

»Ehrlich bis zur Orgie«
Schnitzlers Läuterungen

Der poetologische Begriff der Katharsis aus der »Poetik« des Aristoteles hat in einer langen Rezeptionsgeschichte viele widersprüchliche Lesarten erfahren. Im Wien der Jahrhundertwende erlebte diese Rezeption einen Höhepunkt. Die Neubestimmung des aristotelischen Katharsisbegriffs durch den Klassischen Philologen Jacob Bernays (1824–1881) fiel besonders in Wien auf fruchtbaren Boden und betrifft – wenn auch nur indirekt und vermittelt – auch die Werke Arthur Schnitzlers.

Aristoteles fasste die Wirkung der Tragödie als Katharsis (Reinigung) der tragischen Emotionen *éleos* und *phóbos* (Mitleid/Jammer und Furcht/Schrecken).¹ In der deutschen Tradition war lange Zeit die Deutung Lessings maßgebend, wonach die Katharsis als Reinigung im Sinn von Veredelung verstanden wurde: beim Publikum der Tragödie sollten die Emotionen Furcht und Mitleid reiner werden und sich in »tugendhafte Fertigkeiten« verwandeln. Vor allem das Mitleid bildet das Zentrum von Lessings Wirkungspoetik: »*Der mitleidigste Mensch ist der beste Mensch*, zu allen gesellschaftlichen Tugenden, zu allen Arten der Großmut der aufgelegtste.«²

Gegen diese, durch die Autorität Lessings verbreitete Bestimmung der Tragödie als »moralisches Correctionshaus« wandte sich Jacob Bernays in seiner 1857 erschienenen Schrift »Grundzüge der verlorenen Abhandlung des Aristoteles über die Wirkung der Tragödie«.³ In einer Revoka-

¹ Aristoteles, *Poetik*. Griechisch/Deutsch. Übersetzt und hg. von Manfred Fuhrmann. Stuttgart 1994, S. 19 (Kap. 6). Fuhrmann übersetzt: »Nachahmung von Handelnden und nicht durch Bericht, die Jammer und Schaudern hervorruft und hierdurch eine Reinigung von derartigen Erregungszuständen bewirkt«.

² Lessing, Briefwechsel über das Trauerspiel. In: Ders., *Werke*. Hg. von Herbert G. Göpfert, München 1971, Vierter Bd., S. 163 (Brief vom November 1756).

³ Jacob Bernays, *Grundzüge der verlorenen Abhandlung des Aristoteles über die Wirkung der Tragödie*, Breslau 1857, S. 136. Das Verständnis des Tragödiensatzes nach Bernays nahm später Wolfgang Schadewaldt wieder auf. Auch er wandte sich gegen die Lessingsche Übersetzung *Furcht* und *Mitleid* und schlug stattdessen *Schrecken* / *Schaudern* und *Jammer* / *Rührung* vor: »die Gänsehäute und die nassen Taschentücher« seien die Wirkung der Tragödie. Wolfgang Schadewaldt, *Furcht und Mitleid*. Zur Deutung des aristotelischen Tragödiensatzes. In: *Hellas und Hesperiden*. Gesammelte Schriften zur Antike und zur neueren Literatur. Zum

tion Lessings und im Rekurs auf Aristoteles bestimmte er die tragische Katharsis als einen psychischen Prozess, der über die gezielte Erregung der Affekte zur »Entladung« führe. Nicht als moralischen, sondern »als pathologische[n] Gesichtspunkt« wollte Bernays die Katharsis verstanden wissen⁴ und knüpfte dabei an voraristotelische Reinigungskonzeptionen an, die vielfach in der Medizin, im Kult, in der Musik und im Tanz anzutreffen waren. Im Verständnis Bernays' sollten nicht die Emotionen gereinigt, das heißt veredelt werden (*purificatio* und *genitivus obiectivus*), sondern der psychische Haushalt sollte von den Emotionen gereinigt werden, das heißt, die Emotionen sollten abgeführt werden (*purgatio* und *genitivus separativus*).⁵

Diese Neukonzeption der Katharsis als »erleichternde Entladung solcher [mitleidigen und furchtsamen] ›Gemüthsaffectionen‹«⁶ wurde vielfach rezipiert und diskutiert und bot für Philosophie, Psychologie und Literatur nachhaltige Impulse, unter anderem für Nietzsches Schrift »Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik« von 1872, die deutliche stoffliche und gedankliche Beziehungen zu Bernays' Abhandlung aufweist.⁷

Der Katharsisdiskurs im Wien der Jahrhundertwende war von der Version Bernays' bestimmt. Josef Breuer und Sigmund Freud übertrugen in den 1895 erschienenen »Studien über Hysterie« das Konzept auf die Hysterietherapie und Psychoanalyse.⁸ Sie hatten entdeckt, dass ihre Patientinnen unter Hypnose belastende Erinnerungen, Traumata und Emotionen »abreagieren« konnten, das heißt, dass eine Abfuhr der Erregung durch das Aussprechen zur Behebung der Symptome führen konnte. Ausdrücklich verwenden sie die Begriffe »kathartische Metho-

60. Geburtstag von Wolfgang Schadewaldt am 15. März 1960. Unter Mitarbeit von Klaus Bartels hg. von Ernst Zinn. Zürich und Stuttgart 1960, S. 346–388, hier S. 365.

⁴ Bernays, Grundzüge (wie Anm. 3), S. 141.

⁵ Siehe die genaue Analyse von Bernd Seidensticker, *Die Grenzen der Katharsis*. In: *Grenzen der Katharsis in den modernen Künsten. Transformationen des aristotelischen Modells seit Bernays, Nietzsche und Freud*. Hg. von Martin Vöhler und Dirck Linck. Berlin 2009, S. 3–20, hier S. 15–17.

⁶ Bernays, Grundzüge (wie Anm. 3), S. 148.

⁷ Friedrich Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*. Leipzig 1872. Vgl. dazu Karlfried Gründer, Jacob Bernays und der Streit um die Katharsis. In: *Epirrhosis*. Festgabe für Carl Schmitt. Hg. von Hans Barion u. a. Berlin 1968, S. 495–528, hier S. 519ff. und Glenn W. Most, Nietzsche gegen Aristoteles mit Aristoteles. In: Seidensticker, *Grenzen der Katharsis* (wie Anm. 5), S. 51–62.

⁸ Josef Breuer und Sigmund Freud, *Studien über Hysterie*. Leipzig und Wien 1895.

de« und »kathartische Psychotherapie«. ⁹ In seiner Neuübersetzung der »Poetik« des Aristoteles von 1897 entschied sich der Klassische Philologe Theodor Gomperz – ganz im Sinne von Bernays – für den Terminus »Entladung« als Übersetzung des Katharsisbegriffs. Alfred Freiherr von Berger, Philosophieprofessor und später Burgtheaterdirektor, stellte in einem der Übersetzung beigefügten Kommentar die Verbindung von Tragödien­theorie und den »Hysterie«-Studien her: »Die kathartische Behandlung, welche die Ärzte Dr. Josef Breuer und Dr. Sigmund Freud beschrieben haben [...] ist sehr geeignet, die kathartische Wirkung der Tragödie verständlich zu machen.« ¹⁰ Auch Hermann Bahr griff in seinem »Dialog vom Tragischen« von 1904 auf die Lesart von Bernays zurück: dieser habe »Katharsis in »erleichternde Entladung« übersetzt«. ¹¹ Zugleich bezog sich Bahr auf die kathartische Therapie durch Breuer und Freud, die er auf die Griechen anwandte. ¹² Ähnlich den hysterischen Kranken der Wiener Nervenärzte seien die Griechen »toll« und ihre Kultur hysterisch gewesen, voller unterdrückter wilder Triebe, die aufgrund neuer Sittengesetze kein Ventil mehr hatten. Darum sei die Tragödie erfunden worden, als eine soziokulturelle Notwendigkeit, »als Kur, zur Genesung der Nation.« ¹³ Die Tragödie sei »als eine entsetzliche Kur der Erinnerung an alles Böse« zu verstehen, »um dieses auszulösen und dadurch zu erschöpfen und abzuspannen«, ¹⁴ das heißt um – analog zum individuellen Verfahren der Wiener Nervenärzte – die verbotenen Triebe kollektiv kathartisch abzureagieren. ¹⁵ Dagegen werde, wie der »Dialog« im zweiten Teil ausführt, die Tragödie in einer »wahrhaft neuen Kultur« unnötig, der neue Mensch werde stark genug sein und müsse seine Triebe nicht ängstlich unterdrücken, »sondern mit der wunder-

⁹ Ebd., S. 228, S. 229 und S. 233. Vgl. zu Breuer und Freud: Günter Gödde, *Therapeutik und Ästhetik – Verbindungen zwischen Breuers und Freuds kathartischer Therapie und der Katharsis-Konzeption von Jacob Bernays*. In: Seidensticker, *Grenzen der Katharsis* (wie Anm. 5), S. 63–91.

¹⁰ Aristoteles' *Poetik*. Übersetzt und eingeleitet von Theodor Gomperz. Mit einer Abhandlung: Wahrheit und Irrtum in der Katharsis-Theorie des Aristoteles von Alfred Freiherrn von Berger. Leipzig 1897, S. 81.

¹¹ Hermann Bahr, *Dialog vom Tragischen*. Berlin 1904 (Zuerst erschienen in: *Neue deutsche Rundschau* 14 [1903], S. 716–736), S. 20.

¹² Ebd., S. 17: »Zwei Wiener Kollegen, der Doktor Breuer und der Doktor Freud, haben sie in einem merkwürdigen Buche beschrieben, ihren Studien über Hysterie.«

¹³ Ebd., S. 14.

¹⁴ Ebd., S. 24.

