

Hubert Ohl

Temporales Alibi. Zeit und Identität in der erzählenden Prosa Arthur Schnitzlers

I

*Die Zeit, die ist ein sonderbares Ding.
Wenn man so hinlebt, ist sie rein gar nichts.
Aber dann auf einmal,
da spürt man nichts als sie:
sie ist um uns herum, sie ist auch in uns drinnen.
In den Gesichtern rieselt sie, im Spiegel da rieselt sie,
in meinen Schläfen fließt sie.
Und zwischen mir und dir da fließt sie wieder,
Lautlos, wie eine Sanduhr.
[...]
Manchmal hör ich sie fließen unaufhaltsam.
Manchmal steh ich auf, mitten in der Nacht,
und laß die Uhren alle stehen.¹*

Spricht man vom »Lebenspathos« der Jahrhundertwende in jenem Sinne, in welchem Wolfdietrich Rasch es das »Grundwort« der Epoche um 1900 genannt hat – als »Erfahrung der Einheit und Allverbundenheit des gesamten Seienden«, die auch die »Einheit von Leben und Tod« einschließt² –, dann ist dabei ausdrücklich nicht vom Leben des Einzelnen und seiner Endlichkeit die Rede. Unter dem Aspekt der Diesseitigkeit dieses Lebensbegriffes, so betont Rasch, könne zwar »auch vom Leben eines Einzelnen mit Emphase gesprochen werden. Aber im ganzen gilt das Lebenspathos nicht dem personhaften Einzelleben, das zwischen Geburt und Tod in der Zeit verläuft, sondern durchaus dem Gesamtleben, dem Ganzen der überindividuellen, vorindividuellen, ewig flutenden Strömung, die jedes Einzelleben gleichermaßen durchdringt.«³ So unbestreitbar die Bedeutung des »großen«, alles einzelne umfassenden Lebens für die Dichtung der Jahrhundertwende auch ist – es genügt, an Hofmannsthals Bruchstück »Der Tod des Tizian« von 1892 oder einige seiner frühen Gedichte zu erinnern –, so handelt es sich bei der generalisierenden Sicht Raschs

¹ GW D V, S. 42.

² Wolfdietrich Rasch, Zur deutschen Literatur seit der Jahrhundertwende, Stuttgart 1967, S. 18.

³ Ebd., S. 21.

doch entschieden um eine perspektivische Verkürzung. Denn es ist evident, daß das Werk Hofmannsthals oder Schnitzlers ebenso aus dem Pathos lebt, mit dem es vom Einzelnen spricht – und damit, wie die Marshallin im »Rosenkavalier«, vom Wissen um die Zeitlichkeit als unhintergehbare Bedingung des menschlichen Lebens geprägt ist. Daß man Orte oder Lebensräume wechseln kann wie Kleider, sein Leben als ein ständiges Auf-Reisen-Sein führen kann und dennoch nicht der »Drohung der Zeit«⁴ entgeht, haben der junge Hofmannsthal (in »Der Abenteurer und die Sängerin«, 1898) wie der reife Schnitzler (in »Casanovas Heimfahrt«, 1917) am Beispiel des alternden Abenteurers eindrucksvoll dargestellt. Was sie am Lebensweg vieler ihrer Figuren demonstrieren, ist, noch vor aller Reflexion über das Wesen der Zeit, die lebensweltliche Erfahrung, daß die Zeit über uns »herrscht«, »über uns Menschen ebenso wie über die Dinge.«⁵ Und daß wir ihrer Herrschaft auch dann nicht entgehen, wenn wir aufhören, sie zu messen, weil niemand der Endlichkeit seines Lebens entgeht. William H. Rey hat bemerkt, eines der Grundmotive Arthur Schnitzlers sei die »Zeit als Frist«,⁶ eine jener zugespitzten Grenzerfahrungen, die in mehreren seiner Erzählungen das agens des Geschehens bilden (und bisweilen mit dem genauen Aufmerken auf die vorrückende Uhr einhergehen), exempla für die Unentrinnbarkeit der Zeit, die wir nur um den Preis des Todes zu transzendieren vermögen. In welcher Gestalt auch immer: das Wissen um die Zeitlichkeit als Grundgegebenheit des menschlichen Daseins gehört zu den zentralen Motiven der österreichischen Moderne.

Die generelle Einsicht, daß »In-der-Welt-Sein« vor allem »In-der-Zeit-Sein« bedeutet, findet in der Literatur der Jahrhundertwende darüber hinaus in zwei Formen der Zeiterfahrung noch einen spezifischen, die Epochensignatur kennzeichnenden Ausdruck: als Erfahrung des erhöhten Augenblicks und als Ungleichgewicht von Erwartung und Erinnerung in bezug auf die eigene Gegenwart. In beiden Fällen wird die Kontinuität der Zeit aufgehoben, im ersten bedeutet,

⁴ William H. Rey, Die Drohung der Zeit in Hofmannsthals Frühwerk. In: Euphorion, Bd. 48 (1954), S. 280 ff.

⁵ Michael Theunissen, Negative Theologie der Zeit, Frankfurt a. M. 1992, S. 41.

⁶ William H. Rey, Arthur Schnitzler. Die späte Prosa als Gipfel seines Schaffens, Berlin 1968, S. 152.

zugespitzt gesprochen, die Gegenwart alles, im zweiten fast nichts; im ersten Fall scheint die Zeitlichkeit des Daseins außer Kraft gesetzt zu gunsten einer gesteigerten Gegenwart, im zweiten Fall wird eben diese Gegenwart entwertet durch das übermächtig gewordene Erlebnis der Vergangenheit oder der Zukunft. Es liegt auf der Hand, daß das Erlebnis des gesteigerten Augenblicks die Domäne des Abenteurers als einer Schlüsselgestalt der Jahrhundertwende darstellt. Die »Form des Abenteurers«, so hat Georg Simmel betont, ist »im allerallgemeinsten: daß es aus dem Zusammenhange des Lebens herausfällt« und von seinem »Vorher und Nachher unabhängig« ist. Daher ist der Abenteurer »das stärkste Beispiel des unhistorischen Menschen, des Gegenwartswesens. Er ist einerseits durch keine Vergangenheit bestimmt (was seinen [...] Gegensatz zum Alter trägt), andererseits besteht die Zukunft für ihn nicht.«⁷

Im Blick auf die dazu in striktem Gegensatz stehende Asymmetrie zwischen der je eigenen Gegenwart und dem Vergangenen bzw. Zukünftigen hat William H. Rey Hofmannsthals »Toren« Claudio »einen Menschen ohne Gegenwart« genannt, weil er sich »von der Ahnung des Kommenden und der Erinnerung an das Vergangene zu nähren sucht.«⁸ Damit hat Rey eine Haltung bezeichnet, die nicht nur den in der Literatur des *Fin de siècle* verbreiteten Typus des Ästheten charakterisiert, sondern ebenso die besondere Form des Zeiterlebens, von der hier die Rede ist. Sie läßt sich, zumal im Blick auf eine Reihe Schnitzlerscher Figuren, am prägnantesten als die eines »temporalen Alibi« bezeichnen. Da, nach einem dictum Schopenhauers, die »Gegenwart allein [...] die Form alles Lebens« ist,⁹ schließt das Verfehlen der je eigenen Gegenwart, allem möglichen Reichtum der erinnerten Vergangenheit oder der erwarteten Zukunft zum Trotz, die Gefahr ein, das eigene Leben zu verfehlen. Und weil uns schließlich Leben nur in Zeit und Raum gegeben ist, gehört zu dieser »subjektiven« Zeiterfahrung – die man ebenso eine Zeitvertauschung oder Zeitverdopplung nennen kann und mit der zuweilen *Dejá-vu*-Erlebnisse ein-

⁷ Georg Simmel, *Das Abenteuer*. In: ders., *Philosophische Kultur* (1911), Berlin 1986, S. 25, 26, und 27.

⁸ Rey (Anm. 4), S. 296.

⁹ Arthur Schopenhauer, *Sämtliche Werke*. Textkritisch hrg. v. Wolfgang Frhr. von Löhneysen, Darmstadt 1961, Bd. I: *Die Welt als Wille und Vorstellung* I, § 54, S. 384.

hergehen – immer auch ein räumliches ›Anderswo‹. Soweit es an das Gedächtnis oder die Einbildungskraft gebunden bleibt, realisiert es sich ebenfalls nur als innere Form der Wahrnehmung. Die Sehnsucht nach einem bestimmten Ort mag mitunter sogar das Primäre sein, gegenüber der Herrschaft, die die Zeit über uns ausübt, ist der Raum dennoch von sekundärer Bedeutung; die Abfolge einzelner erlebter Orte oder Räume kann wiederholbar, sogar umkehrbar sein: Ihnen gegenüber erweist sich die vergehende Zeit als das unerbittlich Unwiederholbare, das weder übermächtige Erinnerungen noch ungelebte Erwartungen außer Kraft zu setzen vermögen.

Das hier Gemeinte kann vorab ein wenn auch nur kursorischer Blick auf die jedem Schnitzler-Leser vertraute Gestalt Anatols aus dem gleichnamigen frühen Einakter-Zyklus klären helfen. Schon in ihm finden sich beide Formen des Zeiterlebens. Anatol ist ja keineswegs der im Glanz des Augenblicks strahlende Abenteurer (wie Hofmannsthals Florindo), noch weniger der nur dem momentanen Erlebnis verhaftete sogenannte »impressionistische Mensch«; er nennt sich einen »Hypochonder der Liebe« (D I, S. 82),¹⁰ weil er eine gegenwärtige Situation ständig durch Erinnerungen an frühere Begegnungen oder Erwartungen noch intensiveren Erlebens relativiert oder sich von seiner Vergangenheit (wie in »Episode«) gerade dann am wenigstens zu lösen vermag, wenn er erklärt, sich von ihr freimachen zu wollen. Der scheinbar so ausschließlich von Augenblicksstimmungen und zufälligen Eingebungen abhängige Anatol »hintergeht« seine Partnerinnen wie sich selbst immer wieder mit seinen Erinnerungen oder uneingelösten Erwartungen, die sich zwischen ihn und die Gegenwart stellen. Daß er sie immer erneut zu verfehlen droht, verleiht ihm jenen zwischen Tragik und Komik changierenden Zug, der ihn so unverwechselbar macht. Hinter allen seinen Versuchen aber, die Zeit als Vergänglichkeit zu überlisten, steht sein geheimes Wissen um ihre Unumkehrbarkeit, und das bedeutet vor allem: seine nie zu beschwichtigende Angst vor dem Alter.

¹⁰ Alle Zitate im Text nach: Arthur Schnitzler, *Gesammelte Werke. Die Erzählenden Schriften*, Erster und Zweiter Band, Frankfurt a.M. (1961), 1981 (E); *Die Dramatischen Werke*, Erster und Zweiter Band, Frankfurt a.M. (1962), 1981 (D); *Aphorismen und Betrachtungen*. Hrg. v. Robert O. Weiss, Frankfurt a.M. (1967) 1983 (AB). – Zitiert wird unter Angabe von Band- und Seitenzahl; wiederholte Nachweise aus demselben Werk nur mit eingeklammerter Seitenzahl im Text.

Daß Erinnerungen sich als »wirklicher«, als intensiver erweisen können als die jeweils erlebte Gegenwart, gestaltet Schnitzler an einer anderen seiner Dramenfiguren, Stefan von Sala aus »Der einsame Weg«. Dieser todkranke Ästhet, den neben seinen Erinnerungen eigentlich nur noch die Hoffnung am Leben erhält, an einer geplanten archäologischen Expedition teilnehmen zu können, ist gleichwohl von der Dominanz der Vergangenheit gegenüber dem Flüchtigen und Entgleitenden jeder Gegenwart überzeugt. Er entwickelt diese Auffassung überdies an einem Beispiel, dessen Augustinus sich in seinen Reflexionen über die Zeit im XI. Buch der »Confessiones« bedient. In einem Gespräch mit der jungen Johanna Wegrat (die ihn liebt) kommt Sala auf jene ausgezeichneten Augenblicke zu sprechen, in denen ihm sein zurückliegendes Leben »wieder gegenwärtig« ist, das »Gegenwärtige« hingegen »vergangen« erscheint. Alle aus der Erinnerung auftauchenden Bilder, so faßt er die Folge seiner Beispiele zusammen, besäßen für ihn die Macht des Gegenwärtigen: »All das, all das ist da – wenn ich nur die Augen schließe, ist mir näher als du, Johanna, wenn ich dich nicht sehe und wenn du schweigst.« (D I, S. 817) Während Johanna ihre Augen »mit Wehmut auf ihn gerichtet« hält, fährt Sala fort:

Gegenwart ... was heißt das eigentlich? Stehen wir denn mit dem Augenblick Brust an Brust, wie mit einem Freund, den wir umarmen, – oder mit einem Feind, der uns bedrängt? Ist das Wort, das eben verklang, nicht schon Erinnerung? Der Ton, mit dem eine Melodie begann, nicht Erinnerung, ehe das Lied geendet? Dein Eintritt in diesen Garten nicht Erinnerung, Johanna? Dein Schritt über diese Wiese dort nicht gerade so vorbei wie der Schritt von Wesen, die längst gestorben sind? (ebd.)

