unauffällig im Text hineinzuschmuggeln.

<sup>10</sup> Schnitzlers vielleicht 'naturalistischste' Darstellung einer solchen Sterbeszene findet sich in der Erzählung Der Mörder, in der auf einer knappen Viertelseite der Todeskampf der vergifteten Elise beschrieben wird: "Mit einem Male fühlte er, wie ein heftiges Beben durch Elisens Körper ging. Ihre beiden Hände griffen nach seinem Nacken, ihre Finger schienen sich in seine Haut einbohren zu wollen, dann erst, mit einem langen Stöhnen öffnete sie die Augen. Alfred löste sich aus ihrer Umklammerung, sprang aus dem Bett, sah, wie sie versuchte, sich zu erheben, mit den Armen ins Leere schlug, einen irren Blick in der Dämmerung hin und her flackern ließ, und plötzlich der Länge nach wieder zurücksank, um mit kurzen flachen Atemzügen, aber völlig bewegungslos liegenzubleiben" (E I, 1002). Aber auch Elisens Tod tritt ein, während ihr Mörder abwesend ist, um den Schiffsarzt von dem 'Anfall' zu verständigen. Dieser kann Alfred nach einer schweigenden Untersuchung des leblos starr daliegenden Frauenkörpers nur noch mitteilen, "daß der Todeskampf zu Ende sei" (ebda.).

<sup>11</sup> Nur G. Just geht in seinem kurzen Kapitel zu Das Tagebuch der Redegonda eingangs auf die Verwandtschaft zur Marionettenburleske ein. Er schreibt: "Nicht gesehen wurde bislang, daß in der Erzählung 'Das Tagebuch der Redegonda' (1909), ähnlich wie in der dramatischen Dichtung 'Zum großen Wurstel', die zeitlich in die gleiche Schaffensepoche Schnitzlers fällt, ein der romantischen Ironie verwandter Versuch gesehen werden kann, sich über die eigene poetische Welt zu erheben" (108). Während Just seinen Schwerpunkt auf die allgemeine Ironisierung der "eigene[n] poetische[n] Welt" legt, geht es mir darum, die Bedeutung dieser Ironisierung für das Verhältnis von Darstellung zu Dargestelltem zu erschließen. Der Hinweis auf die Romantik erlaubt diesen Übergang von Praxis zu Theorie insofern, als beides für die Romantiker wie Novalis oder Schlegel in der romantischen Poesie eins sind. Ähnliches postuliert Just auch für die erwähnten zwei Werke Schnitzlers.

<sup>12</sup> In Schnitzlers früher Erzählung Mein Freund Ypsilon (1889) findet sich bereits dieses Motiv vorgebildet: Hier ist es der junge und eher unbegabte Schriftsteller Martin Brand, vom Erzähler "Ypsilon" genannt, der sich so sehr in die von ihm erfundene Geschichte hineinsteigert, daß er den--nach den von ihm selbst ausgelegten Gesetzen seiner Fiktion unausweichlichen--Tod seiner angebeteten Heldin Türkisa nicht ertragen kann und seinem Leben noch vor dem schriftlichen Todesstoß, den er Türkisa versetzen müßte, ein Ende macht. Im Zusammenhang mit einer Diskussion des Verhältnisses von Kunst und Leben, wie sie von Mathias Mayer etwa geführt wird, ist diese kurze Erzählung von entscheidender Bedeutung. Die motivischen Ähnlichkeiten, die nicht nur zu Das Tagebuch

der Redegonda bestehen (als eine Variation dieses Motivs läßt sich auch der Freitod des Literaten in Der letzte Brief eines Literaten verstehen, und die Parallele zu der früheren Erzählung wirft Licht auf die in diesem "letzten Brief" beschriebene Liebesbeziehung als Konstrukt; vgl. dazu das letzte Kapitel dieser Arbeit), zeigen jedoch auch, welche Kohärenz im Werk Schnitzlers besteht, die nicht mit der ihm vorgeworfenen "thematischen Beschränktheit" zu verwechseln ist.

<sup>13</sup> McWilliams Interpretation übergeht vollends die Bedeutung, die diesem Ich-Erzähler für den gesamten Aufbau zukommt. Für ihn sind die Rahmen- und die Binnenerzählung strikt voneinander zu trennen, als Sphären von "two separate phenomena: external reality and psychic illusion" (28). Der Rahmen, so McWilliams, diene dazu, das "inner mental life of the hero" offenzulegen, das sich als Ausdrucksform die Konfession suche. Der 'Held', die Hauptfigur der Geschichte, ist für McWilliams eindeutig Dr. Wehwald, den Ich-Erzähler beschreibt er simplifizierend: "There is no doubt that the frame narrator is in command of reality, while Dr. Wehwald is a person for whom fulfillment in life is only achieved in fantasy. The frame narrator possesses no personality for the reader, other than that of a scrupulous man in search of the truth. He cautiously attempts to separate fact from fantasy, objectively pondering the irreconcilable events and sceptically trying to set them down in an honest report . . ." (31). Weder hier noch an anderen Stellen seiner Interpretation kann McWilliams seine Thesen durch Textstellen belegen, und zudem ignoriert er das in dieser Erzähler-Figur eindeutig angelegte subtile Spiel mit Kategorien der Wahrheit oder Realität, das etwa Just betont. McWilliams eigentliches Interesse liegt eindeutig in der psychologischen und spekulierend-charakterimmanenten Interpretation der Figur Wehwalds: "Once we view the 'ghost' narration as encased in a frame we can immediately concentrate on the delusional state of the protagonist and more readily bring order and sense to the narrative thread" (31). Daß Wehwald nicht der Protagonist der gesamten, sondern der Erzählung des Ich-Erzählers ist, wird von McWilliams nicht beachtet, und so bietet er nichts als zumeist auf Spekulation gegründete Erklärungen für die seltsame Liebesgeschichte zwischen Wehwald und Redegonda, um die es m. E. nur ganz mittelbar geht.

<sup>14</sup> Vgl.: "Daß aber meine Wahl gerade auf Sie fiel, werter Freund (er nannte mich nun einmal nicht anders), hat seinen Grund darin, daß Sie sich meines Wissens auch schriftstellerisch betätigen und ich daher glaube, auf eine Veröffentlichung meiner merkwürdigen, aber ziemlich zwanglosen Mitteilungen in leidlicher Form rechnen zu dürfen" (986). Ähnlich wie im Briefroman wird auch hier Auskunft über die Umstände gegeben, die zum Fund und der Veröffentlichung der Geschichte führten. Dies schafft eine gewisse Distanz zwischen der Binnenerzählung und ihrem Protokollanten, dem Ich-Erzähler der Rahmenerzählung, die sich am Ende der gesamten Novelle wie gesehen als Konstrukt und Fiktion entpuppt.

<sup>15</sup> Die vielen sehr präzisen und unübersehbaren Zeitangaben im Text machen es besonders einfach, die Chronologie der Ereignisse zu rekonstruieren.

<sup>16</sup> Daß Das Tagebuch der Redegonda durchaus in der Tradition romantischer Literaturpraxis zu sehen ist, ist eine der zentralen Thesen Justs. Nicht jedoch der Schauromantik ist die Novelle verpflichtet; vielmehr sieht Just in ihr eindeutige Zeichen romantischer Ironie, zu der mit Sicherheit auch die verwirrende Verwendung der Geistererscheinung steht, die von der Erzählung selbst, wie gesehen, wiederum zurückgenommen, ironisiert wird.--McWilliams ist m. W. der einzige, der die Binnenerzählung als vom Ich-Erzähler unabhängige Gespenstergeschichte verstanden wissen will. Diese Trennung erlaubt ihm, die Figur und Geschichte Wehwalds als selbständige Einheit zu betrachten und ihn als 'Besessenen' (vgl. "the hero's fatal

obsession", 30), als mit dem Erzähler gleichwertigen Charakter zu interpretieren, "for whom fulfillment in life is only achieved in fantasy" (31). Es ist sehr die Frage, ob eine solche Fallstudie nicht auch durchaus ohne die eingefügte Geistererscheinung durchführbar wäre, d. h. ob es tatsächlich notwendig wäre, den Realitätsverlust Dr. Wehwalds durch eine solche literarische Rahmung zu unterstreichen.

<sup>17</sup> Vgl.: ". . . disregarding the fact that a public park bench late at night is scarcely conducive to such a complex and exhaustive reverie and hardly the place for an urbane writer and man of the world to yield to sleep" (30). Daß Gustl während seines kurzen Schlafes auf der Parkbank nicht träumt, ist sicherlich nicht auf die Umgebung, in der er einschläft, zurückzuführen; vielmehr entspricht diese Traumlosigkeit dem Charakterportrait, das Schnitzler insgesamt von dem jungen Leutnant entwirft. In dem dieser Novelle gewidmeten Kapitel wird genauer auf diese Erzählsequenz eingegangen.

<sup>18</sup> Auch in Schnitzlers später entstandener Novelle Fräulein Else findet sich ein weiteres Mal das Motiv des Einschlafens auf einer Parkbank. Nun befindet sich Else allerdings in einem Zustand vollkommener Verstörung und Erschöpfung, so daß ihr Einschlafen auf der Bank unter anderen Vorzeichen steht als es in der uns interessierenden Erzählung der Fall ist. Zudem entspricht Elses Traum auch weit mehr den Vorstellungen ungeordneter Traumbilder und -assoziationen, die McWilliams ganz offensichtlich als konstitutiv für Traumsequenzen ansieht. Die Klarheit und Ordnung der Erzählung von Wehwalds Liebesgeschichte jedoch als Beweis dafür anzusehen, daß es sich hierbei keinesfalls um eine Traumerzählung handeln kann (vgl. 30), übersieht zum einen, daß es sich bei dem Schläfer um einen Schriftsteller handeln soll, dessen Unbewußtes mit den seltsamen Traumgehalten (und Wehwalds Geschichte ist skurril) möglicherweise zugleich auch formale Eigenheiten wie Wehwalds sehr förmliche Wort- und Syntaxwahl generiert, zum anderen, daß in der Erzählung selbst am Ende explizit darauf verwiesen wird, daß die gesamte Wehwald-Sequenz dichterisch reflektiert--und man darf hinzufügen: geformt--worden ist. Es wird in Kürze auf diesen letzten Abschnitt noch einzugehen sein.

<sup>19</sup> Lawson (Redegonda) hebt die Symbolik dieser Farben im und für den Traum hervor: "The colors in Wehwald's attire are given almost at the prime instant of identification. While in general there may be nothing extraordinary in a gray overcoat and yellow gloves, still it is a fact that Schnitzler at this crucial moment names just these colors. In gray we are likely to see at least dreariness and possibly death. Yellow may have strong affinities with decay, decadence and, specifically, adultery", 204, Anm. 6.

<sup>20</sup> Im Interpretationssystem Freuds sind Traum und Dichtung strukturell eng verwandt, insofern nämlich, als beide Wunscherfüllungen darstellen und aus dem Unbewußten gesteuert werden. Die psychoanalytische Literaturinterpretation geht von dieser Gleichsetzung von Traum und (dichterischer) Fiktion aus; allerdings läuft dieser Ansatz Gefahr, etwa Fragen der Form zugunsten einer Tiefenanalyse inhaltlicher Elemente zu vernachlässigen.--Genauer hat Freud seine diesbezüglichen Thesen in seinem kürzeren Essay "Der Dichter und das Phantasieren" (1908 [1907]) ausgeführt. In dieser Schrift hebt Freud deutlich die "Beziehung der Phantasien", die für den Heranwachsenden sind, was das Spiel für das Kind ist, "zum Traume" (175) hervor. Die dichterischen Phantasien bezeichnet er als Tagträume, die ebenso wie nächtliche Träume verborgene Wünsche und Triebe verraten (Freud spricht von ehrgeizigen und erotischen Träumen, vgl. 174), die jedoch durch bestimmte Techniken "der Überwindung jener Schranken (gemeint sind die Schranken, die Moral und Schamgefühl setzen) jener Abstoßung" (179) ästhetisch genießbar machen.

<sup>21</sup> Diese binäre Struktur entspricht der zuvor in diesem Kapitel aus der Forschungsliteratur übernommenen begrifflichen Unterscheidung zwischen Rahmen- und Binnenerzählung.

<sup>22</sup> Erschwert wird diese Zuordnung zudem dadurch, daß sie sprachlich und nachträglich beschworen wird, d. h. sich als weitere Geschichte unter anderen nicht überprüfen läßt.

<sup>23</sup> Vgl. z. B. Liebelei, Das weite Land im Bereich des Dramas; unter den Erzählungen sind hier etwa Erbschaft, Der Sekundant, und als Varianten: Die Toten schweigen, Der Andere, Der Witwer zu nennen.

<sup>24</sup> In dieser frühen Erzählung finden alle von Wehwald erzählten und ersponnenen Ereignisse statt: Vergebens wartet der ungeduldige Liebhaber Annettes auf ihr Erscheinen. Am Nachmittag sucht ihr betrogener Ehemann Emil in seinem Caféhaus auf, um ihm mitzuteilen, seine Frau sei am Tag zuvor gestorben und er habe die Briefe der Liebenden gefunden. So fordert er Emil zum Duell, das noch vor der Beerdigung Annettes stattfinden soll: "Am nächsten Tage stand nur einer von Annettes Männern an ihrem Grabe. Der rechtmäßige! Der andere lag mit durchschossener Brust auf der Bahre. Auf der Stelle war er tot hingesenken . . ." (E I, 21). Nur wenige Änderungen hat Schnitzler an diesem eindeutigen Handlungsmuster vorgenommen; entscheidend ist allerdings, daß es in der späteren Novelle das Tagebuch der Ehefrau sein soll, das vom Ehemann gefunden wird: Die Gattung des Tagebuchs besitzt bereits per Definition einen gewissen Grad an Fiktionalität, indem sich das schreibende Ich hier zum Protagonisten seines Textes wie seines Schreibens macht. Die Entdeckung der Liebesbeziehung durch das Tagebuch erlaubt eine weitere Potenzierung des Fiktionalen, die, wie gesehen, die Struktur unserer Erzählung bestimmt.

<sup>25</sup> Diese Technik gehört zu den Strategien, mit denen in dieser Erzählung die "entworfene und in ihren Umrissen reflektierte Welt im Sinne der romantischen Ironie [aufgehoben]" wird (Just, 114). Die mehrfach in Das Tagebuch der Redegonda zu findende Floskel "wie man zu sagen pflegt" dient dem gleichen Zweck: Was man "zu sagen pflegt", gehört zum geradezu formelhaft gewordenen Grundbestand der jeweiligen Sprache oder bestimmter Textsorten und erlaubt die schnelle Identifizierung des Gesagten im Rahmen bekannter Traditionen oder Vorgaben. Ein oft zitiertes Beispiel ist die Wendung "Und wenn sie nicht gestorben sind, dann leben sie noch heute." Mit dieser Formel "pflegen" Märchen zu enden, die stereotype Wendung folgt den Vorgaben des 'Normalfalls'--wir sind am (typischen) Ende eines (typischen) Märchens angelangt. In der vorliegenden Erzählung nun werden bestimmte Wendungen gebraucht, die in der Tradition der Liebesdramen oder -erzählungen bereits formelhaft geworden sind: ". . . ich verliebte mich in sie, wie man zu sagen pflegt, auf den ersten Blick" (986); "[n]ichts blieb unbesprochen, was unter solchen außergewöhnlichen Umständen zwischen Liebenden erwogen zu werden pflegt" (988); "[i]ch war auf der Stelle tot, wie man zu sagen pflegt" (990). Diese Versatzstücke sollen den Eindruck erwecken, als handele es sich um eine typische Erzählung, sie erfüllen einen bestimmten Anspruch, der an das Genre gestellt wird. Dieser Anspruch wird jedoch nur formal erfüllt, denn der Kontext, in dem die Wendungen erscheinen, läßt sie in ihrer Formelhaftigkeit, wenn nicht gar als unmöglich (wie im letztgenannten Zitat) aus dem Text hervorstechen. In Momenten wie diesen wird die Fiktion markant durchbrochen und der reine Kunstcharakter der Erzählung sichtbar gemacht, die Eigendynamik des Erzählens übernimmt die Führung des Textes.

<sup>26</sup> Formulierung hier in Anlehnung an Hart Nibbrig/ Ästhetik des Todes: "Unterlaufen, was nicht zu übersteigen ist. Die spekulativen Kniffe sind bekannt. Der beste stammt von Schopenhauer. . ." (17).

<sup>27</sup> Sehr ähnlich argumentiert auch Knorr, wenn er Schnitzlers experimentelle Erzählweise als technische bzw. strukturelle Voraussetzung dafür versteht, eine solche ethisch-moralische Prüfung vorzunehmen: "Greift der Erzähler in 'Sterben' mittels einer existentiellen Grenzsituation in die Beziehung der beiden Liebenden ein, dann geht es ihm

nicht nur darum, möglichst objektiv einen vorgegebenen Gegenstandsbereich, beispielsweise die 'Seelenstände' Bahrs zu reproduzieren. . . . Der Erzähler berichtet über keinen Fall, sondern das experimentelle Erzählen stellt ihn selbst her. . . . Damit wird das experimentelle Erzählen zu einem Mittel und Verfahren eigenständiger Erkenntnissuche . . . . [es] läßt sich hier bereits feststellen, daß experimentelles Erzählen bei Schnitzler voraussetzungslos und ein offener Prozeß ist. Einzige Konstante dieses Erzählens ist, daß ins Zentrum der Analyse Individuen gestellt sind, die auf ihre Substanz und ihr Selbstsein hin überprüft werden" (75). Wie Allerdissen betont auch Knorr den funktionalen Aspekt der Experimentanordnungen im Interesse einer bestimmten Erkenntnis, und stärker als Allerdissen geht er hier und andernorts in seiner Studie auf die sprachlichen Konsequenzen des experimentalen Ansatzes ein. Eine genaue Untersuchung eines sich möglicherweise im Rahmen des Versuchsfeldes bildenden 'experimentellen' Diskurses, wie er uns hier interessiert, bieten aber weder er noch Geißler ("Experiment und Erkenntnis", vgl. Literaturverzeichnis), dem Knorrs Studie z. T. stark verpflichtet ist.

<sup>28</sup> Besonders in der Monolognovelle Leutnant Gustl wird diese erzählstrategische Qualität von Tod relevant.

<sup>29</sup> Vgl. zu diesem Phänomen besonders Susan Sontags Essay Illness as Metaphor.

<sup>30</sup> Ein deutliches Beispiel für diese Strategie findet sich in der Mitte der Erzählung. Während eines Krankenbesuches Alfreds bei Felix begibt sich Marie ans offene Fenster und genießt die frische Luft, die im Kontrast zur "Dumpfheit der Krankenstube" (144) steht. Weiter heißt es: "Sie sah, wie Felix und Alfred miteinander sprachen, konnte die Worte nicht genau hören, hatte aber auch gar kein Bedürfnis, sich an dem Gespräche zu beteiligen" (ebd.). Zwar ist es durchaus möglich, daß die beiden Männer nicht über Felix' Krankheit sprechen, wie es Alfreds Taktik über weite Strecken der Krankheit ist. Die Tatsache, daß sich Marie aber selbst der Möglichkeit entzieht, über dieses Thema zu reden, und der Erzähler ihr statt dem Gespräch der beiden Freunde folgt, verstärkt den Eindruck, daß die medizinische Seite der Lungenkrankheit Felix' so weit es geht ausgeblendet bleiben soll.

<sup>31</sup> Schnitzler an Hofmannsthal, 10. 12. 1903.

<sup>32</sup> Während frühere Arbeiten zu dieser Erzählung der zweiten Person in dieser Geschichte, Marie, kaum mehr Bedeutung als die einer Begleit- oder Nebenfigur einräumen, heben neuere Interpretationen besonders die Rolle Marias in Sterben hervor, sowohl in inhaltlicher--Marie als Vertreterin des Lebens, derer, die überleben--als auch formaler Hinsicht--ihr Anteil an den aus der Figurenperspektive geschilderten Abschnitten ist "fast doppelt so groß wie die aus der Sicht Felix' dargestellten" (Ohl, 556). Ohl faßt die Bedeutung Marias für die essentielle Aussage der Erzählung mit den Worten zusammen: "Damit ist die Geschichte von Felix' Sterben auch eine Geschichte vom Sieg des Willens zum Leben, der sich gegen ein voreilig gegebenes Todesversprechen durchsetzt" (557).

<sup>33</sup> "Schnitzler's Sterben. A Technique of Narrative Perspective.", vgl. Literaturverzeichnis.

<sup>34</sup> "Décadence und Barbarei. Arthur Schnitzlers Erzählung Sterben.", vgl. Literaturverzeichnis.

<sup>35</sup> A. a. O., vgl. Anmerkung 31.

<sup>36</sup> Sowohl die Dialoge Christine Weirings mit Fritz Lobheimer in Liebelei als auch etwa Johanna Wegrats innige Unterhaltungen mit Stephan von Sala (Der einsame Weg) sind des öfteren in Gefahr, ins Sentimentale oder gar Kitschige abzugleiten, wo Lyrik oder tiefes Gefühl vermittelt werden sollen.

<sup>37</sup> "Sie warf sich vor ihn hin und fand die Kraft der Rede nicht" (104). Vgl. auch Felix' Verzweiflungsgeste, bevor er Marie sein 'Todesurteil' mitteilt: "Dann griff er sich mit den

beiden Händen an den Kopf und sagte: 'Du machst mich noch wahnsinnig. Frag' nicht.' Noch eine ganze Weile blieb er so stehen mit starrem Auge . . ." (101).

<sup>38</sup> Auch später in der Erzählung lassen sich Abschnitte finden, in denen die Wiederholung von Worten, Satzteilen oder Sätzen Affekte abbilden bzw. widerspiegeln sollen. Besonders deutlich ist dies in jener Szene, in der Marie für kurze Zeit ins Freie flüchtet und eine Fahrt auf der Ringstraße unternimmt, während Felix in seinem Zimmer zunehmend verzweifelt und besessen sich fragt "Wo ist sie? Wo ist sie?" (151/52). Wie ein Orgelpunkt durchzieht die verdoppelte Frage Felix' Gedanken--an dieser Stelle allerdings ist diese Technik weitaus effektvoller und wirkt weniger gestellt als in jener zuvor zitierten Szene zu Beginn der Erzählung. Das Zwanghafte in der Beziehung des Kranken und seiner Geliebten ist zu diesem späten Zeitpunkt in der Erzählung bereits ganz deutlich geworden, so daß die sich immer stärker verengenden spiralförmigen bzw. zirkulären Gedankengänge Felix' sehr genau im Kleinen die Situation als Ganze abbilden.

<sup>39</sup> Dies soll keineswegs bedeuten, daß nicht auch in Freuds Schriften ein starker Wille zur Form und ein deutliches Bewußtsein für die Gestalt seiner Schriften zu finden ist. Besonders seine 1920 entstandene Schrift Das Unbehagen in der Kultur läßt dies deutlich erkennen.

<sup>40</sup> "Und so entsteht trotz aller handlungsäßigen [sic!] Scheindynamik der Figuren, die lediglich von Ort zu Ort reisen und Aktivität nur vortäuschen, der Eindruck einer relativen Statik des Erzählten" (70).

<sup>41</sup> Den einzelnen Stationen des Hoffnungsverlustes und aufflackernder Hoffnungsschimmer geht Berlin (vgl. Literaturverzeichnis) nach.

<sup>42</sup> Hier besteht ein wesentlicher Unterschied zu der in einem eigenen Kapitel behandelten Monolognovelle Fräulein Else, in der die symbolische Tötung der Hauptfigur tatsächlich auf sprachlicher Ebene vollzogen wird. Während dort der Todesdiskurs zunächst geradezu gegenläufig zur Handlungsentwicklung ist, unterstützt der symbolische Todesdiskurs in Sterben das explizit ausgewiesene inhaltliche Handlungsmuster (die Geschichte eines Sterbenden).

<sup>43</sup> Eine zweite ähnlich deutliche Passage findet sich am Ende der Erzählung: "Felix hielt fast ununterbrochen ihre Hand umfaßt. Die seine war kühl und feucht, was Marien eine unangenehme Empfindung verursachte" (167).

<sup>44</sup> Daß die vielen Hinweise auf die verstreichende Zeit bei weitem nicht die Erzählung straffen oder dynamisieren, sondern im Gegenteil auf die Statik hinweisen, die sowohl in der Beziehung der beiden Hauptfiguren zueinander herrscht, als auch das Denken der beiden prägt, unterstreicht Knorr: "Die verbleibende Zeit wird von beiden nicht für ihre Liebe genutzt, sondern schrumpft mehr und mehr auf die Vorstellung des Todesdatums. Die Ersetzung der Null in 1890 durch die eins in 1891 durch Felix markiert eine rein faktische Zeitkomponente, eine gleichsam leere, nur chronometrisch verstandene Zeit, die nicht mit wirklichen Inhalten gefüllt wird" (70).

<sup>45</sup> Vgl. etwa: "Es war in ihm eine Unlust, zu sprechen, wie noch nie, . . ." (148).

<sup>46</sup> Ein wesentlicher Unterschied zwischen beiden Schriftstellern, Felix und dem Literaten, liegt in der Form ihres Todes: Während Felix hilfloses Opfer eines nicht von ihm gewählten und unbeeinflussbaren Prozesses ist ("Die Sache an sich ist ja nicht so schrecklich, - aber daß man so wehrlos ist!", 112), der alle geistigen Energien in seinem langsamen Verlauf aufbraucht, wird der Entschluß des Literaten, mit bzw. vor dem Tod seiner Geliebten Maria--die Namensgleichheit der Frauenfiguren ist sicherlich nicht zufällig--zu sterben zur Vorbedingung literarischer Produktion eben jenes Briefes, der durch diese Bestimmung möglicherweise zu jenem 'Werk' wird, von dem der Literat immer wieder träumt (vgl. dazu die Untersuchung dieser Erzählung im letzten Kapitel dieser Arbeit).

<sup>47</sup> Zwar ist der Name 'Marie' einer der am häufigsten zu findenden Frauennamen in der Literatur der Jahrhundertwende, und besonders in Schnitzlers Werken trifft man ihn oft an (vgl. Reigen, Der Ruf des Lebens, Freiwild), was vielleicht nicht zuletzt auch autobiographisch zu erklären ist (Schnitzlers erstes 'süßes Mädels' war Marie Glümer). Die Literaturpraxis Schnitzlers insgesamt (vgl. die sprechenden Namen Wegrat in Der einsame Weg, Weiring (Liebelei), Wahl (Das weite Land) etc.; Schnitzler liegt hier im Trend seiner Zeit, der sich in den Werken Thomas Manns vielleicht am stärksten äußert) als auch der Name der männlichen Hauptfigur legen es jedoch nahe, der Namenssymbolik in Sterben nachzuspüren. Daß es nun gerade Felix, 'der Glückliche' ist, der den langsamen und qualvollen Tod stirbt, ist eine möglicherweise ironische Nuance in Sterben, die von Interpreten bisher nicht näher erklärt worden ist. Einen 'glücklichen' Felix weist Schnitzlers Werk durchaus aus—es ist dies Felix Wegrat, der natürliche Sohn des Malers Julian Fichtner in Der einsame Weg, der am Ende aller tragischen Entwicklungen vielleicht als einziger den Weg in die Zukunft in freier und verantwortlicher Entscheidung findet und über den Stephan von Sala nachdenklich bemerkt: "Es scheint mir überhaupt, daß jetzt wieder ein besseres Geschlecht heranwächst, - mehr Haltung und weniger Geist" (D I, 835/36).--Ob Schnitzlers Entscheidung, seinem sterbenden Protagonisten diesen Namen zu geben, ironisch zu verstehen ist und er sich damit geradezu gegen die in der Literaturpraxis seiner Zeit durchaus übliche Namenssymbolik ausspricht, oder ob es ihm darum geht, einen 'Glücklichen' zu zeigen, der mit der härtesten Anforderung, die das Leben nun an den zuvor Sorgenfreien stellt, konfrontiert wird, kann letztlich nicht geklärt werden. In jedem Fall gehört der sprechende Name im weiteren Sinne in den Bereich jener Motive, die im Laufe der Erzählung umgekehrt werden; vgl. Ohl, 563ff.

<sup>48</sup> Die Bedeutung und Symbolik des offenen Fensters in Sterben verfolgt besonders Allerdissen in seinem dieser Erzählung gewidmeten Kapitel.

<sup>49</sup> Vgl.: "Der Kutscher des Wagens nahm den Hut ab, als er den Kranken erblickte. An den Fenstern des Hauses gegenüber wurden einige mitleidige Frauengesichter sichtbar. Und wie Alfred und Marie den totenblauen Mann in den Wagen hineinhoben, beeilte sich auch der Hausmeister, näher zu treten und seine Hilfe anzubieten. Als der Wagen davonfuhr, warfen sich der Hausmeister und die mitleidigen Frauen verständnisvolle, gerührte Blicke zu" (160).

<sup>50</sup> Diese kurze Szene läßt sich auch als eine Art 'mise en abime' für die gesamte Dynamik in der Beziehung der beiden verstehen. Nicht nur auf den Straßen von Salzburg entgleitet Marie dem Geliebten immer wieder, werden sie durch Fremde, die im Leben stehen, "die gingen und sprachen und lachten und lebten und an den Tod nicht dachten" (109) voneinander getrennt. Maries "Fluchtversuchen" ins Freie, sei es während ihres ersten Aufenthalts am Gebirgssee oder auch später in Wien, folgen fast gewaltsame Versuche Felix', sich die Geliebte wieder anzueignen, ebenso, wie er sie auch in Salzburg wütend in einen stilleren Teil der Stadt zerrt. In beiden Fällen gelingt diese Aneignung jedoch nur noch auf Zeit.--Auch auf der Ebene der Erzählperspektive läßt sich dieselbe Dynamik finden, denn zunehmend werden die isolierten Gedankengänge der beiden Figuren aus der Innenperspektive heraus berichtet, der Anteil an zusammenfassendem Erzählerbericht nimmt ab.

<sup>51</sup> Vgl. etwa, wie die Anrede "Kind" die Richtung ändert: Bis etwa zur Hälfte der Erzählung ist es noch Felix, der Marie mit diesem Epitheton bedenkt, zum letzten Mal an jenem Abend in Salzburg, nachdem beide weinselig in ihr Hotelzimmer zurückgekehrt sind und Marie über Felix' Krankheit melodramatisch zu verzeifeln scheint: "Und schon war sie vor ihm niedergesunken und hatte seine Knie umschlungen. Er zog sie zu sich empor. 'Du bist ja ein Kind', flüsterte er" (134).--Wie bereits mehrfach unterstrichen, ändert sich die

Dynamik zwischen beiden entscheidend auf der Eisenbahnfahrt zurück nach Wien. Marie weckt den schlafenden Felix und "streichel[t] seine Wangen", ähnlich wie man dies mit Kindern tut, um ihren Schreck des Aufwachens zu mildern. Die mütterliche Geste des beruhigenden Streichelns wird in der Folge mehrfach erwähnt, und wenig später heißt es: "Miez, Miez!' Er legte den Kopf an ihre Brust, wie ein krankes Kind" (153). Schließlich redet Marie selbst Felix als Kind an, nachdem sie sich von ihrem ersten Schrecken erholt hat, den ihr Felix im Zug nach Meran eingejagt hat: "Da hatte sie schon die Kraft zu erwidern, wenn auch mit bebenden Lippen : 'Du bist ja ein Kind, Felix!'" (163).

<sup>52</sup> Vgl. Ohl, 563/64.

<sup>53</sup> Vgl. Anmerkung 51.

<sup>54</sup> Knorr sieht gerade in dieser Passage ein Zeichen für die vollkommene Entfremdung der beiden: "Scheinen beide von ihrer Liebe getragen zu werden, erweist jedoch ein Blick auf das Ende der Erzählung schnell, daß die Liebenden ihre ursprünglichen Haltungen und Absichten nicht verwirklichen können. . . . Versuchen beide zu Beginn, ihre Lage moralisch zu beantworten, so reduziert sich der Tod ausschließlich auf ein physisches Phänomen, auf etwas vollkommen Nüchternes und Sinnloses, das keine Geistigkeit und Transzendenz kennt. Kurz bevor Felix stirbt, kann Marie seinen Tod nur als biologisches Verfallsphänomen begreifen . . ." (67). Insgesamt spricht er dem Liebesverhältnis Felix' und Mariens die wahre emotionale Tiefe ab, und so stellt er resümierend fest: "Im Grunde ist gar keine Liebe 'gestorben', sondern sie ist letztlich niemals vorhanden gewesen. Mit dem erzählerischen Experiment wird erkennbar, daß die beiden Versuchsfiguren seit jeher durch ein Liebesverständnis verbunden gewesen sind, das niemals Realität gehabt hat" (75).

<sup>55</sup> Vgl. die korrespondierende Textpassage zu Beginn der Erzählung: "'Denk' einmal, ich, der da neben dir hergeht und Worte spricht, ganz laute, die du hörst, ich werd' in einem Jahr daliegen, kalt, vielleicht schon vermodert. . . . Und du, du wirst aussehen wie jetzt. Genau so, vielleicht noch ein bißchen blaß vom Weinen, aber dann wird wieder ein Abend kommen und viele, und der Sommer und der Herbst und der Winter und wieder ein Frühling, - und dann bin ich schon ein Jahr lang tot und kalt. Ja!'" (103)

<sup>56</sup> Bis auf Knorr, der prinzipiell bestreitet, daß Felix und Marie überhaupt 'wahre' Liebe füreinander empfinden (vgl. Anm. 54), sind sich in diesem Punkt alle Interpreten einig.

<sup>57</sup> Vgl. Ohls Analyse, 555.

<sup>58</sup> Es wird im Rahmen meiner Überlegungen zu Schnitzlers fiktiven "letzten Briefen" noch wesentlich darauf einzugehen sein, was für ein Verständnis von Text und Textproduktion diesem festgestellten Zusammenhang vom Tod einer Figur und der Geschichte davon besteht. Hier sei bereits angedeutet, was für jene noch zu besprechenden Texte konstitutiv wird: Wenn Stamelmann als wesentliches Merkmal moderner Poesie feststellt, sie sei vor allem Verlustzeichen, stelle den Versuch dar, einen originären Verlust durch Repräsentation einzuholen oder wiederzubeleben (vgl. *Preface, x*), so scheint im Falle Schnitzlers diese Gleichung auf den Kopf gestellt zu sein, indem der Verlust (hier: der Tod der Figur) zunächst dichterisch konstruiert bzw. konstituiert werden muß, um Dichtung zu ermöglichen.

<sup>59</sup> Vgl.: "'Sag, Miez', fing er zu reden an, 'traust du dich, hinaufzuschauen?' . . . . 'Da gerade hinauf, ins Dunkelblaue. Ich kann's nämlich nicht. Es ist mir unheimlich'" (110).

<sup>60</sup> Noch zweimal findet sich in der Folge das Motiv deutlich wiederholt. Nur kurze Zeit nach den hier zitierten Wunschgedanken erfüllt sich Marie endlich ihren heimlich gehegten Traum und wagt einen Ausflug auf die Ringstraße, bei dem ihr Erinnerungen an ihren Abend in Salzburg kommen—diese Verbindung macht deutlich, daß es sich hier um ein wohldurchdachtes Motivgeflecht handelt, das mehr als bloßes Zeit- oder Lokalkolorit

darstellt. Zum letzten Mal werden Erscheinungen der Großstadt zu ganz deutlichen Symbolen von Leben und Gesundheit, als Marie mit Felix die letzte Reise in die Berge antritt. Nach einer gruseligen Nacht, in der Felix Marie gewaltsam an ihr Versprechen erinnert, mit ihm in den Tod gehen zu wollen, signalisiert das Treiben auf dem Bahnhof der Frühstücksstation ihre Rettung: "Viele Reisende verließen den Wagen; es gab ein Lärmen und ein Rufen. Marie war es, als wäre sie aus einem schweren Traum erwacht. Die Trivialität dieses Bahnhoftreibens tat ihr sehr wohl" (165).

<sup>61</sup> Vgl. Low: "Formally, this is the voice of the narrator, but the perspective is the characters'; the impressionistic description implies that the information is filtered through the consciousness of Felix and Marie. . . . The physical environment has no significant existence in itself, there is no distance between it and Felix and Marie, it is simply a projection of their subjective mood" (129).

<sup>62</sup> Fast identisch findet sich diese erste Szene im Gartenlokal des Praters gespiegelt in jener bereits zuvor zitierten Passage, in der der Aufenthalt der beiden in Salzburg geschildert wird. Auch dort bittet Felix darum, "ein wenig im Freien [zu] bleiben" (131), und in fast demselben Wortlaut wie in der Anfangsszene schlägt Felix auch hier Maries Einwand, es könne vielleicht zu kalt sein, in den Wind: "Es ist ja schwül. Es ist ja geradezu heiß" (ebd.). So sucht das Paar ein "spärlich" beleuchtetes und kaum besuchtes Gartenlokal auf, in dem Felix unter dem Einfluß von Wein und Musik den Entschluß faßt: "[D]as bißchen Leben noch, ich will es leben, so gut ich kann" (133). Wein und Musik fungieren in dieser Szene jedoch deutlich als Repräsentanten des von Nietzsche postulierten dionysischen Prinzips, rücken Felix in das unmittelbare Zeichenfeld des Todes und dementieren damit auf symbolischer Ebene den von Felix hier proklamierten Willen zum Leben. Die auffällige Verwandtschaft beider Gartenlokalszenen läßt erkennen, daß Schnitzler in dieser Novelle sehr ökonomisch mit einem Zeichennetz arbeitet, das dem Text einen ganz bestimmten--tödlichen--Ober- oder Unterton konstant beigibt, der zuvor bereits als Todesdiskurs bezeichnet wurde.

<sup>63</sup> Vgl. dazu den in der Einleitung dieser Arbeit zitierten Aphorismus Schnitzlers und meine Überlegungen zu diesem, nach dem in der Kunst nicht "Tod an sich etwas Trauriges [zu bedeuten habe]" (AuB, 112).

<sup>64</sup> Selbst dort, wo Farben, etwa des Sommers oder der Natur, erwähnt werden, scheint die Tendenz vorzuliegen, diese Farben zu dämpfen oder hinter und in Weiß oder Schwarz verschwinden zu lassen. Ein Beispiel sind die erwähnten Rosen in Felix' Wiener Wohnung, die schlicht "dunkel" sind, ein anderes Beispiel findet sich in der folgenden Textpassage: "Über den fernen Gebirgszug zogen vielgestaltige weiße Nebel. Es war, als verlöre sich das Grün der Wiesen in dem goldenen Weiß, das die Gegend abzuschließen schien" (114).

<sup>65</sup> So liegt Felix auf der Kahnfahrt früh in der Erzählung "in einen warmen, grauen Plaid gehüllt" (110). Unter demselben Plaid tritt er die Eisenbahnfahrt zurück aus Salzburg nach Wien an (vgl. 137), und schließlich heißt es von seiner Reisegarderobe für seine letzte--und dies im wahrsten Sinne des Wortes!--Reise nach Meran: "Er hatte einen grauen Havelock umgeworfen, einen weichen, dunklen Hut auf dem Kopf, in der Hand hielt er einen Stock" (159). Daß es mit dieser Reise etwas Besonderes auf sich hat, läßt nicht allein der Inhalt--der fortgeschrittene Zustand der Krankheit--erkennen. Mit dem Aufbruch nach Meran versucht Felix ein drittes Mal einen heilsamen Ortswechsel; die Zahlensymbolik, die sich um die Zahl 'drei' rankt, läßt jedoch vermuten, daß es keine vierte Reise mehr geben wird.

<sup>66</sup> Ein Beispiel für die Kontinuität, die Schnitzlers Werk auch in bezug auf die Auseinandersetzung mit dem Problemkomplex Tod und Sprache bzw. Kommunikation prägt, ist die Erzählung Der Witwer (1894), die als eine weitere Variante zu dem an

früherer Stelle erwähnten typischen Handlungsschema des betrogenen Ehemanns, der nach dem Tod seiner Frau vom Betrug erfährt, verstanden werden kann (vgl. Anm. 23 und 24 in diesem Kapitel). In dieser späteren Version erweitert Schnitzler das Motiv des Betrugs um eine weitere Dimension, indem er die Ehefrau ein Verhältnis mit dem besten Freund des Ehemannes haben läßt. Damit ist die Beleidigung noch unmittelbarer und persönlicher gestaltet als in der Erzählung Erbschaft, in der der Betrug sachgemäß durch das Duell zwischen Ehemann und Liebhaber, die ansonsten in keinerlei Beziehung zueinander stehen, geahndet wird. Eine weitere Variante desselben Motivs findet sich auch in der frühen Erzählung Der Andere (1889). Hier jedoch bleiben der Ehemann wie der Leser bis zuletzt im ungewissen darüber, ob der fremde Mann, der täglich weinend am Grab der toten Ehefrau steht, tatsächlich der Liebhaber der Verstorbenen gewesen ist, da diese Frau anders als ihre epischen Schwestern offensichtlich keine Briefe oder Tagebücher hinterlassen hat, die quasi von 'jenseits des Grabes' das Schweigen der Toten brechen könnten.

<sup>67</sup> Die zwischen Sterben und Die Toten schweigen entstandenen Erzählungen, in denen die Todesthematik behandelt wird, sind: Blumen (1894), Der Witwer (1894), Ein Abschied, Der Empfindsame (1895) und Der Ehrentag (1897).

<sup>68</sup> Im Jahr 1975 bedauert William Cook in den einleitenden Bemerkungen zu seiner Interpretation der Novelle: "Of all four [of the novellas from the first high point in the author's prose production], however, *Die Toten schweigen* has been discussed least extensively. Only one major analysis has appeared on the story to date. It is Benno von Wiese's discussion in his collection of interpretations entitled *Die deutsche Novelle von Goethe bis Kafka*" (213). Cooks eigene Interpretation fügt dieser Liste einen weiteren Beitrag hinzu, und erst im Jahre 1985 findet sich ein weiterer und bis heute letzter eigener Aufsatz zu dieser Novelle, Barbara Surowskas "Flaubertsche Motive in Schnitzlers Novelle 'Die Toten schweigen'." In den größeren Arbeiten zu Schnitzlers Werk findet sich die Erzählung nur selten erwähnt, und auch Neuse geht nur kurz auf die in Emmas Flucht-Gedanken verwendete Mischtechnik von innerem Monolog und erlebter Rede ein, ohne der Novelle selbst weiter Aufmerksamkeit zu spenden. Weder von Wiese noch Surowska gehen in ihren Arbeiten über die Ebene des Deskriptiven bzw. geradezu der Nacherzählung hinaus, so daß eigentlich nur Cooks Interpretation wirkliche Detailinterpretationen und Einsichten bietet. Sein Hauptinteresse liegt darauf, den inneren Mechanismen nachzuspüren, die Emmas Verhalten nach dem Unfall steuern, und im Gegensatz zu den Theorien Freuds, nach denen Moral und Trieb einander entgegengesetzt sind, stellt er einen "unconscious moral drive" (224) fest, der die Rückkehr zu Familie und Bürgerlichkeit nicht allein als reines und vielleicht gar berechnendes Sicherheits- und Statusdenken erklärt.

<sup>69</sup> Auch in Ein Abschied und Komödiantinnen verwendet Schnitzler dieselbe Ausgangssituation. Eine entfernt ähnliche Wartesituation als Ausgangspunkt der Novelle findet sich ebenfalls in Leutnant Gustl, die mit der ungeduldigen Frage "Wie lange wird denn das noch dauern?" (E I, 337) beginnt.

<sup>70</sup> Der mehrfache Hinweis darauf, daß sowohl die Dunkelheit als auch der Herbst zu früh eingetreten sind, steht in direktem Zusammenhang mit dem nachfolgenden Unfalltod des mehrfach deutlich als "junger Mann" apostrophierten Franz, der ebenso verfrüht aus dem Leben scheidet.

<sup>71</sup> Vgl.: "Seine [Franzens] Person ist auch innerhalb der Novelle wie ausgelöscht, nur noch gegenwärtig, soweit sie in den Phantasievorstellungen Emmas eine Rolle spielt. Die erzählerische Vernichtung, die der Dichter hier mit voller künstlerischer Absicht durchführt, ist fast noch erschreckender als der unerwartete wirkliche Tod des jungen Mannes" (271).

<sup>72</sup> Die Anregung zu dieser Lesart verdanke ich meinem Vater Klaus Matthias, der eine entsprechende Analyse im Rahmen seiner Einführungsvorlesungen zur deutschen Prosa an der Universität Kiel vorgeschlagen hat.

<sup>73</sup> Hier nicht im Sinne Nietzsches zu verstehen.

<sup>74</sup> Von Wilpert geht in seiner Interpretation dieser Textstelle so weit, eine "geschlechtlich[e] Vereinigung" der beiden anzunehmen, und die Kürze des Erzählerberichtes versteht er als dichterische Dezenz: "Dieser eine Satz [Emmas Frage, BM] genügt, um die geschlechtliche Vereinigung anzudeuten. Heutzutage meinen viele Autoren, sie müßten es genauer und ausführlicher sagen. Schnitzler wußte und konnte es besser" (270). Ob es tatsächlich zu dieser "Vereinigung" kommt, ist fraglich, und besonders der unmittelbare weitere Verlauf der Erzählung belegt von Wieses Annahme mit keinem Wort. Abgesehen von der fehlenden Evidenz im Text scheint es mir jedoch auch vollkommen unerheblich, was genau in dieser Kutsche vor sich geht, da es, wie bereits erläutert, weit mehr um die symbolische Geste der Umarmung geht, die direkt dem Todesmoment vorausgeht. Von Wieses offensichtliches Interesse daran, die Textpassage dieser Art festzuliegen, scheint eher derselben Freude an pikanten Szenen in Literatur zu entspringen, derer er die modernen Autoren anklagt.

<sup>75</sup> Vgl. Hart-Nibbrig, siehe den Beginn und Anm. 3 dieses Kapitels.

