

Oliver Grill

Verführung als Abenteuer Über eine brüchige Konjunktion im Werk Arthur Schnitzlers

*Du wäirst vielleicht ein sehr wichtiges Abenteuer
für mich, wenn ich bestimmt bedeutend wäre.*
Schnitzler zu Marie Glümer, 23. Dezember 1893

Abenteuer im *Fin de siècle*

Wenn Thomas Mann seinen außergewöhnlich durchschnittlichen Protagonisten Hans Castorp auf »abenteuerliche [...] Fahrt« auf den Zaubenberg schickt, um rund tausend Romanseiten später zu resümieren, Castorp seien dort »Abenteuer im Fleische und Geist« widerfahren, die ihn im Geist überleben ließen, was er als Weltkriegssoldat körperlich kaum überstehen werde,¹ dann sind diese formelhaften Wendungen offenkundig Teil der Epochenbilanz, die der »Zaubenberg« unter dem Eindruck der Zäsur von 1914 zieht. Später hat Thomas Mann seine Figur als Gralssucher gedeutet,² zunächst und vor allem aber verweist das Stichwort des Abenteuers auf eine Obsession der Jahrhundertwende: Da sind zum Beispiel die von Pioniergeist und Eroberungsfantasien durchdrungenen Entwürfe militanten Abenteuertums, die in der kolonialistischen Unterhaltungs- und Jugendliteratur der Zeit kursieren,³ oder die komplementären Lebensformen von Verbrecher und Detektiv, die mit den »Adventures of Sherlock Holmes« bahnbrechende Popula-

¹ Thomas Mann, *Der Zaubenberg. Roman*. In: Ders., *Große kommentierte Frankfurter Ausgabe. Werke – Briefe – Tagebücher* [= GKFA]. Hg. von Heinrich Detering u.a., Bd. 5/1. Hg. und textkritisch durchgesehen von Michael Neumann. Frankfurt a.M. 2002, S. 11 und S. 1085.

² So in der Vorlesung über den »Zaubenberg«, die Thomas Mann 1939 an der University of Princeton hielt.

³ Vgl. Alexander Honold, *Fahrten und Fronten. Umschriften des Abenteuerromans in Kolonialismus und Krieg*. In: *Abenteuer in der Moderne*. Hg. von Oliver Grill und Brigitte Obermayer. Paderborn 2019, S. 15–50; Elisabeth Hutter, *Dem deutschen Abenteuer auf der Spur. Zur Rezeption von Abenteuerliteratur in der Pfadfinderbewegung*. In: *Ebd.*, S. 149–169.

rität erlangten.⁴ Auch die journalistische Avantgarde der Zeit verstand die Erkundung sozialer Unterwelten als ein Abenteuer⁵ und es war wiederum Thomas Mann, der die Abgründe des Begehrens mit dem »Abenteuer, in welches die Außenwelt geraten wollte«, verknüpfte, als das der Protagonist von »Der Tod in Venedig« den vertuschten Ausbruch der Cholera versteht.⁶ Für die psychoanalytische Theoriebildung spielen Abenteuerlektüren genauso eine Rolle⁷ wie für Georg Lukács, der den modernen Roman nicht nur als bürgerliche Epopöe, sondern auch als »die Form des Abenteuers des Eigenwerts der Innerlichkeit« bestimmt.⁸ Georg Simmel schließlich hat in den Jahren 1910/11 eine der wenigen nennenswerten theoretischen Bestimmung des Abenteuers vorgelegt. Die allgemeinste »Form des Abenteuers« sei, so Simmels oft zitierte Definition, »daß es aus dem Zusammenhange des Lebens« herausfalle.⁹

In dieses weite Feld von Lebens- und Kunstformen, von soziologischen, psychologischen und philosophischen Reflexionen, die sich in der Frühen Moderne ans Abenteuer heften,¹⁰ lässt sich zumindest

⁴ Von 1892 an veröffentlichte Doyle in »The Strand« eine insgesamt 18 Erzählungen umfassende Serie von Holmes-Texten unter dem stereotyp wiederkehrenden Incipit »The Adventure of ...«. In dieser Zeit erschien auch ein Erzählband unter dem Titel »The Adventures of Sherlock Holmes« im Harper-Verlag.

⁵ Vgl. Ethel Matala de Mazza, Nomadland. Abenteuerliche Reportagen aus der Unterwelt der Deklassierten (Egon Erwin Kisch, Hans Ostwald). In: Ordnungen des Außersordentlichen. Abenteuer – Raum – Gesellschaft. Hg. von Oliver Grill und Philip Reich. Paderborn 2023, S. 271–300.

⁶ Thomas Mann, Der Tod in Venedig. In: GKFA 2/1,2/2: Frühe Erzählungen 1893–1912. Hg. und textkritisch durchgesehen von Terence J. Reed unter Mitarbeit von Malte Herwig. Frankfurt a.M. 2004, S. 565.

⁷ Vgl. John Zilcosky, Uncanny Encounters. Literature, Psychoanalysis, and the End of Alterity. Chicago 2016; ders., Freud träumt von Rider Haggard. Psychoanalyse und Abenteuer. In: Abenteuer in der Moderne (wie Anm. 3), S. 91–105.

⁸ Georg Lukács, Die Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik [1916/20]. Bielefeld 2009, S. 69.

⁹ Simmel hatte den Essay 1910 unter dem Titel »Philosophie des Abenteuers« veröffentlicht und im Jahr darauf für den Band »Philosophische Kultur« überarbeitet, wo er als »Das Abenteuer« erschien. Georg Simmel, Das Abenteuer. In: Ders., Philosophische Kultur. Über das Abenteuer, die Geschlechter und die Krise der Moderne. Gesammelte Essays. Mit einem Vorwort von Jürgen Habermas. Berlin 1986, S. 25.

¹⁰ Zum Stand der Forschung siehe die Beiträge in der Reihe »Philologie des Abenteuers«. Hg. von Martin von Koppenfels und Susanne Gödde. Paderborn 2019ff., insbes.: Abenteuer in der Moderne (wie Anm. 3); Glückssitter. Risiko und Erzählstruktur. Hg.

eine relativ klar konturierte Demarkationslinie eintragen: Während die militanten oder auch kriminalistischen Entwürfe das Abenteuer mit einem geopolitischen bzw. stadtsoziologischen Anderswo, einer zivilisationskritischen Haltung sowie mit gewaltförmigen Impulsen der Abstoßung und Transgression verbinden, ist der Formenkreis des erotischen Abenteuers – und um diesen soll es hier vordringlich gehen – naturgemäß nicht von Abstoßung, sondern von Anziehung bestimmt. Das Transgressionspotential, das mit ihm einhergeht, betrifft weniger die Randgebiete, als vielmehr die Konventionen der bürgerlichen Gesellschaftsordnung, wobei es diesbezüglich kaum je zu einem Bruch kommt, der über den Ehebruch hinausginge. Die betreffenden sozialen Normen und Normalismen stecken vielmehr einen dehnbaren Spielraum des Handelns ab, dessen Boden nicht eigentlich verlassen zu werden braucht, damit sich ein Abenteuer ergibt. Was immer die betreffenden Figuren tun, wenn sie auf erotische Abenteuer aus sind, es ist für sie bis zu einem gewissen Grad notwendig, dass sie es in einer ihnen vertrauten Gesellschaft tun, und zwar in einem doppelten Sinn: Zum einen sind die flüchtigen Höhepunkte, denen sie nachjagen, nur zu zweit oder zu mehreren zu haben. Zum anderen benötigen sie, um ihre Ziele zu erreichen, eine verlässliche Grundlage an soziokulturellen Codes, die richtig zu lesen und zum eigenen Vorteil einsetzen zu können ihnen zur Lust gereicht.

Das Paradigma, das diesem lustvollen Umgang mit gesellschaftlichen Codes traditionell am ehesten entspricht, ist dasjenige der Verführung.¹¹ Dagegen verweist die notorische Jagd nach dem Höhe-

von Wolfram Ette und Bernhard Teuber. Paderborn 2021; Ordnungen des Außerordentlichen (wie Anm. 5). Weitere Impulse verdanke ich den Gesprächen mit Dorothea Rieke sowie der Ringvorlesung »Abenteuer und Liebe« und dem Workshop »Abenteu(r)er um 1900« (beide LMU München, WiSe 2023/24).

¹¹ Zur Blüte gelangen Verführung und Galanterie in der Hofkultur des 18. Jahrhunderts. Folgt man Niklas Luhmann, auf den auch die Rede vom Code zurückgeht, so hat die Verführung die bürgerliche »Kritik der Galanterie« überstanden: »Das was als Kunst der Beobachtung, der Verführung und der Ablösung entwickelt worden war [...], wird nun eingesetzt, um ein Sicheinlassen auf die Individualität des Intimpartners zu ermöglichen.« Niklas Luhmann, *Liebe als Passion. Zur Codierung von Intimität*. Frankfurt a.M. 1982, S. 55.

punkt, um den zum Beispiel auch Simmels Essay kreist,¹² auf jene Triebenergien, die Jean Baudrillard als Gegenteil des Verführungsparadigmas beschrieben hat. »Die Verführung«, so heißt es in »De la séduction« (1979), »setzt nie auf das Begehren oder den Liebestrieb – all das ist vulgäre Mechanik und Körperphysik: uninteressant. Alles muß in subtiler Anspielung ineinander spielen, und *alle Zeichen müssen in die Falle geraten.*«¹³

Baudrillard bezieht sich hier auf das »Tagebuch des Verführers« aus Kierkegaards »Entweder – Oder«. Ob sich dieses tatsächlich so klar von den Prämissen der Psychoanalyse absetzen lässt, wie Baudrillard meint, wäre eine eigene Diskussion wert,¹⁴ zu der man auch Debatten um die früh verworfene Verführungstheorie Freuds konsultieren müsste.¹⁵ Richtig ist jedenfalls Baudrillards Beobachtung, dass Kierkegaards Verführer Johannes kaum etwas an der Erfüllung seiner Wünsche gelegen ist. Statt im Stile des Eroberers auf eine rasche Befriedigung des Sexualtriebs zu drängen, zelebriert er den Aufschub, indem er sich einer akribischen Arbeit der Lektüre, Produktion und Manipulation von Zeichen und Anzeichen hingibt, um bei Cordelia jenen Wunsch zu wecken, der sein eigener ist: den Wunsch, verführt zu werden.¹⁶

¹² Da ist etwa die Rede von der »vollen Stromstärke des Lebens«, oder von »abrupter Pointiertheit«. Simmel, Das Abenteuer (wie Anm. 9), S. 33 und S. 35.

¹³ Jean Baudrillard, Von der Verführung. Übers. von Michael Meßner. Berlin 1992, S. 141 (Hervorh. i. Orig.). »Jamais la séduction ne se joue sur le désir ou la propension amoureuse – tout cela est vulgaire mécanique et physique charnelle: inintéressant. Il faut que tout se réponde par allusion subtile, et que *tous les signes soient pris au piège.*« Ders., De la séduction. Paris 1979, S. 139.

¹⁴ Zur Kritik an Baudrillard vgl. z.B. Jane Gallop, French Theory and the Seduction of Feminism. In: Men in Feminism. Hg. von Alice Jardine und Paul Smith. New York 1987, S. 111–115. Ein differenziertes Bild zeichnet Agnieszka Hudzik, Philosophie der Verführung in der Prosa der Moderne. Berlin / Boston 2018, S. 2–13.