¹⁵ Bahr, *Dialog vom Tragischen* (wie Anm. 11), S. 23.

baren Schamlosigkeit des Freien in allen menschlichen Dingen, die in allem, was irgend ein Mensch spürt, gelassen die Natur erkennt, würden sie ruhig »abgeredet« werden; wir hätten die Tragödie in täglichen Diskussionen.«¹⁶ Dieser neue, deutlich von Nietzsche inspirierte Mensch braucht nach Bahr – so die Quintessenz des »Dialogs« – keine Tragödie und mithin keine Katharsis mehr, weil er aus der Wahrheit lebt.

Die folgende Studie stellt sich die Frage, wie Arthur Schnitzler sich in dieser vielstimmigen Diskussion des aristotelischen Begriffs positionierte und wie er in seinen Werken, besonders in seinen Tragödien, den Katharsisbegriff verstand und einsetzte. Schnitzlers Part im Konzert der Wiener Katharsisrezeption ist zunächst einmal durch seine frühen Verbindungen zu den »Hysterie«-Studien von Breuer und Freud von Interesse, hat er doch therapeutische Einsichten dieser Schrift, wie vor allem die Technik der Hypnose, geteilt oder sogar vorweggenommen.

Umso erstaunlicher ist es, dass der Begriff »Katharsis« bei Arthur Schnitzler in den bislang veröffentlichten Werken, Aphorismen, Tagebüchern oder Briefen nicht auftaucht.¹⁷ Dass er ihn als zentralen Terminus der aristotelischen »Poetik« gekannt hat, ist indessen bei einer Wiener Gymnasialaufbahn am Akademischen Gymnasium selbstverständlich. Ebenso selbstverständlich ist, dass Schnitzler über seinen persönlichen Umkreis mit dem Wiener Katharsisdiskurs vertraut war, dass er also die medizinisch-therapeutische Neudeutung des aristotelischen Tragödien-satzes durch Bernays, die neue Übersetzung der »Poetik« des Aristoteles durch Theodor Gomperz, Nietzsches Tragödienschrift, die »kathartische Methode« aus Breuers und Freuds »Studien über Hysterie« und Bahrs »Dialog vom Tragischen« bestens kannte. Die Lektüre der drei letztgenannten Titel ist zudem im Tagebuch und in Briefen belegt.¹⁸ Solche

¹⁶ Ebd., S. 48f. Vgl. zu Bahrs »Dialog« wie insgesamt zur Wiener Katharsis-Diskussion Michael Worbs, Katharsis in Wien um 1900. In: Seidensticker, Grenzen der Katharsis (wie Anm. 5), S. 93–113.

¹⁷ Ich danke Herrn Dr. Peter Michael Braunwarth herzlich für die Recherche in Schnitzlers Erzählungen, Dramen, Tagebüchern und Briefen zum Begriff »Katharsis« und zum Wortfeld »rein« und »Reinheit«.

¹⁸ Über seine Nietzsche-Kenntnis äußert sich Schnitzler mehrfach. Vgl. z.B.: Arthur Schnitzler, Briefe 1875–1912. Hg. von Therese Nickl und Heinrich Schnitzler. Frankfurt a.M. 1981, S. 262. Die Lektüre von Freud und Breuers Hysterie-Studien hält er am 6. Februar 1903 im »Tagebuch« fest (Arthur Schnitzler, Tagebuch 1879–1931. Unter Mitwirkung von Peter Michael Braunwarth u.a. hg. von der Kommission für literarische Gebrauchsformen der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Obmann: Werner Welzig. Wien 1981–1995, hier: Tagebuch 1903–1908, S.14), er kannte den Text zuvor aber wohl aus Gesprächen

genauen Nachweise sind indessen nicht nötig, denn der »Wiener Sumpfboden«, wie das Hofmannsthal einmal nennt, war ohnehin das geeignete Biotop für die Zirkulation der gerade aktuellen Diskurse.¹⁹

Kenntnis der Wiener Katharsisdiskussionen darf man also bei Schnitzler voraussetzen, dennoch wirft die Abstinenz theoretischer Äußerungen zum Diskursfeld ein Problem auf: Wie und ob sich Schnitzler eine kathartische Wirkung seiner Theaterstücke und vor allem seiner tragisch endenden mehraktigen Dramen beim Publikum vorgestellt hat, ist nicht überliefert oder – angesichts des unedierten Nachlasses²⁰ – nicht bekannt. Eine klassische Tragödie zu schreiben galt zwar für die jungen Dichter der Wiener Moderne als Gesellenstück ihrer Dichtkunst: Hofmannsthal versuchte »eine 5 actige Renaissancetragödie [...], äußerlich im Stil von Romeo und Julie, für die wirkliche brutale Bühne gearbeitet«,²¹ Schnitzler schrieb das Renaissancedrama »Der Schleier der Beatrice«, Richard Beer-Hofmann die Tragödie »Der Graf von Charolais«. Auffallend ist indessen, dass Schnitzler seinen Dramen diesen um die Jahrhundertwende mithin immer noch hoch angesehenen Titel »Tragödie« verweigert. Das »Weite Land« trägt die Bezeichnung »Tragikomödie«, ein Titel, den Schnitzler für eine moderne Form der Tragödie verwenden wollte, als deren Grundidee er den »unauflösbaren Widerspruch zwischen Verstand und Gefühl« ansah (AB 101).²² Aber auch diese Gattungsbezeichnung wählte er nur mit äußerster Reserve, er fand sie sogar – wie er an Otto

und Rezensionen, etwa der Alfred von Bergers in der »Neuen Freien Presse« vom 2. Februar 1896. Bahrs »Dialog vom Tragischen« hat Schnitzler sofort gelesen und Bahr am 13. Juli 1903 dazu beglückwünscht: »Prächtig war Dein Dialog in der N[eu]en D[eutschen] R[undschau]! –« (Hermann Bahr – Arthur Schnitzler. Briefwechsel, Aufzeichnungen, Dokumente. Hg. von Kurt Ilkovič und Martin Anton Müller. Göttingen 2018, S. 267).

¹⁹ BW Schnitzler, S. 148. Vgl. zur Zirkulation der sozialen und kulturellen Energien zwischen literarischen Diskursen und der Alltagswelt: Stephen Greenblatt, Verhandlungen mit Shakespeare. Innenansichten der englischen Renaissance. Frankfurt a.M. 1993, bes. S. 9–33.

²⁰ Schnitzlers umfangreicher Nachlass liegt – nach einer bewegten Geschichte – in der Cambridge University Library, im Literaturarchiv Marbach und – zum kleinsten Teil – in der Österreichischen Nationalbibliothek, dazu kommen kleine Bestände in Genf, Freiburg und Jerusalem. Vgl. dazu den Bericht zur Geschichte des Nachlasses der digitalen Edition online unter www.arthur-schnitzler.de/edition/genetisch.

²¹ BW Schnitzler, S. 23. Die geplante Tragödie »Ascanio und Gioconda« blieb aber in wenigen Szenen stecken.

²² Die Nachweise im Text in Klammern beziehen sich auf die »Gesammelten Werke« Schnitzlers: Arthur Schnitzler, Die Dramatischen Werke. 2 Bde. Frankfurt a.M. 1962 (D I u. II); Die Erzählenden Schriften. 2 Bde. Frankfurt a.M. 1961 (E I u. II); Aphorismen und Betrachtungen. Frankfurt a.M. 1967 (AB).

Brahm schreibt – »präventiös«.²³ Alle anderen Stücke heißen dagegen schlicht »Schauspiel«. Einen Grund für diese Zurückhaltung lassen die kritischen Äußerungen zur Tragödie in Schnitzlers »Aphorismen und Betrachtungen« ahnen: Man verlange in der Tragödie den Untergang des Helden und könne sich nicht damit zufrieden geben, wenn er »vom Dichter wieder in die grauenvolle Unsicherheit des Daseins entlassen« werde (AB, S. 112). Dieser Vorsatz für einen Tragödienschluss scheint einer emotionsgeladenen und emotionsbefreienden Reinigung geradezu entgegengesetzt.

Schnitzlers dramatisches Schaffen hat seine innovativsten Ausprägungen in seinen kleinen Einaktern gefunden, die für tragische Aporien mit katastrophaler Wendung die denkbar ungünstigste Form sind und die ihre Helden tatsächlich fast immer in die »grauenvolle Unsicherheit des Daseins« entlassen. **Die Einakter sind keine Dramen im Kleinen, sondern kleine dramatische Szenen:** Sie dramatisieren den Augenblick, und sie tun es mit einer Beiläufigkeit, die ohne Höhepunkte und ohne Abschluss auskommt, zumindest ohne ein Ende in dem endgültigen Sinn, wie es die Tragödie in der aristotelischen Definition vorschreibt.²⁴ In einem Brief an den befreundeten Berliner Theaterdirektor Otto Brahm führt Schnitzler aus: »Der Einakterzyklus sitzt tief in meinem Wesen (was ich gar nicht scherzhaft meine). [...] Statt fest aneinandergefügte Ringe einer Kette stellen meine einzelnen Akte mehr oder minder echte, an einer Schnur aufgereihete Steine vor – nicht durch verhakende Notwendigkeit aneinandergeschlossen, sondern am gleichen Bande nachbarlich aneinandergereiht.«²⁵ Diese gereihten Momentaufnahmen folgen dem Prinzip der »Verschiebung« und nicht der »Verdichtung«,²⁶ wie es

²³ An den Berliner Theaterdirektor Otto Brahm schreibt Schnitzler am 5. Oktober 1901 über seinen Einakter »Die letzten Masken«, dass man ihn als »Tragikomödie« bezeichnen könnte und fügt hinzu: »Mir ist aber der Titel ›Schauspiel‹, weil minder präventiös, sympathischer.« Der Briefwechsel Arthur Schnitzler – Otto Brahm. Hg. von Oskar Seidlin. Tübingen 1975, S. 97.