<sup>76</sup> Wenn Emma den Namen ihres Geliebten in die Dunkelheit ruft und offensichtlich eine Antwort erwartet, manifestiert sich hier eine Art futurisches Bewußtsein.

<sup>77</sup> Schnitzler markiert die Trennung von Personen- und Erzählerrede recht konsequent durch Anführungszeichen, die er jedoch ein einziges Mal ebenfalls einsetzt, um die Gedanken Emmas im Ablauf des Textes zu signalisieren: "'Was jetzt?' dachte sie. Es ist doch nicht möglich . . ." (304). Eine solche Technik--die Gedanken der Person in Anführungszeichen wörtlich in die Erzählung einzubauen--findet sich auch zu Beginn der Novelle, wenn Franzens Gedanken wiedergegeben werden sollen. Hier wie auch später setzt Schnitzler diese inneren Monologketten jedoch nur bei ihrem ersten Erscheinen mit diakritischen Zeichen ab, um in der Folge quasi darauf zu bauen, daß der oder die Leser/in bereits die verwendete Technik verstanden hat und nun auch ohne die Hilfe von Satzzeichen erkennt--oder auch, um die Frage nach der Perspektive in der Schwebe zu lassen. Auf Franzens erste Überlegung folgt wenig später nur noch das knappe "Ohne Wagen? dachte er. Ist sie's?" (296). Emmas Gedanken werden dagegen in aller Breite nach der ersten Frage ("Was jetzt?", s. o.) in den Text integriert.

<sup>78</sup> Dreimal durchbricht Schnitzler gegen Ende der Erzählung diese ansonsten rein präsentische Erzählweise: "'Ja, was ist dir denn?' 'Nichts.' Sie drückte den Jungen fester an sich. Der Professor sieht sie lange an" (311). ". . . er ist tot . . . er ist ganz gewiß tot . . . und die Toten schweigen. - 'Warum sagst du das?' hörte sie plötzlich die Stimme ihres Mannes. Sie erschrickt tief. . . 'Bring' den Buben zu Bett' sagte er dann zu ihr" (311/12). So verlockend es wäre, in dieser zahlensymbolisch deutlichen Durchbrechung des dominanten Erzählmodus eine wie auch immer geartete Strategie oder 'Botschaft' zu sehen, scheint es doch kein kohärentes Motiv zu geben, das in den drei Fällen dieser Unregelmäßigkeit zugrundeliegen könnte, so daß es mir eher wahrscheinlich scheint, sie als Unachtsamkeit oder Nachlässigkeit des Autors zu erklären.

<sup>79</sup> Zu dem Charakter dieses Novellenschlusses vgl. besonders Cook: "In Emma's desperate act of breaking the lonely silence between her and her husband, however, the potential for the establishment of a truly mutual relationship is indicated. For the first time in the dialectic potential of the Schnitzlerian character triad, a synthesis of experience appears possible" (225/26).

<sup>80</sup> Vgl. Hart Nibbrig/Ästhetik des Todes, 16.

<sup>81</sup> Vgl. die Bedeutung, die hinterlassenen Briefen in diesen Erzählungen (besonders Der Witwer) zukommt. Am offensichtlichsten ist die Thematik der "schweigenden Toten" in der früheren Erzählung Der Andere bearbeitet, vgl. Anm. 66.

<sup>82</sup> Schnitzlers Drama Das Märchen beruht zu weiten Teilen auf diesem autobiographischen Bezug; vgl. etwa Scheible/Schnitzler, 46 ff.

<sup>83</sup> Die Tagebücher der Jahre 1887 bis 1892 lassen diesen zum Teil sehr selbstgefällig anmutenden Eindruck entstehen.

<sup>84</sup> Swales widmet in seiner Schnitzler-Studie Blumen einen Abschnitt, ebenso geht auch Just im Rahmen seiner Untersuchung auf die Erzählung ein. An unabhängigen, d. h. nicht im Kontext einer allgemeineren Studie zu Schnitzlers Werk entstandenen Beiträgen scheint es nur einen einzigen zu geben, Peter Russels "Schnitzler's *Blumen*: The Treatment of a Neurosis."

<sup>85</sup> Vgl.: ". . . I do not find the mind of the narrator 'base'; I would prefer to call him depressed and helpless. In other words, I see him as Freud probably would have: as a man whose condition calls not for a moral judgment, but for sympathetic yet objective inquiry" (301).

<sup>86</sup> Während in anderen Erzählungen wie etwa Andreas Thameyers letzter Brief Textproduktion vom wirklichen--in Aussicht stehenden--Tod des Schreibers abhängt, bietet Blumen die mildere Variante, in der die krankhafte Fixation auf die Blumen, die sein Leben quasi "anhält". Der neurotische "Seelenstand" des Schreibers ist Bedingung für Textproduktion. Damit rückt diese Erzählung in den Bereich der Dekadenzliteratur, wird der von Just als Sentimentaler bezeichnete Erzähler zum dekadenten Bruder Jean Des Esseintes'.

<sup>87</sup> Vgl. dazu besonders den im Literaturverzeichnis angeführten Aufsatz Mathias Mayers.

<sup>88</sup> Die Jahreszeitensymbolik in dieser Erzählung weicht interessanterweise ab von dem sonst bei Schnitzler häufig anzutreffenden symbolischen Gebrauch. Vielmehr steht die Entwicklung der äußeren Natur in fast ironischem Kontrast zum Geschehen im Haus und in der Psyche des Protagonisten. Während in der Natur mit Beginn des Frühlings alles zu blühen anfängt, beginnen gerade in dem Moment, als "der starre Winter zu Ende geht" (225), die Blumen zu welken. Und so bringt der Frühling nicht Heilung, sondern den vollen Ausbruch der bis dahin mühsam "kaltgestellten" Neurose.

<sup>89</sup> Zwar legen Figuren wie Christine Weiring (Liebelei) oder Katharina (Doktor Gräsler, Baderarzt) nahe, daß die Frauen in diesen Verhältnissen ausgenutzt und verletzt werden, andere Gestalten wie Mizzi (Liebelei), das "süße Mädel" (Reigen) oder Annie (Anatol"Abschiedssouper") relativieren diese einseitige Sicht und zeigen deutlich, daß das Konzept der "Liebelei" durchaus auch von Frauen geteilt wird.

<sup>90</sup> In einer sehr seltsamen Wendung in seinen Gedankengängen hebt der "Literat" in dem später in dieser Arbeit zu besprechenden Letzte[n] Brief eines Literaten dieses Phänomen hervor. Nachdem er sich gerade geistig aus den "Niederungen" menschlicher Seinslagen zu einer Größe aufgeschwungen hat, die über alles "[hinausgeht], was man sonst Hoffnung oder Angst nennen darf," und ebenso seine "anderen Empfindungen über das hinausgehen, was die Menschen sonst als Liebe und Schmerz zu bezeichnen pflegen" (E II, 222), stellt er anschließend--und als einzig ehernes Gesetz, das anzuerkennen er in diesem Zustand der Selbstüberhebung bereit ist--fest: "Nur durch *ein* Gesetz sollte ich noch im allgemein Menschlichen verwurzelt bleiben, durch jenes einzige zugleich, dem wir alle unweigerlich unterworfen sind und das die übrigen in einem gewissen Sinne aufhebt, nämlich, daß jedem Seelenzustand nur eine begrenzte Dauer gegönnt ist, über deren Ausmaß unser Wille nicht entscheidet" (222/23).

<sup>91</sup> In barocken Gemälden findet man des öfteren das direkte Nebeneinander von Lebens- und Todesdarstellungen, so etwa in dem mehrfach verarbeiteten Motiv, eine schöne junge (nackte) Frau in einen Spiegel blicken zu lassen und in ihrem Spiegelbild einen Totenkopf zu zeigen.

<sup>92</sup> Vgl. die Einleitung dieser Arbeit, S. 3; Webster-Goodwin/ Bronfen, 20.

<sup>93</sup> Hart Nibbrig/Ästhetik des Todes, 9.

<sup>94</sup> Vgl. Hart Nibbrig/Ästhetik des Todes: "Das eingetretene Totsein ist kein Zustand, der Lebewesen zu- oder abgesprochen werden könnte. Der Tod hat kein Subjekt. Sonst müßte es, wie Kant es vorsah, als das jede Wahrnehmung begleitende 'Ich denke daß' gedanken- und erfahrungslos, also tot, den Tod überleben" (196).

## **KAPITEL II: IM SPANNUNGSFELD ZWISCHEN BEGRIFF UND EREIGNIS: LEUTNANT GUSTL**

In vielleicht keinem anderen Prosatext hat Schnitzler so deutlich die unüberwindliche Spannung thematisiert, die zwischen dem Wort und dem Ereignis Tod besteht, wie in seiner 1900 erschienenen skandalträchtigen Monolognovelle Leutnant Gustl.<sup>1</sup> Was der Monolog des jungen Leutnants, der unglücklich versucht, seine Situation --sich nach der Beleidigung durch einen satisfaktionsunfähigen Bäckermeister das Leben nehmen zu müssen-- zu bewältigen, zeigt, ist das grundsätzliche Scheitern jeden Versuchs, sich den eigenen Tod anders als im reinen Begriff vor Augen zu stellen, ist die Undurchdringbarkeit des Wortes 'Tod'. Während in Texten wie Sterben oder Blumen der Tod einer dritten Person zwar nicht direkt vermittelbar ist, jedoch in unterschiedlichen Formen Eingang in die narrative Ebene der Erzählung findet, etwa als metaphorischer Diskurs, der den die Handlung hauptsächlich tragenden Diskurs begleitet oder unterminiert, wird in Leutnant Gustl gerade diese Spannung zwischen begrifflichem oder bildlichem Sprechen und existentiellern Erfahren thematisch. Jenseits aller ethischen oder psychologischen Schwächen der Hauptfigur, die in der entworfenen Extremsituation--Allerdisens "ethische[m] Prüffeld"--deutlich werden und die Schnitzlers obrigkeitstreue Zeitgenossen so empörte, ist Leutnant Gustl vor allem ein Text über die Grenzen der Sprache, über das Verhältnis von Sprache und Tod--und damit ein weiterer Baustein in Schnitzlers Ästhetik des Todes.

Denn auch, wenn die Novelle die existentielle Einsicht unterstreicht, daß Tod nicht anders als in der Entfernung, nur als reiner Begriff für den Menschen denkbar ist, zeigt sich diese Einsicht gleichzeitig als hochproduktiv für den Autor, der möglicherweise besonders in der Monolognovellenkonstellation die spezielle "Herausforderung an die ästhetische Vernunft"<sup>2</sup> erkannte. In seinem inneren Monolog läuft Gustl immer wieder

gegen die nicht transzendierbare Denkgrenze des eigenen Todes an, um in weitere Monologsequenzen zurückzuzschnellen, die den Fortbestand des Textes wie auch Gustls selbst garantieren. Denn ebenso wie im "letzten Brief" besteht auch in der Monolognovelle absolute Identität zwischen Ich und Text, existieren Ich, Körper, Außenwelt und Erlebnisse nur in ihrem sprachlichen Niederschlag. Anders jedoch als im letzten Brief, in dem auch innerhalb der Fiktion ganz deutlich ein Subjekt quasi von jenseits des Grabes als lebendiges Ich konstruiert und gleichzeitig dekonstruiert wird, suggeriert der innere Monolog Unmittelbarkeit und Gleichzeitigkeit, der die komplexe Zeitstruktur des letzten Briefes—der immer im Bewußtsein des bereits eingetretenen Todes des Schreibers gelesen wird—fehlt. Lassen wir uns auf den Pakt mit den Bedingungen der Form des inneren Monologs ein und akzeptieren seinen Anspruch, unmittelbaren Einblick in die Gedankenwelt des Monologisierenden zu gewähren, so sind wir auch der linearen Zeitstruktur des Gedankenflusses unterworfen,<sup>3</sup> der nur insofern erkennen läßt, welche Wendung die reflektierten Ereignisse nehmen werden, wie es dem monologisierenden Ich selbst möglich zu sein scheint.<sup>4</sup> Ist eine der Rezeptionsbedingungen eines letzten Briefes, daß der im Brief stets imminente Tod des Schreibers bereits eingetreten ist, was letztlich zugleich Produktionsbedingung dieses Textes selbst ist, bedeutet der bevorstehende Tod eines monologisierenden Subjekts zugleich das Ende des Textes, wird damit geradezu zu einer Bedrohung des Textes: Wagte Gustl den letzten Schritt und er "[würd'] abdrücken" (E I, 350), so wäre mit diesem letzten schon kaum mehr berichtbaren Laut der Text an sein Ende gekommen—wie auch umgekehrt das Abbrechen von Text bzw. Monologieinheiten die ihnen zugrundegelegte Figur geradezu auslöscht. Als Beleg für diese Gleichung läßt sich Gustl traumloser Schlaf auf einer Parkbank im Wiener Prater lesen: Nachdem sich der Monolog in reinen Reflexionen von Außenreizen (die Luft im Prater) verliert, bricht der Text sichtbar ab. Anders als Else in Schnitzlers späterer Monolognovelle Fräulein Else schläft Gustl einen traumlosen Schlaf im Freien, der als Freizeile deutlich in das Textbild

eingeht. Für einen kurzen Moment verschwindet die nur im und als Text existierende Figur Gustl in der Weiße des unbeschriebenen Papiers, und als "Bruder des Todes" schreibt sich Schlaf hier in den Textkorpus ein. In dieser vollkommenen Übereinstimmung von Text und (narrativem) Ich ließe sich eine größtmögliche Annäherung an Tod als Phänomen des Textes erzielen, als Ereignis im Text, das nicht mehr repräsentiert, sondern unmittelbar erfahrbar den (Lebens-)Text zerreißt. Daß Schnitzler von dieser Möglichkeit Gebrauch macht, wird die Untersuchung von Fräulein Else zeigen. Motor und Inhalt von Leutnant Gustl ist jedoch gerade das Scheitern dieses "Durchbruchs", der eine existentielle, möglicherweise irreversible Erfahrung Gustls reflektieren oder zur Folge haben müßte.<sup>5</sup> Gustls ununterbrochene Versuche, sich geistig-sprachlich zu rehabilitieren und nach Ausflüchten zu suchen, drücken auf psychologischer Ebene seinen Überlebenswillen aus, wie ihn etwa Dethlefsen<sup>6</sup> nachzeichnet. In bezug auf die Dynamik des Textes gehören Gustls Ausreden wie seine diversen Geschichten, Erinnerungen und Wunschphantasien zu einem ganzen Set von Strategien, die garantieren, daß der Text nicht abreißt und sich selbst quasi perpetuiert.

"Kommt, reden wir zusammen/ Wer redet, ist nicht tot," heißt es zu Beginn von Gottfried Benns Gedicht Kommt,<sup>7</sup> ein Aufruf, der dieser Novelle geradezu zum Motto gesetzt sein könnte und der exakt jene gegenseitige Abhängigkeit von Text und Ich beschreibt, die ein wesentliches Strukturmerkmal des inneren Monologs ist. Gerade der immer erneute Versuch, 'Tod' zu denken, erweist sich als stets neues Zeichen dafür, daß er noch nicht eingetreten ist. Gustls zirkuläre Gedankenübungen werden zur Überlebensstrategie: Der Tod des Bäckermeisters, der Gustl seiner Ehrenpflicht zum Selbstmord zu entheben scheint--"Tot ist er - tot ist er! Keiner weiß was, und nichts ist g'scheh'n!" (365)--bestätigt diese Überlebensstrategie ebenso wie Gustls Dialog mit dem Kellner seines Caféhauses seine Wiedereingliederung in die Gemeinschaft nach Stunden des reinen Monologs markiert, noch bevor ihn die Nachricht vom Tod des Bäckers

erreicht. Was die Novelle als Ganzes zeigt, ist die produktive bzw. generative Kraft, die in der Unmöglichkeit liegt, Tod zu denken. Damit verschiebt sich der Schwerpunkt unseres Interesses für die Dauer der folgenden Untersuchung von Fragen der Repräsentation von Tod in Text zu der Frage, inwiefern und welchen Regeln folgend Tod in diesem Text zu einer narrativen Strategie wird.

Daß Schnitzler gerade einen jungen Leutnant der k. u. k. österreichischen Armee diesen Monolog führen läßt, ist nicht zufällig, auch jenseits des inhaltlichen Interesses, am Militär und seinen fast inhumanen Sitten, Vorschriften und Daseinsformen Kritik zu üben. Wenn es eines der Anliegen dieses Textes ist, die unlösbare Spannung zwischen Sprache und Tod vorzuführen und produktiv zu nutzen, so läßt sich dies besonders eindrucksvoll an einer Figur darstellen, die einem Kollektiv angehört, das sich wesentlich über eng definierte Begriffe und Konzepte bestimmt und sie repräsentiert--der Begriff der 'Ehre' ist der vielleicht wichtigste unter ihnen, aber auch andere werden im Verlauf der folgenden Überlegungen zu betrachten sein. Die Sprache dieses Kollektivs ist in noch stärkerem Maße konventionalisiert und entindividualisiert, als es im alltäglichen Sprachgebrauch einer Sprachbenutzergemeinschaft der Fall ist, ohne jedoch dem grundsätzlichen 'Split' zwischen Zeichen und Bezeichnetem eine neue Qualität zu geben. Der in Leutnant Gustl vorgeführte militärische Diskurs, aus dem sich die Gedankenwelt des Leutnants zu großen Teilen zusammensetzt, illustriert nur besonders deutlich das jeder Sprache per Definition eigene Problem, eben nur Zeichensystem sein zu können, das maximal Erkenntnis, nie jedoch Erfahrung geben kann. Damit erweist sich Schnitzlers Personenwahl als exemplarisch auch im Interesse des zu verhandelnden Problemkomplexes Tod und Sprache. Als Angehöriger des Militärs ist Gustl bereits eingeschrieben in einen im wortwörtlichen Sinne vorgeschriebenen Lebenstext, der spiegelt, was eine der Grundbedingungen des inneren Monologs--und möglicherweise literarisch-fiktiver Figuren generell--ist: die Identität von Körper bzw. Figur und Text, die rein sprachliche Konstitution des monologisierenden

Ichs, deren Hermetik die Annäherung an nicht-sprachliche Ereignisse wie Tod unmöglich erscheinen läßt.

Die wesentliche Grundbedingung des inneren Monologs in Leutnant Gustl ist also die vollkommene Identität des narrativen Ichs und seines Körpers mit dem Text. Die Grenzen des Ichs sind damit sprachlich gesetzt, was in dem Moment zum Problem bzw. thematisch wird, in dem die existentielle Grenze des Ichs, sein Tod, Eingang in diese Konstruktion finden soll. Möglich wäre die Integration von Tod in diesen Bewußtseinstext in dem Maße, wie die das Ich konstituierende Sprache Freiraum für einen derartigen existentiellen Durchbruch ließe, d. h. Tod als vollkommene Unbekannte ausdrückbar würde. In Schnitzlers Nachlaß findet sich der folgende Aphorismus, der ein Modell erkennen läßt, in dem ein solcher "Durchbruch" sprachlich gestaltbar wäre: "Worte sind gewiß nicht alles, es gibt immer noch etwas zwischen den Worten, hinter den Worten - aber all dies Unaussprechliche bekommt ja erst einen Sinn dadurch, daß die Worte da sind, und durch die verschiedene Distanz, das verschiedene Verhältnis, das es eben zu den Worten hat."<sup>8</sup>

Das Unaussprechlichste und Undenkbarste per Definition ist wohl der eigene Tod; in diesem Modell von Sprache als Verweissystem ließe sich eine sprachliche Annäherung an Tod jedoch denken, insofern nämlich, als die zwischen den Worten bestehenden Spannungsverhältnisse Raum dafür ließen bzw. jenseits von traditionellen Bedeutungszuweisungen aussagekräftig wären.<sup>9</sup> In Schnitzlers Leutnant Gustl ist dieser Freiraum zwischen den Worten jedoch deutlich beschnitten bzw. seinerseits fest bestimmt, was Tod als sprachlich-textliches Ereignis unmöglich macht. Damit ist aber auch gleichzeitig garantiert, daß der Text nicht abbricht, so daß letztlich sogar jeder Versuch, den Abbruch zu denken, zum Zeugnis seines Scheiterns wird, der Begriff des Todes zur "Überlebensstrategie" des Textes wird.<sup>10</sup>

In der Folge soll nun konkret die Beschaffenheit jener Sprache, aus der sich die Figur des jungen Leutnants zusammensetzt, betrachtet werden. Da der innere Monolog wie bereits erwähnt als Psychotext des monologisierenden Ichs verstanden werden kann--und oft als solcher gelesen worden ist--, werden manche der folgenden Überlegungen Überschneidungen mit Charakterstudien der Hauptfigur aufweisen. Übergeordnetes Ziel soll es jedoch sein, die sprachliche Substanz des Leutnants zu bestimmen und die bis hier gemachten eher theoretischen Ausführungen zum Zusammenhang von Sprache und Tod in dieser Novelle genauer zu beleuchten.

Vielfach findet man in der Literatur zu Leutnant Gustl die Feststellung, Schnitzler habe in dieser Figur ein Beispiel einer vollkommen konventionalisierten, hohlen und fremdbestimmten Existenz gestaltet, wie sie vom österreichischen Militär zur Entstehungszeit von Schnitzlers Werk produziert wurde.<sup>11</sup> Besonders psychoanalytisch orientierte Studien wie die Dethlefsens--der Gustl im Vergleich zu anderen Interpreten noch ein großes Maß an Individualität zugesteht--suchen nach repressiven Außeneinflüssen, die zu dieser offensichtlichen geistig-seelischen Verkümmerng des jungen Mannes geführt haben könnte und etablieren damit innerhalb des inneren Monologs eine zweite "Suberzählung", etwa die Geschichte von Gustls Kindheit, die geradezu wie Rechtfertigungsversuche der eher schwächlichen Verhaltensweise Gustls in der gegebenen Situation wirken.<sup>12</sup> Andere Arbeiten wie die von Wilperts oder Corkhills konzentrieren sich auf ein bestimmtes Element im sozialen Verhaltensprofil Gustls und erläutern dieses--etwa Gustls Fixiertheit auf den vom militärischen Ehrenkodex vorgegebenen Ehrbegriff--auf dem Hintergrund sozialhistorischer Gegebenheiten und Phänomene, identifizieren bestimmte Haltungen damit als typisch für einen bestimmten--und damit von Gustl repräsentierten--Sozialtypus der Zeit. Kaum jedoch findet sich in der vielen Literatur zu dieser Novelle einmal der Verweis auf die auffallend starke 'Vertextung' dieses Charakters;

denn nicht allein besteht die Figur des Leutnants gattungsbedingt aus Sprache und läßt sich somit als sprachliches Konstrukt verstehen. Konventionalität, Determiniertheit, Zugehörigkeit zu einer ganz bestimmten sozialen Gruppe, auch Züge, die psychologische oder psychoanalytische Lesarten erlauben, drücken sich alle in einer ganz bestimmten Sprache aus, die vielleicht am besten als Collage oder Patchwork vorgegebener Diskursmuster zu beschreiben ist--Slogans, Schlagwörter, Idiome oder Parolen.<sup>13</sup> Wie die Uniform der k. u. k. österreichischen Armee den Leutnant optisch als dieser sozialen Gruppe zugehörig ausweist, so ist sein Sprachduktus, wie er sich in seinem Monolog zeigt, ebenso deutlich bestimmten Vorbildern und Modellen verpflichtet und über diese identitätsstiftend. Diese gleich näher zu beschreibenden Vorbilder gehen in der Figur Leutnants Gustl eine ganz bestimmte Kombination ein und bilden das Grundgerüst des aus dem Text erstehenden Charakters, über das sich die ebenso außenbestimmte Uniform quasi körperbildend stülpt. Im Netzwerk dieser verschiedenen Diskurssegmente ist nur wenig Raum für Manifestationen eines nicht rein fremdbestimmten Ichs--und wo diese sich Gehör schaffen, etwa in Gestalt von Äußerungen der Angst oder des Bedauerns, werden sie mit ebenjenen Mechanismen zum Schweigen gebracht, die insgesamt die Dynamik von Gustls Monologen bestimmen:

Aber so ein Unsinn! der Papa und die Mama und die Klara . . . Ja, ich bin halt der Sohn, der Bruder . . . . aber was wissen sie denn von mir? . . . . Daß mich manchmal selber vor mir graust, das hab' ich ihnen ja doch nicht geschrieben - na, mir scheint, ich hab's auch selber gar nicht recht gewußt - Ah was, kommst du jetzt mit solchen Sachen, Gustl? Fehlt nur noch, daß du zum Weinen anfangst . . . pfui Teufel! - Ordentlich Schritt. . . so! Ob man zu einem Rendezvous geht oder auf Posten oder in die Schlacht . . . wer hat das nur gesagt? (357/58)

Auf das ihn selbst zu Tränen rührende Eingeständnis, nicht viel zu taugen, folgt die Selbstzurechtweisung qua militärischem Befehl, "[o]rdentlich Schritt," der ganz offensichtlich sofort in Körperbewegung umgesetzt wird. Derart zur Raison gebracht, läßt sich sogar wieder scherzen--die Situation ist gerettet, Gustls Monolog wieder in bekannten

Gefilden und damit beliebig lange fortsetzbar. Ganz deutlich greift hier ein Grundmuster Gustlschen Monologisierens, das in der expositionsartigen Eingangsszene--Gustls Besuch einer konzertanten Aufführung eines Oratoriums--vorgestellt wird. Um Gustls Reaktion auf seine der Beleidigung folgenden Zwangslage zu verstehen, lohnt es sich, einen längeren Blick auf diese erste Szene zu werfen, aus der sich die wesentlichen Mechanismen und Muster erkennen lassen, die die Struktur und Textur des Monologs bestimmen.

Die gesamte Novelle wird eröffnet mit Gustls ungeduldiger Frage "Wie lange wird denn das noch dauern?" (337), mit der die Grundstimmung des Monologs--Aggressivität, hier gepaart mit Ungeduld--angedeutet wird. Wenig später erfährt der (Gedanken-)Leser den Grund für Gustls Ungeduld und seinen Mißmut: Seit einiger Zeit sitzt er schon in einem Konzert, für das ihm jedes Verständnis fehlt--er weiß nicht einmal, welches Werk gegeben wird--, <sup>14</sup> und ganz eindeutig wird es ihm langweilig. Nicht mit einem erfahrenen Musikkenner oder -liebhaber haben wir es hier zu tun. Vielmehr ist dieser Konzertgänger eher per Zufall bzw. aus Verlegenheit zu diesem kulturellen Ereignis gegangen, das nur als Veranstaltung mit hohem Sozialprestige überhaupt von ihm verstanden wird. Weder der sakrale noch der musikalische Inhalt werden von ihm wirklich wahrgenommen, und wenn Gustl eine gewisse Sensibilität für den lithurgischen Sinnzusammenhang des Werkes zu zeigen scheint, wenn er in Gedanken bemerkt: "Solche Sachen gehören doch in die Kirche" (337) und damit die eher seltsame Sitte hervorhebt, geistliche Werke konzertant aufzuführen, <sup>15</sup> so weist sein nachfolgender Gedanke diese kulturhistorische Einsicht als pure Pragmatik aus: "Die Kirche hat auch das Gute, daß man jeden Augenblick fortgehen kann" (a. a. O.). Weggehen kann Gustl in dieser Situation nämlich nicht, denn ein raffiniertes Netzwerk gegenseitiger Überwachung und Kontrolle hält ihn im Konzertsaal fest: "Ich muß auf die Uhr schauen . . . schickt sich wahrscheinlich nicht in einem so

ernsten Konzert. Aber wer sieht's denn? Wenn's einer sieht, so paßt er gerade so wenig auf wie ich, und vor dem brauch' ich mich nicht zu genieren . . ." (337).

Vom Konzertbesucher wird ein ganz bestimmtes Verhalten erwartet, das seine Zugehörigkeit zur anwesenden sozialen Gruppe legitimiert oder bestätigt, und nur, wenn beide Partner im Blickgefecht den Erwartungen--scheinbar konzentriert der Vorstellung zu folgen--nicht entsprechen, läßt sich dieser Regelverstoß wiederum hinnehmen, da dann Ebenbürtigkeit wiederhergestellt ist. Deutlich wird in diesem Gedankengang Gustls, wie sehr sein Ich-Verständnis geprägt ist von äußeren Vorgaben, die ganz genau definiert sind und miteinander interagieren. So unfreiwillig Gustl ohnehin nur in das Konzert gegangen ist, da ihm von einem Kameraden die Eintrittskarte geradezu aufgedrängt worden ist, so erkennt er doch die im Konzertsaal herrschenden Spielregeln und verhält sich ganz ihnen gemäß. Entsprechend applaudiert er auch aus dem Antrieb der kollektiv vorgegebenen Geste heraus, nicht jedoch, ohne diesen Antrieb zuvor zu verbalisieren: "Sie singen übrigens sehr schön. Es ist sehr erhehend - sicher! Bravo! bravo! . . . Ja, applaudieren wir mit." (337, H. v. m.). Immer wieder läßt sich in Gustls Monolog erkennen, daß eigentlicher Motor seiner (Denk-) Aktivität das standardisierte oder gesellschaftliche vorgegebene Kommando ist, daß Verbalisierung bzw. der Abruf bekannter Textmuster ganz offensichtlich jede Bewußtseinsbewegung steuert--selbst der fatale Zwischenfall im Theaterfoyer läßt sich so verstehen, denn auch oder gerade im Zusammenstoß mit dem Bäckermeister läßt Gustl einer fast sprichwörtlichen Phrase Lauf, die nicht zuvor reflektiert und an der Situation gemessen wird.

Von Aggressivität angetrieben<sup>16</sup> bewegt sich Gustls Monolog von sprachlichem "Versatzstück" zu Versatzstück, das in so gut wie jeder Situation zur Verfügung zu stehen scheint: Als sich Gustl als unaufmerksamer Konzertbesucher doch ertappt fühlt, greift automatisch ein anderes, für ihn typisches Reaktionsmuster, das das eigene Schuldbewußtsein mit Aggressivität kompensiert, das Bewußtsein der eigenen

Unzulänglichkeit in die Umwelt projiziert und den Offizier letztlich als den Überlegenen postuliert, "kulturelle" mit physischer Stärke aufwiegt: "Was guckt mich denn der Kerl dort immer an? Mir scheint, der merkt, daß ich mich langweil' und nicht herg'hör' . . . Ich möcht' Ihnen raten, ein etwas weniger freches Gesicht zu machen, sonst stell' ich Sie nachher im Foyer!" (338). Auf die vermeindliche Provokation im Blick des anderen wird mit dem Schlagwort des 'jemanden Stellen' geistig reagiert. Diese Reaktion steht in keinem Verhältnis zur angeblichen Provokation und bleibt letztlich nichts als Wortgeklingel, formuliert in vorgegebener Phrase, deren Bedeutung verflacht ist wie das effektvolle, aber ziellose Säbelrasseln einer Armee, die seit Jahren auf den Ernstfall wartet, der sich nicht einstellen will: "Im vorigen Jahr bei den Manövern - ich hätt' was drum gegeben, wenn's plötzlich Ernst gewesen wär' . . ." (341). Phrasen stehen ein für verlorengegangene Inhalte, Realitäten werden nur an diesen fast endlos generierbaren Phrasen gemessen, die, solange alle Mitspieler den Spielregeln gehorchen, vollkommen konsequenzenlos bleiben: "[Der Kerl s]chaut schon weg! . . . Daß sie alle vor meinem Blick so eine Angst hab'n . . ." (338). Ob es in der Tat Gustls gefährlicher Blick ist, der den unliebsamen Durchschauer von Gustls kultureller Sozialmaskerade verschreckt, bleibt unklar--und ist unbedeutend. Einzig zählt, daß auf die verbale Drohgebärde wenig vorher nun die Bestätigung der eigenen Überlegenheit erfolgt, ein weiteres Mal geistig formuliert in phrasenhafter Selbstgefälligkeit.

Im Netzwerk der den Monolog strukturierenden und konstituierenden Texte<sup>17</sup> lassen sich verschiedene Herkunftsorte unterscheiden, denen allen gemeinsam ist, daß sie kollektiven Strukturen entstammen, deren Gültigkeit nicht etabliert oder verteidigt werden muß und die damit Sicherheit garantieren. Am deutlichsten wird dies in Gustls geistigen Attacken gegen den anderen Liebhaber seiner Geliebten Steffi. Gustl selbst ist nicht in der Lage, Steffi finanziell auszuhalten, und so muß sie sich über ein zweites Verhältnis finanzieren--ein Arrangement, dessen praktische Seite Gustl nicht häufig genug preisen

kann. Geradezu als Sponsor seiner eigenen Liebesaffaire erscheint hier der Rivale, der nur in dieser Funktion einen Platz im Leben der Geliebten spielt: "Ah, das war komisch vor acht Tagen, wie sie mit ihm in der Gartenbaugesellschaft gewesen ist, und ich vis-à-vis mit'm Kopetzky; und sie hat mir immer die Zeichen gemacht mit den Augerln, die verabredeten. Er hat nichts gemerkt - unglaublich!" (338).

Aber nicht nur die offensichtliche Langeweile, die dieser Mann ausstrahlt, disqualifiziert ihn als ernsthaften Widersacher Gustls. Wesentlicher ist seine soziale Unterlegenheit: "Muß übrigens ein Jud' sein! Freilich, in einer Bank ist er, und der schwarze Schnurrbart . . ." (a. a. O.). Beruf und Physiognomie--wobei der "schwarze Schnurrbart" nicht einmal zu den nichtveränderlichen Kennzeichen eines Menschen gehört --weisen dem Mann automatisch einen Platz in jener Gesellschaftsgruppe zu, über die allgemein verfügbar bereits ein ganzer Satz an sprachlichen (Negativ)Urteilen und Diskursmustern existiert; die Bezeichnung "Jude" selbst ist an sich bereits ein Negativkennzeichen, als solches vorgegeben von einer politischen Gruppe, die auf diesem Weg soziale Identifikation und Zugehörigkeit zu einem starken Kollektiv anbietet. Den Widersacher als Juden zu identifizieren, bedeutet nicht allein, sich selbst in eine vollkommen andere Qualitätsklasse einzuordnen und so (psychologisch) Überlegenheit zu postulieren. Zugleich aktiviert diese Identifikation ein ganzes Feld deutschnationaler und antisemitischer Slogans, die den Monolog geradezu eigendynamisch vorantreiben: "Muß übrigens ein Jud' sein! . . . Reserveleutnant soll er auch sein! Na, in mein Regiment sollt' er nicht zur Waffenübung kommen! Überhaupt, daß sie noch immer so viele Juden zu Offizieren machen - da pfeif' ich auf'n ganzen Antisemitismus!" (338). Dem möglicherweise unangenehmen Gedanken daran, die Geliebte aus materiellen Gründen mit einem anderen teilen zu müssen, schließt sich zügig eine ganze Sequenz von selbstbestätigenden Gedanken an, die innerhalb des aktivierten Ideenguts von Antisemitismus und Deutschnationalismus per se Gültigkeit besitzen und funktionieren.

Dieses Ideengut wiederum existiert im Bewußtsein vor allem in verbalisierter Form, als Slogans, wie sie von österreichischen Politikern wie Karl Lueger oder Schönerer ausgegeben wurden, als Vorurteile und Klischees: "O, die Nase! - Jüdin . . ." (342), als vorgefertigte sprachliche Versatzstücke, die sich geradezu automatisch aneinanderreihen und den Monolog in der Zeit vorantreiben.

Ungefähr derselben Quelle entspringen auch Gustls Überlegungen in bezug auf jenen juristischen Doktor, mit dem sich zu schlagen auf Gustls Programm für den folgenden Tag steht. Schon früh im Monolog erfährt der Leser von der bevorstehenden Konfrontation, deren Ursache zunächst noch nicht preisgegeben wird. In aggressiver Manier sieht sich Gustl bereits als Sieger aus dem Duell hervorgehen, und so droht er gedanklich: "Warten S' nur, Herr Doktor, Ihnen wird's vergeh'n, solche Bemerkungen zu machen! Das Nasenspitzel hau' ich Ihnen herunter . . ." (338). Verbale Brutalitäten wie hier finden sich mehrfach in Gustls Monolog, ganz besonders hervorgehoben im letzten Satz der Novelle "[N]a wart', mein Lieber, na wart', mein Lieber! Ich bin grad' gut aufgelegt . . . Dich hau' ich zu Krenfleisch!" (366), der erkennen läßt, wie es mit Gustls geistig-seelischer Verfassung nach dem Ende der Novelle weiterhin stehen wird. Auch diese rhetorischen Mutilationen gehören, sofern sie Rhetorik bleiben, zu jenen sprachlichen Versatzstücken, die das Skelett des Monologs ausmachen und werden an späterer Stelle noch einmal genauer anzusehen sein. Wichtig ist hier die Position, die Gustl seinem Gegner—immerhin einem juristischen Doktor—gegenüber einnimmt und die sich nicht allein psychologisch erklären läßt. Der dieses Verhalten steuernde Psychomechanismus ist klar: Als derjenige, der sich durch die despektierlichen Bemerkungen des Juristen angegriffen fühlt, setzt sich Gustl moralisch über seinen Gegner und macht dies auch verbal, etwa in der zuletzt zitierten Anredeform "Du", deutlich. Aber auch im Rahmen der Gustls Bewußtseinstext bestimmenden Diskursvorlagen findet sich das passende Stück. Zwar ist der Beleidiger ein Akademiker, der wahrscheinlich jene Bildung repräsentiert, die Gustl

vorenthalten geblieben ist;<sup>18</sup> einfacher ist jedoch die folgende Gleichung: "Sicher hätt' er sich's nicht getraut, wenn er nicht Champagner getrunken hätt' vorher . . . So eine Frechheit! Gewiß ein Sozialist! Die Rechtsverdreher sind doch heutzutage alle Sozialisten! Eine Bande . . ." (340). Aus dieser Vermutung läßt sich gleich eine weitere Sequenz entwickeln, die gespickt ist mit entpersonalisierten und klischeehaften Schlagworten: "[A]m liebsten möchten sie gleich's ganze Militär abschaffen; aber wer ihnen dann helfen möcht', wenn die Chinesen über die kommen, daran denken sie nicht. Blödisten! - Man muß gelegentlich ein Exempel statuieren. Ganz recht hab' ich g'habt" (a. a. O.). Sozialistenhaß paart sich hier mit Pseudopatriotismus und mischt sich im Aufruf des Feindbildes 'Chinesen'. Den Höhepunkt seiner Tirade erreicht Gustl mit dem sprichwörtlichen Freifahrtschein für Gewalt als Abschreckung, "ein Exempel statuieren." Im Sprichwort manifestiert sich eine offensichtlich über die Zeit als richtig und gültig erwiesene Weisheit, die denjenigen, der sich dieses Sprichwortes bedient, noch deutlicher als Sprache an sich in das Kollektiv aller Sprachbenutzer einbindet, indem es auf den von allen geteilten Bedeutungshorizont verweist.

Immer wieder finden sich in Gustls Gedanken Sprichworte oder sprichwortartige Floskeln, die dann zum Zuge kommen, wenn Gustl in individuelle Beweis- oder Verteidigungsnot kommt. So argumentiert er, noch immer in bezug auf jene Beleidigung, die ihm vom "juristischen Doktor" zugefügt worden ist: "Die Leut' können eben unserein nicht versteh'n, sie sind zu dumm dazu . . ." (341). Diese Pauschalattacke folgt unmittelbar auf Gustls Gedanken an seine abgebrochene Gymnasialaufbahn, einen Gedanken, der ganz offensichtlich unerfreulich ist und so schnell wie möglich verdrängt werden muß, sprechenderweise gerade mit dem Argument, das Gustl vom Juristen gegen sich selbst implizit ins Feld geführt sieht. Statt Introspektion und Reflektion folgt das Totschlageargument der Zugehörigkeit zu einer auserwählten Elite; auf dieses folgt

wiederum wenig später der Ausdruck ungehemmter Aggressivität, wenn Gustl seinem Duellgegner verspricht: "Ah, wart' nur, mein Lieber - bis zur Kampfunfähigkeit . . . jawohl, du sollst kampfunfähig werden . . ." (341). Augenfällig führt Schnitzler hier jene psychologischen Mechanismen vor, die den Prozeß der Verdrängung kennzeichnen. Auf der Ebene des Textes läßt sich jedoch auch die Mechanik des Monologs selbst erkennen. Ganz deutlich ist der Bewußtseinstext zyklisch strukturiert, in Phasen der Entfernung und Annäherung an kollektives Sprachgut. Sobald sich Individualität oder Persönlichkeit, vor allem in Form von Schwäche, ausdrücken, greifen vorgegebene Sprachmuster und holen den Monolog wieder zurück in die geordneten Bahnen fast endlos fortsetzbarer Phrasen. Daß der Monolog dennoch immer wieder diesen Bahnen entweichen kann, liegt in der Natur des inneren Monologs, in dem der Subjektivität des monologisierenden Ichs scheinbar hemmungslos freier Lauf gelassen wird. Gerade aus dieser Spannung zwischen extremer Subjektivität und der kollektiven Natur von Sprache an sich--und exemplarisch jener von Gustl verwendeten --bezieht der innere Monolog des Leutnants aber auch seine Dynamik.

Klischees, Sprichwörter--wie auch sprichworfthafte Eigenschöpfungen, die zeigen, wie sehr Gustls Denken von äußerlich vorgegebenen Sprachstrukturen dominiert wird--, <sup>19</sup> Propagandaslogans und Schlagworte bilden also das Grundgerüst dieses inneren Monologs. So sehr sie oftmals miteinander kombiniert garantieren, daß der Monolog nicht aus der Bahn gerät (wie etwa in dem zuvor zitierten Beispiel), so können sie gelegentlich jedoch auch miteinander in Konflikt geraten. Seinem Selbstbild des maskulinen Verführertyps entsprechend--auch dies ein Muster, das dem öffentlichen Vorlagenvorrat entnommen ist--reagiert Gustls Bewußtsein auf fast jedes weibliche Wesen im Konzertsaal, und sich in männlichem Potenzdenken wiegend kommentiert er: "Die da ist nett . . . Wie sie mich anschaut! . . . O ja, mein Fräulein, ich möcht' schon!" (342). Der Abenteurer gerät jedoch mit dem Antisemiten in Konflikt--die Nase verrät die Jüdin und disqualifiziert die

junge Frau als Objekt der Begierde in der Öffentlichkeit. Als heimliches Verhältnis wiederum kommt die verheiratete Frau Mannheimer, deren Judentum noch zuvor, in Gustls Überlegungen während des Konzerts, ein deutliches soziales Manko darstellt (vgl. 339), aber durchaus in Betracht:

[A]ber die Frau, die hübsche, blonde . . . mit der war was zu machen . . . O ja, mir scheint, bei der hätt' ich Chancen gehabt, wenn ich mich nur ein bissl zusammengenommen hätt' . . . ja, das wär' was anders, das wär' doch auch ein Umgang gewesen, das hätt' einen beinah' zu einem andern Menschen gemacht - (352)<sup>20</sup>

Wie die eigene Schwäche, so wird auch dieser deutliche Widerspruch nicht weiter reflektiert, im Wettstreit der Klischees gewinnt jenes die Oberhand, das das höhere Lust- und Prestigepotential besitzt. So läßt sich auch Gustls Suche nach Sündenböcken für diverse Zwangslagen--Gustls Konzertbesuch oder auch den Eklat mit dem juristischen Doktor, an dem ein "junge[r] Mensch, der die Jagdbilder malt" (341) schuld ist--zu jenen mechanisch sich einstellenden Texten zählen, die immer dann initiiert werden bzw. greifen, wenn der Monolog droht, sich zu sehr nach "innen" zu drehen, auf der Suche nach einem Ausdruck noch nicht konventionalisierten oder vertexteten Ichs. Ein besonders deutliches und amüsanter Beispiel findet sich kurz vor Gustls Zusammenstoß mit dem Bäckermeister im Foyer. Als Mächtgern-Frauenheld reagiert Gustl, wie bereits zitiert, auf jedes weibliche Wesen in seiner Umgebung. Sobald er jedoch die erste Frau an ihrer Nase als Jüdin identifiziert, greifen die antisemitischen Weltwahrnehmungsmuster Gustls, und so heißt es: "O, die Nase! - Jüdin . . . Noch eine . . . Es ist doch fabelhaft, da sind auch die Hälfte Juden . . . nicht einmal ein Oratorium kann man mehr in Ruhe genießen . . ." (342). Die Erkenntnis, daß sich unter den Konzertgängern auch etliche jüdische Zuschauer befinden, liefert nachträglich die Legitimation für Gustls Unaufmerksamkeit und setzt denjenigen, der durch Stand und Bildung<sup>21</sup> soziale Defizite zu haben scheint, erfolgreich und einfach sozial nach "unten" hin ab.