Es ist Salas Beispiel des erklingenden und verklingenden Tones, das die Augustinus-Analogie provoziert. Denn eben an den langen und kurzen Silben des Liedes »Deus creator omnium« wie an einem anderen von ihm gesungenen Lied geht dem Heiligen auf, daß es sein »Geist« ist, der ihre Zeitdauer mißt bzw. den Eindruck ihrer Länge oder Kürze festhält; und daß die drei Ekstasen der Zeit »in der Seele« sind: die Zukunft als »Gegenwart des Zukünftigen« oder »Erwartung«, die Gegenwart als »Gegenwart des Gegenwärtigen« oder »An-

schauung« und die Vergangenheit als »Gegenwart des Vergangenen« oder »Erinnerung«. (Confessiones, XI, 27, S. 36f. u. 20, S. 26)¹¹

Wir wissen aus den uns überlieferten autobiographischen Zeugnissen nichts über eine Augustinus-Lektüre Schnitzlers; und auch die beiden zeitgenössischen Denker und deren Reflexionen über die »Zeitempfindung« bzw. den Begriff der »Dauer« als der fundamenta-

¹¹ Der deutsche Text nach der Ausgabe: Aurelius Augustinus, Bekenntnisse. Vollständige Ausgabe. Eingeleitet u. übertragen von Wilhelm Timme, (Zürich 1950), München 1982, S. 318. – Vgl. auch: Augustinus, Bekenntnisse. Lateinisch und Deutsch. Eingeleitet, übersetzt u. erläutert v. Joseph Bernhart. (München 1955), Frankfurt a. M. 1987, S. 641 f. – Grundlegend für die Einsicht in die Strukturen unseres Zeiterlebens sind immer noch Edmund Husserls »Vorlesungen über die Phänomenologie des inneren Zeitbewußtseins«, (Halle 1928), Nachdruck Tübingen 1960. – Die in unserem thematischen Zusammenhang wichtigsten Überlegungen finden sich in dem Beitrag von Wilhelm Keller, Die Zeit des Bewußtseins. In: Das Zeitproblem im 20. Jahrhundert, hrg. von Rudolf W. Meyer, Bern 1964, S. 44–69. Augustinus voraussetzend und die oben genannten Untersuchungen Edmund Husserls weiterführend, fragt Keller, wie wir die Zeitlichkeit des Seins oder unserer selbst konkret erleben und bestimmt sie als Bewußtseinsfunktion. Entscheidend ist, daß in der »erlebten Zeit« die »Gegenwart« zwar »Mitte, Kern Höhe, Ursprung und Klammer« unseres Zeiterlebens darstellt, aber doch so, daß diese erlebte Gegenwart »der Ort [ist], in dem zugleich die Vergangenheit und die Zukunft als solche erlebt werden; nämlich im Erinnern und Gewärtigen, wodurch Vergangenheit und Zukunft selbst erst werden, was sie sind. Und eben als Ort dieses Erlebens hat die Gegenwart ihren fundamentalen Ichcharakter.« (a.a.O., S. 58) Unter Rückgriff auf die Terminologie Husserls bestimmt Keller die »innere Temporalstruktur des Erlebens« als Gefüge von »Retention« [Behalten] und Protention« [Entwerfen] in der »Präsentation« [der Wahrnehmung des Gegenwärtigen] (S. 63), wobei jeder Akt des Erinnerns oder des Erwartens von retentional-protentionaler Doppelstruktur ist. Wir folgen Keller auch darin, daß wir die Husserlschen Begriffe Protention, Präsentation und Retention – soweit wir uns ihrer bedienen – synonym mit denen von Erwartung, Wahrnehmung (Gegenwart) und Erinnerung gebrauchen; ebenso lassen wir Husserls scharfsinnige Unterscheidung zwischen primären und sekundären Retentionen – den Erinnerungen an unmittelbar, d.h. noch nicht ganz Vergangenes und Wieder-Erinnerungen an weiter Zurückliegendes – unberücksichtigt; beide spielen in den dargestellten Gesprächssituationen eines Erzähltextes ebenso ineinander wie in unserer Alltagswelt, obgleich das Ganze einer literarischen Erzählung zweifellos als Wieder-Erinnerung zu bezeichnen wäre. – Einen aufschlußreichen Beitrag zum Verständnis der Zeitphilosophie Henri Bergsons liefert Gabriele Hoffmann in ihrer Studie *Intuition, durée, simultanéité* – drei Begriffe Henri Bergsons und ihre Analogien im Kubismus von Braque und Picasso 1910–1912, in: Das Phänomen Zeit in Kunst und Wissenschaft, hrg. v. Hannelore Paflik, Weinheim 1987. Hinsichtlich der deutschen Übersetzung von »durée« als »Dauer« bemerkt Gabriele Hoffmann: »Die deutsche Übersetzung »Dauer« meint gerade das, was »durée« nicht meint: eine Erstreckung von definierbarer Länge, eine meßbare Zeitspanne. »La durée« dagegen ist weder meßbar noch teilbar, sie ist das Erlebnis einer individuellen Zeiteinheit, weshalb Bergson sie auch »erlebte Zeit« nennt.« (a.a.O., S. 44)

len Erscheinungsform der »erlebten Zeit« – Ernst Mach und Henri Bergson – hat Schnitzler erst nach Abschluß seines Dramas, im Falle Bergsons sogar erst Jahre später, kennen gelernt.¹² Es handelt sich hier also nicht um die Frage möglicher »Einflüsse«, wohl aber darum, daß Arthur Schnitzler mit dem Psychologenblick des Arztes und Dichters der Jahrhundertwende – also aus ganz anderen »weltanschaulichen« Voraussetzungen – die grundlegende Entdeckung Augustinus' von der Zeit als Zeit der Seele oder des Bewußtseins erneuert und in seinen literarischen Arbeiten fruchtbar macht. Dabei ist dem naturwissenschaftlich geschulten Dichter selbstverständlich, daß die kosmologische Zeit, die an der Bewegung der Himmelskörper gemessen wird (und die wir deshalb »objektiv« nennen), ebensowenig ihr Eigenrecht verliert wie die Uhr- oder Kalenderzeit unserer alltäglichen Zeitwahrnehmung oder die Vorstellung der Zeit als gerichtete Strecke, deren zählbare Zeitpunkte in ihrer Abfolge nicht umkehrbar sind. Dennoch werden diese »objektiven« Formen unserer Zeitwahrnehmung in ihrer universalen Geltung eingeschränkt durch jenes »subjektive« »innere Zeitbewußtsein«, dessen Maßstab nicht die gemessene, sondern die jeweils erlebte Zeit bildet. In ihr können Erinnerung und Erwartung nicht nur dieselbe Präsenz besitzen wie die Anschauung, sondern deren Aktualität sogar entschieden relativieren.

Es ist unmittelbar evident, daß diese Form des inneren Zeiterlebens das genaue Pendant zu dem generellen Vorrang der Figurenperspektiven in Schnitzlers Dichtung bildet. An den Monolog-Novellen (zumal an »Leutnant Gustl«) ist dieser Zusammenhang mit Händen zu grei-

¹² Nach Auskunft seines Tagebuches liest Schnitzler im September und Oktober 1904 Ernst Machs »Analyse der Empfindungen« (1885), deren 5. Auflage Ende 1902 erschienen war. Seine Beschäftigung mit der Philosophie Bergsons scheint zunächst eher indirekter Natur, vermittelt durch Gespräche mit seinem philosophierenden Freund Arthur Kaufmann. Das Tagebuch vermerkt für den 14. Dezember 1912: »Nm. Arthur Kaufmann. Über Kassner; über Bergsons Philosophie.« Eine Notiz vom 21. Juli 1917 lautet: »Vm. bei A. Kaufmann. Er setzte mir viel von seiner Philosophie auseinander. (Der Mythos von Raum und Zeit, die Begriffspaare u.s.w.) [...]«; und fünf Tage später (26.7.) heißt es »Bei Kaufmann [...]. Ich fand ihn wohl und Bergson lesend.« Von Bergson selbst hat Schnitzler im Mai 1918 die Schrift »Über das Lachen« gelesen. – Die Belege nach: A.S. Tagebuch 1903–1908. Unter Mitwirkung v. Michael Braunwarth u. a. hrsg. von der Kommission für literarische Gebrauchsformen der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Obmann Werner Welzig, Wien 1991, S. 65; Tagebuch 1909–1912, Wien 1981, S. 374; Tagebuch 1917–1919, Wien 1985, S. 65, 67 u. 144.

fen, er gilt indes nicht minder für eine Reihe anderer Gestalten seiner Erzählungen wie seiner Dramen. Wo das Geschehen sich vornehmlich im »Bewußtseinszimmer«¹³ abspielt, seine Spiegelung in Urteilen und Gefühlsreaktionen der Figuren auch in den Bühnenstücken im Vordergrund steht, muß notwendig auch ihr inneres Zeiterleben gegenüber der meßbaren Zeit dominieren. Mit der Darstellung der erlebten Zeit gewann der Dichter jedenfalls ein Ausdrucksmedium, das seinem Interesse an den psychologischen und mentalen Motiven seiner Figuren besonders entgegenkam und das ihm erlaubte, auch in seinen Prosa-Arbeiten alles Interesse auf die Figuren zu konzentrieren und auf die Instanz eines außerhalb der Handlung stehenden, kommentierenden Erzähler weitgehend zu verzichten. Um den in Rede stehenden Sachverhalt in Anlehnung an Paul Ricoeurs Terminologie zusammenzufassen: der Erzähler Arthur Schnitzler, der selten als narrative Stimme vernehmbar wird, konfiguriert das Geschehen seiner Prosa durch die Dominanz der Figurenperspektiven und des in ihnen sich artikulierenden individuellen Zeitbewußtseins.¹⁴

Im folgenden sollen an den Protagonisten von »Frau Berta Garlan«, »Der Weg ins Freie«, »Casanovas Heimfahrt« und »Flucht in die Finsternis« die Temporalstrukturen ihres Selbst- und Weltverständnisses exemplarisch erörtert werden. Dazu gehört auch jene Form der Zeiterfahrung, die wir »temporales Alibi« genannt haben; generell fragen wir nach der Bedeutung, die den Momenten von Erwartung und Erinnerung in ihren jeweiligen Gegenwartsbezügen zukommt (deren Ungleichgewicht sich im Blick auf die Gegenwart bis ins Pathologische steigern kann). Aber auch der Erfahrung unaufhebbarer Vergänglichkeit alles individuellen Lebens, die Schnitzlers Erzählungen

¹³ Friedrich Nietzsche, Über Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinne. In: F.N., Werke in drei Bänden. Hrg. v. Karl Schlechta, Darmstadt 1960, Bd. III, S. 310.

¹⁴ Paul Ricoeur, Zeit und Erzählung. Bd. I: Zeit und historische Erzählung, Bd. II: Zeit und literarische Erzählung. Aus dem Französischen von Rainer Rochlitz, München 1988 u. 1989. Bd. III: Die erzählte Zeit. Aus dem Französischen von Andreas Knop, München 1991. – Ausgehend von einer interpretierenden Engführung von Augustinus' Reflexionen über die Zeit und Aristoteles' Darlegungen über die Komposition (»Konfiguration«) der Fabel in seiner »Poetik« entfaltet Ricoeur einerseits die Linien der philosophischen Zeitdiskussion, die zu Husserl und Heidegger führen, und verbindet damit andererseits perspektivenreiche Überlegungen zur Bedeutung des Phänomens »Zeit« für das Erzählen, insbesondere zu Struktur und Wahrheitsbegriff der historischen und der fiktionalen Erzählung.

wiederholt gestalten, soll wenigstens an einem Beispiel nachgegangen werden.

Es lohnt sich indessen, zunächst noch etwas bei dem 1903 fertiggestellten und ein Jahr später gedruckten Drama »Der einsame Weg« zu verweilen; das Stück um die beiden alternden Abenteurer Fichtner und Sala bietet dem Betrachter ein Ensemble von Figuren, die fast alle durch den Vorrang eines »temporalen Anderswo« gegenüber ihrer realen Lebenssituation ebenso geprägt sind wie durch das Erlebnis der fliehenden Zeit.

Der Maler Julian Fichtner hat als junger Mann ganz aus der Erwartung einer glanzvollen künstlerischen Zukunft gelebt, ihr opferte er auch die Liebe Gabrielles, der (von ihm verführten) Braut seines Studienfreundes Wegrat. In einem rastlosen, von erotischen Abenteuern erfüllten Wanderleben verfehlt er jedoch ebenso die Gegenwart einer selbstverantworteten Existenz wie die erhoffte künstlerische Zukunft, die er auch in keinem überzeugenden Werk zu realisieren vermag. Desillusioniert, gealtert und vereinsamt kehrt er schließlich nach Wien zurück und versucht nun, wenigstens einen Teil seiner ungelebten Vergangenheit in die Gegenwart zurückzuholen: Er möchte seinem leiblichen Sohn Felix Wegrat als Vater begegnen – und sieht sich von diesem zurückgewiesen. So empfindet er sich schließlich als Gescheiterter, einer jetzt unausweichlich gewordenen Gegenwart ausgeliefert, deren Leere nur noch durch das Fehlen jeglicher Zukunftshoffnung übertroffen wird.

Auch der Dichter Stephan von Sala hat sein Leben (trotz einer früheren Ehe) weithin in einer degagierten Zuschauerhaltung verbracht, allen Bindungen tunlichst aus dem Wege gehend. Als der intellektuellere der beiden durchschaut er freilich die Halbheiten und sozialen Defizite ihrer beider früheren Abenteurer-Existenzen; ganz im augenblicklichen Genuß der Gegenwart aufgehend, hätten sie niemals um eines anderen willen etwas getan oder unterlassen. Wenn er sie rückblickend »von Gnaden des Augenblicks Götter – und zuweilen etwas weniger als Menschen« nennt (D I, S. 778), dann sind das allerdings auch für ihn längst *tempi passati*. Sala weiß um seine schwere Krankheit, sein Leben steht von Beginn des Stückes an im Schatten des Todes. So bleiben ihm eigentlich nur noch seine von der Einbildungskraft aufgefrischten Erinnerungen und die vage Hoffnung, durch sei-

ne Teilnahme an der archäologischen Exkursion (bei der es darum geht, in die Tiefe der Vergangenheit herabzusteigen und eine seit sechstausend Jahren verschüttete Stadt auszugraben) dem Tod noch für einige Zeit aus dem Wege gehen zu können. Als er aus Johannas erschrockener Reaktion auf sein Heiratsangebot erkennt, wie es wirklich um ihn steht, geht er, klaglos und unsentimental, freiwillig »den Weg hinab« (S. 826) und gewinnt dadurch einen Teil seiner Würde als Person zurück.

Diejenige, bei der das Moment des »temporalen Anderswo« dominierend hervortritt, ist jedoch die junge Johanna Wegrat. Von allen dramatis personae lebt sie am wenigstens in der Gegenwart, zwischen phantasiegeleiteten Erinnerungen und ebensolchen Erwartungen, gibt es für sie schließlich auch keine reale Zukunft mehr. Ihr Glaube an die Seelenwanderung prägt ihre Überzeugung, nicht zum ersten Mal auf der Welt zu sein. Da es sich dabei um eine imaginierte Vergangenheit handelt, kann ihre Einbildungskraft auch die Erwartung an die Stelle der Erinnerung setzen. Das Schwebende, bisweilen elfenhaft Unwirkliche ihrer Erscheinung, das sich auch in ihrer Liebe zum Tanz bekundet, findet in ihrem nur lose Mit-der-Gegenwart-Verknüpftsein einen adäquaten temporalen Ausdruck. Er wird verstärkt durch ihren Wunsch »in der Welt herum[zu]fahren« (S. 763), in eine Zukunft hinein, die durch das Moment völliger Offenheit und Ungewißheit gekennzeichnet ist.

