

Prekäre Identität zwischen romantischer und galanter Liebe Zu Zerfall und Restituierung des Subjekts im dramatischen Werk Arthur Schnitzlers

I

Das dramatische Œuvre Arthur Schnitzlers ist von der Forschung immer wieder in ein Früh- und ein Spätwerk unterteilt worden. In diesem Sinne wurde für den ›frühen‹ Schnitzler konstatiert, daß ein »[...] extremer Subjektivismus [...] bis kurz nach der Jahrhundertwende insofern charakteristisch [sei], als er vornehmlich Diagnosen eines Menschentypus vermittelt, der, bei zerfallender Ich-Identität ohne zeitliche und räumliche Kontinuität, d. h. im isolierten Augenblick und asozial, lebt«.¹ Das ›Spätwerk‹ hingegen öffne sich für allgemeine, sozial bedingte Fragestellungen und gewinne damit eine ›historische‹ Dimension. »Die Überwindung der dekadent-impressionistischen Phase führt Schnitzler [...] unter den Leitbegriffen ›Kontinuität‹ und ›Verantwortung‹ zum einen zur kritischen, in der Gegenwart angesiedelten Gesellschaftskomödie, zum anderen aber auf den Weg des historischen Dramas.«²

Die folgenden Überlegungen zum Konnex von Subjektproblematik und Liebesauffassung gehen davon aus, daß diese Zäsur eher ein Oberflächenphänomen darstellt, in dem sich unterschiedliche Lösungsstrategien eines philosophischen Problems manifestieren. Insofern erfährt die unüberschbare Zäsur im dramatischen Werk Schnitzlers eine erkenntnistheoretische Ausdeutung. Darüber hinaus soll verdeutlicht werden, daß die Liebesthematik in Schnitzlers Stücken nicht nur Autobiographisches widerspiegelt³ oder ausschließlich die Verschränkung

¹ Ernst L. Offermanns, Geschichte und Drama bei Arthur Schnitzler. In: Hartmut Scheible (Hg.), Arthur Schnitzler in Neuer Sicht. München 1981. S. 34–54, hier: S. 34.

² Ebd., S. 37 f.

³ Vgl. hierzu etwa Renate Möhrmann, Schnitzlers Frauen und Mädchen. Zwischen Sachlichkeit und Sentiment. In: Giuseppe Farese (Hg.), Akten des Internationalen Symposiums »Arthur Schnitzler und seine Zeit«. Bern, Frankfurt a. M., New York 1985, S. 93–107, sowie Willa E. Schmidt, The Changing Role of Women in the Work of Arthur Schnitzler. Wisconsin 1974.

von sozialem Mechanismus und erotischem Spiel zum Ausdruck bringt;⁴ vielmehr reflektiert der Autor – so die Leitthese – mittels der Liebesthematik den Zerfall des Subjektbegriffs und thematisiert zugleich mögliche Lösungskonzeptionen für eine Restituierung des Subjekts. Es ist also davon auszugehen, daß den Liebeskonzeptionen, die Schnitzler in seinen Dramen entwirft, auch und vor allem eine philosophisch-erkenntnistheoretische Dimension eignet, in der Liebesthematik und Subjektproblematik zusammengeschlossen sind.

Zentrale Bedeutung kommt in diesem Zusammenhang – neben der romantischen Liebe – einem Liebesmodell zu, das von der Forschung bisher nicht in seiner Relevanz für die Subjektconstitution in Schnitzlers Dramen erkannt wurde, der galanten Liebe. Überspitzt formuliert: Dieses vormoderne Liebesmodell spielt für Schnitzler eine entscheidende Rolle in der Diskussion der Subjektproblematik, die – werkübergreifend – in der komplexen Figurengestaltung seiner Dramen faßbar wird. Die Grundlage dafür aber bildet die intensive Auseinandersetzung mit programmatischen Überlegungen, die Stendhal in seiner Schrift »De l'amour« zur galanten Liebe und ihren Spielarten anstellt.

Bevor nun eine solche Thesenbildung textanalytisch überprüft werden soll, sind jedoch zwei Vorabklärungen erforderlich: Zum einen gilt es, den Diskurszusammenhang der Jahrhundertwende, in dem die Frage nach der Identität des Individuums dringlich wird, zumindest andeutungsweise zu skizzieren (1). Zum anderen ist – im Blick auf das Modell der galanten Liebe und seiner Funktionalisierung im »Reigen« – der Interdependenzzusammenhang von Subjektivität und Liebesfähigkeit darzulegen – ein Bedingungsgefüge, das von der philosophischen Romantik entwickelt wurde (2).

1. Im Zentrum der erkenntnistheoretischen Umstrukturierungen an der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert steht das Subjekt, dem Ernst Mach die Fähigkeit zur (Selbst-)Reflexion und infolgedessen zur Identitätsfindung abspricht.⁵ Mit dieser Position kommt eine Entwicklung zum vorläufigen Abschluß, die mit Kierkegaard begonnen hatte: Die »Besinnung

⁴ Vgl. Claudio Magris, Arthur Schnitzler und das Karussell der Triebe. In: Scheible [Anm. 1], S. 71–80, hier: S. 76.

⁵ Vgl. hierzu seine beiden einschlägigen Schriften »Beiträge zur Analyse der Empfindungen« (1886) und »Populärwissenschaftliche Vorlesungen« (1896).

auf das geschichtlich bedingte und endliche Ich, die als Entfremdung erfahrene Frontstellung des Vereinzelten gegen eine Allgemeinheit beanspruchende Vernunft sowie der Nachweis ihrer historischen Relativität führen zu einer skeptischen Einstellung gegenüber den erkenntniskonstitutiven Funktionen eines in selbstbeherrschter Praxis absoluten und freien Ichs«. ⁶

Mit der radikalen Position, die Mach einnimmt, wird die Einheit des Individuums zu einem Relationengefüge dekonstruiert, innerhalb dessen dem Ich die Funktion einer ›Relaisstelle‹ zukommt, das ›Empfindungen‹ und ›Nerven‹ für die Dauer eines Augenblicks zusammenschließt. Diesen Funktionszusammenhang definiert Mach als ›Ensemble von Empfindungen‹ folgendermaßen:

Nicht das Ich ist das Primäre, sondern die Elemente (Empfindungen). [...] Die Elemente bilden das Ich.

Das Ich ist keine unveränderliche bestimmte, scharf begrenzte Einheit. Nicht auf die Unveränderlichkeit [...] kommt es an [...]. Wichtig ist nur die Kontinuität. [...] Die Kontinuität ist aber nur ein Mittel, den Inhalt des Ich vorzubereiten und zu sichern. Dieser Inhalt und nicht das Ich ist die Hauptsache. Dieser ist aber nicht auf das Individuum beschränkt. [...]

Das Ich ist unrettbar. ⁷

Soweit Schnitzler die Schriften Machs nicht direkt rezipierte, dürften wohl Hugo von Hofmannsthal und Hermann Bahr als die Vermittler der wichtigsten Einsichten gedient haben. Bahr hatte bereits 1891 und 1894 in seinen ästhetischen Studien »Zur Überwindung des Naturalismus« und »Zur Kritik der Moderne« Vorstellungen entwickelt, die eine erstaunlich große Übereinstimmung mit der Position Machs aufweisen. Es ist denn auch Bahr, der das Diktum von der ›Ichlosigkeit der Dekadence‹ prägte. Seine Mach-Lektüre ist gleichwohl erst auf die Jahre 1902/1903 zu datieren, wobei diese in den Zeitraum der allgemeinen Mach-Rezeption fällt, die um 1900 einsetzt.

In ihrem Aufsatz über den Einfluß Ernst Machs auf die österreichische Literatur weist Claudia Morti darauf hin, welch zentrale Bedeutung der Philosoph der ›visuellen Wahrnehmung‹ zumißt. ⁸ So veranlaßten Mach

⁶ Klaus Günther, »Es ist wirklich, wie wenn die Leute wahnsinnig wären.« Bemerkungen zu Arthur Schnitzler und Ernst Mach. In: Scheible [Anm. 1], S. 99–116, hier: S. 101.

⁷ Ernst Mach, Beiträge zur Analyse der Empfindungen. Jena 1922, S. 19f.

⁸ Claudia Morti, Mach und die österreichische Literatur: Bahr, Hofmannsthal, Musil. In: Farese [Anm. 3], S. 263–284.

vor allem die Untersuchungen über die Physiologie der (akustischen und optischen) Wahrnehmungen zum ersten Mal dazu, die allgemeinen Postulate des Mechanismus zu kritisieren und zurückzuweisen.⁹ Ähnlich wie die von ihm beeinflussten Werke Bahrs und Musils sind Machs Schriften reich an visuellen Metaphern, »Visualisierungen und visuellen Erläuterungen von Erkenntnisprozessen«.¹⁰

Schnitzler hingegen scheint das Problem der ›Ichlosigkeit‹ bzw. der Auflösung des Ich weniger impressionistisch-visuell als vielmehr ›temporal‹, d. h. als Auflösung des zeitlichen Kontinuums in Einzelereignisse, ausgelegt zu haben. Die in seinem Werk häufig eingestreute Reflexion ›auf die Zeit‹ oder, wie Rasch es formuliert, »das extrem übersteigerte Bewußtsein der Vergänglichkeit«¹¹ der *dramatis personae*, wird im Rahmen der vorliegenden Untersuchung als literarisch ›gemodelte‹ Reaktion auf die erkenntnistheoretische Einsicht interpretiert, derzufolge die Kontinuität des Ich nicht durch eine Kontinuität des Bewußtseins gegeben ist, sondern lediglich im Moment seiner inhaltlichen Auffüllung hergestellt werden kann. Da der Inhalt des Ich von der wechselnden Perzeption der Außenwelt bestimmt ist, wird es von jeweils wechselnden ›Elementen‹ regiert. »Die Seele mancher Menschen scheint aus einzelnen gewissermaßen flottierenden Elementen zu bestehen, die sich niemals um ein Zentrum zu gruppieren, also auch keine Einheit zu bilden imstande sind.«¹² Die Identität des Subjekts ist daher allenfalls für die Dauer einer Empfindung gesichert. Der nächste Moment mag eine andere Empfindung, eine andere Kombination »von Elementen der Körperwelt, des Leibes und der Psyche«¹³ bringen und damit den Inhalt des Ich gänzlich neu zu strukturieren.

Ein solcher prekärer Status des Individuums hat – ebenso wie seine Reduktion zum ›hilfreichen‹, aber gleichwohl ›fiktionalen‹ Konstrukt – entscheidende Implikationen für die Einschätzung von Sprache sowie für die Möglichkeiten der Kommunikation. Entfällt die Grundlage eines mit

⁹ Vgl. ebd., S. 268.

¹⁰ Ebd., S. 266.

¹¹ Wolfdietrich Rasch, Die Entwertung der Gegenwart als Erfahrung der *Décadence* im Werk Arthur Schnitzlers. In: Ders., Die literarische *Décadence* um 1900. München 1986, S. 198–210, hier: S. 199.

¹² Arthur Schnitzler, Aphorismen und Betrachtungen. Hg. von Robert O. Weiss. Frankfurt a. M. 1967, S. 53.

¹³ Manfred Diersch, Empiriokritizismus und Impressionismus. Berlin [Ost] 1973, S. 35.

sich selbst identischen Subjekts, kann auch die Relation von Signifikant und Signifikat nicht mehr eindeutig bestimmt werden. Damit verliert die ›Wahrheit‹ und ›Aufrichtigkeit‹ von Sprechakten nicht nur ihre Überprüfbarkeit sondern auch ihren Geltungsanspruch. So zerfallen Lord Chandos »die abstrakten Worte, deren sich doch die Zunge naturgemäß bedienen muß, um irgendwelches Urteil an den Tag zu geben [...] im Munde wie modrige Pilze«.¹⁴ Da allerdings nicht einem jeden die Möglichkeit eines Rückzuges auf die ländlichen Güter gegeben ist, nachdem also trotz gegenteiliger Einsicht weiter attribuiert und kommuniziert werden muß, entsteht für die Teilnehmer des gesellschaftlichen Sprachspiels ein Dilemma, das Nietzsche als die »Verpflichtung, nach einer festen Konvention zu lügen«¹⁵ bezeichnet hat.

Das Sprachproblem stellt auch für Schnitzler und damit in den hier zu betrachtenden Stücken einen wesentlichen Bezugshorizont dar. So kann etwa Anatol die »ontologisch verdinglichte[...] Konvention«¹⁶ kommunikativen Handelns allenfalls noch per Hypnose durchbrechen. Dabei gerät ihm die Frage nach der Wahrheit über die Wahrheit zu einer ›Schicksalsfrage‹, die dazu tendiert, zugleich mit den Illusionen auch den Seinsgrund des Individuums zu zerstören. Es wird im folgenden davon ausgegangen, daß Kommunikationsprobleme – je nach ihrem Referenzbezug – auf zwei unterschiedlichen Ebenen bzw. in verschiedenen thematischen Kontexten bearbeitet werden. Insofern werden den Begriffen ›Konvention‹ und ›Illusion‹ jeweils die soziale bzw. personale Komponente kommunikativen Handelns zugeordnet.

