

II. ARTHUR SCHNITZLERS *TRAUMNOVELLE*

1. Blick und Scham

Albertine und Fridolin: Maskerade und Geheimnis

Es fließen ineinander Traum und Wachen,
Wahrheit und Lüge. Sicherheit ist nirgends.
Wir wissen nichts von andern, nichts von uns;
Wir spielen immer, wer es weiß, ist klug.
Schnitzler, *Paracelsus*¹

Die *Traumnovelle* ist eine Geschichte von Beschämung und Scham.² Bereits zu Beginn der Erzählung werden die zentralen Motive entwickelt, die eine Lektüre des Textes im Kontext der Scham, insbesondere der psychoanalytischen Scham-Theorie von Wurmser nahe legen: der Blick, das Sehen und Gesehenwerden; die Maske, einerseits als spielerische Maskerade und andererseits als scham-

1 Arthur Schnitzler: *Paracelsus*, in: Ders., Reigen. Die Einakter, Frankfurt/Main: Fischer 2000, S. 219-258, hier S. 257.

2 Vgl. Elsbeth Dangel-Pelloquin: „Peinliche Gefühle: Figuren der Scham bei Arthur Schnitzler“, in: Konstanze Fliedl (Hg.), *Arthur Schnitzler im zwanzigsten Jahrhundert*, Wien: Picus 2003, S. 120-138. In ihrem Aufsatz analysiert Dangel-Pelloquin Scham und Schamgefühle in Schnitzlers Erzählungen *Casanovas Heimfahrt*, *Spiel im Morgengrauen* und *Frau Beate und ihr Sohn* und befragt deren geschlechterspezifische Differenz. Hinsichtlich der männlichen Figuren in *Casanovas Heimfahrt* und *Spiel im Morgengrauen* arbeitet sie heraus, dass „die Inszenierung männlicher Scham in verblüffender Übereinstimmung Signaturen des Weiblichen und [...] eine Choreographie [entwirft], die männliche Figuren ins Weibliche kippen lässt.“ (S. 131) Dangel-Pelloquin beschreibt, inwiefern die männlichen Figuren ihre Scham überwinden, während die weiblichen Figuren, wie z.B. Beate in *Frau Beate und ihr Sohn*, dem vernichtenden Schamgefühl erliegen. Auf Schnitzlers *Traumnovelle* geht Dangel-Pelloquin allerdings nicht ein.

volles Verbergen; Geheimnisse, deren Aufdeckung Neugier, aber auch Angst und Scham erzeugt.

„Vierundzwanzig braune Sklaven ruderten die prächtige Galeere, die den Prinzen Amgiad zu dem Palast des Kalifen bringen sollte. Der Prinz aber, in seinen Purpurmantel gehüllt, lag allein auf dem Verdeck unter dem dunkelblauen, sternbesäten Nachthimmel, und sein Blick –“³

Dieser Ausschnitt eines Märchens aus *Tausendundeiner Nacht*⁴ eröffnet die *Traumnovelle* und führt leitmotivisch, der klassischen Struktur einer Novelle entsprechend, in den Text ein: Der Prinz, der in einen Mantel gehüllt durch die Nacht reist, deutet voraus auf Fridolins nächtliche Odyssee, in der er sich mit einem Kostüm und einer Maske verhüllen wird. Der in den Mantel gehüllte Prinz verweist auch auf das Thema des Verbergens, des Verhüllens und Enthüllens, des Maskierens und Demaskierens, das in der Novelle entfaltet wird. Durch das Abbrechen des Märchentextes bleibt der „Blick“ (s.o.) in seiner Richtung und Eigenart unbestimmt, wie ein Rätsel oder Geheimnis, das es zu lösen gilt. Dadurch wird der *Blick* als solcher betont, der in der erzählten Geschichte über Albertine und Fridolin von entscheidender Bedeutung ist.

Mit dem Märchentext wird außerdem eine fiktive Welt eröffnet, die anschließend mit der erzählten Wirklichkeit kontrastiert wird. Da dieses Märchen von Albertines und Fridolins Tochter aus einem Buch vorgelesen wird, beginnt die Novelle buchstäblich mit einem Buch, welches das Eintauchen in eine fiktive Welt ermöglicht. Auf diese Weise gibt es zu Beginn eine Spiegelung des Märchenbuches mit dem Buch, das der Leser vor sich hält, sowie des erzählten Märchens mit der erzählten Geschichte über Albertine und Fridolin, wodurch sowohl die selbstreflexive Ebene des Textes als auch das Thema des Erzählens eingeführt werden.⁵

3 Arthur Schnitzler: *Traumnovelle*, Frankfurt/Main: Fischer 1992, S. 7. Die Zitate werden im Folgenden mit Seitenzahlen in Klammern direkt im Haupttext nachgewiesen.

4 Scheffel weist darauf hin, dass es sich um einen Ausschnitt aus dem Märchen „Geschichte der Prinzen Amgiad und Assad“ aus *Die Erzählungen aus den Tausendundeinen Nächten* handelt. Scheffel: Ich will dir alles erzählen, S. 125.