Was die Eingangsszene in Leutnant Gustl zeigt, ist die reibungslose Mechanik und die Dynamik verschiedener Textmuster in diesem Monolog. Die stärkste "Textvorlage", die den gesamten Bewußtseinstext Gustls beherrscht, bietet jedoch das Militär. Was Gustl an Geburt und Stand fehlt, kompensiert seine Zugehörigkeit zur kaiserlich-königlichen Armee, die seit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, im Zuge des Aufstiegs des Bürgertums, nicht allein nur Aristokraten offenstand. Gerade weil Gustls familiärer Hintergrund in ihm ein vages Gefühl der Minderwertigkeit zu schaffen scheint, identifiziert er sich umso stärker mit dem auf den Kaiser verschworenen Militär, einem Kollektiv, das besonders für "männliche" Werte wie Mut, Tapferkeit, Loyalität und Stärke steht. Die dieses Kollektiv tragenden Werte sind sehr genau umrissen und in Schlagworten wie den gerade genannten vor allem sprachlich und eindeutig gegeben. Antisemitismus, Patriotismus bis hin zu Nationalismus, Sozialistenhaß und das Image des Abenteurers und Frauenliebings, also jene Texte, die, wie die vorangegangenen Überlegungen gezeigt haben, einen Großteil des Gedankentextes Gustls ausmachen, gehören in das Begriffsrepertoire und in das begrifflich gegebene Selbstverständnis des Offiziers und setzen jene Parameter, an denen das Verhalten (in der Öffentlichkeit)<sup>22</sup> auszurichten ist. Der eine, alles überstrahlende und Einzelbegriffe zusammenfassende Wert ist jedoch der der soldatischen Ehre, der im Zentrum von Gustls gesamten Denken steht.<sup>23</sup> Offiziersrang und Ehrbegriff sind voneinander untrennbar und aufeinander bezogen, in ihrem Verhältnis zueinander schriftlich eindeutig festgelegt im Österreichischen Ehrenkodex, in dem wie in einem Gesetzbuch das Verhalten des österreichischen Offiziers besonders in bezug auf die Duellfrage vorgegeben bzw. normiert wird.<sup>24</sup> Immer wieder fallen in diesem 'Gesetzes'text die Begriffe von 'Ehre' und 'Gehorsam', die geradezu eine Einheit bilden; schlafschulartig werden sie dem Bewußtsein eingepflanzt und garantieren die Subordination von Menschen, denen mit diesen schriftlich autorisierten unzweifelhaften Absolutgrößen Identifikations- wie auch Motivationsangebote gemacht werden, die die

aktive wie passive Kampfbereitschaft aufrechterhalten. Die über diese Begriffe aktivierte Aggressivität bricht sich überall die Bahn und stützt sich auf die Treue zum Text, der aus dem Andersdenkenden den Feind des schriftlich autorisierten Systems macht.

Daß hinter dieser Ethik der verzweifelte Überlebenswille eines im Untergang begriffenen Staates steht, der sich selbst überlebt hat und nur durch strikte Durchorganisation und Hierarchisierung aller Lebensbereiche noch funktionieren kann, ist offensichtlich. Harry Berger beschreibt in seinem Aufsatz "Bodies and Texts" diesen Vorgang der Disziplinierung durch die unbefragte Autorität von Texten in "nonliterate societies," und er definiert den Textbegriff "not as a thing but as a function: *text* is the value we give to whatever we treat as an object of interpretation, and subject to the fate of reading" (150):

In nonliterate societies, for example, the "texts" most indelibly "inscribed" in the body produce the most intractable political differences. They govern the construction of performance elites: male over female, elder over younger, parent over child. Representing socially constructed interpretations of gender, generation, and genealogy in the body rather than in nonbodily media of textualization confers on them the inalienable aura of natural difference. (151)

Nicht mehr rein biologische Unterschiede bestimmen in Leutnant Gustl Hierarchien—obwohl der Antisemitismus mit Sicherheit auf diese "aura of natural difference" baut. Im fortgeschrittenen Stadium der 'literate societies' sind ursprünglich arbiträre Zeichen (wie etwa Uniformen) und Texte (Begriffe, der Ehrenkodex) dem (männlichen) Körper eingeschrieben: Die Uniform ersetzt den Körper, im Duell materialisiert sich das Wort aus dem Ehrenkodex. Die Autorität dieser vom Körper nicht mehr zu trennenden Begrifflichkeit garantiert ihren 'Jüngern' die Zugehörigkeit zur 'performance elite'. Was allerdings hinter dem Angebot steht, sich sozial nach 'unten' hin abzusetzen, ist das machtpolitische Interesse von 'oben', durch Begriffe zu disziplinieren, das 'Material Mensch' zu binden, wie es Michel Foucault analysiert:

Our society is one not of spectacle, but of surveillance; under the surface of images, one invests bodies in depth; behind the great abstraction of exchange, there continues the meticulous, concrete training of useful forces; the circuits of communication are the supports of an accumulation and a centralization of knowledge; the play of signs defines the anchorages of power; it is not that the beautiful totality of the individual is amputated, repressed, altered by our social order, it is rather that the individual is carefully fabricated in it, according to a whole technique of forces and bodies.<sup>25</sup>

Präzise werden in diesen Worten jene Mechanismen beschrieben, die den Offizier zusammensetzen und -halten helfen. Über Begriffe und Texte (Foucaults "abstraction of exchange") und Uniformen ("the surface of images") werden die Bewußtseinskoordinaten dieser Existenz gesetzt, die durch gegenseitige (gesellschaftliche) Überwachung garantiert bleiben. Interessanterweise beginnt, wie bereits hervorgehoben, Leutnant Gustl in einem theaterähnlichen Raum, in dem sich jedoch vor allem die Zuschauer gegenseitig beobachten, belauern; denn die Aggressivität, mit der Gustl auf seine Umwelt geistig reagiert, macht deutlich, daß weit mehr als ein bloßes Spiel mit Umgangs- und Benimmformen gespielt wird. Diese Aggressivität zeigt nicht allein individuellen Kampfwillen, sondern ist Ausdruck einer vollkommenen Verinnerlichung der Begriffe des Ehrenkodex, dessen hermetische Begrifflichkeit letztlich über Tod definiert ist: "[U]nder the surface of images, one invests bodies in depth."

Jede Ehrbeleidigung muß mit einer Forderung zum Duell beantwortet werden, der Begriff mit dem Leben verteidigt werden, denn es gilt Gustls knappe Formel "Ehre verloren, alles verloren!" (349). Nur wer sein Leben wagen darf bzw. verlieren darf, ist satisfaktionsfähig und damit ein vollgültiges Mitglied der besseren Gesellschaft. Genau wird im Ehrenkodex vorgegeben, unter welchen Voraussetzungen eine Forderung erfolgen darf, wie sie auszusprechen, zu überbringen und letztlich das Duell durchzuführen ist--der Tod als mögliche Konsequenz der Begegnung ist in die Vorgaben rational eingeschlossen, ist zum festen und positiv determinierten Konzept geworden und hat seine individuell-

existentielle Dimension verloren. Über die ständige Todesgefahr, in der er sich befindet, kann sich der Offizier (als Held) definieren, die Möglichkeit, ausgelöscht zu werden, hält ihn zusammen und treibt ihn aggressiv vorwärts--und der Text Leutnant Gustl folgt genau dieser Dynamik. Zwar muß derjenige, der seinen Gegner im Duell getötet hat, mit disziplinarischen Strafmaßnahmen rechnen, diese haben jedoch kaum praktische Bedeutung --werden nach kürzester Frist aufgehoben oder ausgesetzt, Offiziere wieder in Amt und Würden eingesetzt.<sup>26</sup>

Unterschwellig schreibt sich Tod über die Begriffe der Ehre und Satisfaktionsfähigkeit positiv-aggressiv definiert in das Bewußtsein der Öffentlichkeit ein und verliert derart konzeptionalisiert oder funktionalisiert und als Begriff inflationär im Munde geführt seine existentielle Bedeutung. Dies läßt sich sehr genau und von Anfang an in Leutnant Gustl erkennen: Wie bereits zuvor hervorgehoben, verfolgt Gustl desinteressiert das Ende des sakralen Chorwerks, dessen biblisch-inhaltliche Bedeutung von ihm vollkommen unerkant bleibt.<sup>27</sup> Aber auch Zerstreung ist hier kaum zu finden, es sei denn in der Betrachtung der "hundert Jungfrauen, alle schwarz gekleidet" (337). Dagegen heißt es gleich darauf: "In der Oper unterhalt' ich mich immer, auch wenn's langweilig ist," und Gustl nimmt sich vor: "Übermorgen könnt' ich eigentlich wieder hingeh'n, zur 'Traviata'" (337). Gerade in diese Oper zu gehen, um sich 'unterhalten' zu wollen, zeigt jedoch die besondere Flachheit dieser Figur; denn Verdis La Traviata gilt allgemein als eine der mitreißendsten italienischen Liebesopern des 19. Jahrhunderts, in denen der märtyrergleiche Tuberkulose-Tod Violetta Valéry's den dramatisch-tränenreichen wie musikalischen Höhepunkt bildet.

Mag Gustls irritierendes Interesse an La Traviata eher Opernliebhabern (negativ) auffallen, so zeigen die folgenden (Gedanken-)Sätze des Leutnants, daß Tod tatsächlich zum vollkommen sinnentleerten rhetorischen Versatzstück geworden ist: "Ja, übermorgen bin ich vielleicht schon eine tote Leiche! Ah, Unsinn, das glaub' ich selber nicht! Warten S'

nur, Herr Doktor, Ihnen wird's vergeh'n, solche Bemerkungen zu machen! Das Nasenspitzel hau' ich Ihnen herunter . . ." (338). In der tautologischen Formulierung "tote Leiche" schlägt sich der unbekümmerte gedankliche Umgang mit Tod und Töten nieder, beide Begriffe, vor allem aber der eigene Tod sind im wörtlichen Sinne undenkbar, existentiell leere Größen: "Totsein, ja - so heißt's - da kann man nichts machen . . ." (362).

Da es Tod für das 'Tod' sagende Subjekt nicht geben kann, richtet sich der Begriff sofort gegen den Gegner, und aus dem potentiellen Angreifer wird der sicher Bezwangene. Mit Aggressivität wird auf alle Zeichen der Außenwelt reagiert, geistig-verbal werden Gegner bereits getötet oder "bis zur Kampfunfähigkeit" (341) mutiliert. Und selbst der Klischee- bzw. Sprichwortschatz, aus dem Gustls Assoziationsfluß zum Teil gespeist ist, ist vom semantischen Feld des Todes geprägt: "Ob ich heuer im Sommer wieder zum Onkel fahren soll auf vierzehn Tag'? Eigentlich langweilt man sich dort zum Sterben . . ." (339; H.v.m); "Das war eine gräßliche Zeit da oben in Galizien . . . eigentlich ein Mordsglück, daß wir nach Wien gekommen sind" (349; H.v.m). Die Häufung derartiger Redewendungen, die von Gustl etwas später sogar selbst hervorgehoben und ironisch weitergeführt werden,<sup>28</sup> zeigt, daß mehr als bloßer Zufall oder üblicher Sprachgebrauch hier die Wortwahl bestimmen. Tod ist im Bewußtseinstext Gustls vollkommen eingliedert in das dichte Netz genau definierter, sprachlich gefaßter Lebensvorgaben, zwischen denen sich der Leutnant selbstbewußt bewegen kann, von denen er sicher bewegt wird. Die Begriffe von Tod und Ehre sind vollständig aufeinander bezogen, im Begriff der Satisfaktionsfähigkeit positiv zur Synthese gebracht. Der 'Fall Habetswallner' jedoch ist in diesem System nicht (positiv) vorgesehen. Gustl muß sich von einem Zivilisten niedriger sozialer Stellung massiv beleidigen lassen, gegen den die üblichen Verhaltensmuster nicht greifen. So bleibt ihm nach der Vorschrift nichts als "quittieren mit Schimpf und Schand' - quittieren!" (345). Aber auch diese Lösung reicht noch nicht aus--die einzig adäquate

Verhaltensweise kann nur der Selbstmord sein: "*Ich* weiß, daß ich satisfaktionsunfähig bin, und darum muß ich mich totschießen" (346).

Während bei einem Ehrvergehen unter Standesgleichen im Duell beide Duellgegner bereit sind, ihre Ehre mit dem Leben zu verteidigen und sich bereits in dieser Bereitschaft gegenseitig bezeugtes Heroentum zu erkennen gibt, das sich im Vorhinein als Nachruhm genießen läßt, d. h. die Ökonomie des Tausches auf der Gleichheit des zugrundeliegenden Zeichensystems beruht, stößt die Beleidigung durch den Bäckermeister Gustl ins Nichts. Der Selbstmord als Reaktion auf einen solchen Ehrverlust ist nur noch "im letzten Moment sich anständig benehmen, ein Mann sein, ein Offizier sein, so daß der Oberst sagt: Er ist ein braver Kerl gewesen, wir werden ihm ein treues Andenken bewahren" (349). Hand an sich selbst legen zu müssen, entspricht nicht im geringsten dem Konzept des "Tod[es] auf dem Felde der Ehre" (362); statt dessen muß alle Aggression nach innen umgelenkt werden, gegnerlos; und die Gewißheit des tödlichen Ausgangs läßt keinerlei Möglichkeit, sich selbst als Helden gefeiert zu sehen--außer vielleicht in der 'Sparversion' des "braven Kerls", auf dem Friedhof. So bringt die Beleidigung durch den Bäcker die in sich stimmige Ordnung von Gustls Weltbild wie die Mechanik seines inneren Monologs in äußerste Gefahr, und es ist nun zu fragen, ob bzw. inwiefern diese Gefahr Folgen hat.

Sinn der ausführlichen Analyse der Exposition war es, die wesentlichen Strukturen und die Mechanik des inneren Monologs deutlich zu machen, die, wie meine letzten Überlegungen zeigen sollten, sprachlich-formal reflektieren, was sich als sozialhistorische Existenzbedingung des von Schnitzler gewählten Sozialtypus dem kritischen Beobachter jener Zeit vor Augen stellt. Die Aussicht auf den eigenen Tod, der jenseits aller möglichen Textvorlagen steht, führt die Identität von Text und Körper, die Grundlage sowohl des inneren Monologs als auch der in diesem inneren Monolog vorgeführten Existenz ist, an die Grenze des Ich-sagenden Ichs--die folgenden Überlegungen werden jedoch letztlich nicht den Zusammenbruch des Textes, sondern gerade die hartnäckige Überlebensfähigkeit

der zuvor beschriebenen Textstrategien zeigen, die das Udenkbare, den eigenen Tod, eingliedern in das dichte Netzwerk begrifflich geordneter Welt, ohne daß in diesem Netz auch nur der kleinste Riß entstanden wäre--ohne dem Ereignis selbst auch nur einen Schritt näher zu kommen.

Auffällig ist gleich zu Beginn der Szene im Theaterfoyer, in der der innere Monolog vom kurzen (oft geistig kommentierten) Dialog unterbrochen wird, daß die Äußerungen des Bäckers kaum bei Gustl anzukommen scheinen. Wenn sich Habetswallner entgegen der in Gustls Weltverständnis vorgegebenen sozialen Rangordnung verhält und den drängelnden Leutnant zur Ordnung ruft, so entspricht dies so wenig den vorprogrammierten Textmechanismen, daß auf fast jede Äußerung Habetswallners die innere Nachfrage Gustls folgt: "Was sagt der Kerl?" (343). Diese innere Realitäts- bzw. Textprüfung wird im Laufe der Auseinandersetzung immer drängender, und am Ende der Szene fragt sich der entsetzte Leutnant: "Um Gottes willen, hab' ich geträumt? . . . Hat er das wirklich gesagt?" (344). Der Vorfall ist so ungeheuerlich, daß sich Gustl auch im weiteren Verlauf des inneren Monologs immer wieder, geradezu rhythmisch über den Text verteilt, fragt, ob das Ganze überhaupt stattgefunden habe.<sup>29</sup> In die eindeutig und selbstreferentiell-hermetisch bestimmte Weltordnung bricht plötzlich die Außenwelt ein, gegen die sich Gustl nicht wehren kann außer durch die grobe und beleidigende Zurechtweisung "Sie, halten Sie das Maul!" (343). Weit liegt diese Unhöflichkeit unter der uns mittlerweile bekannten Stillage des inneren Monologs: "Wie ist mir denn das nur rausgerutscht? Ich bin doch sonst ein höflicher Mensch . . ." (354). Sie zeigt, wie unvorbereitet der Bäcker Gustl trifft, wie stark Gustl aus seinen inneren Textmechanismen herausgeworfen ist. Der Bäckermeister jedoch, der deutlich die ihm zugewiesene gesellschaftliche Stellung ignoriert, baut auf seine physische Überlegenheit und greift nach dem Statusymbol des Offiziers, dem Säbel--

möglicherweise durchaus mit dem Bewußtsein, in jedem Fall straffrei auszugehen, da Satisfaktion von ihm nicht gefordert werden kann.<sup>30</sup>

Das kurze Handgemenge mit dem Bäcker gibt dem inneren Monolog nun scheinbar eine neue Richtung und dient als Testfall bzw. 'experimenteller Störfaktor'<sup>31</sup> für die bis dahin etablierten Monologmuster: Gustl muß sich--allein-- mit den Konsequenzen des Vorfalls auseinandersetzen. Diese sind eigentlich klar und einfach: Das Ehrverständnis der Offiziere fordert den Selbstmord des Leutnants, den er jedoch nicht ausführt und damit den Text beenden würde. Statt dessen sucht Gustl vor allem innerhalb des Systems, über das er definiert ist, nach Koordinaten, in die die geforderte Todesart hineinpaßt. So wenig, wie sich Gustl auf seinem nächtlichen Spaziergang wirklich von Wien, seinem gesellschaftlichen Standort, entfernt--sein Weg endet im Prater, dem bevorzugten Ausflugsziel der Wiener, bevor er mit dem Morgengrauen an der Tegetthoffsäule vorbei in die Stadt zurückkehrt--, so wenig verläßt auch der innere Monolog seine zuvor ausgewiesenen Assoziationspfade.<sup>32</sup> Tod als existentielle Größe zu reflektieren oder vielleicht gar zu transzendieren, ist in diesem Bewußtseinstext nicht möglich. Tod bleibt immer eine Größe, die 'dem anderen', auch sich selbst als dem anderen, passiert. Das 'Ich' sagende Subjekt ist nicht als totes Subjekt denk- und vorstellbar, möglich ist einzig die Perspektive des "death by proxy."<sup>33</sup>

Immer wieder steuert der Monolog auf jene Grenze zu, die das Subjekt--Leutnant Gustl--vom Objekt--dem Leichnam Gustl--trennt. In seinen wiederholten Versuchen, sich selbst tot vorzustellen, gelingt es Gustl nicht, seine Subjektstellung beizubehalten: Tot wird er das Objekt der Spekulationen seiner Nachwelt, wie er sie zumindest gedanklich vorwegnimmt, seiner eigenen zum Teil sarkastischen Scherze--und schließlich gar der Würmer: "Ob sie mich nach Graz überführen? Haha! da werden die Würmer in Graz eine Freude haben" (355). Das Denken an den Tod gerät immer wieder zu neuen Geschichten über den Tod, deren Endpunkt dann unweigerlich immer wieder der eigene Tod ist.

Kreiselnd bewegt sich der Text vorwärts, ohne wirklich voranzukommen. Wann immer der Assoziationsfluß an die Denkgrenze Tod stößt, weicht er--dem schon bekannten Muster entsprechend--aus in neueinsetzende Erzählungen und von außen vorgegebene Textmuster:

Das war eine gräßliche Zeit da oben in Galizien . . . eigentlich ein Mordsglück, daß wir nach Wien gekommen sind. Der Bokorny sitzt noch immer in Sambor und kann noch zehn Jahr dort sitzen und alt und grau werden . . . Aber wenn ich dort geblieben wär', wär' mir das nicht passiert, was mir heut' passiert ist . . . und ich möcht' lieber in Galizien alt und grau werden, als daß . . . als was? als was? - Ja, was ist denn? was ist denn? - Bin ich denn wahnsinnig, daß ich das immer vergeß'? - Ja, meiner Seel', vergessen tu ich's jeden Moment . . . ist das schon je erhört worden, daß sich einer in ein paar Stunden eine Kugel durch'n Kopf jagen muß, und er denkt an alle möglichen Sachen, die ihn gar nichts mehr angeh'n? Meiner Seel', mir ist gerade so, als wenn ich einen Rausch hätt'! Haha! ein schöner Rausch! ein Mordsrausch! ein Selbstmordsrausch! - Ha! Witze mach' ich, das ist sehr gut! - . . . . Mir scheint, wenn ich das Ding bei mir hätt' . . . jetzt würd' ich abdrücken - in einer Sekunde ist alles vorbei . . . Nicht jeder hat's so gut - andere müssen sich monatelang plagen . . . meine arme Cousin', zwei Jahr ist sie gelegen . . . . (349/ 50)

Ganz deutlich läßt sich in diesem Beispiel die Dynamik der Assoziationsführung, ihre regressive Tendenz erkennen: Wie in den meisten Fällen beginnt der 'Anlauf' mit einer bestimmten Erinnerung aus dem Soldatenleben Gustls. Unvermeidlich laufen die Gedanken weiter in Richtung der gegenwärtigen Zwangslage. In dem Moment, in dem zu denken wäre, was bevorsteht, bricht der Text mehrmals ab, verfängt sich in der rhetorischen Frage ". . . als was? als was? - Ja, was ist denn? was ist denn?". Dann setzen Verdrängungs- und Sublimierungsmechanismen ein--um ein psychologisches Erklärungsmuster zu Hilfe zu nehmen--und entziehen den Gedanken zunächst die zeitliche Perspektive--"ist das schon je erhört worden, daß sich einer in ein paar Stunden eine Kugel durch'n Kopf jagen muß, und er denkt an alle möglichen Sachen, die ihn gar nichts mehr angeh'n?"--und anschließend ihre Schwere: "Ha, Witze mach' ich, das ist sehr gut!" (350). Nachdem sich der Text wieder etwas weiter vom existentiellen Kern der Gedankengänge entfernt hat und Ruhe sich breit macht ("Ja, ganz gut aufgelegt bin ich - so was muß doch angeboren sein . . ." 350), ist es möglich, ein (mutiges) Szenario zu entwerfen, in dem der Selbstmord

tatsächlich durchgeführt wird. Der darauffolgende Textverlauf hat jedoch keinerlei Bezug zu diesem vorgestellten Ereignis, vielmehr dient es dazu, eine neue Geschichte zu stimulieren, die von jeglicher Auseinandersetzung mit sich selbst wie dem Widerstand Tod wegführt.

Um den Tod zu wissen, bedeutet in diesem Bewußtsein, vom Tod anderer zu wissen. Schon zu Beginn der Novelle, als Gustl während des Konzertes über das bevorstehende Duell nachdenkt, ist es undenkbar, daß ihm etwas zustoßen könnte: "Und wenn der Bisanz mir nichts getan hat, der Doktor wird mir schon gewiß nichts tun" (340). Als derjenige, der erzählt oder sich erinnert, überlebt er narrativ auch den eigenen Tod, der nur als Geschichte vorstellbar ist: "In der Zeitung möcht's auch steh'n: . . . 'Selbstmord eines jungen Offiziers' . . . . Aber es ist ja wahr . . . mir ist immer, als wenn ich mir eine Geschichte erzählen möcht' . . ." (347). Gerade die Zeitungsnotiz bietet mehrfach den Rahmen, in dem der Leutnant seinen eigenen Tod fiktionalisiert vorausnimmt; besonders deutlich treten (lesendes) Ich und toter 'Er/Leutnant' auseinander,<sup>34</sup> wenn Gustl in der Morgenausgabe der Zeitung nach der Nachricht von seinem Selbstmord sucht: "Ah, da liegen ja die Zeitungen . . . schon heutige Zeitungen? . . . Ob schon was drinsteht? . . . Was denn? - Mir scheint, ich will nachseh'n, ob schon drinsteht, daß ich mich umgebracht hab'!" (364). Immer wieder läuft die Erzählung der Aktion voraus und überspringt den Moment des eigentlichen Todes, um 'jenseits des Grabes' vom Toten zu berichten--vom toten Leutnant und Kameraden, vom toten Sohn, Bruder und Geliebten. In fast allen Fällen ist auch die Leiche über feste soziale oder biologische Zuordnungen definiert, und in einem der wenigen Augenblicke, in denen der innere Monolog aus seinen vorgegebenen Assoziationsbahnen heraustritt, heißt es: "Ja, ich bin halt der Sohn, der Bruder . . . aber was ist denn weiter zwischen uns? gern haben sie mich ja - aber was wissen sie denn von mir?" (357). Die Reaktionen der Nachwelt lassen sich entlang fester Vorgaben voraussehen und erzählen, Geschichten beliebig oft und vielfach generieren, die jedoch alle dem

Phänomen des eigenen Todes nicht näherkommen. Als "Unstetigkeitsstelle, . . . [als] ein Loch des Raumzeitkontinuums"<sup>35</sup> stimuliert der eigene Tod Geschichten gegen ihn, mit denen dieses 'Loch' umschrieben wird, in Vor- und Rückschau.

Gegenwart ist in diesen Assoziationsgängen nicht möglich, sofern sie ein reflexives Subjekt verlangt. Funktionieren die zuvor beschriebenen Mechanismen nicht, die stets neue Geschichten von (sich als) anderen auslösen, werden Außenstimuli—bauliche Wahrzeichen Wiens, Sinneswahrnehmungen wie Orgelmusik und Gesang (360) oder die Luft im Prater (352)—verstärkt in das Bewußtsein gerückt und versprachlicht, die die Gedanken vom Denken an den Tod ablenken. Statt (Selbst-) Reflexion erfolgt verbalisierte Sinneswahrnehmung, scheinbar von außen wird der Gedankengang gesteuert bzw. voranbewegt:

Jetzt könnt' ich mir doch endlich einmal die Geschichte  
ordentlich überlegen . . . überlegt muß ja alles werden . . . so ist  
das schon einmal im Leben . . . Also überlegen wir . . . Was denn? . . . -  
Nein, ist die Luft gut . . . man sollt' öfters bei der Nacht in' Prater  
geh'n . . . (351/ 52)

Der Versuch, die Situation "einmal [zu] überlegen," scheitert augenfällig. Das bekannte Assoziationsmuster, sich mit Sprichwörtern und Redewendungen voranzudenken, greift auch in diesem Fall und läßt es von vornherein als unwahrscheinlich erscheinen, daß der Ankündigung Substantielles folgen könnte. Und entsprechend widerstandslos überläßt sich der Gedankenstrom den äußeren Eindrücken. Als Subjekt und im Präsens kann sich Gustl nicht mit seiner Lage und dem bevorstehenden Ereignis auseinandersetzen. Am deutlichsten wird dies in Gustls Vorhaben, Abschiedsbriefe an seine Familie und seine Geliebte Steffi zu verfassen: "Na, Briefeschreiben war auch nie meine starke Seite . . . Ah, ich schreib' ihr lieber gar nicht!" (363). Im Abschiedsbrief müßte sich ein Subjekt in seinen letzten Augenblicken ausdrücken, 'im Angesicht des Todes', das diesem Bewußtsein jedoch verschleiert bleibt. Die Todesform, die der Leutnant kennt, kennt keinen Gustl. Der Tod nach Vorschrift läßt keinen Raum für das individuelle

Gesicht, die existentielle Tragweite von Tod für den einzelnen. So klingen Gustls wenige Formulierungsversuche wie Anleihen aus einem 'Ratgeber für letzte Worte', und sie zeigen, daß dieser Bewußtseinstext als reine Collage vorgegebener Versatzstücke aus sich heraus keinerlei generative Kraft besitzt oder entwickeln kann.

Eine andere Strategie des Ausweichens vor der 'Störgröße' Tod ist der bereits bekannte Rückgriff auf Redensarten oder ähnlich konventionalisierte Phrasen, die der Situation den Schrecken und ihre individuelle Bedeutung nehmen. Schlag- und Sprichwörter reihen sich aneinander und sorgen dafür, daß der Text nicht abbricht und damit Freiraum geben würde für die von Gustl nur sporadisch eingestandene Angst:

Also, hast's gehört, Gustl: - aus, aus, abgeschlossen mit dem Leben!  
 Punktum und Streusand drauf! . . . So, jetzt weiß ich's, die  
*Geschichte* [ H. v. m.] ist ganz einfach . . . So! Ich bin eigentlich  
 ganz ruhig . . . Das hab' ich übrigens immer gewußt: wenn's  
 einmal dazu kommt, werd' ich ganz ruhig sein, ganz ruhig . . . (348)

Diese Phrasen als Autosuggestion zu erkennen, bedarf es keiner tieferen Kenntnisse in Psychologie; deutlich tritt aber auch in dieser Situation das bereits bekannte Muster hervor, qua Versprachlichung Realitäten erst erstehen zu lassen, die in kollektive Vorgaben eingebunden Tod wiederum nenn- und vorstellbar machen: "Ja: ob man zu einem Rendezvous geht oder in den sicheren Tod, am Gang und am G'sicht laßt sich das der richtige Offizier nicht anerkennen! - Also Gustl - der Major Lederer hat's g'sagt! ha! -" (358).

Am schwierigsten läßt sich der Assoziationsfluß fortsetzen, wenn Emotionen in den Text einbrechen: Beim Gedanken an die Mutter und den Schmerz, der ihr zugefügt werden soll, ist Gustl "imstand, eine Gemeinheit zu begehen" (353), etwa nach Amerika auszuwandern und "den ganzen Krempel hin[zu]schmeißen" (361). Gegen die Angst kann sich Gustl noch selbst freundlich zurechtweisen,<sup>36</sup> gegen die Liebe des Sohnes zur Mutter müssen militärische Kommandos und Selbstaufrufe im Passiv eingesetzt werden: "Um Gottes willen, die Mama! - Nein, nein, daran darf ich nicht denken. - Ah, nein, daran darf

absolut nicht gedacht werden . . . An Zuhause wird nicht gedacht, Gustl, verstanden? - nicht mit dem allerleisesten Gedanken . . ." (350). Nach dem Gesetz der Steigerung verbietet sich Gustl zunächst, überhaupt an seine Familie zu denken. Da der Gedanke offensichtlich zu stark ist, muß das Verbot intensiviert werden. Der folgende Befehl, der passivisch noch einmal jede Willens- und Gedankenfreiheit unterbindet ('darf nicht gedacht werden') und keinen Agens mehr kennt, wird schließlich noch einmal überhöht durch das absolute Passiv ('wird nicht gedacht'), das autoritär den militärischen Gehorsam verlangt: "[V]erstanden?" Natürliche Regungen werden den Disziplinierungsmustern des Militärs unterstellt und aus der Welt hinauskommandiert.

Symptomatisch ist in diesem Zusammenhang der Gebrauch von Modalverben: Am häufigsten 'muß' Gustl etwas tun, fast ebenso oft 'darf' er etwas 'nicht (mehr)' tun: "Ich müßt' ja den Säbel ziehen und ihn zusammen hauen - -" (344), "Wenn ich ihn seh', so hau' ich ihn zusammen . . . Nein, das darf ich ja nicht . . . gleich hätt' ich's tun müssen, gleich!" (345). Nur selten fallen andere Modalverben; und so sehr der gesamte Text von dem einen unterdrückten Angstschrei 'Ich will nicht!' zum Vibrieren gebracht wird, so ist eine der wenigen Willensäußerungen, in denen das Verb 'wollen' explizit gebraucht wird, die Umdeutung des Zwangs zum Akt der Willensfreiheit: "Oho, bin ich vielleicht deshalb so ruhig, weil ich mir immer einbild', ich muß nicht? . . . Ich muß! Ich muß! Nein, ich will!" (361).<sup>37</sup>

Obwohl Gustl in wenigen Momenten seiner natürlichen Angst vor dem Tode nachgibt und menschliche Schwäche zeigt--Gedanken an Flucht nach Amerika, seine stumme Bitte an eine alte Frau in der Kirche, ihn in ihr Gebet einzuschließen, weil er "das nicht ordentlich gelernt" (361) habe oder schlicht Zähneklappern--, siegt doch die Treue zu vorgegebenen Texten. Obwohl ihn die Beleidigung durch den Bäcker in eine existentiell bedrohliche Situation wirft, folgt Gustls Gedankentext denselben Mechanismen und Strategien, die bereits während des Oratoriums sein Denken führen: Von Redensart zu

Klischee, auf der Suche nach Sündenböcken und Glorifizierungsmustern bewegt sich sein Monolog vorwärts, unaussprechlich bleibt der Gedanke an den eigenen Tod. Immer wieder läuft der Text auf diese Größe zu, ohne sie zu überwinden. Statt dessen weicht er aus in immer neue Geschichten, die letztlich Gustl überleben helfen:<sup>38</sup> Die Nacht vergeht mit Geschichten von sich als anderem, von Toten, die Gustl narrativ überlebt, mit Geschichten gegen den Tod des 'Ich'-sagenden Subjekts, das sich gegenwartslos als inexistent erweist, als tot, ohne gestorben zu sein. So erreicht der Leutnant schließlich bei Morgengrauen seinen gesellschaftlichen Stammort, in dem ihn die 'himmlische Gerechtigkeit' errettet und dafür geradezu belohnt, seinem vorgegeben Text treu geblieben zu sein. Sein Monolog endet mit der Ankündigung eines Mordes.

Konstant steht der Begriff des Todes am Bewußtseinshorizont des Textes in Leutnant Gustl. Was dieser Text jedoch vor allem deutlich macht, ist die Unmöglichkeit von Tod innerhalb eines Textes, dessen Sprache der von Schnitzler zuvor beschriebene Freiraum "zwischen [und hinter] den Worten" (s. o.) genommen ist. Leutnant Gustl illustriert eindrucksvoll, wie sich Tod jeder Form von Repräsentation entzieht, wie jeder Versuch, ihn sich vorzustellen oder darzustellen, in Geschichten vom Tod einmünden muß. Insofern wird in dieser Novelle nicht allein ein ethisches Problem verhandelt, das durch die soziale Ortszuweisung Militär politische Sprengkraft bekommt. Deutlich wird eine zentrale Eigenschaft von Tod--das seiner Unfaßbarkeit, die das Individuum hilflos in das 'schwarze Loch'<sup>39</sup> starren läßt und erst (teleologische) Deutungs- und Erklärungsmuster von 'berufenen' Stellen--Philosophie, Religion, Kunst und auch weltlichen Autoritäten--notwendig macht. Welche Gefahr hiermit verbunden ist, zeigt die vollkommen 'vertextete' Existenz Leutnant Gustls, deren begriffliche Bewußtseinskoordinaten letztlich alle über Tod definiert sind, ohne daß eine individuelle Annäherung noch stattfinden kann. Gustls Umgang mit dem Problem Tod streng im Rahmen der vorgegebenen Texte und

Diskursnormen macht es unmöglich, diese Figur im Text sterben zu lassen. Denn der Tod scheint das Individuum vom Text zu emanzipieren, und dies im doppelten Sinne--vom Kon-Text der gesellschaftlichen Lebensnormen wie auch dem Text selbst, der ihm literarische Existenz verleiht. Die Figur Fräulein Elses löst sich am Ende der gleichnamigen Novelle vom Text und beendet durch ihren Selbstmord den inneren Monolog. In Leutnant Gustl dagegen ist Tod vor allem eine Strategie für den Text: Als unfaßbare Größe stimuliert er immer wieder den Fortgang des Monologs und löst neue Geschichten aus, die die Identität des Leutnants umschreiben. Als Strategien gegen den Verlust machen sie allerdings nichts deutlicher als den Verlust selbst. Gustls Geschichten erzählen von vergangenen Erlebnissen, markieren selbst als Projektionen in die Zukunft vergangene Lebenszeit, ohne sie einholen zu können, weisen dem Ich einen Platz als Objekt dieser Erzählungen zu--und zeugen letztlich nur noch vom Verlust des autonomen Subjekts, seines Lebens--und seines individuellen Todes.

## ANMERKUNGEN: KAPITEL II

<sup>1</sup> Schnitzlers Novelle erschien in der Weihnachtsausgabe der Neue[n] Freie[n] Presse 1900 und erregte bei offiziellen Stellen in der k. u. k. österreichischen Armee stärkstes Mißfallen. Das Portrait des charakterschwachen und fast lächerlichen Leutnants stellte eine Verunglimpfung des gesamten Offiziersstandes dar, für die sich zu entschuldigen Schnitzler gezwungen werden sollte. Vor einem Ehrenrätlichen Ausschuß wurde gegen ihn ein Ehrengerichtsverfahren angestrengt. Nachdem Schnitzler sich mehrmals geweigert hatte, vor diesem Ausschuß zu erscheinen und sich zu rechtfertigen, wurde ihm im Jahre 1901 seine Offizierscharge als Militärarzt aberkannt; vgl. dazu Lindken, 76, Anm. 2; 78, Anm. 4.

<sup>2</sup> Hart Nibbrig/Ästhetik des Todes, 9.

<sup>3</sup> In Leutnant Gustl unterstreichen die vielen Hinweise auf die jeweilige Uhrzeit die lineare Zeitstruktur des Monologisierens.

<sup>4</sup> Einen Informationsvorsprung hat der Leser nur insofern, als ihm seine Außensicht auf die Vorgänge in dem jeweiligen monologisierenden Bewußtsein erlaubt, aus den Gedankensequenzen Schlüsse zu ziehen und sie zu interpretieren. Im Fall Gustls etwa läßt der gesamte Monolog eine Psyche erkennen, die seinen Plan, sich das Leben zu nehmen, unwahrscheinlich und geradezu unglaubwürdig macht.

<sup>5</sup> Vgl. dazu die im Kapitel I dieser Arbeit zitierte Überlegung Scheibles zu Beer-Hofmanns Roman Der Tod Georgs. In bezug auf die Tatsache, daß gerade das Ereignis, das dem Roman seinen Namen verleiht, aus ihm ausgespart bleibt, vermerkt er: "Diese Aussparung geht aus der Struktur des Romans zwingend hervor; Pauls Bewußtsein, aus dessen Perspektive erzählt wird, scheint zwar durch den Reichtum seiner wuchernden Einbildungskraft nahezu unbegrenzt zu sein, ein einziges Ereignis jedoch muß ihm unzugänglich bleiben, der Tod eines anderen Menschen. Verhielte es sich anders, wäre das Bewußtsein in der Lage, sich den Tod zu vergegenwärtigen, so hätte dies den eigenen Tod zur unmittelbaren Folge" (129); vgl. S. 60.

<sup>6</sup> Vgl. Literaturverzeichnis.

<sup>7</sup> A. a. O., 320.

<sup>8</sup> Arthur Schnitzler, aus dem Nachlaß; zitiert bei Doppler/Wirklichkeit, 29.--In Schnitzlers Sprachauffassung ist Bedeutung u. a. durch Differenz und Spannung definiert: Worte sagen nicht allein, was ihnen als Bedeutungsträgern konventionell zugeordnet ist; vielmehr verweisen sie gleichzeitig auch auf das, was sie nicht sind, was sie nicht fassen können, per negative Differenz auf das Nicht-Konzeptionalisierbare. Diese Auffassung scheint mir ein früher Vorläufer moderner Theorien zu Sprache und Bedeutung, wie sie von dem Schweizer Linguisten Ferdinand de Saussure etwa zur gleichen Zeit in den Kinderschuhen entwickelt wurden und in den Theorien Jacques Derridas, besonders in seinem Konzept der 'Différance', ihre vielleicht weiteste Fortentwicklung erfahren haben.--Deutlich bezieht sich Schnitzler in dieser Bemerkung auf die sprichwörtlich gewordene Sprachskepsis der Jahrhundertwende, wie sie Hofmannsthals Chandos-Brief vielleicht am prägnantesten ausdrückt. Anders als Hofmannsthal--und auch als manche seiner eigenen Figuren--vertritt Schnitzler jedoch einen optimistischeren Standpunkt in bezug auf die Schwierigkeit, mit Worten Substantielles sagen zu können. Während Hofmannsthals 'Chandos'-Figur vor allem im Bereich des Ästhetischen verbleibt und in diesem dem Problem kaum näherzukommen vermag, leitet sich für Schnitzler wie auch für Wittgenstein etwas später und konsequenter (vgl. Janik/ Toulmin) vor allem eine ethische Forderung aus dem erkannten Problem ab: "Mit Worten so wenig lügen als möglich," so lautet das Fazit aus

Schnitzlers posthum veröffentlichtem Drama Das Wort. Vorsicht und gegenseitige Bereitschaft zur Kommunikation sind für Schnitzler Voraussetzung dafür, der Sprachskepsis zu begegnen--das Arbiträre und Scheinbare der Worte erkennen und akzeptieren, ohne durch diese Erkenntnis handlungsunfähig zu werden. Entsprechend gestaltet Schnitzler in vielen seiner Werke gerade das Problematischwerden von Sprechen und Kommunikation, d. h. er nutzt das, was Hofmannsthal nach dem Verfassen des 'Chandos'-Briefes zunächst zumindest paralyziert, für die eigene künstlerische Produktion.

<sup>9</sup> Schnitzlers spätere Monolognovelle Fräulein Else stellt ein Beispiel für diese "Distanztheorie des Sagbaren" dar. Uneigentliches Sprechen in Form von Metaphern und besonders Allusionen wird zum Motor eines Diskurses, über den sich Tod in den Text einschreibt. Das dieser Novelle gewidmete Kapitel geht im Detail auf diese Besonderheit ein.--Interessanterweise ist es im "Chandos-Brief" ebenfalls das uneigentliche Sprechen in Metaphern, das in diesem Dokument über das Scheitern weiteren Sprechens das Weitersprechen (ein letztes Mal?) möglich macht.

<sup>10</sup> An späterer Stelle wird näher darauf einzugehen sein, inwiefern diese sprachliche Konstitution des Textes spiegelt, was inhaltlich verhandelt wird, nämlich der rigide Überlebenswille eines Militärs, das seine Offiziere so eng mit Regeln und Disziplinarmaßnahmen umgibt, daß existentielle Fragen überhaupt nicht gestellt werden können.

<sup>11</sup> Vgl. von Wilpert, Jäger, besonders Doppler/Wirklichkeit, 58.

<sup>12</sup> Vgl. besonders den letzten Absatz in Ekfeldts Aufsatz, der bereits in der Einleitung dieser Arbeit (Anmerkung 19) zitiert und kommentiert wurde.

<sup>13</sup> Eine Ausnahme bietet M. Jägers Aufsatz, in dem es gegen Ende hin heißt: "Was als Ich des Leutnants sich gebärdet, ist eine Anhäufung von vorgeformten Floskeln, von Vorschriften, Zweckmäßigkeiten und Geboten. Nirgends wird Gustl, das Produkt, individuell belastet" (315). Damit deutet Jäger die collagehafte Anlage der Figur durchaus an, geht im weiteren jedoch nicht auf die dieser Collage entspringende Dynamik für die Monolognovelle ein.

<sup>14</sup> "Was ist es denn eigentlich? Ich muß das Programm anschauen . . . Ja, richtig: Oratorium? Ich hab' gemeint: Messe" (337).

<sup>15</sup> In seiner detaillierten und aufschlußreichen Studie weist Donahue zwar nach, daß konzertante Aufführungen sakraler Musik durchaus nichts Ungewöhnliches im Wien der Jahrhundertwende waren und daß dieses Detail an sich zunächst noch keine substantielle Aussage über die Gesellschaft macht, die einem solchen Konzert beiwohnt. Gustls Verhalten jedoch läßt diese Aufführungspraxis in ihrer nur noch bedingten Sinnhaftigkeit hervortreten und akzentuiert damit den schon Standard gewordenen Verlust jedes Sinnzusammenhanges.

<sup>16</sup> Ein deutliches Zeichen für diese den ganzen Monolog durchziehende Aggressivität sind die Ausrufezeichen, mit denen der Nachdruck in Gustls Gedanken markiert wird und die bezeichnenderweise weniger werden, sobald sich Gustl Einsichten in die eigene Schwäche nähert, vor allem im Zusammenhang mit Gedanken an seine Mutter und Schwester.

<sup>17</sup> Unter dem Begriff des "Textes" ist hier jede sprachliche Wendung zu verstehen, die als fertiges "Versatzstück"--ein Begriff, der an früherer Stelle bereits gefallen ist--in einer Sprachbenutzergemeinschaft vorhanden ist, so etwa Klischees oder Sprichwörter. Die spezielle Bedeutung des Begriffes hier soll streng unterschieden sein von dem landläufigen Gebrauch des Wortes Text, mit dem jede längere sprachliche (schriftliche) Äußerung zu verstehen ist und der sich auch in meinen Überlegungen findet. Aus dem Kontext sollte in der Folge jedoch deutlich werden, um welche Definition es sich jeweils handelt.

<sup>18</sup> So argumentiert Dethlefsen: "Sieht man in Gustls gescheiterter höherer Schulbildung den entscheidenden Enttäuschungsherd, so erscheint es konsequent, daß er seinen Verdruß durch die Herausforderung eines Akademikers zu kompensieren versucht" (62).

<sup>19</sup> Vgl. etwa: "Haha, der Tod ist ja kein Kinderspiel . . . wer hat das nur neulich gesagt?" (347).

<sup>20</sup> Interessanterweise finden sich diese Überlegungen in jener dem Handgemenge mit dem Bäcker folgenden Monologphase. Hierin ein eindeutiges Zeichen dafür zu sehen, daß Gustls ausgeprägtes Netzwerk an Vorurteilen geschwächt ist, ist m. E. jedoch zu weit gegriffen.

<sup>21</sup> Aus den wenigen Bemerkungen, die in dieser Hinsicht in Gustls Monolog eingeflochten sind, läßt sich entnehmen, daß Gustl aus einer eher dem Mittelstand zugehörigen Familie aus einer Provinz östlich von Wien stammt. Seine Eltern sind nicht in der Lage, seiner 28 Jahre alten Schwester Klara eine Mitgift mitzugeben, um sie--endlich!--zu verheiraten, sein Vater scheint unter eher unerfreulichen Umständen frühzeitig in den Ruhestand gegangen zu sein, was die finanziellen Mittel der Familie offensichtlich noch einmal deutlich beschneidet. Einzig wohlhabend ist in der Familie ein Onkel Gustls, der seinen Neffen jedoch auch nicht substanziell finanziell unterstützt.--Auf Gustls Schulbildung geht besonders Dethlefsen ein, vgl. Anm. 18 in diesem Kapitel.

<sup>22</sup> Dieser Zusatz ist mehr oder weniger obsolet, da der Offizier per Definition immer Offizier und damit öffentliche Person ist. Das Beispiel Gustls zeigt, wie sehr diese Bestimmung zur innerlichen Verarmung und Hohlheit führen kann, ein Charakterzug, auf den Interpreten mehrfach hinweisen (Dethlefsen, Jäger, von Wilpert, Vanhelleputte). Symbolisch läßt sich in diesem Zusammenhang die folgende Bemerkung lesen: "Kannst du dir denn überhaupt vorstellen, Gustl, daß du dir die Uniform ausziehst und durchgehst?" (361). Außer der Uniform, die die äußere Gestalt gibt, scheint es keinen Körper Gustls zu geben, der diese Uniform trägt. Etwa im Stil des belgischen Malers Magritte läßt sich ein Szenario von Gustls Schreckensvision vorstellen: Seine Uniform hängt am Kleiderhaken, aus Ärmeln und Hosenbeinen rinnt form- und substanzlos Gustl als Wort- und Buchstabenstrom heraus.