Im Blick auf das dramatische Werk sei nun als Leitthese festgehalten, daß Schnitzler mit der Liebesthematik die Probleme personaler, mehr auf Illusionen denn auf Konventionen basierender Interaktion gestaltet hat. Hat man sich in der einschlägigen Forschung mit dem Zusammenhang von Liebe, prekärer Identität und Kommunikation befaßt, wurde in der Regel von der Sprachproblematik auf die Unmöglichkeit der Realisierung von Liebesbeziehungen rückgeschlossen: »[...] unter Bedingungen einer ichlosen Gesellschaft ist sexuell nur noch das Abenteuer möglich. [...] Deshalb ist Sexualität in Gestalt des Abenteurers notwendig

¹⁴ Hugo von Hofmannsthal, Ein Brief. In: GW E, S. 461–472, hier: S. 465.

¹⁵ Friedrich Nietzsche, Über Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinn. In: Ders., Werke. Bd. 3. Hg. von Karl Schlechta. München 1969, S. 311.

¹⁶ Günther [Anm. 6], S. 110.

die individuelle Beziehungsform des zum narzißtischen Empfindungskonglomerat gewordenen identitätslosen einzelnen, der nicht mehr zur Wahrhaftigkeit verpflichtet werden kann.«¹⁷

Die Liebesthematik wird hier also im wesentlichen auf das Faktum des reinen Sexualaktes reduziert: Damit aber wird man weder der Vielfalt der textimmanenten Liebeskonzeptionen gerecht, noch wird berücksichtigt, daß Schnitzler Liebe als Form zwischenmenschlicher Interaktion nicht einfach negiert. Er unternimmt vielmehr die weitaus schwierigere Aufgabe, diese Kommunikations- und Seinsform zu retten. Dabei dient die überaus reiche Semantik des Liebestopos dem Dichter der Bearbeitung und Gestaltung des eingangs dargelegten Problemzusammenhangs von Subjektproblematik und intersubjektiver Verständigung. Diese Problemstellung übergreift im übrigen die Zäsur zwischen Früh- und Spätwerk, wobei die von der Forschung konstatierten Unterschiede im Werk Schnitzlers hier als unterschiedliche Lösungsformen dieses Problemkomplexes interpretiert werden.

Weshalb aber greift nun Schnitzler gerade auf den Liebestopos zurück, um eine primär erkenntnistheoretisch-philosophische Fragestellung zu gestalten? Um diese Frage zu beantworten, sollen im folgenden – anhand der Interpretation einer Textstelle des »Reigen« – die beiden Liebeskonzeptionen vorgestellt werden, die die hier betrachteten Stücke strukturieren.

2. In der vierten Szene des »Reigen« gibt Schnitzler einen Hinweis auf »De l'amour« – einen Text, den der französische Romancier Stendhal 1819/1820 verfaßt hatte.¹⁸ Es handelt sich dabei um nichts weniger als eine – nahezu unbeachtet gebliebene – Rezeptionshilfe zur Deutung seines Werks: Der Rückgriff auf und die eingehende Beschäftigung mit den von Stendhal entwickelten Liebesauffassungen trägt wesentlich zum Verständnis der hier zu betrachtenden Dramen bei. Denn die Interpreta-

¹⁷ Ebd., S. 112. – Vgl. hierzu auch Allan Janik/Stephen Toulmin, Wittgenstein's Vienna. New York 1973, S. 63: »The meaninglessness of sex reflected the identity crisis of the individual [...], sowie Mira Weißberg-Dronia, Selbstverständnis und Welterfahrung in Arthur Schnitzlers frühen Dramen. Freiburg 1973, wo S. 63 konstatiert wird: »Es gibt keine Liebe, weil Schnitzlers Menschen nicht an ihre Dauer zu glauben vermögen.«

¹⁸ Paris 1822. Erste deutsche Übersetzung: Physiologie der Liebe. Berlin 1888. Zitiert nach: Über die Liebe. Deutsch mit einer Einführung von Friedrich von Oppeln-Bronikowski. Berlin 1987.

tion des »Reigen« auf der Folie des Stendhal-Textes erschließt nicht nur den diskursiven Hintergrund seiner Liebeskonzeptionen; vielmehr läßt die Interpretation den Rückschluß zu, daß der Wiener Autor mit der spezifisch deutschen Spielart der Liebessemantik – d.h. der romantischen Liebesauffassung¹⁹ – durchaus vertraut gewesen sein muß.

Die erwähnte immanente Rezeptionshilfe im Reigen hat folgenden Wortlaut:

Der junge Herr: Kennst du Stendhal?

Die junge Frau: Stendhal?

Der junge Herr: Die »Psychologie [sic!] de l'amour«.

Die junge Frau: Nein, warum fragst du mich?

Der junge Herr: Da kommt eine Geschichte drin vor, die sehr bezeichnend ist.

[...]

Der junge Herr: Und die [Kavallerieoffiziere] erzählen von ihren Liebesabenteuern. Und jeder berichtet, daß ihm bei der Frau, die er am meisten, weißt du, am leidenschaftlichsten geliebt hat ... daß ihn die, daß er die – also kurz und gut, daß es jedem bei dieser Frau so gegangen ist wie jetzt mir.²⁰

»Bezeichnend« ist nicht nur diese, sondern auch noch eine weitere Geschichte aus Stendhals »De l'amour«, die »Der junge Herr« in bedrängter Lage zum Besten gibt,²¹ in der Tat – allerdings weniger in Hinblick auf den referierten Inhalt als vielmehr in bezug auf den Kontext, in dem sie bei Stendhal »erzählt« werden und der zum besseren Verständnis der Textstelle im »Reigen« unbedingt hinzugezogen werden muß. Initiiert werden nämlich die Geschichten und Gedanken, die von Stendhal unter dem bezeichnenden Titel »Vom Fiasko« zusammengefaßt sind und die dem »jungen Herrn« als Zitationsvorlage dienen, letztlich durch eine

¹⁹ Die spezifisch deutsche, romantische Auffassung der Liebe ist im übrigen – auf dem Umweg über Madame de Staëls »De l'Allemagne« – auch in Stendhals Schrift miteingeflossen.

²⁰ Arthur Schnitzler, Reigen. In: Ders., Meisterdramen. Frankfurt a. M. 1971, S. 57–120, hier: S. 73 (IV). Die mit »Reigen« markierten Zitationen im fortlaufenden Text beziehen sich auf diese Ausgabe.

²¹ »Der junge Herr: [...] Ich habe übrigens die hübscheste Geschichte aus dem Stendhal ganz vergessen. Da ist einer von den Kavallerieoffizieren, der erzählt sogar, daß er drei Nächte oder gar sechs ... ich weiß nicht mehr, mit einer Frau zusammen war, die er durch Wochen hindurch verlangt hat – désirée – verstehst du – und die haben alle diese Nächte hindurch nichts getan als vor Glück geweint ... beide ...« (Reigen, S. 74).

Überlegung Montaignes: Der Denker stellt sich die Frage, weshalb so viele Geschichten von sogenannten gescheiterten Abenteuern kursieren, um zu dem Schluß zu kommen, daß »Ängstlichkeit und Furcht« der Grund sein müßten. Montaigne läßt dieser Vermutung dann eine Erzählung folgen, die den fatalen Einfluß derartiger Geschichten auf das Liebesleben zum Gegenstand hat: »[...] und als er selbst [ein nicht benannter Freund des Erzählers] in die gleiche Lage kam, ward seine Einbildungskraft durch jene Erzählung, die ihm auf der Stelle einfiel, so schwer betroffen, daß es ihm ebenso erging.«²² Der Freund, aufgrund seiner eigenen Einbildungskraft in die selbe Not geraten, befreit sich gewissermaßen mit Hilfe eines »reflexiven Mechanismus« aus seiner mißlichen Lage, indem er ein »Gegenmittel gegen diese Grille in einer anderen«²³ findet: Es gelingt ihm, die fatale Wirkung der besagten Geschichte(n) dadurch aufzuheben, daß er sie sowie ihre mögliche Wirkung in der entsprechenden Situation explizit thematisiert und damit seine Schwäche überwindet.²⁴

»Der junge Herr« im »Reigen« schließlich greift mit seinem Stendhal-Zitat auf die selbe Therapie zurück wie der »Freund« Montaignes – es handelt sich hier gleichsam um einen doppelten literarischen Regreß, den Schnitzler durch die raffinierte Verfremdung des Titels von Stendhals Text zusätzlich akzentuiert.²⁵ Dabei erhellt der Rückgriff auf den Stendhal-Text nicht nur das implizite *Movens* für die Zitation in der »Reigen«-Handlung, er illustriert darüber hinaus das zentrale Kriterium personaler Kommunikation: die Illusion. Schnitzler spiegelt also in dieser IV. Szene seines Dramas in subtiler Weise narrative, fiktionale und illusionäre Sinnzusammenhänge ineinander, so daß die »Wirkung der Einbildungskraft« – bei Stendhal ist sogar vom »Fiasko der Einbildungskraft« die Rede – nicht nur thematisiert wird, sondern sich zugleich auch in der Textstruktur manifestiert.

Doch die Emergenz-Funktion der Illusion beschränkt sich nicht nur auf den kommunikativen Aspekt zwischenmenschlicher Beziehung, sie

²² Stendhal, *Über die Liebe* [Anm. 18], S. 285.

²³ Ebd., S. 286.

²⁴ Vgl. hierzu auch die originale Stelle bei Michel de Montaigne, *Essais* I, 21 (jetzt in der ersten modernen Gesamtübersetzung von Hans Stilett. Frankfurt a. M. 1998, S. 53f.).

²⁵ »Der junge Herr« spricht bezeichnenderweise nicht von der »Physiologie der Liebe«, so der korrekte Titel der ersten deutschen Übersetzung von Stendhals Schrift, sondern von der »Psychologie de l'amour«. Vgl. hierzu Schnitzler, »Reigen«, S. 75 (IV).

strukturiert auch ›die liebenden Handlungen‹. Stendhal unterscheidet in seinem Buch zwei Formen des Gebrauchs der Einbildungskraft, denen jeweils zwei verschiedene Arten der Liebe korrespondieren und die beide (auch) maßgeblich für Schnitzlers Liebeskonzeptionen sind.

Dient die Kraft der Illusion der »Entdeckung immer neuer Vorzüge an der Geliebten«, ²⁶ so entsteht die ›Liebe aus Leidenschaft‹. Stendhal illustriert diese Form der Phantasietätigkeit in metaphorischer Weise: »Die Kristallbildung hört in der Liebe fast nie auf. [...] Solange man mit der Geliebten noch nicht vertraut lebt, findet die Kristallbildung nur in der Phantasie statt. Nur in der Einbildungskraft ist man sicher, daß die Geliebte die und die Vorzüge hat.« ²⁷ Wesentliches Element der Kristallbildung ist der produktive Umgang mit letztlich fiktiven Sinnpartikeln, der das geliebte Gegenüber in seiner ›individuellen‹ Gestalt erschafft.

Die sogenannte ›galante Liebe‹ hingegen lebt von der Adaptation vorgängiger Sinnzusammenhänge, die als Verhaltensmuster konstitutiv für den ›liebenden Umgang‹ werden. Mit Vorliebe wird auf literarische Textvorlagen als Quelle von ›Regeln‹ zurückgegriffen, die es zu befolgen gilt, um das Ziel – die Verführung – zu erreichen. Ganz in diesem Sinne bedient sich auch »Der junge Herr« im »Reigen« der Stendhalschen Erzählung, um nach dem dort vorgeführten Muster seiner Schwäche Herr zu werden. Ein solches Verhalten bezeichnet die Existenzform des sogenannten ›homme copie‹ (Stendhal), die es zwar »jedermann ermöglicht, sich zeitweise mit Vorstellungen von Liebe zu berauschen«, ²⁸ die allerdings aufgrund des Aneignungsmodus' fremder Verhaltensmuster kaum in der Lage ist, Kontinuität und Identität in der Zeit zu entfalten.

Der galante Liebhaber unterscheidet sich vom Liebhaber aus Leidenschaft, der zugleich sein gefährlichster Rivale ist, durch das Unvermögen, selbst Illusionen zu produzieren. »La cristallisation« – heißt es bei Stendhal – »ne peut pas être excitée par des hommes-copies et les rivaux les plus dangereux sont les plus différents.« ²⁹ Entscheidend für die Aus-

²⁶ Stendhal, Über die Liebe [Anm. 18], S. 55.

²⁷ Ebd., S. 62f.

²⁸ Niklas Luhmann, Liebe als Passion. Frankfurt a. M. 1982, S. 55.