²⁴ In der aristotelischen Definition ist eine Tragödie die »Nachahmung einer in sich geschlossenen und ganzen Handlung«, die »Anfang, Mitte und Ende hat«, wobei auf das Ende »nichts anderes mehr eintritt«. Aristoteles, Poetik. Übersetzt und hg. von Manfred Fuhrmann. Stuttgart 1982, S. 25 (Abschnitt 7).

²⁵ Schnitzler – Brahm, Briefwechsel (wie Anm. 23), S. 203.

²⁶ Dies sind – nach der »Traumdeutung« von Sigmund Freud – die beiden wichtigsten Verfahren der Traumarbeit. Vgl. Sigmund Freud, Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse. Studienausgabe. Hg. von Alexander Mitscherlich, Angela Richards und James Strachey. Frankfurt a. M. 1969 ff., Bd. I, S. 179 und S. 181.

die Tragödie mit ihrer »verhakenden Notwendigkeit« und tragischen Zuspitzung verlangen würde, sie lassen sich immer wieder mit neuem, aber ähnlichem Personal variieren, und es gehört zu ihrer Struktur, dass sie zu kleinen Zyklen zusammengefasst sind, die sich thematisch kombinieren und nuancieren lassen, so besonders im »Anatol«-Zyklus, bei dem das männliche Dramenpersonal konstant bleibt und nur das weibliche wechselt.²⁷ Im Hinblick auf diese sich verschiebende und reihende Struktur der Einakter, die sich in einer Endlosschleife immer weiterführen ließen und nie zu einem Höhepunkt und einem Ende führen, scheinen Schnitzlers Texte weit entfernt von großen tragischen Entwicklungen und kathartischen Entladungen.

Dennoch gibt es in seinen Texten vielfältige Anschlüsse an die zeitgenössische Katharsisdiskussion, allerdings in einer signifikanten thematischen Ausrichtung und vor allem in einer spezifischen formalen Gestaltung. Das wird bereits evident an den frühen Einaktern, welche die Hypnosetechnik diskutieren und damit deutliche Bezüge zur »kathartischen Methode« aufweisen, wie sie die Hysteriebehandlung von Freud und Breuer konzipiert hat.²⁸ Auch diese Verbindungen Schnitzlers zur frühen Therapiemethode durch Hypnose sind indessen nicht einem Einfluss, sondern der Zeitgenossenschaft, dem »Geheimnis der Contemporaneität«²⁹, geschuldet: Als Arzt war Schnitzler mit der Hypnosetechnik vertraut und setzte sie selbst wiederholt ein,³⁰ seine Hypnose-Texte sind denn auch teilweise vor den »Studien über Hysterie« von 1895 erschienen. Im Frühwerk gibt es dazu zwei Zeugnisse: den Einakter »Die Frage an das Schicksal« aus dem »Anatol«-Zyklus von 1889, und »Paracelsus«, ein Versspiel in Blankversen, 1894 begonnen und 1898 publiziert.

²⁷ Weitere Einakterzyklen Schnitzlers sind: »Lebendige Stunden«, »Marionetten« und »Komödie der Worte«.

²⁸ Zur »kathartischen Methode« von Breuer und Freud siehe ausführlich: Gödde, Therapie und Ästhetik (wie Anm. 9), besonders S. 67 f.

²⁹ Hugo von Hofmannsthal, Brief an Karl Wolfskehl vom 17. Juli 1927, zitiert nach Edgar Salin, Um Stefan George. Zweite neugestaltete Ausgabe. München und Düsseldorf 1954, S. 223.

³⁰ Vgl. dazu den Bericht von Felix Salten über eine Nasenoperation, die Schnitzler durch Hypnose schmerzfrei vornehmen konnte. Felix Salten, Aus den Anfängen. Erinnerungsskizzen. In: Jahrbuch deutscher Bibliophilen und Literaturfreunde XVIII/XIX Jg. (1932/33), S. 34. Vgl. dazu die ausführliche Darstellung von Michael Worbs, Nervenkunst. Literatur und Psychoanalyse im Wien der Jahrhundertwende. Frankfurt a. M. 1983, S. 209.

Ich möchte im Folgenden kurz auf dieses Versdrama eingehen, weil sich daran exemplarisch die besonderen Kennzeichen der Katharsisthematik bei Schnitzler aufzeigen lassen. Der besondere, von Freud und Breuer abweichende Einsatz der Hypnose weist auf spätere Gestaltungen voraus, auch wenn diese nicht mehr die Hypnose thematisieren. Das Stück lässt zudem in formaler Hinsicht die spezifische Form erkennen, in der Schnitzlers kleine Dramen, ungeachtet der fehlenden »verhakenden Notwendigkeit«, dennoch kathartische Momente gestalten.

Das Stück »Paracelsus« verwendet – wie auch der frühere Einakter aus dem »Anatol«-Zyklus – die Hypnose in einer für Schnitzler charakteristischen Weise: Die Hypnose soll unterdrückte Emotionen und Phantasien zu Tage fördern und auf diesem Wege eine Befreiung bewirken. Damit entspricht sie vordergründig der Verwendung durch Breuer und Freud. Aber die Intentionen sind grundverschieden: Das Verfahren wird nicht wie bei den beiden Wiener Nervenärzten zur Heilung psychischer Störungen durch die dem Aussprechen geschuldete Abfuhr traumatischer Erfahrungen eingesetzt, sondern zur Enthüllung von Geheimnissen, die der fragende Hypnotiseur brennend zu wissen begehrt. Und diese Enthüllung ist in Schnitzlers Texten immer die Frage nach der Treue der Frau. Es ist die immer selbe Litanei, die Schnitzlers Freundin Olga Waissnix in ironischer Nachsicht einmal die »Conjugaison des Wortes coupable« nannte: »Est elle coupable?, »sera-t-elle coupable? A-t-elle été coupable?«³¹

Während der Privatier Anatol die Hypnose als sportliches Privatvergnügen betreibt, wobei ihn aber einzig diese Frage der weiblichen Treue umtreibt,³² ist sie in »Paracelsus« einem berühmten Arzt anvertraut, und scheint demnach in berufenen Händen zu sein. Doch gerade hier erlebt die Hypnose einen bedenklichen Einsatz.

³¹ Arthur Schnitzler – Olga Waissnix. Liebe, die starb vor der Zeit. Ein Briefwechsel. Hg. von Therese Nickl und Heinrich Schnitzler. Wien, München und Zürich 1970, S. 178. Das ganze Zitat, bezogen auf Alfred de Musset, lautet: »Dieser ewige Cultus der »femme« wird einem fad. Dann der Müßiggänger von einem Helden, der unaufhörlich Bulletins über sein Inneres herausgiebt, für nichts Sinn hat als für l'amour et la débauche und unaufhörlich ausruft: »Je souffre«. Dann die Conjugaison des Wortes coupable »Est elle coupable?, sera-t-elle coupable? a-t-elle été coupable?, und zum Schluß eine Flut von Thränen.«

³² Im frühen Einakter stellt Anatol diese »Frage an das Schicksal« im geeigneten Moment doch nicht, sondern problematisiert die Frage selbst, indem er den Nuancen des Wortes »Treue« nachspürt. Er verbietet sich letztlich den Einblick in die Psyche der Geliebten und will lieber die quälende Unsicherheit behalten, als eine befürchtete vernichtende Gewissheit erlangen. Vgl. dazu Gerhard Neumann, »Die Frage an das Schicksal«. Das Spiel von Wahrheit und Lüge in Arthur Schnitzlers Einakter-Zyklus »Anatol«. In: *Austriaca* 39 (1994), S. 51–67.

Paracelsus, seinem historischen Namensträger nachgebildet, trifft in Basel, im Haus des Waffenschmiedes Cyprian, seine einstige Jugendliebte Justina wieder, die nun Cyprians Frau geworden ist. Von der Verwirrung Justinas bewegt, spricht Paracelsus Sätze aus, die sich wie eine konzise Umschreibung des kathartischen Verfahrens von Breuer und Freud anhören:

Scheut Ihr Erinnerung?

Man kann Ihr besser nicht die Schauer nehmen,

Als wenn man sie zum Leben wieder weckt. (D I, S. 477)

Vergangene Erschütterungen verlieren den Schauer (dies der wiederholte Begriff Schnitzlers für unheimliche, vom bewussten Wollen abgetrennte seelische Bewegungen) und beruhigen sich durch ihre erinnernde Wiederbelebung.³³ Aber Paracelsus weckt nicht Erinnerungen in Justina, er suggeriert ihr vielmehr eine gar nicht begangene Tat, nämlich ein Liebesrendezvous mit dem in sie leidenschaftlich verliebten Junker Anselm, den sie in der Szene zuvor zurückgewiesen hat. Justina fleht unter Hypnose voller Gewissensbisse um Gnade für die nur fantasierte Tat. Sie wird also zu ihrem wahnhaften »Privattheater«³⁴ erst durch den Einfluss der Hypnose gezwungen und gerade nicht davon befreit. Doch die Prozedur gilt gar nicht ihr selbst, sondern ihrem Gatten. Als dieser verunsichert anfängt, an die Untreue seiner Frau zu glauben, hypnotisiert Paracelsus Justina aufs Neue mit dem Befehl, sie solle nur noch wahr sein:

Merkt auf, Justina: Eins

Gebiet' ich Euch: Seid *wahr*, wenn Ihr erwacht,

Wahr, wie Ihr nie gewesen – seid so wahr,

Nein! *wahrer* als Ihr pflegt gen Euch zu sein,

So daß wie klare Flut im Sonnenglanz

Die Seele daliegt, bis zum Grunde leuchtend – (D I, S. 493)

³³ Schauer der Erinnerung: Diesen Topos der Jahrhundertwende verwendet Schnitzler wiederholt, wie überhaupt der »Schauer« eine der prominentesten Gefühlsregungen vorzüglich seiner weiblichen Protagonistinnen ist, so z. B. in »Frau Berta Garlan« (E I, S. 395, S. 428 und S. 512) oder in »Frau Beate und ihr Sohn« (E II, S. 102). Hofmannsthal verwendet die Formulierung in »Der Tor und der Tod«: Claudio beschwert sich, dass das Leben – im Vergleich mit den Erwartungen der Kindheit – nur »schale Schauer der Erinnerung« bringe. GW GD I, S. 297.