<sup>23</sup> Von Wilpert weist darauf hin, daß der Begriff der Ehre insgesamt elfmal erscheint, "davon dreimal in Komposita (Ehrenwort, Ehrenrat) und zweimal in sprichwörtlichen Wendungen (Ehre verloren, alles verloren; das Feld der Ehre), selbständig dagegen nur sechsmal, und zwar immer nur in ein und derselben Wendung, die der Ironie des Ganzen die Krone aufsetzt. Die Wendung heißt: 'Habe die Ehre!' (342, 344, 361, 364)--Gerade diese bestürzende Feststellung, daß das Wort 'Ehre' in Gustls Sprach- und Begriffsschatz gar nicht mehr vorkommt außer in belanglosen, banalen Floskeln, die ebenso ausgehöhlt sind wie der Ehrbegriff, gibt zu bedenken" (134/35). Von Wilperts Hinweis auf die sinnentleerte Formelhaftigkeit des Begriffs, der in seiner reinen Begrifflichkeit zudem, wie überdeterminiert bzw. doppelt sinnentleert, in Sprichwörtern aufgeht, zeigt im Detail, was den Monolog insgesamt charakterisiert.

<sup>24</sup> Der Ehrenkodex selbst ist nicht in öffentlichen Bibliotheken erhältlich. Für genauere Informationen und Auszüge aus diesem Regelwerk vgl. Keiser, Kapitel I und II.

<sup>25</sup> Discipline and Punish, 217.

<sup>26</sup> Vgl. dazu genauer Demeter, 135/36.--In gewisser Weise macht das Ende der Novelle auch diese Rechtspraxis deutlich: Zwar tötet Gustl den Bäckermeister nicht in einem Duell, der symbolische Tod des Beleidigers macht jedoch auch keinen Eindruck auf den Leutnant, der am Ende wieder vollständig in seinen sozialen Kontext integriert scheint.

<sup>27</sup> Während die Musik in Fräulein Else eindeutig in die (metaphysische) Nähe des Todes gerückt wird--im Einflußbereich Schopenhauers und Nietzsches--, macht Gustls

vollkommen unbeteiligte Reaktion auf das Oratorium gerade deutlich, daß dieser Figur jede 'textfremde' Dimension fehlt.--Auf die Bedeutung der Musik in Fräulein Else wird in dem der Novelle gewidmeten Abschnitt in dieser Arbeit eingegangen. Vgl. auch Barney, 151; Green.

<sup>28</sup> "Meiner Seel', mir ist gradeso, als wenn ich einen Rausch hätt'! Haha! ein schöner Rausch! ein Mordsrausch! ein Selbstmordsrausch!" (350).

<sup>29</sup> Vgl. "Ist es denn wirklich gescheh'n?" (344); "Aber es ist ja wahr . . . mir ist immer, als wenn ich mir eine Geschichte' erzählen möcht' . . . aber es ist wahr" (347); "Vielleicht hab' ich ihn doch nicht recht verstanden . . . am End' hat er was ganz anderes gesagt . . . Ich war ja ganz blöd von der Singerei und der Hitz' . . . vielleicht bin ich verrückt gewesen, und es ist alles gar nicht wahr?" (348); "Was ist denn nur passiert? . . . Es ist grad', als wenn hundert Jahr seitdem vergangen wären . . ." (354); "[I]ch muß mich totschießen, weil ein Bäckermeister mich einen dummen Buben genannt hat . . . Ja, ist es denn wirklich g'scheh'n?" (356). Hier brechen die geäußerten Zweifel mehr oder weniger ab, woraus man möglicherweise einen gewissen Verstehensprozeß Gustls ableiten könnte, eine echte Auseinandersetzung mit dem, was zu tun bleibt, ohne die Situation noch schönrednerisch umzudeuten. Allerdings versucht Gustl vor allem, seinen erzwungenen Selbstmord in ihm bekannte Muster zu pressen, was ihn ähnlich realitätsfern sein läßt wie zu Beginn der Novelle, im Theaterfoyer. Als der Kellner im Caféhaus ihm am frühen Morgen die Nachricht vom Tod des Bäckers bringt, reagiert Gustl fast mit denselben Worten auf das, was er nicht glauben kann, wie direkt nach dem fatalen Vorfall: "Ich bin ganz wach - stimmt alles - und doch kann ich's noch nicht recht glauben - ich muß ihn noch einmal fragen . . . aber ganz harmlos . . ." (365). Ebenso wenig wie die unglaubliche Beleidigung dringt auch diese Neuigkeit direkt in das mühsam zurechtgelegte Bewältigungs- und Selbstmuster Gustls nach dieser Nacht durch. Sehr schnell findet sich der Leutnant jedoch zurück in seine alte Selbstsicherheit und die bergenden Lebensmuster--die Notkonstruktionen sind nichts mehr als das und haben keinerlei wirkliche Erkenntnis mit sich geführt. Es ist ein "Mordsglück, daß [er] in das Kaffeehaus gegangen [ist]" (366, H. v. m.), der Monolog endet mit der vielversprechenden Ankündigung: "Dich hau' ich zu Krenfleisch!" (366)

<sup>30</sup> Vgl. " . . . das ist doch zum Teufelholen . . . ganz wehrlos sind wir gegen die Zivilisten . . ." (347).--Von Wilpert erwähnt in seiner Interpretation ebenfalls die Möglichkeit, daß der Bäckermeister nicht allein auf die Provokation Gustls reagiert, sondern sie aus der Sicherheit des Satisfaktionsunfähigen heraus sucht. Zwar weist von Wilpert nachdrücklich darauf hin, daß diese Lesart außer acht lassen muß, "daß Gustl den Konflikt, dem er zum Opfer zu fallen droht, ganz durch eigene Schuld heraufbeschworen hat" (127). Dennoch scheint mir dieser Hinweis wichtig, da er unterstreicht, daß Schnitzler keineswegs einseitig seinen Leutnant der Kritik oder der Lächerlichkeit preisgibt, sondern wie in fast allen seinen Texten so objektiv wie möglich die spezifische Lebenswirklichkeit seiner Figuren darzustellen versucht. In dem kurzen Zitat weist Schnitzler auf ein in der Tat fatales Ungleichgewicht, das auch Gustls Vorwurf zugrundeliegt: "Wenn sich so ein Fallo wenigstens schlagen möcht' - aber nein, da wär' er ja vorsichtiger, da möcht' er sowas nicht riskieren . . . Und der Kerl lebt weiter, ruhig weiter, während ich - krepieren muß! - Der hat mich doch umgebracht . . . Ja, Gustl, merkst d' was? - Der ist es, der dich umbringt!" (358). Interessant ist in dieser Sequenz auch die Umdeutung des Selbstmordes in Mord, d. h. die kurz aufflackernde Einsicht, daß der vorgeschriebene Selbstmord zur Ehrenrettung eigentlich nichts als Gewalt von außen gegen das Individuum ist, betrachtet man ihn einmal von einem Standpunkt außerhalb des Systems, in das Gustl so ganz eingeschrieben ist.

<sup>31</sup> Hier durchaus gebraucht im Sinne der Ausführungen Geißlers und Knorr. Vgl. dazu die Einleitung dieser Arbeit, Anm. 10, in der Geißlers und Knorrs Begriffsdefinition in Abgrenzung zu der von mir dort verwendeten erläutert wird.

<sup>32</sup> Wie bereits erwähnt, ist es auch vielsagend, daß Gustl während seines relativ kurzen Schlafes auf der Praterbank nicht träumt—ganz im Gegensatz zu Else, deren symbolträchtiger Traum eng mit ihrem Tod am Ausgang des Textes zusammengehört.

<sup>33</sup> Vgl. E. Bronfen, Over Her Dead Body, Preface, x.—Genauer ist dieser Gedanke in der Einleitung dieser Arbeit diskutiert.

<sup>34</sup> Die Ironie gerade dieser Textstelle besteht darin, daß der Lesende und der Tote im Text wiederum unter dem Personalpronomen 'Ich' zusammengefaßt werden, die Spaltung fast absurd durch dieses 'Ich' hindurchgeht.—In der im ersten Kapitel dieser Arbeit untersuchten kurzen Erzählung Das Tagebuch der Redegonda findet sich ein weiteres Mal in Schnitzlers Werk diese unmögliche Sprachform, in der ein Subjekt von sich sagen soll 'Ich bin tot'.

<sup>35</sup> Hart-Nibbrig/Ästhetik des Todes, 15.

<sup>36</sup> Vgl. "Was ist denn das, daß ich auf einmal so ein blödes Herzklopfen krieg'? Das wird doch nicht deswegen sein . . . Nein, o nein . . . es ist, weil ich so lang' nichts gegessen hab'. - - Aber Gustl, sei doch aufrichtig mit dir selber: - Angst hast du - Angst, weil du's noch nie probiert hast . . . Aber das hilft dir ja nichts, die Angst hat noch keinem was geholfen, jeder muß es einmal durchmachen, der eine früher, der andere später, und du kommst halt früher dran . . ." (359/60). Es ist auffällig, daß in dieser Passage entgegen der sonst eher kurzatmig angelegten Assoziationsweise mehrere Elemente aufeinander folgen, ohne durch die charakteristischen drei Punkte vom nächsten Gedanken getrennt zu sein. Dieses Merkmal trifft auf die meisten der Textpassagen zu, in denen sich Gustl in der Selbstanrede mit 'du' gemäß dem Verhaltenskodex des Offiziers zur Ordnung ruft. In der Masse der aneinandergereihten Überzeugungsversuche wird jede nicht systemkonforme Regung erstickt.

<sup>37</sup> Wollen und Müssen sind in diesem von militärischer Vorschrift und Gehorsam geprägten Diskurs geradezu austauschbar. Ein in Versen gehaltener Aphorismus Schnitzlers weist auf die dialektische Spannung zwischen beiden Bewußtseinsgrößen, die den inneren Monolog des Leutnants besonders prägt und vorantreibt:

Wollen -? Undeutbares Wort.

Manches *müssen* wir wollen -

manches *dürfen* wir wollen -

manches *können* wir wollen.

Aber was *wollen* wir wollen?

Nur was wir wollen *müssen*, wollen wir wirklich. Und dies, ist es noch ein Wollen, ist es nicht schon ein Müssen? (AuB, 252)

In vielen Aphorismen und längeren Reflexionen äußert Schnitzler seine Auffassung zur Frage der Willensfreiheit oder Schicksalgebundenheit des Menschen (vgl. etwa die Abschnitte "Schicksal und Wille" und "Wunder und Gesetze" in AuB), die in seinen Texten vielfach dargestellt bzw. verhandelt werden. Allerdissen nennt "den Dualismus von Schicksal und Wille [...] das zentrale Problem in Schnitzlers Werk überhaupt" (81). In der vorprogrammierten Existenz des Leutnants stellt sich die Frage nach Schicksal oder Wille jedoch kaum: Sich dem Zwang zum Selbstmord zu verweigern, wäre ein Akt des freien Willens, den Gustl für einen kurzen Moment erwägt. Daß er diesen Entschluß fassen könnte, ist aber in den vom Text gesetzten Vorgaben nicht vorstellbar. Genauso ist aber auch der schicksalshafte Herztod des Bäckermeisters, der Gustl den Selbstmord erspart, eher eine Parodie als ein Veto für die Annahme eines allmächtigen Schicksals. 'Deus ex

machina'-gleich erreicht Gustl die befreiende Nachricht vom Tod des anderen in seinem Stammcafé; im Gewand eines 'literarischen Versatzstücks' tritt die Lösung des Konflikts auf und bestätigt ironisch geradezu die Richtigkeit aller Versatzstücke, an denen sich der innere Monolog entlangbewegt hat.

<sup>38</sup> Gustls stockende Assoziationskette während des kurzen Handgemenges mit dem Bäckermeister signalisiert bereits, daß sprachliche Assoziationen und Aktivität bzw. Handlung im engeren Sinne des Wortes einander entgegengesetzt sind. In diesem Sinne erweist sich der nicht abreiende Text während Gustls Wanderung durch Wien in der Tat als Überlebensstrategie, die den Griff zur Waffe unmöglich macht (zumal die einzig verfügbare Waffe auch nur der Säbel wäre!)--wenn auch in einem sehr anderen Sinne, als es in dem diesem Kapitel erwähnten Zitat von Gottfried Benn gemeint ist.

<sup>39</sup> Hart-Nibbrig/Ästhetik des Todes, 15.

### **KAPITEL III: WENN WORTE TÖTEN KÖNNEN-- FRAULEIN ELSE**

Über 20 Jahre nach der Veröffentlichung von Leutnant Gustl trat Schnitzler zum zweiten Mal mit einer Novelle an die Öffentlichkeit, die vornehmlich in der Form des inneren Monologs gehalten ist und in der er mit der Spannung zwischen Sprache--als Medium der Gedanken--und dem möglichen Tod der diesmal weiblichen Hauptfigur experimentierte: Fräulein Else erschien im Oktober 1924 im zehnten Heft der Zeitschrift Die Neue Rundschau. Weder formal noch inhaltlich sorgte diese Novelle für nur annähernd soviel Aufsehen wie ihre Vorgängerin, ganz im Gegenteil. Die Form des inneren Monologs war 1924 keine literarische Neuheit mehr, auch wenn nur wenige Autoren sich in der Zwischenzeit ihrer bedient hatten.<sup>1</sup> Im Verlag Zsolny, dem Schnitzler die Novelle zur Veröffentlichung angeboten hatte, erregte sie bereits bei der Vorlage "große Begeisterung,"<sup>2</sup> und Schnitzlers Briefe zeigen, wie positiv offensichtlich die Aufnahme in der Öffentlichkeit war--vielfach bedankt sich Schnitzler bei seinen Briefpartnern für den Fräulein Else gespendeten Beifall.<sup>3</sup> Während sich Schnitzler für Leutnant Gustl öffentlichen Attacken und Beleidigungen aussetzen mußte und der literarische Wert dieser innovativen Novelle zunächst nur von Freunden und Kollegen (u. a. Hugo von Hofmannsthal und Richard Beer-Hofmann) erkannt wurde, schien Schnitzler im Jahre 1924 das allgemeine Lob geradezu übertrieben. An Hofmannsthal schreibt Schnitzler am 6. 11. 1924: "Über das Frl. Else hör und les ich von allen Seiten so viel Gutes, daß ich sie im ganzen beinah überschätzt finden muß."<sup>4</sup> Der wesentliche Grund dafür, weshalb Fräulein Else so begeistert aufgenommen werden konnte, ist aber wohl in dem von Schnitzler in dieser Novelle gewählten Thema und der Hauptfigur zu suchen, die nicht so offen einen Zentralnerv der österreichischen Öffentlichkeit trafen, wie es die vermeintliche Bloßstellung eines k. u. k. Militärangehörigen vermochte.

Man kann sich die Frage stellen, warum Schnitzler nach so langer Zeit, in der er die Technik des inneren Monologs als selbständige Form nicht weiter verfolgt hatte, auf diese Erzählform zurückgriff. Zwar lassen sich im erzählerischen Werk der Zeit zwischen 1900 und 1924 immer wieder Textpassagen finden, in denen die erlebte Rede einer Figur für kurze Zeit in den inneren Monolog wechselt,<sup>5</sup> ein rein in dieser Erzählhaltung geschriebener Text entstand jedoch nicht. Schnitzler selbst gibt eine mögliche Antwort auf diese Frage, wenn er in einem Brief an Stefan Zweig bemerkt, es "[eigneten] sich nur wenige Sujets dazu."<sup>6</sup> Diese Antwort verschiebt die Frage jedoch nur zu der Folgefrage, wieso sich erst nach so verhältnismäßig langer Zeit wieder das richtige Sujet einstellte und wieso Schnitzler gerade eine weibliche Figur so ausführliche innere Monologe führen läßt. Interpreten wie F. Beharriell haben dies schlicht auf Erlebnisse im Leben des Autors in der Entstehungszeit der Novelle zurückgeführt, so vor allem mehrere Selbstmorde weiblicher Verwandter Schnitzlers, die ihn stark beschäftigten und die er literarisch zu bewältigen suchte. Derartige Erklärungen greifen jedoch eindeutig zu kurz und reduzieren die Bedeutung, die der Wahl einer weiblichen Hauptfigur zukommt, auf das rein Biographisch-Anekdotische, werden der Intensität und Bedeutung, die gerade diese Konstellation im Werk Schnitzlers--und im Kontext seiner Todesdichtungen--besitzt, keinesfalls gerecht. Wie die folgenden Überlegungen noch zeigen werden, ist Schnitzlers Entscheidung für eine weibliche Hauptfigur geradezu Vorbedingung dafür, daß die "Geschichte" erzählt werden kann, und so muß zunächst also gefragt werden, weshalb es Schnitzler erst so relativ spät in seiner literarischen Karriere gelungen ist, jene einfühlsame und komplexe Innenschau einer weiblichen Psyche zu liefern, die Interpreten immer wieder hervorgehoben haben<sup>7</sup> und die weit über das intensive Interesse am biographischen "Ereignis" hinausgeht.

Doppler ("Darstellungsperspektive") sieht den entscheidenden "Wandel" in Schnitzlers literarischer Auseinandersetzung mit der Geschlechterproblematik sich um das Jahr 1900 vollziehen. Bis zur Jahrhundertwende, so Doppler, habe Schnitzler meist aus der

Perspektive des Mannes geschrieben, der an der Frau leidet, und er zitiert aus Schnitzlers Tagebuch: "Meine damalige Stellung zu Mann und Frau. Immer war ich auf seiner Seite" (24. 04. 1915). Dann jedoch vollzieht sich der Wechsel:

Von 1900 an beginnt sich Schnitzler in einem für die damalige Literatur ungewöhnlichen Mass [sic] mit der sozialpsychologischen Situation der Frau zu beschäftigen. . . . Die Durchdringung von Individual- und Sozialpsychologie führt zur Ausbildung einer Erzähltechnik, in der sich das epische Ich nur noch als Vermittler von Gedanken und Empfindungen versteht und als das Medium, das gesellschaftliche Konventionen und szenische Anweisungen zu Raum und Zeit als berichtende Elemente in den Handlungsstrang einfügt . . . (a. a. O., 46/47)

Das Ergebnis dieser Entwicklung ist u. a. die von Neuse analysierte erlebte Rede (besonders weiblicher Figuren) in den Prosatexten Schnitzlers--und in letzter Konsequenz der vollkommene Wegfall einer Erzählerinstanz--wie im inneren Monolog.<sup>8</sup> In diesem Licht läßt sich Fräulein Else als Höhe- und Endpunkt von Schnitzlers Auseinandersetzung mit der "sozialpsychologischen Situation" der Frau lesen, die ihm im Jahre 1900 noch nicht möglich gewesen wäre.

Aber nicht allein diese Einsicht in die Entwicklung im Werk Arthur Schnitzlers könnte erklären, warum er im Jahr 1900 eine männliche Gestalt den inneren Monolog führen läßt, 1924 dagegen ein gewisses Fräulein Else. Wie Dopplers Begriff des "sozialpsychologische[n] Problem[s]" deutlich macht, ist nicht die Annäherung an das 'Mysterium Frau' allein wesentlich. Herzstück fast aller Schnitzlerschen Texte ist die Verquickung von Individualschicksal und Gesellschaft,<sup>9</sup> vor allem nach 1900, in der ihn nicht mehr der Fall, sondern vielmehr die Menschen interessierten.<sup>10</sup> Nicht nur für Fräulein Else insgesamt und ihre Hauptfigur gilt Margaret Morses Feststellung "He [Schnitzler] has shown that a relationship to the world must be constructed within the limits of social reality" (49); auch die Textproduktion selbst unterliegt dieser Bedingung. Es ist die Frage, ob die soziale Realität um 1900 überhaupt eine Figur wie Fräulein Else hätte entstehen lassen können, oder andersherum: ob ein 'Leutnant Gustl' um 1920 noch

Relevanz gehabt hätte. Besonders wenn man den sozialkritischen Aspekt der beiden Texte in Erwägung zieht, ist diese Frage wichtig. Denn obwohl Schnitzler Fräulein Else eindeutig zeitlich zurückverlegt in die Zeit um 1900,<sup>11</sup> gilt die Kritik vor allem einer Gesellschaft, die sich nicht allein nur aus von 'autorisierter' Stelle vorgegebenen und verinnerlichten Fassaden rekrutiert, die sich selbst perpetuieren, um nicht das gesamte Gebäude zum Einstürzen zu bringen. In der in Fräulein Else erscheinenden Gesellschaft ist die Entwicklung einen Schritt weiter, dominiert das Spiel zwischen der Fassade--"gnädige Frau", wie Paul seine Geliebte Cissy in der Öffentlichkeit nennt (E II, 324)--und massiven Eigeninteressen wie etwa diesem erotischen Verhältnis Pauls mit der verheirateten Cissy Mohr: "Paul und Cissy stehen noch in der Tür. Ha. Sie küßt ihn. Sie küßt ihn. Und ich liege nackt unter der Decke. Schämt Ihr Euch nicht?" (377). Die in dieser Erzählung auftretenden Personen zeigen eine (spät)bürgerliche Variante der in Leutnant Gustl von einer Seite vorgeführten gesellschaftlichen Verhaltensmuster, zeigen, wie sehr die Überformung durch öffentliche Repräsentationsvorgaben letztlich dazu dienen kann, nicht allein Bevölkerungsgruppen im Interesse machtpolitischer Ziele zu binden, sondern auch massive Individualinteressen--vor allem erotische und materielle--<sup>12</sup> zu fördern oder zumindest zu schützen.<sup>13</sup> Ob dies ein spezifisches Problem des Nachkriegs-Österreich ist, ist wohl die Frage.<sup>14</sup> Vermuten läßt sich allerdings, daß die Darstellung einer Gestalt wie Leutnant Gustl, die so vollkommen die Identifikationsangebote des k. u. k. Österreich verinnerlicht, nach dem ersten Weltkrieg kaum noch möglich war, selbst in einem zeitlich zurückversetzten Handlungsrahmen. So wird dem Publikum 1924 die andere--weibliche!--Seite eines gesellschaftlichen Systems gezeigt, das durch Uneinheitlichkeit und Isolation statt absolute Konformität gekennzeichnet ist: Schon optisch heben sich Elses Gedankenfolgen von ihren in Anführungszeichen gesetzten Reaktionen an die Außenwelt ab. Was an sie herangetragen wird, hat schon fast nichts mehr mit ihr selbst gemein. Die in Kursivschrift und Anführungszeichen gesetzte Rollenrede ihrer Außenwelt steht im

absoluten Gegensatz zu ihr, verbunden werden Else und ihre Außenwelt nur noch durch ebendiese Anführungszeichen, die Spiel und Trennung markieren, eine Trennung, die auch durch die Figur Elses hindurchgeht.

Sowohl der biographi(sti)sche als auch der sozialhistorische Erklärungsansatz sind in der Forschungsliteratur zu Fräulein Else des öfteren mehr oder weniger ausdrücklich vertreten worden. Ebenso ist Leutnant Gustl von verschiedenen Interpreten--etwa Allerdissen, Fritsche, Rey oder Willenberg--in Beziehung zu Fräulein Else gesetzt worden. Nicht allein die Erzählform des inneren Monologs legt einen solchen Vergleich nahe; auch die inhaltliche Makrostruktur scheint ähnlich: In beiden Fällen wird ein junger Mensch von außen in eine Situation gestoßen, in der seine Ehre nur durch Selbstmord zu retten zu sein scheint. Beider 'Geschichte' spielt sich innerhalb von Stunden ab--als solle der aristotelischen Forderung der Einheit der Zeit gehorcht werden--, beide erwägen Alternativen zur letzten Lösung Selbstmord. Fritsche resümiert: "Beide sehen nur eine Möglichkeit, der Unerträglichkeit ihrer Lage zu entgehen: den Selbstmord. Dass [sic] Gustl schliesslich [sic] 'gerettet' wird, spielt nur eine untergeordnete Rolle. Wesentlich ist einzig die Herbeiführung einer scheinbar ausweglosen Lebenslage, einer unmittelbaren Lebensbedrohung" (244).

Ohne es offen auszusprechen, sieht offenbar auch Fritsche wie Allerdissen in beiden Novellen die (notwendige) Experimentiersituation des 'ethische[n] Prüffeld[es]' aufgebaut, in das die vom Tode Bedrohten gestellt werden.<sup>15</sup> Daß es aber eine "untergeordnete Rolle" spiele, daß Gustl überlebt, während Else ganz offensichtlich an der von ihr genommenen Überdosis Veronal stirbt,<sup>16</sup> scheint mir eine unhaltbare These. Gerade die Frage, warum im einen Fall die Hauptfigur überlebt, während sie im anderen--dem weiblichen--stirbt, ist entscheidend. Noch einmal--oder vielleicht zum ersten Mal--wird im Jahr 1924<sup>17</sup> der Versuch unternommen, Sterben und den Tod einer literarischen Figur von innen heraus aufzubauen, ohne die Außenperspektive, die 'Trauerperspektive'

des Außenstehenden einzunehmen, wie es immer wieder in Leutnant Gustl geschieht. Nach über zwanzig Jahren, in denen Schnitzler Tod und Sterben immer wieder in den Vordergrund seiner Werke stellt und mit unterschiedlichen Darstellungsmitteln und -ebenen 'experimentiert', ohne jedoch die unvermittelte Monolog-Form anzuwenden, wird im Jahr 1924 noch einmal die Frage der Darstellbarkeit von Tod von innen heraus gestellt. Während in Leutnant Gustl gerade thematisch ist, was nicht möglich ist—eine adäquate Vorstellung von Tod—und so Tod letztlich selbst unmöglich wird, wird er in Fräulein Else diskursprägend, zur Strategie, die den oberflächlich betrachtet Leutnant Gustl verwandten Text radikal von ihm absetzt. Zwischen die beiden Hauptdiskurse, den noch näher zu beschreibenden gesellschaftlichen Gesprächston der Außenwelt und Elses innere Monologe, schiebt sich ein neuer Diskurs, ein Todesdiskurs, einem musikalischen Oberton gleich, mit dem sich Tod auf einer neuen Rezeptionsebene in den Text einschreibt. Bereits in seiner frühen Erzählung Sterben hatte Schnitzler, wie gesehen, mit einer solchen polyphonen Diskursstruktur zu experimentieren begonnen. War hier jedoch der Todesdiskurs noch deutlich erkennbar Teil des Erzählerberichts, damit Teil jenes Informationsvorsprungs, den der Leser den Figuren gegenüber eingeräumt bekommt, verfährt Schnitzler in der späten Monolognovelle subtiler und radikaler, wenn er ihn in den in der Figurenperspektive gegebenen Erlebnis- und Gedankentext integriert und von innen heraus diesen Figurenbericht unterwandert, anstatt Teil des Berichtes von außen sein zu lassen.

Wesentliches Merkmal des Todesdiskurses in Fräulein Else ist das der Indirektheit. Fragmentiert und eigentlich kaum einzeln bestimmbar sitzt er den Hauptdiskursen auf und setzt den gesamten Text von Anfang an unter tödliche Vorzeichen, noch bevor überhaupt die Handlung einen solchen Ausgang als möglich oder wahrscheinlich erscheinen läßt. Zentrales und extrem wirkungsstarkes Mittel im Aufbau dieses Todesdiskurses ist das Spiel bzw. Funktionieren von Konnotationen. Bestimmte Begriffe, Worte oder auch Szenarien,

die fast unmerklich in den Haupttext einfließen, aktivieren ein breites Feld von mit Tod mehr oder weniger deutlich verbundenen Konnotationen und Symbolfeldern, aus denen sich die beschriebene neue Verstehensebene langsam zusammensetzt. Vor allem gegen Ende der Novelle wird dieser Diskurs ganz offensichtlich, unterstützt von den eintretenden Ereignissen, und übernimmt nach Elses Zusammenbruch im Musiksalon die Führung--dies wird im folgenden noch näher auszuführen sein. Liest man Fräulein Else psychologisierend, so ist der Todesdiskurs vor allem der sprachliche Niederschlag des in der Hauptfigur angelegten Todestriebes, wie ihn E. Bronfen hervorhebt:

Because she [Else] has no clear position, she repeatedly invokes death as one of the possible aims of her life. . . . This raises the question whether the bridal plot isn't used to cover a death plot, whether the conjectures about her social/ sexual choices don't veil that by choosing her superlative beauty Else has from the start already chosen the third casket, death. (285)

Aber nicht allein als Symptom der psychischen Verfassung Elses ist dieser Todesdiskurs zu verstehen. Von Anfang an wird die Hauptgestalt im und durch den Text symbolisch wie rhetorisch getötet, sprachlich der Tod der Figur gesetzt. Erst am Ende der Novelle holt das dramatische Geschehen ein, bestätigt, was der Text selbst bereits vollzogen hat. Diese komplexe und in bezug auf das Problem der Darstellung von Tod wichtige Gesamtanlage des Textes ignoriert Hartmut Scheible in seiner Schnitzler-Monographie, wenn er die These aufstellt: "[D]aß sie [Else] am Ende stirbt, ist, entgegen der allgemeinen Auffassung, durchaus unwahrscheinlich: weder reicht die geringe Menge von sechs Veronaltabletten aus noch gehen ihre Selbstmordgedanken sonderlich tief" (118). Abgesehen davon, daß es wohl kaum möglich ist, die Dosierung fiktiver Tabletten zu bestimmen, argumentiert Scheible hier auf der Basis einer Figurenintention, die im Text nicht bestimmbar ist, vielleicht gar nicht sein soll. Sowohl die psychologische Gestaltung der Figur als auch die rhetorische Führung des Textes weisen auf den Tod Elses jenseits ihrer letzten Sprach- und Traumfetzen hin. Eine gegensätzliche Interpretation auf die von Scheible herangezogenen Details aufzubauen, scheint mir die Gesamtanlage des Werkes zu

ignorieren und verengt die Novelle auf den reinen und ausgesprochenen Inhaltsfaktor und nimmt damit eine Trennung zwischen Form und Inhalt vor, die besonders in diesem Fall nicht haltbar ist.

Voraussetzung dafür, daß sich der Todesdiskurs formieren kann, ist die Unterbestimmtheit bzw. mangelnde Haltekraft des gesellschaftlich vorgegebenen Diskurses, den eine Figur wie Leutnant Gustl noch vollständig verinnerlicht. In Fräulein Else dagegen markieren bereits die ersten Sätze der Erzählung den Ausstieg aus diesem als Spiel definierten Diskursraum: "*Du willst wirklich nicht mehr weiterspielen?*"- 'Nein, Paul, ich kann nicht mehr. Adieu'" (324). Anführungszeichen wie Druckbild weisen, wie schon an früherer Stelle betont, auf die Trennung zwischen Else und ihrer Außenwelt hin, in die auch ihre Antworten und Reaktionen gehören. Nach dem ersten im reinen Dialog gehaltenen (und damit zunächst wenig monologischen) Absatz setzt der Innenmonolog Elses ein, mit dem scheinbar ein Gegenraum zu dieser 'spielenden' Außenwelt geschaffen ist. In diesen Gegenraum zieht sich die Rede im zweiten Textabsatz zurück, der Rückzug steht jedoch schon vor Anfang des Textes fest. Pauls einleitende Frage ist eine Nach-Frage, durch das Adverb 'wirklich' gekennzeichnet; und Elses Antwort--"Nein, Paul, ich kann nicht mehr"(324, H. v. m.)--macht ebenso deutlich, daß es sich nicht um einen plötzlichen Entschluß handeln kann. Vielmehr sind die Kräfte erschöpft, die zum Mitspielen im vollen und symbolischen Sinne des Wortes nötig wären. Damit wird die gesamte folgende Geschichte im ersten Satz als Nach-Spiel markiert--wie es auch typisch ist für den Einakter der Jahrhundertwende, der seine dramatische Spannung aus der "Grenzsituation, [der] Situation vor der Katastrophe" bezieht, "die schon bevorsteht, wenn der Vorhang sich hebt, und im folgenden nicht mehr abgewendet werden kann."<sup>18</sup> Mit dieser Parallele soll keineswegs gesagt werden, daß es in Fräulein Else keine Handlung mehr gäbe. Allerdings verschiebt die Einsicht, daß zumindest strukturell der Ausstieg vom Anfang des Textes an Faktum ist, die Gewichtungen der Ereignisse im weiteren Verlauf. Weder der Brief der

Mutter noch die Forderung Dorsdays geben dem Geschehen eine grundsätzlich neue Richtung. Vielmehr bestätigen sie die Kluft zwischen Innen- und Außenraum, die von Anfang an spürbar ist, und katalysieren die angelegte Entwicklung.

Wenn Else gleich zu Beginn der Erzählung aus dem sie eng einbindenden sozialen Umfeld herausgesetzt wird, ließe sich erwarten, daß ein Gegenfeld aufgebaut wird, in das dieser Rückzug erfolgt--Elses typographisch deutlich von der dialogischen Außenrede abgesetzten innere Monologe<sup>19</sup> unterstützen diese Erwartung. Wie die folgende Analyse zeigen wird, bilden diese Monologe aber kein tragfähiges Gegengewicht zum verlorenen Halt in der Außenwelt, denn inhaltlich wie sprachlich sind sie wesentlich Reflexe auf äußere Vorgänge, damit indirekte Bestätigung der gesetzten Regeln. Zum Teil geschieht diese Bestätigung ex negativo, in exzessiven Wunschträumen, in denen die gesetzten Grenzen gerade durch die Überschreitung gekennzeichnet werden. Ein konstruktiver Gegenentwurf wird jedoch nicht aufgebaut, so daß schon vor Beginn der Handlung, d. h. lange vor dem Eintreffen des fatalen Briefs der Mutter, der Raum der inneren Monologe Elses rein negativ, als Abwesenheit bestimmt ist. Diese Feststellung ist insofern relevant, als sie deutlich macht, daß sich Elses Todeswunsch nicht etwa auf einer expliziten Ebene der Figurenrede niederschlägt--etwa in einem von Scheible offensichtlich als Desiderat empfundenen unumstößlichen Vorsatz, sich das Leben zu nehmen. Gerade in der durch Unbestimmtheit entstehenden Kluft zwischen innen und außen erlangt der neue Diskurs den Status der Autonomie und damit erst seine volle Bedeutung für den Text selbst.

An früherer Stelle wies ich bereits darauf hin, daß bei einem Vergleich von Leutnant Gustl und Fräulein Else das Geschlecht der jeweiligen Hauptfigur entscheidend für den Ausgang der Erzählhandlungen ist. Daß Gustl überleben 'darf', während Else in den Tod geschickt wird, ist mehr als eine bloße Variation über dasselbe Thema--das Verhalten eines Individuums im 'ethischen Prüffeld' Todesgefahr.<sup>20</sup> Gustl kann überleben, weil er ein Mann und Offizier ist, damit fest eingeschrieben ist in jenen gesellschaftlichen Kon-Text, in

dem mitzuspielen Else nicht bereit ist--oder andersherum gesprochen: Der Versuch, dem Tod von innen heraus darstellerisch näher zu kommen, wird offensichtlich erst durch die Wahl einer weiblichen Hauptfigur möglich. Die psycho-kulturell gesetzte Nähe zwischen der Frau und dem Tod--wie dem Tödlichen--bringt den gesamten Text erst in die notwendige 'Startposition', setzt konnotativ das tödliche Zeichen, unter dem sich der gesamte Text entwickelt.

Diese tropische Nähe zwischen dem Tod und der Frau bildet den Ausgangspunkt für E. Bronfens Over Her Dead Body, in der auch Fräulein Else untersucht wird. Im Zentrum von Bronfens Untersuchungen steht die Frage, wie und weshalb Kulturen immer wieder den Tod von (schönen) Frauen 'erträumen'. An sehr unterschiedlichen Beispielen aus Literatur, Kunst und Geschichte zeigt sie, wie der tote weibliche Körper zum Ort wird, an dem eine Kultur ihr Wissen und ihre Ängste über und vor Tod zu zähmen sucht: "Over representations of the dead feminine body, culture can repress and articulate its unconscious knowledge of death which it fails to foreclose even if it cannot express it directly" (xi). Sowohl Tod als auch Weiblichkeit sind--zumindest in der westlichen Kultur--Größen, die grundsätzlich als 'das andere' unfaßbar bleiben und verunsichern. Auf der begrifflichen Ebene können sie jedoch füreinander eintreten. Nennen heißt aber repräsentieren, damit an der Oberfläche beruhigen, "localising death away from the self" (xi). Diese Art der Zählung durch Darstellung ist jedoch per Definition Mißrepräsentation. Bronfen erläutert das dialektische Wechselspiel zwischen Begrenzung (Bezeichnen) und Exzess (Mißrepräsentation):

To speak of misrepresentation refers to the fact that both death and femininity are necessarily constructed by culture and as such always in some sense tropic. . . . That is to say, on the one hand death and femininity serve as ciphers for other values, as privileged tropes. . . . On the other hand, precisely because death and femininity are excessively tropic, they point to a reality beyond and indeed disruptive of all systems of language; they evoke the referent that the texts may point to but not touch. Death and femininity both involve the uncanny return of the repressed, the excess

beyond the text, which the latter aims at stabilising by having signs and images represent. (xi/xii)

Was Bronfens Studie zeigt, ist die ideologische wie künstlerische Nützlichkeit und Produktivität dieser von ihr hauptsächlich psychologisch erklärten tropischen Nähe zwischen Tod und Weiblichkeit. Bronfens Diskussionen werden vor allem aus der feministischen Position heraus geführt, denn immer wieder steht am Ende der Analyse die Einsicht, daß eine (patriachalisch) geprägte Kultur das Frauenopfer fordert, wo Sicherheit in Gefahr ist--sei es die Sicherheit gesellschaftlicher Strukturen oder männlicher Autorenschaft auch im engeren Sinne des Wortes. Was in unserem Zusammenhang von Bedeutung ist, ist jedoch weniger der feministisch-kritische Aspekt der verschiedenen Diskussionen. Wichtig ist Bronfens Erklärung des Ursprungs dieser tropischen Nähe von Weiblichkeit und Tod, die in das Grundverständnis und den Erwartungshorizont bei der Lektüre von Fräulein Else eingeht. Die weibliche Hauptfigur ist Voraussetzung und Ermöglichungsstruktur für den Versuch, den Tod der monologisierenden Hauptfigur darzustellen, für den den Haupttext durchziehenden Todesdiskurs--und ist gleichzeitig auch bereits ein zentrales Element in ihm. Damit soll keinesfalls gesagt sein, daß Schnitzler ganz bewußt mit kulturellen Mustern gearbeitet hätte und sie im Leser aufrufen wollte. Vielmehr ist auch er Teil einer Kultur, in deren Verstehenshorizont "both femininity and death serve as western culture's privileged topoi and tropes for what is superlatively enigmatic" (Bronfen, xiii). Daß im Gegenzug Erzählungen wie Fräulein Else gerade diese (wie auch andere) Topoi und Tropen weiter festschreiben, ist der Ansatzpunkt der kritischen Betrachtungen nicht nur E. Bronfens, sondern feministischer Literaturwissenschaft allgemein.

Zwei Voraussetzungen, die den Raum für den Todesdiskurs öffnen, sind also bereits vor dem Beginn des eigentlichen Textes geschaffen: zum einen die Grundannahme einer weiblichen Hauptfigur--deren Körper zudem in den ersten Sätzen der Erzählung als

schöner Körper gesetzt wird, was den Bezug zu Bronfen noch enger macht. Zum anderen entsteht durch den symbolischen Ausstieg Elses aus ihrer Umwelt (Konversation) eine Art Vakuum, das nicht durch innere Gegenentwürfe (innere Monologe) ausgeglichen wird.

Charakterisiert ist das gesellschaftliche Miteinander vor allem als Spiel—als Spiel mit Fassaden und gesellschaftlichen Verhaltens- und Sprachvorgaben, hinter denen sich Eigeninteressen geschützt ausleben lassen. Wie Höflichkeitsfloskeln und Verhaltensnormen die wirklichen Gegebenheiten, wie etwa das Verhältnis mit einer verheirateten Frau, regeln und schützen, so wird in ähnlicher Rhetorik der schöne Körper Elses zum ästhetischen (Schau)Objekt erklärt, wo eigentlich eine Form der Prostitution oder des Menschenhandels praktiziert wird: "*Und für diesmal will ich nichts anderes, Else, als - Sie sehen*" (346).<sup>21</sup> Vorbild für dieses Rollenspiel in der Gesellschaft ist das Theater--Spiel besonderer Art, wesentlich definiert über Sehen und Gesehen-Werden. Mehrmals bemerkt Else das Theatralische in Dorsdays Redeweise: "Warum sagt er 'in der Tat'? Das ist abgeschmackt. Das sagt man doch nur im Burgtheater. . . . Wo hat er so reden gelernt? Es klingt wie aus einem Buch. . . . Affektierter Schuft. Spricht wie ein schlechter Schauspieler" (344, 346/47); Kommentare zur Pose und Gestik anderer wie auch ihrer selbst durchziehen Elses innere Monologe. Oberstes Gebot im öffentlichen Auftreten sind Dezenz und Eleganz, ästhetisches Raffinement wie etwa elegante Hypotaxen (in der Rede Dorsdays, zu denen Elses stark parataktisch gebauten Gedankenströme im starken Kontrast stehen) und Euphemismen (besonders im Brief der Mutter) reflektieren sprachlich diesen Gesellschaftsstil, von dem sich Else bewußt und entschieden absetzt. Am deutlichsten wird das Pretenziöse und Uneigentliche in Dorsdays 'Feststellung': "*Je vous désire*" (345). Sexuelles Begehren, in die fremde Sprache gekleidet, läßt sich wieder frei heraus aussprechen, ist durch den angenehmen Klang und die Salonfähigkeit des Französischen ästhetisiert<sup>22</sup> und damit hinter einer passenden Fassade versteckt.<sup>23</sup>

Was Else gegen diese Welt der Fassaden und Formelhaftigkeit zu setzen hat, sind Wunschphantasien von Exzess und Frivolität: "Dumm sind sie alle. Ich werde hundert Geliebte haben, tausend, warum nicht? Der Ausschnitt ist nicht tief genug . . ." (334), vor allem davon, ihren nackten Körper zur Schau zu stellen. Leitmotivisch durchzieht der Wunsch den gesamten Text, nackt auf Marmorstufen zu liegen, die ins Meer führen. Praktische Konsequenzen erträumt Else jedoch keineswegs; die Vorstellung, mit einem Liebhaber das Bett teilen zu müssen, ist ihr 'unappetitlich' (vgl. 337), Berührung durch einen Mann--vor allem Dorsday--unerträglich.<sup>24</sup> Elses gesamtes Innenleben ist ein literarisches Szenario, gespeist aus Vorgaben wie etwa Manon Lescaut (vgl. 325),<sup>25</sup> französischen Romanen oder Gedichten, die dazu führen, daß "[Else] [i]n tagträumerischer Selbstverklärung spielerisch Realität und Imagination zu Rollen und Lebensmustern [verknüpft], die sich gegenseitig dementieren."<sup>26</sup> Des öfteren entgleitet ihre Rede in theatralische Pathetik: "Nein, du hast zu sicher auf meine kindliche Zärtlichkeit spekuliert, Papa, zu sehr darauf gerechnet, daß ich lieber jede Gemeinheit erdulden würde als dich die Folgen deines verbrecherischen Leichtsinns tragen zu lassen" (350). Das Spiel mit Rollen ist Else so eigen, daß es nur konsequent ist, wenn es im Text von ihr heißt, sie habe eigentlich Schauspielerin werden wollen: "Zur Bühne hätte ich gehen sollen" (334). Else zeigt alle Merkmale des 'kernlosen' Menschen, den Ernst Machs Sensualismus proklamiert, ist das 'unrettbare Ich',<sup>27</sup> dem die Elterngeneration keinerlei Orientierung oder Werte mehr mitgegeben hat. Auf Außenreize und Situationen reagiert sie mit Ich-Entwürfen, die im nächsten Moment wieder dementiert werden; und so ist auch der zitierte Berufswunsch nichts anderes als ein weiterer Rollentwurf, der sich auf nichts weiter gründet als den momentanen Gedanken an ihn. Ein stabiler Selbstentwurf existiert nicht, die Ablehnung der Außenwelt erfolgt nur als Reflex und z. T. rein ästhetisierende Kritik an ihr--so etwa Elses Irritation darüber, wie Dorsday spricht, nicht was er von ihr verlangt. Und ihre der Welt des guten Anstands entgegengesetzten Wunschphantasien, die

narzistisch-exhibitionistischen Trieben entspringen, sind reine Gedankenerotik, als Irrealis im Konjunktiv formuliert, der maximal in ein futurisches Präsens pendelt, das sofort zurückgenommen wird: "Allein möchte ich am Meer liegen auf den Marmorstufen und warten. Und endlich käme Einer oder mehrere, und ich hätte die Wahl und die Andern, die ich verschmähe, die stürzen sich aus Verzweiflung alle ins Meer. Oder sie müßten Geduld haben bis zum nächsten Tag" (355). Elses Existenz ist rundum unbestimmt, ihre Selbstentwürfe sind dramatische Szenarien ohne wirkliches Möglichkeitspotential: "*Fräulein Else* is a stark and explicit rendition of the undefined premarital woman posed as the site of an enigma, displayed as a supreme object of an erotic, an aesthetic and an economic speculation, even as she is herself undecided about the position she wants to assume in her society."<sup>28</sup>

Diese Unbestimmtheit wird im Text auch raumsymbolisch gespiegelt. Ort der Handlung ist ein offensichtlich sehr mondänes Hotel in den Bergen, ein halböffentlicher Raum, in dem sich die High Society, in der man 'sich kennt', mit Wanderern mischt. Else selbst pendelt mehrfach zwischen den offenen Plätzen dieses Hotels (Tennisplatz, Hotelhalle, Park, Musiksalon) und ihrem Zimmer,<sup>29</sup> das aber als intimer Fluchtraum auch nicht vollkommen ist--es handelt sich um ein nur für kurze Zeit gemietetes Zimmer, zu dem kein wirklich persönlicher Bezug besteht. Auch in diesem Zimmer selbst ist Elses bevorzugter Aufenthaltsort ein Platz des Übergangs, das Fenster, Durchgangsstelle zwischen innen und außen, dessen Rahmen auch sie an diesem unbestimmten Ort zwischen innen und außen, Natur und Gesellschaft festschreibt. Und nur die Bestätigung von außen, durch den männlichen Blick, dessen Perspektive sie vor dem Spiegel sich selbst bewundernd einnimmt, kann sie ihrer eigenen Existenz versichern. Dieses Selbstbild ist wiederum begrenzt durch den Rahmen, der aus der sich selbst betrachtenden Person ein beschreibbares ästhetisches Objekt macht.