²⁹ Stendhal, De l'amour. Tomé 2. (= Œuvres complètes 4) Genève – Paris 1986, Fragment 106, S. 189f. Das Zitat ist dem französischen Original entnommen, da die Übersetzung hier mißverständlich bis verfälschend geraten ist. Die deutsche Übersetzung lautet folgendermaßen: »Die Kristallbildung kann nicht durch Menschen angeregt werden, die Abklatsche

sage dieser Textstelle – und zugleich der Grund für die Zitation des Originals – ist die Zurechnung von »différents«: Die Attribution bezieht sich nicht auf die »hommes-copies« oder auf einen Sprecher (»uns«), wie es in der deutschen Übersetzung geschieht, sondern auf die »rivaux«. Diese sind nicht die »von uns verschiedensten«, sondern es sind die »verschiedensten« im Sinne von »individuellsten«, die die gefährlichsten Rivalen des homme-copie darstellen. Die Eigenschaft, die Stendhal dem Liebhaber aus Leidenschaft hier zuspricht, ist mithin die der Individualität.

Daraus wiederum läßt sich schließen, daß den beiden unterschiedlichen Liebesformen »galante Liebe« und »Liebe aus Leidenschaft« zwei Subjektkonzeptionen entsprechen: nämlich die von »homme-copie« und »Individuum«. Die Einsicht in einen Bedingungszusammenhang von Liebes- und Subjektkonzeptionen ist nun aber nicht nur grundsätzlich essentiell für das Verständnis der Liebesauffassungen, die Schnitzler in seinem Werk gestaltet, sondern sie plausibilisiert darüber hinaus auch den Konnex von Subjektproblematik und Liebesthematik in den hier zur Diskussion stehenden Dramen.

Ein kurzer Exkurs soll die philosophische Dimension dieses Zusammenhangs, der für das Schnitzlersche Werk bedeutsam ist, aufzeigen:

Für Schleiermacher ist es die Phantasie als »freies Verknüpfungs- und Hervorbringungsvermögen [...], [die] die Eigentümlichkeit des Menschen bedingt und ein Erfassen der Eigentümlichkeit eines anderen allein ermöglicht«.³⁰ Die Einbildungskraft generiert demnach nicht nur »Individualität«, sie »allein ermöglicht« zugleich auch ihr Verständnis. Logisch und praktisch betrachtet, handelt es sich dabei um einen *circulus vitiosus*. Denn dies bedeutet nichts anderes, als daß die Besonderheiten, die ein Mensch aufgrund seiner Phantasietätigkeit in einen anderen Menschen hineinprojiziert, auch (und nur) von ihm am besten verstanden werden können. Schleiermacher löst dieses Problem eines tautologischen Zirkels, indem er eine Verneinung hinzufügt: Er spricht dem Individuum den »Charakter der Unübertragbarkeit«³¹ zu, wodurch er allerdings – logisch

unserer selbst sind. Die gefährlichsten Nebenbuhler sind die von uns verschiedensten.« In: Stendhal, *Über die Liebe* [Anm. 18], Fragment 104 [sic!], S. 321.

³⁰ Darauf verweist Paul Kluckhohn, *Die Auffassung der Liebe in der Literatur des 18. Jahrhunderts und der deutschen Romantik*. Tübingen 1966, S. 451f.

³¹ Friedrich Daniel Ernst Schleiermacher, *Brouillon zur Ethik*. In: Ders., *Philosophische Schriften*. Hg. von Jan Rachold. Berlin 1984, S. 125–264, hier: 11. Stunde, S. 137.

gesehen – ein Paradox erhält. In diese paradoxe Lage gebracht – Individualität verstanden als zugleich fremdproduziert und unübertragbar –, löst er das Problem durch die Einführung eines dritten Elements: Es ist die ›Liebe‹ als »Trieb, die unzugängliche und unübertragbare Individualität anzuschauen«, ³² die das zirkuläre Bedingungsgefüge zwischen Individualität und Einbildungskraft in ein produktives Verhältnis überführt. Es bedarf demnach der Liebe, um sich der Illusion hingeben und glauben zu können, der qua Einbildungskraft ›generierte‹ und von anderen unterschiedene und individualisierte Mensch entspräche tatsächlich diesem Bild. Fällt die Liebe weg, ›fällt es einem wie Schuppen von den Augen‹.

Bereits dieser kurze Exkurs läßt erahnen, welch große Bedeutung dem idealistisch-romantischen Individualitätskonzept für den Bedingungszusammenhang von Ich-Konstitution und Liebe zukommt – ein Bedingungszusammenhang, der auch (noch) in Schnitzlers Werk immer wieder in den Blick rückt. Da es sich hierbei um ein Interdependenzverhältnis handelt, liegt es nahe, daß mit der Auflösung des Individualitätsbegriffs auch die Liebe zur Disposition gestellt wird. Im Blick auf die hier zu betrachtenden Dramen impliziert dieses Wechselverhältnis, daß das Problem der Ich-Dissoziation als Liebesproblematik formulierbar ist, wobei dies auch die Möglichkeit einschließt, Liebe als Movens für eine Restitution des verlorengegangenen Subjekts einzusetzen.

Im folgenden soll nun anhand von vier Dramen Schnitzlers erläutert werden, in welch unterschiedlicher, ja disparater Weise der hier explizierte Problemzusammenhang von Ich-Dissoziation und Liebesauffassung entfaltet wird.

Der Zyklus »Anatol« offenbart besonders augenfällig die Spannung zwischen der Problematisierung des Ich und dem Versuch, dieses Ich zu retten. Dies ist darauf zurückzuführen, daß Schnitzler hier eine Liebeskonzeption zugrundelegt, die an ein Individuum gebunden ist. Eine solche Konzeption würde Stendhals ›Liebe aus Leidenschaft‹ entsprechen, die im folgenden als ›romantische Liebe‹ bezeichnet werden soll. Indem Schnitzler in »Anatol« die Kollision von ›romantischer Liebe‹ und dissoziiertem Ich gestaltet, wirft er die Frage nach Wahrheit und Aufrichtigkeit in der zwischenmenschlichen Kommunikation auf; zugleich stellt er zur Diskussion, ob eine zeitlich übergreifende Ich-Konstitution möglich ist.

³² Ebd., S. 166.

Im »Reigen« hingegen wird dieser gesamte Problemkomplex nicht angesprochen. Treffen die eingangs entwickelten Annahmen zu, so ist dies darauf zurückzuführen, daß Schnitzler hier die zweite der oben explizierten Liebesauffassungen, die »galante Liebe«, in den Vordergrund rückt. Dieses Liebeskonzept ist nicht an einen Individualitätsbegriff gebunden wie die »romantische Liebe«, so daß der Konnex von Ich-Dissoziation und Liebe konsequent in neuer und – für die Zeitgenossen – in skandalöser Weise perspektiviert wird.

Unter verändertem Vorzeichen werden Subjektproblematik und romantische Liebesauffassung in den beiden Stücken »Das Vermächtnis« und »Das weite Land« wieder aufgenommen. Als ein Ideal, wenn nicht Utopie, bewahrt die »romantische Liebe« die Möglichkeit identischen Seins in sich auf – allerdings um den Preis, daß sie sich weitgehend einer individuellen Realisierung entzieht.

II

Zentral im ersten Akt des zwischen 1889 und 1890 entstandenen »Anatol«-Zyklus³³ ist die Frage nach der Wahrheit in einer Gesellschaft, die keine Letztbegründungen mehr zu geben vermag. Fast programmatisch antizipiert der Titel des Einakters seinen Inhalt: »Die Frage an das Schicksal«.

Der Protagonist Anatol befindet sich allerdings mit seinem Begehren, die Wahrheit über die wahren Gefühle seiner Geliebten Cora zu erfahren, in einer überaus ambivalenten Situation. Denn einerseits weiß er um die Relativität von Wahrheitspostulaten, wenn er etwa die gegebene Wirklichkeit mit den von der Hypnose erzeugten »Realitäten« vergleicht: »[Die Hypnose ist] Nicht unheimlicher als vieles, auf das man erst im Laufe der Jahrhunderte gekommen. Wie, glaubst du [d. i. sein Freund Max] wohl, war unseren Voreltern zumute, als sie plötzlich hörten, die Erde drehe sich? Sie müssen alle schwindlig geworden sein!« (»Anatol« S. 13)

Andererseits beharrt er darauf, unbedingt die Wahrheit über Coras Treue wissen zu wollen. »Aber ich glaube nicht und bin nicht glücklich!

³³ Arthur Schnitzler, Anatol. In: Ders., Gesammelte Werke in zwei Abteilungen. Zweite Abteilung. Die Theaterstücke in vier Bänden. Bd. 1. Berlin 1913, S. 9–108. Die mit »Anatol« markierten Zitationen im fortlaufenden Text beziehen sich auf diese Ausgabe.

Ich wär' es, wenn es irgend ein untrügliches Mittel gäbe [...] oder auf irgend eine andere Weise, die Wahrheit zu erfahren ... Aber es gibt keines außer dem Zufall« (»Anatol« S. 16).

Es scheint eben diese ambivalente Haltung zu sein, die dem Einakter den Charakter eines paradoxen Spiels verleiht und die Scheible zu dem Schluß kommen läßt: »Es ist deshalb nicht nur Feigheit, wenn Anatol schließlich darauf verzichtet, an die hypnotisierte Cora die Frage zu stellen, ob sie ihm *treu* sei, sondern er argumentiert durchaus im Machschen Sinne, wenn er feststellt: »Die Frage ist dumm«. Sie ist es; denn Treue setzt die Kontinuität der Person voraus, ohne die sie sinnlos ist.«³⁴

Träfe dies zu und wäre die »Forderung nach Wahrhaftigkeit [...] ebenso unsinnig wie das Ich, an das sie zu richten wäre«,³⁵ so gäbe es jedoch für die konstatierte Ambivalenz Anatols, für sein Schwanken zwischen Wissen, Nicht-Wissen und Wissenwollen, kaum mehr einen plausiblen Grund. Denn dann wüßte er doch von vornherein, daß er gar nicht wissen kann; damit aber wäre dem Einakter die immanente Motivationsgrundlage entzogen.

Schnitzler war es hier wohl weniger um eine reine Umsetzung der Machschen Erkenntnisse zu tun, was die Deutung Scheibles nahelegt; vielmehr scheint er an einer differenzierten Auseinandersetzung und dramatischen Gestaltung der zu diesem Zeitpunkt virulenten Subjektproblematik interessiert gewesen zu sein.³⁶ Im Blick darauf ist zu fragen, was Anatol überhaupt dazu treibt, sich des Wissens um Coras Liebe und Treue versichern zu müssen. Davon sollte wiederum die Frage unterschieden werden, weshalb er schließlich die Möglichkeit ungenutzt läßt, die Wahrheit hierüber zu erfahren.

Das Naheliegendste wäre, Eifersucht als Motiv für Anatols Wissensbedürfnis zu unterstellen. Daß dies jedoch auszuschließen ist, belegt Anatols Antwort auf die Frage seines Freundes Max, mit wem er denn glaube, daß ihn seine Geliebte Cora betrüge: »Weiß ich's? Vielleicht mit einem Fürsten, der ihr auf der Straße nachgegangen, vielleicht mit einem Poeten aus einem Vorstadthause [...]« (»Anatol« S. 15). Es geht Anatol

³⁴ Hartmut Scheible, Arthur Schnitzler in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten. Frankfurt a. M. 1976, S. 43.

³⁵ Günther [Anm. 6], S. 110.

³⁶ Die oben erwähnte – später anzusetzende – Rezeption der Schriften Machs schließt eine detaillierte Kenntnis bereits um 1890 ohnedies aus.

nicht darum, einen bestimmten Verdacht bestätigt zu sehen, sondern es drängt ihn in einem allgemeinen, unspezifischen Sinn, Bestätigung über die Treue seiner Geliebten zu erhalten.

Die Frage nach der »Treue« meint jedoch auch nur in einem besonderen Fall den Seitensprung. Im allgemeinen sagt die Treue in einem Liebesverhältnis etwas über dessen Dauerhaftigkeit aus, sie bezeichnet also ihre zeitliche Extension. Genau darüber, d. h. über die Kontinuität seiner Liebesbeziehung – so die hier vertretene Hypothese – möchte sich das »seiner selbst nicht mehr gewisse Subjekt« Anatol Gewißheit verschaffen. Dem Wissensdrang nach der Wahrheit über Coras Treue liegt letztlich ein Bedürfnis nach Selbstvergewisserung zugrunde. Da es im Rahmen der idealistischen Subjektphilosophie dem Individuum nur möglich ist, sich »als Selbst [...] im dialogischen Verhältnis zu einem anderen Selbst« zu begreifen,³⁷ wäre demnach einem im Strom der Ereignisse orientierungslosen und dissoziierten Ich nur in einer dauerhaften Beziehung die Möglichkeit gegeben, sich selbst als in der Zeit identische Einheit zu erfahren.

Diese Möglichkeit wird Anatol zunächst einmal dadurch erschwert, daß ihm – unterstellt man eine Problematisierung, ja Aufhebung des »identischen Subjektbegriffs« seitens Schnitzlers – jede Fundierungsgrundlage für sein Wahrheits- und Gewißheitsbedürfnis entzogen ist. Die von der Forschung konstatierte Widersprüchlichkeit Anatols im Umgang mit der Wahrheit ist nicht einfach »unsinnig«, sondern löst sich auf, vergegenwärtigt man sich, daß im Wahrheitsbegriff analytisch zwei Komponenten voneinander zu unterscheiden sind.