³⁴ Josef Breuer, Krankengeschichte Bertha Pappenheim [1882]. In: Physiologie und Psychoanalyse in Leben und Werk Josef Breuers. Hg. von Albrecht Hirschmüller. Bern 1978, S. 348–364, zitiert nach Gödde, Therapie und Ästhetik (wie Anm. 9), S. 76f.

Der Befehl zur vollen Wahrheit will in seelische Regionen vordringen, die gemeinhin dem Ich verschlossen sind, er will – ganz entsprechend den frühen therapeutischen Strategien Freuds – mit dem Mittel der Hypnose Nichtbewusstes zur Sprache bringen. Diese Enthüllungen werden als »klare Flut« metaphorisiert und stehen damit im Zeichen der Reinheit, die bei Schnitzler eine hohe Dignität besitzt. Die klare Flut spült nun aber paradoxerweise trübe Gefühle der unterdrückten Leidenschaften nach oben, die unter der scheinbar ruhigen Oberfläche eines umfriedeten Frauenlebens brodeln. Erst dieser zweite Hypnosebefehl bringt zum Vorschein, dass der erste nicht nur ein Wahngewimmel hervorrief: Unter dem Gebot der Wahrhaftigkeit bekennt Justina, dass die fantasierte Tat ein Ausdruck ihrer unbewussten Wünsche war, dass sie kurz davor stand, dem Werben Anselms nachzugeben, und dass sie sich auch Paracelsus selbst bedenkenlos hingeeben hätte. Diese Gefahren scheinen durch das Aussprechen eine Abfuhr erhalten zu haben: Ganz im Sinne einer kathartischen Therapie ist ihre Seele nun gereinigt von außerehelichen Leidenschaften, dadurch, dass diese Leidenschaften ausgesprochen wurden.³⁵ »Laß alles dir erzählen! So wird es gut« (D I, S. 489), ist die Formel, die mit dem »Wegerzählen« der Hysterietherapie von Breuer und Freud übereinstimmt.³⁶

Der Vorgang erscheint indessen in einem bedenklichen Licht. Zum einen bleibt Justina die ganze Zeit über manipuliertes weibliches Objekt ihres männlichen Hypnotiseurs, sie agiert nur als ein sich selbst unbewusstes Medium. Bezeichnenderweise weiß sie im wachen Zustand nichts mehr von ihren Enthüllungen und kann sich darum auch nicht mit ihnen auseinandersetzen, womit zugleich das von Freud später beanstandete Manko der Methode aufscheint.

³⁵ Vgl. auch Freuds Erstaunen darüber, wie viel Schnitzler im »Paracelsus« von therapeutischen Vorgängen wisse, zitiert nach Worbs, *Katharsis* (wie Anm. 16), S. 97. Vgl. dazu auch die Rezension Alfred von Bergers zu den »Studien über Hysterie« von Breuer und Freud, die den Katharsis-Begriff von der Psychologie weg wieder an die Literatur bindet: »Die ganze Theorie ist eigentlich ein Stück uralter Dichterpsychologie. Bei jeder ersten Entdeckung, welche die Wissenschaft auf dem Gebiet der Seele macht, wird sich zeigen, daß die großen Dichter die Wikinger sind, die lange vor Kolumbus in Amerika waren.« (Alfred von Berger, *Chirurgie der Seele*. In: Morgenpresse. Wien, 2. Februar 1896, S. 1 f., hier S. 2. Gekürzt wiederabgedruckt in: Alfred von Berger, »Die Dichter hat sie für sich...«. In: *Psychoanalytische Bewegung*, Bd. 4 (1932), S. 73–76, hier S. 75.)

³⁶ Breuer, *Krankengeschichte Pappenheim* (wie Anm. 34), S. 355, zitiert nach Gödde, *Therapeutik und Ästhetik* (wie Anm. 9), S. 65 f.

Justina *wie erwachend*.

Was ist denn hier geschehn? – Mich dünkt, ich sagte
So viel von mir, als ich – nie sagen wollte. (D I, S. 498)

Zum andern provoziert Paracelsus die Erschütterung der Leidenschaften gar nicht in therapeutischer Absicht für die Frau, sondern für den prahlenden Gatten, dem er in agonaler Konkurrenz von Mann zu Mann eine Lektion erteilen will. Er ist der Adressat, dem die Unsicherheit seines sicher geglaubten Besitzes vor Augen geführt wird. Die erlittene Verlustangst beschädigt sein Selbstbewusstsein empfindlich und führt zu heilsamer Bescheidenheit. Anfangs behauptet er großspurig:

Zu fürchten hab' ich nichts ... Erinn'ung nicht
Und keine Schwärmerei. Vom Gegenwärt'gen
Umschlossen und gebändigt ist das Weib. (D I, S. 478)

Am Schluss dagegen gibt er erschüttert zu:

Ein Sturmwind kam, der hat auf Augenblicke
Die Thore unsrer Seelen aufgerissen,
Wir haben einen Blick hineingethan ...
Es ist vorbei, die Thore fallen zu. –
Doch was ich heut gesehn, für alle Zeit
Soll's mich vor allzu großem Stolze hüten. (D I, S. 498)

Die Entladung der weiblichen Leidenschaften, die der Gatte – im Unterschied zu seiner Frau bei klarem Bewusstsein – als Zuschauer ihres Privattheaters miterlebt hat, macht ihn zum innertheatralen Rezipienten, der durch die dargestellten Leidenschaften eine kathartische Erschütterung erfährt.

Die Schlussworte des Paracelsus, die wiederholt als Schnitzlers anthropologisches Vermächtnis gelesen wurden (wovon er sich aber distanziert hat),³⁷ erhalten in dieser Perspektive einen ganz bescheidenen Stellenwert: Sie fungieren als eine Warnung vor männlicher Hybris in Bezug auf weibliche Treue.

Es fließen ineinander Traum und Wachen,
Wahrheit und Lüge. Sicherheit ist nirgends.

³⁷ Vgl. dazu die Bemerkung in den Aphorismen aus dem Nachlass: »sagt Paracelsus, aber nicht ich.« (AB, S. 464).

Wir wissen nichts von andern, nichts von uns;
Wir spielen immer, wer es weiß, ist klug. (D I, S. 498)

Der frühe Einakter »Paracelsus« hat Modellcharakter für die Katharsisthematik in Schnitzlers Werk und steckt die Koordinaten ab. Zwar wird die Hypnose später kaum mehr thematisiert und insofern sind die kathartischen Momente – genau wie später bei Freud – vom Thema der Hypnose abgekoppelt. Die Behandlung des Themas im frühen Einakter lässt aber vier Aspekte erkennen, welche die besondere Signatur kathartischer Momente bei Schnitzler erzeugen: Zum einen findet eine Sexualisierung der kathartischen Affekte statt. Zum andern rückt in Schnitzlers Thematisierung kathartischer Vorgänge der Genderaspekt ins Zentrum. Drittens wird das in Schnitzlers literarischer Ökonomie hoch besetzte semantische Feld der Reinheit aktiviert und tritt in eine Spannungsbeziehung zum ebenso zentralen Gegenbegriff der Lüge. Viertens und vor allem kennzeichnet ein formaler Aspekt die spezifische Gestaltung Schnitzlers: Die kathartische Entladung der Leidenschaften ist in seinen Einaktern in eine gerahmte Situation gebannt – in ein innertheatralisches Privattheater oder in eine zweite, nur erzählte Realitätsebene –, wodurch die Figuren der äußeren Erzähl- beziehungsweise Spielebene ihrerseits zu Zuschauern werden und die vorgeführte oder erzählte Entladung der Affekte an sich selbst in homöopathischer Dosierung innerhalb des Textes erleben können.³⁸

Im Folgenden sollen die Spuren der Schnitzler'schen Katharsismethode anhand dieser vier Koordinaten verfolgt werden, ihre Besonderheit im Stimmenkonzert der zeitgenössischen Wiener Diskussion herausstellen und den kulturellen Austausch mit den Beiträgen von Freud, Breuer, Bahr und Hofmannsthal hervorheben.³⁹ Besonders mit Bahrs »Dialog vom Tragischen« treten Schnitzlers innerfiktionale Positionen in einen Gesprächszusammenhang; manche der Dramatisierungen Schnitzlers erscheinen wie bestätigende Illustrationen zu Bahrs theoretischen Ausführungen. Dies gilt aber nur für Bahrs These im ersten Teil seines »Dialogs«, wonach die Tragödie der Griechen eine Kompensationsform sei,

³⁸ Zur Homöopathie vgl. Bahr, *Dialog vom Tragischen* (wie Anm. 11), S. 13 und S. 19. Auch Paracelsus lässt Justina ihre Wünsche nur verbal und unter dem Einfluss von Hypnose erleben, wodurch die homöopathische Dosis der erregten Leidenschaften gewährleistet ist.