Johanna besitzt aber auch die unheimliche Gabe des Zweiten Gesichts, das ihr einen (begrenzten) Blick in die Zukunft erlaubt, und sie ebenfalls an einem naiven Aufgehen in der Gegenwart hindert: Sie vermag, den herannahenden Tod ihr nahestehender Menschen vorauszusagen. Diese Gabe ist es, die sie schließlich in den Tod treibt. Zunächst scheint es, als würde ihre unbedingte Liebe zu Sala ihr einen sie tragenden Gegenwartsbezug geben, – aber als Sala ihr, halb spielerisch-unverbindlich, einen Heiratsantrag macht, sieht sie (wie zuvor über ihre Mutter) auch über ihn die »Schleier sinken« (S. 762), erkennt sie, daß der todkranke Geliebte endgültig verloren ist, und sie damit ihren letzten Halt im Leben verloren hat – und geht ihm in das Dunkel des Todes voran.

Gabriele Wegrat, Johannas und Felix' Mutter, die ihrem Gatten wie den Kindern die Wahrheit über die Vaterschaft Fichtners ein Leben

lang verschwiegen hat, sucht schließlich, von Todesahnungen erfüllt, in einem Gespräch mit ihrem Arzt Dr. Reumann, dem sie sich als einzigem anvertraut hat, Entlastung für ihre Schuldgefühle, vor allem Felix gegenüber. Reumann spricht sich jedoch entschieden für die Bewahrung des status quo aus und resümiert:

Eine Lüge, die sich so stark erwiesen hat, daß sie den Frieden eines Hauses tragen kann, ist mindestens so verehrungswürdig als eine Wahrheit, die nichts anderes vermöchte, als das Bild der Vergangenheit zu zerstören, das Gefühl der Gegenwart zu trüben und die Betrachtung der Zukunft zu verwirren. (S. 775)

So bleibt der alte Wegrat der inmitten aller Lebenslügen bis zum Schluß einzig Unaufgeklärte; daß er dennoch nicht als der Geprellte erscheint, ist das Verdienst von Felix, der ihn am Ende so emphatisch »Vater« nennt. Was so die vorübergehend gestörte Identität des Sohnes wiederherstellt, bestätigt auch diejenige seines Vaters. Professor Wegrat hat sich seit seiner Heirat stets der »Forderung des Tages« gestellt und Felix ganz selbstverständlich als seinen Sohn angenommen. In der Gegenwart lebend, die er durch Tätigkeit ausfüllt, kennt er weder uneingelöste Erwartungen noch übermächtige Erinnerungen und beglaubigt damit seine Lebensmaxime – die zwar nicht frei von Resignation ist, ihm aber auch jede Lebenslüge erspart und ihm ermöglicht, mit sich übereinzustimmen –: »Wer seine Grenzen besser kennt, das ist der bessere Mann.« (S. 772)

II

Wie Erinnerungen an eine ungelebte Vergangenheit sich zu übermächtig werdenden Träumen von einer noch ausstehenden Zukunft verdichten und eine bis dahin ruhige Gegenwart zu untergraben vermögen, ist das Thema der großen, im Frühjahr 1900 geschrieben und in den Monaten Januar bis März 1901 erstmals veröffentlichten Erzählung »Frau Berta Garlan«.

Nach nur dreijähriger, kleinbürgerlich geprägter Ehe verwitwet, führt Berta mit ihrem kleinen Sohn ein zurückgezogenes, durch Alltagspflichten geprägtes Leben in einer niederösterreichischen Kleinstadt, bis eines Tages, durch eine Zeitungsmeldung ausgelöst, die Erinnerung an ihren einstigen Jugendgeliebten, den inzwischen berühmt

gewordenen Geiger Emil Lindbach, in ihr wieder lebendig wird. Berta hatte das Musikstudium in Wien aufgeben und alle Träume einer eigenen Künstlerlaufbahn begraben müssen, nun glaubt sie, durch eigene Schuld (nicht zuletzt ihre Prüderie) auch die Möglichkeit verspielt zu haben, an der Seite des großen Virtuosen das bewegte Leben einer Künstlergattin führen zu können. Alles in der Vergangenheit Versäumte steht auf einmal als Verlangen nach künftiger Erfüllung wieder vor ihr. Was ihr als eine mögliche Zukunft erscheint, ist freilich nur die verspätete Wiederholung ihrer Vergangenheit.

Gleich das erste Kapitel schlägt das zentrale Motiv der inneren Zeitausweitung an: als Gleichgültigwerden der gemessenen gegenüber der erlebten Zeit. Vom Besuch am Grab ihres Mannes zurückkehrend ist Berta, »als wäre sie schon recht lange vom Hause fort und hätte schon lange mit niemandem gesprochen.« Das Schlagen einer Kirchturmuhr belehrt sie zwar, daß sie kaum eine Stunde unterwegs ist, gleichwohl scheinen ihr die »wenigen Minuten [...], seit sie am Grab ihres Mannes gestanden, [...] schon weit zu liegen.« (E I, S. 390) Sie überläßt sich den herandrängenden Erinnerungen an ihre Wiener Mädchenzeit, ihre Beziehung zu Emil Lindbach wie an einige spätere Verehrer und ihre schließliche Ehe mit Mathias Garlan, – und plötzlich ist ihr, »als erwachte sie aus einem Schlaf. [...] Ihr schien, als wäre ein ganzer Tag, eine ganze Nacht verflossen, seit sie sich hierher auf die Bank gesetzt hatte. Wie ging das nur zu, daß ihr die Zeit so auseinanderirrte?« (S. 395f.)

Der Autor hat einiges getan, um das naheliegende Mißverständnis abzuwehren, hier würde nur die Geschichte einer aufbrechenden Triebhaftigkeit der Protagonistin erzählt. Berta gesteht sich zwar ein, sich »seit Beginn dieses Frühlings [...] weniger behaglich« und ruhig zu fühlen als bisher (S. 395), sie überläßt sich aber keineswegs den sich ihr auch in der kleinen Stadt bietenden erotischen Abenteuern, sondern bedarf der ausdrücklichen Legitimation durch ihre Erinnerungen. Sie sind jeweils Auslöser des ganz aus ihrer Sicht dargestellten Geschehens, erst in einem zweiten Schritt verselbständigen sie sich zu Wünschen an die Zukunft, zu denen schließlich auch solche erotischer Art gehören. Schon darin dokumentiert sich der Vorrang der »inneren Geschichte« der Protagonistin gegenüber dem rein Faktischen des Geschehens. Er wird noch wesentlich dadurch verstärkt, daß es zwischen

Berta und Emil nach ihrer einzigen Liebesnacht zu keiner weiteren Begegnung mehr kommt, so daß alles Interesse der Entfaltung des Gefühls- und Bewußtseinsprozesses gilt, den Berta bis zur drohenden Selbstentfremdung durchläuft, – und damit auch der Frage, ob sie am Ende zu einem gegründeten und sie bindenden Gegenwartsbezug zurückfindet.

Die Rolle von Bertas Erinnerungen als Voraussetzungen für die Zeitverrückung, die mit ihrer erneuten Hinwendung zu Emil Lindbach einhergeht, wird zu Beginn sehr deutlich vorgeführt; nachdem sie bei ihren Verwandten eines Tages über Kopfweh klagt, streichelt ihr etwas frühreifer Neffe ihr die Wange:

Berta schloß unwillkürlich die Augen. [...] Bald aber fühlte sie, daß sich irgendeine andere Erinnerung beigesellte. Sie mußte an einen Spaziergang denken, mit Emil, im Stadtpark, abends nach dem Konservatorium. [...] So schweiften ihre Gedanken immer weiter in die Vergangenheit zurück, und es schien ihr ganz unmöglich, wieder in die Gegenwart zurückzukehren [...]. (S. 404f.)

Bertas erste, noch mit Anna Rupius, der jungen Gattin eines gelähmten ehemaligen Beamten, unternommene Wien-Reise steht denn auch ganz im Zeichen ihrer ›Suche nach der verlorenen Zeit‹; aber ob sie zu ihrer Cousine über gemeinsame Kindheits- und Jugenderlebnisse spricht oder das Haus zu finden hofft, in dem Emil damals wohnte, überall muß sie die Erfahrung machen, daß Menschen und Dinge seither andere geworden sind. Nicht einmal sie selbst ist dieselbe geblieben; Berta fühlt, zumal wenn sie an den ehemaligen Geliebten denkt, »daß sie nichts anderes war als die Witwe eines unansehnlichen Menschen, die in einer kleinen Stadt lebte, sich mit Klavierlektionen fortbrachte und langsam das Alter herankommen sah.« (S. 421)

So ist alles dazu angetan, ihr Verlangen nach Wiederholung des Vergangenen zu konterkarieren, hätte es nicht inzwischen schon eine eigene Dynamik gewonnen, in der nun auch Bertas Erinnerungen an Emil eine erotische Färbung anzunehmen beginnen, immer jedoch in der für sie typischen Ambivalenz von Abwehr und Hingabeverlangen. Sie muß zunächst noch einen weiteren Schritt in ihr Inneres, d.h. zurück in ihre Erinnerungen tun und ihre wiedererwachenden Empfindungen für den Jugendgeliebten gleichsam ›historisch‹, aus ihren un-

entfaltet gebliebenen Anfängen her legitimieren: sie liest Emils seit Jahren auf dem Speicher vergessene Briefe wieder. Und nachdem sie noch andere Zeugnisse ihrer harmlosen Jugendbeziehungen zu Männern gefunden hat, ist ihr auf einmal, »als wären diese Erinnerungen zugleich uneingelöste Versprechungen, als lägen in jenen fernen Erlebnissen verkümmerte Schicksale« (S. 427), die sie als »Betrug« an ihrem Leben wertet, um schließlich doch ihrer übertriebenen Tugendhaftigkeit und Emils mangelnder erotischer ›Frechheit‹ die Schuld an dem bisherigen Verlauf ihres Lebens zu geben. So schlagen ihre Erinnerungen an ihn notwendig in den Wunsch nach Restitution der Vergangenheit um, nicht als vorübergehendes Augenblickserlebnis allerdings, sondern als neuer Weg in eine gemeinsame Zukunft.

Wie unter Handlungszwang stehend, schreibt sie Emil einen Brief, ihm zu einem erhaltenen Orden gratulierend, und beginnt nun dem Phantom einer Liebe nachzulaufen, die sich von Erinnerungen nährt, gleichwohl aber ihrem künftigen Lebensweg eine neue Richtung geben soll. Als Emil ihr umgehend antwortet und die Hoffnung auf ein Wiedersehen ausspricht, ist die Welt für Berta wie verwandelt; und ganz selbstverständlich substituiert sie ihre Gefühle für ihn und die daran sich knüpfenden Hoffnungen auch dem einst Geliebten, bereit, ihm jetzt das zu gewähren, was sie ihm vor zwölf Jahren verweigert hatte, – als wäre die Zeit für sie beide seither stehengeblieben. Nachdem Berta ihren zweiten Brief an Emil abgeschickt hat, mit dem sie ihm ein Treffen in Wien vorschlägt, fällt sie in einen mittäglichen Schlafraum, der nun eindeutig sexuell konnotiert ist, dabei stößt sie auch wieder auf das Phänomen der erlebten Zeit: »Als sie sich nach einer Stunde wieder erhob, schien ihr eine ganze Nacht vergangen zu sein [...]. Wieder wunderte sie sich über diese Regellosigkeit der Stunden; wahrhaftig, sie waren länger und kürzer, wie es ihnen beliebte.« (S. 442)

Daß auch Emils Lebensuhr nicht stehengeblieben ist, er vielmehr längst seine eigene Lebensform gefunden hat, das ist die schmerzliche Erfahrung, die in Wien auf Berta wartet. Denn auch Emil ist in der seit ihrer jugendlichen Liebelei verflossenen Zeit durchaus ein anderer geworden, jedenfalls keineswegs gewillt, sein gegenwärtiges, geschweige denn zukünftiges Leben ausschließlich mit demjenigen Bertas zu verknüpfen.

Daß Berta diese Veränderung Emils nicht wahrnimmt, obgleich ihr seine kühl-distanzierte Haltung nicht verborgen bleibt, macht einen wesentlichen Teil ihrer Gegenwartsblindheit aus und führt zu dem schließlichen Absturz ihrer Gefühle. Als sie am Abend in Emils Arme sinkt, erliegt sie einem aus Champagnergenuß und Autosuggestion gleichermaßen erzeugten Rausch, der bestimmt ist durch ihren leidenschaftlichen Wunsch, den Jugendgeliebten durch ihre Hingabe zurückzugewinnen (S. 470f.).

Mehrfach noch verknüpft Berta ihre Sehnsucht nach dem – wie sie glaubt: wiedergewonnenen – Geliebten mit ihrer früheren Liebe zu ihm, sie redet sich sogar ein, ihr bisheriges Leben habe keinen »andern Sinn gehabt, als sie wieder zur rechten Zeit ihm entgegen zu führen« (S. 462), demjenigen nämlich, »den sie seit ihrer Jugend angebetet.« (S. 492) Darin liegt in ihren Augen ebensosehr die moralische Rechtfertigung ihrer Hingabe wie ihres Anspruches auf eine gemeinsame und auf Dauer zielende Zukunft mit Emil:

Sie fühlt sich ganz als Emils Geschöpf, alles, was vor ihm war, scheint ausgelöscht. [...] O Gott, warum alles das so spät, so spät? – Aber noch ist eine lange Zeit vor ihr, – noch fünf, noch zehn Jahre kann sie schön bleiben...oh, auch noch länger für ihn, wenn sie zusammen bleiben, denn er würde ja zusammen mit ihr altern. (S. 477f.)

Der Stolz, für einige Stunden Emils Geliebte gewesen zu sein, läßt sie zwar glauben, »sie werde auch mit ihm leben, ohne seine Frau zu sein« (S. 492), um dann aber doch wieder der durchaus bürgerlich geprägten Illusion einer gemeinsamen Zukunft zu erliegen, in die sie auch ihre Fähigkeiten als »vortreffliche Hausfrau« einzubringen gedenkt (ebd.).