»Wahrheit in der Sache« liegt bei der Identität von Sache und Sachverhalt, bzw. von Gesagtem und Gemeintem vor. Doch der Wahrheit eignet auch eine zeitliche Dimension, welche sich in der Identität von »erlebter Vergangenheit« und »antizipierter Zukunft« in der Gegenwart herstellt. Nur wenn Identität in der Sache und Identität in der Zeit zugleich vorliegen, kann von Wahrheit im reinen Sinn gesprochen werden. In seine beiden Momente dekomponiert, ergeben sich zwei Spielarten von Wahrheit: Mangelt der »Identität der Sache« die zeitliche Extension, ist also die Identität von Gesagtem und Gemeintem nur im Augenblick

³⁷ Annemarie Pieper, Artikel »Individuum«. In: Hermann Krings u. a. (Hgg.), Handbuch philosophischer Grundbegriffe. Bd. 3. München 1973, S. 728–737, hier: S. 736.

gewahrt, ist von ›Aufrichtigkeit‹ zu sprechen. Liegt hingegen ›zeitliche‹, aber keine ›sachliche Identität‹ vor in dem Sinne, daß sich wohl das Gesagte über die Dauer der Zeit erhalten hat, dabei aber der Sachverhalt ein anderer geworden ist, liegt ›Wahrhaftigkeit‹ vor.

Im Zuge einer solchen Differenzierung läßt sich auch Anatols scheinbar paradoxe Reflexion über die ›Aufrichtigkeit‹ seiner Geliebten erklären: »Wenn ich sie frage: Liebst du mich? – so sagt sie ja – und spricht die Wahrheit; und wenn ich sie frage, bist du mir treu? – so sagt sie wieder ja – und wieder spricht sie die Wahrheit, weil sie sich gar nicht an die andern erinnert – in dem Augenblick wenigstens« (»Anatol« S. 15). – Zwar konzediert hier Anatol Cora die Identität von Gesagtem und Gemeintem, allerdings nur für den Augenblick; es mangelt dagegen an ›Wahrhaftigkeit‹, die die Dauerhaftigkeit der Aussage garantieren würde. In diesem Kontext wird deutlich, daß Schnitzler das Problem der Ich-Dissoziation über eine Dekomposition des Wahrheitsbegriffs gestaltet hat.

Das ›temporalisierte‹ und dissoziierte Subjekt Anatol findet allerdings weder in seinem Gegenüber Cora noch in sich selbst einen Angelpunkt, um »Gewißheit« (»Anatol« S. 15) über die Wahrheit von Aussagen zu erlangen: »Was hab' ich drauf getan [auf die an ihn gerichtete Frage nach der Treue]? Gelogen ... ruhig, mit einem seligen Lächeln ... mit dem reinsten Gewissen. [...] Und ich sagte: Ja, mein Engel! Treu bis in den Tod. Und sie glaubte mir und war glücklich« (»Anatol« S. 16).

»Keine Bildung ohne Liebe, und ohne eigene Bildung keine Vollendung in der Liebe«, heißt es bezeichnenderweise bei Schleiermacher in Hinblick auf die Ausbildung von Individualität.³⁸ Denn wo die ›Bildung‹ des Bewußtseins fehlt, fehlt auch seine Identität. Damit ist dem ›Glauben aneinander‹ jede sachliche und zeitliche Grundlage genommen. Der Glaube aber, der den Romantikern zufolge als ›das Höchste in der Liebe‹³⁹ allein in der Lage ist, ›Wissen‹ und ›Wahrheit‹ als Beweise der Liebe zu suspendieren, ist Anatol abhanden gekommen: »Aber ich glaube nicht und bin nicht glücklich! Ich wär' es, wenn es irgend ein untrügliches Mittel gäbe, [...] die Wahrheit zu erfahren ...« (»Anatol« S. 16).

³⁸ Friedrich Daniel Ernst Schleiermacher, Monologen. Eine Neujahrsgabe. In: Schleiermacher [Anm. 31], S. 65–124, hier: S. 85.

³⁹ Vgl. Kluckhohn [Anm. 30], S. 450. Das vollständige Zitat lautet: »Das Erste in der Liebe ist der Sinn füreinander und das Höchste der Glaube aneinander.«

Ist der Glaube dahin, muß die Wissenschaft aushelfen. Also wird Cora durch Anatol in Hypnose versetzt, und die ›wahre Wahrheit‹ scheint zum Greifen nahe. – Weshalb aber, und damit ist die zweite der oben gestellten Fragen angesprochen, ergreift Anatol dann aber nicht die Gelegenheit und pflückt den Apfel der Erkenntnis?

Anatol ist, wie sein Freund Max erkennt, die »Illusion doch tausendmal lieber [...] als die Wahrheit« (»Anatol« S. 24). Denn mit der (möglichen) Verneinung ihrer Treue würde Cora ihm die letzte, wenn auch noch so vage und illusionäre Möglichkeit einer dauerhaften Ich-Konstitution nehmen. Die Wahrheit über die Nicht-Existenz der Wahrheit geriete dann tatsächlich zum ›Schicksalsschlag‹, da sie Anatols Existenz insgesamt zur Disposition stellen würde. Mit Camus könnte man Anatols Entscheidung als eine ›Entscheidung für Sisyphos‹ deuten: Er zieht der Gewißheit des ›Nichts‹ einen absurden und paradoxen Seinsmodus vor.

Auch im zweiten Einakter des »Anatol«-Zyklus, der hier erörtert werden soll, ist der Zusammenhang von (problematischer) Subjektkonzeption und ›romantischer (wahrer) Liebe‹ gestaltet, wobei hier der zeitliche Aspekt des Wahrheitsbegriffs im Vordergrund steht. Das Stück trägt den Titel »Episode« und weist damit bereits – so die Ausgangsthese – auf die Intention hin, singuläre Bewußtseinsereignisse zu einem zeitlichen Kontinuum zu verbinden: Es wird in diesem Einakter versucht, dem temporalisierten Subjekt durch ›Episodisierung‹, d. h. durch Reflexivität in der Zeit, ein gewisses Maß an Identität zu vermitteln. Denn im Gegensatz zur bloßen ›Stimmung‹, die Schnitzler als von »verhältnismäßig vorübergehender Natur« bestimmt,⁴⁰ verfügt eine Episode insofern über eine Extension in der Zeit, als sie, um überhaupt als distinkter Abschnitt im zeitlichen Verlauf identifiziert werden zu können, aus einer geordneten Abfolge von Ereignissen bestehen muß. Die Ordnung zeitlicher Elemente unter einem bestimmten Aspekt setzt wiederum – zumindest für eine gewisse Dauer – die Einheit des Bewußtseins voraus.

In Hinblick auf die Subjektproblematik, die in diesem Stück thematisiert wird, ist Rolf-Peter Janz zuzustimmen, der feststellt, daß der »Gegenstand dieses Einakters, wie der übrigen [...] nicht ein Held [ist], der seiner selbst gewiß wäre, [...] sondern einer, der durch die Versenkung

⁴⁰ Schnitzler, Aphorismen und Betrachtungen. [Anm. 12], S. 159.

in die Vergangenheit seine Identität zu wahren sucht«.⁴¹ Zu berichtigen wäre allerdings der Mechanismus, den Janz wie auch Weißberg-Dronia als konstitutiv für die Identitätsfindung bezeichnen: Die ›Erinnerung‹ ist weder eine Form der Überwindung noch »Ausdruck« der »Unbeständigkeit der Schnitzlerschen Menschen«.⁴² Beide übersehen, daß der Einakter nicht primär die Erinnerung zum Gegenstand hat; der Text handelt vielmehr von der Vergegenwärtigung der Gegenwart als zukünftiger Vergangenheit, als – wenn man so will – ›zukünftigem Erinnerungsstoff‹. [Anatol zu Max:] »Während ich den warmen Hauch ihres Mundes auf meiner Hand fühlte, erlebte ich das Ganze schon in der Erinnerung. Es war eigentlich schon vorüber« (»Anatol« S. 45).

Das, was Anatol hier als ›Erinnerung‹ der erlebten Gegenwart bezeichnet, läßt sich als Reflexion in der Zeit auf die Zeit bezeichnen. Die Gegenwart wird eingespannt in »Vorgefühl« und »Erinnerung«, auf die hin sie ihre ›Einheit‹ und ihren ›Sinn‹ gewinnt. Die Herstellung der Einheit des Bewußtseins gelingt im Modus der Distanznahme vom gegenwärtigen Augenblick und seiner Ausdeutung als »zukünftiger Vergangenheit«.⁴³ Schnitzler zufolge erlebt man »alles Wesentliche in dreifacher Art: im Vorgefühl (auch wenn man es nicht geahnt hat), in der Erinnerung (auch wenn man es vergaß) und endlich in der Wirklichkeit; diese aber bekommt erst ihren Sinn im Hinblick auf Vorgefühl und Erinnerung.«⁴⁴

Für das Zustandekommen dieser temporalen Form der Identitäts- und Sinnstiftung ist jedoch noch ein weiterer Faktor von Bedeutung: Die Stimmung schafft sozusagen die Ausgangslage, die Gestimmtheit, in die das dissoziierte Ich versetzt werden muß, um ein einheitliches Empfindungsvermögen ausbilden zu können. Die Stimmung ist im fin de siècle die »Formel für all das, was die empfundenen Sensationen auf den vibrierenden Nerven einprägten und was von den Nerven zur Seele geleitet wurde, um sich dort zu kristallisieren«.⁴⁵ So erlaubt erst die Stimmung

⁴¹ Rolf-Peter Janz, »Konturenlosigkeit des Ich und ästhetische Gestalt«. In: Ders./Klaus Laermann, Arthur Schnitzler. Zur Diagnose des Wiener Bürgertums im Fin de Siècle. Stuttgart 1977, S. 76–95, hier: S. 85.

⁴² Weißberg-Dronia [Anm. 17], S. 27.

⁴³ Vgl. zum Themenbereich der Verzeitlichung erlebter Zeit Reinhart Kosellek, *Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten*. Frankfurt a. M. 1979.

⁴⁴ Arthur Schnitzler, *Bemerkungen aus dem Nachlaß*. In: *Die Neue Rundschau* 73 (1962), S. 347–351, hier: S. 351.

⁴⁵ Jens Malte Fischer, *Fin des siècle. Kommentar zu einer Epoche*. München 1978, S. 77.

als ›Kristallisation‹ mehrerer singulärer Sensationen eine Empfindung des Erlebten: [Anatol zu Max] »Das hüllt mich so ganz ein – die ganze Luft war trunken und duftete von dieser Liebe ...« (»Anatol« S. 44). Sich selbst als sensibel für Stimmungen einschätzend, weist Anatol gegenüber seinem Freund Max auf die Kontinuität seines Perzeptionsvermögens hin: »[...] ich kann empfinden, wo ihr nur – genießt!« (»Anatol« S. 46)

Stellt die Empfindung als einheitlicher Modus des Erlebens die Voraussetzung zur Herstellung eines ›Ich-Kontinuums‹ dar, so bezeichnet die Distanznahme vom gegenwärtig-erlebten Augenblick den Mechanismus seiner Herstellung. Diese temporale Form der Einheitsstiftung, der es wohl gelingt, ›Wahrhaftigkeit‹ des Gesagten zu erzielen,⁴⁶ dabei aber nicht in der Lage ist, Gesagtes und Gemeintes zur Deckung zu bringen, hat einen doppelten Preis. So ist bei Anatol nicht nur eine ›Selbstentfremdung‹ zu beobachten, sondern bei ihm kommt es – bezogen auf sein geliebtes Gegenüber Bianca – zu einem Verlust der Aufrichtigkeit. Davon zeugen vor allem die ›vulgär-nitzscheanischen‹ Äußerungen, die Anatol in der ›Dämmerstunde‹ mit seiner Geliebten von sich gibt: »Sie war wieder eine von denen gewesen, über die ich hinweg mußte. [...] Und dabei war ich selber irgend etwas Ewiges: [...] Sie aber war für mich jetzt schon das Gewesene, Flüchtige, die Episode« (»Anatol« S. 45).

In der Selbststilisierung als Übermensch vermag sich Anatol dem Jetzt zu entziehen, um sich als ›Ewiges‹ zu erfahren, freilich gerinnt ihm dabei die eigene Empfindung zur uneigentlichen Präntention. Die Entfremdung vom und die Vergegenständlichung des eigenen Erlebens hätte Schnitzler als Suche nach einer Zuflucht für die eigene Vergangenheit kaum sinnfälliger gestalten können: [Anatol] »Ich suche ein Asyl für meine Vergangenheit« (»Anatol« S. 38). Die von Anatol als ›zukünftige Vergangenheit‹ ins Bild gesetzte gegenwärtige Liebe wird zur Konserve, die sich wohl einordnen, rubrizieren und als ›Paket verpacken‹ läßt, die jedoch ohne unmittelbaren Bezug auf den jeweils erlebten Augenblick bleibt.