¹⁵ Vgl. Art. Verführung. In: Das Vokabular der Psychoanalyse. Hg. von [Jean] Laplanche und [Jean]-B[ertrand] Pontalis. Frankfurt a.M. 1972, S. 587–592; Jean Laplanche, Die allgemeine Verführungstheorie. Und andere Aufsätze. Übers. von Gunter Gorhan. Vom Autor durchgesehene und autorisierte Übersetzung. Frankfurt a.M. 2017, S. 147–173.

¹⁶ »Sie [Cordelia] wird selbst die Verlockende, die mich [Johannes] verführt, über die Grenzen des Gewöhnlichen hinauszugehen, so wird sie sich dessen bewußt, und das ist mir die Hauptsache.« Sören Kierkegaard, Entweder – Oder. Unter Mitwirkung von Niels Thulstrup und der Kopenhagener Kierkegaard-Gesellschaft hg. von Hermann Diem und Walter Rest. Übers. von Heinrich Fauteck. München 1975, S. 497.

Ein Sexualschreck im Sinne der Freud'schen Verführungstheorie¹⁷ ist durch diese Arbeit gerade ausgeschlossen.

Nun sind Kierkegaards Konzept der Verführung wie auch Baudrillards Lesart dieses Konzepts gewollt einseitige Zuspitzungen. Sie markieren im Nachdenken über erotische Relationen den Extremwert eines Spektrums, dessen anderer Extremwert das nackte Triebwesen ist, gegen das Baudrillard anschreibt. In der Regel der kulturellen Praxis liegen indes natürlich weit eher Mischformen vor als solche theoretischen Extreme. Eine dieser Mischformen ist das Konzept des erotischen Abenteurers bzw. Liebesabenteurers. Im Rückgriff auf das Liebesabenteuer – so die leitende These der folgenden Lektüren – lassen sich Dynamiken des Aufschubs und der Erfüllung, des passiven Erleidens und aktiven Betreibens, der Anpassung und Transgression sowie der Lust am Spiel mit kulturellen Codes und der Lust am körperlichen Liebesspiel wie auf einer gleitenden Skala modulieren. Wohl unter anderem deshalb arbeitet sich die Frühe Moderne so obsessiv daran ab: Das Abenteuer, das von Beginn an als ein Experimentalsystem der Literatur gelten kann,¹⁸ kommt jener teils wissenschaftlich, teils künstlerisch akzentuierten experimentellen Einstellung zur menschlichen Triebnatur einerseits und zu soziokulturellen Geschlechtskonstruktionen andererseits entgegen, die für die Jahrhundertwende in hohem Maße kennzeichnend ist.

Überprüfen ließe sich diese These an einer ganzen Reihe von Textbeispielen. Neben den genannten Erzählungen Thomas Manns könnte man sie etwa an den frühen Dramen Hugo von Hofmannsthal's erproben, die im vorliegenden Jahrbuch unter verwandten Gesichtspunkten von Inka Mülder-Bach untersucht werden. Allen voran aber ist es das Œuvre Arthur Schnitzlers, durch das sich die Konjunktion ›Verführung als Abenteuer‹ in wechselnden Konstellationen und Gewichtungen wie ein poetologischer Leitfaden zieht. Sie erweist sich als

¹⁷ Vgl. Art. Verführung (wie Anm. 15), S. 588.

¹⁸ Vgl. Walter Haug, O Fortuna. Eine historisch-semanticke Skizze zur Einführung. In: Fortuna. Hg. von dems. und Burghart Wachinger. Tübingen 1995, S. 1–22; Michael Nerlich, Abenteuer oder das verlorene Selbstverständnis der Moderne. Von der Unaufhebbarkeit experimentellen Handelns. München 1997. Die Rede vom Experimentalsystem geht auf Hans-Jörg Rheinberger zurück.

ein maßgebliches Produktionsprinzip für Schnitzlers dramatisches wie auch novellistisches Schaffen. Im Unterschied zu seinem Frühwerk, wo es vor allem die Schwachstellen männlicher Abenteuer- und Verführungsideale sind, die für dramatische Formexperimente fruchtbar gemacht werden, problematisieren die späteren Texte, die unter dem Eindruck des Ersten Weltkriegs stehen, anhand des Abenteurers die Gewaltsamkeit und zugleich Verantwortungslosigkeit eines Begehrens, dem die Subtilität der Verführung fremd geworden ist. Diese Kritik bleibt allerdings für das Produktionsprinzip selbst auf eine ihrerseits problematische Weise konsequenzlos.

Verkehrsformen der Verführung. Der »Reigen« und die »Anatol«-Einakter

Dass Schnitzlers literarisches Werk vielfach um die Themen »Abenteuer und Verführung« kreist, geht bereits aus den Titeln hervor. Die Bandbreite reicht von dem frühen Drama »Das Abenteuer seines Lebens« (ca. 1886), das ins Vorfeld der »Anatol«-Einakter gehört (1892), über die beiden Casanova-Texte »Die Schwester oder Casanova in Spa« und »Casanovas Heimfahrt« (1918/19) bis zu dem späten Fragment der »Abenteuernovelle« (1928); sie reicht von den Verführer-Dramen »Liebeleie« (1894) und »Freiwild« (1896) über den »Reigen« (1903) bis zur »Komödie der Verführung« (1923), an der Schnitzler über einen Zeitraum von zwanzig Jahren gearbeitet hat.¹⁹ Zum Thema der Verführung bemerkte er zudem in einem Aphorismus, dass letztlich »alles Verführung« sein könne, Gleichgültigkeit genauso wie Leiden-

¹⁹ Die Editionsfrage ist uneinheitlich. Wenn möglich, beziehe ich mich im Folgenden unter der Sigle »WhkA« auf Arthur Schnitzler, Werke in historisch-kritischen Ausgaben. Hg. von Konstanze Fliedl. Berlin / Boston 2011ff. sowie unter der Sigle »ASd« auf Arthur Schnitzler digital. Digitale historisch-kritische Edition (Werke 1905–1931). Hg. von Wolfgang Lukas u.a. Wuppertal / Cambridge / Trier 2018ff. Diese Ausgaben weisen keine Bandzählung auf. Wo noch kein kritisch edierter Text vorliegt, zitiere ich Arthur Schnitzler, Gesammelte Werke in Einzelausgaben. Das dramatische Werk [= GWD], Das erzählerische Werk [= GWE]. Frankfurt a.M. 1977ff.

schaft, weil Verführung nie etwas anderes sei, als die »Lust verführt zu werden«.²⁰

Eine präzise Auskunft über Schnitzlers Auffassung von dieser Lust erteilt vor allen anderen Texten der »Reigen«. Hier wird die Verführung als ein Lust- und zugleich Formprinzip in Anschlag gebracht, das aufs Ganze der dramatischen Form ausgreift und das in der besonderen Form, die ihr dieses Drama gibt, überhaupt erst als Prinzip greifbar wird. So spricht bereits der erste Satz – »Komm', mein schöner Engel« (WhkA, 932) – eine Lockung aus, die sich wie ein Motto auf das gesamte Drama beziehen lässt. Halb erotische Tanzfigur, halb Totentanz reiht der »Reigen« eine Verführungsszene an die andere. Die Szenen, die bekanntlich keinem übergeordneten Handlungsbogen folgen, spielen sich jeweils zwischen zwei sozial ungleich gestellten Figuren ab, wobei immer eine der beiden Figuren in die nächste Szene hinübergenommen wird. Die zehnte und letzte Szene des Dramas schließt auf diese Weise wieder an die erste an, wodurch sich eine Art Ringschluss ergibt,²¹ dem zufolge immer schon jemand der »Lust verführt zu werden« erlegen ist, bevor es auf der Bühne zu Verführung und Beischlaf kommt. Eine Urszene der Verführung im Sinne Freuds fällt damit aus. Stattdessen wird den Rezipienten eine prinzipielle Verführbarkeit vor Augen gestellt, die als *conditio humana* ohne einsehbare Anfangsgründe ist und die im Kreislauf des »Reigens« auch zu keinem Ende kommt.

Dass aus dieser Vorbedingung Abenteuer hervorgehen können, liegt nahe, ist aber nicht zwingend. Für die als Dirne bezeichnete Figur etwa, die zu Beginn das »Komm', mein schöner Engel« ausspricht, wäre die Vorstellung, dass das, wovon sie zu leben genötigt ist, ein

²⁰ Arthur Schnitzler, *Aphorismen und Betrachtungen*. Hg. von Otto E. Weiss. Frankfurt a.M. 1967, S. 289.

²¹ So sehr es mir einleuchtet, dass Schnitzler im »Reigen« die Form der Reihe aufgreift, um damit sexual- und sozialwissenschaftliche Fragen zu verfolgen, so wenig leuchtet es mir ein, die Kreisstruktur des Dramas darum zu marginalisieren. Vgl. Caroline Pross, *Das Gesetz der Reihe. Zum Verhältnis von Literatur, Wissen und Anthropologie in Schnitzlers »Reigen«*. In: *HJb* 11, 2002, S. 261–282. Zum wissenschaftlichen Kontext vgl. Horst Thomé, *Arthur Schnitzlers »Reigen« und die Sexualanthropologie der Jahrhundertwende*. In: *Text + Kritik* 138/39 (Arthur Schnitzler). 2. Aufl. 2019, S. 102–113.

Abenteuer sei, einigermaßen abwegig.²² Aus der sozialtypologischen Perspektive, die Schnitzler hier erprobt,²³ wird die Imagination vom Liebesabenteuer einem anderen Milieu zugeordnet: dem gebildeten Bürgertum. So verleitet in der vierten Szene ein junger Herr eine verheiratete junge Frau – den Lockruf der Dirne auf den Lippen – zu einem Seitensprung: »Kommen Sie, gnädige Frau. ... Kommen Sie, Frau Emma. ...«, heißt es da, und: »Komm', komm', Du einzige, einzige«. Emma wiederum schließt ihren Liebhaber mit einem zärtlichen »Komm', komm', komm!« in die Arme, was allerdings in die peinliche Situation eines Potenzversagens mündet (WhkA, 951/959f.). Beschämt referiert der junge Herr daraufhin aus Stendhals »De l'amour«, in der eine »Gesellschaft von Kavallerieoffizieren« sich von »Liebesabenteuern« erzählt (WhkA, 962), bei denen sie aufgrund zu großer Liebe in Tränen ausgebrochen seien. Indem er diesen »charakteristisch[en]« Fall für sich reklamiert (ebd.), wechselt der junge Herr vom Code der Verführung zum Code der passionierten Liebe und zugleich vom erotischen Abenteuer zum Konzept der romantischen Liebe. Hier droht kein Versagen, weil nicht körperliche Eroberung und Bewährung gefordert sind, sondern die Intimität seelischer Übereinstimmung.²⁴ Über diesen Umweg findet der junge Herr schließlich doch noch zu einer kavaliärsmäßigeren Form und hebt damit die bourgeoise Trennung von Abenteuer und Liebe wieder auf.