Berta lebt in diesen und ähnlichen Träumen gleichsam in einem temporalen Nirgendwo, – es handelt sich um Zukunftsprojektionen, die jeder realen Begründung in Emils Beziehung zu ihr entbehren. Sie sind utopisch in einem wörtlichen Sinne, insofern ihre Erfüllung weder einen realen Ort noch eine denkbare Zukunft finden kann. Wäre Berta in der Lage, die beiden kargen Absagebriefe, die Emil ihr noch in Wien schickt, vorurteilslos zu lesen, ihr könnte die Bodenlosigkeit ihrer auf seine Gegenliebe gegründeten Zukunftshoffnungen keinen Augenblick verborgen bleiben. Immerhin löst Emils zweiter Absagebrief, der, zynisch genug, sogleich den Wunsch nach einem späteren

Wiedersehen ausdrückt, die tiefste Verwirrung in Berta aus: »zum erstenmal in ihrem Leben ist sie so bis ins Innerste aufgewühlt, daß sie die Menschen begreift, die sich aus Verzweiflung zum Fenster hinunterstürzen« (S. 486) Aber allen auch später wiederkehrenden Zweifeln zum Trotz hält sie an ihren Zukunftshoffnungen fest und schreibt Emil schließlich jenen langen Brief, in dem sie sich ihm rückhaltlos als Geliebte anbietet und zugleich ihre auf Dauer zielende Liebe beteuert: »daß es auf der ganzen Welt kein Wesen gibt, daß Dich treuer und so bis in den Tod liebt wie ich.« (S. 494). Schon die Klimax ihrer Briefanrede – »Mein Emil, mein Geliebter, mein alles!« (S. 493) – belegt eindringlich ihre Realitätsblindheit.

Ehe es zum Einsturz von Bertas Zukunftsvisionen kommt, greift Schnitzler die Nebenhandlung um Anna Rupius wieder auf, die nun zum Schluß der Erzählung dominierend hervortritt. Die Wege der beiden Frauen haben sich ja schon mehrfach berührt, nun kommt es zu einer Konstellation, in der Anna Rupius' Schicksal für Berta zum Bild ihrer eigenen möglichen Zukunft wird: nach ihrer Liebesbegegnung mit Emil ungewollt die Mutter eines Kindes zu werden. (Daß die Zukunft diese Möglichkeit für sie bereithalten könnte, ist ihr nie in den Sinn gekommen.) Als Berta Frau Rupius unvermutet auf dem Bahnhof trifft, ahnt sie zwar noch nicht, daß die junge Frau diesmal nicht zu ihrem Geliebten nach Wien fährt, sondern zu einem verbotenen ärztlichen Eingriff. Sogleich nach deren Rückkehr aus Wien verbreitet sich aber das Gerücht von Frau Rupius' schwerer Erkrankung; da Berta sie nicht besuchen darf, unternimmt sie einen Spaziergang zum Grab ihres Mannes, und diese Situation nutzt Schnitzler zur Engführung der Hauptmotive um die beiden Frauen. Noch einmal verliert Berta sich in ein Erlebnis der Zeitvertauschung, in welchem sie, unter Aufhebung der Kausalität, sogar ihre Vergangenheit »umschreibt«: Ihr scheint »irgendein Spaziergang mit Emil vor zehn Jahren näher zu liegen« als die Jahre, die sie mit ihrem Mann in dieser Stadt verbracht hat. Sie scheinen ihr so sehr in die Vergangenheit abgesunken, daß sie sogar seine Vaterschaft anzweifelt und die Möglichkeit erwägt, ob nicht Emil der Vater ihres Sohnes sein könne... (S. 504) Damit hat ihre Realitätsblindheit (die nur ein anderes Wort ist für ihre zwischen falschen Erinnerungen und eingebildeten Zukunftshoffnungen schwebende Gegenwartslosigkeit) ihren äußersten Punkt erreicht,

bezeichnet aber auch deren Umschlag, denn »auf einmal« überkommt sie die Gewißheit von Annas bevorstehendem Tod.

Als dann Emils letzter und entscheidender Absagebrief eintrifft, der die von Berta ersehnte gemeinsame Zukunft auf ein alle vier bis sechs Wochen wiederholbares Schäferstündchen reduziert, ist Berta, bei allem Ekel, der sie plötzlich überfällt, im Grund doch schon über ihn hinaus. Denn alle ihre eingebildeten Gefühle werden nun überlagert durch eine »furchtbare Angst«, die ihr den Tod Anna Rupius' als eine »Vorbedeutung« für sich selbst erscheinen läßt. Erst im Anblick der Toten löst sich ihre Angst ebenso wie der »ganze Wahn dieser wirren Tage, [...], alles, was sie für Liebe gehalten« (S. 512) in Nichts auf und gibt sie sich selbst und ihrer Gegenwart zurück, – nun auch wieder fähig, dem vollends vereinsamten Herrn Rupius nahe zu sein.

Schnitzler gestaltet in dieser Erzählung mit großer Genauigkeit – und ganz im Konkreten des sinnlichen Details bleibend – die Einsicht, daß ein Mensch notwendig seine Identität verlieren muß, wenn die »Gegenwart des Vergangenen« in der Seele sich verselbständigt und die Gestalt einer noch ausstehenden Zukunft annimmt, welche die Wahrnehmung der real erlebten Gegenwart überformt bzw. verdrängt.

Daß Selbstidentität nur in einem auf die eigene Gegenwart bezogenen Tun oder Erleben zu gewinnen ist, bildet wie in »Frau Berta Garland« auch das zentrale Thema seines sieben Jahre später erschienenen ersten Romans »Der Weg ins Freie« (1908). Georg von Wergenthin, der Protagonist – und point of view – des Geschehens, gilt in der Forschung ebenfalls als Vertreter des »impressionistischen Menschen«.¹⁵ Es ist unbestreitbar, daß er Charakterzüge aufweist, die ihn dem Typus des erotischen Abenteurers der Jahrhundertwende zuordnen. Sie treten in einigen seiner früheren Beziehungen zu Frauen ebenso hervor wie in der flüchtigen, ganz aus der Intensität des Augenblicks lebenden Begegnung mit einer namenlos bleibenden Frau, auf die Georg sich einläßt, als er sich für einige Tage von seiner Geliebten Anna

¹⁵ Vgl. die Zusammenstellung von Urteilen über Georg von Wergenthin in der Münsteraner Dissertation meines Schülers Wolfram Kiwit, »Sehnsucht nach meinem Roman«. Arthur Schnitzler als Romancier, Bochum 1991, S. 97. – Zur Entstehung von »Der Weg ins Freie«, seiner Erzählstruktur oder der Konfiguration verweise ich nachdrücklich auf die Ergebnisse dieser Studie.

Rosner (die ein Kind von ihm erwartet) trennt. Dennoch ist das nur die halbe Wahrheit. Es genügt, einen Blick auf seine musikalische Tätigkeit zu werfen (auf das, was daran einmal Beruf werden soll), um zu bemerken, daß Georg als Komponist mehr im Futur als im Präsens lebt, mehr mit Entwürfen und Plänen künftiger Werke als mit kontinuierlicher, auf den Abschluß eines gegenwärtigen Vorhabens bedachter Arbeit beschäftigt ist. Aber auch in seinem menschlichen wie im engeren Sinne erotischen Erleben spielen Erwartungen neuer Erfüllungen fast eine so große Rolle wie Erinnerungen an früher Erlebtes. Unzweifelhaft kennzeichnet das Moment des »temporalen Alibi« auch seine gesamte Wirklichkeitserfahrung. Eine genauere Analyse von Georgs Gedanken und Gefühlen unter temporalem Aspekt wird uns schwer belegen, daß Arthur Schnitzler gerade am Motiv des »temporalen Anderswo« seine Kritik an dem Künstler Georg von Wergenthin als einer ästhetischen Existenz entfaltet.

Der Begriff der »ästhetischen Existenz« soll zunächst nur die degadierte Zuschauerhaltung bezeichnen, die Georg sowohl drängenden Zeitfragen aus dem politisch-sozialen Bereich – einschließlich der »Judenfrage«¹⁶ – gegenüber einnimmt, wie sie seine Beziehungen zu anderen Menschen prägt. Gleich das erste Kapitel liefert ein anschauliches Beispiel für seine in diesem Sinne nur »anschauende« Lebenshaltung: Es zeigt ihn als Flaneur durch Wien spazierend, Besuche machend, Gespräche führend oder solchen zuhörend – und gestaltet damit eine Grundfigur seines gesamten Weltverhältnisses.

Das erste Kapitel enthält aber vor allem ein Motiv, das in den Kernbereich der gesamten Romanhandlung führt, insofern es die individuelle Problematik Georgs mit derjenigen verbindet, die das öffentliche Leben Österreichs, insbesondere Wiens zunehmend zu beherrschen beginnt, die des Antisemitismus. Sie findet Eingang in den Roman, weil nahezu alle Intellektuellen, denen Georg begegnet, zumindest jüdischer Abstammung sind. Diese öffentliche wie die private Problematik des Protagonisten aber koinzidieren in der Frage nach der je eigenen Identität. Im Blick auf Georg von Wergenthin liegt sie auf der Hand. Sie wird präludiert durch eine Frage seines Vaters, an

¹⁶ Arthur Schnitzler in einem Brief an Richard Charnatz vom 4.1.1913: A. S., Briefe 1913 – 1931. Hrg. v. Peter Michael Braunwarth, Richard Miklin, Susanne Pertlik u. Heinrich Schnitzler, Frankfurt a.M., 1984, S. 5.

die Georg sich (ebenfalls im ersten Kapitel) erinnert: Georg hatte ihm eine eigene Komposition vorgespielt und war dabei schließlich in eine »wild modulierende Variation« hineingeraten (E I, S. 636), die den Vater zu der Frage veranlaßte »Wohin, wohin?« (ebd.) Daß damit die Grundfrage von Georgs Existenz überhaupt gestellt ist, bedarf keiner Begründung, es ist die Suche nach sich selbst, die ihn umtreibt, und auf die ja auch der Titel des Romans verweist. Und diese Suche nach der eigenen Identität bestimmt auch die Zeitproblematik des Romans. Denn »Der Weg ins Freie« erörtert die politische Dimension des Wiener Antisemitismus nur am Rande und rückt stattdessen die intimere, den einzelnen Juden betreffende Frage nach seinem Selbstverständnis zwischen den Polen von Assimilation und Auswanderung in den Vordergrund. Die zeitgeschichtlichen Diskussionen um die Probleme des Antisemitismus oder Zionismus bilden also nicht, wie man öfter lesen kann, einen zweiten Roman neben der Liebesgeschichte Annas und Georgs, sondern spiegeln, als Ausdruck der je eigenen Betroffenheit, hier wie dort die Frage nach der Wahrheit und dem sozialen Ort der eigenen Existenz. (Im folgenden kann freilich nur von dem jungen Georg von Wergenthin die Rede sein.)

Der Roman setzt damit ein, daß Georg, der nach dem plötzlichen Tod seines Vaters mehrere Wochen zurückgezogen gelebt hat, wieder in das gesellschaftliche Leben zurückkehrt: er bleibt den ganzen Roman hindurch der auf sich bezogene, im Grunde nur mit seinen Zukunftsplänen (und einer Reihe von Erinnerungen) beschäftigte Künstler. Selbst als Anna Rosner, die er zu seiner Geliebten gemacht hat, von ihm ein Kind erwartet, ist er nicht zu einer Änderung seiner bisherigen Lebensform bereit. Immer wieder kehrt er in seine splendid isolation zurück, im Anfang einer Beziehung schon deren Ende vorwegnehmend oder ihre Realität durch das Erlebnis der »Zeitvertauschung« relativierend, in welcher ihm die Gegenwart zur Vergangenheit, die Vergangenheit aber zur »unmittelbaren« Gegenwart wird. Nur wenige Stunden, nachdem Georg nachmittags Anna Rosner besucht, mit ihr musiziert und sich mit ihr für einen der folgenden Tage verabredet, den Abend und die halbe Nacht zuerst in der Gesellschaft des Dichters Heinrich Bermann und später noch eines jungen Offiziers verbracht hat, erscheint ihm alles vor kurzem Erlebte unwirklich:

Ein Gefühl von der Traumhaftigkeit und Zwecklosigkeit des Daseins kam über ihn [...]. Viele Tage war es her, daß er eine schlecht beleuchtete Treppe in der Paulanergasse [in der Anna wohnt] hinuntergegangen war, und der Spaziergang mit Heinrich durch die herbstdunkle Allee lag in fernster Vergangenheit. Hingegen erinnerte er sich plötzlich so lebhaft, als wäre es gestern gewesen, eines sehr jungen und sehr verdorbenen Wesens, mit dem er vor vielen Jahren ein paar Wochen in heiter-unsinniger Art verbracht [...]. (S. 677)

Das eklatanteste Beispiel, wie sich in Georgs Phantasie Gegenwärtiges mit vagen Zukunftsvisionen und Bildern einer künftigen Freiheit verbindet, bildet die Situation, in der er an die erste mit Anna verbrachte Liebesnacht denkt, – in der er sich bereits des (wenn auch noch in der Zukunft liegenden) Endes auch dieser Beziehung bewußt wird:

Selbst als er Anna an ihrem Haustor verlassen hatte, vor drei Tagen, nach dem ersten Abend vollkommenen Glücks, war er sich, früher als jeder anderen Regung, der Freude bewußt geworden, wieder allein zu sein. Und gleich darauf, ehe noch das Gefühl des Danks und die Ahnung einer wirklichen Zusammengehörigkeit mit diesem sanften, sein ganzes Wesen mit so viel Innigkeit umschließenden Geschöpf in seiner Seele emporzudringen vermochte, flog durch sie ein sehnsvoller Traum von Fahrten über ein schimmerndes Meer, von Küsten, die sich verführerisch nähern, [...] von blauen Fernen, Ungebundenheit und Alleinsein. [...] Denn daß auch dieses Abenteuer, so ernst und hold es begonnen, zu einem Ende bestimmt war, wußte Georg selbst in dieser Stunde [...] (S. 712)

Natürlich träumt Georg im Blick auf seine Beziehung zu Anna immer wieder auch von einem räumlichen ›Anderswo‹, sein schon früh geäußelter Wunsch, »irgendwo mit ihr in der Fremde« zu sein (S. 706), ist Ausdruck dafür, daß er seine Liebe zu Anna nur außerhalb der Gesellschaft zu denken vermag. Daher bleiben denn auch seine Zukunftsträume von der gegenwärtigen Realität seiner Beziehung zu Anna fast unberührt. Georg empfindet zwar, daß sie ihm mit ihren musikalischen Kenntnissen Partnerin und Ansporn zu ernsthafter Arbeit sein könnte, aber indem er sich vornimmt, fleißig zu sein, sich um eine Kapellmeisterstelle im Reich zu bemühen, gleiten seine Gedanken sogleich wieder in eine von neuer Liebe leuchtende Zukunft ab, in der Anna nicht mehr vorkommt: »Neue Menschen lernte er kennen, ein anderer Himmel glänzte über ihm, und geheimnisvoll wie aus fernem Nebel streckten unbekannte weiße Arme sich nach ihm aus.« (S. 711) Noch als Anna ihm die Wahrscheinlichkeit ihrer