In diesem 'enigmatischen' Schwebezustand (vgl. Bronfen) leuchten Manifestationen des Todeswunsches Elses auf, die bereits vor dem 'Einbruch der Wirklichkeit', dem Brief der Mutter, deutlich sind.<sup>30</sup> Schon vor Ankunft dieses Briefes ist Elses Tod eine Größe am Bewußtseinshorizont des Textes, inhaltlich als ein mögliches 'Dramenszenario' entworfen: Noch bevor sie den Brief der Mutter auf ihrer Fensterbank sitzend geöffnet und gelesen hat, wird ein 'Todesszenario Fenstersturz' in Form eines Zeitungsberichts entworfen, das in seinem nur mühsam etabliertem Zusammenhang mit dem Textganzen befremdet:

Ich setze mich aufs Fensterbrett und lese ihn. Achtgeben, daß ich nicht hinunterstürze. Wie uns aus San Martino gemeldet wird, hat sich dort im Hotel Fratazza ein beklagenswerter Unfall ereignet. Fräulein Else T., ein neunzehnjähriges bildschönes Mädchen, Tochter des bekannten Advokaten . . . (328)

Ganz ähnlich wie auch für Gustl<sup>31</sup> wird hier die imaginäre Zeitungsnotiz zum Medium, den eigenen Tod von außen zu sehen. Elses Entwurf jedoch steht eindeutig im Einflußbereich romanhafter Vorlagen, wenn es heißt: "Natürlich würde es heißen, ich hätte mich umgebracht aus unglücklicher Liebe oder weil ich in der Hoffnung war" (328) und gehört damit zu den literarisierten Ich-Entwürfen, die selbst noch ex negativo, in der Vernichtung dieses Ichs, genossen werden. Anders als Gustl ersinnt Else jedoch nicht ihre eigene Todesanzeige, um als ihr Leser den eigenen Tod zu überleben. Vielmehr zeigt auch dieses kleine Szenario wiederum die Tendenz, den eigenen "bildschönen" Körper vor allem als toten Körper dem Blick der Öffentlichkeit preiszugeben, denn auf nichts anderes zielt die Hervorhebung des toten "bildschöne[n] Mädchens."

Zunächst also ist auch Tod nichts anderes als eine (befremdende) Größe, die in einen der Selbstentwürfe Elses eingeht. Die Geschwindigkeit, mit der in ihrer Gedankenwelt der eigene wie auch anderer Menschen Tod erdacht und für möglich gehalten wird, ist aber auffällig und irritierend: Den Schluß des Briefes ihrer Mutter als

erstes lesend, ist ihr erster Gedanke "Um Gottes willen, sie werden sich doch nicht umgebracht haben?" (328); Tod und Selbstmord sind offensichtlich die ersten und besten Lösungen für Konflikt und Probleme. Dem Vater rät Else gedanklich mehrfach, sich das Leben zu nehmen (344, 347, 348, 366), sie selbst erwägt "Ich bring' mich um, wenn er [Dorsday] Nein sagt" (342). Selbstentblößung und anschließender Tod/ Selbstmord verschmelzen bereits früh im Text zu einer Einheit: "Aber vor dem Filou mit dem Römerkopf [möchte ich nackt sein] - wie gern. Am allerliebsten vor dem. Und wenn ich gleich nachher sterben müßte" (349). Auch idiomatische Redewendungen, die Else in ihre Gedanken einfließen läßt, gehören in den (sprachlichen) Bereich des Todes: "Ich bin halbtot" (347); "[i]m Freien? Den Tod hätte ich davon haben können!" (362); "[i]ch werde mich ja zu Tod lachen über Dorsday" (364). Immer wieder wird sprachlich Tod im Text aufgerufen, selbst an Stellen, an denen die Motivation für den Gedanken an Tod kaum oder gar nicht gegeben scheint. Was in den Gedankengängen Elses zunächst dramatischer Entwurf oder auch nur (makabres) Wortspiel ist, nimmt aber durch die auffällige Wiederholung im Text nach und nach feste und eigene Konturen an, die sich von der Handlung wie den Gedankenströmen Elses zunehmend ablösen. Unabhängig von dem jeweiligen Stand der Handlung ist auf der rhetorischen Ebene des Texts der Tod allgegenwärtig: Anstatt der Endpunkt der Handlung zu sein, ist Tod die Größe, die den Text selbst vorantreibt und führt, aus der heraus die Entwicklung aller Handlung entsteht.

Entsprechend endet die Novelle auch nicht mit dem deutlich markierten Tod Elses; vielmehr entgleitet, "schwebt" sie in den Bereich des nicht mehr (traditionell) sprachlich Vermittelbaren, der Text selbst endet offen mit drei Punkten statt dem üblichen Schlußpunkt, den nur der/die Leser/ in überlebt. Und während man andersherum erwarten könnte, daß in einem in der ersten Person geschriebenen Text der Tod des erzählenden Subjekts das Ende des Textes bedeutet, ist die Struktur in Fräulein Else komplex: Was eigentlich jenseits des Schlußpunktes läge--die Reaktion der Überlebenden, in deren Rede

die Tote zum reinen Objekt wird –, ist schon zuvor in den Ablauf der Novelle selbst aufgenommen. In ihrem Traum auf der Parkbank etwa träumt Else ihren Tod voraus, träumt den Übergang vom (lebenden) Subjekt zum (toten) Objekt: "Aufgebahrt liege ich im Salon, die Kerzen brennen" (352). In den Unterhaltungen der Traum-Trauer Gäste erscheint Else nur noch als 'die Tote'--eine Perspektive, die sie dann selbst wenig später einnimmt. Anders als Gustl, der rein die Perspektive der Überlebenden einnimmt, wenn er an seinen Tod denkt, behält Else gleichzeitig aber auch die Subjektstellung bei, sagt als Tote 'Ich': "Erkennen Sie mich nicht? Ich bin ja die Tote . . ." (353). Wenig später in dieser Traumsequenz wird noch einmal die Frage des absoluten und momenthaften Wechsels vom Subjekt zum Objekt gestellt: "Oder vielleicht weiß man noch alles, so lange man nicht begraben ist?" (359)--anders ausgedrückt: Wie lange ist es überhaupt möglich, 'Ich' zu sagen oder zu denken?<sup>32</sup> Elses Traum wird zum Sinnbild ihrer Situation insgesamt als einer (symbolisch) lebendig Toten: Sie hat sich aus der Interaktion mit ihrer Umwelt (weitgehend) zurückgezogen, was sie zu sagen hat, wird in stummen inneren Monologen niemandem (als uns) mitgeteilt, und auch sie nimmt nur noch wahr, was um sie herum vorgeht, ohne wirklich zu interagieren. Genau diese Anordnung wird schließlich wiederholt bzw. eingeholt, nachdem Else sich vergiftet hat und auf ihrem Zimmer wegdämmernd zur Passivität verurteilt nur noch wahrnehmen kann, was um sie herum vor sich geht. Daß sich hier jedoch keine grundlegend neue Konstellation ergeben hat, suggeriert und markiert der fragmentierte Todesdiskurs mehr als deutlich.

Ein wesentliches Requisit in diesem Diskurs ist Elses Veronalflasche, die an kaum nachvollziehbaren Stellen in den Text 'eingebildet' wird und ihn quasi von innen heraus vergiftet--'Veronal' wird zum Codewort im Todesdiskurs. Bereits auf der vierten Seite wird es zum ersten Mal erwähnt, zunächst als Schmerzmittel gegen die einsetzenden Menstruationsbeschwerden: "Dritter September ist heute. Also wahrscheinlich am sechsten. Ich werde heute Veronal nehmen" (327). Möglicherweise war Veronal zur Entstehungszeit

dieser Novelle ein gängiges Schmerzmittel. Kennt man jedoch die gesamte Erzählung, so nimmt an dieser frühen Stelle bereits ein psychologisches Motiv Gestalt an, das letztlich einen wesentlichen Teil von Elses 'Unbestimmtheit', wie Bronfen es nennt, ausmacht: Im Bekämpfen von Schmerzen, die durch weibliche physische Prozesse hervorgerufen werden, zeigt sich Elses grundlegende Ablehnung ihrer Weiblichkeit, die Abtötung ihres weiblichen Körpers, sofern er nicht ästhetisches Objekt ist.

Die zum Teil schwer nachvollziehbare gedankliche Hilfesuche im Veronal versetzt den Text in freie Schwingung, die Elses unterschiedliche Ansätze infrage stellen, ihre Situation auf anderem als tödlichem Wege zu lösen. Entwürfe und Pläne für die Zukunft, besonders die Konfrontationen mit Dorsday, werden geistig durchgespielt, um im nächsten Augenblick durch den Vorsatz, sich gar nicht stellen zu wollen, sondern den Weg des Freitodes zu wählen, durchkreuzt zu werden. Aber auch diese Vorsätze werden gleich wieder dementiert--Auf- und Abbau von Entwürfen gehen einher mit der Aktivierung und Deaktivierung der Bereitschaft im Leser, den Tod Elses zu erwarten, und dieses Spiel mit Auf- und Abbau bestimmt ganz wesentlich die Dynamik des Textes.

Genau diese Dynamik läßt sich auch feststellen, betrachtet man den Aufbau von Elses (schönem) weiblichem Körper im Text. Schon zweimal zuvor wies ich darauf hin, daß dieser Körper aus der männlichen Perspektive geschildert wird, daß auch Else diese Perspektive immer wieder einnimmt. Für E. Bronfen ist bereits diese Position, als Objekt des männlichen Blicks, gleichbedeutend mit der imaginären Tötung der Figur: "Else's self-commentary can be seen as a form of rhetorically 'killing' herself into her own object of conjectures. It serves as the textual double of the imaginary 'killing' which is thematically articulated in her transformation into an object of the masculine gaze" (283).

Eine solche Deutung bewertet implizit vor allem die Stellung der Frau als (Nicht-) Subjekt; der Selbstmord am Ende der Erzählung wird in dieser Lesart zur Bestätigung der männlichen Norm, die zuvor bereits den Körper Elses als Sexual- und Tauschobjekt

vereinnahmt hat--'imaginär getötet' hat. Betrachtet man jedoch die Passagen, in denen der weibliche Körper sprachlich aufgebaut wird, so ergibt sich ein anderes Bild. Ohne Frage wird ein Körper beschrieben, der sexuell begehrenswert ist--diese Anziehungskraft wird jedoch im selben Moment durch die Art der Beschreibung, durch den Aufruf eines vor allem ästhetisch zu betrachtenden Körpers zurückgenommen. Elses Körper ist schön--aber unberührbar, tot.<sup>33</sup>

Schon auf der ersten Seite suggeriert Elses geistige Anrede "Brauchst keine Angst zu haben, Tante Emma . . ." (324), welche Wirkung sie auf ihren Vetter Paul hat, dessen Kompliment "*Steht dir übrigens ausgezeichnet zu Gesicht, das Ungnädigsein, Else. - Und der rote Sweater noch besser*"<sup>34</sup> (324) die Reihe der mehr oder weniger direkten Beschreibungen von Elses äußeren Reizen einleitet. Setzt man aus den über den Text verstreuten Beschreibungen diesen Körper zusammen, so ergibt sich folgendes Bild: Else ist neunzehn Jahre alt (328), "[nicht schön], aber interessant" (334), ist offensichtlich "wieder etwas schlanker geworden" (334), und sie unterstreicht noch einmal: "Ich habe eine edle Stirn und eine schöne Figur" (336), zu der auch ihre "schöne[n] schlanke[n] Beine" (355) hinzuzurechnen sind. Trotz ihrer jüdischen Herkunft<sup>35</sup> ist sie "sogar blond, rötlichblond" (333), mehrfach werden ihre "herrliche[n] Schultern" herausgehoben (336, 355), ebenso ihre Augen, die "auch nicht übel" (362) sind. Besondere erotische Aufmerksamkeit wecken ihr "blutrote[r] Mund" (366/ 67) und ihre "weißen Brüste" (375), die ebenfalls mehrfach genannt werden (365).<sup>36</sup> Als Gesamtbild ergibt sich ein geradezu idealer Frauenkörper, der Verehrer in die Verzweiflung treiben könnte, der vor allem jedoch wert wäre, gemalt zu werden: "'Wenn ich Sie malen dürfte, wie ich wollte, Fräulein Else!' - Ja, das möchte Ihnen so passen. Ich weiß nicht einmal seinen Namen mehr. Tizian hat er keineswegs geheißen, also war es eine Frechheit" (336). Elses Körper wird vor allem als schöner, als ästhetischer Körper gesetzt; beschrieben wird er geradezu wie der einer Statue, leblose Idealgestalt mit perfektem Bau. Hierzu paßt Elses grundsätzliche

Abneigung gegen jede Form des Berührtwerdens. Wo mehr als nur ästhetisches Interesse oder Vergnügen erweckt wird, muß der weibliche Körper dem männlichen Blick--der ihn zunächst konstituiert!--entzogen werden, notfalls durch Tötung--'Entleibung' durch vollkommene Ästhetisierung oder, im Extremfall, das Opfer des Frauenkörpers.

*Exkurs: "Emilia Galotti revisited"*

Wohl nirgends wird dies schockierender dargestellt als in der Schlußszene von Lessings Trauerspiel Emilia Galotti. Nachdem Odoardo Galotti schließlich dem Drängen seiner Tochter Emilia nachgibt, sie zu töten, bevor sie der "Verführung" erlänge, die die "wahre Gewalt" sei (V/7, 77),<sup>37</sup> fragt er den Verführer verzweifelt-höhnisch: "Nun da, Prinz! Gefällt sie Ihnen noch? Reizt sie noch Ihre Lüste? Noch, in diesem Blute, das wider Sie um Rache schreiet?" (V/8, 79). Am Ende des Dramas muß Emilia erkennen, daß die rein ästhetische Existenz unmöglich ist, daß ihr schöner Körper immer mehr als nur 'interesseloses Wohlgefallen' wecken wird, ebenso, wie auch sie vor Verführung und "Tumult in [ihrer] Seele", vor den Konsequenzen ihres "jugendliche[n], so warme[n] Blut[es]" (V/7, 77) nicht im geringsten sicher sein kann. Diese Erkenntnis steht am Ende eines fortwährenden Ästhetisierungsversuchs der Figur Emilias auf allen Seiten, der gerade dazu dienen sollte, auch noch den letzten Tropfen Blutes aus dieser Frauengestalt herauszuziehen.

Eingeführt wird Emilia als Inbegriff weiblicher Schönheit, fleisch- wie leblos; sie ist Maler Contis "einziges Studium der weiblichen Schönheit" (I/4, 10). Vom Kopf ausgehend abwärts wird Emilias Physis, wie sie im Gemälde festgehalten ist, in Contis Rede rekonstruiert: "Dieser Kopf, dieses Antlitz, diese Stirne, diese Augen, diese Nase, dieser Mund, dieses Kinn, dieser Hals, diese Brust, dieser Wuchs, dieser ganze Bau, sind, von der Zeit an, mein einziges Studium der weiblichen Schönheit" (I/4, 10). Als

Absolutwert der Schönheit ist Emilias Körper in jeder Einzelheit nur noch durch das Demonstrativpronomen 'dies' beschreibbar,<sup>38</sup> die Kunst selbst muß an ihrem Gegenstand zumindest in der Ausführung scheitern, denn: "Auf dem langen Wege, aus dem Auge durch den Arm in den Pinsel, wieviel geht da verloren!" (I/4, 9).<sup>39</sup>

Einzelne körperliche Qualitäten werden der Vollkommenheit der Gesamterscheinung untergeordnet. Das ästhetische Objekt ersetzt den lebendigen weiblichen Körper, was von Lessing besonders dadurch hervorgehoben wird, daß das Gemälde Emilias und verschiedene Gespräche über ihre Schönheit und Reinheit ihrem ersten Auftritt im Drama vorausgehen. Der ästhetische Aufbau des weiblichen Körpers in der Beschreibung geht einher mit seiner physischen Tötung.

Der Konflikt zwischen dem schönen und dem begehrenswerten-- besitzenswerten! --weiblichen Körper ist aber von Anfang an angelegt. Im großzügigen Entlohnungsangebot des Prinzen erkennt Conti, was letztlich zu Emilias (Frei)Tod führt: "Sollte ich doch nun bald fürchten, Prinz, daß Sie so noch etwas anderes belohnen wollen als die Kunst" (I/4, 11). Das erotische Interesse des Prinzen muß sich zunächst mit dem Kauf des (Ab)Bildes Emilias begnügen; das Gemälde ist jedoch nichts als ästhetische Ersatzbefriedigung, stillt keinesfalls das Begehren: "Ah! schönes Werk der Kunst, ist es wahr, daß ich dich besitze? - Wer dich auch besäße, schönes Meisterstück der Natur! - Was Sie dafür wollen, ehrliche Mutter! Was du willst, alter Murrkopf! Fodre nur! Fodert nur! - Am liebsten kauft' ich dich, Zauberin, von dir selbst!" (I/5, 11).

Nicht aber durch den finanziellen bzw. sozialen Anreiz wird die 'blutleere' Existenz Emilias erschüttert--so sehr sich auch Mutter Claudia insgeheim vom Interesse des Prinzen von Guastalla an ihrer Tochter geschmeichelt fühlt. Verführung und Gewalt, Verführung als "wahre Gewalt" lassen das Konstrukt der tugendsamen und unberührbaren Tochter wanken, so daß nur noch die blutige Tötung des Verführungsobjekts selbst die Wahrung

patriachalischer Familienstrukturen--des bürgerlichen Selbstbewußtseins wie seines Tugendkanons--garantiert.

150 Jahre nach der Entstehung von Emilia Galotti wählt ein weiteres Mal eine Tochter ihres Vaters wegen den Tod--um Schande und Scham zu büßen? "Der Filou hat mich nackt gesehen. O, ich schäme mich so. Was habe ich getan? Nie wieder werde ich die Augen öffnen" (374). Nachdem Else öffentlich die geltenden Normen von Anstand und Sitte verletzt hat, wählt sie den Tod, mit dem sie diesen "Skandal, wie er noch nicht da war" (329) sühnt--so könnte möglicherweise Elses nur auf ihren Ruf bedachte Tante diesen Freitod verstehen. Das zugrundeliegende Muster ist bekannt und im vorangegangenen kurzen Rückgriff auf Emilia Galotti angedeutet: Fräulein Else ist in der Tat ein "spätbürgerliches Trauerspiel in Prosa",<sup>40</sup> und es ist verwunderlich, daß Aurnhammer in seiner gründlichen Studie der in die Literarisierung von Leben und Sterben Elses eingegangenen literarischen Vorbilder das wichtigste offensichtlich übersehen hat. Fräulein Else ist weit mehr noch als Liebelei<sup>41</sup> eine Auseinandersetzung mit der Tradition des bürgerlichen Trauerspiels und den zugrundeliegenden (ökonomisch)-sozialen Bedingungen. Diese Basisbedingungen werden in der Geschichte des bürgerlichen Trauerspiels vielleicht in keinem Drama (zumindest des 18. Jahrhunderts) so stark reflektiert wie in Lessings Emilia Galotti,<sup>42</sup> auf die sich Fräulein Else m. E. eindeutig beziehen läßt. Schnitzlers "spätbürgerliches Trauerspiel in Prosa" markiert den Endpunkt in der Entwicklung dieser Dramen- bzw. Literaturform und kann als moderne Re-Interpretation des Emilia Galotti-Stoffes gelesen werden.

Denn wo Emilia noch als willige Ware an den Grafen Appiani vergeben wird und damit den politischen wie familiären Plänen des Vaters nutzbar ist und erst nach Appianis Tod als "verführbar" zur Gefahr für die von Odoardo verkörperten Normen wird, die radikal aus dem Weg geschafft werden muß, und sei es durch den Tochttermord, zeigt sich diese Tochter "störrisch" und entzieht sich durch Selbstmord dem Tauschhandel, den ihre

Familie von ihr erwartet. Emilia Galottis Tod gibt sich als Freitod zur Rettung ihrer moralischen Integrität, die stellvertretend für den Moralkodex einer ganzen Schicht--des aufstrebenden Bürgertums--stehen soll; daß dieses Dramenende jedoch ein ideologisches Konstrukt ist, das die brutale Durchsetzung patriachalischer Normen im Interesse der Sicherung männlicher/ väterlicher Macht beschönigen soll, haben besonders in letzter Zeit Interpreten mehrfach hervorgehoben.<sup>43</sup> In vielleicht subtilerer Weise, aber dafür umso effektiver als Elses Vater verfügt Odoardo Galotti über seine Tochter, die zum willigen Opfer einer Ideologie wird, die im Verlauf des 19. Jahrhunderts dazu führen soll, aus Frauen jene Tauschobjekte zu machen, die Schnitzler in seinem Einakterzyklus Reigen besonders in der Szene zwischen dem jungen Mann und seiner Frau beschreibt und mit denen zu handeln auch Elses Familie zu rechnen scheint.

So einfach sich auch Elses Freitod wie bereits angedeutet als Bestätigung gerade dieser Normen--bürgerlichen "Anstands" und "Moral"--lesen ließe (und wie es dies in der älteren Schnitzler-Kritik auch immer wieder getan wurde), so verstehe ich ihren Selbstmord am Ende ihres "Dramas" aber nicht als Bestätigung einer bestimmten Ideologie, deren Korruption in der Gesellschaft weit fortgeschritten ist und die ihr Vater gewinnbringend nutzen will. Vielmehr entzieht sich Else mit ihrem Freitod gerade jenem System, das Odoardo und ihr Vater nur in jeweils unterschiedlichen Varianten nutzen, entzieht sich provokativ einer Welt, in der die Frau bereits soweit vereinnahmt ist, daß selbst die Selbstwahrnehmung komplett überformt ist von männlichen Vorgaben.<sup>44</sup> Wie Else zu Beginn der Novelle aus dem symbolischen Tennisspiel aussteigt, das seine eigentliche Spannung weniger aus dem sportlichen Geschehen als aus der zwischengeschlechtlichen Spannung der Spielpartner zieht, so läßt sich auch ihr Veronaltd als Ausstieg aus dem über ihren Körper geführten Kampf einer männlichen Gesellschaft verstehen, einen Ausstieg, in dem narzistische und vollständig über den männlichen Blick gesteuerte Selbsterfahrung ihre hybride Vereinigung feiern. Indem sich Else als Tauschwert

sozusagen selbst entwertet, wenn sie sich ohne Gegenleistung allen nackt zeigt, markiert sie mit dieser Handlung die endgültige Zurücknahme des weiblichen Köpers aus der männlichen Hand, die am Ende von Emilia Galotti unübersehbar ihre Autorität jenem Körper einschreibt.

Nicht nur das grobe Handlungsmuster von Fräulein Else erlaubt es, das Aufklärungsdrama und Schnitzlers Monolognovelle in einem Atemzug zu nennen.<sup>45</sup> Liest man die Novelle einmal genau, so sind die sprachlichen wie motivischen Ähnlichkeiten so verblüffend, daß an der Verwandtschaft der beiden Werke nicht gezweifelt werden kann.

Nicht ganz so systematisch wie in der zuvor zitierten Beschreibung des Körpers Emilias, aber im Detail sehr ähnlich erfolgt der (sprachliche) Aufbau von Elses Körper: Wie Emilia hat auch Else eine bemerkenswerte--eine "edle" (336)-- Stirn; Augen und Mund beeindrucken die Betrachter beider Frauen. Aus Emilias einmaligem Hals- und Brustbereich werden Elses "herrliche Schultern" (355) und ihre bereits zitierten "weißen Brüste" (375) hervorgehoben; und schenkt man Elses Selbstbeschreibungen Glauben, so könnte Contis emphatischer Ausruf "dieser Wuchs, dieser ganze Bau, sind, von der Zeit an, mein einziges Studium der weiblichen Schönheit" (I/4, 10) auch für Else gelten. Gesetzt wird also in beiden Werken ein geradezu untadeliger Frauenkörper, den Ansprüchen des 'male gaze' ideal entsprechend, jedoch unberührbar in die Ferne ästhetisiert und in Gemälde und Spiegel gerahmt.

Ohne Frage setzen sowohl der Umstand, daß die Körperbeschreibungen Elses über den gesamten Text verteilt sind und bereits auf einen fragmentierten--mutilierten?-- Frauenkörper hinweisen, als auch die weitaus deutlicheren erotischen Attribute diesen Körper in ein anderes Licht als den Körper Emilias, der sich zumindest zu Beginn des Dramas als kohärente und intakte Oberfläche beschreiben läßt und als rein ästhetisches Objekt unverletzbar scheint--und dessen Konsistenz geradezu als Schirm gegen das Nach-Außen-Dringen der eigenen Gedankenwelt Emilias fungiert, über die der Zuschauer so gut

wie kaum etwas erfährt. Gerade die Zerstückelung des Körpers in Fräulein Else macht eine Aussage über die im Verlauf von 150 Jahren veränderte Konzeption der Tochtergestalt in dieser Erzählung und geht einher mit der Wahl des inneren Monologs als Textform--statt der traditionellen Dramenform--, der weit mehr als bloße Variation über die ältere Vorlage ist. Beide Veränderungen machen vielmehr eine grundsätzliche Aussage über die Basisbedingungen für das Drama um 1900 und speziell das Trauerspiel.

Denn während in Emilia Galotti die dramatische Situation aus dem Zusammenprall verschiedener Subjekt-Konzepte in der Konsolidierungsstunde bürgerlicher Ideologie entsteht, Kommunikation jedoch nicht grundsätzlich als problematisch gesetzt wird--im Gegenteil gerade die Gespräche im "Schutzraum" Familie erfolgreich scheinen--, ist dramatischer Dialog Peter Szondi zufolge um die Jahrhundertwende herum problematisch, wenn nicht gar unmöglich geworden. Wie bereits an früherer Stelle in diesem Kapitel erwähnt, wird der dramatische Raum nun nach innen verlegt, die Psyche des Individuums zum Schauplatz dramatischen Geschehens<sup>46</sup> bzw. der Analyse--und in Fräulein Else wird dies mehr als deutlich. Elses literarisierende Wirklichkeits- und Selbstentwürfe können als Surrogat für Funktionen verstanden werden, die die Außenwelt nicht mehr ausführt, übernehmen geradezu den dramatischen Dialog, der in Emilia Galotti wiederum so gut wie jede individuelle Selbstaussage Emilias verhindern hilft. Und ist es in fast brutaler Ironie in Emilia Galotti noch der mörderische Vater, der die prinzliche Lust über die blutriefende Leiche seiner Tochter gebeugt öffentlich anprangert, ist es 125 Jahre später<sup>47</sup> die Tochterfigur selbst, die sich in seltenen Momenten als letzte Verfechterin (antrainierter) bürgerlicher Moral- und Unberührbarkeitsvorstellungen in Gedanken an ihren Verführer wendet. Auch Dorsday wird indirekt gefragt, ob die tote Else noch "[seine] Lüste" reize: "Aber ich werde einen Brief hinterlassen mit testamentarischer Verfügung: Herr von Dorsday hat das Recht, meinen Leichnam zu sehen. Meinen schönen nackten Mädchenleichnam. Sie können sich nicht beklagen, Herr von Dorsday, daß ich Sie übers

Ohr gehaut habe" (358). Anders als Emilias bleibt Elses Körper in dieser Anordnung aber unversehrt, bleibt ein "schöne[r] nackte[r] Mädchenleichnam." Wie es den gesellschaftlichen Regeln der Dezenz entspricht, bleibt auch in diesem letzten Stadium des Handels zwischen Dorsday und Else die schöne Oberfläche gewahrt--makaber-ironisch kehrt diese Veränderung des Abkommens zwischen Else und Dorsday seine eigentliche Natur nach außen. Das blutige Ende Emilias ist das deutlich markierte tragische Ende des Dramas, von außen auferlegt wie der gesamte laut und äußerlich geführte Disput über diesen Körper. Else dagegen wird schon von Anfang an als Objekt ihrer vor allem männlichen Umwelt (im Blick) symbolisch getötet, still und nur innerlich eloquent kommentiert, und letztlich wiederholt Else diese Tötung nur noch als selbstzerstörerischen Freiheitsschlag. So kann es zu keiner wirklichen Tragödie mehr kommen, die in einem effektvollen Theatertod kulminieren könnte. Ein weiteres Mal erweist sich Tod nicht mehr als tragischer Endpunkt der dramatischen Handlung, sondern ist die Bestätigung der im Text impliziten treibenden Kraft.

Während sich Emilia und ihr Vater programmatisch-vorbildhaft einig sind--oder sein sollen--,<sup>48</sup> ist die Geschlossenheit innerhalb der bürgerlichen Familie Elses zerbrochen: "Alles in unserem Haus wird mit Scherzen erledigt, und keinem ist scherzhaft zu Mut. Jeder hat eigentlich Angst vor dem Andern, jeder ist allein" (337). Urlaub macht Else mit ihrer reichen Tante und deren Sohn Paul, zu denen offensichtlich nur wenig familiäre Bindungen bestehen. Der Vater Elses tritt im Text selbst nicht auf und existiert mehr als anonyme Bewußtseinsgröße,<sup>49</sup> als Vater nur insofern, als ihm die emotionale Abhängigkeit seiner Tochter von ihm für seine finanziellen Belange passend kommt. Als Vaterfigur im traditionellen Sinne, sowohl als Familieninstanz, die Entscheidungen trifft, als auch als möglicher Schutzpatron der Tochter fällt er aus. Im Gegenteil ist es über den Umweg der Mutter gerade er, der seine Tochter dem 'Verführer' in die Arme treibt--auch dies eine Umkehrung eines häufigen Motivs im bürgerlichen Trauerspiel, in dem die Mutter

in die Rolle der dümmlich-eitlen Kupplerin treten kann und gegen den Willen des Familienvaters agiert.<sup>50</sup> Reste dieser wenig schmeichelhaften Rolle lassen sich auch im Brief der Mutter an Else finden; der grundsätzliche Unterschied zur Muttergestalt im 18. Jahrhundert besteht aber darin, daß sie hier zur Erfüllungsgehilfin primär der Bedürfnisse des Vaters wird, während etwa Luise Millers Mutter gegen den Willen des Vaters gerade dem adligen Liebhaber den Zugang zur Tochter ermöglicht bzw. erleichtert. Das zwischen den beiden Texten liegende Jahrhundert hat die bürgerlichen Familienstrukturen bzw. -werte atomisiert, nur als funktionale Einheit existiert der Familienverband noch. Emotional wie finanziell und gesellschaftlich ist die Tochter zwar noch (zumindest bis zu ihrer Heirat) von ihrer Familie abhängig. Aus dem Schutzraum ist jedoch eine Zwangsjacke geworden, aus der nur die möglichst frühe Heirat befreit; denn nach der Hochzeit läßt sich hinter den beschriebenen Fassaden das eigene Interesse endlich ausleben.<sup>51</sup>

Nicht nur die Vater-Tochter-Konstellation ist in Fräulein Else 'spätbürgerlich' umgewertet. Auch die dritte wichtige Figur im traditionellen bürgerlichen Trauerspielkonflikt--der adlige Verführer--ist konsequent den veränderten gesellschaftlichen Umständen angepaßt. A. Fritz faßt in seinem Liebelei gewidmeten Aufsatz sehr bündig die beiden konstitutiven Merkmale für das bürgerliche Trauerspiel zusammen, die er zum einen in der "Bedrohung und Bewahrung der weiblichen Tugend", zum anderen in der bürgerlichen Pflicht der "Anerkennung und Wahrung des Standesunterschiedes als natürlich und gottgegeben" (306) sieht. Wie wenig Elses Vater die erstgenannte Schutzfunktion übernimmt, ist deutlich geworden--und wie problematisch Odoardo Galottis Erfüllung dieser Funktion ist, wurde ebenfalls erwähnt. Aber auch das zweite Motiv ist sozusagen auf den Kopf gestellt. Wohl trägt Dorsday den Titel 'Vicomte von Eperies', aber schon zu Beginn der Erzählung wird die Echtheit dieses Adelstitels bezweifelt: "Was hilft Ihnen Ihr erster Schneider, Herr von Dorsday? Dorsday? Sie haben sicher auch einmal anders geheißen" (326); und wenig später heißt es noch einmal: "Nein,

Herr Dorsday, ich glaube Ihnen Ihre Eleganz nicht und nicht Ihr Monokel und nicht Ihre Noblesse. Sie könnten ebensogut mit alten Kleidern handeln wie mit alten Bildern" (333).<sup>52</sup> Und nicht nur Else setzt sich gedanklich nach unten gegen ihn ab; auch im Brief der Mutter wird dieser soziale Unterschied behauptet: "[E]r soll in ziemlich festen Händen sein - unter uns, nichts sehr Feines" (330). Was durchschimmert, ist die alte Herablassung des Adels gegen den aufsteigenden Geldadel, die sich sofort selbst ad absurdum führt, wenn Else sich--und dem Leser--ins Bewußtsein rückt, daß sie Jüdin ist, also gerade zu jener Gesellschaftsgruppe gehört, die besonders bürgerlichen Repressalien ausgesetzt war: "Aber Else! Else, was fällt dir denn ein. - O, ich kann mir das erlauben. Mir sieht's niemand an. Ich bin sogar blond, rötlichblond . . ." (333).<sup>53</sup> Von Standesunterschied kann also im ursprünglichen Sinne nicht die Rede sein; lediglich das bürgerliche Bewußtsein könnte Else von ihrem Verführer unterscheiden. Aber auch davon ist kaum mehr als ein nicht tragfähiger Rest geblieben, der von allen Motiven, die für Elses Selbstmord erwogen werden könnten, vielleicht das schwächste ist. Elses Schamgefühl ist nur noch in Verbindung mit ihrer persönlichen Abneigung gegen Dorsday vorhanden: "Aber es ist leider nicht der lange blonde Mensch mit den leuchtenden Augen, auch der Paul ist es nicht, es ist der Herr von Dorsday" (356). Auf derartig subjektive Faktoren verengt, läßt sich vielleicht sogar bezweifeln, ob überhaupt noch moralische Beweggründe Elses Schamgefühl zugrundeliegen.

Unabhängig von Elses persönlicher Abneigung gegen Dorsday sind jedoch theoretische Voraussetzungen für einen Handel zwischen der Tochter und dem Verführer gegeben, der in Emilia Galotti vollkommen undenkbar ist: "Am liebsten kauft' ich dich, Zauberin, von dir selbst!" (I/5, 11).<sup>54</sup> Während Emilia nämlich noch vollkommen eingeschrieben und eingefaßt ist in den Kontext ihrer Familie und keinerlei Handlungsfreiraum hat, in dem sie einem derartigen Angebot selbständig zu erwidern in der Position wäre, ist Else deutlich herausgesetzt aus ihrem familiären Kontext und

zumindest theoretisch in der Lage, den von ihr verlangten "Service" zu liefern, der sie "nicht ärmer" macht, mit dem kein materieller oder "Ressourcenverlust" einhergeht, der dann allgemein auffällig werden könnte. Während Emilias Körper selbst noch als Oberfläche subjektstituierend ist, geht Dorsday von einer neuen Definition des Subjekts in veränderten Marktbedingungen aus, wenn er sein Ansinnen als Handel um eine Art Dienstleistung bestimmt. So kauft er nicht Else selbst, wie es im Falle der 'echten' Prostitution oder der Sklaverei der Fall wäre,<sup>55</sup> er muß sich aber auch nicht mehr mit einem Kunstabbild begnügen:

*Sie sehen mich an, Else, als wenn ich verrückt wäre. Ich bin es vielleicht auch ein wenig, denn es geht ein Zauber von Ihnen aus, Else, daß meine Bitte keine Beleidigung bedeutet. . . . Aber ich bin kein Erpresser, ich bin nur ein Mensch, der mancherlei Erfahrungen gemacht hat, - unter andern die, daß alles auf der Welt seinen Preis hat und daß einer, der sein Geld verschenkt, wenn er in der Lage ist, einen Gegenwert dafür zu bekommen, ein ausgemachter Narr ist. Und - was ich mir diesmal kaufen will, Else, so viel es auch ist, Sie werden nicht ärmer dadurch, daß Sie es verkaufen.*

(346)

Gerade in diesen so offensichtlich verwandten Textpassagen von Emilia Galotti und Fräulein Else zeigt sich der zugrundeliegende gesellschaftliche Wandel von 1771 bis 1924. Anders als der Kunstmäzen kann oder will es sich Dorsday nicht leisten, einen anderen als den lebenden Gegenstand für sein Geld zu akzeptieren--der Prinz scheint zumindest warten zu können und auf seine Verführungskünste zu hoffen, bevor er zu drastischeren Mitteln des Machtmißbrauchs greift. Aus dem Verführer ist der Käufer geworden, der nicht mehr der Hilfe eines Intriganten bedarf, um an das Ziel seiner Wünsche zu kommen. Negativ besetzte Begriffe wie Gewalt und Verführung sind dem auf Gleichwertigkeit der Tauschobjekte beruhenden Prinzip des Handels gewichen. Verführt wird geradezu Dorsday zu einem Angebot, dessen moralische Zweideutigkeit von ihm selbst mit quasi-rationalen Argumenten legitimiert wird--nämlich, "*daß einer, der sein Geld verschenkt, wenn er in der Lage ist, einen Gegenwert dafür zu bekommen, ein ausgemachter Narr ist.*" In diesem Handel ist der Grad der Entfremdung bereits soweit fortgeschritten, daß virtuelles Geld

(Dorsdays Geldanweisung) virtuelle Defizite (durch Spekulation veruntreute Mündelgelder) kompensiert, die "Zauberin" ebensowenig wie die toten Maler etwas vom Erlös ihrer Arbeit sehen: "Er [Dorsday] hätte ihm [Papa] auch fünfzigtausend geliehen, und wir hätten uns allerlei anschaffen können. Ich hätte mir neue Hemden gekauft" (343); "[d]reißigtausend, dreißigtausend . . . ich habe sie noch nicht. Ich muß sie mir erst verdienen" (354).

150 Jahre nach dem ersten Höhepunkt in der Geschichte des deutschen bürgerlichen Trauerspiels suggeriert die Monolognovelle Fräulein Else, daß diese Gattung an ihren Endpunkt gekommen ist. In oberflächlicher Personenkonstellation, sprachlichen Wendungen wie Motivik auffällig an das bekannte Muster angelehnt, verweist die Novelle gleichzeitig darauf, daß das bürgerliche Trauerspiel nicht mehr möglich ist. Die dramatische Form ist dem inneren Monolog gewichen, in dem Dilemmas und Debatten lautlos verhandelt werden. Wo der Lärm des dramatischen Dialogs in Emilia Galotti jede potentielle Einsicht in das Innenleben der Heldin übertönt und erst der blutige Mord Einblick in ihr Inneres erlaubt, wo nur das Blut der Getöteten (angeblich) laut "wider [den Prinzen] um Rache schreiet" (V/8, 79), gibt der innere Monolog Elses ihr Inneres geradezu gnadenlos preis, jedoch gerade um den Preis jeglicher Außenhandlung, die nur noch die zum Weitermonologisieren notwendigen Impulse gibt. Die inneren Monologe Elses stellen letztlich nur noch konsequenzenlos den Verlust aller jener Werte fest, die das bürgerliche Trauerspiel tragen bzw. in ihrem Problematischwerden oder -sein vorantreiben. Bürgerliche Moral- und Wertgefüge sind in Fräulein Else veräußerlicht und dienen dem Schutz genau gegenteiliger Privatinteressen, die bürgerliche Familie, die in den Dramen Lessings oder Schillers Anfechtungen von außen ausgesetzt ist, letztlich jedoch als (demolierte) Einheit den Dramenausgang erlebt, ist prinzipiell gesprengt. Übrig ist die finanzielle Verwertbarkeit emotionaler Abhängigkeiten. Fräulein Else ist ein bürgerliches Trauerspiel mit neuen Vorzeichen, ist das Trauerspiel des Bürgerlichen im spätindustriellen Zeitalter.

Die Verwandtschaft von Fräulein Else mit Emilia Galotti ist nicht allein sozial- und literaturhistorisch von Interesse. Indem so stark auf das bekannte Trauerspiel angespielt wird, wird auch ein Erwartungshorizont aktiviert, in dem Elses Geschichte zur Sterbegegeschichte einer Tochter wird. Schon die von Aurnhammer angeführten literarischen Vorbilder in Elses "literarisierte[m] Leben und Sterben" sind zum größten Teil Konfliktgeschichten mit tödlichem Ausgang, in deren Schattenbereich Elses Todesphantasien Konturen annehmen. Vor allem aber die Verwandtschaft zur Tochter im bürgerlichen Trauerspiel weist den Weg Elses voraus und macht es unwahrscheinlich, daß Else überleben kann. Entwürfe eines Lebens nach dem dritten September sind kaum mehr als Skizzen und werden stets von der durch Konnotationen gespeisten Gewißheit dekonstruiert, daß alles ohnehin bereits entschieden ist. Diese Dynamik zwischen Auf- und Abbau von Erwartungen im Text erwähnte ich bereits vor dem längeren Exkurs zu Emilia Galotti, in dem ebenfalls deutlich werden sollte, daß dieselbe Dynamik auch den Auf- und Abbau des weiblichen Körpers bestimmt. Indem der weibliche Körper ästhetisierend und selektiv aufgerufen wird, wird ihm seine erotische Komponente genommen, wird er versteinert, symbolisch getötet. Die Strategie sprachlicher Abtötung erschöpft sich jedoch nicht allein im Mittel der entrückenden Idealisierung. Der Umstand, daß in Elses Selbstbeschreibungen die Perspektive des 'male gaze' (vgl. Bronfen) eingenommen wird, zeigt den Grad an, zu dem das Individuum, die Frau, die mehr als nur das Sexualobjekt des Mannes ist, symbolisch getötet worden ist. Diesem objektivierten Körper selbst wird jedoch sprachlich ein weiteres Mal das Leben genommen und er erscheint immer wieder als toter oder sterbender Körper, womit ihm wiederum die Attraktivität als Sexualobjekt entzogen wird, die Lust an ihm absichtlich genommen wird.

In fast rythmischer Wiederholung wird Elses Körper von Schwarz eingehüllt --'toilette de circonstance' im doppelten Sinne.<sup>56</sup> Für ihre bevorstehende Unterredung mit Dorsday wählt sie ein schwarzes Abendkleid (333); das Tageslicht ist kurz zuvor, nach

beendeter Lektüre des fatalen Briefes, der "Nacht, Grabesnacht" (333) gewichen. Hell wird es nach diesem Ereignis nicht mehr, einzig leuchtet Else nach ihrem kurzen Schlaf auf der Parkbank das Hotel entgegen, "wie eine ungeheuere beleuchtete Zauberburg" (355). Die Natur, die zumindest zu Beginn der Erzählung als positiver Gegenraum zur Enge des Hotels gesetzt wird, ist ausgeblendet, dem reinen Schwarz gewichen.<sup>57</sup> Daß zumindest in dem Moment, in dem Else ihren 'Expresbrief' ausgelesen hat, der plötzliche Einbruch der Dunkelheit Projektion von innen nach außen ist, macht sowohl die Chronologie der Ereignisse--von "Alpenglühen" (325) begleitet begibt sich Else auf ihr Zimmer, der nächste Schritt wäre eintretende Dämmerung, nicht Nacht--als auch Else selbst deutlich: "Aus ist es mit dem Alpenglühen. Der Abend ist nicht mehr wunderbar. Traurig ist die Gegend. Nein, nicht die Gegend, aber das Leben ist traurig" (332). Erst in der Folge holt die Natur dann nach, was sprachlich bereits geschehen ist und wirft durch das Fenster die Dunkelheit zurück in Elses Zimmer.

Von innen nach außen und wieder zurück wird der Körper Elses sprachlich immer enger in tödliches Schwarz gehüllt. Die Projektion von Schwarz nach außen tritt nach dem Erhalt des Telegramms in die nächste Hülle, entfernt sich quasi weiter vom Körper, wenn Else das Kleid abstreift und statt dessen nichts als einen schwarzen Mantel--eigentlich ein Kleidungsstück, das über Hemd und Kleid gezogen wird--über ihren nackten Körper zieht. Dieser Prozeß ist beendet, als Paul nach Elses Auftritt seiner Cousine denselben schwarzen Mantel überwirft. Wie ein Leichentuch wird dieser Mantel über sie geworfen, der nackte Körper als toter Körper sinnbildhaft bestätigt.<sup>58</sup>

Diese Nähe zwischen Nacktsein und Tod, die sowohl gesellschaftlich wie psychologisch gelesen werden kann,<sup>59</sup> ist auch und vielleicht besonders in jenen Augenblicken ganz deutlich, wenn der erotische Aspekt von Elses Körper scheinbar im Zentrum der Beschreibung steht. Mehrfach träumt Else davon, nackt auf den ins Meer führenden Marmorstufen einer Villa zu liegen, wo sie von Verehrern umringt und von

ihnen vor allem gesehen würde: "Allein möchte ich am Meer liegen auf den Marmorstufen und warten, und endlich käme Einer oder mehrere, und ich hätte die Wahl und die Andern, die ich verschmähe, die stürzen sich aus Verzweiflung alle ins Meer" (355). Weniger lustvoll als aufgebahrt liegt dieser Frauenkörper statuengleich auf den kalten Stufen aus Marmor, einem Stein, der Gedanken an Grabsteine oder Marmorsarkopharge aufkommen läßt. Ästhetisierung geht ein weiteres Mal Hand in Hand mit der Tötung des lebendigen Körpers und tötet bei näherem Hinsehen auch die Lust eines jeden Betrachters, der nicht sogar noch aus dem aufgebahrten nackten Mädchenleichnam einen Lustgewinn zieht, wie es Elses "testamentarische Verfügung" vorsieht.