Die Szene entbehrt nicht der Ironie. Fast alles, was die beiden Figuren sagen – nicht zufällig heißt die junge Frau Emma –,²⁵ wirkt künstlich und zitathaft; eine Art Feigenblatt, mit dem mehr oder weniger notdürftig das verdeckt wird, was als Versagen beschämend bzw. als außerehelicher Geschlechtsakt banal ist (zumal im Kontext des »Reigens«). Dass sich Schnitzler schon sehr früh für solche neuralgischen

²² Zum Gegensatz von Abenteuer und Arbeit vgl. Gert Ueding, *Glanzvolles Elend. Versuch über Kitsch und Kolportage*. Frankfurt a.M. 1973, S. 70–76; Franco Moretti, *The Bourgeois. Between History and Literature*. London / New York 2013, S. 32f.

²³ Vgl. Pross, *Das Gesetz der Reihe* (wie Anm. 21), bes. S. 252.

²⁴ Vgl. Luhmann, *Liebe als Passion* (wie Anm. 11), S. 90. Zur prekären Lesbarkeit von Liebescodes im »Reigen« vgl. Claudia Benthien, *Masken der Verführung – Intimität und Anonymität in Schnitzlers »Reigen«*. In: *The Germanic Review* 72.2, 1997, S. 130–141.

²⁵ Die Anspielung auf Flauberts »Madame Bovary« benennt der Stellenkommentar der verwendeten Ausgabe.

Punkte interessiert hat, an denen erotische Abenteuer zu schambe-setzter Unlust geraten, geht aus dem ersten Drama hervor, das von ihm aufgeführt wurde: In »Das Abenteuer seines Lebens« – einem frühen Anatol-Einakter, den Schnitzler später als »unreife Kleinigkeit« bezeichnete, für die er sich schon während der Aufführung »schämte« (WhkA, 1039) – wird die titelgebende Formulierung derart penetrant wiederholt,²⁶ dass sie genauso ins Peinliche kippt wie die zentrale Begegnung des Stücks, die zwischen der verheirateten Gabriele, die zu verführen Anatol im Begriff ist, und Cora, die bereits ein Verhältnis mit ihm hat, stattfindet. Anatol stolpert in dieser Szene von einer Schmach zur nächsten und geht am Ende leer aus. Dadurch wird die Vorstellung vom Abenteuer des Lebens letztlich als eine Flaubert'sche *idée reçue* ausgewiesen: eine *bêtise*, die desto dümmmer erscheint, je länger sie in den Unterhaltungen und Imaginationen bürgerlicher Milieus kursiert.²⁷

Nicht ganz so penetrant, aber doch gehäuft spricht auch die Titelfigur der gedruckten Anatol-Einakter vom Abenteuer, wenn es darum geht, erotische Verhältnisse zu reflektieren. Zunächst finden wir hier die bereits bekannte Grundkonstellation vor: Bevor eine Szene beginnt, ist Anatol immer schon der »Lust verführt zu werden« erlegen, was man so ziemlich von allen Personen, die hier auftreten, sagen kann. Einen Zustand der Unschuld gibt es nicht, was auch weiter niemanden stört. Nur Anatol selbst, der sich einmal als »Hypochonder der Liebe« (WkhA, 973) bezeichnet, plagt die nicht unberechtigte Sorge, dass seine Liebschaften letztlich genauso belanglos sein könnten wie ihm diejenigen der Übrigen vorkommen. Der Begriff des Abenteurers dient ihm dabei als Differenzmarker. Während er einer ehemaligen Geliebten vorwirft, sie gebrauche zu »große Phrasen« »für dieses kleine Abenteuer« (WhkA, 981), betont er in einem anderen Dialog:

²⁶ Zur Wiederholung bei Schnitzler siehe Katrin Schumacher, Wieder. Einmal. Wieder: Arthur Schnitzlers Akte der Wiederholung. In: *Contested Passions. Sexuality, Eroticism, and Gender in Modern Austrian Literature and Culture*. Hg. von Clemens Ruthner und Raleigh Whiting. New York 2011, S. 197–208.

²⁷ Anders als zur Affäre gibt es zum Abenteuer keinen Eintrag in Flauberts »Dictionnaire«.

ANATOL

[...] Du meinst, dass unsere Abenteuer dieselben waren, weil sie von aussen gleich aussahen? Du und Deinesgleichen .. Ihr sucht in jedem Weib die Cocotte ... ich hab in jeder Cocotte das Weib gesucht!

BARON DIEBL

Daraus folgt nur, dass ich nicht so lange zu suchen brauchte (WhkA, 1073).

Liebesabenteuer ist demnach nicht gleich Liebesabenteuer. Es gibt solche, die für bedeutungslos erklärt werden, und es gibt solche, durch die sich Anatol von den anderen Lebemännern des Stücks, die ihm den Spiegel vorhalten, zu unterscheiden glaubt. Unter Bezug auf die eingangs erwähnten Überlegungen Baudrillards könnte man sagen, dass der Unterschied, den Anatol hier für sich reklamiert, vor allem darin besteht, dass er seine Abenteuer einer Suche verschreibt, deren Ziel sich ihm in der vorherrschenden Verkehrsform der Verführung, die hier mit dem Begriff der Koketterie belegt wird,²⁸ notwendig entzieht: Gäbe es so etwas wie die »wahre Frau« oder überhaupt eine Wahrheit des Begehrens, die in der Triebnatur des Menschen verankert wäre, so bliebe sie Anatol jedenfalls verschlossen.²⁹ Denn folgt man Georg Simmel, so ist die Koketterie durch eine »spielende Rhythmik« von »Zuwenden und Abwenden« und durch ein gleichzeitiges Ja- und Nein-Sagen charakterisiert.³⁰ In diesem gespaltenen Zeichenregime ist »das Weib«, also eine Evidenz des anderen Geschlechts – und damit auch des eigenen –, schlechterdings nicht zu haben. Vielmehr werde der

²⁸ Vgl. Oliver Neun, *Unser postmodernes Fin de siècle. Untersuchungen zu Schnitzlers »Anatol«-Zyklus*. Würzburg 2004, S. 68–71.

²⁹ Der Zyklus ist von der Frage geprägt, »wie sich Psychisches überhaupt beobachten lässt«. Cornelia Zumbusch, *Hypnotisiert. Pathologien der Beobachtung in der Literatur des 19. Jahrhunderts* (Kleist, Schnitzler, Fontane). In: *Beobachtungen aufzeichnen*. Hg. von Helmut Lethen und Annegret Pelz. Göttingen 2016, S. 177–191, hier S. 181. Dass hierfür Entwürfe von Weiblichkeit zentral sind, betont Ortrud Gutjahr. Um 1900 komme »es zu einer überwältigenden Produktion von Weiblichkeitsbildern, als säße auf der Schwelle zum zwanzigsten Jahrhundert eine bedrohliche Sphinx, die nur demjenigen Eintritt in das Zeitalter der Moderne gewährt, der das Rätsel der Frau zu lösen vermag.« Dabei käme es allerdings nicht zu einer Lösung, sondern zu einer »Verrätselung der Antwort.« Ortrud Gutjahr, *Lulu als Prinzip. Verführte und Verführerin in der Literatur um 1900*. In: *Lulu, Lilith, Mona Lisa... Frauenbilder der Jahrhundertwende*. Hg. von Irmgard Roebeling. Pfaffenweiler 1989, S. 45–76, hier S. 45f.

³⁰ Simmel, *Die Koketterie*. In: *Philosophische Kultur* (wie Anm. 9), S. 258.

Mann, so Simmel, in seiner sexuellen Persona »entwurzelt und unsicher« gemacht,³¹ während er zugleich einer Ausweitung des erotischen Genusses teilhaftig wird: »Ursprünglich mag der einzige Genuß der erotischen Reihe der physiologische gewesen sein«, doch »je verfeinerter und kultivierter die Persönlichkeit« sei, desto eher erstrecke sich dieser Genuss auch auf die »symbolischeren Momente« dieser Reihe.

Zweifelsohne partizipiert Anatol als ein exemplarischer Vertreter des nervös-dekadenten *Fin de siècle* sowohl an dieser Ausweitung des Genusses als auch an der davon bedingten Verunsicherung. Was ihm daran zur Hypochondrie gereicht, ist für die Form des Einakter-Zyklus jedoch konstitutiv: Jede Zuwendung, die hier stattfindet, ist auf die Abwendung berechnet, die den betreffenden Einakter in sich geschlossen hält, zugleich aber auf weitere Einakter öffnet. Die Liebesabenteuer, von denen die Rede ist, sind immer schon passé, doch man weiß auch, es kommen neue. Keine der erotischen Begegnungen vermag es, die Unsicherheiten des männlichen Egos aufzuheben – im Gegenteil: Sie treiben es auf dramenpoetisch gesehen hochproduktive Weise immer wieder über den, wie Simmel sagt, physiologischen Punkt der erotischen Reihe hinaus, an dem man es eigentlich hätte gut sein lassen können. Die Lust der Verführung führt im »Anatol« nirgends hin und kommt auch nirgends an. Statt des einen großen »Abenteuer seines Lebens« entwirft Schnitzler mit den Anatol-Einaktern eine diskontinuierliche Serie erotischer Abenteuer,³² welche in ihrer koketten Ambiguität die Figuren in ein exzentrisches Verhältnis zum »Zusammenhange des Lebens«³³ und zugleich die dramatische Form in ein exzentrisches Verhältnis zu konventionellen Dramaturgien und Strukturmodellen setzt.

³¹ Ebd., S. 266.

³² Ernst L. Offermanns spricht unter figurenpsychologischen Gesichtspunkten von Anatols »diskontinuierlicher Persönlichkeit, die ihm das Leben zu einer Abfolge isolierter Episoden werden lässt, deren ängstigende Vergänglichkeit durch die turbulente Permanenz ständigen neuen Abenteuers verdeckt werden soll.« Ernst L. Offermanns, Materialien zum Verständnis der Texte. In: Arthur Schnitzler, Anatol. Anatol-Zyklus. Anatols Größenwahn. Das Abenteuer seines Lebens. Hg. von Ernst L. Offermanns. Berlin 1964, S. 175.

³³ So die eingangs bereits zitierte Definition des Abenteuers bei Georg Simmel.

Eine poetologische Schlüsselfunktion kommt daher dem Einakter »Episode« zu.³⁴ Es geht darin um die vergangene Liaison mit einer Zirkusartistin, an die Anatol durch ein Kuvert erinnert wird, in dem nur der Staub einer Blume aufbewahrt ist. Das Kuvert befindet sich unter einem Bündel Memorabilia, die an verschiedene Affären erinnern, und ist mit dem Vermerk »Episode« versehen. Das Episodische der Begegnung ist es auch, was Anatol davon hauptsächlich im Gedächtnis geblieben ist:

ANATOL	Also da sitze ich vor meinem Clavier ... In dem kleinen Zimmer war es, das ich damals bewohnte ... Abend ... Ich kenne sie seit zwei Stunden ... Meine grün=rothe Ampel brennt – ich erwähne die grün=rothe Ampel; sie gehört auch dazu.
[...] MAX	Und Du glaubst wirklich, daß Dich – Bibi ge=liebt hat –?
ANATOL	Ja, gerade Die! Acht oder zehn Tage nach jenem Feste begegneten wir uns auf der Straße ... Am Morgen darauf mußte sie mit der ganzen Gesellschaft nach Rußland.
MAX	Es war also die höchste Zeit.
ANATOL	Ich wußt' es ja; nun ist für Dich das Ganze zerstört. Du bist eben noch nicht auf das wahre Geheimnis der Liebe gekommen.
MAX	Und worin löst sich für Dich das Räthsel der Frau?
ANATOL	In der Stimmung.
MAX	Ah – Du brauchst das Halbdunkel, Deine grün=rothe Ampel ... Dein Clavierspiel.