Schwangerschaft eröffnet, ist das für Georg nur der Anlaß, sich mit der Geliebten in blaue, südliche Fernen hineinzuträumen, – und gleich noch vage Arbeitsvorsätze für diese Zeit zu fassen: »Und arbeiten könnte man dort unten, Donnerwetter!« (S. 736)

Als Komponist lebt Georg im übrigen weithin von Einfällen, die er dem »Leben« verdankt, einem Spaziergang am Meer etwa oder den glühenden Liebesnächten, die er mit der namenlosen Frau am See verbringt. Wo es dagegen gilt, ein größeres Werk auszuarbeiten bzw. zu Ende zu bringen, bleibt es meist bei Ansätzen oder einzelnen Teilen. Nicht ohne Spott nennt die scharfäugige Else Ehrenberg Georgs Quintett »mythisch« (S. 785), da man zwar weiß, daß Teile davon existieren, aber noch niemand etwas davon zu hören bekommen hat. Wenn jemand Georg zu ernster Arbeit anhalten könnte, dann ist es Anna Rosner, – aber auch ihr gegenüber weicht er mit dem Hinweis auf verschiedene angefangenen Sachen aus, falls er nicht nur von neuen Plänen spricht:

»Also, ich an deiner Stelle würde doch zuerst einmal das Quintett abschließen. Es kann ja jetzt nicht mehr viel daran fehlen.«

»Viel nicht und doch...Übrigens darfst du nicht vergessen, daß ich in letzter Zeit allerlei anderes angefangen habe. Die zwei Klavierstücke, dann das Orchesterschermo – das ist sogar ziemlich weit gediehen. Aber es gehört unbedingt in eine Symphonie.« (S. 737)

Und so bleibt Georg in seiner Liebe zu Anna wie in seiner Arbeit immer wieder auf halbem Wege stehen oder verliert sich in wenig konkrete Zukunftsträume: »Er saß ganz nahe bei Anna, hielt ihre Hand in der seinen und hörte es wie von Melodien späterer Tage im tiefsten Grunde seiner Seele rauschen.« (S. 850) Das zentrale Exempel dafür, wie sehr Georg als Komponist von der Hoffnung auf die Zukunft lebt, ist natürlich die Oper, die er gemeinsam mit Heinrich Bermann schreiben will – und mit deren Partitur Georg so wenig vorankommt wie Bermann mit seinem Text.

Es gibt eine Situation der Zeitvertauschung, in der sich für Georg Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft auf ebenso eindrucksvolle wie sprechende Weise ineinanderschlingen. Gemeint sind jene Minuten, die er auf seiner mit der schwangeren Anna unternommenen Italienreise in Florenz im Sterbezimmer seiner Mutter verbringt. »Mit ungeheurer Lebendigkeit« sieht Georg wieder das bleiche Antlitz seiner sterbenden Mutter auf dem Kissen liegen:

»Mutter«, murmelte er, und noch einmal: »Mutter« [...] meinte aber zu seiner eigenen Verwunderung nicht mehr die längst Begrabene, die ihn geboren; jener andern galt das Wort, die noch nicht Mutter war und die es in wenigen Monaten werden sollte [...] eines Kindes Mutter, von dem er der Vater war. Und nun klang das Wort plötzlich, als tönte etwas nie Gehörtes, nie Verstandenes, als schwängen geheimnisvoll singende Glocken in Zukunftsferne mit. (S. 794)

Es bleibt freilich bei dieser ›Deuthandlung‹, Georg vernimmt nicht, was sie ihm sagt – und er verschweigt sie auch Anna, derjenigen, die sie doch zuerst angeht.

So nimmt es denn auch nicht wunder, daß Georg die lebendige Gegenwart Annas zwar immer wieder beglückt, und die Totgeburt seines Knaben ihn für kurze Zeit sogar tief erschüttert, – ohne daß er auch jetzt im mindesten spürte, was dieses Faktum im Blick auf seine Beziehung zu Anna von ihm verlangt. Daß er ihr allen Ernstes vorschlägt, wieder einige Liebesnächte fern von Wien mit ihm zu verbringen (»Reichenau, Semmering, Brühl, wohin du willst...« [S. 946f.]), sagt genug über seine völlige Gegenwartsvergessenheit. Sie findet ihren Höhepunkt nach Georgs Abenteuer mit der verheirateten Frau am See, um deretwillen er Anna und das ungeborene Kind zu verlassen bereit ist; abermals verliert er sich in Träume von einer Zukunft, in der es für ihn nur überschwängliches Glück ohne jede Verantwortung gibt: »War es nicht eher seine Bestimmung, unbedenklich und kühn durch die Welt zu treiben, als irgendwo festzusitzen mit Weib und Kind, mit der Sorge ums tägliche Brot«? (S. 861)

Erlebt Berta die Gegenwart ihres kleinstädtischen Lebens als leere Zeit, aus der sie sich in eine (erotisch) erfüllte Zukunft hineinträumt – die sie freilich mit Versatzstücken aus ihrer Vergangenheit ausstattet –, so flieht Georg von Wergenthin umgekehrt aus einer menschlich erfüllten Gegenwart und ihren sozialen Ansprüchen in die Träume einer offenen Zukunft, in der ihm noch alle Möglichkeiten des Lebens offenstehen.

Georg ist dann ganz bei sich selbst, stimmt dann mit sich überein – so muß man aus alledem wohl folgern –, wenn er ›sich voraus‹ ist. Seine Erwartungen künftigen (neuen) Glücks, der Vorsatz, in Zukunft ein bedeutender Komponist zu werden oder als Theaterleiter »Musteraufführungen« (S. 921) zustande zu bringen, lassen ihn immer er-

neut eine Gegenwart verfehlen, die Erfüllungen, aber auch die Forderung nach gesammelter Arbeit für ihn bereithält.

III

Giacomo Casanova avancierte um 1900 nicht zuletzt deshalb zum Paradigma aller erotischen Abenteurer, weil er einer geheimen Sehnsucht der Zeit entgegenkam, indem er sich im Namen seines unstillbaren Lebens- und Liebesdranges über all jene vornehmlich moralischen Regeln und Konventionen hinwegsetzte, an deren Geltung die zeitgenössische Gesellschaft wenigstens nach außen hin noch festhielt. In ihm gewann das »Lebenspathos« der Jahrhundertwende seine bezeichnendste individuelle Gestalt. Daß Casanova Venezianer war, mußte seine Wirkung noch verstärken, galt Venedig um die Jahrhundertwende doch weniger als Stadt des Verfalls denn als Stadt des Lebens in seiner schillernden Vieldeutigkeit, zu welcher der Abenteurer als Inbegriff gesteigerten Lebens nicht minder gehört wie das Vexatorische dieser ins Wasser gebauten Stadt.

Es kann jedenfalls kaum verwundern, daß sich an der faszinierenden Erscheinung Casanovas auch Schnitzlers dichterische Phantasie entzündet hat. Wir verdanken ihr außer der Erzählung »Casanovas Heimfahrt« den Einakter in Versen »Die Schwestern oder Casanova in Spa«; beide sind im wesentlichen in den Jahren 1915 bis 1917 entstanden und zuerst 1918 bzw. 1919 erschienen. Schon ihre relativ späte Entstehungszeit legt den Schluß nahe, daß ihrer Konzeption nicht naive Identifikation mit dem Casanova-Mythos zugrundeliegt. Zudem läßt die vielfach sich überschneidende Arbeit an beiden Texten Korrespondenzen zwischen ihren Abenteurergestalten aufscheinen, durch die sie sich gegenseitig erhellen – und relativieren. Im Bühnenstück kommentiert ein ehemaliger Offizier mit dem Scharfblick des (von Neid freilich nicht ganz freien) Alters die Fähigkeit zur Ubiquität und Vielgestalt des jungen Casanova mit den Worten:

[...] was den betrifft,
Wo man ihn findet, dort gehört er hin.
Und träf ich übers Jahr als Exzellenz
In Spanien ihn; – in einer Diebsspelunke
Am Strand zu London – unter andern Strolchen; –
Als Handelsmann mit Spitzen in Paris; –

Als Dichter eines Schäferspiels in einem
Breton'schen Schloß; – als Polizeienten, –
Als Millionär, als Bettler, selbst als Bürger, –
Ich staunte nicht, so wenig als er selbst. (D II, S. 655f.)

Der erste Satz der Novelle scheint dieser Charakterisierung zu antworten:

In seinem dreiundfünfzigsten Lebensjahre, als Casanova längst nicht mehr von der Abenteuerlust der Jugend, sondern von der Ruhelosigkeit nahenden Alters durch die Welt gejagt wurde, fühlte er in seiner Seele das Heimweh nach seiner Vaterstadt Venedig so heftig anwachsen, daß er sie, gleich einem Vogel, der aus luftigen Höhen zum Sterben allmählich nach abwärts steigt, in eng und immer enger werdenden Kreisen zu umziehen begann. (E II, S. 231)

In der Tat sind kaum schärfere Gegensätze denkbar als zwischen den Casanovagestalten dieser beiden Texte. Im Theaterstück der im Glanz der Jugend strahlende, von seinen erotischen Erfolgen verwöhnte, verschwenderische Abenteurer, in der Erzählung der von den unübersehbaren Spuren des Alters gezeichnete, häßlich gewordene, längst verarmte und nur noch von seinen Erinnerungen oder den Erzählungen seiner einstigen Taten lebende Casanova. Selten hat Schnitzler die Macht der vergehenden Zeit so schonungslos gegen den Mythos des Augenblicks ausgespielt wie in der zu einem Denkmal ihrer selbst gewordenen Titelgestalt dieser Erzählung. Wo der Chevalier von Seingalt auftaucht, läuft der Ruhm seiner längst Geschichte gewordenen Vergangenheit ihm wie ein Schatten voraus, so daß sein Leben als ein Wettlauf gegen die Zeit erscheint. Nur dort, wo der Klang seines Namens noch die Erinnerung an seine Abenteuer heraufzubeschwören vermag, kann noch etwas von seiner alten Magie lebendige Gegenwart werden, – für die Jugend, der sein Name nichts mehr sagt, ist er ein »Alter Mann« (S. 310).

Schnitzler hat für die Novelle ein Kerngeschehen erfunden, das sich in einem eng begrenzten Raum abspielt, und dessen zeitlicher Ablauf nicht einmal 48 Stunden umfaßt. Casanovas Erinnerungen wie seine Zukunftshoffnungen sind perspektivisch auf diese erzählte Gegenwart bezogen, deren dicht ineinandergreifendes Geschehen denn auch ohne die Unterbrechung durch Kapiteleinschnitte dargestellt wird. Auch

diesmal ist die Titelfigur wieder das strukturelle Orientierungszentrum des Lesers, denn auch in dieser an »unerhörten Ereignissen« gewiß nicht armen Geschichte ruht doch alles Interesse auf den Empfindungen und Reflexionen des Protagonisten.

Anfänglich scheint die Anziehungskraft Casanovas nichts von ihrer Macht eingebüßt zu haben. In Mantua auf eine Nachricht wartend, die ihm die Rückkehr nach Venedig ermöglichen soll, hat er mit der »feurigen Wirtin« (S. 232) seines Gasthofes selbstverständlich ein Liebesverhältnis angeknüpft; und als er eines Morgens vor den Toren der Stadt einen noch ziemlich jungen Bauern trifft, erkennt dieser in ihm sogleich seinen alten Wohltäter, der ihm vor sechzehn Jahren, als er, Olivo, noch ein armer Schulmeister war, durch ein namhaftes Geldgeschenk die Heirat mit seiner angebotenen Amalia ermöglichte. (Daß die junge Braut sich seinerzeit ihrem »edlen Gönner« [S. 237] gegenüber ebenso erkenntlich zeigte wie zuvor schon ihre Mutter, vervollständigt das Bild des unerschöpflichen erotischen Abenteurers.) Casanova wehrt zunächst Olivos stürmische Einladung, nicht zuletzt wegen der inzwischen verflossenen Zeit, ab, bis Olivo von seiner schönen und klugen Nichte Marcolina erzählt, die ihre Universitätsferien auf dem Gut ihres Oheims verbringt, – sogleich ist der alte Verführer umgestimmt, erfüllt allein von dem aberwitzigen Vorsatz, das junge Mädchen, wie so viele vor ihr, zu erobern.

Der Venezianer begegnet auf dem Gut Olivos in dessen Familie und ihren Gästen einem Ensemble von Figuren, in denen fast alle Lebensalter vertreten sind: dem Kind und der jungen Frau, dem strahlenden Jüngling, dem gesetzten Ehemann und seiner Hausfrau, dem harmlosen Geistlichen und dem älteren, zynisch gewordenen Adligen mit seiner lüsternen Gattin und schließlich zwei Greisen, die schon am Rand ihres Grabes stehen. Sie bilden das Publikum, vor dem Casanova seine Rolle als Abenteurer noch einmal inszeniert, in ihnen und ihren unterschiedlichen Reaktionen auf seine Gegenwart kommt dem Alternden aber auch die eigenen »Historizität« wie die Vergänglichkeit seines Ruhmes schmerzlich zu Bewußtsein. Indessen geben ihm die Tischgespräche wenigstens vorübergehend Gelegenheit, den »langsam verlöschenden« »Glanz« (S. 231) seiner äußeren Erscheinung durch seine immer noch faszinierende Erzählgabe zu überspielen, so daß der Abenteurer Casanova nicht zuletzt in den Erzählungen

seiner vergangenen Erlebnisse noch einmal lebendige Gegenwart gewinnt. Der Erzähler sorgt indessen durch gelegentliche kommentierende Eingriffe dafür, daß der Leser mehr wahrnimmt als Casanovas Zuhörer; gleich im Zusammenhang mit dem ersten Tischgespräch gibt er eine Art »temporales Doppelporträt« Casanovas: Er sprach, so heißt es »als hätte [das Erzählte] sich in einer eben erst verflossenen Zeit zugetragen und läge nicht in Wirklichkeit Jahre und Jahrzehnte zurück [...], als wäre er in der Tat noch heute der glückverwöhnte, unverschämte, strahlende Casanova, [...] – und nicht ein herabgekommener Schlucker [...]« (S. 243)

Abgesehen von der unverstellten Freude Olivos, seinen Wohltäter – den er »so gut wie gar nicht« verändert findet (S. 234) – als Gast in seinem Haus zu haben, ist es Amalia, die Casanova mit den Augen einer Liebe sieht, für die es kein Alter gibt. Der Unwandelbarkeit ihrer Liebe korrespondiert die für ihr Lebensgefühl zeitenthobene Alterslosigkeit ihres einstigen Geliebten: »Ich sehe dich – wie du damals warst«. (S. 248) Casanova begegnet ihrer unbedingten Hingabebereitschaft jedoch mit hämischen Ausfällen gegen sich selbst, indem er Amalia mit boshafem Vergnügen auf die unüberschbaren Zeichen des Alters in seinem Gesicht oder seinen Händen aufmerksam macht (ebd.) oder sich, mit seiner Armut kokettierend, einen »Bettler und Lügner« nennt (S. 249). Auf alle seine Selbstverkleinerungen antwortet Amalia indessen nur mit dem Geständnis ihrer Liebe, – die Casanova nicht wahrhaben möchte, einzig besessen von seiner blinden Begierde nach der jungen Marcolina.