Nicht allein der 'kalte Marmor' verweist in dieser Szene auf Tod. Die Marmorstufen führen ins Meer, also ins Wasser, das auch in einer anderen Szene eine bedeutende Rolle spielt. So erinnert sich Else an einen frühen Morgen in Gmunden, an dem sie nur mit einem Hemd bekleidet von zwei Kahnfahrern auf ihrem Balkon beobachtet wurde, und es heißt: "Und ich hab' mich gefreut. Ah, mehr als gefreut. Ich war wie berauscht" (349). Auch dieser voyeuristisch-erotischen Szene wird aber subversiv die Spitze gebrochen: Besonders zur Entstehungszeit von Fräulein Else--der Ära Freuds--dürften die mit Wasser verbundenen Konnotationen als Symbol für Rückkehr zum Ursprung, des Übergangs zum Tod im gesellschaftlichen Bewußtsein präsent gewesen sein. Nicht unbedingt für den fiktiven Bewunderer, wohl aber für den Leser/ die Leserin dieser Bewußtseinsströme entpuppt sich damit Elses Selbstbeschreibung aus der männlichen Perspektive (Bronfens tödlicher 'male gaze') immer wieder auch als Inszenierung eines toten Körpers, damit als bewußt als Lustobjekt zerstörter Körper.

Konzentriert wird die Dynamik von Aufbau und Zerstörung des erotischen weiblichen Körpers in jener Szene deutlich, in der sich Else selbstverliebt und ihren exhibitionistischen Neigungen folgend im Spiegel betrachtet:

Ah, wie hübsch ist es, so nackt im Zimmer auf- und abzuspazieren. Bin ich wirklich so schön wie im Spiegel? Ach, kommen Sie doch näher, schönes Fräulein. Ich will Ihre blutroten Lippen küssen. Ich will Ihre Brüste an meine Brüste pressen. Wie schade, daß das Glas zwischen uns ist, das kalte Glas. Wie gut würden wir uns miteinander vertragen, nicht wahr? Wir brauchten vielleicht gar niemand andern. (365)

Angesprochen wird in dieser Szene zunächst die erotische Wirkung des nackten Körpers, den Else ganz demonstrativ als Lustobjekt des männlichen Blicks inszeniert. Bei aller lustvollen Beschreibung bleibt dieser Körper jedoch unberührbar, ein in Sprache wie Spiegel reflektierter Körper, der durch 'das Glas, das kalte Glas' von dem nach Einheit und Verschmelzung strebenden Betrachter getrennt bleibt. Eigenschaften von Marmor und Wasser--Kälte und Widerspiegelung, die etwa Narziß im Mythos den Tod bringt--verschmelzen im Sinnbild des Spiegels, der wie der Tod selbst erkennen läßt, was jenseits liegt--das Ich als totes Objekt--, ohne irgendeine Form des Zugriffs zu erlauben: Die versuchte Umarmung des Spiegelbildes gerät zum zweidimensionalen Kälteschock.

Lippen, Augen und Brüste, wesentliche Körperteile im traditionellen Liebes- und Erotikdiskurs, stehen in dieser wie auch den vorangehenden Spiegelszenen im Rampenlicht von Tod und Sterben: schneeweiß, "totenblaß" (370), sind Schultern und Brüste, Elses Lippen stehen im Kontrast dazu, sind "blutrot" (365). Schwarz, weiß und rot<sup>60</sup> bilden das Farbmuster in Fräulein Else<sup>61</sup> und lassen Assoziationen mit dem Märchen Schneewittchen aufkommen, in dem ebenfalls der schöne tote Körper einer Frau hinter Glas zum kritischen Moment in der Entwicklung der Handlung wird.<sup>62</sup>

Nachdem bis zu dem Moment, in dem Else den Musiksalon betritt und dort Dorsday vorfindet, ihr Körper den gesamten Text hindurch rhetorisch entkleidet und getötet worden ist, erreicht die Erzählung ihren Höhepunkt, als Else begleitet von Klaviermusik vor aller Augen tatsächlich den schwarzen Mantel fallen läßt. Hier holt das dramatische Geschehen die Rhetorik ein und illustriert gleichzeitig, daß es in letzter Konsequenz wiederum unmöglich ist, durch Sprache überhaupt Körper zu fassen. Sprachlich wird

Elses großer Auftritt zunächst vorbereitet: Von dem Moment an, in dem sie Dorsday unter den Gästen im Musiksalon erkennt, treten äußere und innere Erzählzeit auseinander, Spannung wird zunehmend aufgebaut. Intensiv werden alle Einzelheiten in der Außenwelt registriert; die Zeit scheint stehenzubleiben, als es zum optischen Kräfteressen zwischen Else und Dorsday kommt: "Fünfzigtausend! Bleibt es bei unserer Abmachung, Herr von Dorsday? Ich bin bereit. Da bin ich. Ich bin ganz ruhig. Ich lächle. Verstehen Sie meinen Blick?" (372). Die Versprachlichung zieht sich anschließend ganz zurück in den rein fühlenden Körper: "Es rieselt durch meine Haut. Die Dame spielt weiter. Köstlich rieselt es durch meine Haut. Wie wundervoll ist es nackt zu sein" (372). Gegen dieses reine Ich-Gefühl wird im Text die Spannung in der noch ahnungslosen Außenwelt gesetzt ("Niemand weiß es. Keiner noch sieht mich"); und plötzlich--das 'fait accompli': "Nackt stehe ich da" (373). Wann genau der Mantel fällt, ist nicht festzustellen, der Körper bleibt sprachlos. Erst verspätet holt der Text nach, was geschehen ist. Der Moment intensivster Körperlichkeit entzieht sich der Darstellung, die erst einfangen kann, was eigentlich schon verloren ist: "Lesen heißt dann: ihn [den Körper] suchen."<sup>63</sup> Nacktsein oder Nackt-Werden zu erzählen, ist fast ebenso unmöglich wie den eigenen Tod zu vermitteln; sprachliche Darstellung verhängt den Körper, der selbst in sprachlicher Repräsentation nichts als Hülle sein kann. Auch in diesem erzähltechnischen 'Notstand' bestätigt sich die konstant in diesem Text aufgestellte Gleichung zwischen Nacktheit und Tod.

Nach dieser Entblößung treten Außen- und Innenwelt endgültig und unvereinbar auseinander, bis hin zu dem Punkt, an dem Else ihr eigenes Gelächter nur noch mühsam identifiziert: "Wer lacht denn da? Ich selber?" (373). Elses Enthüllungsszene präfiguriert ihren körperlichen Tod, was folgt sind Stationen auf ihrer 'Himmelfahrt': "Ich schwebe, ich schwebe. Sie sollen mich nur hinauftragen, immer weiter, bis zum Dach, bis zum Himmel" (375).

Begleitet wird dieser (gesellschaftliche) Selbstmord von den Klängen von Schumanns Karneval. Auch dieses Detail ist mehr als bloßes Gesellschaftskolorit. Vielmehr wecken sowohl die Tatsache, daß die ganze Szene sprachlos-musikalisch gestaltet ist, als auch der programmatische Titel des Klavierstücks selbst ein weiteres Mal wesentlich mit Tod verbundene Assoziationen. Denn wenn Schnitzler vielleicht auch nicht explizit auf Ideengut Schopenhauers oder Nietzsches anspielt, so dürfte die tropische Nähe von Musik und Tod, wie sie etwa die beiden genannten Philosophen empfanden und auf ihre Weise formulierten, auch zu Lebzeiten Schnitzlers bereits im Assoziationsvorrat des Publikums gewesen sein. So läßt sich Elses musikalisch untermalter Striptease als geradezu überdeterminierter<sup>64</sup> Übertritt aus dem Leben in den symbolischen Bereich des Todes lesen, und auch hier verfeinert Schnitzler einen Repräsentationsentwurf, den er bereits in der frühen Erzählung Sterben, wenn auch in anderer Weise,<sup>65</sup> verwendet hatte.

Wenn Else im Musiksalon des Berghotels ihren Mantel fallen läßt, so wird damit nur noch minimal eingelöst, was im Handel mit Dorsday verabredet ist. Angestoßen von dem Gedanken "Wenn ich ihm nur irgendwie die Freude verderben könnte" (357) gewinnt ihr zuvor nur in Gedanken in Szene gesetzter Trieb, nackt gesehen zu werden, die Oberhand. Im optischen Kräftemessen mit Dorsday werden die letzten Mechanismen zur Triebverdrängung außer Kraft gesetzt--und sprachlos verwirklicht Else die Regungen ihrer Triebe. Unterstützt wird die Stimme der Triebe von der Musik; trancehafte erotische Selbsterfahrung und die unvermittelte Sprache der Musik treten auch optisch in intimes Wechselspiel, wenn der Sprachtext dreimal vom Abdruck des Notenbildes unterbrochen wird. Derart in Rausch geraten wirft Else den Mantel von sich--und geht unter. Im Moment der vollkommenen Enthüllung stößt der nur noch mühsam unterdrückte Todesdiskurs an die Oberfläche des Textes durch. Nacktwerden wie Sterben lassen sich schriftlich nicht mehr fassen, der Text kollabiert im Aussetzen des Schriftbildes, schleudert den Leser

geradezu heraus aus der aufgebauten Spannung in ein Notenbild, das entsteht für das Undarstellbare, das sich zwischen den Zeilen vollzieht.

Nicht allein, daß Musik an die Stelle sprachlicher Kommunikation tritt und den symbolischen Selbstmord Elses begleitet, ist bedeutsam. Zwar wählt Schnitzler Klaviermusik, also 'Musik ohne Worte', eindeutig identifiziert er das Gespielte jedoch als Programmmusik, als Werk mit programmatischem Titel: Karneval.

Im Karneval, den letzten Wochen und Tagen vor der siebenwöchigen Fastenzeit vor Ostern, dürfen nach der christlichen Lehre noch einmal im Schutz der Kostüme und Masken alle Sinnenfreuden und -lüste gefeiert und ausgelebt werden, bevor um Mitternacht des Faschingsdienstags die Masken fallen und die Sühne am Aschermittwoch beginnt. Erinnerung wird in diesen Folgewochen an den Leidensweg Christi, seine Kreuzigung und seinen Tod; und diese Nähe von Karneval und Tod ist immer wieder auch literarisch thematisiert worden, so etwa in E. A. Poes Kurzgeschichte "The Mask of the Red Death."<sup>66</sup> Auch Elses Auftritt ist ausgelebter Trieb, einmalige Triebbefriedigung mit sofort folgender Sühne; zudem verkehrt sie aber sowohl die Spielregeln des Karnevals als auch der repräsentativen Hotelgesellschaft in ihr Gegenteil, wenn sie gerade jene bürgerlichen (Karnevals-)Masken abwirft, die die diskrete Realisierung der Triebe--zu jeder Zeit--erlaubte. M. Morse stellt in diesem Zusammenhang fest: "Carnival is the festival of the flesh granted release from its concealment while its identity is masked. Else drops this cloak which separates the public from the private, the conscious from the repressed" (47). Indem Else gleichzeitig alle mühsam gewährten Regeln des sozialen Codes bricht und die Bedürfnisse des 'male gaze' übererfüllt, indem sie das exklusive Angebot zum Abendprogramm für alle umdeutet, gewinnt sie im Selbstmord letztlich ihre Selbstbestimmung über ihren Körper wieder, entzieht sich dem sie zerreißenen Spannungsfeld von Trieb und "Anstand", Narzißmus und Heterosexualität, Schönheit und

Leben und zelebriert ihren Wiedereintritt in die Ganzheit zu den Klängen Schumanns, gespielt von--und dies ist in diesem Kontext bedeutsam--einer Frau.

Nachdem das Gesellschaftsspiel der bergenden Verhüllungen von Else auf den Kopf gestellt worden ist--wofür sie mit dem Tode bestraft wird--<sup>67</sup>behält der Text diese umgekehrten Vorzeichen in einer Art fünftem Akt bei, wenn physikalische Gesetze wie Erfahrungsmuster plötzlich aus dem ungewohnten seitenverkehrten Winkel gesehen und berichtet werden: "Meine Augen sind zu. Niemand kann mich sehen. . . . Hände, Hände unter mir. Was wollen sie denn? Wie schwer ich bin" (374). Genau gibt der Text die Dialoge der Außenwelt wieder, Elses Bewußtseinsstand dagegen bleibt ungewiß, kann bewußte Verweigerung, Ohnmacht, Traum--oder vielleicht bereits Entgleiten in den Tod sein. Schon bevor Else das letzte Mal ihr Zimmer verläßt, spielt sie mit dem Glas Veronal in ihrer Hand, führt es an die Lippen: "Sehen Sie, meine Herrschaften, da steht das Glas mit dem Veronal. So, jetzt nehme ich es in die Hand. So, jetzt führe ich es an die Lippen. Jeden Moment kann ich drüben sein . . . ." (364). Zwar läßt uns der anschließende Absatz daran glauben, hier sei nichts als gespielt worden. Elses sich zunehmend verwirrenden Gedankengänge nach ihrem Zusammenbruch könnten daran jedoch Zweifel aufkommen lassen. Gerade auf diesen letzten Seiten der Erzählung wird dem Text immer stärker jede Gewißheit entzogen und der Eindruck vermittelt, Else befinde sich tatsächlich bereits auf ihrer 'Himmelfahrt'--und in der Tat findet der eigentliche Selbstmord Elses, wie beschrieben, zuvor, im Symbolischen, als offene Entscheidung gegen das Weiterspielen statt. In diesem Gewirr von zwischen Traum und Wirklichkeit hin- und herpendelnden Gedankenketten ist Elses Griff zum Veronal auf ihrem Nachttisch schließlich fast überlesbar; erst Pauls Reaktion auf den Lärm des herunterfallenden Glases bestätigt, daß hinter dem Rücken der im Zimmer Anwesenden dieser Griff wirklich stattgefunden hat. Nachdem Else das Veronal genommen hat, läuft der Text aus in zunehmend absurden Traumphantasien, die dem Traum auf der Parkbank ähneln.

Nachdem der gesamte Text in Fräulein Else auf verschiedensten Ebenen Tod aufrief, tritt er am Ende dieses Textes als 'Bruder des Schlafes' ein; ein Repräsentationsangebot, das durch die Art des Selbstmordes--Vergiftung mit Schmerz- bzw. Schlafmitteln--glaubwürdig vom Inhalt legitimiert wird. Als ultimativer Versuch der Annäherung an die Darstellungsgrenze Tod ist dieser Vorschlag möglicherweise weder innovativ noch gewagt, folgt im Gegenteil eher traditionellen Mustern und schlägt deshalb vielleicht sogar fehl, wie die zuvor zitierte These Scheibles nahelegt. Wie die vorangegangene Analyse jedoch gezeigt haben sollte, geht es letztlich nicht um die klinisch-authentische Darstellung des Todesmoments. In diesem Augenblick wird vielmehr nur eingeholt, was die Innenszenarien Elses präfigurierten, was die Rhetorik des Textes selbst bereits vollzogen hat.

Das Ende von Fräulein Else steht am Ende einer langen Reihe von Elementen, die zusammengenommen Fräulein Else eine zweite Diskursebene hinzufügen, auf der sich zum einen der in der Figur angelegte Todestrieb, Bronfens 'death plot', artikuliert, zum anderen sich Tod rhetorisch in den Text einschreibt. Indem von Anfang an die Hauptfigur aus dem sie eng einbindenden sozialen Umfeld herausgesetzt wird, ohne daß ihr ein trag- und vor allem überlebensfähiger Gegenraum zugeordnet wird, entsteht in Fräulein Else ein Diskursvakuum, in dem sich durch Mittel indirekter Kommunikation, durch Aufruf von Konnotationen, Symbolfeldern, Assoziationen und auch gängiger Bilder, Tod strategisch in den Text einschreibt. Was im bürgerlichen Trauerspiel noch tragischer Endpunkt der Handlung ist, ist in Fräulein Else Strategie des Textes geworden. Tragik ist ersetzt durch die Einlösung einer vor allem durch den Text konsequent gesetzten Erwartung, Tod besonders zu einer sprachlichen Größe geworden. In diesem Licht kann Fräulein Else als gelungener Versuch angesehen werden, sich dem Unmöglichen, der Darstellung von Tod im Text, prozeßhaft maximal anzunähern und den Text soweit unsicher zu machen, daß im sprachlich nicht vermittelbaren Kollaps der Hauptfigur für einen Moment auch der Text

kollabiert. Herausgeschleudert aus dem linearen Verhältnis von Geschehen und (geistiger) Verbalisierung erfährt der Leser jene Lücke, an der das Ich unwiederbringlich zum Objekt wird.

## ANMERKUNGEN: KAPITEL III

<sup>1</sup> Vgl. Schnitzler an Stefan Zweig: "Es freut mich herzlich, daß Ihnen das 'Fräulein Else' so wohlgefällt. Eine trouvaille ist es ja eigentlich nicht, dieselbe Technik habe ich ja im 'Leutnant Gustl' schon angewandt. Es ist eigentlich merkwürdig, daß sie seitdem so wenig benützt wurde, da sie ganz außerordentliche Möglichkeiten bietet. Freilich eignen sich nur wenige Sujets dazu, sonst hätte wahrscheinlich vor allem ich selbst von dieser Form öfters Gebrauch gemacht" (Briefe, 372/ 73). Auf den engen Zusammenhang von 'Sujet' und Form wird in Kürze einzugehen sein.

<sup>2</sup> So berichtet es Schnitzler in einem Brief an seinen Sohn Heinrich am 19. 07. 1924 (Briefe, 354).

<sup>3</sup> So in den Briefen an Hans Jacob (27. 10. 24, Briefe, 368f.), Jakob Wassermann (3. 11. 24, Briefe, 370f.) oder Stefan Zweig (6. 11. 24, Briefe, 372f.)

<sup>4</sup> Briefwechsel, 300.

<sup>5</sup> Vgl. Neuse, Teil IV, 317ff. Besonders Frau Beate und ihr Sohn (1913) ist erzählerisch im verschwimmenden Grenzbereich zwischen erlebter Rede und innerem Monolog gehalten; vgl. 337f.

<sup>6</sup> Vgl. Anm. 3.

<sup>7</sup> Vgl. etwa William Rey, der betont, daß Schnitzler in der Figur Elses nicht einfach bestimmte psychologische Phänomene illustriert habe--etwa Hysterie, Neurose, Exhibitionismus, Narzißmus etc.--, sondern daß er eine Figur geschaffen habe, deren "Mischung von Stärke und Schwäche sie zu einer Gestalt von ergreifender Menschlichkeit" (50) mache. So euphorisch-identifikatorisch dieses Lob auch formuliert ist, so besteht kein Zweifel an der ihm zugrundeliegenden Tatsache, daß es Schnitzler in Fräulein Else in einem für einen männlichen Autor vielleicht ungewöhnlichem Maße gelungen ist, eine weibliche Psyche von innen heraus aufzubauen und darzustellen.

<sup>8</sup> So gehen in Fräulein Else "gesellschaftliche Konventionen und szenische Anweisungen" (Doppler, a. a. O.) dramatisiert in den Text als Außenrede oder Selbstanreden der Hauptfigur ein.

<sup>9</sup> Diese Mischung garantiert beispielsweise das Vergnügen an der Figur des Anatol, der zwar einen bestimmten Typus der Jahrhundertwende repräsentiert, aber dennoch so individuell gestaltet ist--besonders durch die Kontrastfigur Max--, daß er auch als Individuum interessiert. Die Kunst der 'individualisierten' Gesellschaftskritik Schnitzlers heben die meisten Interpreten hervor; Janz/ Laermanns gesamte Studie baut auf der These auf, daß Schnitzler in erster Linie "Diagnost" seiner Zeit war. Ursula Keller wählt den Vergleich des Röntgenschirms für die Texte Schnitzlers, die zur gleichen Zeit Haut und Knochen zeigen (vgl. 15), d. h. Oberfläche und Struktur, Allgemeines und Besonderes.

<sup>10</sup> Vgl. Schnitzlers Brief an Hofmannsthal vom 10. 12. 1903, der im Kapitel I unter dem Sterben gewidmeten Abschnitt länger diskutiert wird; vgl. S. 74 dieser Arbeit.

<sup>11</sup> Der Text bietet einige mehr oder weniger offene Hinweise auf die Datierung: So reagiert Else auf die Forderung Dorsdays, sie nackt sehen zu dürfen, spontan mit dem Gedanken: "Paul soll ihn fordern und ihn totschießen. Oder Rudi" (347). Das Duell als Antwort auf eine Ehrbeleidigung war jedoch nach dem ersten Weltkrieg nicht mehr üblich; vgl. Keiser, Kapitel II und III. Weniger deutliche zeitliche Angaben hebt Aurnhammer heraus: Aus Elses Gedankenfolge "Mit dreizehn war ich vielleicht das erste Mal wirklich verliebt. In den van Dyck - oder vielleicht in den Abbé Des Grioux, und in die Renard auch" (325) folgert Aurnhammer: "Gemeint sind der berühmte Tenor Ernest van Dyck und die Mezzosopranistin Marie Renard, die die Aufführung von Massenets Oper *Manon* am

Wiener Burgtheater 1890 zum großen Erfolg werden ließen. Da Else neunzehn Jahre alt ist, läßt sich somit das Geschehen der Erzählung in die Jahre 1896/ 97 datieren" (502).

<sup>12</sup> Die Zwangslage, in die Else von den beiden 'Männern in ihrem Leben' gebracht wird, verbildlicht konzentriert diese beiden Motoren gesellschaftlicher Aktion, die hinter dem Schein des Anstands die Interaktionsformen bestimmen.

<sup>13</sup> Janz/ Laermann führen diesen Gedanken in ihrem Das weite Land gewidmeten Abschnitt aus (ab 148). Nur die öffentliche Kenntnis bestimmter Umstände wie etwa des Ehebruchs zwangen zu ebenfalls öffentlich bestimmten Gegenmaßnahmen wie etwa dem Duell. Solange die Untreue eines Ehepartners nicht öffentlich bekannt war, d. h. offen ausgelebt oder zumindest besprochen wurde, gab es sie sozusagen nicht. Die in Fräulein Else erscheinenden kurzen Dialoge zwischen Cissy Mohr und Elses Cousin Paul zeigen deutlich, wie diese Verhältnisse (in der Öffentlichkeit) funktionierten.

<sup>14</sup> In einem Brief an Jakob Wassermann vom 3. 11. 1924 wendet sich Schnitzler allgemein dagegen, seine Werke einer ganz bestimmten Zeit zuzuordnen. Auf Vorstellungen von der 'guten alten Zeit' wie den Vorwurf, Dichter einer versunkenen Welt zu sein, reagiert er mit der Feststellung: "Es war damals keine große Zeit, und die angeblich versunkene und abgetane Welt ist genau so lebendig und vorhanden als sie es jemals war. In den einzelnen Menschen hat sich nicht die geringste Veränderung vollzogen, nichts anderes ist geschehen als daß verschiedene Hemmungen weggeräumt sind und daß allerlei Bübereien und Schurkereien mit einem verhältnismäßig geringeren Risiko, sowohl materiell als ethisch genommen, verübt werden können als es früher der Fall war. Überdies redet man etwas mehr und etwas ungescheuer als früher vom Essen und vom Geld" (Briefe, 370). Diese Analyse deckt sich mit meiner These, daß in Fräulein Else vor allem die andere Seite der in Leutnant Gustl einseitig dargestellten Gesellschaft gestaltet ist.

<sup>15</sup> Allerdissen, 161.

<sup>16</sup> Es wird noch näher darauf einzugehen sein, ob Else wirklich stirbt und nicht nur, wie Hartmut Scheible (Schnitzler) zu beweisen versucht (118), ein weiteres Mal einschläft, wie schon zuvor auf der Parkbank vor dem Hotel.

<sup>17</sup> Veröffentlicht wurde Fräulein Else im Jahre 1924, die genaue Entstehungszeit ist kaum auszumachen--wie im Falle der meisten Werke Schnitzlers. In einem Brief an Hans Jacobi vom 27. 10. 1924 gibt Schnitzler die folgende Zeitangabe: "Die Geburtsstunde der 'Else' liegt etwas weiter zurück meiner Empfindung nach als zwischen 1904-1924, ich habe meine Gründe anzunehmen, daß 'Fräulein Else' sich schon vor Ausbruch des Krieges vergiftet hat. Aber es kommen immer wieder neue auf die Welt . . ." (Briefe, 369).

<sup>18</sup> Peter Szondi, Theorie des modernen Dramas, 92. Im letzten Kapitel dieser Arbeit wird auf die Parallele zwischen modernem Drama und modernem Erzählen bei Schnitzler ausführlicher eingegangen.

<sup>19</sup> Da die Assoziationen Elses immer wieder von Dialogsituationen unterbrochen werden, halte ich es für sinnvoll, den Plural statt des üblichen Singulars ('innerer Monolog') zu verwenden.

<sup>20</sup> Vgl. Allerdissen, 161.

<sup>21</sup> Bronfen bemerkt hierzu: "Else consciously realises that her beauty is the stake in a transaction where erotics and finance merge . . ." (284).

<sup>22</sup> Eine solche Verwendung des Französischen findet sich auch bei anderen Autoren des ausgehenden 19. Jahrhunderts, so etwa bei Thomas Mann in seinem Zauberberg, während etwa der Beginn seiner Buddenbrooks mit einer seltsamen Mischung aus Plattdeutsch und Französisch beginnt--"Was ist das. - Was - ist das . . ." - 'Je, den Düwel ook, c'est la question, ma chère demoiselle!" (Bd. I, 9)--, die der Charakteristik der 'alten' Generation

jener Lübecker Bürger dient, die noch jene Zeiten erlebt haben, in denen Französisch die Sprache der Salons war, ohne jedoch hanseatisches Traditionsgut verdrängen zu können.

<sup>23</sup> Alle Informationen, die auch in anderen Passagen--vor allem dem Brief der Mutter--über Dorsday gegeben werden, scheinen es zu legitimieren, ihn als--wenn auch sehr negativ gezeichneten--Vertreter der kritisierten (spät)bürgerlichen Gesellschaftsformen anzusehen. Die etwa bei Janz/Laermann (ab 153) oder Schorske (8) nachgezeichnete Aneignung adliger Lebensformen durch das Bürgertum (das Duell ist eines der prägnantesten Beispiele) wird in der Figur Dorsdays symbolisiert durch den offensichtlich erst nachträglich angenommenen Adelstitel: "Was hilft Ihnen Ihr erster Schneider, Herr von Dorsday? Dorsday! Sie haben sicher einmal anders geheißten" (326). Auch das Interesse des gehobenen Bürgertums an Kunst ist in der Figur von Dorsdays abermals eine Stufe weiter getrieben, degeneriert: Dorsday ist Kunsthändler, d. h. jemand, dessen Interesse an Kunst sich vornehmlich auf ihren materiellen Wert beschränkt. In dieser Berufszuweisung verbinden sich der Aspekt der bürgerlichen Kunstbegeisterung und der traditionell mit dem aufsteigenden bzw. aufgestiegenen Bürgertum verbundene Kapitalismus (es ist wohl kaum eine 'kapitalistischere' Form des Geld'verdienens' denkbar). Zudem hat Dorsday ein heimliches Verhältnis mit einer verheirateten Frau und scheint sich in den Spielregeln der 'guten Gesellschaft' bestens auszukennen.

<sup>24</sup> Interessant ist etwa die Entwicklung im Dialog Elses und Dorsdays. Seine wirklichen 'Vergehen' an Else beginnen erst in dem Augenblick, in dem sein Blick taktile Intensität annimmt, er anschließend nach Elses Hand greift und ihr einen Handkuß gibt; vgl. 341ff.

<sup>25</sup> Viele der literarischen Vorbilder Elses, die bei Aurnhammer nachgewiesen werden, sind Figuren, die mit ihrer Umwelt in Konflikt geraten und daran zugrundegehen. Diese literarischen Verweise setzen Elses 'literarisiertes Leben' ebenfalls unter einen tödlichen Stern.

<sup>26</sup> Aurnhammer, 503.

<sup>27</sup> Vgl. Anm. 48 der Einleitung zu dieser Arbeit.

<sup>28</sup> Bronfen, 281.

<sup>29</sup> W. Rey zeigt in seiner detaillierten Strukturanalyse von Fräulein Else, wie sehr diese Ortswechsel die Erzählung rythmisch gliedern und inhaltlich strukturieren; vgl. 81ff.

<sup>30</sup> Vgl. Aurnhammer, 503: "So gelingt Else in ihrer Projektion zwar zunächst die träumerische Überformung der Wirklichkeit, doch die leitmotivisch wiederkehrenden Rausch- und Schlafmittel - Champagner, Haschisch, Veronal - deuten als Korrektive bedrohlicher Wirklichkeitseinbrüche voraus, wie empfindlich das Gleichgewicht von Traum und Wirklichkeit in Elses Bewußtsein ist."

<sup>31</sup> Vgl. E I, 347, 364.

<sup>32</sup> In der an früherer Stelle in dieser Arbeit behandelten Erzählung Das Tagebuch der Redegonda erscheint diese Fragestellung ebenfalls und wird von Schnitzler, ins Phantastische gesteigert, relevant im Sinne der Handlungsführung; vgl. Kapitel I a.

<sup>33</sup> Auf den Zusammenhang zwischen Ästhetisierung und Tod/ Tötung werde ich an späterer Stelle eingehen.

<sup>34</sup> Dieses amüsante Zeugma in Pauls Kommentar zeigt ein weiteres Mal, wie sehr der gesellschaftliche Gesprächston vom Formalen geprägt ist--Elses psychische Verfassung hat denselben 'Putzwert' wie die Farbe eines Pullovers.

<sup>35</sup> Elses jüdische Abstammung ist nicht allein in bezug auf ihren sozialen Status von Bedeutung. Auch in dem zwischen ihr/ ihrem Vater und Dorsday geschlossenen Pakt wird dies ein entscheidender Faktor.

<sup>36</sup> Auf die Beschreibung dieser Details wird noch genauer einzugehen sein.

<sup>37</sup> Zitiert nach der im Literaturverzeichnis angegebenen Ausgabe des Reclamverlags.

<sup>38</sup> Hart-Nibbrig/ Die Auferstehung des Körpers im Text erklärt unter Bezugnahme auf Lessings Laokoon, weshalb Emilias "körperliche Schönheit vage suggeriert, Körperteile nur [beschworen]" werden: "Der Dichter, der die Elemente der Schönheit nur nacheinander zeigen kann, enthält sich daher [da Dinge, deren Teile nebeneinander liegen, der eigentliche Gegenstand der Malerei sind] der Schilderung körperlicher Schönheit als Schönheit gänzlich" (142).

<sup>39</sup> Daß dieser Verlust im Lichte der von Conti vertretenen Ästhetik etwas prinzipiell Positives bedeutet, erläutert Richard Gray: "[I]t is precisely the awareness of the inevitable discrepancies that distinguish the idealized 'original' from its necessarily faulty aesthetic representation that becomes the hallmark of artistic genius. . . . What Conti defends, in other words, is the wish-fulfillment dream of a wholly etherealized art that has been extricated from all the contingencies of the material world, an art that takes on the character of pure aesthetic intuition" (68).

<sup>40</sup> Rey, 63.

<sup>41</sup> In seinem Aufsatz "Vor den Vätern sterben die Töchter - Schnitzlers Liebelei und die Tradition des bürgerlichen Trauerspiels" liest Axel Fritz Schnitzlers frühes Drama als spätbürgerliche und typisch Wienerische Variante des traditionellen bürgerlichen Trauerspiels. Liebelei wird in diesem Aufsatz ausführlich mit Schillers Kabale und Liebe verglichen. Wenn es darum geht, Ähnlichkeiten und Kontinuitäten aufzuweisen, ist Fritz' Vergleich sehr produktiv. Die radikalen Veränderungen, die die Entwicklungen des 19. Jahrhunderts (Industrialisierung) für das bürgerliche Moral- und Selbstverständnis brachten, werden in dieser Studie jedoch nicht tiefer reflektiert, da Fritz' Schwerpunkt "die Frage nach der Psychologie der Liebe" im Wandel vom ausgehenden 18. zum beginnenden 20. Jahrhundert ist.

<sup>42</sup> Ein wesentliches Merkmal in der Entwicklung des bürgerlichen Trauerspiels und Selbstverständnisses nach Emilia Galotti ist gerade der Trend zum Familiendrama, die Entpolitisierung; vgl. P. Szondi, Geschichte des bürgerlichen Trauerspiels.

<sup>43</sup> Vgl. etwa Stephan, Weigel, Durzak, Gray. Die konservativere Emilia Galotti-Interpretation etwa im Fahrwasser Benno von Wieses sieht in Emilias Opfertod noch die heroisch-tragische Bestätigung absoluter und durchaus positiver Moralvorstellungen und Werte, allen voran der Tugend. Daß es im Begriff der weiblichen Tugend letztlich um nichts als die maximal vermarktbar "Ware" weibliche Unschuld geht, die meistbietend vom Familienvater versteigert und entsprechend vehement bewacht wird, argumentiert besonders Inge Stephan/ "So ist die Tugend ein Gespenst"; vgl. besonders ihre Kapitel 4 und 5 (8ff.).

<sup>44</sup> Besonders Elses Selbstbetrachtung vor dem Spiegel in ihrem Zimmer ist in diesem Zusammenhang aufschlußreich, vgl. 365.

<sup>45</sup> In seiner Untersuchung Schnitzler und die Aufklärung weist H. Scheible auf das aufklärerische Erbe (und speziell Lessings) in den Werken Schnitzlers und der Jahrhundertwende allgemein hin, was den Vergleich mit Emilia Galotti zusätzlich legitimiert.

<sup>46</sup> Vgl. Das weite Land, III/ Friedrich, Aigner: "Ja, mein guter Hofreiter, die Seele . . . ist ein weites Land, wie ein Dichter es einmal ausdrückte . . ." (D II, 281). Diese ironische Bemerkung des Hoteldirektors Aigner läßt sich auch als Kommentar zu der als allgemeines

Phänomen der "Epoche Wien um 1900" bezeichneten Wendung nach innen (vgl. Schorske) verstehen.

<sup>47</sup> Zwar veröffentlichte Schnitzler die Novelle im Jahre 1924, wie an früherer Stelle erwähnt (vgl. Anm. 11), ist die Handlung der Erzählung jedoch um ca. 25 Jahre zurückverlegt.

<sup>48</sup> Inge Stephan weist nachdrücklich auf die Brüchigkeit in den bürgerlichen Familienstrukturen Sara Sampsons, Emilia Galottis und Luise Millers hin (14). In allen drei Dramen ist die Einigkeit in der Elterngeneration zerrüttet, was der ideologischen Idealisierung der Vater-Tochter-Beziehung zusätzliches Gewicht verleiht.

<sup>49</sup> Die Anonymität und Entfremdung von Menschen und Arbeit, die die wirtschaftlichen Entwicklungen des 19. Jahrhunderts mit sich gebracht haben, werden in Fräulein Else besonders an den Männerfiguren illustriert: Den Zugang zur eigenen Familie hat der Vater Elses schon lange verloren, auch ihr Bruder weist erste Symptome dieser Art auf. Auch der Beruf des Rechtsanwalts beruht auf der Bedingung, daß Menschen Streitsachen nicht mehr untereinander, sondern vor einer Institution und mit Vertretern austragen. Als Rechtsanwalt betreut er Mündelgelder, Geld, das ihm nicht gehört--mit dem er aber dennoch spekuliert--vielleicht die entfremdetste Art, Geld zu 'verdienen', indem sich Kapital ohne irgendeinen Arbeitsanteil dessen, der daran verdient, vermehrt. Auch aus dem Kunstmäzen, dem Prinzen von Guastalla, ist um 1900 ein Kunsthändler geworden, der Kunst dem Marktmechanismus unterwirft, ohne eine persönliche Beziehung zu ihr zu haben, der ebenso wie der Spekulant, dazu ohne eigenes Risiko, an der Arbeit der Künstler verdient, ohne sie daran Anteil haben zu lassen--Rubens etwa ist seit Jahrhunderten tot, sein Werk um ein Vielfaches im Wert gestiegen, ein Mehrwert, an dem sich nun der Händler freut.

<sup>50</sup> Vgl. etwa Kabale und Liebe "Frau: 'Sei artig, Miller. Wie manchen schönen Groschen haben uns nur die Präserter - - ' Miller (*kommt zurück und bleibt vor ihr stehen*). 'Das Blutgeld meiner Tochter? - Schier dich zum Satan, infame Kupplerin!'" (I/1, 7). A. Fritz zeigt in seinem Aufsatz, wie wenig diese Muttergestalten ihren Töchtern moralisch ebenbürtig sind, und er stellt fest: "Es ist klar, daß es sich hier um eine geschlechtsrollenspezifische Aufwertung der Tochter durch den männlichen Autor handelt auf Kosten der moralisch weniger prinzipienfesten Mutter" (308).

<sup>51</sup> Besonders in Schnitzlers Reigen, aber auch in der Tragikomödie Das weite Land wird die Position verheirateter Frauen sehr kritisch beleuchtet.

<sup>52</sup> In einem Brief an Bodil Bech schreibt Schnitzler dazu: "Eperies ist eine kleine ungarische Stadt, aus der Dorsday stammen dürfte. Es liegt ein beabsichtigter Hohn in der Zusammenstellung 'Vicomte von Eperies', auf das Mißverhältnis zwischen der etwas unechten Noblesse und der Abstammung Dorsdays hindeutend" (22. 07. 1929; Briefe, 610).

<sup>53</sup> Anschließend heißt es ". . . und Rudi sieht absolut aus wie ein Aristokrat." Das Recht auf soziale Überlegenheit leitet Else aus 'optischem Adel' ab, und sie distanziert sich damit gleichzeitig von ihrer jüdischen Herkunft.--Daß Else Jüdin ist, der man "es nicht ansieht" und die sich offensichtlich nicht anders als ex negativo--in Ablehnung--mit diesem Aspekt ihrer Identität auseinandersetzt, ist ein weiterer wichtiger Baustein in der Konstruktion dieser Figur als grundsätzlich unbestimmt; vgl. Bronfen und meine Ausführungen an früherer Stelle in diesem Kapitel.

<sup>54</sup> Daß der Prinz diese Idee überhaupt formuliert und in mehreren Variationen ausspricht, zeigt, daß auch er Emilia vor allem als "Ware" zu betrachten scheint.

<sup>55</sup> Mit beiden Besitzverhältnissen wird Elses Situation in Verbindung gebracht: "Wie zu einer Sklavin spricht er" (347). "Der Mond ist noch nicht da. Der geht erst zur Vorstellung

auf, zur großen Vorstellung auf der Wiese, wenn der Herr von Dorsday seine Sklavin nackt tanzen läßt" (355). Und andererseits: "Da wäre ich ja wie ein Frauenzimmer von der Kärntnerstraße. Nein, ich verkaufe mich nicht. Niemals" (349).

<sup>56</sup> Vgl. 333.

<sup>57</sup> W. Rey stellt die These auf, daß Else im Gegensatz zu den meisten anderen Hotelgästen "ein echtes Verhältnis zur äußeren, [sic] wie zur inneren Natur [hat]. Ihre Bewunderung der Gebirgslandschaft ('Wie herrlich der Cimone in den Himmel ragt!', 324), zeigt ihre Empfänglichkeit für die Schönheiten der Welt" (51). Es ist die Frage, ob diese Begeisterung für die Natur nicht ebenfalls ein Element in Elses ästhetisierender Welt- und Icherfahrung ist. Zumindest verbildlicht die totale optische Ausblendung der Natur als eines (künstlich gesetzten) Schutz- und Fluchtraums die Verengung von Elses Bewegungsraum und zieht den Leserblick immer enger zusammen auf die an Sartres Huis Clos erinnernde gesellschaftliche Situation Elses.

<sup>58</sup> Die Geste der Verhüllung des Körpers mit schwarzer 'Textur' korrespondiert mit dem, was in der Beschreibung des Körpers durch Sprache geschieht. Er selbst läßt sich sprachlich nicht vermitteln, die sprachliche Repräsentation verweist auf seinen ursprünglichen Verlust. "Lesen heißt dann - ihn suchen" (Hart-Nibbrig/ Die Auferstehung des Körpers im Text, 197).

<sup>59</sup> Indem sich Else in aller Öffentlichkeit entblößt, bringt sie sich selbst ins gesellschaftliche 'Aus'. Die Reaktion der Tante beweist, daß Else nach ihrem Auftritt im Musiksalon gesellschaftlich tot ist, nur noch als Geisteskranke überhaupt in der Nähe toleriert werden kann.--Nacktsein selbst ist aber auch im psychoanalytischen Deutungsmuster mit Vorstellungen von Ursprünglichkeit, der Rückkehr zum Ursprung im Tod verbunden, wie es Elses Phantasien fast leitmotivisch zeigen und wie es bereits zuvor hervorgehoben wurde.

<sup>60</sup> Passend sind auch Elses Haare rot bzw. rötlich-blond.

<sup>61</sup> Auch eine andere Frauengestalt der Weltliteratur, die den Schönheitstod sterben muß, um allerdings im Anschluß zum Leben wiedererweckt zu werden, ist mehrfach durch diese drei Farben charakterisiert: Schneewittchen. Nicht zufällig wird auch dieses Märchen von E. Bronfen ausführlich behandelt. Die Betonung dieses Farbtrios ist in Schneewittchen allerdings wesentlich deutlicher und für das Textganze von höherer Bedeutung als in Fräulein Else.

<sup>62</sup> Vgl. Bronfen, 99-107 und Anm. 61 dieses Kapitels.

<sup>63</sup> Hart-Nibbrig/ Die Auferstehung des Körpers im Text, 197.

<sup>64</sup> Überdeterminiert insofern, als sowohl die Musik als auch Elses Nacktsein, die Farbassoziationen und die deutliche Gleichsetzung von gesellschaftlichem und individuellem Tod in einem vor allem als gesellschaftlich definierten Lebensraum alle in die Darstellung von Elses (vorausgenommenem) Selbstmord eingehen.

<sup>65</sup> Vgl. Kapitel I b, S. 92/ 92.

<sup>66</sup> Auch der Karneval in Venedig ist ganz extrem von Zeichen des Todes (Skelettgestalten, Totenmasken etc.) geprägt. Vermischt werden hier die Tradition des Karnevals und die des mittelalterlichen Totentanzes.

<sup>67</sup> Während Else sich gegen den "schönen Schein" ihrer Gesellschaft entscheidet und untergeht, findet sich in Leutnant Gustl die umgekehrte Situation. Dem Leutnant ist es eine absolut undenkbare Vorstellung, seine Uniform--Paradestück gesellschaftlich verabredeten Scheins--auszuziehen (vgl. E I, 361), und gerade diese Treue zum Gesellschaftscode wird am Ende des Textes mit dem Tod Habetswallners, d. h. Gustls Überleben "belohnt".

## ZUSAMMENFASSUNG UND EPILOG: DER LETZTE BRIEF EINES LITERATEN

Wir nähern uns dem Ende unseres Streifzuges durch Schnitzlers tödliche Textlandschaft, und so liegt es nahe, noch einmal zu den Ausgangsfragen dieser Arbeit zurückzukehren und gegen die Ergebnisse der vorangegangenen Kapitel zu halten. Anliegen der Arbeit war es, eine möglichst große Spannbreite der von Heinrich Mann geprägten Formel vom "Dichter des Todes"<sup>1</sup> Arthur Schnitzler zu erfassen. Sowohl als "Genitivus objectivus"--im Sinne der "thematischen Beschränktheit" Schnitzlers--als auch als "Genitivus subjectivus" läßt sich diese eingängige Bezeichnung lesen, und besonders die Analysen der Texte Sterben, Blumen und Leutnant Gustl haben deutlich gemacht, wie und mit welcher Konsequenz Tod zur Vorbedingung von Text werden kann. Es wird Aufgabe dieses Epilogs sein, den in den jeweiligen Kapiteln angestellten Überlegungen weitere hinzuzufügen und in bezug auf den größeren Zusammenhang von Text(produktion) und Tod zu erweitern.

Was jedoch vor allem im Zentrum der vorangegangenen Überlegungen stand, war jener dritte Aspekt der von Mann geprägten Formel, die Frage danach, wie Schnitzler "den Tod (und mit dem Tod) gedichtet" hat. Besonders im Kontext der in der Einleitung hergeleiteten Ästhetik des Todes im Werk Schnitzlers hat sich diese Frage als produktiv erwiesen. Ausgehend von der Einsicht, daß Tod per Definition nicht anders als repräsentiert für uns sein kann, da unsere Lebenswirklichkeit authentische Erfahrungen verweigert, an denen eine wie auch immer geartete Vor- oder Darstellung gemessen werden könnte, plädiert Schnitzler für eine radikale Emanzipation von jeglichen Vorgaben im Leben und von traditionellen Formen der Darstellung, und so wird ihm Tod in der Kunst zum bevorzugten Ort fast beliebig vieler literarischer Experimente, in denen die unlösbare Spannung zwischen Zeichen und Bezeichnetem, Begriff und Ereignis ausgelotet wird.

Sowohl die Frage, was der Text mit dem Tod macht, wie Tod konkret dargestellt wird, als auch ihre Umkehrung, die Frage, inwiefern Schnitzlers thematische Entscheidung für Tod auf das Erzählen selbst zurückwirkt, waren, in unterschiedlicher Weise gewichtet, in den einzelnen Analysen interesseleitend, und so stellt sich uns jetzt ein weites Spektrum literarischer "Spielformen mit dem Tode" dar.