[Max auf die Frage Biancas, was es mit diesen Gegenständen denn auf sich habe] »Blumen, Briefe, Locken, Photographien. Wir waren eben daran, sie zu ordnen.« [Bianca in gereiztem Tone] »In verschiedene Rubriken« (»Anatol« S. 52). Funktion dieser ›Erinnerungskonserven‹ ist die Erzeugung von ›Stimmung‹, die wiederum die Evokation der Ver-

⁴⁶ Der ›Wahrhaftigkeit‹ entspricht hier eine Identität von Vergangenheit und Zukunft in der Gegenwart.

gangenheit in die Wege leitet: [Max zu Anatol] »Nicht bei allen trinkt die Erinnerung von dem Lebenselixier Stimmung, das der deinen ihre ewige Frische verleiht« (»Anatol« S. 49).

Mit der Episodisierung und Vergegenständlichung seines Daseins sowie mit der daran gebundenen erinnernden Vergegenwärtigung gelingt es Anatol, seiner Identität eine gewisse zeitliche Kontinuität zu verschaffen. Als singuläre, unverbundene Episode wird das im geliebten Gegenüber gespiegelte und konstituierte Ich jedoch zum ›factum brutum‹ – zu einer ›Sache‹, die jeden Bezug zu dem sie identifizierenden ›Sachverhalt‹ verloren hat. Es ist schließlich ein Ausdruck des paradoxen Zustandes Anatols – aber nicht widersprüchlich im Sinne der immanenten Logik des Stücks –, daß er die Singularform »Einzig« zu pluralisieren vermag: »Ich rufe also: Einzig Geliebte ...! Und nun kommen sie [...]« (»Anatol« S. 40).⁴⁷

In der Zusammenschau bleibt festzuhalten, daß das dissoziierte Subjekt Anatol – trotz aller Bemühungen – außerstande ist, die ›disjecta membra‹ seiner selbst zu einer Einheit zu fügen. Der Versuch einer Identitätssetzung im liebenden Umgang, dem eine widerspruchsfreie, ›wahre‹ Befindlichkeit korrespondieren würde, gerät ihm zum sisypheischen Akt. Die Konfrontation eines nicht mehr identisch gedachten Subjektbegriffs mit einer (›romantischen‹) Liebesauffassung, die an eine identische Wahrheitskonzeption gebunden ist, führt zur Auflösung in ihre sachliche und zeitliche Komponente. Das ›Dividuum‹ Anatol vermag in der Konsequenz nur noch die partielle Wahrheit zu realisieren.

Auf der zeitlichen Achse ist dem ›temporalisierten Subjekt‹ allein die Möglichkeit geblieben, Wahrheit als Ereignis im Augenblick zu konstituieren. Damit bleibt das sachliche Kriterium der Identität von Gesagtem und Gemeintem – die Aufrichtigkeit – gewahrt: »[...] die Sensationen allein sind Wahrheit«, heißt es bei Hermann Bahr.⁴⁸ Oder, wie es der Herzog von Cadignan im »Grünen Kakadu« Schnitzlers formuliert: »Denken sie nicht nach über das, was ich sage: Es ist alles nur im selben Augenblick wahr«. ⁴⁹ Damit aber ist es zugleich auch unwahr, denn schon

⁴⁷ Vgl. hierzu auch »Anatol« S. 52: [Bianca] »Er hat mich also geliebt?« [Max] »Heiß, unermesslich, ewig ... wie alle diese.«

⁴⁸ Hermann Bahr, »Wahrheit! Wahrheit!«. In: Gotthart Wunberg, Zur Überwindung des Naturalismus. Stuttgart 1968. S. 190.

⁴⁹ Arthur Schnitzler, Der grüne Kakadu. In: Ders., Meisterdramen. [Anm. 20], S. 142.

im nächsten Moment deckt sich die getroffene Aussage nicht mehr mit der Intention des Sprechers.

In dem Einakter »Episode« versucht hingegen der Protagonist auf der sachlichen Ebene, Wahrheit ›in der Zeit« – also die Identität von Vergangenheit und Zukunft in der Gegenwart – zu realisieren. Mit der reflexiven Distanznahme auf den gemeinten Sachverhalt einer Äußerung wird mittels einer ›Konservierung des Augenblicks« zwar Wahrhaftigkeit hergestellt. Dies ist allerdings nur um den Preis möglich, daß sich die zeitliche Identität erst in der Erinnerung einstellt. Im Moment der Äußerung ist demnach das Gesagte unwahr, denn die Einheit von Gesagtem und Gemeintem wird im Akt der Reflexion auseinandergezogen, über den sich – paradoxerweise – Wahrhaftigkeit erst konstituiert.

III

Vergleicht man den im Februar 1897 fertiggestellten »Reigen« mit den anderen Stücken Arthur Schnitzlers, so fällt auf, daß hier die Subjektproblematik mit den daran gekoppelten Problembereichen ›Liebe« und ›Zeit« völlig ausgeblendet bleiben. Nun sind in der Szenenfolge »Reigen« zwischenmenschliche Beziehungsformen gestaltet, die nicht bzw. kaum mit dem Konzept ›neuzeitlicher‹ Individualität korrespondieren. Nicht zuletzt dieses Faktum dürfte die allgemein vertretene Forschungsmeinung untermauert haben, daß das Stück in erster Linie den reinen Sexualakt thematisiere.⁵⁰

Ob als Analogie eines »alles gleichmachenden« »mittelalterlichen Totentanz« ausgelegt⁵¹ oder verstanden als Sozial- und Moralkritik am Bürgertum um 1900⁵² – der Ausgangspunkt und gemeinsame Nenner der Interpretationsansätze zu diesem Text bleibt die ›ewig wiederkehrende‹ Kopulation. »Obwohl vordergründig bunt und wechselvoll«, so Offermanns, »vermittelt das Handlungskarussell dieses Stücks mit den

⁵⁰ Diese Ansicht prägt auch die zeitgenössische Rezeption des Stückes. Die turbulente Aufführungsgeschichte des »Reigen« soll jedoch hier vollständig ausgeklammert bleiben.

⁵¹ Heinz Politzer, »Diagnose und Dichtung«. In: Forum IX (1962), S. 217–219 u. S. 266–270. Vgl. hierzu auch Martin Swales, Arthur Schnitzler. A critical study. Oxford 1971.

⁵² So etwa Horst-Albert Glaser, »Arthur Schnitzler und Frank Wedekind – Der doppelköpfige Sexus«. In: Ders. (Hg.), Wollüstige Phantasie. München 1974, S. 148–184, sowie Rolf-Peter Janz, Reigen. In: Ders./Laermann [Anm. 41], S. 55–75.

gleichsam aufmontierten Typen eine zwar im einzelnen reizvolle, jedoch im Ganzen monoton-trostlose Trivialisierung von Nietzsches »Ewiger Wiederkehr des Gleichen.«⁵³ Zur Plausibilisierung dieser These wird denn auch gerne auf einen Bildvergleich Alfred Kerrs zurückgegriffen, der den Reigen mit einer Kupferstichfolge William Hogarths aus dem Jahre 1736 verglichen hatte, die den Titel »Before and After« trägt.⁵⁴

Es will im Blick auf solche Urteile scheinen, als ob die an das Individuum gebundene »romantische Liebe« zum Gradmesser für die Bewertung zwischenmenschlicher Beziehungen gemacht wird. Fällt jedoch wie im »Reigen« dieser Modus intimer Kommunikation weg, so bleibt im Rahmen einer wenig historisierenden Betrachtung nur noch die physische Liebe als *ultima ratio* menschlichen Beisammenseins. Zwar wurde auch darauf verwiesen, daß sich »Schnitzlers »dramatis personae« [...] nicht im von der bürgerlichen Moral gesetzten Rahmen ehelicher oder käuflicher Liebe« bewegen,⁵⁵ doch aus dieser Einsicht werden letztlich keine interpretatorischen Konsequenzen gezogen.

Das sich abzeichnende starre dichotomische Raster – »romantische Liebe« versus Sex –, das von nur einer möglichen Liebeskonzeption ausgeht, hat weitgehend den Blick dafür getrübt, daß Schnitzler im »Reigen« auf vorbürgerliche Liebesauffassungen zurückgegriffen haben könnte. Weist der Bildvergleich mit Hogarths galantem Abenteuer bereits in die Richtung, so stützt der bereits oben erläuterte intertextuelle Hinweis auf Stendhal die Vermutung, daß Schnitzler in seinem Stück Beziehungsmodi wie die der »galanten« oder der sogenannten »eiteln Liebe« gestaltet. Die dabei zu beobachtende Suspendierung der Subjektproblematik läßt nun vermuten, daß es dem Autor darum ging, Beziehungsmöglichkeiten durchzuspielen, die (gerade) nicht an einen »neuzeitlichen«, dem Idealismus verpflichteten Individualitätsbegriff geknüpft waren. Mit einem solchen Interpretationsansatz, der von einem historisch variablen Subjekt- und Liebesbegriff ausgeht, soll im folgenden eine differenzierte Einordnung und Charakterisierung der szenischen Einheiten versucht

⁵³ Ernst L. Offermanns, Arthur Schnitzler. Das Komödienwerk als Kritik des Impressionismus. München 1973, S. 12f.

⁵⁴ Vgl. Weißberg-Dronia [Anm. 17], S. 38, sowie Marianne Kesting, Entdeckung und Destruktion. München 1970, S. 138.

⁵⁵ Janz [Anm. 52], S. 51.

werden, ohne dabei auf die Floskel von der »ewigen Wiederkehr des Gleichen« zurückgreifen zu müssen.

Ausgehend von der bereits oben diskutierten IV. Szene des »Reigen« gilt es zunächst, den Blick noch einmal auf den »homme-copie« als Komplementär-Konzept zum »Individuum« zu richten, um die ihm korrespondierende Konzeption »galanter Liebe« zu erläutern. Den »Muster-Menschen« trennt vom »neuezeitlichen Subjekt« der andersartige Umgang mit fiktionalen Sinnzusammenhängen, die etwa durch literarische Texte verfügbar sind. Diese werden von ihm nicht in die Persönlichkeitsstruktur integriert, sondern sie dienen ihm als Muster und Vorlage für die Verhaltensorientierung. Dadurch eignet dem homme-copie durchaus etwas »Aufmontiert-typenhaftes«. Dies muß jedoch, folgt man Stendhals Ausführungen zur »vorrevolutionären galanten Liebe«, nicht zwangsläufig zu einer Verrohung und Sexualisierung der Intimbeziehung führen: »Man findet sie [die galante Liebe] in den Memoiren und Romanen jener Zeit [...]. Ein Mann von Herkunft weiß im voraus, was er in den verschiedenen Phasen dieser Liebe zu tun und zu erwarten hat. Da in ihr keine Leidenschaft und nichts Unerwartetes mitspielt, hat sie oft mehr Zartgefühl als die wahre Liebe, denn sie ist größtenteils verstandesmäßig.«⁵⁶

Mit seiner die IV. Szene abschließenden Bemerkung, »Also jetzt hab ich ein Verhältnis mit einer anständigen Frau« (»Reigen« S. 77), gibt sich »Der junge Herr« als homme-copie zu erkennen. Das konkludierende »Also« verweist auf die Genugtuung über die erfolgreiche Ausführung einer spezifischen Absicht, nämlich als »Sohn aus besserem Hause« endlich auch ein Verhältnis vorweisen zu können. Das Wien um 1900 kannte drei gesellschaftlich sanktionierte, nach festen Regeln verlaufende außereheliche Beziehungstypen: das Verhältnis mit dem »süßen Mädels«,⁵⁷ das zu einer Schauspielerin und schließlich die Affaire mit der sogenannten »Mondainen«, der verheirateten Frau. Die Tatsache, daß das Verhältnis zu einer »anständigen Frau« unter Umständen mit einem tödlich verlaufenden Duell enden konnte,⁵⁸ erhöhte nur noch den Reiz einer solchen Beziehung und könnte mit zur offenkundigen Zufriedenheit des »jungen Herrn« über seinen Erfolg beigetragen haben.

⁵⁶ Stendhal, Über die Liebe [Anm. 18], S. 51.

⁵⁷ Vgl. hierzu Rolf-Peter Janz, Zum Sozialcharakter des »süßen Mädels«. In: Ders./Laermann [Anm. 41], S. 131–154.

⁵⁸ Vgl. hierzu Klaus Laermann, Zur Sozialgeschichte des Duells. In: Janz/Ders. [Anm. 41], S. 131–154.

Die umsichtigen Vorbereitungen beider Seiten des Tête-à-têtes, die von der Wahl des Ortes der Zusammenkunft über die die bereitstehenden Stärkungsmittel bis hin zum fehlenden Mieder der »jungen Frau« reichen, deuten auf die spezifischen Erwartungsstrukturen hin, die an ein solches Verhältnis geknüpft sind. Demnach hebt der männliche Part mit dem Hinweis auf die »Anständigkeit« seiner Partnerin nicht, wie Janz meint, ernsthaft auf ihre »Tugendhaftigkeit« ab,⁵⁹ sondern bezeichnet vielmehr einen Beziehungstypus, der dem Muster »galanter Liebe« entspricht.