Aber ausgerechnet diese junge Frau, die ihr Leben noch vor sich hat und daher ganz auf die Zukunft hin lebt, ist für Casanovas Wirkung als Person oder den Ruhm seiner einstigen Abenteuer, der ihn wie eine Aura umgibt, gänzlich unempfänglich. Seinen Werbungen begegnet sie sogar mit unverhohlenem Abscheu, während sie für seine wissenschaftlich-theologischen Bemühungen (seine Streitschrift gegen Voltaire oder seine Beschäftigung mit der Kabbala) nur nachsichtigen Spott übrig hat. All das, nicht zuletzt natürlich der gewinnende Reiz ihrer Jugend, treibt den Alternden freilich nur um so stärker in seine blinde Leidenschaft hinein.

Schon am ersten Abend trifft Casanova auf zwei Männer, die wie Spiegelbilder seiner selbst, seiner Jugend und seines Alters wirken. In

dem hochmütigen, ganz in der Gegenwart lebenden jungen Leutnant Lorenzi (dessen Verhältnis mit der Marchesa offenkundig ist, in dem Casanovas Eifersucht aber sogleich den Liebhaber Marcolinas wittert) erkennt er erschüttert sein eigenes, um dreißig Jahre verjüngtes Bild, – dessen strahlende Jugendschönheit ihn sein eigenes Gealtertsein doppelt fühlen läßt. Der ihm im Lebensalter am nächsten stehende Marchese Celsi, eine zynische Spielernatur, die einen anderen ohne Zögern zugrunde zu richten fähig ist, hat (wie Casanova) seine Zukunft ebenfalls längst hinter sich, immerhin tritt er dem Chevalier als ebenbürtiger Verehrer seines Ruhmes als Frauenheld und Spieler entgegen, begierig, sich mit dem Berühmten wenigstens noch im Glücksspiel zu messen. Das abendliche Kartenspiel in seinem undurchschau- baren Wechsel von Glück und Niederlage, Gewinn und Verlust, er- weist sich für die Beteiligten, trotz der Summen, um die es dabei geht, doch nur wie eine harmlose Vorausdeutung auf die Ereignisse der folgenden 36 Stunden.

In der ersten Nacht, die Casanova in Olivos Haus verbringt, wech- seln bittere Selbsterkenntnis und höhnische Verachtung anderer in ihm ab. Indem er auf seinem Zimmer der Streitschrift gegen Voltaire einige Sätze hinzufügt, fühlt er, daß er alle diese Bemühungen (einschließlich des Ruhmes, den sie ihm etwa eintragen) für eine ein- zige Liebesnacht mit Marcolina hingäbe, – vielleicht sogar die Hoff- nung auf Heimkehr in die geliebte Vaterstadt. Seine Sehnsucht nach ihr, so empfindet er, hat auch damit zu tun, daß er in der Fremde »längst nicht mehr ein Glück dauernd an sich heranzuziehen« vermag (S. 268): »Noch war ihm zuweilen die Kraft gegönnt, es zu erfassen, doch nicht mehr die, es festzuhalten.« (ebd.) Und nun folgen Sätze, in denen der Alternde mit unüberbietbarer Klarheit und ohne jede Selbsttäuschung die Summe seiner Existenz zieht: »Seine Macht über die Menschen, Frauen wie Männer, war dahin. Nur wo er Erinnerung bedeutete, vermochte sein Wort, seine Stimme, sein Blick noch zu bannen; seiner Gegenwart war die Wirkung versagt. Vorbei war seine Zeit!« (S. 268f.) Selbst seine schriftstellerischen Bemühungen scheinen ihm nun zum Mißerfolg verdammt. Er sucht sich damit zu beschwich- tigen, daß er Frauen wie Amalia oder seine Wirtin in Mantua immer noch haben könne, um sich dann aber doch einzugestehen, »solche wie Marcolina waren nicht mehr für ihn da.« (S. 269) Nach einem

kurzen Schlummer treibt ihn eine innere Unrast wieder ins Freie – und hier harrt seiner eine Entdeckung, die ihm fast den Verstand raubt: er sieht, wie Lorenzi gegen Morgen aus Marcolinas Fenster steigt. Auf diese Niederlage weiß er nur mit wüsten Beschimpfungen der jungen Frau zu reagieren, aber auch sie können nicht verhindern, daß ihm, wieder in sein Zimmer zurückgekehrt, aus dem Spiegel sein »bleiches, altes Gesicht« entgegenstarrt (S. 274).

Der nun anbrechende Tag und die folgende Nacht halten in wirkungsvoller Engführung noch zweimal Triumph und Niederlage für ihn bereit. Noch einmal gelingt es ihm, seine alte Ausstrahlung vorzuführen, Casanova tritt an den Frühstückstisch, »das Auge wie im Feuer unverlöschlicher Jugend strahlend« (S. 276), und gleich der gemeinsame Besuch eines nahegelegenen Nonnenklosters scheint den Beweis dafür zu liefern. Als die kleine Reisegesellschaft schon wieder fast den Ausgang erreicht hat, ertönt aus der unsichtbaren Schar der Nonnen der Name »Casanova« – nichts als der Name«, und der so Angerufene fühlt, daß sein Name »heute zum erstenmal mit dem vollen Klang der Liebe an sein Herz gedrungen war«. (S. 282) Unzweifelhaft bezeichnet dieser Augenblick den kaisos jener Magie, die den Namen Casanovas umgibt. Sein Absturz in die schlimmste Erniedrigung läßt freilich nicht lange auf sich warten; bei Tisch erreicht ihn der langersehnte Brief seines venezianischen Gönners (S. 284ff.): Casanova könne wieder nach Venedig zurückkehren, – falls er sich bereit erkläre, Spitzeldienste zu leisten und dem Senat vor allem die Namen der religiösen Freigeister zur Bestrafung anzuzeigen. In ohnmächtigem Zorn wütet Casanova gegen den Hohen Rat, seinen Gönner Bragadino, er lästert Gott und verhöhnt Voltaire, um dann doch »einen Brief voll geheuchelter Demut und verlogenen Entzückens« (S. 289) nach Venedig zu schicken. Und als könne er diese ungeheure Demütigung nur durch eine noch größere Untat auslöschen, verführt er Teresina, Olivos dreizehnjähriges Töchterchen, der er dazu den wahrhaft diabolischen Rat mitgibt, niemals die Wahrheit zu sagen, sondern immer und überall zu lügen. Nichts mehr ist übrig von Casanovas nächtlicher Einsicht in die Vergänglichkeit auch seines Glanzes, – ein alter Mann wütet in blinder Leidenschaft gegen das Walten der Zeit.

Aber noch einmal ist ihm die Glücksgöttin hold, nach einem nur kurzen nachmittäglichen Kartenspiel sieht Casanova sich im Besitz

von 2000 Dukaten, eben jener Summe, die der Leutnant Lorenzi dem Marchese schuldet. Der heftige Wortwechsel zwischen beiden läßt keinen Zweifel daran, daß der Marchese die Gelegenheit gekommen sieht, sich an dem Liebhaber seiner Frau zu rächen und dessen Karriere zu zerstören. Einen Augenblick lang empfindet Casanova, daß er die Möglichkeit besitzt, den jungen Offizier auszulösen, da reift in ihm auch schon der teuflische Plan, den er Lorenzi auf einem Spaziergang unterbreitet: dem in Bedrängnis Geratenen die 2000 Dukaten zu überlassen, wenn dieser ihm dafür eine Liebesnacht bei Marcolina verschafft, zu der er sich im Schutze der Dunkelheit und in Lorenzis Mantel gehüllt, schleichen wird. Casanovas erotische Besessenheit ist so übermächtig, daß sie ihn gänzlich blind macht für die Schmach, die er sich mit seinem Vorschlag selbst bereitet, indem er seine gegenwärtige Gestalt auslöschen und sich durch Betrug den Schein der Jugend borgen muß. Indes scheint sein Kalkül aufzugehen, in die Enge getrieben, willigt Lorenzi ein, Marcolina für eine Nacht an den alternenden Abenteurer zu verkaufen.

Ehe es zu diesem exorbitanten Betrug kommt, schaltet Schnitzler ein retardierendes Moment ein: während des Abendessens erzählt Casanova noch einmal die Geschichte seines Lebens. Er spricht von seiner Mutter, seiner Kindheit und Jugend in Venedig, um dann zur Schilderung einiger seiner unzähligen Liebesabenteuer überzugehen. Und er tut es mit einer solchen Lebhaftigkeit, daß ihn der »neu gefühlte[n] Zauber seiner eigenen Vergangenheit« selbst wieder umfängt und das »unwiederbringlich Gewesene [...] über das armselig Schattenhafte« seiner gegenwärtigen Existenz noch einmal den Sieg davonträgt (S. 303).

Und dann scheint es sogar, als hielte die Mitternacht den höchsten Triumph für den Alternenden bereit: In Marcolinas Armen glaubt er, die größte Seligkeit zu empfinden – und sie zu geben –, die ihm je bei einer Frau zuteil geworden. Jedenfalls erreicht seine Verblendung jetzt ihren Gipfel: »War an diesen Lippen nicht Leben und Sterben, Zeit und Ewigkeit eines? War er nicht ein Gott –? Jugend und Alter nur eine Fabel, von Menschen erfunden?« (S. 307) Aber das erste schwache Licht des neuen Tages reicht hin, Casanovas blinden Glauben, das Vergehen der Zeit umkehren oder doch wenigstens anhalten zu können, in seiner Nichtigkeit zu entlarven, und Marcolina den unge-

heuerlichen Betrug, der an ihr begangen worden ist, zu Bewußtsein zu bringen. Mit einem Blick »unnennbaren Grauens« erkennt sie, wen sie in dieser Nacht umarmt hat, und Casanova trifft ein Blick, in dem er das Wort »las, [...], das ihm von allen das furchtbarste war, da es sein endgültiges Urteil sprach: Alter Mann.« (S. 310) Und allen Selbstbeschwichtigungen zum Trotz empfindet der Verführer nun das Ausmaß des Verrats, den er an dem jungen Mädchen begangen, »als wäre es nicht nur Marcolinens Weiblichkeit, die Casanova geschändet – nein, als hätte in dieser Nacht List gegen Vertrauen, Lust gegen Liebe, Alter gegen Jugend sich namenlos und unsühnbar vergangen.« (S. 311)

Daß Casanova in dem morgendlichen Duell Lorenzi tötet – dessen Jugend doch die Zukunft gehören sollte –, wirft noch einmal ein grelles Licht auf die Verkehrung von Alter und Jugend, um die Schnitzlers Erzählung kreist und läßt, wie die gesamte Marcolina-Episode, das Gewaltpotential ahnen, das zur erotischen Besessenheit des Abenteurers gehört, und das ihn in die Nähe der Dämonie eines Don Juan rückt. Daß dem Casanova dieser Novelle mit seiner Flucht nach Venedig schließlich, außer den Erinnerungen an den Glanz seiner Vergangenheit, nur noch die Aussicht auf eine Zukunft bleibt, die der schändlichste Verrat an sich selbst bedeutet, macht Schnitzlers Kritik am Abenteurer-Mythos der Jahrhundertwende komplett. Der erlösende Schlaf, in den Casanova am ersten Abend in Venedig sinken darf, verstärkt das Motiv, auf das schon die Eingangssätze der Novelle versteckt hindeuten: daß die Sehnsucht des alternden Casanova nach der Heimatstadt im Letzten Sehnsucht nach der Zeitlosigkeit des Todes bedeutet, der allein seine zerstörte Identität wiederherzustellen vermag.

IV

Schopenhauers Überzeugung, »die Gegenwart allein [sei] die Form alles Lebens«,¹⁷ haben wir einleitend eher beiläufig zitiert, dennoch gehört sie zu den grundlegenden Einsichten, denen unsere Interpretationen verpflichtet sind. Der mögliche Einwand, »Leben« sei für den Philosophen auch an dieser Stelle ein metaphysischer Begriff und ziele

¹⁷ Schopenhauer (Anm. 9), S. 384.

mithin auf den »Willen« (zum Leben), der allen Erscheinungen zugrundeliegt, griffe insofern zu kurz, als das einzelne Individuum, Schopenhauer zufolge, lebt, indem es an diesem Willen teilhat, mit seinen Worten: »das Individuum der Wille zum Leben selbst in einer einzelnen Objektivation ist.¹⁸ Schopenhauer ist freilich so sehr darauf fixiert, daß »die Gegenwart die wesentliche Form der Erscheinungen des Willens und von dieser unzertrennlich« ist,¹⁹ daß er ihr gegenüber Vergangenheit und Zukunft rigoros abwertet mit der Bemerkung, sie enthielten lediglich »bloße Begriffe und Phantasmen«.²⁰ Es genügt, an die Reflexionen Edmund Husserls über die Struktur des »inneren Zeitbewußtseins« zu erinnern²¹ – also an die Einheit von Präsentation, Retention und Protention als der transzendentalen Bedingung der Möglichkeit der erlebten Gleichzeitigkeit von Wahrnehmung, Erinnerung und Erwartung –, um die Einseitigkeit und Ergänzungsbedürftigkeit der Position Schopenhauers in diesem Punkte einzusehen.

Ungeachtet dieser Einheit der erlebten Zeit, erfüllt oder verfehlt sich das Leben des einzelnen doch allein in seiner jeweiligen Gegenwart. Wo dieser Gegenwartsbezug geschwächt, zugunsten von Erwartung oder Erinnerung übersprungen bzw. durch Vorstellungen verdrängt wird, die die »Gegenwart der Gegenwärtigen« (Augustinus) relativierend untergraben, da gerät der einzelne in einen oft genug unauflösbaren Konflikt mit sich selbst. Wie ein solcher Konflikt entstehen, aber auch wieder aufgefangen werden kann, ist das Thema von »Frau Berta Garlan«: daß er mitunter tödlich enden kann, demonstriert Schnitzler an der großen Erzählung »Flucht in die Finsternis«.