An den Extrempunkten dieses Spektrums lassen sich einerseits jene Texte ansiedeln, in denen die Einsicht in den prinzipiell vermittelten Charakter von Tod in Literatur zum reinen Spiel der Repräsentationen mit sich selbst gerät (Zum großen Wurstel, Das Tagebuch der Redegonda), wo literarische Darstellungstraditionen radikal verabschiedet werden und der literarische Umgang mit Tod zum Plädoyer für die Autonomie von (Sprache und) Kunst wird. Am anderen Ende dieses Spektrums finden sich Versuche, sich dem ereignishaften Charakter von Tod auch sprachlich maximal anzunähern und den Tod einer Figur als kollapsartiges Ereignis im Text spürbar zu machen (Sterben, Die Toten schweigen). Vor allem in jenen Texten, in denen von Anfang an der Tod einer Figur in Aussicht gestellt wird und sich alle weitere Handlung im Schlagschatten dieses bevorstehenden Todes bewegt, schreibt sich (das Wissen um) Tod über symbolische Diskursebenen in den Text ein, sei es in Form eines die gesamte Erzählung begleitenden Todesdiskurses (Sterben), der die auf der Handlungsebene beschriebenen Ereignisse kommentiert oder unterminiert, sei es in Form extremer zeitlicher Verdichtung in ein zentrales (Ding)Symbol, das zum komplexen Sammelpunkt für Vor- und Nachgeschichte des zentralen--eigentlich vor dem Textbeginn liegenden--Todesfalles wird (Blumen). In Schnitzlers später Monolognovelle Fräulein Else schließlich emanzipiert sich der aus Assoziationen, Konnotationen und Symbolen konstituierte Todesdiskurs soweit, daß die symbolisch-sprachliche Tötung der Figur bereits vollzogen ist, bevor die explizite Handlung einen solchen Ausgang nahelegt, und bildet der in Aussicht gestellte Freitod Leutnants Gustls noch eine Gefahr für seinen inneren Monolog--während sein sprachlich-

begrifflicher Aufruf gleichzeitig zur textgenerierenden (Überlebens)Strategie wird--, so bestätigt Elses mehr als wahrscheinlicher Veronaltod jenseits des Textendes der Novelle das Gelingen der in ihrem Monolog erkennbaren diskursiven Strategie.

Es war weder Anspruch noch Ziel der vorangegangenen Ausführungen, einen lückenlosen Überblick über die bei Schnitzler zu findenden Darstellungsmuster zu geben oder gar ein geschlossenes System zu präsentieren, in deren unterschiedliche Klassen sich jede andere Todesdarstellung in anderen Prosatexten des Autors einordnen ließen. Vielmehr ging es darum, für Schnitzlers produktiv-kreativen Umgang mit dem prinzipiellen Problem, das Tod für künstlerische Darstellung stellt, zu sensibilisieren und m. E. besonders stringente oder originelle Annäherungen an diesen Widerstand zu zeigen. Bestimmte Grundzüge allerdings haben sich als typisch erwiesen, so die oft zu findende Strategie, den Moment des eintretenden Todes einer Figur außerhalb des eigentlichen Textes stattfinden zu lassen oder der Versuch, sich Tod und Sterben rhetorisch vor allem im Bereich des Symbolischen zu nähern. Eine Grundsatzfrage jedoch steht noch immer nicht ausreichend beantwortet im Raum. Die Diskussion verschiedener Texte Schnitzlers hat jene bereits eingangs aufgestellte These bestätigt, nach der der (bevorstehende) Tod einer Figur vielfach Vorbedingung dafür ist, daß ihre Geschichte überhaupt erzählt werden kann bzw. wird. Die bloße Feststellung dieser Grundkonstellation Schnitzlerschen Erzählens gibt jedoch noch keinerlei Aufschluß darüber, warum es dieser produktionsästhetischen Bedingung bedarf und welche Funktion, was für ein Stellenwert dem Schreiben selbst in dieser Konstellation zukommt. Diese Fragen stehen letztlich in engem Zusammenhang mit dem Verhältnis von Kunst und Leben überhaupt, einem Verhältnis, das Künstler und Kunsttheoretiker aller Jahrhunderte zu bestimmen versucht haben.

So wenig sich Schnitzler in seinen theoretischen oder autobiographischen Schriften zu diesem Thema geäußert hat,<sup>2</sup> so läßt sich jedoch aus einigen seiner Werke selbst eine Beschäftigung mit dem problematischen Verhältnis von Kunst und Leben erkennen.<sup>3</sup> An

dieser Stelle kann nicht im einzelnen auf die z. T. implizit geführten Diskussionen in den jeweiligen Texten eingegangen werden; die Bedeutung des Portraits der Schauspielerin Irene Harms in Schnitzlers Drama Der einsame Weg, ein Portrait, das der Maler Julian Fichtner in Jugendjahren gemalt und das ihm zu frühem Ruhm verholfen hat, gehört in diesem Zusammenhang ebenso erwähnt wie Felix' erfolglose Versuche, als Sterbender noch etwas aufs Papier zu bringen (Sterben) oder die enge Verbindung, die zwischen dem Entstehen des Tagebuchs des Ich-Erzählers und den langsam dahinwelkenden Blumen in Blumen besteht. Die fraglos deutlichste Auseinandersetzung mit dem Verhältnis von literarischer Produktion und Tod findet sich jedoch in der 1917 entstandenen und erst posthum veröffentlichten Erzählung Der letzte Brief eines Literaten, die in Kürze eingehender zu besprechen sein wird.

Einige generellere Überlegungen seien dem jedoch vorausgeschickt. Eine der ersten Fragen, die im Zusammenhang mit dem Thema dieser Arbeit auftauchen, war jene, warum ein Autor mit solcher Konsequenz seine "literarischen Kinder" zum Tode verurteilt bzw. tötet. Während in dem einleitenden Kapitel diese Frage einerseits als inhaltliche Besonderheit verhandelt wurde und etwa unter Rückgriff auf Schnitzlers unter dem Titel "In eigener Sache" veröffentlichten Sechszeler Tod als 'conditio sine qua non' des menschlichen Daseins verstanden wird (existentielle Bestimmung), andererseits Tod als Fiktion per Definition zum Anreiz oder "Thema der Wahl" für nahezu unendlich viele dichterische Annäherungen wird (ästhetische Bestimmung), stellt sich hier diese Frage erneut unter dem Aspekt eines direkten Zusammenhangs von Tod und Text (poetologische und produktionsästhetische Bestimmung). Die Konstruktion labiler bzw. endlicher Figuren scheint Bedingung dafür, daß Schnitzler ihnen überhaupt literarisches Leben zuspricht; und wenn im antiken Midas-Mythos, der von Künstlern wie Goethe, Balzac oder Hofmannsthal<sup>4</sup> im Kontext dieser Thematik in Anspruch genommen wurde, künstlerische Gestaltung gleichgesetzt wird mit der symbolischen Tötung des Gestalteten,<sup>5</sup> indem es dem

Bereich des Lebens enthoben und als Kunstwerk zur überzeitlichen Erscheinung geformt wird, wird diese Tötung in den Texten Schnitzlers wörtlich genommen, schlägt um in den Inhalt. Die symbolische Tötung durch künstlerische Formung wird ersetzt durch das Töten innerhalb des Kunstwerks, und erst diese Tötung erlaubt es, den Figuren zeitlich begrenzt Leben zuzugestehen--und sie damit wiederum durch Kunst dem Leben zu entziehen.

Erklärungen für diese Eigenart finden sich in der Schnitzler-Literatur nun zumeist unter Rückgriff auf Biographisches. Weniger an den ästhetischen als an den psychologischen Implikationen interessiert zeigt sich Heide Tarnowski-Seidel in ihrer "produktionsästhetische[n] Untersuchung" von Schnitzlers letzter Erzählung Flucht in die Finsternis, wenn sie eine "therapeutische Funktion des Schreibens" feststellt, "die im Grenzfall lebenserhaltend wird: dann nämlich, wenn in Texten stellvertretend selbstzerstörerische Empfindungen zu Ende geführt werden, wenn sich fiktive Gestalten anstelle des schreibenden Ich [sic] töten müssen und können, um dem Autor ein Weiterleben zu ermöglichen. Die Vorwegnahme des eigenen Todes in der Phantasie wird zur Bedingung des Lebens" (17).<sup>6</sup> Literatur und Textproduktion werden diesem dem psychopersonalen Bezug zum Autor verpflichteten Ansatz zufolge zur Freudschen Gesprächstherapie, die der reinen psychischen Gesunderhaltung des Schreibers dient. Zwar legt jene bei Tarnowski-Seidel zitierte briefliche Bemerkung Schnitzlers diese Lesart nahe, sie erschöpft die Bedeutung, die der Grundkonfiguration im Schnitzlerschen Werk-Handlungsmodell zugrundeliegt, aber keineswegs.

Eine zweite und den produktionsästhetischen Aspekt der uns interessierenden Frage stärker berücksichtigende Erklärung bietet Schnitzler selbst, der in durchaus traditioneller Manier in einer seiner wenigen literaturtheoretischen Notizen feststellt: "Man kann die Kunst wohl als Resultat einer Angstneurose auffassen, in dem Sinn, daß sie aus dem Drang entspringt, dem Grauen der Vergänglichkeit zu entfliehen. Die Kunst will aufbewahren, erst in zweiter Linie will sie gestalten."<sup>7</sup> Kunstproduktion als Strategie des

Künstlers zu verstehen, etwas der Vergänglichkeit entgegenzusetzen und sich durch das Werk ein bleibendes Denkmal zu setzen, ist sicherlich eine der traditionellsten Erklärungen für künstlerische Tätigkeit,<sup>8</sup> und nur Schnitzlers psychologische Deutungsvariante ("Resultat einer Angstneurose") hebt diese Bemerkung aus dem Bereich des allzu Bekannten heraus. Auch hier ließe sich Schreiben als therapeutische Maßnahme verstehen-- Bernard Dieterle weist jedoch auf einen Zusammenhang mit einer Anekdote aus den frühen "Mannesjahren" Schnitzlers hin, der den produktionsästhetischen Aspekt stärker in den Mittelpunkt rückt. In seiner Autobiographie Jugend in Wien berichtet Schnitzler nämlich von einem nächtlichen Erlebnis bzw. einer erlebnishaften Einsicht, die ihn zur existentiellen Erkenntnis des Begriffs Tod führte und jenes "akute und schmerzliche Bewußtsein des Todes [initiiert], das Schnitzler eigentlich sein Leben lang begleiten wird" (Dieterle, 34). Als Waffe gegen dieses "Grauen" bietet sich nun, wie es die zitierte Bemerkung Schnitzlers nahelegt, die Kunst, die sich der Vergänglichkeit entgegenstellt und zugleich in der Lage ist, "das Wort . . . aus seiner Buchstabenstarrheit"<sup>9</sup> zu erwecken. Diese originäre Kraft besitzt Kunst jedoch in vollem Maße nur dort, wo "das Ich und die Zeit zu schwinden drohen" (Dieterle, 35), Vergänglichkeit am intensivsten spürbar wird. Die Nähe zum Tod 'adelt' das dichterische Wort und garantiert--so zumindest scheint es Dieterle zu interpretieren--den Status des Produkts als Kunst-Werk. Schnitzlers Tendenz, seine Figuren in die tödliche Grenzsituation zu stellen, ließe sich demnach als Stellvertreteranordnung etwa im Sinne Tarnowski-Seidels verstehen, hier jedoch nicht allein im Interesse der seelischen Reinigung des Autors, sondern auch des existentiellen Vorstoßes zum "wahre[n], reine[n] Wort" (35), das den wahren Dichter vom "Literaten" unterscheidet, von jenem Schreibertypus, den Schnitzler mit fast irrationalem Haß anzugreifen nicht müde geworden ist.<sup>10</sup>

Schnitzlers frühe "Begegnung mit dem Tod" mag nun durchaus prinzipiell der Anstoß oder die Inspiration für seine Entscheidung für den Schriftstellerberuf gewesen sein

und damit in direkter Verbindung zu Schreiben und Künstlertum stehen. Mit dieser Grundprämisse das Phänomen des "tötenden Autors" zu erklären, funktioniert jedoch, wie gesehen, nur, wenn man eine Art Identifikation des Autors mit der Situation seiner Figuren annimmt. Zudem führt Dieterles Theorie dieser Art angewandt dazu, mit Graden höherer oder minderer Qualität des "wahren, reinen Wortes" (s. o.) zu operieren, für die objektive Kriterien eher schwer zu finden sein dürften. Anstatt die Biographie des Autors zu bemühen und Eigenheiten in seinem Werk als Ausdruck psychologischer Befindlichkeiten oder Bedürfnisse zu verstehen, scheint es mir einfacher und sinnvoller, das Werk selbst ins Auge zu nehmen und die Zeit, in der es entstand. Einig sind sich die bisher herangezogenen Interpreten in der (impliziten) Feststellung, daß Schnitzler, aus welchen Gründen auch immer, immer wieder eine Grenzsituation--"das Leben unter der Todesdrohung", wie Allerdissen es nennt--konstruiert hat, in der es möglich ist, Aussagen zu machen, Leben zu dichten. Nur diese Grenzsituation scheint noch literarisch produktiv zu sein, und es liegt nahe, diese Eigenheit im Zusammenhang mit der zeitlich parallel stattfindenden "Krise des Dramas", wie sie Peter Szondi nachzeichnet,<sup>11</sup> zu sehen.

Es ist sicherlich kein Zufall, daß Schnitzler, der "Dichter des Todes", auch einer der wichtigsten Dramatiker des um die Jahrhundertwende zunehmend an literarischer Bedeutung gewinnenden Einakters ist. In einer Zeit, in der die "Sphäre des 'Zwischen'"<sup>12</sup> grundsätzlich problematisch geworden ist, Vereinzelung und Unfreiheit den großen dramatischen Entwurf, der das Individuum im Kampf mit seiner Umwelt (Mitmenschen, höheren Mächten) zeigt, unmöglich gemacht haben, wird der Einakter zum "Rettungsversuch" (Szondi) des Dramas überhaupt. Szondi definiert den modernen Einakter als einen

Teil des Dramas, das sich zur Ganzheit erhoben hat. Sein Modell ist die dramatische Szene. Das besagt, daß der Einakter mit dem Drama wohl dessen Ausgangspunkt, die Situation, teilt, nicht aber die Handlung . . . . Weil der Einakter die Spannung nicht mehr aus dem zwischenmenschlichen Geschehen bezieht, muß sie bereits in der Situation verankert sein . . . .

[D]ie Situation hat hier selber alles zu geben. Deshalb wählt sie der Einakter, wenn er auf Spannung nicht ganz verzichtet, immer als Grenzsituation, als Situation vor der Katastrophe, die schon bevorsteht, wenn der Vorhang sich hebt, und im Folgenden nicht mehr abgewendet werden kann. Die Katastrophe ist futurische Gegebenheit . . . (92)

Diese Poetik des Einakters auf das epische Genre schlicht zu übertragen, hieße die gattungstechnischen Unterschiede wie unterschiedlichen Traditionen beider Gattungen zu ignorieren. Dennoch sind Ähnlichkeiten mit der Prosapraxis Schnitzlers nicht zu verkennen--und es ist mit Sicherheit ebenso kein Zufall, daß Wiens "Autor dramatischer Grenzsituationen" auch in seiner Prosa die kürzere Erzählung den längeren Formen vorgezogen hat und daß seine beiden Romanprojekte in der Schnitzler-Rezeption meist sehr kritisch bewertet worden sind.<sup>13</sup> "Ich war ja schon verloren, als ich dich vor einem Jahr kennen lernte" (E I, 104), so hält der sterbende Felix (Sterben) seiner Freundin Marie entgegen und bezeichnet damit exakt die von Szondi für den Einakter als konstitutiv bezeichnete Grundsituation der "Katastrophe [als] futurische[r] Gegebenheit," die auch in dieser Erzählung "alles gibt." Nicht allein im Dramatischen scheint es problematisch geworden zu sein, Aussagen zu machen, sich schriftstellerisch zu äußern. Die Konstruktion einer irreversiblen Grenzsituation wird zum konstitutiven Merkmal Schnitzlerschen Schreibens in einer Zeit, in der das Konzept einer kontinuierlichen Entwicklung eines Helden--wie etwa eines Wilhelm Meister--oder auch nur einer großangelegten Lebensgeschichte (wie etwa die Thomas Buddenbrooks) von Ideen des Machschen Sensualismus unterminiert, desavouiert worden ist. In diesem Sinne läßt sich Schnitzlers "mörderische" Schreiblust auch als Rettungsversuch des (traditionellen) Erzählens verstehen, bevor im 20. Jahrhundert neue Formen des Erzählens (Stream of Consciousness, wie auch schon von Schnitzler meisterhaft praktiziert, Science Fiction, Nouveau Roman etc.) offen mit den Traditionen realistischen Erzählens brechen.

Aber noch in einem zweiten Sinne lassen sich Schnitzlers tödliche Situationen als Phänomene der Moderne und ganz speziell als eine indirekte Antwort auf die besonders

von Hofmannsthal in seinem Brief des Lord Chandos formulierte "Sprachkrise" der Jahrhundertwende interpretieren. Die von Hofmannsthals Chandos beschriebene schmerzliche Erfahrung der grundsätzlichen Verschiedenheit von Erlebnis und sprachlicher Repräsentation, von Zeichen und Bezeichnetem gehört zu den traumatischen Erfahrungen der Moderne, die, vereinfachend gesprochen, im Zeichen des Negativen und des Verlustes steht. Das sprachliche Zeichen steht in keinem als angemessen oder "wahr" empfundenen Verhältnis mehr zu dem, was es bezeichnet, "tötet" letztlich das, was es vertreten soll. Was Lord Chandos schließlich dazu bewegt, in endgültiges Schweigen zu verfallen--die unüberbrückbare Differenz zwischen Zeichen und Bezeichnetem--, wird in modernen Theorien zur Sprache als eigentlich kommunikativer Ort bestimmt und dient der Definition von Sprache ex negativo (etwa in dem Sinne, daß ein Wort vor allem auf alles das hinweist, was es nicht ist)--eine Idee, die sich, wie in der Einleitung dieser Arbeit referiert, bereits bei Schnitzler in Ansätzen findet.<sup>14</sup> Die Einsicht aber, daß Sprache nicht mehr sein kann als "Verlustzeichen" für etwas, das verloren und niemals repräsentiert wiedergewonnen werden kann, wird zu einer der grundsätzlichen Voraussetzungen für die Literatur der Moderne und als solche thematisch gerade in der Lyrik.<sup>15</sup>

Ist eines der wesentlichen Merkmale moderner Dichtung--und hier sei der Begriff erweitert auf Literatur allgemein--, daß ihre Sprache vom Verlust einer originären Erfahrung erzählt und damit zum Trauerzeichen wird, so verkehrt sich bei Schnitzler diese Gleichung in ihr Gegenteil: Um überhaupt Text bzw. Sprache hervorbringen zu können, muß zunächst ein Verlust konstruiert werden. Die Konstruktion der zuvor beschriebenen Grenzsituation erweist sich damit als inhaltliche Spiegelung der abstrakten/ theoretischen Bestimmung von Sprache, die ihrerseits wiederum aus dem zeitlichen Nacheinander von Erlebnis und Repräsentation ausbricht, wenn sie darstellt, was per Definition nicht mehr vom Ich erlebbar ist und damit entwirft, was (noch) nicht ist. Wo Tod in Sprache dargestellt wird, wird die von Chandos als unerträglich empfundene Andersartigkeit des

sprachlichen Zeichens von dem, was es bezeichnet, aufgehoben, da in der Gleichung von Zeichen und Bezeichnetem das letztere unbestimmt bleibt. Dem sprachlichen Zeichen sein "Gegenstück" in unserer Erfahrungswelt letztlich zu versagen, bedeutet in Schnitzlers Literaturpraxis, der Sprachkrise seiner Zeitgenossen ein Modell erfolgreichen Weiterschreibens entgegenzuhalten, in dem, wie etwa in Das Tagebuch der Redegonda, die Möglichkeit non-referentieller Sprache, im Spiel mit sich selbst, angedeutet wird. Bietet die Entscheidung für Tod als Zentrum des Erzählens dem kreativen Autor fast unbegrenzte Möglichkeiten dichterischer Entwürfe, so erweist sich diese Entscheidung in einer Zeit der Krise als Überlebensstrategie literarischen Sprechens (und Schreibens) überhaupt und weist gleichzeitig den Weg zu neuen Entwürfen der Funktion von Sprache in Literatur.

Die bis hier angestellten Überlegungen haben gezeigt, wie elementar die Abhängigkeit des literarischen Textes von der Thematisierung von Tod bei Schnitzler ist. Ob im biographisch-psychologischen, sozial- bzw. kulturhistorischen oder (deduzierten) abstrakt-sprachtheoretischen Erklärungsmuster, immer wieder stellt sich Schnitzlers "Fixierung" auf den Tod als wesentliche Bedingung für Text heraus. Literarische Figuren zu töten, scheint die einzige Möglichkeit, sie literarisch überhaupt zum Leben zu erwecken,<sup>16</sup> das Nichtdarstellbare darzustellen die einzige Chance, überhaupt noch zu schreiben. Tod und Text gehen damit ein positiv paradoxes Verhältnis miteinander ein, das in der weiteren Entwicklung moderner Formen des Schreibens etwa in der Bewegung des "art pour l'art" oder im Absurden seine Steigerung erfahren wird.

Ein letzter Aspekt bleibt noch zu behandeln. Denn so sehr die bisherigen Überlegungen darum bemüht waren, den Zusammenhang von Text(produktion) und Tod als etwas, das der Autor seinen Figuren "antut", von so vielen Seiten her wie möglich zu beleuchten, so ist bisher die Frage außer acht gelassen worden, in welchem Verhältnis nun konkret Schreiben und Tod zueinander stehen. Ist die Existenz des Textes abhängig vom Tod der Figuren, von denen er handelt, so steht derjenige, der diesen Text produziert,

dennoch als "Schicksalslenker" außerhalb des eigentlichen Spannungsfeldes, das sich zwischen Text und Tod entwickelt, unabhängig davon, auf welchen Prämissen wiederum das Verhältnis des Autors zu seinen todgeweihten Figuren basiert.<sup>17</sup> Anders als etwa Mallarmé, Kafka oder Proust, um nur die wichtigsten zu nennen,<sup>18</sup> hat sich Schnitzler nun nicht zur Hauptaufgabe gemacht, in seinem Werk das kritische Verhältnis von Kunst und Leben, Schreiben und Tod zu thematisieren und zu reflektieren. Dennoch finden sich auch bei ihm Ansätze einer solchen Auseinandersetzung, vor allem in jenen Texten, in denen Schreiben bzw. literarische Produktion--und dieser Unterschied wird noch wichtig sein-- und Tod in unmittelbarem Zusammenhang miteinander stehen, in denen Schreiben abhängig vom Tod des Schreibenden ist und der sich wiederum auf besondere Weise in den entstehenden bzw. entstandenen Text einschreibt. Trotz der Häufigkeit, mit der sich im Schnitzlerschen Figurenbestand Schriftstellergestalten finden, trifft diese Konstellation nur auf zwei eher weniger bekannte "Schreiber" zu, und so soll ein Blick auf diese vernachlässigten Toten<sup>19</sup> den Abschluß der Überlegungen zu unserem Thema bilden.

"Keineswegs kann ich weiterleben" (E I, 514), so beginnt Schnitzlers Selbstmörder Andreas Thameyer, "Beamter der österreichischen Sparkassa" (516), seinen Abschiedsbrief an die Nachwelt. Damit sind die Prämissen gesetzt, unter denen das Schriftstück entsteht, das wir, als Teil der von Thameyer adressierten Nachwelt, in der Folge zu lesen bekommen. Der "letzte Brief" als Text, der unter der Bedingung eines eminenten Todes geschrieben wird, ist ein Sonderfall der zuvor behandelten Grundkonstellation in Schnitzlers Prosa, und gleich zweimal hat Schnitzler sich dieser besonderen Form der Bekenntnisliteratur bedient. Andreas Thameyers letzter Brief entstand im Jahr 1900, zeitgleich mit der Monolognovelle Leutnant Gustl und läßt sich fast als Kontrapunkt zu der in dieser bekannteren Novelle zu findenden Konstellation lesen. Denn während der geistige Wortschwall des Leutnants zwar von der Vorstellung des Todes

vorangetrieben wird, von seinem Eintritt jedoch beendet und damit uns jeder weitere Text vorenthalten würde, ist der Tod des Bankangestellten Voraussetzung dafür, daß seine Gedanken überhaupt zu uns gelangen. Ebendiese Situation liegt auch in der 1917 entstandenen, aber erst posthum veröffentlichten Erzählung Der letzte Brief eines Literaten vor, und es ist vor allem in diesem später entstandenen "Brief", in dem das Verhältnis von Tod und literarischem Text thematisch wird.

Zunächst sei jedoch die Struktur der "Textform letzter Brief" genauer betrachtet. Einen Sonderfall Schnitzlerscher Textkonstitution stellt der Abschiedsbrief insofern dar, als hier der Verfasser des Textes identisch ist mit der Figur, deren bevorstehender Tod den geschriebenen Text überhaupt ermöglicht. In der Ankündigung des eigenen (selbstgesetzten) Endes konstruiert sich das Ich erst als Subjekt des Textes und wird zur (literarischen) Fiktion,<sup>20</sup> die das Ich, auf das sich das Personalpronomen bezieht, vernichtet. Nur um den Preis des Lebens ist dieser Text zu haben, Leben selbst nur noch als Text übrig:

Der Abschiedsbrief nun, mehr als alle andern, situiert nicht nur die Schreibesituation, bis hin zu dem kritischen Punkt, wo Schreiben umspringt in Sterben, sondern fingiert sich selbst als . . . Werk, durch einen expliziten Bezug auf sich als gelesenes Dokument. Damit wird Schrift in der Vowegnahme ihrer Wirkung entdeckt und eingesetzt als zeitüberdauernder Körperersatz, materialisiert als Blatt Papier, als Lebensspur nach dem eigenen Tode. . . .<sup>21</sup>

Präziser läßt sich die "doppelte Matrix" des letzten Briefes nicht formulieren. Alles, was von dem schreibenden Ich übrig ist, ist Text, der nun vollwertig einsteht für den nicht wiedergewinnbaren Körper des Ichs, einen Körper, der durch die schreibende Hand als letzte Aufgabe nur noch den symbolischen Selbstmord qua Schrift vollzieht, sich selbst "zu Tode" schreibt. Am Textausgang steht der Tod des Ich-los gewordenen Körpers, wird der Anspruch des Briefes eingelöst, die einzig gültige Form und damit "Lebensspur" dieses Ichs zu sein. Der Tod des Autors fällt in die Lücke zwischen dem letzten (geschriebenen)

und dem ersten (gelesenen) Wort ein- und desselben Text-Körpers und wird zum zentralen Dreh- und Angelpunkt in der Konstituierung des Geschriebenen als Text, der erst durch die Bestätigung im Lesen zur vollen Existenz gelangt. Damit ist aber auch der Leser nur durch den Tod des Autors möglich—Tod wird zum einzig 'realen' Verbindungspunkt zwischen Text und Lektüre.

Der Tod des Autors löst also zunächst die Bedingung ein, unter der Text überhaupt entstehen konnte. Er wird gleichzeitig zur Bedingung dafür, daß dieser Text gelesen werden kann; die Lektüre wiederum vollzieht sich nun aber in einem komplexen zeitlichen Kontinuum, denn im Bewußtsein des bereits eingetretenen angekündigten Todes lesen wir, wie das Subjekt des Textes vor unseren Augen auf den Tod hinschreibt. Wir folgen, wenn auch zeitlich gerafft um den Faktor, den Lesen schneller als Schreiben ist, nachträglich linear den letzten Lebensstunden des schreibenden Selbstmörders, um schließlich dort einzumünden, wo wir bereits vor Beginn unserer Lektüre waren: beim Tod des geschriebenen Ichs, von dem das Textende kündigt und das uns den Brief in die Hände gespielt hat. Gleichzeitig steht es jedoch auch in unserer Macht, durch erneute Lektüre jederzeit die letzten in Schrift geronnenen Atemzüge des Schreibers zu reaktivieren. Mit dem Tod des Autors ist der Text übergegangen in den Besitz des Lesers, der Autor selbst ist vollständig hinter der festgeschriebenen Fiktion eines Ich verschwunden. Was bleibt, ist Text.

Prinzipiell nun treffen diese Überlegungen auf jeden letzten Brief zu, der der Nachwelt nach dem tatsächlich eingetretenen Tode des Verfassers zugänglich wird. Und gerade in Andreas Thameyers letzter Brief wird die Tatsache, daß letzte Briefe nichts mehr als Fiktionen liefern (so sehr der Tod des Autors als ultimative Bestätigung des "Wahrheits" gehaltenes des Briefes gelten soll), zum eigentlich ironischen Höhepunkt der Geschichte. Das aus der autobiographischen Schreibesituation abgeleitete Kommunikationsmodell zwischen Text und Rezipient läßt jedoch, wie es die von mir

verwandte Terminologie nahelegt, Schlüsse zu, die den Status des Autors, d. h. einer Person, die nicht aus der unmittelbaren existentiellen Bedrohung heraus schreibt,<sup>22</sup> generell betreffen. In seiner 17 Jahre später entstandenen Erzählung Der letzte Brief eines Literaten nimmt Schnitzler diese Engführung selbst vor, indem er einen professionellen Geschichtenschreiber, den "Literaten", einen letzten Brief verfassen läßt, in dem ganz offen das Verhältnis von Autorenschaft und Tod verhandelt wird und die Bedeutung, die dieses Verhältnis für den Status des in diesem Spannungsfeld entstehenden Textes besitzt.

Das grobe Handlungsmuster dieser Brief Erzählung ist schnell umrissen: Auf einem Ball lernt der namenlose Literat die junge Maria kennen, die unter einer Herzkrankheit leidet. Die beiden verlieben sich "auf den ersten Blick" (E II, 215) ineinander, und trotz ärztlicher Warnungen gehen sie ein leidenschaftliches Liebesverhältnis miteinander ein, das sie im "Liebesexil" Italien solange ausleben, bis Marias Zustand sich soweit verschlechtert, daß der herbeigerufene Arzt—ein Bekannter des Literaten aus Jugendzeiten—ihren nahen Tod voraussagt. In der vermeintlich letzten Nacht der Geliebten beschließt der Literat, seinem Leben ein Ende zu setzen, noch bevor Maria ihren letzten Atemzug getan hat, und nachdem er in einem langen Abschiedsbrief an jenen Arzt die Geschichte dieser Beziehung niedergelegt hat, macht er "seinem Leben durch einen wohlgezielten Schuß in die Schläfe ein Ende" (228/29).

Als Erzählung an sich gehört Der letzte Brief eines Literaten vielleicht nicht zu den erstklassigen Arbeiten Schnitzlers. Die Parallele zu Sterben ist nur zu auffällig und bis in Formulierungen hinein zu verfolgen,<sup>23</sup> und die Namensähnlichkeit wie gesamte soziale Situation des Paares (in beiden Fällen ist der Mann Schriftsteller) legen die Vermutung nahe, daß Schnitzler in der späteren Erzählung eine Art weibliche Variante zu seinem frühen Meisterwerk angestrebt hat, wenn auch mit stark verschobenen Gewichtungen in der Bedeutung der beiden Figuren. Denn nicht mehr die Entwicklung der Krankengeschichte ist Mittelpunkt der Handlung, sondern, wie die subjektive

Erzählerperspektive nahelegt, die Rolle und Befindlichkeit dessen, der überleben könnte. Kombiniert hat Schnitzler das Basismodell von Sterben mit Motiven aus einer zweiten, 1910 geschriebenen Erzählung, Der Mörder. Auch der "Held" dieser Geschichte hat ein Verhältnis mit einer jungen Herzkranken, das er solange unterhält, bis sich ihm eine lukrative Heirat zu bieten scheint. Zu feige, sein Verhältnis mit Elise zu beenden, nimmt der Liebhaber schließlich Zuflucht zum Verbrechen, und so tötet er seine Freundin nach einer letzten heißen Liebesnacht mit einer Überdosis Herzmittel, um für die neue Partie frei zu sein. Deutlich sind die Elemente, die Schnitzler direkt oder ins Symbolische gewendet in Der letzte Brief eines Literaten übernommen hat.

Was an dieser Literatenerzählung jedoch für uns eigentlich interessant ist, sind nicht Schnitzlers Selbstzitate oder die in ihr erzählte fast klischeehafte Liebesgeschichte. Wichtig ist vielmehr zum einen die Thematisierung der akuten Schreibsituation, in der der Brief entsteht und über die sich Leben direkt in Schrift umgegossen findet, jene Situation, die dem letzten Brief als (Sub)Genre seine komplexe zeitliche Struktur verleiht; zum anderen der explizit vom Literaten hergestellte Bezug zwischen Text(produktion) und Tod, der von ihm in mehreren Anordnungen geistig durchgespielt wird. Letztlich erweisen sich alle diese Anordnungen zudem als Schlußpunkte in einer durchgeplanten Selbst- und Werkfiktion, als die der Literat seine letzte Liebe (bereits im Erleben) konzipiert und die erst nachträglich, in Form des uns vorliegenden Briefes, in ihrem fiktionalen Charakter verwirklicht wird. Die gesamte Beziehung mit Maria wird vom Moment des fatalen Tanzes an vor allem in literarischen oder literarisierten Mustern von dem Literaten mit Blick auf ihre literarische Verwertbarkeit (im Brief als Werk?) konstruiert; als "Liebe auf den ersten Blick," über die Maria "gewiß schon in manchem Buch . . . gelesen" (215) hat, wird die Beziehung in diesem Brief von vornherein als Klischee genossen, das immer weitere Stilisierungen wie etwa jene der langsam und klaglos dahinschwindenden Kranken erfährt. Auch seine Rolle als Liebhaber ist dem Literaten deutlich bewußt, und entsprechend texttreu verhält er sich:

So "[hält er] es für richtig", sich "zwei Tage nach dem Ball . . . nach dem Befinden Marias zu erkundigen" (214, H. v. m.), und ebenso einem Schema folgend (ent-)führt er wenig später die totkranke Geliebte nach Italien, wo beide—nun dem literarischen Stereotyp des bohemienhaften Künstlers folgend, für den bürgerliche Moralvorstellungen wie Eheschließung oder Familie nicht gelten—ihre Liebe in vollkommener Unabhängigkeit von äußeren Zwängen ausleben. Im weiteren Verlauf der Liebesgeschichte finden sich immer wieder ähnliche literarische Überformungen bzw. läßt sich ein vollkommen ästhetizistischer Ansatz des Literaten an diese Beziehung erkennen,<sup>24</sup> die ihm, wie seine spontane, fast sadistische Gedankensequenz bei Marias erstem Herzanfall ankündigt, als Chance zum "Roman seines Lebens" wird, der erst durch die Niederschrift im letzten Brief überhaupt existent wird und dessen dramatischer Höhepunkt der eigene Tod ist. Ebenso wie das Ich des schreibenden Subjekts wird in diesem Brief auch die Geschichte von Liebe und Tod unüberprüfbar konstruiert; zusammengesetzt aus literarisch überformten Versatzstücken hat diese Liebes- und Leidensgeschichte keine andere Wirklichkeit mehr als die der Fiktion von Wirklichkeit. Ob die Liebesgeschichte mit Blick auf ihre literarische Verwertbarkeit erlebt wird oder andersherum erst in der literarischen Verwertung die Liebesgeschichte zur Liebes-Geschichte wird, ist letztlich nicht mehr entscheidend. Deutlich ist, wie sehr Text und Wirklichkeit im retrospektiven Selbstentwurf des Literaten miteinander verschmolzen sind, was dazu führt, daß auch jene Entwürfe, die darauf hinauslaufen, das schreibende Ich auszulöschen, zu produktiven Bausteinen in diesem Ich-Text werden und den Sieg der Fiktion über jede außerliterarische Wirklichkeit signalisieren.

Seinen ersten derartigen Entwurf konzipiert der Ich-Schreiber, nachdem ihm der Gesundheitszustand Marias klar wird. Im Herzleiden und dem unausweichlichen verfrühten Tod der Geliebten erkennt er für sich die Chance, "de[n] ersten wahrhaften Schmerz meines Lebens" zu erfahren, der ihm dazu verhelfen soll, "der [zu werden], zu dem mich Gott geschaffen hat" (213). Was dieser nie gekannte, unermeßliche und von

keinem Menschen zuvor gefühlte Schmerz in ihm hervorbringen soll, ist "das *Werk*" (222), das nichts mehr gemein hat mit seinen üblichen Produkten, Komödien, "kühl, glatt und frech, wie man sie von mit gewohnt war" (227). Als Tote soll ihm Marie zur Muse werden, und so fühlt er sich moralisch berechtigt, sie durch seine Liebe und Leidenschaft möglicherweise noch früher als vorherbestimmt ins Grab zu bringen. Die (literarische) Vorlage für diesen Entwurf nun ist mehr als bekannt und in dieser Geschichte als "umgekehrter, perversierter Charlotte-Stieglitz-Komplex"<sup>25</sup> aufgenommen worden. Charlotte Stieglitz, die Frau des Dichters Heinrich Stieglitz, hatte sich im Jahre 1834 selbst der poetischen Bestimmung ihres Mannes zum Opfer gebracht, indem sie sich wohlinszeniert in ihrem Bett erdolchte in der Hoffnung, "durch diesen emotionalen Schock die dichterischen Kräfte ihres Mannes Heinrich zu enthemmen."<sup>26</sup> Die Hybris des Literaten, ein solches Opfer wert zu sein, hält jedoch nicht lange an—allerdings lange genug, um Marias Gesundheit irreversibel zu ruinieren—, das literarische Vorbild entpuppt sich als Fata Morgana, die der frischen Bergluft und dem "hellsten Mittagssonnenschein" (223) nicht standhält:

[E]rschauernd fühlte ich, daß ich aus einem unermeßlich reichen Mann mit einemmal ein Bettler geworden war. . . . War aber meine Liebe nicht etwas völlig Neues und Unerhörtes und mußte demzufolge auch der Schmerz, der mir bevorstand, schon von anderen gefühlt worden sein, die ein geliebtes Wesen an den Tod verloren - so war auch meine hohe Sendung nichts als ein Spiel meiner Eitelkeit und Einbildung, ja, schlimmer als das, ein ausgeklügeltes Rechenexempel, das nicht mehr stimmen konnte, wenn es zur Probe kam. (223/24)

Als schlechter Dramenentwurf entpuppt sich der schöne Plan, und so begibt sich der Literat auf die Suche nach neuen Auswegen—Freitod aus Verzweiflung über die Einsicht in seine eigene moralische, gefühlsmäßige oder künstlerische Minderwertigkeit.<sup>27</sup> Daß er diesen Gedanken nicht in die Tat umsetzt, erklärt er mit Rücksichten, die er auf die totkranke Geliebte zu nehmen hätte; der kritische Leser—wie etwa Anton Vollbringer, der Adressat des Briefes—mag diese Erklärung für eine Ausrede halten. Bald jedoch formt sich

ein neuer Gedanke, der nicht minder von literarischen Vorgaben beeinflusst scheint: "[V]or drei Tagen wußt' ich noch, daß Marias Tod auch der meine sein würde. Mein Entschluß war, gleich nach ihrem letzten Atemzug mit mir ein Ende zu machen. Und das bedeutete gar nicht viel, zu sterben nach ihr; es war eine Form, mehr nicht" (227). Im klassischen Liebestod à la Romeo und Julia scheinen sich sein Schicksal und seine Ambitionen erfüllen zu können. Nicht mit einem neuen Werk, wohl aber mit der Stilisierung des eigenen Endes im Kontext anerkannter Kunstkonventionen meint der Literat, seine Bedürfnisse befriedigen zu können--daß es dazu jedoch des tragischen Charakters eines Romeos oder Tristans bedarf, realisiert er spätestens bei der Ankunft des Arztes, dessen feindliche Gesinnung aus Jugendtagen dem Autor gegenüber nicht abgenommen hat und der nun zum Auslöser--zum Vollbringer!--für "de[n] neuen Entschluß, de[n] letzten, de[n] unumstößlichen" wird. Sein Plan ist es, sich nun noch vor Marias letztem Atemzug das Leben zu nehmen, "um nicht doch am Ende genötigt zu sein, das versprochene Wunderwerk zu schaffen" (229), wie der Briefempfänger Dr. Anton Vollbringer in seinem Postskript zu dem unvollendeten Brief notiert. Der Literat selbst will seinen Selbstmord anders verstanden wissen--nicht gerade unbescheiden hält er sich durchaus für fähig, dieses "Wunderwerk" zu schreiben. Es ist aber noch mehr möglich: Die ursprüngliche Gleichung, nach der das Opfer Marias nicht zu hoch ist für das Werk, wird in ihr Gegenteil verkehrt, Liebe über das Werk gestellt, und so proklamiert der zum Tode Entschlossene: "Maria ist ein Totenopfer wert, wie es noch keinem sterblichen Wesen dargebracht wurde. Ich lösche mich aus, eh' ich mich vollende. Darum habe ich mich entschlossen---" (228). Mit dem Schuß durch die eigene Schläfe wird dem Text ein unüberhörbares Ausrufezeichen zum Schluß gesetzt, das den Anspruch des Literaten, seine Kunst dem Leben (der Liebe als Prinzip des Lebens) geopfert zu haben, Nachdruck verleihen soll. Wie der Brief, so bleibt auch das Leben des Schreibers ein Fragment--"Ich lösche mich aus, eh' ich mich vollende." Als Bestätigung dieses Anspruchs zelebriert sich der Literat selbst im Freitod als

Kunst-Werk; der Selbstmord als Happening wird zum Höhepunkt in der Ich-Konstruktion dieses Briefes.

Interessant ist der dritte Entwurf zum Verhältnis von Kunst und Leben jedoch nicht nur in dieser beschriebenen Hinsicht. Während die zuvor geistig getesteten Anleihen an literarische Muster und Traditionen nämlich keinerlei konkrete Konsequenzen in bezug auf die Produktivität des Literaten haben, ist es die letzte Situation, die ihn an den Schreibtisch bringt und einen Text verfassen läßt, der alles ist, was von ihm übrigbleibt (und in dem alle vorherigen literarischen Ich-Entwürfe schließlich artikuliert werden)--denn nicht allein versichert uns Anton Vollbringer in seiner Nachschrift, daß "sich keine der [vom Literaten verfaßten] Komödien auf den Bühnen zu erhalten vermocht[e]" (230), auch der Herausgeber des Briefes mitsamt der Nachschrift läßt uns im Unklaren über den "Unsterblichkeitsstatus" des Autors dieses letzten Briefes, den wiederum man offensichtlich für wert befunden hat, veröffentlicht zu werden. Alles, was also vom "Werk" des Briefeschreibers übrig ist, ist dieser letzte Brief, der gerade zum Dokument des Scheiterns des Werkes werden sollte. Es fragt sich angesichts dieser Konstellation nun, welcher Status diesem Brief zuerkannt werden kann--ist er wirklich nur, wie es der verärgerte Doktor feststellt, die peinliche Beichte eines Talent- und Morallosen, der kurz vor seinem Ende noch einen Racheschlag gegen seine Umwelt führt? Oder handelt es sich bei diesem Brief vielleicht gerade um das Werk, das zu schreiben so unmöglich schien? Und wenn diese letzte These zutrifft, bedeutet dies, daß das Werk nur um den Preis des Lebens zu haben ist und Kunst prinzipiell tödlich für den Künstler ist, will sie "wahre" Kunst sein?

Sowohl der Umstand, daß es in der komplexen Rahmung des Briefes Instanzen gibt, die den Brief aufzubewahren (Vollbringer) und zu publizieren (der anonyme Herausgeber, der sich zwischen das Ende des Briefes und den Anfang der Nachschrift Vollbringers schaltet) für wert erachten, als auch der Brief selbst, der einen extrem hohen

Grad an Formbewußtsein und Selbstreflexivität verrät, die seinen Kunstcharakter unterstreichen, erlauben es, den Brief zumindest für einen Augenblick als "das Werk" zu betrachten.<sup>28</sup> Zwar beginnt der Literat seinen Brief gleich damit, den privaten Charakter des Schriftstückes zu postulieren, wenn er, die Verwunderung seines Lesers vorausnehmend, fragt: "Ich aber frage dich - was du dich selbst auch fragen dürftest - warum ich diesen Brief denn gerade an dich richte . . . Warum nicht an eine dankbarere, eine würdigere Adresse? An die Nachwelt . . ." (206). Daß es ihm, dem Dramatiker "kalter" Komödien, jedoch darum zu tun ist, eine Geschichte zu erzählen (und damit in fremden Gattungen zu "wildern"), deren Protagonist er selbst ist, wird schnell deutlich: "Aber wo beginne ich? Als wäre es so leicht zu sagen, wo eine Geschichte anfängt" (209). So schreibt er sich ein in die Geschichte seiner letzten Monate, nicht jedoch, ohne konstant seine derzeitige Schreibesituation mitzureflektieren und bis hin zu makabrer Komik in seine Geschichte einzubauen: "Du verziehst den Mund, mein Bester, aber du liesest weiter. Daß ich schon tot bin, stimmt dich milder oder doch zumindest neugierig" (206). Sowohl die Bedingungen der Textproduktion als auch der -rezeption werden in diesem Brief reflektiert, Schreiben deutlich als 'dem Leben Entsagen', als Entweder-Oder-Situation aufgefaßt: "Statt diesen vielleicht überflüssigen Brief weiterzuschreiben, könnte ich ihr [der blonden Krankenschwester] folgen. . . . Aber was kümmert's mich? Zu all dem ist es zu spät. Ich habe anderes zu tun. Ich habe meinen Brief abzufassen . . ." (209). Damit werden letzten Endes die Bedingungen der Textgattung, die er gerade im Begriff ist zu schreiben, mitreflektiert und dem letzten Brief eine Art literaturtheoretische Ebene hinzugefügt, die über den bloß bekenntnishaften Charakter des an Fragen der Präsentation offensichtlich nicht interessierten letzten Briefes Andreas Thameyers weit hinausgehen.<sup>29</sup>

Reicht die Tatsache, daß es sich bei diesem letzten Brief ganz offensichtlich um einen "kunstvoll" komponierten Text mit mehreren Reflexionsebenen handelt, der dem Tod abgerungen wird, aus, um den Literaten aus seiner minderwertigen Autorenexistenz eben

als "Literat" zu heben? Anders gefragt: Entschlüsselt sich in der Erfahrung der "Tödlichkeit der Kunst" für den Autor das Geheimnis wahren künstlerischen Schaffens? Dieterle verneint diese Frage kategorisch. Denn obwohl der Literat--wie auch Andreas Thameyer-- "in einer Grenz- und Notsituation" (32) schreibt, die Schreiben zu einer "inneren Notwendigkeit" werden läßt,

erweisen [sie] sich damit trotz aller Nähe zum Tod als Figurationen eines falschen, weil zumindest mittelbar zweckgebundenen Schreibens [um zu verteidigen oder anzuklagen, BM]. Am schlimmsten ist es mit dem "Literaten" . . . bestellt, der, im Gegensatz zu Thameyer, um Effekte bemüht ist und seinen Abschiedsbrief bewußt mit novellistischen Mitteln komponiert, das heißt noch aus seiner existentiellen Katastrophe ein Stück Literatur zu machen versucht. (32/33)

Gerade weil der Literat sein Leben zu einem "Stück Literatur" macht, entgeht ihm die eigentliche tödliche Bestimmung von Literatur und Schreiben, wie Foucault sie definiert: "Writing has become linked to sacrifice, even to the sacrifice of life: it is now a voluntary effacement which does not need to be represented in books, since it is brought about in the writer's very existence."<sup>30</sup> Nicht zu schreiben, weil man stirbt, sondern zu sterben, weil man schreibt, so lautet die moderne Bestimmung des Autors.