³⁴ Vgl. Adelheid Koch, »Das Episodenhafte der Geschichte...«: Anatol et Therese, aurore et crépuscule de l'univers Schnitzlerién. In: *Le texte et l'idée* 9, 1994, S. 119–142.

ANATOL

Ja, das ist's. [...] Was wäre für Dich, für tausend Andere dieses Mädchen gewesen mit den funkelnden Haaren; was für Euch diese Ampel, über die Du spottest! Eine Cirkus=reiterin und ein roth=grünes Glas mit einem Licht dahinter! Dann ist freilich der Zauber weg; dann kann man wohl leben, aber man wird nimmer was erleben. Ihr tappt hinein in irgend ein Abenteuer, brutal, mit offenen Augen, aber mit verschlossenem Sinn, und es bleibt farblos für Euch! Aus meiner Seele aber [...] blitzen tausend Lichter und Farben d'rüber hin, und ich kann empfinden, wo Ihr nur – genießt!

MAX

Ein wahrer Zauberborn, Deine »Stimmung«. Alle, die Du liebst, tauchen darin unter und bringen Dir nun einen sonderbaren Duft von Abenteuern und Seltsamkeit mit, an dem Du Dich berauschest. (WkhA, 918–921).

Auch diesen Ausführungen zufolge ist Liebesabenteuer nicht gleich Liebesabenteuer. Es gibt den sinnlosen Genuss der anderen und es gibt das wahre Geheimnis der eigenen: ein individuelles Erlebnis, das im Zauber der momentanen Stimmung verborgen liegt und dessen besondere Qualität in der nachträglichen Mitteilung verlischt. Alles an diesem Abenteuer ist Detail, Atmosphäre und subjektives Wahrnehmen, nichts ist Ereignis oder Geschehen. Mit dieser impressionistischen³⁵ bzw. modernistischen Aufladung des Abenteuers verkehrt Schnitzler ältere Abenteuerkonzepte, denen zufolge es notwendig ist, dass das, was sich als Abenteuer ereignet hat, auch erzählt wird,³⁶ ins Gegenteil: Aus Anatols Sicht ist etwas je mehr ein Abenteuer, je weniger es erzählbar ist. Das Charakteristikum der Episode, das Max allerdings auf die Prosa temporaler Verhältnisse reduziert, liegt demzufolge gerade nicht in ihrem Potential zu Wiederholung und Variation oder

³⁵ Die Eignung des Impressionismus-Begriffs zur Analyse des Schnitzler'schen Werks wird kontrovers diskutiert, seit ihn Offermanns ins Spiel gebracht hat. Vgl. Ernst L. Offermanns, Arthur Schnitzler. Das Komödienwerk als Kritik des Impressionismus. München 1973. Für den vorliegenden Sachverhalt scheint er mir nicht unpassend.

³⁶ Schnyder pointiert: »Es gibt keine aventure, die nicht erzählt ist«. Mireille Schnyder, Sieben Thesen zum Begriff der »aventure«. In: Im Wortfeld des Textes. Hg. von Gerd Dicke, Manfred Eikermann und Burkhard Hasebrink. Berlin / New York 2006, S. 369–375, hier S. 370.

zur narrativen Verkettung, sondern in ihrem Potential zur Verdichtung des Erlebten auf den einen, singulären, augenblickshaft-berauschenden Moment, der wortlos für sich steht.

Für die weitreichende Transformationen, die das Abenteuer vom Mittelalter zur Moderne durchläuft,³⁷ ist diese »Episode« einigermaßen aufschlussreich. Man wäre sogar versucht, Simmels spätere Beschreibung des Abenteurers als ein »unvergleichlich gefärbtes Erlebnis«³⁸ direkt auf Anatols grün-rote Zaubерlaterne zurückzuführen. Doch die Pointe der Szene liegt woanders. Wie Max erkennt, der gegenwärtig selbst ein Verhältnis mit der nämlichen Artistin hat, handelt es sich bei der Stilisierung des Liebeserlebnisses zum einzigartigen Abenteuer um eine narzisstische Schutzbehauptung. Die Erlebnisqualität, die Anatol ins Feld führt, dient der Rettung der Eigenheit eines fragilen Egos und diese Rettung ist in einem verräterisch hohen Maß von Praktiken der (Selbst-)Inszenierung abhängig – vom Arrangement des Lichts, der Farben und der Musik, sowie von Requisiten und der Frisur. Nicht von Ungefähr dreht sich das Gespräch um eine Zirkusreiterin, bei der Anatol, wie sich gegen Ende der Szene herausstellt, keinen bleibenden Eindruck hinterlassen hat. Wenn hier etwas »Episode« ist, dann ist bzw. war es Anatol für Bibi. Aus dieser gegenläufigen, dezidiert entzauberten Perspektive bleibt von Märchenstimmung und singulärem Liebeserlebnis an tieferer Wahrheit ungefähr so viel übrig, wie für den Arzt, der in »Die Blasierten« zum Philosophen sagt: »Was ist denn schließlich geschehen –? Sie haben eben ein Abenteuer gehabt, das vom physiologischen Standpunkt aus betrachtet im Grunde recht banal ist« (GWD 1, 184).

Es ist letztlich diese Banalität des Körperlichen, die Anatol beständig abzuwehren sucht, während er bei seiner pathetisch anmutenden Suche nach dem »Weib« hinter der »Cocotte« oder dem »wahren Geheimnis der Liebe« doch Gefahr läuft, genau darauf und bloß darauf immer wieder zu stoßen. Nur insofern und solange die Abwehr gelingt, lässt sich im Liebesabenteuer eine individuelle Erlebnisqualität

³⁷ Vgl. Hans Hofmann, Historische Wandlungen des Erlebnisphänomens »Abenteuer«. In: Weimarer Beiträge. Zeitschrift für Literaturwissenschaft, Ästhetik und Kulturtheorie 13/1, 1977, S. 72–88.

³⁸ Simmel, Das Abenteuer (wie Anm. 9), S. 29.

behaupten, durch die es nachträglich noch der Rede wert zu sein scheint. Das heißt umgekehrt allerdings auch, dass es ohne Verführung und Koketterie kein Liebesabenteuer gibt, das im Gedächtnis bleibt, und sei es als ›Episode‹.

Liebe, Tod und Kutschfahrt. »Die Komödie der Verführung« und die »Casanova«-Texte

Man kann diese Dialektik mit Blick auf Schnitzlers Vita auch als Spiel und Gegenspiel einer medizinischen und einer dramenpoetischen Perspektive auf den Themenkomplex ›Abenteuer und Verführung‹ beschreiben, bei dem sich der ärztliche Blick, wie Schnitzler ihn in »Die Blasierten« pointiert, und das vage Restlicht von Anatols Zauberalaterne zu einer Schreibweise der Moderne vereinen. Die Verführung, die in der Tradition des Lustspiels wie auch der Tragödie ihren festen Platz hat,³⁹ erfährt dabei eine kasuistische, zur Experimentalreihe tendierende Umschrift, die komische Verwicklungen oder tragische Kippmomente auf formaler Ebene ausschließt und stattdessen seriellen Verfahren den Vorzug gibt, die heterogene Momentaufnahmen zu konstellieren erlauben.

Anders liegt der Fall in der so betitelten »Komödie der Verführung«, an der Schnitzler von 1903 an, also dem Veröffentlichungsjahr des »Reigens«, zu arbeiten begann.⁴⁰ Hier bedingt die prinzipielle Verführbarkeit des Menschen einen übergeordneten dramatischen Konflikt, für den es allerdings keine handlungsinhärente Lösung gibt. Vielmehr wird dieser Konflikt, wie das Drama selbst, von der historischen Katastrophe des Ersten Weltkriegs eingeholt, woraus allenfalls eine Scheinlösung hervorgeht. Das Stück beginnt mit einem Gartenfest, auf dem sich eine Figur namens Aurelie um Mitternacht für einen ihrer drei Freier entscheidet. Diese Entscheidungssituation wird von

³⁹ Man denke bspw. an Lessings »Emilia Galotti« oder an die Gretchen-Tragödie in Goethes »Faust«.

⁴⁰ Die Entwürfe waren zunächst als Novelle konzipiert, spätestens ab 1908 denkt Schnitzler an eine dreiaktige Dramenform. Vgl. den Kommentar zur Entstehungsgeschichte in ASd.

allen Beteiligten als märchenhaft wahrgenommen. Während sich die beiden abgelehnten Bewerber gelassen in ihr Los schicken, reagiert Falkenir, der Erwählte, alles andere als beglückt. Er löst die kaum geschlossene Verlobung wieder auf, und zwar mit der irritierend vagen Begründung, es seien auch in Aurelie die »dunklen [...] Ströme« zu hören, die »unaufhörlich fließen von Mann zu Weib und von Weib zu Mann« (ASd, 61). Worauf diese Behauptung beruht und was damit gemeint sein könnte, bleibt offen. Man kann allenfalls mutmaßen, dass sie von der allgemeinen Sittenlosigkeit bzw. Freiheit des Geschlechtslebens herrührt, die Schnitzler in Anlehnung an Dantes »Comedia« wie auch ans eigene Frühwerk⁴¹ an dem zahlreichen Personal dieser Komödie katalogartig durchspielt.

Das dramaturgische Problem, das sich aus der anfänglichen Zurückweisung ergibt, exponiert Schnitzler dagegen im darauffolgenden Dialog zwischen Aurelie und dem Libertin Max von Reisenberg in aller Deutlichkeit:

MAX	[...] Ein seltsames, ein märchenhaftes Fest.
AURELIE	Finden Sie, Herr von Reisenberg? Wie mögen wohl die Märchen ausgehen, die nicht mit Hochzeit enden?
MAX	Sie enden alle mit Hochzeit. Es dauert nur manchmal eine Weile bis dahin. Und es gibt Abenteuer zu bestehen auf dem Weg.
AURELIE	Gefährliche Abenteuer.
MAX	Auch harmlose. Und fröhliche. Am Ende aber, unfehlbar, kommt die Hochzeit.
AURELIE	Oder der Tod.
MAX	Ein Märchentod, das wird wohl nichts so Schlimmes sein.
[...]	
AURELIE	Ist der Morgen so nah –?
MAX	Ein Frühlingsmorgen. <i>Leise, zögernd.</i> – Aurelie.

⁴¹ Kluge sieht in der »Komödie der Verführung« die »Summe von Schnitzlers dramatischem Werk [...]: alle Themen, die er [...] behandelt hat, werden darin angeschlagen; man begegnet fast allen Typen aus seinem Figurenarsenal; sie ist stufenweise und in mehreren Anläufen aus einem der frühesten und ältesten Werkpläne hervorgegangen. Das Thema hat Schnitzler ein Leben lang verfolgt.« Gerhard Kluge, Zum Thema »Verführung« in Arthur Schnitzlers »Komödie der Verführung«. In: ZfdPh 103.4, 1984, S. 551–562, hier S. 561.