³⁹ Vgl. zum kulturellen Austausch Greenblatt, *Verhandlungen mit Shakespeare* (wie Anm. 19).

welche die überwundene Barbarei der Menschheit in der unschädlichen verbalen Form aktiviere, was zu einer »erleichternden Entladung« der unterdrückten Affekte führe. Zu Bahrs Hauptthese im zweiten Teil seines »Dialogs«, welche die Verzichtbarkeit der Tragödie, ja des Theaters insgesamt für die neuen Menschen beweisen will, finden sich, wie zu zeigen sein wird, in Schnitzlers Fiktionalisierungen wiederholt kritische Repliken.⁴⁰

Sexualisierung

Die Leidenschaften, die in Schnitzlers Dramen und auch in den erzählenden Texten verhandelt werden, sind fast immer Leidenschaften des Eros. Unser tiefstes Wesen, so befindet Ormin in »Stunde des Erkennens«, ist dort, »wo unsere Wünsche schlafen oder sich schlafend stellen« (D II, S. 476). Und diese Wünsche sind erotischer Natur, das spricht Ormin ebenfalls aus, wenn er von der braven Hausfrau Klara vermutet, »daß tief in Ihnen die Seele einer großen Liebenden schlummert« (D II, S. 476). Andere Erschütterungen, die Menschen erleben, Emotionen wie Furcht und Scham, Trauer, Schrecken und Jammer, Zorn und Neid sind meist die sekundären Ableitungen aus dieser ersten Leidenschaftsquelle. Klingt aber in der Formulierung von der »großen Liebenden« noch der romantische Liebescode nach, so werden Schnitzlers Protagonisten oft nur von kruden sexuellen Wünschen umgetrieben, die mit Liebe wenig zu tun haben. Diese Dissonanz zwischen individueller Liebe und freizügigem sexuellen Begehren ist denn auch die Triebkraft vieler Handlungen, hinzu kommen die Einengungen gesellschaftlicher Moralkonventionen, so dass Schnitzlers Figuren einen Zweifrontenkrieg kämpfen müssen, in dem sie oft unterliegen. Die in Bahrs »Dialog« aufgestellte These von dem dünnen Firnis der Sitte, unter der die alte Barbarei hervordränge, die bei Bahr hauptsächlich für die antiken Griechen gilt,⁴¹ ist in Schnitzlers postviktorianischen Texten sexuell gewendet: »La bête humaine«

⁴⁰ Bahr, Dialog vom Tragischen (wie Anm. 11), u. a. S. 16 ff. (bes. S. 20), und S. 47 ff. Zur impliziten Kritik Schnitzlerscher Protagonisten an Bahrs Ausführungen siehe die unten zitierte Bemerkung Mauers im »Weiten Land«, D II, S. 307f., und die des Schriftstellers Felix im »Bacchusfest«, D II, S. 552.

⁴¹ Wiederholt bei Bahr, Dialog vom Tragischen (wie Anm. 11), so z. B. S. 12, S. 39 (»Kur verhaltener Triebe«), S. 40.

ist vor allem ein sexuell triebhaftes Tier.⁴² Das immer lockende und nie gemeisterte Chaos, das nach Bahr aus den Blicken der modernen Passanten schielt,⁴³ wird in den vielzitierten Sätzen von Schnitzlers Hoteldirektor Aigner im »Weiten Land« ausdrücklich auf Liebesdinge bezogen:

So vieles hat zugleich Raum in uns –! Liebe und Trug ... Treue und Treulosigkeit ... Anbetung für die eine und Verlangen nach einer andern oder nach mehreren. Wir versuchen wohl Ordnung in uns zu schaffen, so gut es geht, aber diese Ordnung ist doch nur etwas Künstliches ... Das Natürliche ... ist das Chaos. (D II, S. 281)

Genderisierung und therapeutisches Setting

Dieses sexuelle Chaos betrifft beide Geschlechter. Aber während es sich bei den Männern meist unverblümt an der Oberfläche ausdrückt, verhält es sich beim weiblichen Geschlecht anders: bei den Frauen stellen sich die Wünsche schlafend und müssen geweckt werden. Diese Aufgabe fällt – wie in »Paracelsus« – dem Mann zu, der sich als Therapeut geriert. Die dabei wiederholte Grundkonstellation kann geradezu als Inversion der kathartischen Methode Freuds und Breuers gelten. Zwar bleibt das Setting von männlichem Therapeuten und weiblicher Patientin erhalten, die therapeutische Intention hat sich dagegen umgekehrt: Es geht nicht darum, eine hysterische Patientin von ihren pathologischen Symptomen zu heilen, vielmehr wird umgekehrt eine ruhig und zufrieden lebende Frau durch die Anweisung des Mannes allererst mit ihren Leidenschaften bekannt gemacht und dadurch gewissermaßen hysterisiert. Der therapeutisch wirkende Mann ist dabei nur die Kehrseite des eifersüchtigen, der projektiv vorwegnimmt, was er befürchtet. Diese Methode führt nicht zur Heilung der Frau, sondern zur Beruhigung des Mannes über seinen größten Schrecken: die treulose Frau.

Beispielhaft für diese Konstellation sind die Erzählung »Die Hirtenflöte«, das Drama »Komödie der Verführung« und das Renaissancedrama »Der Schleier der Beatrice«, das Motiv taucht aber abgemildert in vie-

⁴² So der Titel des Romans von Emile Zola, »La bête humaine«. Vgl. dazu auch die Kombination von sexueller Triebhaftigkeit und Bestiarium in Hofmannsthals »Elektra«.

⁴³ Bahr, Dialog vom Tragischen (wie Anm. 11), S. 41.

len anderen Texten auf.⁴⁴ Ganz exemplarisch gestaltet es die Erzählung »Die Hirtenflöte« von 1909, die zu den schwächeren Schnitzlers gehört, und damit umso plakativer die Obsessionen ihres Verfassers formuliert. Der Astrologe Erasmus stößt seine junge Gattin mit dem sprechenden Namen Dionysia in die Welt hinaus, weil er nicht sicher sein kann, dass ihre Zärtlichkeit und Treue nicht nur dem Mangel an Versuchungen zu verdanken sind.⁴⁵ Sie müsse – so das ihr verschriebene Programm – »jeder Neugier, die sich in dir regt, jeder Sehnsucht, die dich lockt, ohne Zögern Folge leiste[n], wohin sie dich auch führe.« (E II, S. 14) Und diese Regungen führen dann Dionysia, die ihrem Namen alle Ehre macht, in sexuelle Abenteuer bis hinauf zum Fürstenhof, in rauschhafte Orgien »ohne Zügel, Rücksicht und Scham« (E II, S. 35), in Mord und Todesgefahr. Als sie zu ihrem Gatten zurückkehrt, deutet dieser das von Dionysia durchlebte »Übermaß der schmachvollen Lüste« (E II, S. 35) in paradoxer Zuspitzung als einen kathartischen Vorgang, als Reinigungsprozess: »Reiner stehst du vor mir als all jene andern, die im trüben Dunst ihrer Wünsche atmen. Du weißt, wer du bist.« (E II, S. 39) Doch Dionysia verlässt ihn, weil sie sich weniger kennt als je und weil seine Reaktion den Schauer vermissen lässt, den ihr Schicksal verdient hätte. Auch wenn diese Schlussvolte das Verhalten des männlichen Protagonisten kritisiert, gibt die Erzählung keinerlei Hinweis darauf, dass sie als Karikatur oder auch nur als kritische »Revue stereotyper Frauenbilder« der Jahrhundertwende konzipiert ist.⁴⁶ Das verbietet schon die hartnäckige Wiederholung derselben Konstellation in Schnitzlers Textwelten.⁴⁷ Die-

⁴⁴ Etwa im »Zwischenspiel« und im »Weiten Land«.

⁴⁵ »[D]aß deine Zärtlichkeit Liebe, deine Unbeirrbarkeit Treue, das Gleichmaß deiner Seele Glück bedeuten, und sich auch im Drang und Sturm eines bewegteren Lebens so bewähren würden?« (E II, S. 12).

⁴⁶ Diese Interpretation versucht zur Ehrenrettung Konstanze Fliedl, Arthur Schnitzler. Stuttgart 2005, S. 164. Polt-Heinzl verspürt dagegen »ein wenig den Geruch von Männerphantasien«. **Eveline Polt-Heinzl, Der Genia Effekt oder Schnitzlers Umgang mit den strukturellen Lücken im Verhältnis der Geschlechter.** In: IASL 33 (2008), S. 111.

⁴⁷ Die Konstellation findet sich einmal in »Schleier der Beatrice«, wo der Dichter Filippo die kindliche Beatrice in die ihr vorbestimmten erotischen Abenteuer entlässt, weil sie sich im Traum als Gattin des Herzogs gesehen hat. Träume werden in diesem Schauspiel ganz im Sinn der »Traumdeutung« Freuds als zensurfreie Wunscherfüllung verstanden, als »freche Wünsche, die das Licht des Tags / zurückjagt in die Winkel unsrer Seele« (D I, S. 576). Noch eindringlicher wird die Konstellation in der figurenreichen »Komödie der Verführung« gestaltet, in welcher der Mann die Frau ebenfalls auf den erotischen »Weg ins Freie« schickt, auf dem sie haltlos strauchelt. Dabei wird ausdrücklich und in hohem Pathos betont, dass die Liebe nur dem einen Mann gilt, die Versuchung aber von vielen ausgehen kann: »Fakelschein, Flöten und Geigen, nächtliches Wellenrauschen, eine schmeichelnde Stimme, Duft

se Gestaltungen scheinen fast manisch einen Schrecken an die Wand zu malen, um ihn dann in kathartisch-therapeutischer Absicht abführen und sich darüber beruhigen zu können.⁴⁸ Solche Texte sind nicht – wie Richard Beer-Hofmann so schön vom »Reigen« gesagt hat – Schnitzlers »erectiefstes« Werk,⁴⁹ sondern nur seine projektivsten, insofern sie das Jahrhundertwendephantasma der fortwährend sexuellen Frau obsessiv durchspielen.⁵⁰

Immer wieder ist es die Inkongruenz von Liebe und Sexualität, die Schnitzlers Frauenfiguren verstört und in den Tod treibt. Mit dem Ruf »Nur dich, habe ich geliebt«,⁵¹ den die Sterbenden dem Mann, dem sie untreu wurden, zurufen, wird ihr Opfer abschließend des jammernden Mitgefühls würdig. Da geht es für die untreuen männlichen Protagonisten glimpflicher aus: sie dürfen sich – wie im »Weg ins Freie« und wie in der »Traumnovelle« – in einer wahren kathartischen Affektentladung im Schoß der von ihnen betrogenen Frau ausweinen, in einer Choreografie, die von fern an eine *Pietà*-Gruppe erinnert.⁵²

von Flieder – und deine Aurelie gleitet in die Arme eines Verführers, eines Freundes, eines Fremden, der die Stunde zu nützen weiß.« (D II, S. 964) Diese Entfesselung der weiblichen Leidenschaften führt nicht zur Beruhigung oder zur Reinigung, sie endet vielmehr meistens tödlich. Allen diesen Frauen, die von einem Mann zum andern taumeln, merkt man die Projektionen von Mann zu Mann an.