Diese Liebesauffassung strukturiert ebenfalls noch die VII., VIII. und auch IX. Szene des »Reigen«, die vom Morgenbesuch des Grafen bei der Schauspielerin handelt. Beide, sowohl der Graf wie auch die Schauspielerin, sind »Muster-Menschen« par excellence. Ersterer ist es aufgrund der – zu diesem Zeitpunkt noch existierenden – Standesregeln, letztere ist es sozusagen »von Berufs wegen«. Gegenstand dieser szenischen Einheit sind die Regeln, die die Selbstorganisation des homme-copie bestimmen. Weiß – wie Stendhal es formuliert – der »Mann von Herkunft [...] im voraus, was er in den verschiedenen Phasen dieser Liebe zu tun« hat, so folgt auch der Graf einem festen »Programm« (vgl. »Reigen« S. 113): Der Aufwartung am Morgen sollte sich der Besuch der Theateraufführung am Abend anschließen, um nach dem Souper endlich in der »Stimmung« zu sein, »zusamm nach Haus« (ebd.) zu fahren und dort zu kopulieren. Diese »Entwicklung der Dinge« (ebd.) wird freilich von der Schauspielerin unterlaufen,⁶⁰ die damit einerseits das festgelegte Verhaltensmuster ironisch bricht, andererseits mit ihrem Verhalten aber dennoch ganz im Sinne des galanten Abenteuers handelt, das Nonkonformität zur Erhöhung des Reizes durchaus vorsieht.

In seiner Aufzählung der »vier verschiedenen Arten von Liebe« ordnet Stendhal dem vorrevolutionären Frankreich auch die sogenannten »Liebe aus Eitelkeit« zu.⁶¹ Als eine Spielart »galanter Liebe« unterscheidet sich die »maniert-eitle Liebe« von ihrer »galanten Schwester« durch eine höheres Maß an Egozentrik, die ihr einen sentimental-melancholischen Charakter verleiht. »Die verletzte Eigenliebe stimmt den Verlassenen

⁵⁹ Janz [Anm. 52], S. 61.

⁶⁰ Die Schauspielerin stellt sozusagen die Reihenfolge des Programms um, wenn sie den Grafen bereits mittags zum Geschlechtsverkehr auffordert – eine Aufforderung, der der Graf nach kurzem Sträuben nachkommt.

⁶¹ Vgl. Stendhal, Über die Liebe [Anm. 18], S. 52.

traurig; Vorstellungen aus Romanen steigen ihm zu Kopf. Er kommt sich verliebt und schwermütig vor, denn Eitelkeit bildet sich eine große Eigenschaft ein.«⁶²

Dies trifft nun aber auch auf das Verhältnis des Dichters zum süßen Mädel (VII) wie für seine Affaire mit der Schauspielerin (VIII) zu. Der Dichter ist derart von sich selbst eingenommen, daß für ihn eine banale Liebschaft nicht in Frage käme. Denn nicht seine sexuelle, sondern seine intellektuelle Potenz will er in den Liebesbeziehungen widergespiegelt und bestätigt sehen: [Dichter zum süßen Mädel] »Du bist das, was ich seit lange gesucht habe. Du liebst nur mich, Du würdest mich auch lieben, wenn ich Schnittwarenkommis wäre. Das tut wohl [...]« (»Reigen« S. 99).

Ausschließlich der Hervorhebung der eigenen Person dienen ihm die literarischen Klischees, mit denen er das Verhältnis zu dem süßen Mädel aufzuputzen und hochzustilisieren sucht. »Oh nein ... Diese Dämmerung tut ja so wohl. Wir waren heute den ganzen Tag wie in Sonnenstrahlen gebadet. Jetzt sind wir sozusagen aus dem Bad gestiegen und schlagen ... die Dämmerung wie einen Bademantel [...]« (»Reigen« S. 95).

Prallt sein eitles Gehabe an der Naivität des Mädchens einfach ab, so erntet er damit in der darauffolgenden Szene (VIII) nichts als den beißenden Spott der Schauspielerin: »Du redest wie ein Idiot ...« (»Reigen« S. 103). Doch die Schauspielerin gelangt nicht kraft intellektueller Einsicht zu dieser Erkenntnis als vielmehr auch nur durch ihre eigene Eitelkeit: »Du hast mir übrigens noch kein Wort über meine gestrige Leistung gesagt« (»Reigen« S. 107). Ebenso wie der Dichter lebt sie in literarischen Klischees, die das Liebesabenteuer mit einer besonderen Würde und Weihe versehen sollen. So gehört zur gemeinsamen Landpartie die fromme Bevölkerung ebenso wie das »Heiligenbild« in der Ecke (vgl. »Reigen« S. 103), dem mit religiöser Pose die Reverenz erwiesen wird. [Schauspielerin sinkt am Fenster plötzlich mit gefalteten Händen nieder; Dichter] »Was machst du denn?« [Schauspielerin, empört] »Siehst du nicht, daß ich bete? –« (»Reigen« S. 101)

Soweit zu den szenischen Einheiten, von denen angenommen wurde, daß sie sich auf der Folie vorbürgerlicher Liebeskonzeptionen deuten lassen würden. Insofern Stendhal auch die »physische Liebe« zu seinen vier Liebesarten zählt, läßt sich mit seiner Systematisierung auch die

⁶² Ebd., S. 52.

Darstellung reiner Sexualität im »Reigen« erfassen. Unter diese Rubrik sind die ersten drei Szenen zu zählen;⁶³ und hier trifft auch zu, was Weißberg-Dronia für das gesamte festgestellt hat: »alles [ist] auf den Kulminationspunkt hin angelegt«.⁶⁴ Diese drei Szenen demonstrieren die reine Befriedigung sexueller Bedürfnisse, worauf vor allem das Desinteresse verweist, das die männlichen Partner ihrem jeweiligen weiblichen Gegenüber nach der Kopulation entgegenbringen. Merklich kürzer als die anderen szenischen Einheiten rechnet sich hier alles auf das Moment des Geschlechtsaktes zu, so daß die Dialogstruktur deutlich in das besagte Hogarth'sche »Vorher und Nachher« zerfällt.

In der V. und VI. Szene⁶⁵ wird von Schnitzler hingegen die Reduktion »romantischer Liebe« im Wiener Bürgertum um 1900 thematisiert. Wurden zu Anfang des 19. Jahrhunderts erstmalig Liebe und Ehe insofern in ein Wechselverhältnis gebracht, als »Liebe [...] zum Grund der Ehe [wurde], [und] die Ehe zum immer wieder neu Verdienen der Liebe« anregen sollte,⁶⁶ so konstatiert Schnitzler in den beiden Szenen die Aufspaltung und Deformation des Interdependenzverhältnisses von Liebe und Ehe. Nicht mehr die Liebe verleiht hier der Ehe die Dauer, sondern eine zur Ideologie verkommene Moral: [Der Gatte zu seiner Frau] »Weil die Ehe sonst etwas Unvollkommenes wäre. Sie würde ... wie soll ich nur sagen ... sie würde ihre Heiligkeit verlieren« (»Reigen« S. 78). Klaus Theweleit hat diesen Deformationsprozeß sowie seine möglichen politischen Konsequenzen ausführlich beschrieben.⁶⁷ Während die eigene Frau zur »weißen Gräfin« stilisiert wird,⁶⁸ wird das Objekt sexueller Begierde in denn Orkus der Prostitution gestoßen: [Gatte für sich, nachdem er mit dem süßen Mädel zusammen war] »Wer weiß, was das eigentlich für eine

⁶³ »Die Dirne und der Soldat« (I), »Der Soldat und das Stubenmädchen« (II), »Das Stubenmädchen und der junge Herr« (III).

⁶⁴ Weißberg-Dronia [Anm. 17], S. 38.

⁶⁵ »Die junge Frau und der Ehemann« (V), »Der Gatte und das süße Mädel« (VI).

⁶⁶ Luhmann [Anm. 28], S. 178. – »In diese semantische Form gebracht, versucht das Konzept der romantischen Liebe über den amour passion hinauszugehen, und dies in zwei Hinsichten: durch Einbeziehung von grenzenlos steigerbarer Individualität und durch (damit von selbst garantierter) Aussicht auf Dauer, als Versöhnung mit Ehe« (ebd.).

⁶⁷ Männerphantasien. 2 Bde. Reinbek 1980.

⁶⁸ [Der Gatte zu seiner Frau] »[...] Ihr, die ihr junge Mädchen aus guter Familie wart, die ruhig unter Obhut eurer Eltern auf den Ehrenmann warten konntet, der euch zur Ehe begehrte; [...]« (Reigen S. 79). Vgl. auch Reigen S. 82: »Man liebt nur, wo Reinheit und Wahrheit ist.«

Person ist – Donnerwetter ... So schnell ... War nicht sehr vorsichtig von mir ... [...]« (»Reigen« S. 90).

Ausgesprochen schwierig zu deuten ist schließlich die letzte und X. Szene des Stückes⁶⁹ – die einzige, in der kein Geschlechtsakt zur Darstellung kommt. Diesen recht bedeutsamen Aspekt übersieht Janz, wenn er die szenische Einheit als eine weitere Variante der Sozialkritik deutet, die sich gegen den Adel richtet.⁷⁰ Hätte der Graf den Handkuß tatsächlich nur als ›Mittel der Diskriminierung‹ eingesetzt, so muß unverständlich bleiben, weshalb er sich derart teilnehmend nach der Befindlichkeit der Dirne erkundigt: »Sag mir einmal, bist du eigentlich glücklich?« (»Reigen« S. 117)

In keiner der vorangegangenen Szenen ist die Frage nach der individuellen Befindlichkeit des Partners gestellt worden. Eine solche Frage wäre auch völlig überflüssig gewesen – und sie erweist sich auch bei der Dirne als verfehlt –,⁷¹ denn der *homme-copie* kennt kein individuelles Glück sondern nur ›Spielregeln‹, die zu verfehlen ihm eine Niederlage, aber kein Unglück bedeuten würde. Dieser Umstand scheint darauf hinzudeuten, daß Schnitzlers Anliegen in der X. Szene sich allenfalls partiell als ›sozialkritisches Engagement‹ deuten läßt. Nicht die ›Annullierung der Individualität‹ der Dirne betreibt der Graf mit dem Handkuß, sondern er leitet damit vielmehr ihre behutsame Restituierung ein. Denn nur Individuen als ›Unterschiedene‹ sind erinnerbar, und genau dies wiederfährt dem Grafen: »[...] meiner Seel, jetzt weiß ich, an wen du mich erinnerst, das ist ...« (»Reigen« S. 118).

Als Fazit läßt sich festhalten: Schnitzler verzichtet im »Reigen« darauf, die Subjektproblematik zu entfalten. Das könnte darauf deuten, daß er das ›romantische Liebeskonzept‹ durch ein vorbürgerliches, nicht an den Subjektbegriff gebundenes Liebesmodell ersetzen möchte. Zu diesem Liebesmodell wäre denn auch die historisch invariante Form ›physischer Liebe‹ zu zählen. Aber auch für die V. und VI. Szene, in denen die Figuren noch am ehesten als Individuen dargestellt werden, kann kaum von einer Problematisierung ihres Subjektstatus gesprochen werden, da nurmehr Versatzstücke ›romantischer Liebe‹, nämlich Ehe und Sexualität, vorgeführt werden. Daß in der letzten Szene vermutlich die

⁶⁹ »Der Graf und die Dirne« (X).

⁷⁰ Janz [Anm. 52], S. 69.

⁷¹ Auf seine Frage erhält der Graf ein erstauntes »Was?« zur Antwort (Reigen S. 117).

Restitution des – wie auch immer dissoziierten – Individuums angedeutet wird, könnte vielleicht als ein Ausblick, nicht aber als Zurücknahme der Aussage der vorangegangenen Szenen gedeutet werden.

Schnitzler stellt diese subjekt-unabhängigen Beziehungsformen grundsätzlich nicht als ein moralisches Fehlverhalten dar. Es scheint ihm vielmehr hier um einen Gestaltungsversuch von Liebesmöglichkeiten zu gehen, die vom Individualitätsbegriff unabhängig und somit auch nicht mit dem Handicap eines ›dissoziierten Ich‹ belastet sind. Daß Schnitzler in seiner weiteren dramatischen Produktion die ›Subjektproblematik‹ erneut ins Zentrum rückt, dürfte mit der Aktualität des Problems und mit der Einsicht zu tun haben, daß sich hinter die neuzeitliche Subjekt-konzeption nicht mehr zurückgehen läßt. So gerät denn auch die Versuchsanordnung des »Reigen« letztlich zu einer ›kalten Miniatur‹: Die ›galante Liebe‹ nimmt sich neben der ›Liebe aus Leidenschaft‹ aus »wie eine hübsche, kalte Miniatur neben einem Bild von Carraci«. ⁷²

IV

Hatte Schnitzler mit dem »Reigen« zunächst den Anschein erweckt, den großen Themenkomplex ›Liebe, Wahrheit und Individualität‹ verabschieden zu wollen, so greift er ihn bereits im zeitlich darauffolgenden Stück wieder auf. Mit dem Schauspiel »Das Vermächtnis«, das im Juni 1898 fertiggestellt wurde, setzt in Hinblick auf den hier behandelten Topos eine Entwicklung ein, die man als ›Idealisierung‹ bezeichnen könnte. Am Beispiel der beiden Werke »Das Vermächtnis« und »Das weite Land«, das, 1909 verfaßt, dem Spätwerk zuzurechnen ist, soll im folgenden dargestellt werden, wie Schnitzler das philosophisch-erkenntnistheoretische Problem der ›Ich-Dissoziation‹ im Rahmen seiner Dramen löst.