AURELIE Ja, er duftet nach Flieder.
 MAX Was nach Flieder duftet, das dürfte wohl dieser Zweig sein. *Zögert*. Er gehört Ihnen, Aurelie. Für Sie habe ich ihn aufbewahrt. Ich wußte, daß ich Ihnen heute noch einmal begegnen würde.
 AURELIE Wußten Sie das wirklich? *Nimmt den Zweig*. Ich danke Ihnen. Und nun Adieu. Ja, nun will ich fort. Nicht nach Hause, irgendwohin ins Freie. *Drückt ihr Gesicht an den Fliederzweig*. Wollen wir eine Spazierfahrt ins Freie machen, Herr von Reisenberg?
 MAX *sehr bewegt, verneigt sich*.
 [...]
 AURELIE *den Fliederzweig an den Lippen, blickt auf Max mit einem fernen Lächeln*.
 Kommen Sie! *Sie geht*.
 MAX *nach unmerklichem Zögern folgt ihr.* (ASd, 95–97)

Egal, ob man Max als »gefährlichen Verführer« versteht⁴² oder als eine blasse Schwundstufe⁴³ – sein Dialog mit Aurelie hebt sich jedenfalls von dem parodistischen Zug der übrigen Konversationen ab.⁴⁴ An der Schwelle zum zweiten Akt platziert, kommt der zitierten Szene das volle Gewicht zu, die Frage nach dem Ende zu stellen, die zu beantworten Schnitzler sich so schwer getan hat. Gestellt wird sie von einer schwermütigen Frau, die sich unvermutet einer Freiheit des Begehrens teilhaftig geworden sieht, nach der es sie nie verlangt hat und zu der es sie nun, befördert durch die Andeutungen Reisenbergs, doch hinzieht: »Ins Freie« soll die Spazierfahrt gehen, wie es in Anspielung auf Schnitzlers Roman »Der Weg ins Freie« von 1908 heißt, und mit dem aus dem »Reigen« bekannten Lockruf »Kommen Sie!« eignet Aurelie sich diese Freiheit auch in emanzipatorischer Hinsicht an.

⁴² Michael Titzmann, Das Konzept der ›Person‹ und ihrer ›Identität‹ in der deutschen Literatur um 1900. In: Die Modernisierung des Ich. Studien zur Subjektkonstitution in der Vor- und Frühmoderne. Hg. von Manfred Pfister. Passau 1989, S. 36–52, hier S. 45.

⁴³ Vgl. Kluge, Zum Thema der ›Verführung‹ (wie Anm. 41), S. 553.

⁴⁴ Dieser Zug lässt sich an dem gealterten Kammersänger Fenz festmachen, dessen Bravourrolle einst der Titelheld des »Don Giovanni« war: »Fenz' Erotik [ist] nur noch Zitat und Rollenspiel; die Champagnerarie erstarrt zur anachronistischen Reminiszenz«. Ernst-Ullrich Pinkert, Arthur Schnitzler und Søren Kierkegaard. Zur Auseinandersetzung Schnitzlers mit Kierkegaards »Entweder – Oder« in der »Komödie der Verführung« und in der »Traumnovelle«. In: JDSG 58, 2013, S. 251–272, hier S. 257.

Das Problem der Finalisierung ist damit jedoch nicht gelöst, sondern nur aufgeschoben: Wenn es keine Hochzeit gibt, was soll dann aus der »Komödie der Verführung« werden? Die Antwort, die Schnitzler Reisenberg in den Mund legt, besteht weniger darin, dass dieser seinem Gegenüber bzw. den Rezipienten doch noch eine Hochzeit in Aussicht stellt, bis zu deren Eintreten man nur genügend Geduld aufbringen müsse. Sie liegt vielmehr in der »Weile«, die es bis dahin noch hat, und in den »Abenteuern«, die auf dem Weg liegen. So wie Reisenberg es später kategorisch ablehnt, über seine Zukunft nachzudenken oder materielle Vorsorge zu treffen, so nebensächlich scheint ihm auch Aurelies Frage nach dem Ende, die er mit dem Hinweis aufs Abenteuer in die andere Bahn einer Verführung lenkt, die – wie die Ellipsen »Und harmlose. Und fröhliche« verdeutlichen – nicht auf einen großangelegten Aufschub à la Kierkegaard abzielt, sondern auf eine schnelllebige und abwechslungsreiche Form des Zeitvertreibs, die keine Mühe machen darf, damit sie als gelungen gelten kann. Indem sich Aurelie darauf einlässt, bewahrheitet sich Falkenirs initiale Unterstellung an den Liebesabenteuern, die sie überhaupt nur aufgrund dieser Unterstellung zu erleben disponiert ist.⁴⁵ Sie geht im zweiten Akt eine lose Verbindung mit Reisenberg sowie mit zwei weiteren Figuren ein. Davon erfährt man allerdings nur beiläufig durch die Gespräche der anderen, die sich in diesem Akt ihrerseits einem dekadenten Reigen hingeben, der sich ohne jeden dramaturgischen Richtungssinn als ein weiteres Schnitzler'sches Panorama des menschlichen Trieblebens entfaltet. So wie die Frage nach dem Ende wird auch die Figur, die sie stellt, in den Hintergrund dieses Panoramas gedrängt. Im dritten und letzten Akt jedoch, der am Strand von Gilleleje in Kierkegaards Heimat Dänemark spielt,⁴⁶ kehrt Aurelie als eine seelisch zerrüttete Figur wieder, in der sich nun Züge von Goethes Aurelie mit denen Ophelias mischen. Während alle Figuren darum bemüht sind, doch noch eine Hochzeit für sie zu arrangieren, geht Aurelie am Vorabend des Ersten Weltkriegs zusammen mit Falkenir ins Wasser. Max von

⁴⁵ Vgl. Kluge, Zum Thema der »Verführung« (wie Anm. 41), S. 558f.

⁴⁶ Vgl. Pinkert, Arthur Schnitzler und Søren Kierkegaard (wie Anm. 44), S. 254–256.

Reisenberg dagegen ist inzwischen bankrott und sieht sich genötigt, Soldat zu werden.

So findet die »Komödie der Verführung« weder in der Tradition des Lustspiels zu einer glücklichen Hochzeit noch prozessiert sie wie der »Reigen« in prinzipiell endlos variierbaren Begehrenskonstellationen; weder hält sie die dramaturgisch flache Reihe der Verführungsabenteuer durch, die mit Aurelies Fahrt ins Freie einzusetzen schien, noch ist der Suizid, der sich am Strand von Dänemark ereignet, ein »Märchentod«. Eher schon scheint das Stück zur Tragödie zu geraten. Statt jedoch im Sinne der aristotelischen Poetik den ursprünglichen Konflikt zu einer Intrige zu verstricken und schließlich einer katastrophischen Lösung zuzuführen, inszeniert Schnitzler den Einbruch der historischen Katastrophe des Ersten Weltkriegs als Tod der Märchenwelt, in der die Figuren sich wähnen.⁴⁷ Der Kriegsausbruch zwingt dem episodischen Takt der Liebesabenteuer eine fremde Form auf, während er zugleich die ebenso unhistorisch wie untragisch lebenden Figuren gewaltsam aus der Bahn ihrer Lebensform herauszieht. Damit aber wird ausgerechnet in der »Komödie der Verführung« der Lust an der Verführbarkeit der Kredit entzogen, also letztlich dem Lustprinzip hinter Schnitzlers Dramenpoetik selbst.

Noch bevor Schnitzler die »Komödie der Verführung« für bühnenreif erachtete, hatte er mit dem Lustspiel »Die Schwestern oder Casanova in Spa« und der Novelle »Casanovas Heimfahrt« kurz nach Kriegsende bereits zwei komplementär angelegte Texte⁴⁸ publiziert, in denen er das erotische Abenteuer mit dem in dieser Zeit so allgegenwärtigen Problemfeld von Gewalt und Tod konfrontiert. Dabei kommt mit dem Venezianer Giacomo Casanova eine historische Figur ins Spiel, die durch die »Histoire de ma vie«, die Schnitzler während

⁴⁷ Zu den Parallelen zu Manns »Zauberberg« vgl. Kluge, Zum Thema »Verführung« (wie Anm. 41), S. 552f. Die verschiedenen historischen Zeitebenen, die in der »Komödie« zu einer irrealen Vorkriegswelt verschmelzen, untersucht Heide Eilert, Abschied von Kythera? Zu Arthur Schnitzlers »Komödie der Verführung« und der Rokoko-Rezeption des Fin de siècle. In: Sprachkunst 22.2, 1991, S. 215–229.

⁴⁸ Vgl. Angelika Gleisenstein, Die Casanova-Werke Arthur Schnitzlers. In: Arthur Schnitzler in neuer Sicht. Hg. von Hartmut Scheible. München 1981, S. 117–141, hier S. 117.

der Kriegsjahre las,⁴⁹ für ihre Liebesabenteuer berühmt war und die mit »Il Duello« zudem einen exemplarischen Text zum Duellwesen vorgelegt hatte, der für den Duellkritiker Schnitzler⁵⁰ mindestens so relevant gewesen sein dürfte wie die »Histoire« für den Erotologen Schnitzler. Insofern ist es nicht weiter verwunderlich, dass der Aspekt der Gewalt, den Schnitzler in seinen Casanova-Texten am Abenteuer herausarbeitet, vordringlich ans Duell gekoppelt ist.

Die Dramenhandlung der »Schwestern« setzt mit der Aufklärung eines Missverständnisses ein. Casanova war in der Nacht vor Handlungsbeginn versehentlich durchs falsche Fenster zu einer Frau namens Anina gestiegen, die daraufhin in der Annahme mit ihm schlief, es wäre ihr Liebhaber Andrea, während ihre mit dem falschen Baron Santis liierte Freundin Flaminia nebenan vergeblich auf Casanova wartete. Inspiration zu dieser Ausgangskonstellation konnte Schnitzler in der »Histoire« finden, in der Casanova sich sowohl als Profiteur als auch als Opfer von Verwechslungen darstellt, aber auch in Boccaccios »Decamerone«⁵¹ sowie natürlich in zahlreichen Verwechslungskomödien, wie etwa Kleists »Amphitryon«. Die Wendung, die er dem Muster der komischen Verwechslung gibt, liegt darin, dass er es in die Form des analytischen Dramas überführt und darin qua Wiederholung eines drameninternen Erzählakts *ad absurdum* führt: Statt zu weiteren Liebesabenteuern kommt es zu einer umständlichen Rekonstruktion der »Abenteuer der verflossn'nen Nacht« (GWD 7, 260), auf die hin

⁴⁹ Vgl. Norbert Oellers, Arthur Schnitzlers Novelle »Casanovas Heimfahrt«. In: Von Franzos zu Canetti. Jüdische Autoren aus Österreich. Neue Studien. Hg. von Mark H. Gelber, Hans O. Horch und Sigurd P. Scheichl. Tübingen 1996, S. 239–252, hier S. 239–241; Dirk Götsche, Der Abenteurer als Reflexionsfigur einer anderen Sozialität. Arthur Schnitzlers Lustspiel »Die Schwestern oder Casanova in Spa« im Kontext der Casanova-Figurationen der frühen Moderne. In: Sprachkunst 30.2, 1999, S. 227–245, hier S. 236; Carina Lehnen, Das Lob des Verführers. Über die Mythisierung der Casanova-Figur in der deutschsprachigen Literatur zwischen 1899 und 1933. Paderborn 1995, S. 179–233.