Verglichen mit der kurzen Entstehungszeit von »Frau Berta Garlan«, gehört diese späte Erzählung zu jenen Texten Arthur Schnitzlers, die lange Wurzeln in seinem Werk haben. Eine erste Notiz des Grundeinfalls fällt noch in das Jahr 1909; das (auch gegenüber den bisher behandelten Texten) Ungewöhnliche seines Sujets rechtfertigt es, diese Zeilen hier zu zitieren:

Einer hat Angst, wahnsinnig zu werden, verlangt von seinem Bruder, der Arzt ist, daß er ihn bei Ausbruch des Wahnsinns töte (schmerzlos vergifte).

¹⁸ Ebd., S. 391.

¹⁹ Ebd., S. 385.

²⁰ Ebd.

²¹ Vgl. Anm. 11.

Dieser Mensch wird nun von einer ewigen Angst gequält (später), daß ihn sein Bruder fälschlich für wahnsinnig hält, verfällt dadurch in wirklichen Wahnsinn und bringt endlich seinen Bruder um.²²

Über mehrere Bearbeitungsstufen hinweg (die sich teilweise mit der Arbeit an den beiden Casanova-Texten überschneiden) entstehen vor allem in den Jahren 1912 bis 1916 mehrere Entwürfe; 1917 liegt dann die abgeschlossene Fassung vor, die zu veröffentlichen der Dichter gleichwohl zunächst nicht bereit ist. Hinsichtlich des mehrfach veränderten Titels vermerkt das Tagebuch unter dem 19. November 1917: »Nm. der ›Verfolgte‹ (neue Abschrift) – wird ›Wahn‹ heißen.«²³ Erst 14 Jahre später entschließt der Autor sich, die Erzählung (mit einigen kleineren Korrekturen) drucken zu lassen, jetzt erst erhält sie auch den endgültigen Titel »Flucht in die Finsternis«. Diese außerordentlich lange Entstehungszeit hängt weniger, wie man gemeint hat, damit zusammen, daß der Autor hier allzu viel an autobiographischen Spuren zu verwischen hatte,²⁴ als vielmehr mit den Zweifeln des Künstlers Schnitzler, ob es gelingen kann, dieser ›Krankheitsgeschichte‹ soviel ästhetisch vermittelte Allgemeinheit zu verleihen, daß sie repräsentative Geltung als Bild eines zwischen den Polen von Selbstbestimmung und Selbstverlust gespannten Menschenlebens beanspruchen kann, ganz im Sinne des endgültigen Titels, der (wie Hans-Ulrich Lindken bemerkt hat) den Vorgang »ins Symbolische« »stellt.«²⁵

²² Freiburger Nachlaß, Mappe 119, Bl. 4 (1909). Mitgeteilt von Heide Tarnowski-Seidel, Arthur Schnitzler: *Flucht in die Finsternis. Eine produktionsästhetische Studie*, München 1983, S. 84.

²³ Arthur Schnitzler, *Tagebuch 1917–1919*, S. 95.

²⁴ Diese These vertritt Heide Tarnowski-Seidel in ihrer Anm. 22 genannten Arbeit S. 85 und passim.

²⁵ Hans-Ulrich Lindken, Zur Ätiologie des ›Wahns‹ in Schnitzlers ›Flucht in die Finsternis‹. In: *Text und Kontext*, Jg. 10 (1982), H. 2, S. 352, Anm. 3. – Zu einer gerechten Würdigung der künstlerischen Bemühungen Schnitzlers um die ›Wahnsinns-Novelle‹ gehört die Einsicht, daß sie ja keineswegs der einzige literarische Text ist, der ihn in dieser Zeit beschäftigt; in die Jahre 1909 bis 1917 fallen, außer den beiden Casanova-Texten, mindestens noch der Abschluß der beiden großen Erzählungen ›Frau Beate und ihr Sohn‹ und ›Doktor Gräser, Badearzt‹ sowie der Dramen ›Das weite Land‹, ›Professor Bernhardt‹, ›Fink und Fliederbusch‹ und des Einakterzyklus ›Komödie der Worte‹: dem künstlerischen Rang dieser Arbeiten gegenüber konnte auch ›Flucht in die Finsternis‹ nur durch seinen Kunstcharakter bestehen. – Gleichwohl hat diese Erzählung auch den psychiatrischen Scharfsinn der Germanisten herausgefordert; so hat Robert O. Weiss (der spätere Herausgeber der Schnitzlerschen Aphorismensammlung) schon in den fünfziger Jahren

Robert, Sektionsrat im Wiener Unterrichtsministerium, kehrt nach einem halbjährigen Genesungsurlaub, den er wegen akuter Gedächtnisschwäche und unklarer Zwangsvorstellungen im Süden verbracht hat, wieder nach Wien zurück. Noch am Abreisetag erhält er einen Brief seines älteren Bruders Otto, eines vielbeschäftigten, auch wissenschaftlich tätigen Wiener Arztes, und Robert überkommt auch jetzt wieder ein Gefühl tiefen Vertrauens und unverbrüchlicher Zusammengehörigkeit mit diesem Bruder, ja er glaubt, das Verhältnis von Bruder zu Bruder »auch im allgemeineren Sinne als das einzige von natürlich gesicherter Beständigkeit zu erkennen« (II, S. 902). Wie sehr der Jüngere eines solchen gesicherten – und das bedeutet in seinem Falle: seinen Gegenwartsbezug sichernden – Verhältnisses bedarf, zeigt sich nur wenig später, als dem Reisefertigen, auf dem Landungssteg seines Dampfers stehend, die Gegenwart zugunsten der Vergangenheit entgleitet: ihm ist,

den Nachweis erbracht, daß es sich bei dem Krankheitsbild in dieser Erzählung um eine endogene Schizophrenie handelt. Dem hat Heide Tarnowski-Seidel in ihrer Anm. 22 genannten Dissertation sowie in einer zuvor schon erschienenen Studie – Wahn als Selbstbehauptung –? Die Identitätsproblematik in ›Flucht in die Finsternis‹. In: Hartmut Scheible, Arthur Schnitzler in neuer Sicht, München 1981, S. 216–240 – energisch widersprochen und den Versuch gemacht, die Ursachen für die Erkrankung Roberts in den gesellschaftlichen Bedingungen, vor allem den zeitgenössischen Familienstrukturen aufzuweisen. Sie versteht »Roberts Wirklichkeitserfahrung [als] eine mögliche Realität«, was ja nur bedeuten kann, daß sie ihn für ›normal‹ hält; ihre diesbezügliche Kernthese lautet denn auch: »Dabei erweist sich nicht das Individuum, sondern die Familie als Kern der Krankheit.« Heide Tarnowski-Seidel, (Anm. 22), die Zitate ebd. S. 97 und 95; die Literaturangaben zu Robert O. Weiss und einigen von ihr benutzten Arbeiten der »neueren Schizophrenieforschung« S. 160, Anm. 43 und 48. – Zu den Versuchen, endogene Psychosen aus gesellschaftlichen Ursachen herzuleiten, hat Hans-Ulrich Lindken in seiner oben zitierten Studie das Nötige gesagt. – Angesichts des medizinischen Interesses vieler Schnitzler-Leser sei an dieser Stelle aber noch der Hinweis auf die Arbeiten des Psychiaters Ludwig Binswanger erlaubt, die in der Schnitzler-Literatur bisher unbeachtet geblieben sind. Unter Rückgriff auf die Phänomenologie Husserls beschreibt Binswanger psychotische Erkrankungen als Veränderungen in der Bewußtseinsstruktur seiner Patienten, insbesondere als Störung ihres auf Kontinuität angelegten Erfahrungszusammenhangs; ein wesentliches Indiz ist für ihn dabei die Auflösung der Einheit von Potention, Präsentation und Retention in der Zeiterfahrung der Betroffenen. Ludwig Binswanger, Schizophrenie. Wahnsinn als lebensgeschichtliches Phänomen und als Geisteskrankheit, Pfullingen 1957; Melancholie und Manie. Phänomenologische Studien, Pfullingen 1960 und Wahn. Beiträge zu seiner phänomenologischen und daseinsanalytischen Erforschung, Pfullingen 1965.

als wäre der Moment, den er eben durchlebte, in Wirklichkeit längst vergangen und er selbst, so wie er eben dastand – [...] –, ein verschwimmendes Bild seiner eigenen Erinnerung. [...] Und nun war ihm, als hätte er mit der Gegenwart sich entzweit; Himmel, Meer und Luft waren fremd, kühl und fern geworden, und ein blühender Augenblick welkte dürrig dahin. (S. 903)

Damit ist das zentrale Motiv der Erzählung eingeführt: Roberts eigentümlich instabiler Gegenwartsbezug, der durch unversehens auftretende Erinnerungen oder beklemmende Erwartungen künftiger Ereignisse jederzeit dazu führen kann, daß er sich mit seiner Gegenwart »entzweit« und sich in einem »temporalen Anderswo« wiederfindet. Daß Robert sein Déjà-vu-Erlebnis überdies »nicht als ein unheimliches, sondern eher als ein erlösendes« empfindet (ebd.), sagt genug darüber, daß ihm das Gegenwärtigsein eines Vorgangs keineswegs schon der Beweis seines Wirklichseins bedeutet.

Wie sehr Roberts Leben, außer seinem Hang zu ständiger Selbstbeobachtung und einer ausgeprägten Egozentrik seiner Wahrnehmungen und Urteile, sowohl durch Ereignisse der Vergangenheit wie diffuse Zukunftstängste geprägt ist, belegen die Assoziationsfolgen, die seine Rückreise bzw. seine Ankunft in Wien begleiten. Sie kulminieren in der Furcht, wahnsinnig zu werden, und gehen auf ein Erlebnis zurück, das keinen erkennbaren somatischen Bezug auf ihn selbst hat. Vor Jahren mußte ein Freund, ein junger, lebensfroher Offizier von einem Tag auf den anderen in eine geschlossene Anstalt eingewiesen werden. Seither ist Robert von der Angst besessen, ebenfalls dem Wahnsinn zu verfallen. Um diesem Schicksal zu entgehen, preßte er seinem ärztlichen Bruder seinerzeit das Versprechen ab, ihn zu töten, sollte eine Geisteskrankheit von ihm Besitz ergreifen, und er »bestätigte« diese Zusage sogar noch ausdrücklich in einem Brief an Otto. Was ihm damals das sichere Gefühl gab, nunmehr jeder Angst vor der Zukunft enthoben zu sein, nimmt jedoch, je länger je mehr, in seiner Phantasie einen bedrohlichen Charakter an; längst empfindet er seinen damaligen Brief als »Schuldschein« (S. 911), mit dem er die Entscheidung über sein Leben allein in Ottos Hände gegeben zu haben glaubt.

So setzt denn bei Robert, bald nach seiner Rückkehr nach Wien, zunehmend eine Art »Möglichkeitsdenken« ein, das in Form rhetorischer Fragen anderen wie sich selbst theoretisch denkbare Handlun-

gen (oder Unterlassungen) unterstellt, für die es im konkreten Fall zwar keine Beweise gibt, die in der Allgemeinheit, in der Robert sie stellt, aber auch nicht widerlegbar sind («Aber kann es nicht auch sein, daß Ärzte sich täuschen?» [ebd.]). Das Unheimliche dabei ist, daß diese erdachten Möglichkeiten in jenen »Lücken« Platz finden, die Robert wieder in seinem Gedächtnis ausmachen zu können glaubt, mithin von seiner Vergangenheit Besitz ergreifen, die dadurch Möglichkeitscharakter gewinnt.²⁶ Robert hält es plötzlich für denkbar, daß er seine Freundin Alberta bei ihrem nur wenige Wochen zurückliegenden Abschied in der Schweiz umgebracht hat, – und aus dieser für ihn denkbaren Möglichkeit ergibt sich noch eine zweite, daß er auch seine (schon vor Jahren plötzlich verstorbene Frau) damals ebenfalls getötet hat: »warum sollte er den Mord an Brigitten nicht ebenso verübt haben wie den an Alberta?« (S. 928) So sehr unsere Erinnerung dazu neigt, den eigenen Anteil an zurückliegenden Ereignissen zu unseren Gunsten umzuwerten, das rein Faktische eines Geschehens bleibt davon in der Regel unberührt. In Roberts Erinnerungen dagegen verliert das Vergangene seinen Charakter als abgeschlossenes Ereignis, es wird mit noch nicht bedachten Möglichkeiten des Andersseinkönnens »aufgeladen« und kann dadurch in die Gegenwart übergreifen und auch künftiges Geschehen oder Verhalten steuern. Wo das Denkbare auch das Mögliche und dieses schon das Wirkliche ist, gewinnen die Zeitstufen gleichsam »Mobile«-Charakter, können Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft ineinander übergehen. Diese umgedeutete Vergangenheit holt Robert im übrigen in der Weise ein,

²⁶ Ich kann es mir nicht versagen, wenigstens an dieser Stelle ein Beispiel für die Fruchtbarkeit der Binswangerschen phänomenologischen Methode gerade auch für das Verständnis von »Flucht in die Finsternis« zu geben: »Wo aber von Möglichkeiten die Rede ist, handelt es sich um *protentive* Akte – das Vergangene hat ja keine Möglichkeiten. Hier aber zieht sich, *was freie Möglichkeit ist, zurück in die Vergangenheit*. Das bedeutet, daß die protentiven konstituierenden Akte zu sog. Leerintentionen werden müssen. Die Protentio wird dadurch insofern selbständig, als sie kein Worüber mehr hat, nichts, was ihr zu »produzieren« übrig bliebe, es sei denn die zeitliche Objektivität der »zukünftigen« Leere oder der Leere »als Zukunft«. – Wenn sich die freie Möglichkeit in die Vergangenheit zurückzieht, besser gesagt, wenn die Retentio sich mit der Protentio verwechselt, kommt es nicht mehr zu einem eigentlichen Worüber, sondern nur noch zu einer leeren Diskussion. Das aber ist ein Zeichen dafür, daß mit der Störung der Protentio der *ganze* »Prozeß«, der *ganze* Fluß- oder Kontinuitätscharakter nicht nur der Zeitigung, sondern auch des »Denkens« überhaupt gestört ist!« (Melancholie und Manie, S. 27)

daß er Zurückliegendes mit Gegenwärtigem kurzschließt und sich von dem Ergebnis auch in seinem weiteren Verhalten beeinflussen läßt. Ein Beispiel für diese Art von ›Kurzschluß‹ von (objektiver) Realität und (subjektiver) Deutung, das für viele steht, findet sich im VI. Kapitel; Robert hat nach seiner Rückkehr noch einige Ferientage auf dem Semmering verbracht und dabei häufigen Umgang mit den Damen Rolf, insbesondere der Tochter Paula gehabt; eines Abends werden beide durch ein Telegramm nach Wien zurückgerufen:

Und schon wußte er's: Sie waren vor ihm gewarnt worden. Der besorgte Vater hatte sie eilends zurückgerufen. [...] Offenbar waren schon Gerüchte über ihn im Umlauf. [...] Vielleicht ist auch schon der Verdacht ausgesprochen worden, daß er seine Frau vergiftet hat.« (S. 934)

Und Robert versinkt in einen Tagtraum, in welchem er als »neuer Blaubart« vor Gericht steht.