⁴⁸ Es hat den Anschein, als müsse die kathartisch-therapeutische Absicht über den Text hinaus auch zur Beruhigung des Verfassers herhalten, so lassen sich jedenfalls viele autobiografische Äußerungen Schnitzlers lesen. Den Stellvertretermodus der Literatur benennt Schnitzler explizit Otto Brahm gegenüber. Am 1. September 1902 schreibt er ihm: »Ich verurteile mich gewissermaßen zum Tode – um mich außerhalb des Stüekes um so sicherer begnadigen zu können«. (Schnitzler – Brahm, Briefwechsel [wie Anm. 23], S. 130)

⁴⁹ Richard Beer-Hofmann in einem gemeinsamen Brief mit Hofmannsthal an Schnitzler: »Viele Leute werden es als Ihr erectiefstes Werk bezeichnen.« (BW Schnitzler, S. 167)

⁵⁰ Besonders pointiert sind diese Jahrhundertwendephantasmen bei Otto Weininger formuliert. Dessen berühmter Satz: »Das Weib ist fortwährend, der Mann nur intermittierend sexuell« wurde von Kraus – in Umkehrung der frauenverachtenden Intention – gerade als Beitrag zur Befreiung der Frau gefeiert. Otto Weininger, *Geschlecht und Charakter. Eine prinzipielle Untersuchung*. München 1980 (Nachdruck der Erstausgabe von 1903), S. 115. Vgl. dazu auch: Nike Wagner, *Geist und Geschlecht. Karl Kraus und die Erotik der Wiener Moderne*, Frankfurt a.M. 1982, bes. S. 153 ff.

⁵¹ So z.B. in »Frau Berta Garlan« (E I, S. 510) und in der »Komödie der Verführung«, wo dieser Satz zwar nicht ausgesprochen, wohl aber durch den gemeinsamen Liebestod besiegelt wird (D II, S. 972).

⁵² »Weg ins Freie« (E I, S. 868), vgl. auch die »Traumnovelle« (E II, S. 503).

Reinheit und Lüge

Die aus ihrem haltlosen Triebleben zurückkehrende Dionysia wird von ihrem Gatten als »rein« bezeichnet, weil sie ihre Wünsche kennt und gelebt hat. Wird auch dessen Experiment durch den Erzählverlauf verworfen, bleibt doch die Kombination von Reinheit und Leidenschaft in Schnitzlers Textwelten gültig. »Rein« hätte ein außereheliches Glück für Ormin in »Stunde des Erkennens« mit der Frau seines Freundes werden können (D II, S. 478), »ewig rein« bleibt Seraphine in der »Komödie der Verführung«, sollte sie auch zehn Liebhaber haben. (D II, S. 863) Das Paradigma Reinheit erfährt gegenüber seinem konventionellen Gebrauch eine radikale Umwertung:⁵³ Es wird zum Synonym für Offenheit und Ehrlichkeit dem eigenen und fremden Begehren gegenüber, zu einem Fanal gegen eine Moral, die dieses Begehren negiert. Judith in der »Komödie der Verführung« rechtfertigt ihr offen promiskuitives Leben damit, sie wolle es »ehrlicher treiben als – die anderen« (D II, S. 865), und der Arzt Franz Mauer fordert im »Weiten Land«, man solle in Liebesdingen doch ehrlich sein, »[e]hrlich bis zur Orgie« (D II, S. 307). Wiederholt erscheint die Orgie als Reinigungsritual, das die Figuren aus ihren leidenschaftlichen Verstrickungen herausführt, so vor allem im »Bacchusfest«.⁵⁴

Der Arzt Franz Mauer aus dem »Weiten Land«, der die Ehrlichkeit in Beziehungsdingen einklagt, äußert sich auch zum Gegenbegriff, zum Reizwort »Lüge«, das in Schnitzlers Textuniversum ebenfalls eine prominente Rolle spielt. Er behauptet dazu: »[E]s gibt vielleicht nur ein schweres [Wort] auf der Welt – und das heißt Lüge«. Ibsens »Lebenslüge« klingt an, vor allem aber lesen sich Mauers Ausführungen, als sei er einer der Gesprächspartner in Bahrs »Dialog vom Tragischen« und reagiere auf die dort vorgetragenen Thesen des Hausherrn. Auch in Bahrs »Dialog« ist die Lüge ein Schlüsselwort. Die Hysterie, die der Hausherr

⁵³ Diese Konnotation von Reinheit steht in genauer Opposition zum konventionellen, jede (außereheliche) Sexualität ausschließenden Reinheitsverständnis, das ein Kritiker zum Ausdruck brachte, als er in einer Vorstellung des »Märchens« dem Verfasser zurief: »Um Reinlichkeit wird gebeten«. (Schnitzler, Briefe [wie Anm. 18], S. 227)

⁵⁴ Im »Bacchusfest« ist die Orgie in die Binnenerzählung verlegt, siehe D II, S. 551. Die »Traumnovelle« führt nur hart an die Orgie heran, wodurch Fridolins Verlangen erst recht in Aufruhr gerät.

der gesamten griechischen Kultur unterstellt, erklärt er mit der Lüge vom angeblich sittlichen Menschen, auf der diese Kultur aufgebaut worden sei, während in Wirklichkeit die wilde Barbarei nur mit einer dünnen sittlichen Schicht übertüncht war.⁵⁵ Für die Gegenwart dagegen fordert der Hausherr des »Dialogs« eine Kultur, die sich ohne Moral behelfen könne und darum auch die Lüge überflüssig mache. Die Kultur solle sich mit »offenen Augen über den Abgrund halten«, so würden die Menschen »endlich einmal auch diese Wahrheit ertragen lernen: daß sie das Laster brauchen.«⁵⁶

Bahrs im Rückgriff auf Nietzsche gewonnene Utopie von der »wunderbaren Schamlosigkeit des Freien in allen menschlichen Dingen«,⁵⁷ scheint für den fiktiven Franz Mauer im »Weiten Land« eine anthropologische Unmöglichkeit, denn in der behaupteten Freizügigkeit sieht er nur eine neue Lüge:

[D]ies Ineinander von Zurückhaltung und Frechheit, von feiger Eifersucht und erlogem Gleichmut – von rasender Leidenschaft und leerer Lust, wie ich es hier sehe – das find' ich trübselig und grauenhaft – ... Der Freiheit, die sich hier brüstet, der fehlt es am Glauben an sich selbst. Darum gelingt ihr die heitre Miene nicht, die sie so gerne annehmen möchte ... darum grinst sie ... wo sie lachen will. (D II, S. 307 f.)

Mauer, wiewohl eine der besonnenen Arztfiguren in Schnitzlers Welt, muss nicht unbedingt das Sprachrohr seines Erfinders sein, doch die tragische Entwicklung der Dramenhandlung gibt seiner Skepsis recht. Die neuen Menschen, die keine Tragödie, nicht einmal eine Tragikomödie mehr brauchen, weil sie keine Lügen mehr kennen, sind in Schnitzlers Werk nicht zu finden. Wo sie glauben, diese lügenfreie Offenheit erreicht zu haben, belügen sie nur sich selbst. Es ist eine durchgehende Konstante Schnitzlerscher Gestaltung, dass »Verstand und Gefühl [...] völlig getrennten Haushalt führen« (AB, S. 101), worin er – »diesseits von Gut und Böse«, diesseits der Lüge – die handlungstreibende Kraft der modernen Tragikomödie erkennt.

⁵⁵ Bahr, Dialog vom Tragischen (wie Anm. 11), S. 23 f.

⁵⁶ Ebd., S. 49 f.

⁵⁷ Ebd., S. 49.

Binnendramatisches Spiel und Rahmung

Schnitzlers Dramen inszenieren wiederholt ein Spiel im Spiel-Arrangement, das ein binnendramatisches Publikum zum Rezipienten der inneren Spielebene macht und dadurch gleichsam auf der Bühne die kathartische Wirkung für sich nutzen kann. Dieses quasi gerahmte Spiel im Spiel bildet die besondere Signatur der kathartischen Momente in Schnitzlers Einaktern: »Die letzten Masken«, »Die Frau mit dem Dolche«, »Das Bacchusfest« und der besonders raffiniert die Spielebenen mischende »Grüne Kakadu« sind Beispiele solcher binnendramatischer Inszenierungen. Auch im erzählenden Modus kann die Trennung der Wirklichkeitsebenen zu einer innerliterarischen Katharsis führen. Das eindrucklichste Beispiel dafür ist die »Traumnovelle«, bei der beide Protagonisten unversehrt ihre imaginativen Erlebnisse abschließen und in ihre alltägliche Wirklichkeit zurückkehren können, die nun aber um das Wissen der Gefährdung bereichert ist. Ausdrücklich werden die nächtlichen Abenteuer, die die Eheleute je für sich durchzustehen haben, in den befreienden Modus des Erzählens überführt: »Ich will dir alles erzählen«, dieser von einem Tränenstrom begleitete Satz Fridolins, der den fast gleichlautenden in »Paracelsus« wieder aufnimmt, kann als Grundmuster der kathartischen Entladung gelten (E II, S. 503).