⁵⁰ Vgl. Michael Ott, Gewalt und Ritual. Duell-Szenen bei Arthur Schnitzler. In: Geschichte(n) von Macht und Ohnmacht. Narrative von Männlichkeit und Gewalt. Hg. von Uta Fenske und Gregor Schuhen. Bielefeld 2016, S. 171–187; Gerhard Neumann, Ritualisierte Kontingenz. Das Paradoxe Argument des »Duells« im »Feld der Ehre« von Casanova »Il Duello« (1780) über Kleists »Zweikampf« (1811) bis zu Arthur Schnitzlers Novelle »Casanovas Heimfahrt« (1918). In: Kontingenz. Hg. von Gerhart von Graevenitz und Odo Marquart in Zusammenarbeit mit Matthias Christen. München 1998, S. 343–373.

⁵¹ Vgl. Lehnen, Lob des Verführers (wie Anm. 49), S. 217.

der in seiner Ehre tief gekränkte Andrea auf die Klärung der Schuldfrage besteht. Er legt seinen Fall zunächst Baron Santis in Gestalt einer anonymisierten »Novelle« vor (GWD 7, 248), der sie wiederum, weil er sich zu »so verzwickter Rätsel Lösung« nicht berufen sieht (GWD 7, 251), in freier Ausschmückung Casanova weitererzählt, damit dieser als ausgewiesener Kenner entscheide, wer der bzw. die »zumeist Betrog'ne sei« (GWD 7, 261).

Schnitzlers Casanova findet sich somit in die Rolle eines König Ödipus oder eher noch Dorfrichters Adam versetzt. Anders als jene weiß er sich aber geschickt aus der Schlinge der Selbstverurteilung zu ziehen. Eine Verstrickung in schicksalshafte Schuldzusammenhänge ist Casanovas Sache nicht. So wie er die Verführerrolle von sich weist: »*Verführt*' ich jemals-? Nein, ich war zur Stelle, / Wenn just mit holder Zauberei Natur / Ihr Werk begonnen« (GWD 7, 226), so weist er auch die Rolle des schuldigen Richters zurück, indem er das salomonische Urteil spricht, dass er selbst das größte Opfer sei, sei er vergangene Nacht doch gleich doppelt getäuscht worden. Indem er damit die von Andrea über Santis an ihn weitergereichte Novelle mit einer (un-)moralischen Schlusspointe versieht, spricht er sich nicht nur von aller Schuld frei, sondern schreibt sich zudem in das »richtige« narrative Genre ein, steht die Novelle dem historischen Casanova wie auch dem literarischen Formenkreis, der traditionell mit erotischen Sujets arbeitet,⁵² sehr viel näher als das analytische Drama. Das Problem ist nur, dass Andrea weiter auf den *point d'honneur* besteht. Schon als er eine Verletzung an Santis Hand bemerkt, ruft Andrea blutrünstig: »Welch Abenteuer! Wie begab sich's nur?« (GWD 7, 252). Hartnäckig fordert er Casanova zum Duell, während dieser ihm »wie gelangweilt« zum wiederholten Male erklärt: »Ungültig war das ganze Abenteuer«. Andrea aber beharrt mit »kindischem Trotz« darauf, dass seiner Novelle das Ende noch fehle und dass es dafür »an Dolchen [...], die blitzen, töten / Und Waffen and'rer Art, – an Blut und Tränen« nicht fehle (GWD 7, 264).

⁵² Dazu grundlegend Hannelore Schlaffer, *Poetik der Novelle*. Stuttgart / Weimar 1993.

Die Antwort, die Casanova darauf findet, während er die übrige Kurgesellschaft beim Essen erblickt, zählt zu den wenigen wirklich komischen Glanzlichtern des Stücks: »Rheinlachs mit grüner Soße – es bleibt uns nichts!« (ebd.). Womöglich dachte Schnitzler dabei nicht nur an die kulinarischen Exkurse der »Histoire«, sondern auch ans eigene Publikum, dem bei den länglichen, durch die Erzähleinschübe völlig entdramatisierten Dialogen wohl auch eher Rheinlachs mit grüner Soße als eine erzwungene tragische Zuspitzung vorgeschwebt sein mag. Die Auseinandersetzung, auf die Andrea dringt, ist jedoch auch mit dieser Replik nicht zu vermeiden. Es bedarf vielmehr der Ankunft einer Frau, die Casanova mindestens ebenbürtig, wo nicht überlegen ist. Als Andrea, Casanova und auch Santis einander bereits mit gezogenen Degen gegenüberstehen, hält die Tänzerin Teresa, mit allen Insignien der Fortuna versehen,⁵³ Einzug auf der Bühne:

GUDAR	Und welch ein Wagen und wie reich bespannt!
TERESA	<i>zu Casanova</i>
	Du hast nur eben Zeit, rasch einzupacken,
	Wir müssen gleich davon. [...] (GWD 7, 269).

Anders als Casanova zuvor ist Teresa tatsächlich »[z]ur rechten Zeit« (GWD 7, 267) am rechten Ort »zur Stelle«. Mit ihr, die bereits zwei Liebhaber im Schlepptau hat und nun ihr Verhältnis mit Casanova erneuern will, konfrontiert Schnitzler das Problem des unversöhnlichen Ehrenhandels mit einer ebenso eifersuchts- wie konfliktfreien Geschwisterlichkeit,⁵⁴ die ganz dem Lustprinzip der günstigen Gelegenheit verschrieben ist. Teresa löst den Konflikt der Männer nicht auf, sondern will nichts davon wissen. Statt in die verfahrenene Figurenkonstellation einzutreten, entzieht sie ihr mit Casanova das Spannungszentrum: »Mach dich sofort bereit, wir fahren ab.« (GWD 7, 272). Wen Teresa verführt, den zieht sie mit sich – und diese Zugkraft kennt nur eine Richtung: nach vorn. Es ist dieses Modell der vorwärts gerichteten Fortuna-*occasio*, mit dem Schnitzler die analytische Nachträglichkeit

⁵³ Vgl. Offermanns, Kritik des Impressionismus (wie Anm. 35), S. 121.

⁵⁴ Vgl. Lehnen, Lob des Verführers (wie Anm. 49), S. 217–233; Götsche, Der Abenteuerer (wie Anm. 49), S. 242.

des bisherigen Geschehens wie auch das dazugehörige Zeitregime radikal umpolt. So wie das Leben der Abenteurerin, die hier in einem Atemzug auf- und wieder abtritt, episodisch konzipiert ist, so erscheinen in ihrem Licht nun auch die »Abenteuer der verfloss'nen Nacht« als eine Episode unter vielen. Damit erst findet Schnitzlers »Casanova«-Drama zu sich selbst: Es wird zu einem Lustspiel der Verführung, das keinen Aufschub (mehr) duldet.

Mit der Abenteurerin entwirft Schnitzler zudem ein politisches Ideal, das seinen Zeitgenossen vorzuhalten ihm offenbar ein Bedürfnis war. So verlässt Teresa mit Anina und Flaminia im Arm »schwesterlich vereint« die Bühne, worin Casanova ein Bild der Versöhnung erkennt, das er Andrea nachdrücklich vor Augen stellt: »Und könnten Männer je/ So Brüder sein wie alle Frauen Schwestern«. Kurz darauf treten die beiden Kontrahenten »Arm in Arm« von der Bühne ab (GWD 7, 277–279). Dass dieser utopische Schluss nicht mehr nur auf den Duellwahn antwortet, den Schnitzler bereits vor dem Krieg ausführlich kritisiert hatte, liegt auf der Hand. Vielmehr versuchen sich »Die Schwestern« an einem Gegenentwurf (1.) zur haltlosen Gewalt einer ebenso unveröhnlichen wie eskalationsbereiten soldatischen Männlichkeit, die auf dem »Feld der Ehre« des Weltkriegs ihre vorerst furchtbarste Erscheinungsform angenommen hatte, (2.) zur verwickelten, großes Konfliktpotential bergenden Schuldfrage, die der Krieg nach sich zog, sowie (3.) zu zeitgenössischen Vorstellungen von Brüderlichkeit, wie sie sich etwa in der gehässigen Kritik aus Deutschland am »Bundesbruder« Österreich bemerkbar machten, die Schönherr und Bahr 1915 direkt auf Schnitzlers »wienerisches Literatentum« bezogen⁵⁵ – oder natürlich in den Debatten um »französische Zivilisation« und »deutsche Kultur«, die Thomas Mann in den »Betrachtungen eines Unpolitischen« zum Bruderkwitz (mit Heinrich Mann) stilisierte.

Die Realitätsferne von Schnitzlers Versöhnungsideal liegt auf der Hand. Jedoch hat er ihm mit der Novelle »Casanovas Heimfahrt« ein kritisches Gegenbild zur Seite gestellt, das den Abenteurer selbst

⁵⁵ Arthur Schnitzler, Tagebuch. Digitale Edition. Hg. vom Austrian Centre for Digital Humanities and Cultural Heritage. Österreichische Akademie der Wissenschaften, Eintrag vom 02. Dezember 1915, https://schnitzler-tagebuch.acdh.oeaw.ac.at/entry__1915-12-02.html (14. Februar 2024).

als eine durch und durch gewalttätige Erscheinung porträtiert. Die Erzählung handelt von einem gealterten Casanova,⁵⁶ der auf seiner Rückkehr nach Venedig ein Abenteuer erlebt, bei dem von Verführung keine Rede mehr sein kann, allenfalls von einer im Ansatz gescheiterten Verführung.⁵⁷ Die Frau, der sein Interesse hauptsächlich gilt, ist eine junge Mathematikerin namens Marcolina. Sie lässt sich weder von Casanovas feurigen Blicken, noch von seinem Intellekt, noch von der Erzählung seiner Abenteuer beeindrucken, zu deren Verschriftlichung sie ihm mit ironischem Unterton rät. Marcolina hat zudem bereits eine Affäre mit einem jungen Offizier namens Lorenzi. Lorenzi jedoch, dessen Eintritt in den Kriegsdienst unmittelbar bevorsteht, macht Spielschulden bei Casanova, der sie ihm zum Preis von einer Nacht mit Marcolina erlässt. Daraufhin schläft Casanova im nächtlichen Dunkel unerkannt mit ihr. Direkt nach dem Höhepunkt fällt er in tiefen Schlaf und hat einen Traum, der vom Größenwahn erotischer Gottgleichheit über die Heimkehr nach Venedig in die Todesphantasie des Ertrinkens hinübergleitet. Am nächsten Morgen kommt es zu folgender Szene des Erwachens:

Marcolina, in ihr weißes Nachtgewand gehüllt, das sie mit beiden Händen über der Brust zusammenhielt, stand am Fußende des Bettes und betrachtete Casanova mit einem Blick unnennbaren Grauens, der ihn sofort und völlig wach machte. [... Casanova] vermochte den Blick von ihr so wenig abzuwenden, als sie von ihm. Wut und Scham war in dem seinen, in dem ihren Scham und Entsetzen. Und Casanova wußte wie sie ihn sah; denn er sah sich selbst gleichsam im Spiegel [...]: ein gelbes böses Antlitz mit tief

⁵⁶ Über den Aspekt des Alterns in »Casanovas Heimfahrt« wurde, auch mit Blick auf biografische Parallelen, viel gesagt. Vgl. z.B. Gesa Dane, »Im Spiegel der Luft«. Trugbilder und Verjüngungsstrategien in Arthur Schnitzlers Erzählung »Casanovas Heimfahrt«. In: Text + Kritik (wie Anm. 21), S. 61–75; Hans-Georg Pott, Ein alternder Casanova. Arthur Schnitzlers Novelle »Casanovas Heimfahrt«. In: Alterskonzept in Literatur, bildender Kunst, Film und Medizin. Hg. von Henriette Herwig. Freiburg i.Br / Berlin / Wien 2009, S. 123–145. Götsche weist in diesem Kontext darauf hin, dass auch für Simmel das Alter das Gegenteil des Abenteurers ist. Vgl. Götsche, Der Abenteurer (wie Anm. 49), S. 232. Einen ähnlichen Gegensatz hat Schnitzler selbst formuliert: »Im Schwarzenberggarten, nach Jahren. Es gibt nur ein Erlebnis — das heißt: Altern. Alles andre ist Abenteuer.« Schnitzler, Tagebuch (wie Anm. 55), Eintrag vom 27. April 1910, https://schnitzler-tagebuch.acdh.oew.ac.at/entry__1910-04-27.html (14. Februar 2024).