Eine Zeitlang scheint es, als gewönne er doch einen neuen Bezug zur Gegenwart, der auch seine soziale Identität wieder begründet; seine wachsende Neigung zu Paula, ihr schließliches Verlöbniß und die Heiratsvorbereitungen lassen ihn auch in seiner beruflichen Tätigkeit wie allgemein im bürgerlichen Dasein einen neuen Halt gewinnen. Aber immer wieder löst sich sein Bezug zur Gegenwart, kommt es erneut zu einer Zeitvertauschung, in der ihm gerade diejenigen entgleiten, die ihm am nächsten stehen. Als Robert eines Morgens statt ins Amt in den Prater geht, wird er

mit einigem Staunen inne, daß er im Laufe der eben verflossenen Stunden seiner Braut gar nicht gedacht hatte und daß sie ihm jetzt, da er sich ihr Bild ins Gedächtnis rief, nicht scharf umrissen, als die bedeutungsvollste Erscheinung seiner gegenwärtigen Existenz, sondern daß sie in verschwommenen Linien, als gehöre sie einer vergangenen Periode seines Lebens an, vor ihm auftauchte. (S. 961)

Mehr noch: »alle, Braut, Bruder und Freunde, waren wie Schatten der Vergangenheit; und zugleich war ihm, als müßte auch er jenen allen in dieser Stunde nur als blasses Bild durch die Erinnerung schweben.« (S. 962)

Längst verstellt Roberts vorlaufende Einbildungskraft ihm durch das Entwerfen immer neuer (an der Vergangenheit orientierter) Möglichkeiten die Wahrnehmung des Gegenwärtigen, das er allein auf seine eigenen Deutungsmuster hin auslegt. Auf diese Weise gewinnt

alles Geschehen für ihn zwar wieder Eindeutigkeit – aber in einer (von außen gesehen) paradoxen Verkehrung der Realität. Ihren stärksten Ausdruck findet sie in Roberts Beziehung zu seinem Bruder. Auslöser ist eben jener Brief, durch den er sich (mit Ottos Hilfe) vor dem Wahnsinn schützen zu können glaubte, – und der nun die wiederkehrenden Ängste, unter Vertauschung von Ursache und Wirkung, erneut in ihm befestigt, indem er diesem Brief eine Art »infizierender« Wirkung auf den Bruder zuschreibt, sich dagegen aber für gesund erklärt:

War es nicht vielleicht gerade dieses unglückselige Schriftstück gewesen, das in die Seele Ottos zuallererst den Keim der Verstörung gelegt hatte, und hätte sich andernfalls dessen Wahnsinn nicht nach einer ganz anderen Richtung entwickeln können? (S. 957) [...] Nun war für Otto der Augenblick da, sich zu entscheiden zwischen Gesundheit und Krankheit, zwischen Klarheit und Verwirrung, zwischen Leben und Tod. Er für seinen Teil, er hatte sich entschieden. Sein Geist war klar, seine Seele gerettet. Nun war auch dem Bruder noch einmal, das letztmal, die Wahl geschenkt. (S. 962f.)

Es gehört zu den Momenten tragischer Verblendung in Roberts Existenz, daß sich seine Einschätzung Ottos auch dann nicht ändert, als dieser ihm jenen fatalen Brief zurückgibt, er sieht in ihm hinfort erst recht denjenigen, der ihm nach dem Leben trachtet. Und das, obgleich Robert gerade in dem Augenblick der Briefübergabe die fürsorgliche Nähe und Liebe des Bruders besonders intensiv empfindet: er sinkt Otto

schluchzend an die Brust. Eine Weile lag er so und spürte, wie gute, etwas schüchterne Hände ihm leise über die Haare strichen, so daß er ferner Kinderzeiten und längst vergangener elterlicher Zärtlichkeiten gedenken mußte. (S. 970)

Ein ähnliches »Gefühl von Geborgenheit« (S. 965) überkam ihn kurz zuvor schon, als er mit dem Bruder über das frühere Wohnhaus ihrer Eltern sprach, – und noch in der Unglücksnacht findet er für das Gefühl »innerster, naturgewollter Beständigkeit« (S. 979) in seiner Beziehung zu Otto Worte, die unmittelbar an seine Reflexionen im I. Kapitel anknüpfen. Aber all' das wirkt nur noch wie etwas Auswendiggelerntes, es erreicht sein Innerstes nicht mehr. »Darum gab es nur eines mehr – Flucht. Flucht noch am heutigen Tage.« (S. 970)

Von nun an lebt Robert nur noch in Fluchtgedanken und Zukunftsentwürfen, durch die er sich seiner Vergangenheit wie der ihn bedrängenden Gegenwart entziehen zu können glaubt. Seine Fluchtphantasien lösen ihn schließlich endgültig aus den ihn noch bindenden Gegenwartsbezügen, vor allem sozialer Art, und lassen sie vollends zu Phantombildern seiner überreizten Einbildungskraft werden.

Selbst seine Beziehung zu Paula vermag ihn nicht länger an die Gegenwart zu binden, Robert versucht vielmehr – etwa indem er ihr das Märchen von dem ihm nachstellenden Ehemann Albertas aufbindet –, auch sie in seine kruden Projektionen von Verfolgung und unausweichlich gewordener Flucht hineinzuziehen, – längst für die Gefühle und Reaktionen seiner Braut ebenso blind geworden wie für diejenigen Ottos. In Roberts anschließender Flucht erreicht das Motiv der blinden, weil rückwärtsgewandten Protention seinen stärksten Ausdruck. Obgleich er Paula bittet, ihm zu dem von ihm genannten Ort nachzukommen, führt seine Reise im letzten doch in die Leere unaufhörlicher Bewegung, die erst mit seinem Tod endet. Sogar die Niederschrift seines Lebenslaufes, den er nächstens im Zimmer seines Gasthofes aufzeichnet, zielt nicht mehr auf die Gewinnung eines kontinuierlichen, in der Gegenwart gründenden Erfahrungszusammenhanges, sondern steht ebenfalls im Zeichen seiner die Gegenwart im Lichte der Vergangenheit umdeutenden Projektionen.

Und noch die schreckliche Logik, die sich in Roberts Mord an seinem Bruder offenbart, steht unter dem Vorzeichen jener »anderen Wahrnehmung«, der sich die Gegenwart endgültig verschlossen hat, und aus deren Solipsismus ihn auch die unbedingte Liebe Ottos nicht mehr befreien kann. Hans-Ulrich Lindken hat diese letzte Szene der brüderlichen Umarmung mit den Worten kommentiert:

Die Bruderkonstellation erhält ihren wahrhaft tragischen Akzent dadurch, daß der Arzt seinem Patienten als vom Wahnsinn geschlagener Euthanasie-Arzt erscheint, wohingegen dieser alle beruflich notwendigen Kautelen in Verkennung des Wahns außer acht läßt und allein als liebender Bruder handelt und nicht mehr in jenem den Patienten sieht; in dieser Verkennung und Verkettung reißen sich beide in den Abgrund.²⁷

Damit ist die entscheidende Perspektive bezeichnet, die den auf Repräsentativität zielenden Kunstcharakter dieser »Wahnsinns-Novelle«

²⁷ Lindken (Anm. 25), S. 348.

ausmacht und die sie von einer bloßen Krankengeschichte unterscheidet: Schnitzler hat seinem unstreitig an einer endogenen Psychose leidenden Protagonisten Züge einer tragischen Existenz verliehen; dadurch erhält, was nur individuelles Schicksal zu sein scheint, die Dimension anthropologischer Allgemeinheit. Die Tragik Roberts besteht darin, daß der Brief, den er seinem Bruder schreibt, und mit dessen Hilfe er sich für eine überschaubare Zukunft seine gesunde Existenz zu sichern glaubt, ihn erst recht in seine Krankheit hineinreibt; alles, was er im folgenden unternimmt, um sich zu retten, führt ihn nur desto tiefer in seinen tragischen Irrtum hinein. Er findet seinen Ausdruck nicht zuletzt darin, daß Robert sich immer wieder mit der Gegenwart »entzweit« und in ein »temporales Alibi« gerät, in welchem auch Erwartung und Erinnerung, Möglichkeit und Wirklichkeit ihre kategoriale Bestimmtheit verlieren und ineinander übergehen. Es ist die Leistung des Künstlers Arthur Schnitzler, diese zwanghafte Zeitvertauschung als eine Form tragischer Blindheit so dargestellt zu haben, daß sie zum Bild des über den Menschen verhängten Leides wird, dem der einzelne selbst dann nicht entgeht, wenn er sich dagegen gesichert zu haben glaubt, – so wenig wie er der generellen Zeitlichkeit seines Daseins zu entkommen vermag.

V

Arthur Schnitzlers Roman »Der Weg ins Freie« stellt, über seine Klassifizierung als Künstlerroman hinaus, auch einen wichtigen Beitrag zum Genre des Zeit- oder Gesellschaftsromans am Beginn des Zwanzigsten Jahrhunderts dar. In Georg von Wergenthin, seinem jugendlichen »Helden«, treffen die beiden literarischen Traditionslinien aufeinander, so daß die Kritik an seiner Haltung als einer ästhetischen Existenz auch auf einen zeitrelevanten Typus zielt. Über die Bedeutung des Abenteurers als einer Schlüsselfigur der Jahrhundertwende braucht kein Wort mehr verloren zu werden, insofern steht auch die »Casanova«-Novelle, ungeachtet ihres historischen Sujets, im Kontext der Literatur um 1900. Läßt man schließlich in »Frau Berta Garlan« und »Flucht in die Finsternis« als gemeinsames Motiv die »Flucht aus der Gegenwart« gelten, ist deren Einordnung in die angedeuteten literarhistorischen Zusammenhänge ebenfalls unstrittig. Es genügt indessen, sich die Behandlung der Künstlerthematik im Roman oder

des Abenteurermotivs in »Casanovas Heimfahrt« zu vergegenwärtigen, um der entschieden kritischen Adaption zeitgenössischer Motive bei Arthur Schnitzler innezuwerden. Ein wesentliches Moment, an dem diese Kritik sich festmacht, ist der Umgang seiner Figuren mit dem Phänomen Zeit, wobei ihrer Beziehung zur jeweiligen Gegenwart – als der grundlegenden »Form alles Lebens« – eine besondere Bedeutung zuerkannt wird. Nicht weniger aufschlußreich ist, daß Schnitzler die Darstellung der Zeiterfahrung seiner Gestalten bis zu dem Punkt vorantreibt, an welchem deren »transzendente« Voraussetzungen sichtbar werden; das besagt: ihre Aussagefähigkeit damit über eine bloß individuelle Problematik hinausreicht und Züge anthropologischer Allgemeinheit gewinnt. Daß es dem Autor Schnitzler um diese anthropologische Dimension seiner Kunst zu tun war, hat er oft genug bekundet; erinnert sei an einen der Sprüche »In eigner Sache«:

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. (AB, S. 17)

Wir zitieren diese Verse nicht, um das darin zum Ausdruck kommende (und lange nachwirkende) Vorurteil über den Dichter weiter am Leben zu erhalten, sondern weil wir hoffen, nachgewiesen zu haben, daß auch die Darstellung des inneren Zeitbewußtseins zu jenen »ew'gen«, will sagen: zu den anthropologischen Grundbeständen gehörenden Motiven zählt, auf die sich sein Gestaltungswille richtet. Und zwar so, daß der Autor Einsichten in die Struktur unseres Zeitbewußtseins voraussetzt, um das (ungewollte oder beabsichtigte) Ausweichen einer Gestalt in ein »temporales Alibi« als Form der Abweichung darstellen zu können, aus der wiederum die Problematik der einzelnen Figuren deutbar wird.

Das »Vergessen« der Gegenwart zugunsten von Erwartung oder Erinnerung kann dem selbstbezogenen einzelnen eher unbewußt bleiben und dennoch schwerwiegende Folgen für einen anderen haben; es kann aber auch mit dem Willen und dem ganzen Einsatz der Person geschehen, ohne daß es deshalb schon zur endgültigen Zerstörung sei-

ner Identität kommt. Erst wo in die Erwartung projizierte Erinnerungen sich vollends an die Stelle der Gegenwart setzen – die damit zu einem Ort leerer Projektionen wird –, ist die Katastrophe für das einzelne Ich unausweichlich. Das Grundmuster der mit Erinnerungen aufgeladenen Erwartungen, welche die Gegenwart außer Kraft zu setzen suchen, vermag bisweilen sogar den Anschein eines Gelingens erwecken – und ist doch außerstande, die Unumkehrbarkeit der vergehenden Zeit aufzuheben. So lassen schon die vier von uns behandelten Erzähltexte (wie das Drama »Der einsame Weg«) verschiedene Möglichkeiten des Zusammenspiels von Wahrnehmung (Gegenwart), Erinnerung (Vergangenheit) und Erwartung (Zukunft) erkennen, die es erlauben, diese Arbeiten auch als literarische Beiträge zu einer Phänomenologie des inneren Zeitbewußtseins zu lesen.

Daß Arthur Schnitzler dem Zeiterlebnis seiner Gestalten eine entscheidende Rolle zuerkennt, sichert ihm als Autor schon zu Lebzeiten einen besonderen Rang; daß es ihm gelingt, die Darstellung ihres inneren Zeitbewußtseins so anzulegen, daß es in seiner psychologischen wie anthropologischen Dimension sichtbar wird, begründet auch das fortdauernde Interesse an seinem Werk. Der Dichter hat in der Zeitlichkeit eine Grundbefindlichkeit des Menschen gesehen: Indem er sie auch als Erfahrung der Endlichkeit gestaltet, antworten seine Dichtungen noch auf die universale Herausforderung einer Moderne, die in selbstsicherer Wissenschafts- und Fortschrittsgläubigkeit aus dem Blick zu verlieren droht, daß die Zeit über uns »herrscht«, »über uns Menschen ebenso wie über die Dinge.«²⁸

²⁸ Theunissen (Anm.5), S. 41.