Es konnte gezeigt werden, wie im »Anatol« die Subjektproblematik mit einer als ›romantisch‹ bezeichneten Liebesauffassung verknüpft wurde. Allerdings führte hier der Versuch einer Konstituierung des Subjekts zu Widersprüchen – was darauf zurückzuführen ist, daß ein nicht-identischer Subjektbegriff mit einem als Identität begriffenen und als ›wahr‹ gesetzten Liebesbegriff versöhnt werden sollte. Aus dem daraus resultie-

⁷² Stendhal, Über die Liebe [Anm. 18], S. 51.

renden Paradox einer ›mit sich identisch sein wollenden Differenz‹, bzw. einer ›differenten Identität‹ scheint Schnitzler Konsequenzen zu ziehen, wenn er in späteren Texten darauf verzichtet, die Differenz von Identität (= ›romantische Liebe‹) und Differenz (= dissoziiertes Ich/Subjekt) miteinander aussöhnen zu wollen. Er zielt nunmehr darauf ab, die unvermittelbare Differenz in ein widerspruchsfreies und zugleich produktives Verhältnis zu überführen, indem einerseits die romantische Liebesauffassung zum Ideal ›wahrer Liebe‹ erhoben und andererseits dem Subjekt der Status eines besonderen, empirischen Faktums zugewiesen wird.

Sollte die Annahme zutreffen, daß im »Vermächtnis« die Vorstellungskomplexe ›romantische Liebe‹ und ›Subjektproblematik‹ zwei unterschiedlichen Seinsbereichen zugeordnet werden, würde dies auf die These von einem textimmanent generierten ›Liebesideal‹ hinauslaufen. Im Gegensatz zur ›Idee‹, der höherer Allgemeinheitsgrad eignet, besitzt das ›Ideal‹ größere praktische Relevanz: Es trägt »in seinem Begriff den Auftrag, den Bereich der realen Vorstellungen nach den speziellen in ihm konzipierten Sollensmerkmalen zu gestalten, es hat in sich den Anweis auf Handlung«.⁷³

Um den ›Anweis auf Handlung‹ und die Orientierung von Erleben und Handeln geht es in dem Schauspiel »Das Vermächtnis« in erster Linie.⁷⁴ Bereits der Titel weist darauf hin: Als Vermächtnis ragt die Vergangenheit in die Gegenwart hinein und vermag ihr ein ›Woraufhin‹ und damit auch Sinn zu verleihen. Nun handelt es sich in diesem Fall jedoch nicht um einen sachlichen Nachlaß, sondern um zwei Menschen, Toni und ihren unehelichen Sohn, die das Vermächtnis darstellen. Mit dem tragischen Ereignis eines tödlich endenden Reitunfalls wird die Liebesbeziehung zwischen dem Sohn aus großbürgerlichem Hause, Hugo Losatti, und dem Vorstadtmädchen Toni aller ›empirisch-materiellen Besonderungen‹ entkleidet und erhält durch Ausstattung mit dem Imperativ eines posthumen Auftrags den Status einer idealen Vorstellung. Toni und ihr unehelicher Sohn verkörpern in diesem Stück auch in Hinblick auf den

⁷³ Vgl. Rudolf Malter, Artikel »Ideal«. In: Handbuch philosophischer Grundbegriffe. Bd. 3 [Anm. 37], S. 701–708, hier: S. 705.

⁷⁴ Arthur Schnitzler, Das Vermächtnis. In: Ders., Gesammelte Werke [Anm. 33], S. 347–439. Die mit »Vermächtnis« markierten Zitationen im fortlaufenden Text beziehen sich auf diese Ausgabe.

Auftrag, den die beiden – nach Hugos Willen – für seine Familie bedeuten, das ›Ideal wahrer Liebe‹.

Noch kurz vor seinem Tod hatte Hugo seiner Familie das Verhältnis zu Toni eröffnet und darum gebeten, die Geliebte sowie das gemeinsame Kind aufzunehmen und für sie zu sorgen. Dieser Auftrag hat zunächst einmal praktische Auswirkungen auf das Leben der Familie Losatti: Die Geliebte des Sohnes ins Haus zu nehmen, bedeutet im Wien um 1900 den Schritt ins gesellschaftliche Abseits. Damit sind jedoch zunächst lediglich die einem ›Ideal‹ eigenen ›Sollensmerkmale‹ bezeichnet. Die allgemeine Bedeutung, die dem Vermächtnis eignet, entfaltet sich vielmehr ›nebenbeiher‹, im Rahmen seiner Erfüllung. Denn bei der Ausrichtung des Familienlebens auf das Menschenwesen, das Hugo am meisten geliebt hat, würde sich – so die mit dem Vermächtnis verbundene Hoffnung – auch ein Teil der Liebe und des gemeinsamen Glücks auf die Seinsorganisation der Losattis übertragen. Auf diese Weise gelänge die Überführung einer idealen Vorstellung ›wahrer Liebe‹ in die Realität. [Franziska, Hugos Schwester zu ihrer Familie] »Alles bewahren wir auf, was uns an ihn erinnert, alles, was er geliebt hat – das Wichtigste. [...] – alles, was uns an ihn erinnert, ist uns heilig, und gerade das Wesen, das ihm durch Jahre mehr war als wir alle, jagen wir hinaus?« (»Vermächtnis« S. 437)

Genaugenommen sind an dem Vermächtnis, das Hugo seiner Familie hinterläßt, zwei Komponenten zu unterscheiden: Zum einen das ›Ideal wahrer Liebe‹, das Toni und ihr Kind versinnbildlichen;⁷⁵ zum anderen der konkrete, handlungspraktische Auftrag, dem die Rolle einer Vermittlungsinstanz zwischen Vorstellungskomplex und Realität zukommt. Durch das Bereitstellen einer einheitlichen Orientierungsmöglichkeit kommt überdies dem Vermächtnis noch eine sinnstiftende Funktion zu.

Doch wie bereits der oben zitierte Passus zeigt, wird der Auftrag nicht erfüllt und infolgedessen das Ideal wahrer Liebe auch nicht in die Realität überführt. Nach dem Tod des Kindes wird Toni aus dem Haus und damit in den Freitod geschickt. Lediglich zwei Figuren, nämlich Emma Winter, die Tante Hugos, und seine Schwester Franziska, sind in der Lage, das Vermächtnis zu verstehen und als Modus eigener Seins- und

⁷⁵ [Franziska] »Wie glücklich müssen sie gewesen sein. Mit welcher Zärtlichkeit hat er sie umgeben.« (Vermächtnis S. 405).

Bewußtseinsorganisation für sich zu rekonstruieren. Dabei sind allerdings die beiden Handlungsträger in ihrer textimmanenten Funktion zu unterscheiden, wodurch ihre jeweilige Adaptation des Vermächtnisses einen je anderen Stellenwert in der Aussage des Stücks erhält.

Da die Figur der Emma parallel zu der der Toni angelegt ist – sie hat ein ähnliches Schicksal wie Hugos Geliebte erfahren –, kommt ihrem positiven Verhalten Toni gegenüber eine verdeutlichende, emphatisierende Funktion zu. Besonders eindringlich zeigt sich die Verwandtschaft der beiden Figuren in bezug auf ihr enormes Erinnerungsvermögen. Beide können, wie später auch die ›Frau Meinhold‹ im ›weiten Land‹, ›nicht vergessen‹:⁷⁶ [Toni] ›Es ist grad, wie wenn ich's jeden Tag in der Früh' neu erfahren möchte'« (›Vermächtnis« S. 389). – [Emma] ›Ich weiß, was es heißt, einen geliebten Mann verlieren, als junge und geliebte Frau. [...] – da kommen immer wieder Tage, wo es ist wie am ersten Tag, [...]« (›Vermächtnis« S. 395).

Bei Franziska hingegen läßt sich die Adaptation des Vermächtnisses ihres Bruders als ein Erkenntnisprozeß deuten. Sie ist – neben Emma – die einzige Figur, die schließlich die Idee des Auftrages ›versteh‹ und daraus auch Konsequenzen zieht, indem sie ihre von Lieblosigkeit geprägte und bürgerlichem Kalkül geschuldete Verlobung zu Dr. Ferdinand Schmidt löst: [Franziska zu Ferdinand] ›Ich fange an, Sie zu verstehen. [...] Sie haben sie [d. i. Toni] gehaßt, weil Sie alles hassen, was heiter und frei ist, wie Sie auch unsern Hugo gehaßt haben. – Ich verstehe Sie so gut. Gehen Sie, [...] es ist mir entsetzlich, Sie zu sehen« (›Vermächtnis« S. 437). Es wird deutlich, daß – wie die beiden anderen positiv besetzten (Frauen-)Figuren – auch Franziska über eine besondere Erinnerungsfähigkeit verfügt. Allerdings ist ihr dieses Vermögen nicht von vornherein gegeben wie Emma oder Toni, sondern sie entwickelt es erst im Zuge eines Erkenntnisprozesses.⁷⁷

Insgesamt läßt sich feststellen, daß in diesem Stück Subjektauffassung und romantische Liebe zu einer ›idealen‹ Deckung gebracht werden. Dies gelingt über die Erinnerung als Modus der Rekonstruktion des Vermächtnisses: ›Erinnerung‹ bildet die Voraussetzung dafür, daß sich

⁷⁶ Vgl. Arthur Schnitzler, Das weite Land. In: Ders., Meisterdramen [Anm. 20], S. 261–364, hier: S. 302 (II). – Die mit ›Das weite Land‹ markierten Zitationen im fortlaufenden Text beziehen sich auf diese Ausgabe.

⁷⁷ Vgl. den bereits oben zitierten Passus ›Vermächtnis« S. 437.

das Ideal wahrer Liebe zu entfalten vermag und das Bewußtsein einen einheitsstiftenden Bezugspunkt gewinnt. Ausgehend von einer solchen Lesart läßt sich die Frage, weshalb der Erinnerungsakt bei Anatol lediglich zur Selbstentfremdung, aber nicht zur Sinnorientierung geführt hatte, mit dem Hinweis auf den anderen Seins-Status des Erinnerten beantworten. Gilt es im »Vermächtnis« gleichsam auftragsbedingt, eine ideale Vorstellung wahrer Liebe erinnernd zu rekonstruieren, so waren es in »Anatol« zu »Sachen« geronnenen Daseins-Fakten ohne jeden Anspruch auf Allgemeinheit gewesen, an denen sich der Protagonist orientieren wollte.

V

Mit dem Verfahren der Idealisierung gewinnt das dramatische (Spät-)Werk Schnitzlers eine utopische Dimension. Es ist mit Offermanns eine Öffnung zum Allgemeinen hin zu konstatieren.⁷⁸ Die Gegenüberstellung von Subjektproblematik als einem Individuell-Besonderen einerseits und wahrer, identitätsstiftender Liebe als einem abstrakt-allgemeinen Wert andererseits eröffnet Schnitzler die Möglichkeit, das Problem der Ich-Dissoziation zu transzendieren. Allerdings bedingt ein solcher Lösungsansatz auch eine zunehmende Verallgemeinerung ihres Problembezugs. Damit ist eine Entwicklung angesprochen, die anhand der Tragikomödie »Das weite Land« veranschaulicht werden soll und die die Überhöhung des »Ideals« zur »Idee« umfaßt. Stellt das Ideal eine konkretisierte Idee dar, so ist demgegenüber die Idee »der im Geist gefaßte [...] Umriss eines Sachverhaltes in seiner Allgemeinheit, d. h. in seiner Reinheit von empirisch-materiellen Besonderungen«.⁷⁹

Nun hat jedoch diese Lösungsstrategie, mit der Schnitzler eine dezidierte Wendung gegen das Kierkegaardsche Postulat der »Individualität des Individuum« vollzieht, einen Preis, den Hegel bereits benannt hat und den Schnitzler im »weiten Land« zur Darstellung bringt: »Das Partikuläre ist meistens zu gering gegen das Allgemeine; die Individuen werden aufgeopfert und preisgegeben. Die Idee bezahlt den Tribut des

⁷⁸ Vgl. die entsprechenden Überlegungen Offermanns zu »Geschichte und Drama bei Arthur Schnitzler« [Anm. 1].

⁷⁹ Walter Hirsch, Artikel »Idee«. In: Handbuch philosophischer Grundbegriffe Bd. 3 [Anm. 37], S. 709–720, hier: S. 709.