⁵⁷ Vgl. Sylvia Mieszkowski, Teasing Narratives. Europäische Verführungsgeschichten nach ihrem Goldenen Zeitalter. Berlin 2003, S. 117f.

gegrabenen Falten, schmalen Lippen, stechenden Augen [...] – er las das Wort, das ihm von allen das furchtbarste war, da es sein endgültiges Urteil sprach: Alter Mann. (GWE 5, 111)

So sieht also im Ergebnis ein erotisches Abenteuer aus, das ohne Verführung zustande kam: Kein koketter Rhythmus des Zu- und Abwendens, kein Halbdunkel und keine Zauberalaterne; keine Spazierfahrt ins Freie und keine Begünstigung der Fortuna, keine »holde Zauberei« der Natur und auch keinerlei Gespür dafür, wann es besser wäre, weiterzuziehen. Das Liebesabenteuer wird hier – im ersten Licht des Tages – auf einen alten Körper reduziert, dem der Zauber der Verführung genauso abhandengekommen ist wie die Evidenz der Schönheit. Es wird genauso »brutal, mit offenen Augen« bestanden, wie Anatol es seinen Mitmenschen vorwirft. Statt dem heiter schuldlosen Verwechslungsspiel der »Schwestern«, um das sich novellistische Einschübe ranken, liegt in der Casanova-Novelle der Tatbestand einer vorsätzlichen Täuschung und Vergewaltigung vor,⁵⁸ der keiner nachträglichen Narration und kaum eines Wortes mehr bedarf. Auf die erschlichene Lust folgen todähnliche Erschöpfung und stummer Ekel. Reduziert auf einen Sexualtrieb, der sich ohne zu fragen nimmt, was er begehrt, bleibt vom Abenteuer nichts übrig als das erstarrte Bild zweier ungleicher nackter Körper, zwischen denen Blicke voller Scham und Entsetzten hin- und hergehen. Konnte der Casanova der »Schwestern« sich noch der ödipalen Selbstverurteilung entziehen, trifft ihn hier, in der Begegnung mit einer weiteren ihm ähnlichen Frauenfigur,⁵⁹ das »Urteil« gleich doppelt: als Traum vom eigenen Tod und als Selbsterkenntnis im Spiegeblick des angeekelten Gegenübers.

Allerdings bleibt dieses Urteil ohne Konsequenzen. Zumindest auf Handlungsebene widerfährt Casanova keine poetische Gerechtigkeit,

⁵⁸ Man kann sich aufgrund solcher Befunde darüber streiten, ob dieser Casanova eher Don Juan gleicht als seinem eigenen historischen Vorbild. Vgl. Frithjof Stock, Casanova als Don Juan. Bemerkungen über Arthur Schnitzlers Novelle »Casanovas Heimfahrt« und sein Lustspiel »Die Schwestern oder Casanova in Spa«. In: Arcadia 1978, S. 56–65. Wie fruchtbar solche Klärungsversuche sind, stehe dahin.

⁵⁹ »In Marcolina [...] tritt Casanova ein ebenbürtiger Mensch entgegen: eine freigeistige Abenteurernatur, deren Lebenskonzept auf Ungebundenheit, Vorurteilslosigkeit und Selbstentscheidung gegründet ist.« Neumann, Ritualisierte Kontingent (wie Anm. 50), S. 361.

obwohl die Sequenz, die auf die Nacht bei Marcolina unmittelbar folgt, genau darauf hinauszulaufen scheint. Es kommt zu einer Duell-szene mit Lorenzi, der seinem Kontrahenten als Soldat in »prächtige[r] Uniform« (GWE 5, 112) entgegentritt, sich jedoch, als Casanova auf seinen nahezu unbedeckten Zustand hinweist, ebenfalls vollständig entkleidet. So treffen binnen kurzer Zeit zum zweiten Mal in dieser Novelle ein alter und ein junger nackter Körper aufeinander:

Lorenzi stand ihm gegenüber, herrlich in seiner Nacktheit wie ein junger Gott. [...] – Wenn ich meinen Degen hinwürfe? dachte Casanova. Wenn ich ihn umarmte? Er ließ den Mantel von seinen Schultern gleiten und stand nun da wie Lorenzi, schlank und nackt. [...] Immerhin, dachte Casanova, er war ein tüchtiger Fechter; – und auch ich habe nichts verlernt! Sein Arm war sicher, seine Hand war leicht, sein Auge blickte so scharf wie je. Eine Fabel ist Jugend und Alter, dachte er ... Bin ich nicht ein Gott? Wir beide nicht Götter? Wer uns jetzt sähe! – Es gäbe Damen, die sich's was kosten ließen. (GWE 5, 114)

Dann tötet Casanova Lorenzi. Er lässt die Leiche nackt im Gras liegen und flieht über verschiedene Stationen per Kutschfahrt nach Venedig, wobei er »in den tiefsten Schlaf seines Lebens« fällt und unter Träumen, in denen sich Reminiszenzen an den Traum bei Marcolina und der Szene mit Lorenzi mischen, in Venedig ankommt (GWE 5, 118). Dort betätigt er sich als Spion der Venezianischen Obrigkeit,⁶⁰ mischt sich unter eine Gruppe junger Leute und unterhält diese »mit der Erzählung von allerlei heitern Abenteuern«, die er auch dann nicht unterbricht, als die Nachricht von der Ermordung eines Offiziers eintrifft. Schließlich, so lautet der letzte Satz der Novelle, »erbarmte« sich der »lang ersehnte Heimatschlaf [...], traumlos und dumpf, [...] des alten Abenteurers« (GWE 5, 123f.).

Im Duell also zeigt das Abenteuer bei Schnitzler sein homoerotisches, aber auch sein aggressives Gesicht. So wie das Duell für Gerhard Neumann zwischen Providenz und Kontingenz angesiedelt ist,⁶¹ so macht es einen Ereignistyp von Abenteuernarrativen aus, in denen

⁶⁰ Mieszkowski, Teasing Narratives (wie Anm. 57), S. 123–139 liest Schnitzlers Casanova vor diesem Hintergrund als Parasiten im Sinne von Michel Serres. Parasitär sei insbesondere auch das Verhältnis des gealterten Casanova zur eigenen Jugend und zu den Erzählungen davon.

⁶¹ Vgl. Neumann, Ritualisierte Kontingenz (wie Anm. 50).

diese Pole traditionell vermittelt werden.⁶² Das ist auch hier der Fall, allerdings nicht ohne Abstriche: War schon für Immanuel Kant das Duell nur ein »elender Rest« ritterlicher Gebräuche, der nicht einmal mehr »abenteuerlich«, sondern nur eine »Fratze« sei,⁶³ so trägt das Duell in Schnitzlers Novelle ebenfalls ein fratzenhaftes Antlitz. Der Aspekt der Providenz schrumpft, wie schon bei der Begegnung mit Marcolina, auf die männliche Größenphantasie einer eingebildeten Gottgleichheit ein. Zugleich gerät die Ästhetik schöner Körper in beiden Sequenzen zum pornografischen Zerrbild eines, wie man in diesem Fall wohl sagen darf, »nackten Abenteuers«, von dessen Warte aus es ziemlich einerlei zu sein scheint, ob man einen Soldaten tötet oder eine Frau vergewaltigt. Das Versöhnungsmodell der »Schwestern«, die gleichgeschlechtliche Umarmung, wird zwar im Vorfeld des Duells erwogen, geht letztlich aber an der Realität des ödipalen Konflikts vorbei: Der junge Offizier fordert den alten Mann heraus, der sich an seiner statt zu seiner jungen Geliebten gelegt hat. Der Alte tötet den jungen Herausforderer, wobei er in seinem Opfer sein jüngeres Selbst zu erkennen vermeint. Letztlich, so wird daran deutlich, ist es immer der junge Männerkörper gewesen, den Casanova für und an sich selbst begehrt, im Duell genauso wie im Beischlaf mit Marcolina. Lorenzis militärischer Rang ist nicht zufällig der eines Lieutenants. Er ist der Platzhalter, dessen Position Casanova einnimmt und demgegenüber er seinen Platz in einer Welt behauptet,⁶⁴ in der sein Ruhm allmählich verblasst. Der Casanova der »Heimfahrt«-Novelle ist damit in der Tat so »zur Stelle«, wie er es in den »Schwestern« von sich behauptet, und genau wie er dort sagt, liegt in dieser abenteuerlichen »Einstellung« zur *occasio* ein Gegensatz zur Verführung. Die Verführung kommt durch ein mehr oder weniger langsames, lustvolles Sich-Einschreiben ins Zeichenregime des Anderen zustande, Casanovas Zur-Stelle-Sein

⁶² Vgl. Schnyder, Sieben Thesen zum Begriff der »aventure« (wie Anm. 36), S. 370f.

⁶³ Immanuel Kant, Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen [1760]. In: Ders., Werke. Akademie Ausgabe, 29 Bde. Hg. von der Königlich Preussischen Akademie der Wissenschaften, Bd. 2. Berlin 1968, S. 21f. (Zit. ohne Hervorh.).

⁶⁴ Es ist dies die novellistische Welt der erotischen Sujets, das Terrain Boccaccios, dem Schnitzlers Novelle auch in geographischer Hinsicht nahesteht.

meint ein schockartiges, körperliches Sich-Einsetzen an die Stelle eines Anderen, der daran zugrunde geht.