Aber auch in der Gegenrichtung läßt sich die Geschichte eines Textes, der seine Existenz dem Tod seines Autors verdankt, lesen. Was Schnitzler entwirft, ist ein Text, dessen Autor sich "aus dem Staube gemacht hat", dessen Hauptfigur keine Vergleichs- oder Referenzperson in der außerliterarischen Wirklichkeit kennt. Wie irritierend dies ist, zeigt die Reaktion Vollbringers, der--in der Manier derer, die sich in sogenannten Schlüsselromanen negativ portraitiert sehen--in seiner kurzen Nachschrift sehr unterhaltsam darum bemüht ist, die in dem Brief erzählte "Geschichte" zu korrigieren oder richtigzustellen. Der Status des geschriebenen Textes wird jedoch (so sehr dies im Falle autobiographischen Schreibens verlockend ist) grundsätzlich mißverstanden, nähert man sich ihm mit dem "Wahrheitsanspruch" unserer Lebenswirklichkeit. Ebensowenig, wie Schnitzler identisch mit seinem Anatol oder Paracelsus<sup>31</sup> ist, besitzt auch das geschriebene

Ich in unserem Falle andere als rein literarische Existenz, hinter der das Ich-schreibende Subjekt verschwunden ist. In diesem Sinne läßt sich Der letzte Brief eines Literaten auch als Plädoyer Schnitzlers für den prinzipiell fiktiven Status von Literatur lesen, ein Plädoyer, das gerade er, der mit der Identifikation mit seinen ("morallosen") Figuren immer wieder zu kämpfen hatte, zu halten nicht müde wurde. Ob Schnitzler tatsächlich eine solche Intention mit seiner kurzen Erzählung und besonders dem entworfenen Spannungsverhältnis zwischen Text (Brief, Ich-Fiktion) und (essentialistischem) Leser (Vollbringer) verfolgte, läßt sich nicht feststellen--und überhaupt eine klare Autorintention zu suchen, hieße letztlich nichts anderes, als in dieselbe Falle zu fallen, die auch Vollbringer fest im Griff hat. Denn was die eigentliche Besonderheit der kurzen Erzählung ausmacht, ist gerade der Umstand, daß in ihr das Verhältnis von Wirklichkeit und Repräsentation, Leben und Text auf den Kopf gestellt ist: Leben gibt es--so will es allein schon die Bestimmung der Textsorte letzter Brief--nur noch als Text, der wiederum aus literarischen Mustern zusammengesetzt ist. Einzig wirklich ist letztlich nur der Tod des fiktiven Ichs, spürbar im Abbruch des Briefes und letztlich vollzogen durch den Leser, der durch seine Lektüre des Abschiedsbriefes und seines Endes überhaupt erst den Tod des (geschriebenen) Schreibers geschehen läßt. Als "Vollbringer" des Todes der Figuren wird so der Leser zur alles entscheidenden Instanz in Schnitzlers "Ästhetik des Todes." In diesem Licht erweist sich auch Der letzte Brief eines Literaten als eine weitere kreative Auseinandersetzung mit der unerschöpflichen Spannung, die zwischen (Formen sprachlicher) Darstellung und Tod besteht. Genießen wir ihn als einen weiteren farbenfrohen Stein im Werkmosaik des Dichters des Todes, Arthur Schnitzler.

## ANMERKUNGEN: ZUSAMMENFASSUNG UND EPILOG

<sup>1</sup> Vgl. die Einleitung dieser Arbeit, Anm. 1.

<sup>2</sup> Vgl. Dieterle: "Man sucht nach entsprechenden Stellen in autobiographischen Zeugnissen . . . , [aber dort, BM] ist die Ernte eher mager. Sogar in den Tagebüchern, wo man diesbezügliche Äußerungen am ehesten erwartet . . . läßt sich kaum etwas finden, . . . keinesfalls aber auch eine auch nur sporadisch geführte Reflexion über die Literatur, keinerlei Versuche, das eigene Schreiben zu definieren oder zu ergründen" (20).

<sup>3</sup> In Reicherts Aufsatz "The Ethical Import of the Artist in the Works of Arthur Schnitzler" lassen sich Ansätze zu einer Debatte auch dieser Frage finden.

<sup>4</sup> In seinem Aufsatz zum Pygmalion- und Midasmythos, die verschiedenen Autoren jeweils dazu gedient haben, das Verhältnis von Kunst und Leben zueinander zu bestimmen, widmet Mathias Mayer besonders diesen dreien längere Abschnitte.

<sup>5</sup> (Symbolische) Tötung durch Ästhetisierung des lebenden Körpers gehört, wie erläutert, zu den zentralen Strategien, mit denen der in dem Fräulein Else gewidmeten Kapitel untersuchte Todesdiskurs operiert.

<sup>6</sup> Tarnowski-Seidel bezieht sich hier auf eine briefliche Äußerung Schnitzlers Otto Brahm gegenüber, dem er auf Brahms Frage, warum er in seinem Drama Der einsame Weg auch den Schriftsteller Stephan von Sala am Ende in den Tod gehen läßt, antwortet: "Ich verurteile mich gewissermaßen zu Tode - um mich außerhalb des Stückes um so sicherer begnadigen zu können" (1. 09. 1902, zitiert bei Tarnowski-Seidel, 18).

<sup>7</sup> Zitiert bei Dieterle, 36; vgl. seine Anm. 23.

<sup>8</sup> Daß in einem weiteren Schritt diese Unsterblichkeit nur um den Preis des Lebens zu haben ist—sowohl in bezug auf den unsterblich gemachten Helden als auch, in der Moderne, auf den Autor selbst—, stellt Foucault in seinem Essay "What is an Author?" fest: "This link [writing's relationship with death] subverts an old tradition exemplified by the Greek epic, which was intended to perpetuate the immortality of the hero: if he was willing to die young, it was so that his life, consecrated and magnified by death, might pass into immortality; the narrative then redeemed this accepted death. . . . Our culture has metamorphosed this idea of narrative, or writing, as something to ward off death. . . . The work, which once had the duty of providing immortality, now possesses the right to kill, to be its author's murderer . . ." (102). Es wird in der Diskussion von Der letzte Brief eines Literaten zu sehen sein, welchem dieser Paradigma--wenn überhaupt--Schnitzlers Todesdichtungen verpflichtet sind.

<sup>9</sup> Vgl. Dieterle, 34, der wiederum aus Schnitzlers Autobiographie zitiert.

<sup>10</sup> Vgl. etwa seine vielen Ausfälle gegen den Typus des Literaten in AuB und dort besonders seine Darstellung "Der Geist im Wort und der Geist in der Tat," der Schnitzler ein etwas simplistisch anmutendes graphisches Modell verschiedener Menschentypen zugrunde legt.

<sup>11</sup> Vgl. Theorie des modernen Dramas, 20ff.

<sup>12</sup> Szondi, 14.

<sup>13</sup> Aus Briefen und anderen autobiographischen Zeugnissen wird deutlich, daß auch Schnitzler selbst seinem großen Roman Der Weg ins Freie nicht ganz unkritisch gegenüberstand, und sein zweiter Roman Therese gehört in seiner fast naturalistisch-milieustudienhaften Anlage zu den größten Merkwürdigkeiten in Schnitzlers Werk.

<sup>14</sup> Vgl. die auf S. 134 dieser Arbeit zitierte Notiz aus dem Nachlaß Schnitzlers: "Worte sind gewiß nicht alles, es gibt immer noch etwas zwischen den Worten, hinter den Worten - aber all dies Unausprechliche bekommt ja erst einen Sinn dadurch, daß die Worte da sind,

und durch die verschiedene Distanz, das verschiedene Verhältnis, das es eben zu den Worten hat" (zitiert nach Doppler/ Wirklichkeit, 29).

<sup>15</sup> Vgl. Richard Stamelmanns Lost Beyond Telling--Representations of Death and Absence in Modern French Poetry.

<sup>16</sup> Dies soll keinesfalls heißen, daß nicht auch bei Schnitzler manche Figuren durch Stilisierung "wie luftlos" (vgl. Schnitzlers Brief an Hofmannsthal, in dem er sich über seine Erzählung Sterben äußert; siehe auch Kapitel I, Anm. 31 und 35) wirken oder die prinzipielle Problematik der "Tödlichkeit der Kunst" (vgl. Mayer) damit aufgehoben wäre.

<sup>17</sup> Den Begriff des Autors zu benutzen, ist in mehrfacher Hinsicht gerade hier problematisch. Zum einen suggeriert er einen personalen Bezug zwischen Textproduzent und Figur, wie ihn etwa Tarnowski-Seidel vorschlägt, der bei der Betrachtung eines Kunstwerks den Blick massiv verengt. Zum anderen verweist alles hier Behandelte, ob man will oder nicht, auf die in der Literaturtheorie spätestens seit Roland Barthes' The Death of the Author geführte Diskussion um den problematischen und mittlerweile verabschiedeten Autorenbegriff, so daß er nur noch mit größter Vorsicht zu benutzen ist, will man nicht in den Verdacht geraten, biographistischen Ansätzen zu folgen, die gerade in bezug auf moderne Literatur verfehlt scheinen.

<sup>18</sup> Diese drei Namen tauchen immer wieder in der Literatur zum Thema (tödliches) Schreiben in der Moderne auf.

<sup>19</sup> Zu beiden in der Folge besprochenen Erzählungen (Andreas Thameyers letzter Brief, Der letzte Brief eines Literaten) gibt es kaum Interpretationen. 1972 widmet Maja Reid einen Aufsatz diesen "[n]eglected Schnitzler stories" (so im Titel), in denen sie auf frühere Betrachtungen zumindest des früheren der beiden Texte hinweist. Genannt werden Th. Reik, O. Weiss, J. Körner, die alle noch vor der posthumen Veröffentlichung des Literaten schrieben. Auch Reid selbst geht in ihrer Studie nicht über eine erweiterte Inhaltsangabe bzw. Figurenanalyse hinaus, wenn sie sich zum Ziel setzt, den Anspruch des letzten Briefes--im Angesicht des Todes einen maximalen Grad an Aufrichtigkeit aufzubringen (vgl. 443)--mit dem Eindruck zu vergleichen, den die Briefe erwecken. 1980 geht R. Lawson im Kontext seiner Kurzuntersuchung zur Dialektik von "Poets and Physicians" kurz auf den Brief des Literaten ein, jedoch nur, um Licht auf Schnitzlers Doppelsexistenz als Autor und Arzt zu werfen. Nur in Dieterles Untersuchung wird der m. E. interessanteste Aspekt dieser zwei Erzählungen erkannt und diskutiert, den Dieterle prägnant auf die Formel des "konkrete[n] Nebeneinander[s] von Schreibtisch und Tod" (27) bringt. Letztlich ist es aber auch ihm darum zu tun, Schnitzlers eigene, d. h. persönliche Position aus diesen Erzählungen zu erschließen (wie bereits zuvor referiert), d. h. das Verhältnis von Tod als existentieller Erfahrung und Kunstproduktion zu bestimmen, während m. E. gerade in der später entstandenen Erzählung um einen Entwurf zu diesem Themenkomplex geht.

<sup>20</sup> In jeder Form autobiographischen Schreibens--sei es im Tagebuch, im Brief oder in der Beichte, als die sich ja auch der "letzte Brief eines Literaten" gibt (vgl. E II, 206)--findet sich diese Struktur. Das sich hier äußernde Ich kann nichts anderes sein als Ich-Konstruktion, Fiktion einer Identität, die mit Blick auf den potentiellen Leser--und sei es nur der oder die Schreiber/in selbst--konstruiert wird. Wohin die Gleichsetzung des Autors mit seinen (Ich-)Konstruktionen führen kann, zeigen frühe Arbeiten zu Schnitzler (vgl. die Einleitung), die den biographischen Bezug zum Autor auf sein gesamtes Werk ausdehnten und etwa Schnitzler identisch mit seiner Anatol-Figur setzten. In der moderneren Forschung hat sich der biographistische Ansatz komplett in sein Gegenteil verkehrt; die Bezeichnung 'Ich' ist nicht nur in der Literatur problematisch geworden, und der prinzipiell

fiktive Status jedes Textes spätestens mit dem Aufkommen postmoderner Ansätze proklamiert.

<sup>21</sup> Hart Nibbrig, Ästhetik des Todes, 221.

<sup>22</sup> Dies ist im wörtlichen Sinne zu verstehen, denn gerade Theorien, die die "Tödlichkeit der Kunst" postulieren, setzen den Akt des Schreibens als einen grundsätzlich lebensbedrohlichen Vorgang.

<sup>23</sup> Vgl. die Abfolge der einzelnen Krankheitsabschnitte, die Maria (die Namensgleichheit ist mit Sicherheit kein Zufall!) und Felix durchleiden. Ebenso sind auch die Phasen in der Beziehung der Liebenden ähnlich gestaltet, besonders auffällig ist die Beschreibung des Zustands dumpfer Gleichgültigkeit, die beide Paare nach längerer Krankheitszeit an sich erleben. Schließlich scheint Schnitzler ganze Phrasen aus der früheren Erzählung in die jüngere übernommen zu haben, vgl. etwa: "Ein schwerer, glühender Sommer war herangekommen mit heißen, sengenden Tagen, lauen, lüsternen Nächten" (Sterben, E I, 117) und: "Der Sommer kam heran mit heißen Tagen und schwülen Nächten" (Der letzte Brief eines Literaten, E II, 220). Es ließen sich hier noch weitere Beispiele anfügen.

<sup>24</sup> Ganz deutlich wird dieser Zug in den Beschreibungen, die der Literat von dem Krankenzimmer gibt. Die junge Krankenschwester wird zum Bild des Lebens stilisiert, das mit der "dunkelhaarige[n], blasse[n], dahinsterbende[n] Frau" im Bett "wunderba[r]" (214) kontrastiert. Sich selbst positioniert der Literat genau im Spannungsfeld zwischen diesen beiden Polen, in dem auch der letzte Brief entsteht—die existentielle Dimension fällt jedoch der ästhetischen zum Opfer: "Oh, was für ein Bild, und es ist am Ende noch ein Glück, daß ich nicht zudem noch ein Maler bin" (214).

<sup>25</sup> Dieterle, 26.

<sup>26</sup> Dieterle, 36, Anm. 10.

<sup>27</sup> Der Schauspieler Friedrich Roland in Schnitzlers Erzählung Der Ehrentag etwa bringt sich in gewisser Weise aus dieser Einsicht in seine mangelnde Begabung, über die sich August Witte in aller Öffentlichkeit lustiggemacht hat, um. Auch dieser Selbstmord findet übrigens wie jener Willi Kasdas hinter verschlossenen Türen statt.

<sup>28</sup> Die Tatsache, daß Schnitzler die Erzählung selbst nicht zu Lebzeiten veröffentlichte, und daß sie erst posthum, aus seinem Nachlaß publiziert wurde, fügt dem Ineinander von Instanzen, die über das Schicksal des Briefes entscheiden, eine weitere amüsante Ebene hinzu. Möglicherweise war auch Schnitzler selbst der Status der Erzählung nicht ganz klar, und so hat es erst der Nachlaßverwalter Schnitzlers bedurft, um dem "letzten Brief" per Zangengeburt den Weg zum "Werkstatus" zu ebnet.

<sup>29</sup> Auch die vielfach zu findende Ironie, mit der sowohl die Pathetik bestimmter Beschreibungen (etwa der ersten Begegnung mit Maria) als auch der Selbstdarstellung zurückgenommen wird, weist auf ein höheres Bewußtsein für den literarischen Wert des letzten Briefes.

<sup>30</sup> "What Is an Author?", 102.

<sup>31</sup> Vgl. Schnitzlers Feststellung: "'Wir spielen immer, wer es weiß, ist klug', sagt Paracelsus, aber nicht ich -" (zitiert nach Scheible/ Schnitzler, 72; Scheible wiederum zitiert nach Reinhard Urbach, Arthur Schnitzler (Velber, 1968) 59).

## BIBLIOGRAPHIE

### Werkausgabe

Schnitzler, Arthur. Gesammelte Werke.

Die erzählenden Schriften. Band I und II. Frankfurt a. M.: S. Fischer, 1961.

Die dramatischen Werke. Band I und II. Frankfurt a. M.: S. Fischer, 1962.

Aphorismen und Betrachtungen. Hrsg. von Robert Weiss. Frankfurt a. M.:  
S. Fischer, 1967.

Jugend in Wien. Eine Autobiographie. Hrsg. von Therese Nickl und  
Heinrich Schnitzler. Wien - München - Zürich: Molden, 1968.

### Tagebücher und Briefwechsel

Schnitzler, Arthur. Tagebücher 1879 - 1930. Ed. 8 vols. Wien: Verlag der  
Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 1987.

Schnitzler, Arthur. Briefe 1875 - 1912. Ed. Therese Nickl und Heinrich Schnitzler.  
Frankfurt a. M.: Fischer, 1981.

Der Briefwechsel Arthur Schnitzler - Otto Brahm. Ed. Oskar Seidlin. Tübingen: Max  
Niemeyer, 1975.

### Literaturverzeichnis

Adorno, Theodor W. Ästhetische Theorie. 13. Aufl. Frankfurt a. M.: Suhrkamp,  
1993.

Allerdissen, Rolf. Arthur Schnitzler: impressionistisches Rollenspiel und skeptischer  
Moralismus in seinen Erzählungen. Bonn: Bouvier, 1985.

Alexander, Theodor W. "A Possible Model for Schnitzler's 'Fräulein Else'."  
MAL 19. 3/4 (1986): 49-61.

- . "Arthur Schnitzler's Use of Mirrors." Seminar 14. 3 (1978): 187-192.
- Allen, Richard H. An Annotated Arthur Schnitzler Bibliography : Editions and Criticism in German, French, and English 1879 - 1965. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1965.
- Aurnhammer, Achim. "'Selig, wer in Träumen stirbt': Das literarisierte Leben und Sterben von *Fräulein Else*." Euphorion 77. 4 (1983): 500-510.
- Auerbach, Erich. Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur. Bern: Francke, 1946.
- Barney, Richard. "The Evaluation of Self: The Concept of Death in the Works of Arthur Schnitzler." DAI 32 (1972): 3987A. Princeton University.
- Barthes, Roland. "The Death of the Author." Image, Music, Text: Essays selected and translated by Stephen Heath. New York: Noonday Press, 1977.
- Bauer, Roger. "Gänsefüßchendekadence: Zur Kritik und Literatur der Jahrhundertwende in Wien." Literatur und Kritik 191/ 92 (1985): 21-29.
- Beharriell, Frederick J. "Schnitzler's 'Fräulein Else' - 'Reality' and Invention." MAL: 10. 3/4 (1977): 247-264.
- . "Schnitzler: Freuds Doppelgänger." Literatur und Kritik 19 (1967): 546-555.
- Benjamin, Walter. "Denkbilder." Gesammelte Schriften, IV/ 1. Frankfurt a.M. Suhrkamp, 1972.
- Benn, Gottfried. Gesammelte Werke III: Gedichte. Stuttgart: Klett-Cotta, 1977.
- Berlin, Jeffrey B. "The Element of 'Hope' in Arthur Schnitzler's *Sterben*." Seminar X. 1 (1974): 38-49.
- Berger, Harry Jr. "Bodies and Texts." Representations 17 (1987): 144-66.
- Berger, Renate und Inge Stephan (Hrsg.). Weiblichkeit und Tod in der Literatur. Weimar: Böhlau, 1987.

- Bohnen, Klaus. "Arthur Schnitzler - 'Renaissance'?" Text und Kontext 10. 2 (1982): 215-219.
- Boym, Svetlana. Death in Quotations Marks: Cultural Myths of the Modern Poet. Cambridge, London: Harvard UP, 1991.
- Bronfen, Elisabeth. Over Her Dead Body. Death, Femininity and the Aesthetic. New York: Routledge, 1992.
- Cixous, Hélène. "The Laugh of Medusa." Critical Theory since 1965. Ed. Hazard Adams and Leroy Searle. Tallahassee: UPF, 1990 (3.Auflage): 309-321.
- Cohn, Dorrit. Transparent Minds. Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction. Princeton: Princeton UP, 1978.
- Colin, Amy. "Arthur Schnitzlers 'Der grüne Kakadu'." Literatur und Kritik 124 (1978): 220-31.
- . "Death, Murder, and the Phantom: Arthur Schnitzler's Art of Cryptonymy." Wegbereiter der Moderne. Festschrift für Klaus Jonas. Ed. Helmut Koopmann und Clark Muenzer. Tübingen: Niemeyer, 1990. 17-26.
- Conner, Maurice W. "Schnitzler's *Sterben* and Dürenmatt's *Der Meteor*: Two Responses to the Prospect of Death." Germanic Notes 11.1 (1980): 36-39.
- Cook, William K. "Isolation, Flight, and Resolution in Arthur Schnitzler's *Die Toten schweigen*." Germanic Review 50 (1975): 213-226.
- Corkhill, Alan. "Abwandlungen des Duellrituals in der deutschsprachigen Literatur des 19. und frühen 20. Jahrhunderts." Neophilologus 72 (1988): 244-257.
- Dällenbach, Lucien. Le Récit Spéculaire: Essai sur la Mise en Abyme. Paris: Éditions du Seuil, 1977.
- Dangel, Elisabeth. "Augenblicke Schnitzlerscher Frauen." Sprache und Literatur in Wissenschaft und Unterricht 67 (1991): 100-110.

- Delius, Annette. "Der grüne Kakadu': Arthur Schnitzlers Grotteske in einem Akt." Der Deutschunterricht 40 (1988): 54-63.
- Demeter, Karl. Das deutsche Offizierkorps in Gesellschaft und Staat 1650 - 1945. Frankfurt a. M.: Bernard & Graefe Verlag für Wehrwesen, 1962.
- Derré, Françoise. L'Œuvre d'Arthur Schnitzler: Imagerie Viennoise et Problèmes Humaines. Paris: Didier, 1966.
- Dethlefsen, Dirk. "Überlebenswille: Zu Schnitzlers Monolognovelle 'Leutnant Gustl' in ihrem literarischen Umkreis." Seminar 17. 1 (1981): 50-72.
- Dieterle, Bernhard. "'Keineswegs kann ich weiterleben' - Figurationen des Schreibens bei Arthur Schnitzler." MAL 30. 1 (1997): 20-38.
- Donahue, William Collins. "The Role of the *Oratorium* in Schnitzler's *Leutnant Gustl*: Divine and Decadent." New German Review 5&6 (1989/ 90): 29-42.
- Donnelly, John (ed.). Language, Metaphysics, and Death. 1978. New York: Fordham UP, 1994.
- Doppler, Alfred. Wirklichkeit im Spiegel der Sprache : Aufsätze zur Literatur des 20. Jahrhunderts in Österreich. Wien: Europaverlag, 1975.
- . "'Der Ästhet als Bösewicht': Schnitzlers Schauspiel 'Der einsame Weg'." MAL 12. 1 (1979): 1-18.
- . "Der Wandel der Darstellungsperspektive in den Dichtungen Arthur Schnitzlers - Mann und Frau als sozialpsychologisches Problem." Akten des Internationalen Symposiums 'Arthur Schnitzler und seine Zeit'. Ed. Giuseppe Farese. Bern, Frankfurt/Main, New York: Peter Lang, 1985.
- Doubrovsky, Serge. "The Body of the Text / The Text of the Body." Trans. Elizabeth Richardson. Reading Proust Now. Ed. Mary Ann Caws and Eugène Nicole. New York: Peter Lang, 1990. 1-21.

- Duhamel, Roland. "Schnitzler und Nietzsche." Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik 4 (1975): 1-25.
- Durzak, Manfred. Zu Gotthold Ephraim Lessing. Poesie im bürgerlichen Zeitalter. Stuttgart: Klett, 1984.
- Ebling, Hans (ed.). Der Tod in der Moderne. Frankfurt a.M.: Syndikat, 1979.
- Eckfelt, Nils. "Schnitzler's 'Leutnant Gustl': Interior Monologue or interior Dialogue?" Sprachkunst 11 (1980): 19-25.
- Enright, D. J. (ed.). The Oxford Book of Death. New York: Oxford UP, 1983.
- Export, Valie. Das Reale und Sein Double: der Körper. Bern: Benteli, 1987.
- Farese, Giuseppe (ed.). Akten des Internationalen Symposiums 'Arthur Schnitzler und seine Zeit'. Bern, Frankfurt/Main, New York: Peter Lang, 1985.
- . "Untergang des Ichs und Bewußtsein des Endes bei Arthur Schnitzler." Literatur und Kritik 161/62 (1982): 33-51.
- Fischer, Jens Malte. Fin de Siècle : Kommentar zu einer Epoche. München: Winckler, 1978.
- Foltin, Lore. "The Meaning of Death in Schnitzler's Work." Studies in Arthur Schnitzler. Centennial Commemorative Volume. Ed. Herbert W.Reichert und H. Salinger. Chapel Hill, NC: U of NCP (1963): 35-44.
- Foucault, Michel. Discipline and Punish. The Birth of the Prison. Transl. Alan Sheridan. 2nd ed. New York: Vintage Books, 1995.
- . "What is an Author?" Critical Theory since 1965. 138-147.
- Freud, Sigmund. Gesammelte Werke, chronologisch geordnet. 19 vols. London: Imago Pub. Co., 1940-1987.
- . Schriften zur Kunst und Literatur. Frankfurt: Fischer, 1987: 169-179.
- Fritsche, Alfred. Dekadenz im Werk Arthur Schnitzlers. Bern: Herbert Lang, 1974.

- Fritz, Axel. "Vor den Vätern sterben die Töchter. Schnitzlers 'Liebelei' und die Tradition des bürgerlichen Trauerspiels." Text und Kontext 10. 2 (1982): 303-318.
- Geißler, Rolf. "Experiment und Erkenntnis. Überlegungen zum geistesgeschichtlichen Ort des Schnitzlerschen Erzählens." MAL 19/ 1 (1986): 49 - 62.
- Goltschnigg, Dietmar. "Zur Identitätsproblematik in der Österreichischen Literatur um die Jahrhundertwende." Studien zur Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts in Österreich. Festschrift für Alfred Doppler zum 60. Geburtstag. Innsbruck: Innsbrucker Beiträge zur Kulturwissenschaft, 1981. 89-94.
- Gray, Richard. "Picturing Emilia: Conflict of Representations and the Tragedy of Bourgeois Subjectivity in Lessing's *Emilia Galotti*." Stations of the Divided Subject. Contestations and Ideological Legitimation in German Bourgeois Literature, 1770-1914. Stanford, CA: Stanford UP, 1995. 45-102.
- Green, Jon D. "Music in Literature: Arthur Schnitzler's *Fräulein Else*." New York Literary Forum 10/ 11 (1983): 141-52.
- Grimm, Reinhold und Walter Hinck. Zwischen Satire und Utopie. - Zur Komiktheorie und zur Geschichte der europäischen Komödie. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1982.
- Guiomar, Michel. Principes d'une esthétique de la mort. Paris: José Corti, 1967.
- Gutt, Barbara. Emanzipation bei Arthur Schnitzler. Berlin: Volker Spiess, 1978.
- Hart Nibbrig, Christiaan L. Ästhetik: Materialien zu ihrer Geschichte. Ein Lesebuch. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1978.
- . Ästhetik der letzten Dinge. 1989. Rpt. als Ästhetik des Todes. Frankfurt, Leipzig: Insel, 1995
- . Die Auferstehung des Körpers im Text. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1985.
- . Rhetorik des Schweigens: Versuch über den Schatten literarischer Rede. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1981.

- Hilmes, Carola. Die Femme Fatale: Ein Weiblichkeitstypus in der nachromantischen Literatur. Stuttgart: Metzler, 1990.
- Höger, Alfons. "Ehrenkodex und Chaos in den dramatischen Texten Arthur Schnitzlers." Text und Kontext 10. 2 (1982): 289-302.
- Hofmannsthal, Hugo von. Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden. Ed. B. Schöller. Frankfurt a.M.: Fischer TB, 1979.
- Jäger, Manfred. "Schnitzlers 'Leutnant Gustl'." Wirkendes Wort 1965: 308-316.
- Janik, Allan und Stephen Toulmin. Wittgenstein's Vienna. New York: Simon and Schuster, 1973.
- Janz, Rolf Peter und Klaus Laermann. Arthur Schnitzler: Zur Diagnose des Wiener Bürgertums im Fin de Siècle. Stuttgart: Metzler, 1977.
- Jelavich, Barbara. Modern Austria: Empire and Republic, 1815-1986. Cambridge UP, 1987.
- Johnston, William. The Austrian Mind: An Intellectual and Social History, 1848-1938. Berkeley: University of California Press, 1972.
- . "Viennese Impressionism: A Reappraisal of a Once Fashionable Category." Focus on Vienna: Change and Continuity in Literature, Music, Art and Intellectual History. . Ed. Erika Nielsen. München: Fink, 1982. 1-12.
- Just, Gottfried. Ironie und Sentimentalität in den erzählenden Dichtungen Arthur Schnitzlers. Berlin: Erich Schmidt, 1968.
- Kristeva, Julia. "Women's Time." Critical Theory since 1965: 471-485.
- Keiser, Brenda. Deadly Dishonor: The Duel and the Honor Code in the Works of Arthur Schnitzler. New York: P. Lang, 1990.
- Keller, Ursula. Böser Dinge hübsche Formel: Das Wien Arthur Schnitzlers. Berlin: Guttandin & Hoppe, 1984.

- Knoben-Wauben, Marianne. "Ambivalente Konstruktionen der Weiblichkeit. Das Bild der Frau aus der Sicht des Wissenschaftlers Sigmund Freud und des Dichters Arthur Schnitzler." Grenzgänge - Literatur und Kultur im Kontext. Ed. Guillaume Gemert und Hans Ester. Amsterdam, Atlanta, GA: Editions Radopi, 1990.
- Knorr, Herbert. Experiment und Spiel - Subjektivitätsstrukturen im Erzählen Arthur Schnitzlers. Frankfurt a. M., Bern, New York, Paris: Peter Lang, 1988.
- Körner, Josef. Arthur Schnitzlers Gestalten und Probleme. Zürich, Leipzig, Wien: Amalthea, 1921.
- Langer, Lawrence D. The Age of Atrocity: Death in Modern Literature. Boston: Beacon Press, 1978.
- Lawson, Richard H. "Schnitzler's 'Das Tagebuch der Redegonda'." Germanic Review 35/ 3 (1960): 202-213.
- . "Poets and Physicians in Arthur Schnitzler's 'The Bachelor's Death' and 'An Author's Last Letter'." Medicine and Literature. Ed. Enid Rhodes Peschel. New York: Neale Watson Academic Publications, 1980. 48-55.
- Lebensaft, Elisabeth. Anordnung und Funktion zentraler Aufbauelemente in den Erzählungen Arthur Schnitzlers. Diss. U Wien, 1970. Wien: Notring, 1972.
- Lessing, Gotthold Ephraim. Emilia Galotti. Stuttgart: Philipp Reclam jun., 1987.
- Leilich, Joachim. Die Autonomie der Sprache: Ein Grundgedanke Wittgensteins. München: Profil-Verlag, 1983.
- Lindken, Hans Ulrich. Interpretationen zu Arthur Schnitzler - Drei Erzählungen. München: R. Oldenbourg, 1970.
- Lorenz, Dagmar. Wiener Moderne. Stuttgart, Weimar: Metzler, 1995.
- Low, D. S. "Schnitzler's *Sterben*. A Technique of Narrative Perspective." 'Erfahrung und Überlieferung' - Festschrift for C. P. Magill. Ed. Hinrich Siefken. Cardiff: University of Wales Press, 1974. 126-135.

- Mann, Heinrich. Ein Zeitalter wird besichtigt. Stockholm: Neuer Verlag, n. d.
- Mann, Thomas. Buddenbrooks. Verfall einer Familie. 2 vols. Stockholm: Bermann-Fischer, 1945.
- Mayer, Mathias. "Midas statt Pygmalion: Die Tödlichkeit der Kunst bei Goethe, Schnitzler, Hofmannsthal und Georg Kaiser". DVJS 64.2 (1990): 278-310.
- McWilliams, James R. "Illusion and Reality: Schnitzler's 'Tagebuch der Redegonda'." German Life and Letters 35. 1 (1981): 28-36.
- Melchinger, Christa. Illusion und Wirklichkeit im dramatischen Werk Arthur Schnitzlers. Heidelberg: Carl Winter, 1968.
- Morse, Margaret. "Decadence and Social Change: Arthur Schnitzler's Works as an Ongoing Process of Deconstruction." MAL 10. 2 (1977): 37-52.
- Neuse, Werner. Geschichte der erlebten Rede und des inneren Monologe in der deutschen Prosa. New York, Bern, Frankfurt a. M., Paris: Peter Lang, 1990.
- Nietzsche, Friedrich. Die Geburt der Tragödie. Unzeitgemäße Betrachtungen I-IV. Nachgelassene Schriften 1870-1873. München, Berlin/ New York: Deutscher Taschenbuchverlag, De Gruyter, 1988. Vol. 1 in Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Einzelbänden.
- Ohl, Hubert. "Décadence und Barbarei. Arthur Schnitzlers Erzählung *Sterben*." Zeitschrift für Deutsche Philologie 108/ 4 (1989): 551-562.
- Omasreiter, Ria. Oscar Wilde - Epigone, Ästhet und Wit. Heidelberg: Winter, 1978.
- Rasch, Wolfdietrich. Die literarische Dekadenz um 1900. München: Beck, 1986.
- Reichert, Herbert W. and Herman Salinger (Ed.). Studies in Arthur Schnitzler: Centennial Commemorative Volume. Chapel Hill: U of North Carolina Press, 1963.
- . "The Ethical Import of the Artist in the Works of Arthur Schnitzler." MAL 6. i/ii (1973): 123-150.

- Reid, Maja D. "'Andreas Thameyers letzter Brief' and 'Der letzte Brief eines Literaten': Two neglected Schnitzler Stories." The German Quarterly 42. 3 (1972): 443-460.
- Rey, William. Arthur Schnitzler: Die späte Prosa als Gipfel seines Schaffens. Berlin: Erich Schmidt, 1968.
- Rieckmann, Jens. Aufbruch in die Moderne: Die Anfänge des Jungen Wien. Österreichische Literatur und Kritik im Fin de Siècle. Königstein/Ts.: Athenäum, 1985.
- Ringel, Erwin. "Das Selbstmordproblem bei Schnitzler." Literatur und Kritik 161/ 62 (1982): 33-51.
- Russell, Peter. "Schnitzlers *Blumen*: The Treatment of a Neurosis." Forum for Modern Language Studies XIII/ 4 (1977): 289-302.
- Scheible, Hartmut. Arthur Schnitzler in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten. Reinbek: Rowohlt Taschenbuch, 1976.
- . Arthur Schnitzler und die Aufklärung. München: Fink, 1977.
- . Literarischer Jugendstil in Wien. München und Zürich: Artemis, 1984.
- Scholz, Gerda. Bewußtsein und Wirklichkeit: Zur spätzeitlichen Figur im Werk Arthur Schnitzlers. Diss., Freiburg/Br., 1970.
- Schmidt-Dengler, Wendelin. "Inflation der Werte und Gefuehle. Zu Arthur Schnitzlers 'Fraeulein Else'." Akten des Internationalen Symposiums 'Arthur Schnitzler und seine Zeit'. 170-181.
- Schorske, Carl. Fin-de-Siècle Vienna: Politics and Culture. New York: Vintage Books, 1981.
- Slote, Michael A. "Existentialism and the Fear of Dying." Language, Metaphysics, and Death. Ed. John Donnelly, 1978. New York: Fordham UP, 1994.
- Sontag, Susan. Illness as Metaphor. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1977.

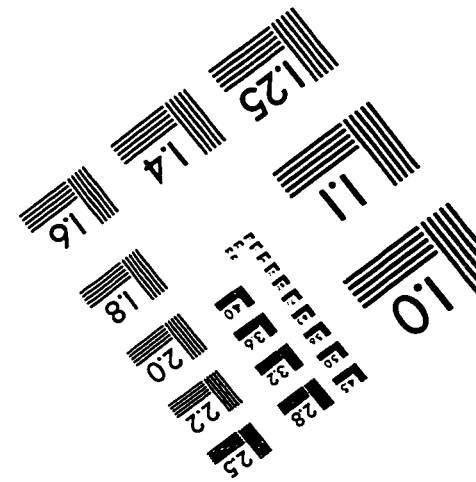
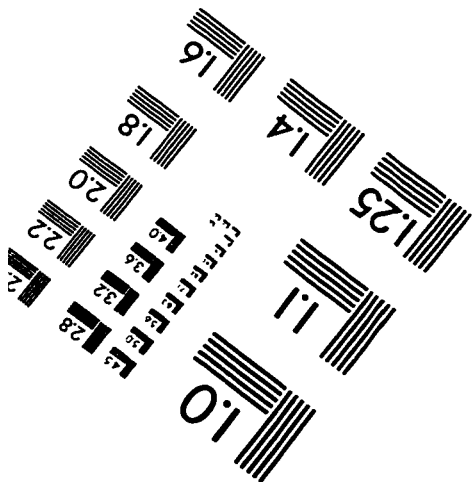
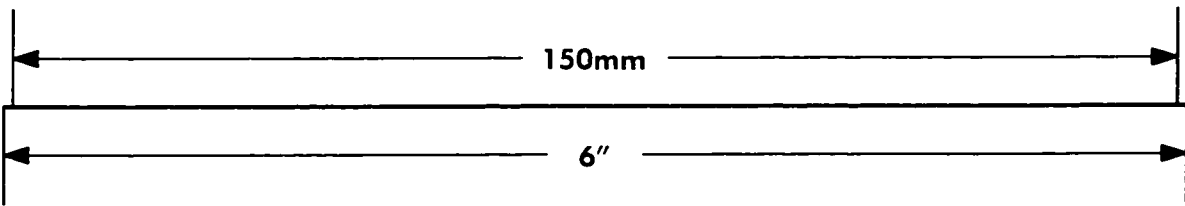
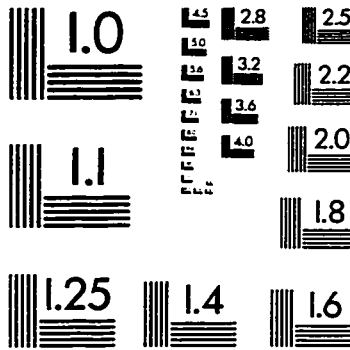
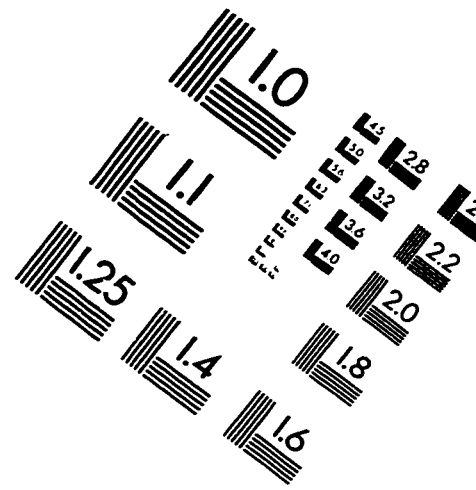
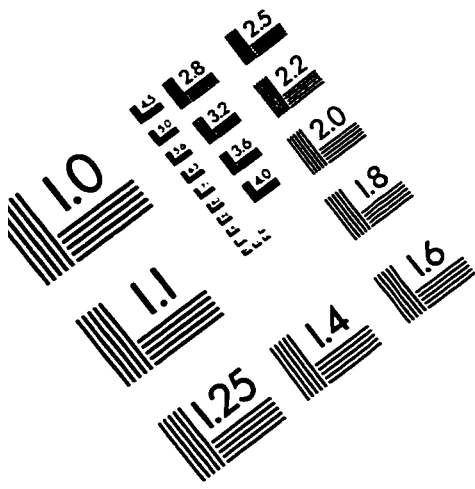
- Stamelman, Richard. Lost beyond Telling: Representations of Death and Absence in Modern French Poetry. Ithaca and London: Cornell UP, 1990.
- Stamon, Peggy und R. Lawson. "Love- Death Structures in the Works of Arthur Schnitzler." MAL 8. 3, 4 (1975): 266-281.
- Stephan, Inge. "'So ist die Tugend ein Gespenst' - Frauenbild und Tugendbegriff im bürgerlichen Trauerspiel bei Lessing und Schiller." Lessing Yearbook XVII (1985): 1-20.
- Stephan, Inge, und Sigrid Weigel. Die verborgene Frau. Sechs Beiträge zu einer feministischen Literaturwissenschaft. Berlin: Argument, 1983.
- Surowska, Barbara. "Flaubertsche Motive in Schnitzlers Novelle 'Die Toten schweigen'." Orbis Litterarum 40 (1985): 372-379.
- Swales, Martin. Arthur Schnitzler. A Critical Study. Oxford: Oxford UP, 1971.
- . "Schnitzler als Realist." Literatur und Kritik 161/ 62 (1982): 52-61.
- Szondi, Peter. Theorie des bürgerlichen Trauerspiels im 18. Jahrhundert. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1973.
- . Theorie des modernen Dramas. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1986.
- Tarnowski-Seidel, Heide. Arthur Schnitzler: "Flucht in die Finsternis" - Eine produktionsästhetische Untersuchung. München: Fink, 1983.
- Thomalla, Ariane. Die 'femme fragile': Ein literarischer Frauentypus der Jahrhundertwende. Düsseldorf: Bertelsmann Universitätsverlag, 1972.
- Urban, Bernd. "Arthur Schnitzler und Sigmund Freud: Aus den Anfängen des 'Doppelgängers'. Zur Differenzierung dichterischer Intuition und Umgebung der frühen Hysterieforschung." GRM (NF) 24 (1974): 193-223.
- Vanhelleputte, Michel. "Der Leutnant und der Tod: Betrachtungen zu einem Schnitzlerschen Thema." Littératures et culture allemandes. Editions de l'Université de Bruxelles, 1985: 217-236.

- Webster Goodwin, Sarah and E. Bronfen (Ed.). Death and Representation.  
Baltimore: Johns Hopkins UP, 1993.
- Weinhold, Ulrike. Künstlichkeit und Kunst in der deutschsprachigen Dekadenz-Literatur.  
Frankfurt a. M., Bern, Las Vegas: Peter Lang, 1977.
- Weir, Robert F. (ed.). Death in Literature. New York: CUP, 1980.
- Weiss, Robert O. Death in the Works of Arthur Schnitzler. M.A. Thesis, U of Missouri,  
1951.
- Wiese, Benno von. "Arthur Schnitzler: 'Die Toten schweigen'." Die deutsche Novelle  
von Goethe bis Kafka, Bd. II. Ed. Benno von Wiese. Düsseldorf: Bagel, 1962.
- Willenberg, Heiner. Die Darstellung des Bewußtseins in der Literatur. Frankfurt a. M.:  
Akademische Verlagsgesellschaft, 1974.
- Wilde, Oscar. The Complete Stories, Plays and Poems of Oscar Wilde. London: O'Mara  
Books, 1990.
- Wilpert, Gero von. "Leutnant Gustl und seine Ehre." Die Ehre als literarisches Motiv -  
E.W. Herd zum 65. Geburtstag. Ed. August Obermayer. Dunedin/ New  
Zealand: University of Otago, 1986. 120-139.
- Wittgenstein, Ludwig. Logisch-philosophische Abhandlung - Tractatus logico-  
philosophicus. (Kritische Edition). Hrsg. Brian McGuinness und Joachim  
Schulte. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1989.
- Wollheim, Richard. Art and Its Objects: An Introduction to Aesthetics. New York,  
Evanston, London: Harper and Row, 1968.
- Young, Julian. Willing and Unwilling: A Study in the Philosophy of Arthur  
Schopenhauer. Dordrecht/ Boston/ Lancaster: Martinus Nijhoff Publishers, 1987

## VITA

Bettina Matthias was born and raised in Lübeck, Germany. After receiving her Master's degree in German and French languages and literatures at the University of Hamburg (Germany) in 1993, she started her doctoral studies in German literature at the University of Washington in autumn 1993. She also has a strong interest in music and comparative studies of literature.

# IMAGE EVALUATION TEST TARGET (QA-3)



APPLIED IMAGE . Inc  
1653 East Main Street  
Rochester, NY 14609 USA  
Phone: 716/482-0300  
Fax: 716/288-5989

© 1993, Applied Image, Inc., All Rights Reserved