Daseins und der Vergänglichkeit nicht aus sich, sondern durch die Leidenschaftlichen der Individuen.«⁸⁰

An zentraler Stelle der Tragikomödie werden die beiden für das Stück konstitutiven Antagonismen wie in einer Nußschale zusammengefaßt und einander gegenübergestellt. Als zentral darf die Passage wohl deshalb bezeichnet werden, weil sie dem Stück den Namen gibt. Auf die Frage Friedrich Hofreiters, weshalb sein Gesprächspartner, Dr. von Aigner, sich von seiner Frau getrennt habe, erhält er folgende Antwort:

[Aigner] [...] Aber auch ich hatte sie sehr geliebt. Hier liegt das Problem! – Unendlich ... [...] Sonst wär' es ja zu reparieren gewesen. [...] Warum ich sie betrogen habe –? [...] Liebe und Trug ... Treue und Treulosigkeit. [...] Wir versuchen wohl Ordnung in uns zu schaffen, [...] aber diese Ordnung ist doch nur etwa Künstliches ... Das Natürliche ... ist das Chaos. [...] die Seele ... ist ein weites Land, wie ein Dichter es einmal ausdrückte. [...]« (»Das weite Land« S. 325).

Für das Scheitern seiner Ehe gibt Aigner hier zwei Gründe an: Im ersten Teil seiner Antwort beruft er sich auf die Unendlichkeit seiner Liebe als Ursache für die Unmöglichkeit ihrer Wiederherstellung. Dem Konzept romantisch-reiner Liebe ist – so scheint es – aufgrund ihrer ideellen Überhöhung die Kompromißfähigkeit abhanden gekommen. Nachdem der Idee kein ›Anweis auf Handlung‹ eignet, ist sie mit den Anforderungen der Realität kaum mehr kompatibel. Der zweite Grund, den Aigner anführt, betrifft seine Subjektkonstitution, die er als chaotisch und unorganisiert umschreibt. Dieser von ihm als ›natürlich‹ apostrophierten Bewußtseinsform stellt er einen geordneten, als künstlich charakterisierten Modus gegenüber, dem – so die implizierte Schlußfolgerung – die Verwirklichung des reinen Liebesideals wohl gelingen könnte.

Für das Verständnis des streng gebauten Stückes ist es überaus wichtig, sich zu vergegenwärtigen, daß der von Aigner angesprochene Antagonismus von ›unendlicher Liebe‹ und ›subjektiver Befindlichkeit‹ den Ebenenunterschied von Allgemeinem und Besonderem zum Ausdruck bringt; dabei wiederholt sich auf diesen beiden Ebenen diese Differenz noch einmal: Auf der Ebene des Allgemeinen markiert die Differenz zwischen Liebesidee und Realität eine Statusunterscheidung des ›Seins‹. Auf

⁸⁰ Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Die Vernunft in der Geschichte*. Hg. von Johannes Hoffmeister. 5., verbesserte Aufl. Hamburg 1955, S. 105.

der Ebene des Besonderen hingegen bringt die Differenz von identischer (künstlicher) und dissoziierter (natürlicher) Subjektkonzeption zwei in ihrem Ordnungsgrad verschiedene Existenz-Formen zum Ausdruck.

Diese Anatagonismen sind nun sowohl für die Figurenkonstellation als auch für den Handlungsverlauf des Stückes prägend: Die Seinsunterscheidung zwischen der ›reinen Liebe der Idee‹ und den realen Fakten repräsentieren Dr. von Aigner sowie seine geschiedene Frau Anna Meinhold-Aigner (1). In der Personengruppe Friedrich Hofreiter, dessen Freundin Erna und Otto von Aigner, dem Sohn Dr. von Aigners und Liebhaber der Frau Hofreiters, kreuzen sich wiederum die ›natürlich-dissoziierte‹ und die ›künstlich-identische‹ Existenzform (2).

1. Wie ihr Mann sieht sich Frau Meinhold-Aigner aus Liebe nicht mehr zur Liebe in der Lage. Sie trennt sich von ihm, gerade weil er »sie so sehr liebte – und trotzdem fähig war, sie zu betrügen« (»Das weite Land« S. 325). Es ist die fehlende Aufrichtigkeit, die Nichtübereinstimmung von Gesagtem und Gemeintem, die sie ›irre macht‹ an ihrem Mann »und an der ganzen Welt« (»Das weite Land« ebd.). Der Kompromißlosigkeit der ideellen Vorstellung entspricht sowohl die Rigorosität, mit der Frau Meinhold-Aigner auf die Untreue ihres Mannes reagiert, als auch die Reichweite ihrer Enttäuschung: [Dr. von Aigner zu Hofreiter] »Nun gab es [für sie] überhaupt keine Sicherheit mehr auf Erden ... keine Möglichkeit des Vertrauens, [...]. Nicht, daß es geschehen, nein, daß es überhaupt möglich gewesen war, das war's, was sie von mir forttrieb« (»Das weite Land« ebd.). Es ist also Frau Meinhold-Aigner um das Prinzip der Liebe zu tun, das Zugeständnisse ausschließt und als einzige Entscheidungsgrundlage nur das kategorische ›Entweder – Oder‹ kennt.

Vermag das Erinnerungsvermögen im »Vermächtnis« (noch) als Movens zur Verwirklichung des Liebesideals zu dienen, so wächst es sich im Verbund mit der ›reinen Liebe der Idee‹ im »weiten Land« zu einer Kraft aus, die Stagnation bewirkt. Als Statthalterin der ›reinen Liebe der Idee‹ macht die Erinnerung im real-praktischen Leben ein Vergessen-können und Verzeihen unmöglich, und mehr noch: darüber hinaus verschüttet sie jede ›individuelle Leidenschaft‹.

[Frau Meinhold-Aigner zu Genia Hofreiter] Es gibt Dinge, die nicht verjähren. Und es gibt Herzen, in denen nichts verjährt.

[...]

Und ich will auch niemandem einreden, daß ich wegen jener längst vergangenen Geschichte heute noch irgend etwas wie Schmerz empfinde. – Oder Groll! – Nur – vergessen [bei Schnitzler gesperrt gedruckt] hab' ich's eben nicht. [...] – ich weiß es eben nur – das ist alles! Aber ich weiß es, wie am ersten Tag – gerade so klar, so fest – so unwidersprechlich – [...]« (»Das weite Land« S. 302).

Ebenso »unwidersprechlich« starr wie leidenschaftslos beharrt Frau Meinhold-Aigner auf dem Verlust ihrer Liebe. Ohne die »Leidenschaft der Individuen« fehlt ihr die »Energie«, ⁸¹ das vollkommen Allgemeine für die davon abweichenden Bedürfnisse der »besonderen Individuen« herabzustimmen.

2. Als Protagonist des Dilemmas zwischen einer identisch-künstlichen und einer natürlich-variierten Subjektorganisation erfährt auch Friedrich Hofreiter den Antagonismus von Allgemeinem und Besonderem als »Zucht von der Unbändigkeit des natürlichen Willens zum Allgemeinen«. ⁸² Die Dualität der beiden Subjektkonzeptionen oder »Geistestypen« charakterisiert und analysiert Schnitzler in einem 1925 verfaßten Aufsatz folgendermaßen: »Interesse für Zusammenhänge, ein stets wacher Sinn für Kontinuität ist überhaupt ein Charakteristikon der positiven Typen. Beim Historiker (Kontinualisten) wird es zum Drange [...], die Zusammenhänge im engeren und im weiteren Sinne zu entdecken [...].« ⁸³ Im Gegensatz zum »Aktualisten« sei sich der »Kontinualist« der »Vergangenheit stets [...] bewußt, während die Existenz der negativen Typen [der Aktualisten] eigentlich nur aus einer Reihenfolge isolierter Momente besteht. Wer aber nur die Gegenwart hat, der hat nur den Augenblick, somit eigentlich nichts.« ⁸⁴

Daß Schnitzler in diesem späten Aufsatz die angesprochenen »Geistestypen« rein temporal bestimmt, stützt die Vermutung, daß auch im

⁸¹ Vgl. hierzu Hegel, *Die Vernunft in der Geschichte* [Anm. 80], S. 101: »Die Leidenschaft ist eben die Energie ihres Ich gewesen; ohne diese hätten sie [die großen Männer der Geschichte] gar nichts hervorbringen können.«

⁸² Ebd., S. 243.

⁸³ Arthur Schnitzler, *Der Geist im Wort und Der Geist in der Tat. Vorläufige Bemerkungen zu zwei Diagrammen*. In: Ders., *Aphorismen und Betrachtungen* [Anm. 12], S. 135–166, hier: S. 149.

⁸⁴ Ebd.

»weiten Land« die beiden Existenzmöglichkeiten über zeitliche Kriterien unterschieden werden. Der ›Jugend‹ wird in der Tragikomödie die dem Augenblick verpflichtete, »natürliche« Seinsorganisation zugeordnet; ihr steht die Möglichkeit konstanten Seins gegenüber, die mit dem Alter gleichgesetzt wird.

In Friedrich Hofreiter kreuzt sich das ›Entweder – Oder‹ dieser beiden Existenzformen: [Hofreiter zu seiner Frau Genia] »Man muß sich entscheiden. Entweder – oder« (»Das weite Land« S.363). Folgerichtig existieren für den, der Konstanz verpflichteten Hofreiter »nur ewige Liebe und ewige Freundschaft. Und der Mauer ist und bleibt mein einziger Freund. Das steht fest ... Auch wenn er mich einmal erschießen sollte, es wird nicht anders« (»Das weite Land« S.342). Mit dieser Äußerung, in der Hofreiter das Prinzip der Ewigkeit mit der unerheblichen, weil besonderen Vergänglichkeit individueller Existenz konfrontiert, weist er sich aus seinem Dilemma selbst den Weg. Freilich bleibt dabei die dem aktuellen Augenblick verpflichtete Jugend auf der Strecke.

Die ›jugendliche‹, in der Leidenschaft des Augenblick aufgehende Existenzform hat Hofreiter in seiner Beziehung zu der um vieles jüngeren Erna Wahl erfahren. Im Gespräch mit seiner Geliebten gibt er zu, daß er »Plötzlich [...] allen Unsinn«, über den er sich »früher lustig gemacht habe«, verstehe (»Das weite Land« S.330). Zugleich ist er sich jedoch darüber im klaren, daß diesem Liebes- und Lebensgefühl keine Dauer beschieden ist und es damit auch keinen Anspruch auf ›Realität‹ – im Sinne von Kontinuität der Fakten – erheben kann.

[Hofreiter] »Wozu sich täuschen, Erna! Das gestern abend ... überhaupt diese ganze Partie, der Augenblick auf dem Gipfel oben [...] dieser Wahn des Zusammengehörens, [...] es war wohl alles nur eine Art von Rausch, von – Bergrausch« (»Das weite Land« ebd.).

Das Dilemma Hofreiters findet seinen prägnanten Ausdruck in seinem Heiratsantrag an Erna, mit dem er .– wider besseres Wissen – den Versuch unternimmt, diesem Daseinsmodus Kontinuität zu verleihen. Aber ebenso ausgeschlossen, wie die Versöhnung von Kontinuität und Aktualität ist, ebenso konsequent fällt auch die Ablehnung des Antrags aus: [Erna] »Frau? – nein« (»Das weite Land« S.331).

›Entweder – oder‹ – Hofreiter ist gezwungen, sich zu entscheiden. Er tut dies gegen die ›Leidenschaft der Jugend und des individuellen Augen-

blicks« und verläßt Erna. Doch da Hofreiter nur zu gut »weiß, was die Jugend ist« (»Das weite Land« S. 363), befreit ihn auch nicht die Flucht, die er als eine »Flucht vor sich selbst« empfindet, vor den Anfechtungen dieser Existenzmöglichkeit. Es hat schließlich den Anschein, als wäre der dem singulären Augenblick verpflichteten »Leidenschaft der Individuen« nur durch ihre Vernichtung beizukommen. Doch nachdem Hofreiter, wie er selbst betont, »nicht jeden« mit einem jugendlich glänzenden, »frechen, kalten Aug'« aus seinem Gesichtsradius entfernen kann (»Das weite Land« ebd.), muß das Prinzip an sich aufgehoben werden.

In diesem Sinne erschießt der »Historiker« Hofreiter zuletzt mit dem jungen Otto von Aigner, der das Prinzip der »Jugend« vertritt, den »Aktualisten« – freilich ohne dabei »persönlich« etwas gegen ihn zu haben. Mit der Duellforderung und der Beseitigung des Gegeners gehorcht Hofreiter der »Notwendigkeit« des historischen Prinzips: Dem Zwang einer aus der allgemeinen Idee sich entfaltenden Kontinuität der Ereignisse.

Es scheint beinahe, als habe Schnitzler in seinem Spätwerk die Öffnung zum Allgemeinen und die Wendung zum »historischen Drama« im geschichtsphilosophischen Sinne wörtlich genommen und sie entsprechend gestaltet. Im »weiten Land« zumindest ist es der »Gang« des Hegelschen »Weltgeist«, der den Handlungsverlauf der Tragikomödie bestimmt: »Er [der Weltgeist] wurde, indem er vernichtete, was an ihm bloß äußerlich war.«⁸⁵

⁸⁵ Beat Wyss, *Trauer der Vollendung. Von der Ästhetik des Deutschen Idealismus zur Kulturkritik an der Moderne*. München 1985, S. 223.