Gemeinsam ist den »Schwestern« und »Casanovas Heimfahrt« indes, dass in beiden Fällen die Kutschen auf Casanova warten. In beiden Fällen kommt er ungestraft davon. Ein Teil der Forschung würde zwar einwenden, dass auf der symbolischen Ebene der »Heimfahrt« ein Todesurteil vollstreckt werde, oder auch, dass die Destruktion des »Mythos Casanova«, die Schnitzler hier vornimmt, endgültig sei, doch was die literale Ebene des Textes angeht, kann von solchen Endspielen die Rede nicht sein. Im Gegenteil: Auffällig ist doch, dass auch bei den Abenteuern der »Heimfahrt« jede ernsthafte Konsequenz ausbleibt und es in Venedig einfach weitergeht. Casanova tritt in den nächsten Kreis junger Leute ein und erzählt diesen von seinen Abenteuern, während die Nachricht vom ermordeten Offizier ihn schon nichts mehr angeht. Selbst der vom Tod überschattete Traum von Venedig, der ihm während der Kutschfahrt noch nachhing, ist im explizit traumlosen Heimatschlaf wie weggewischt.⁶⁵ Nur wer diesen Schlaf allegorisch liest, wird darin die gerechte Strafe für Vergewaltigung und Mord finden, nach der er ansonsten vergeblich sucht. Schnitzlers Novelle kennt ihre Höhe- und Tiefpunkte, natürlich – seriell gereiht ergeben sie die spezifisch männliche Erregungskurve des Abenteurers, die (nicht nur) in diesem Fall zwischen phallischer Selbstidolatrie und todesähnlicher Ermattung schwankt. Dieser Puls mag im Alter arrhythmischer gehen, er bleibt doch derselbe. Eine nachträgliche Analyse oder das Ziehen von Konsequenzen dagegen bleibt Schnitzlers Casanova wesensfremd – und damit auch jede Form von Verantwortung. Sein episodisches Dasein ist nicht folgenswer, sondern folgenlos. Darin liegt sowohl die Gemeinsamkeit zum Versöhnungsmodell der »Schwestern« als auch dessen Kehrseite. So erscheint der Entwurf eines ebenso folgenwie verantwortungslosen Abenteuererlebens vor dem Hintergrund der Kriegsjahre, auf den das Duell mit dem zum Kriegsdienst einberufenen Lorenzi anspielt, kaum mehr haltbar. Angesichts der Soldaten,

⁶⁵ Damit soll nicht die Ambivalenz, die Schnitzler dem Zustand der Traumlosigkeit einschreibt, in Abrede gestellt sein: Wer traumlos schläft, der schläft vielleicht gut, aber er hat eben auch keine Träume. So zumindest verstehe ich den Schlussabsatz der »Traumnovelle«, auf den ich gleich zu sprechen komme.

die während der Entstehungszeit des Textes von aktiv ausgeübter und passiv erlittener Gewalt schwer gezeichnet in ihre Heimatländer zurückkehrten, wirkt die Heimfahrt, von der Schnitzlers Novelle handelt, nachgerade verstörend anti-traumatisch. Dem Lebensentwurf des Abenteurers, der seine Taten so schnell vergisst wie er sie beging und der danach so unbescholten wie traumlos schlafen kann, haftet, bei aller Attraktivität, die er für den Literaten und Lebemann Schnitzler behalten hat, in den Jahren 1918/19 etwas Unerträgliches an, das einen allegorischen Tod zumindest wünschen lässt.

Kinderlachen und andere Spätfolgen. »Traumnovelle« und »Abenteuernovelle«

Ein ähnliches Befremden weckt auch der Wunsch, der am Ende der »Traumnovelle« (1925/26) explizit wird. Nach zahlreichen erotischen Eskapaden hofft Fridolin im letzten Kapitel des Textes, seine Frau Albertine werde die »ganze Nichtigkeit seiner Abenteuer« einsehen, wenn er ihr diese nur zunächst als Traumerlebnisse erzählen und danach erst als reale Ereignisse zu erkennen geben würde (GWE 6, 127). So wie Casanova in den »Schwestern« das »ganze Abenteuer« für »ungültig« erklärt, so setzt Fridolin hier auf die »ganze Nichtigkeit« der seinen. Albertine aber hat die verräterische Karnevalsmaske bereits gefunden und sie demonstrativ neben sich aufs Kopfkissen gelegt. Fridolin gesteht ihr daraufhin alles und fragt: »Was sollen wir tun, Albertine?«, woraufhin diese antwortet: »Dem Schicksal dankbar sein, glaube ich, daß wir aus allen Abenteuern heil davongekommen sind – aus den wirklichen und aus den geträumten.« (GWE 6, 128) Nicht ganz so, wie er es sich vorgestellt hat also, aber doch auf frappierend unproblematische Weise geht damit Fridolins Wunsch nach Annullierung in Erfüllung. Er kehrt in die Arme seiner liebenden Frau zurück, beide schlafen ein und sind »einander traumlos nah« (GWE 6, 129), wie es in Anlehnung an den Schluss der Casanova-Novelle heißt. Im Licht gerade dieses Selbstzitats aber wirkt die Wunscherfüllung, mit der die »Traumnovelle« schließt, doch reichlich naiv und letztlich kindisch. Albertine gewährt ihrem Mann nichts anderes als die Regression in den Mutterschoß, der alles verzeiht und der, egal, was zuvor geschehen sein

oder erzählt worden sein mag, noch stets eine heile Welt verheißt, in der spätestens am Ende alles gut ist und in der man daher auch beruhigt einschlummern kann. Insofern liegt die Pointe des Schlusskapitels vielleicht weniger in der Ambivalenz der traumlosen Nähe zwischen den Erwachsenen als vielmehr in dem »Kinderlachen von nebenan« (ebd.), auf das der letzte Satz der Erzählung hinausläuft. Zum Lachen, ja fast lächerlich wirkt diese Figur, die nicht etwa über ihre Abenteuer zum Mann oder auch nur reifer geworden wäre, sondern die sich in ihrem Wunsch nach deren Nichtigkeit zurück in die Position des (Abenteuergeschichten lesenden) Bürgerkindes fällt.

Für Schnitzlers Schreiben waren diese fortwährenden Durchstreichungen des Abenteuers bzw. seiner Konsequenzen hochproduktiv, so viel sollte inzwischen deutlich geworden sein. Er entwirft nicht nur immer neue Variationen auf das Liebesabenteuer, sondern findet damit auch zu immer neuen Experimenten auf die literarischen Formen, derer er sich bedient, insbesondere auf dem Gebiet des Dramas. Umgekehrt aber liegt in diesem Produktionsmodell auch eine gewisse Schwäche, sozusagen die Schwäche, die Schnitzler zeitlebens für erotische Abenteuer gehegt hat. Trotz der stark veränderten historischen Bedingungen und trotz aller kritischen Kontrapunkte, die er textimmanent setzt, kommt er von diesem Thema nie wirklich los. Gemessen an den Reflexionen, die etwa Thomas Manns oder Robert Musils nach dem Krieg zum Abenteuer vorgelegt haben,⁶⁶ bleiben Schnitzlers Texte einigermaßen weit von einer kritischen Durchdringung oder auch Rekonfiguration der alten Abenteuerfaszination entfernt. Schnitzler wird das nicht unbedingt so empfunden haben, doch etwas daran mag ihm schließlich doch unbehaglich geworden sein. So schreibt er im Jahr 1928 – es ist das Jahr, in dem seine Tochter Lili sich in Venedig das Leben nahm, was Schnitzler als sein eigenes vorzeitiges Lebensende empfunden hat⁶⁷ – an einer so genannten »Abenteuernovelle«, in der

⁶⁶ Vgl. Verf., *War as Adventure? On Unresolved Notions of Violence in the Interwar Period* (Robert Musil, Thomas Mann). In: *Adventure and Violence*. Hg. von Manuel Mühlbacher und Martin von Koppenfels. Paderborn (im Erscheinen).

⁶⁷ »Mit jenem Julitag war mein Leben doch zu Ende. Die ändern wissens nicht — und manchmal ich selber auch nicht«. Schnitzler, *Tagebuch* (wie Anm. 55), Eintrag vom

er dem Figurentypus des Abenteurers die unheimliche Signatur eines ›lebenden Toten‹ einzeichnet.

Bereits mit dem ersten Satz dieser Novelle erfährt man, dass der junge Protagonist, er heißt Anselmo, durch die Pest »am gleichen Tage Vater und Mutter verlor« (GWE 6, 211). Die darauffolgende Handlung spielt sich vor dem wiederum Boccaccio-affinen Hintergrund der Folgen der Pest und der »Vorbereitung eines Krieges« ab (GWE 6, 237). Als der verwaiste Anselmo ziellos durch die Lande streift, kommt es zur erwartbaren Mischung aus erotischen und gewaltförmigen Begegnungen, von denen gleich die erste tödlich für einen seiner Kontrahenten ausgeht. Ein »vertracktes, aber doch nicht unbedenkliches Abenteuer« (GWE 6, 229), das, wie die restliche Erzählung auch, in teils historistischer, teils märchenhafter Manier in ein ziemlich grelles Kolorit getaucht ist. Das Zentralereignis der Novelle aber besteht darin, dass Anselmo einem alten Mann begegnet, der die prophetische Gabe besitzt, anderen ihren Tod auf Tag und Stunde genau vorherzusagen. Als Anselmo sich in die Tochter des Alten verliebt und sich dabei nicht an dessen Vorgaben hält, verkündet ihm dieser zur Strafe seine Todesstunde. Anselmo zieht weiter,

dem Tod entgegen [...] wie jeder Wanderer durch jeden Frühlingstag und jeden Herbsttag, der Fröhliche so gut wie der Düstere, der Junge wie der Alte [...], wie jeder dem Tod entgegenwandert – und doch meinte er der Einzige zu sein, dem solches Ziel gesetzt ist. In diesem Augenblick, unter allen Menschen, war er der einzige Sterbliche, denn er kannte seine Stunde. (GWE 6, 251)

Wenn Schnitzler je ein Endspiel in Sachen Abenteuer hat spielen wollen, dann nicht mit dem Schluss von »Casanovas Heimfahrt«, sondern mit diesem letzten ausformulierten Satz der »Abenteuernovelle«, mit dem sie abbricht und Fragment bleibt. Denn nichts könnte dem Typus des Abenteurers fremder sein als dieses absolute Bewusstsein von der eigenen Sterblichkeit. Keine Strafe könnte passender für die notorischen Übertretungen des Abenteurers scheinen als die schicksalhafte Erzeugung dieses Bewusstseins. Wer sonst immer »aus allen Abenteu-

03. Oktober 1929, https://schnitzler-tagebuch.acdh.oeaw.ac.at/entry__1929-10-03.html (26. Februar 2024).

ern heil davongekommen« ist, wem alles Episode ist und wem damit ohnehin alles ungültig und nichtig erscheint, kaum ist es vorüber, den konfrontiert die »Abenteuernovelle« mit einer Teleologie, aus der es kein Davonkommen geben kann. Schnitzlers letzte Abenteurer-Figur geht »dem einen Ziel entgegen«, das ihm zunächst »unbekannt« scheint (GWE 6, 217), dann aber als ein unentrinnbares Schicksal zum »Ziel gesetzt« wird. Bedenkt man die zuvor erwähnten tragischen Begleitumstände der Entstehungszeit einerseits und die Produktivität andererseits, die für Schnitzler zeitlebens im episodischen Moment des Abenteuers lag, ist es kein Wunder, dass er die »Abenteuernovelle« trotz konkreter Pläne für den weiteren Verlauf an dieser Stelle abbrach. Was immer noch geschehen könnte, es scheint hinfällig angesichts des gewissen Todes. – Es sei denn, man schreibt es auf.