Im Einakter »Die letzten Masken« von 1902 bleibt zweifelhaft, ob das binnendramatische Spiel zu einer kathartischen Wirkung führt. Der todkranke Journalist Karl Rademacher bittet um den Besuch seines Jugendfreundes, eines inzwischen berühmten Schriftstellers, um vor seinem Tod eine lang ersehnte Abrechnung herbeizuführen, indem er dem vom Leben Verwöhnten entgegenschleudert, dass seine Gattin die Geliebte Rademachers war. Um sich entsprechend vorzubereiten, inszeniert er die Szene mit einem ebenfalls kranken Schauspieler, der die Rolle des verhassten einstigen Freundes übernimmt. Als dann der wirkliche Schriftsteller auftritt, werden nur noch banale Sätze ausgetauscht. Ob das Spiel im Spiel die eigentliche Aussprache überflüssig gemacht hat, weil die Wut im Übungsgespräch schon abgearbeitet und beruhigt wurde, oder ob Rademacher zu feige für die entscheidende Auseinandersetzung ist, bleibt offen. Damit bleibt auch unentschieden, ob das innertheatralische Spiel eine therapeutisch-kathartische Wir-

kung haben konnte, oder ob damit nur die letzte Kraft für die Abrechnung vorzeitig verpufft ist.

Der Schluss lässt Rademacher sterbend zurück, gleichgültig gegen alle irdischen Belange, auch gegen seinen unerfüllten Rachewunsch. Seine Abgeklärtheit lässt fast auf eine »erleichternde Entladung« der vorigen Erregung schließen: »Was hat unsereiner mit den Leuten zu schaffen, die morgen noch auf der Welt sein werden?« (D I, S. 735). Das reale Theaterpublikum dagegen, dem die eigentliche dramatische Auseinandersetzung vorenthalten bleibt, wird um seine leidenschaftliche Erregung und Abfuhr betrogen, zumindest nach der Meinung des Theaterdirektors Otto Brahm, der das innertheatralische Spiel des Einakters für »Anti-Dramatisch« hielt: »[D]aß jemand das nicht tut, schweigend, was er zu tun verhiess, muß auf der Bühne fast stets enttäuschen [...]«. ⁵⁸

Im »Grünen Kakadu« von 1898 dagegen werden während des ganzen Stücks auf komplexe Weise die Ebenen des inneren und äußeren Spiels durchmischt, was am Schluss zu einer verhängnisvollen Überschreitung des inneren Spielrahmens und zu einer Realisierung der zuvor nur gespielten mörderischen Leidenschaft führt. Der wegen seiner schönen, aber untreuen Frau eifersüchtige Schauspieler Henri berichtet auf so intensive und überzeugende Weise von der angeblichen Ermordung seines Nebenbuhlers, dass die zuhörenden Gäste der Kneipe ihm Glauben schenken und ihm dabei über das tatsächliche Liebesverhältnis zwischen seiner Frau und dem Konkurrenten die Augen öffnen. Als dann der Nebenbuhler »real« auftaucht, führt Henri in höchster Erregung den gespielten Mord vor den Augen seiner Zuschauer »real« aus, wodurch das angenehme Gruseln des Kneipenpublikums in Entsetzen umschlägt.

Ob die Entfesselung der Leidenschaften bei Schnitzler zu einer läuternden Beruhigung führen kann oder ob sie zerstörerisch wirkt, hängt demnach letztlich von der Rahmung ab. Von entscheidender Bedeutung für eine entspannende Wirkung der binnendramatischen Katharsis ist die Stabilität dieser Rahmung. Das wird noch einmal im Vergleich der beiden Einakter »Die Frau mit dem Dolche« und »Das Bacchusfest« deutlich. In beiden Fällen soll eine erotische Komplikation der Gegenwart durch eine Rückversetzung in vergangene Epochen einer Lösung

⁵⁸ Schnitzler – Brahm, Briefwechsel (wie Anm. 23), S. 99. Brahm revidierte seine Meinung allerdings wieder und verschob seine Kritik auf »Die Frau mit dem Dolche«, durch deren Publikumswirkung er sich dann erneut korrigieren musste.

zugeführt werden, was im ersten Fall scheitert, im zweiten Fall gelingt.

»Die Frau mit dem Dolche« von 1902 beginnt in einer modernen Bildergalerie, in der ein junger Mann namens Leonhard der Gattin eines berühmten Schriftstellers, Pauline, eine Liebeserklärung macht. Zwar stößt er nicht auf Gegenliebe, aber die junge Frau ist dennoch in Gefahr, aus bloßem sinnlichem Verlangen nach ihm. Sie verschließt sich diesen Gefühlen jedoch, bis sie sich in dem Gemälde, vor dem sie stehen, selbst erkennt: Darauf ist im Renaissancedekor eine Frau mit erhobnem Dolch und ein männlicher Leichnam am Boden abgebildet. In der imaginierten Erinnerung steigt die moderne Frau buchstäblich in den Rahmen ein und erlebt sich selbst als Heroine der in Blankversen gehaltenen Renaissancehandlung. Dort hat zwischen dem jungen Verehrer und der Gattin des Malers eine Liebesnacht stattgefunden, in der – von Seiten der Frau – nur die Leidenschaft, nicht die Liebe Regie führt:

Vernahmst du andern Laut von diesen Lippen,
Als den beklommenen Aufschrei wilder Lust? (D I, S. 712)

Die Binnenhandlung endet tragisch: Nach dem Auftauchen des Gatten wird der ungeliebte junge Mann von der Künstlergattin in Aufopferung für ihren Mann getötet, was diesem zu dem fehlenden Motiv auf seinem Bild verhilft.

Das tragische Ende der halluzinierten und im Bild gerahmten Vergangenheit ermöglicht der modernen Frau nun aber gerade nicht eine beruhigende Entspannung der eigenen Affekte. Vielmehr wird ihre Leidenschaft dadurch erst angeregt zu einer Mimesis der Binnenhandlung, die in dieser Parallelisierung auch in der modernen Version durch eine Duellforderung des betrogenen Gatten ebenso tödlich enden kann: »*Sie reicht Leonhard die Hand, sieht ihm ernst und fest ins Auge und sagt, nicht mit dem Ausdruck der Liebe, sondern der Entschlossenheit Ich komme.*« (D I, S. 718)

Hofmannsthals Einakter »Die Frau im Fenster« klingt an, gemeinsam ist der im Fin-de-Siècle so beliebte Renaissancedekor, die Rahmung, für die dort das Fenster und hier das Bild sorgen,⁵⁹ die dramatische Zuspitzung, die den Ehebruch mit einem wissenden Gatten kombiniert und eine tödliche Dynamik entfaltet. Dianoras Aufschrei in ihrer Todesstun-

⁵⁹ Vgl. zur Rahmung von Hofmannsthals »Frau im Fenster«: Ursula Renner, »Die Zauberschrift der Bilder«, Bildende Kunst in Hofmannsthals Texten. Freiburg i. Br. 2000, S. 262–283.

de: »Einmal darf eine Frau so sein«,⁶⁰ könnte auch Pauline entfahren. Die Binnenhandlung setzt sich über den Rahmen hinaus fort und wirkt in die (gespielte) Realität. Mit dieser Durchlässigkeit kann die binnendramatische Tragödie nicht zur »Kur verhaltener Triebe« werden.⁶¹ Die Entrahmung führt vielmehr – genau wie im »Grünen Kakadu« – zu einer Umkehrung der kathartischen Wirkung: nicht Beruhigung tritt ein, sondern die Aufheizung der Affekte.

Im Einakter »Das Bacchusfest« (1914) hingegen werden die außer-ehelichen Gelüste in eine Binnenhandlung gebannt, um sie auf der externen Ebene umso sicherer untergehen zu lassen. Das Stück nimmt die Dreierkonstellation von der »Frau mit dem Dolche« auf: Die junge Schriftstellergattin Agnes beginnt während der langen Abwesenheit ihres Mannes, dem sie – wohl sehr zu Recht – erotische Eskapaden unterstellt, eine Liebesbeziehung mit einem andern, doch handelt es sich hier nicht um einen einmaligen Seitensprung aus »wilder Lust« (D I, S. 712), sondern um Verliebtheit mit Heiratsplänen. Bei der Begegnung des neuen Paares mit dem bisherigen Ehemann kommt es indessen durch die geschickte verbale Strategie des Gatten nicht einmal dazu, dass diese Absicht überhaupt erklärt wird. Drehpunkt der kurzen *ménage à trois* ist eine Bahnhofshalle, ein Übergangsort, an dem sich wie im *Reigen* das Liebeskarussell dreht: Die Frau wechselt vom neuen Mann wieder zum alten, der den Harmlosen mimt, schnell alle Versuche seines Konkurrenten zu einer Erklärung unterbricht, und ihn schließlich an die Wand spielt. Zwar gibt es ungemütliche Momente, in denen kurz die Möglichkeit eines Duells zwischen den beiden Rivalen aufflackert, so wenn sich Felix über das neue Hutband seiner Frau erregt, das in der roten Farbe der Accessoires leuchtet, mit denen Schnitzler gewöhnlich seine Ehebrecherinnen ausstaffiert,⁶² oder wenn die »reizende kleine Krokodilledertasche« der Frau in gefährlicher Weise das Männergespräch dominiert (D II, S. 546–9). Aber der tragische Verlauf wird im Komödientext verhindert durch den Rückgriff auf die Mythologie, mit dem der Schriftsteller Felix den beiderseitigen Ehebruch indirekt auf die Bräuche antiker Bacchanalien bezieht und damit eingrenzt. Sein neues Dramen-

⁶⁰ Hofmannsthal: Die Frau im Fenster. In: GW GD I, S. 359.

⁶¹ Bahr, Dialog vom Tragischen (wie Anm. 11), S. 39.

⁶² Diese Farbgebung gilt z.B. auch für das scharlachrote Automobil der Adele Natter im »Weiten Land«. Vgl. Polt-Heinzl, Genia Effekt (wie Anm. 46), S. 104.

projekt handelt von solchen Bacchanalien,⁶³ bei denen einmal jährlich eine vollkommene erotische Freizügigkeit herrschen durfte, die indessen auf diese eine Nacht beschränkt blieb. Eine Fortsetzung, ja auch nur das Reden darüber war den jeweiligen Paaren nicht erlaubt oder nur unter so strengen Auflagen, dass die wenigsten Lust dazu verspürten.⁶⁴ Von dieser nächtlichen Orgie – so Felix – sei man »zuweilen etwas ermüdet, aber doch erfrischt, ja gewissermaßen geläutert nach Hause wiedergekehrt« (D II, S. 551). Seine Erzählung unterstellt den Seitensprung dem Gebot der Einmaligkeit und führt bereits auf der intradiegetischen Ebene die orgiastische Entladung der Leidenschaften als Reinigung vor. Die rezeptionsästhetische Absicht dieser vielleicht spontan erfundenen Mythendeutung⁶⁵ als Angebot an die Zuhörerin Agnes ist evident und wirkt in der erwünschten Weise: Ihre Verliebtheit in Guido bleibt ein einmaliges, scharf umgrenztes Ereignis ohne Fortsetzung, sie kann beruhigt wieder in ihre alte Ehe zurückfinden.

Auf die kulturgeschichtliche Exaktheit seiner Mythenrezeption befragt, gibt Felix ausweichend Auskunft: »Es wird [...] nicht alles ganz genau stimmen«. (D II, S. 552). Seine Erzählung beruht denn auch weniger auf dem genauen Studium der Mythologie als auf einer Variation der um die Jahrhundertwende topisch verhandelten paganen Kulte, die auch Bahr in seinem »Dialog« evoziert und die Hofmannsthal im Dialog »Furcht« von 1907 in die Exotik einer fernen Insel versetzt. Jeweils stehen die Kulthandlungen im Zeichen der Einmaligkeit im Jahresrhythmus, der Überschreitung sittlicher Gebote und der wahllosen Paarung. Während

⁶³ In zeitüblicher synkretistischer Vermischung wird nicht zwischen Bacchus und Dionysos unterschieden. Zur Verdrängung des Bacchus durch Dionysos, bzw. zur Vermischung der beiden Götternamen vgl. Burghard Dedner, *Dionysos versus Bacchus*. Die wissenschaftliche Verdrängung einer Erinnerung. In: *Literatur als Erinnerung*. Winfried Woesler zum 65. Geburtstag. Hg. von Bodo Plachta. Tübingen 2004, S. 21–34.

⁶⁴ Eine ältere Anregung könnte Schnitzler beispielsweise im 1902 wieder neu aufgelegten »Ardinghello« von Heinse gefunden haben, in dem von einem solchen Bacchanal erzählt wird, das sich zwar im Renaissancedekor auf römischen Bergen abspielt, aber das Fest in genau den orgiastischen Paarungen aufgehen lässt, die auch für Schnitzlers binnendramatische Erzählung gelten: »der höchste bacchantische Sturm rauschte [...], wo man von sich selbst nichts mehr weiß und groß und allmächtig in die ewige Herrlichkeit zurückkehrt.« Wilhelm Heinse, *Ardinghello und die glückseligen Inseln* [1787]. Hg. von Max L. Baeumer. Stuttgart 1985, S. 197.

⁶⁵ Wendelin Schmidt-Dengler spricht anlässlich dieses Festes von einem »Club méditerranée mit sexual- und/oder familientherapeutischer Funktion«. Wendelin Schmidt-Dengler, *Bildungsgrundlagen der Wiener Antikenrezeption*. In: »Mehr Dionysos als Apoll«. *Antiklassizistische Antike-Rezeption um 1900*. Hg. von Achim Aurnhammer und Thomas Pitroff. Frankfurt a. M. 2002, S. 54.

aber Bahr die antiken Mysterien, »in welche[n] der Mensch [...], einmal im Jahre, ins Feuer seiner Natur springen darf«⁶⁶ auch in der Zukunft des neuen freien Menschen wiederbeleben will, und während Hofmannsthal im Dialog »Furcht« seine Tänzerinnen in eine reine, von der Reflexion befreite Gegenwart und in eine kosmische Ich-Entgrenzung führt,⁶⁷ bleibt das kultische Fest bei Schnitzler auf die erotischen Überschreitungen beschränkt und zudem wie ein Kokon fest eingeschlossen in die antike Binnenerzählung. Seinen fiktiven Schriftsteller Felix lässt Schnitzler an einer modernen Realisierung dieser kultischen Feste zweifeln, in Formulierungen, die denen des Arztes Mauer im »Weiten Land« bis in die Wortwahl gleichen und die Bahrs optimistischer Utopie widersprechen: »Heute gibt es keine Bacchusfeste mehr, denn unser Liebesleben ist getrübt, ja vergiftet von Lüge und Selbstbetrug, von Eifersucht und Angst, von Frechheit und Reue.« (D II, S. 552)

Diese düstere Beurteilung der modernen Liebe stellt dem Ehepaar keine gute Diagnose bei der Bewältigung der gegenseitigen Untreue. Zwei Therapieformen werden am Schluss vorgeschlagen:

FELIX *fast rauh* Dieser Zauber hieße – Vergessen. Aber an den glauben wir wohl beide nicht.

AGNES Da magst du recht haben. Aber vielleicht gibt es einen andern, an den man eher glauben könnte.

FELIX sieht sie fragend an.

AGNES – Verstehen. – (D II, S. 553)

Die im antiken Kult festgeschriebene und durch die Katharsis ermöglichte Therapie des Vergessens hilft den Bürgern der Moderne ohne den kultischen Hintergrund nicht weiter, für Kränkungen in der Liebe gibt es bei Schnitzler gewöhnlich keine Verjährung. Mit der zweiten, von der Frau vorgeschlagenen Therapie, dem Verstehen, verlässt der Einakter die kathartische Form der Krisenbewältigung und schließt sich dem Weg an, den auch die Freudsche Psychoanalyse gegangen ist: von der kathartischen Methode der Hypnose zur freien Assoziation im Wachzustand, die erst die Krankheitseinsicht ermöglicht und das Verstehen in Gang setzt. Ob diese Form der Aufarbeitung indessen für die Bewältigung der Krise in Schnitzlers Einakter besser taugt, bleibt zweifelhaft: Das

⁶⁶ Bahr, Dialog vom Tragischen (wie Anm. 11), S. 50.

⁶⁷ Hugo von Hofmannsthal, Furcht. Ein Dialog. In: GW E, S. 572–579, hier 579.

Schlussbild, das einen Hassausbruch des Ehemanns, das Zerreißen eines Fotos und eine Liebeserklärung der Frau engführt, enthüllt so heftige ambivalente Leidenschaften, dass sie auch den Raum des Verstehens sprengen könnten. Trotz der komödienhaften Grundierung wird dieses Paar – entsprechend Schnitzlers dramentheoretischer Überlegung – in die »grauenvolle Unsicherheit des Daseins« entlassen, wie sie der modernen Tragikomödie entspricht. (AB, S. 112)

So kann keine Therapie den »unauflösbaren Widerspruch zwischen Verstand und Gefühl« (AB 101) gänzlich auflösen, weswegen weiterhin der Stoff für die Tragikomödien nicht ausgehen wird.

Das »Bacchusfest« wurde 1914 fertiggestellt und 1915 aufgeführt, mit- hin schon am Beginn der europaweiten tragischen Explosion, die von vielen, so auch von Bahr und Hofmannsthal, als Katharsis, als reinigende und befreiende Entladung, angesehen worden ist.⁶⁸ Dieser furchtbaren Illusion ist Schnitzler als einer der ganz wenigen nicht erlegen. Vielleicht bewahrte ihn davor seine Skepsis gegenüber dem Mythos vom neuen untragischen und ohne Lüge auftretenden Menschen, wie ihn Bahrs »Dialog« verkündet. Vielleicht auch seine Skepsis gegenüber dem großartigen tragischen Untergang des Helden. Schnitzlers Therapievorschlag ist mit dem durchaus ungewissen Konzept des Verstehens ungleich bescheidener. Was auf die kathartische Entladung der Leidenschaften im besten Fall folgen kann, lässt er wiederum eine Frau aussprechen, nämlich Albertine am Schluss der »Traumnovelle«: »Nun sind wir wohl erwacht«, sagte sie – »für lange.« (E II, S. 503).

⁶⁸ Zu Hofmannsthals und Bahrs Reaktionen auf den Weltkrieg vgl. den Briefwechsel der beiden in den Jahren 1914 und 1915: BW Bahr, S. 318–347; Sabine Schneider, Orientierung der Geister im Bergsturz Europas. Hofmannsthals Hermeneutik des Kriegs. In: Der Held im Schützengraben. Führer, Massen und Medientechnik im Ersten Weltkrieg. Hg. von Karl Wagner. Zürich 2014, S. 185–198; Heinz Lunzer, Hofmannsthals politische Tätigkeit in den Jahren 1914 bis 1917. Frankfurt a. M./Bern 1981, bes. S. 25 ff.; Kurt Ifkovits, »Nur noch Deutsche!« oder »slawisches West-Reich«. Hermann Bahrs Kriegspublizistik in den Jahren 1914/15. In: Das Gewebe der Kultur. Kulturwissenschaftliche Analysen zur Geschichte und Identität Österreichs in der Moderne. Hg. von Johannes Feichtinger und Peter Stachel. Innsbruck/Wien/München 2001, S. 209–231.