5 Zum Zusammenhang von Märchen und Erzählung, zur selbstreflexiven Ebene des Textes und zum Thema des Erzählens vgl. ebd.: „Denn mit dem Zitat einer Geschichte in der Geschichte wird hier neben dem

Fridolin und Albertine werden zunächst als Eltern in einer alltäglichen Szene des abendlichen Lesens im liebevollen Umgang mit ihrem Kind gezeigt. Im weiteren Verlauf der Erzählung, in der es um Konflikte innerhalb ihrer Paarbeziehung geht, werden die beiden stets als ‚Albertine‘ und ‚Fridolin‘ bezeichnet, zu Beginn aber, im Unterschied dazu, als ‚Eltern‘, als ‚Vater und Mutter‘ (7). Ihre Eltern-Rolle und Paarbeziehung werden zunächst in scheinbarer Harmonie dargestellt: „[...] trafen sich die Hände der Eltern auf der geliebten Stirn, und mit zärtlichem Lächeln, das nun nicht mehr dem Kinde allein galt, begegneten sich ihre Blicke.“ (7) Aufgebrochen wird dieses harmonische Bild in der Folge durch die Beschreibung ihres Gesprächs „unter dem rötlichen Schein der Hängelampe“ (7). Thema ihres Gesprächs ist der Karnevalsball des vorherigen Abends, den sie zusammen Revue passieren lassen. Mit ‚Karneval‘ wird das für die Erzählung zentrale Masken-Motiv eingeführt, hier zunächst im Zusammenhang mit Maskerade.

Während Fridolin von zwei als rote Dominos verkleideten und maskierten Frauen gelockt wird, die ankündigen, sich ihm unmaskiert zu zeigen, worauf er aber vergeblich wartet, genießt Albertine die Begegnung mit einem Unbekannten, die sie aber wegen dessen aufdringlicher Art abrupt beendet. Stattdessen finden diese Szenen der Verführung, die für beide zu einem „enttäuschend banalen Maskenspiel“ (8) werden, ihre Erfüllung zwischen Albertine und Fridolin selbst. Denn angeregt durch die Maskerade des Karnevals als Möglichkeit von Verwandlung und Spiel, frei von gesellschaftlichen und alltäglichen Zwängen, finden Albertine und Fridolin auf spielerische Weise zu einer lustvollen, verführerischen gegenseitigen Fremdheit, die zu einer „schon lange Zeit nicht mehr so heiß erleben“ (8) Liebesnacht führt. Sie begegnen einander in der Maskerade von Liebenden, die sie aus der Alltagswelt ‚aussteigen‘ lässt, in der sie als Ehepaar und Eltern funktionieren. Ihre rauschhafte Nacht wird in unmittelbarer Folge mit ihren alltäglichen Rollen kontrastiert:

„Ein grauer Morgen weckte sie allzubald. Den Gatten forderte sein Beruf schon in früher Stunde an die Betten seiner Kranken; Hausfrau- und Mutterpflichten ließen Albertine kaum länger ruhen. So waren die Stun-

Erzählten und dem Erzählen auch das poetologische Prinzip der Erzählung gespiegelt.“ S. 131.

den nüchtern und vorbestimmt in Alltagspflicht und Arbeit hingegangen, die vergangene Nacht, Anfang wie Ende, war verblaßt.“ (8)

Am Ende dieses Tages führen die Erinnerung an ihre „mit einemmal vom trügerischen Scheine versäumter Möglichkeiten zauberhaft und schmerzlich umflossen[en]“ (8) Begegnungen mit dem Unbekannten und den Dominos am vorherigen Abend zu einem von Eifersucht angestachelten Gespräch. Die spielerische Maskerade des Karnevals wird nun von der Unsicherheit überlagert, welche Gefühle und Gedanken der jeweils andere seinem Partner verbirgt – was sich hinter der ‚Maske‘ des anderen versteckt. Die ‚Maske‘ wird nun zu einem Bild für Verborgenes und für Geheimnisse und nimmt eine beängstigende und bedrohliche Qualität an.

„[...] aus dem leichten Geplauder über die nichtigen Abenteuer der verflossenen Nacht gerieten sie in ein ernsteres Gespräch über jene verborgenen, kaum geahnten Wünsche, die auch in die klarste und reinste Seele trübe und gefährliche Wirbel zu reißen vermögen, und sie redeten von den geheimen Bezirken, nach denen sie kaum Sehnsucht verspürten und wohin der unfaßbare Wind des Schicksals sie doch einmal, und wär’s auch nur im Traum, verschlagen könnte. Denn so völlig sie einander in Gefühl und Sinnen angehörten, sie wußten, daß gestern nicht zum erstenmal ein Hauch von Abenteuer, Freiheit und Gefahr sie angerührt; bang, selbstquälerisch und in unlauterer Neugier versuchten sie eines aus dem anderen Geständnisse hervorzulocken und, ängstlich näher zusammenrückend, forschte jedes in sich [...] nach einem Erlebnis, so nichtig es sein mochte, das für das Unsagbare als Ausdruck gelten und dessen aufrichtige Beichte sie vielleicht von einer Spannung und einem Misstrauen befreien könnte.“ (9)

Dass es sich tatsächlich um bisher verborgene Wünsche, aber auch Konflikte handelt, die durch die Karnevals-Erlebnisse hervordrängen, wird durch die Formulierungen „umflossen“ (8), „verflossen[.]“ (9) deutlich, die sich in verschiedenen Varianten durch den Text ziehen. Sie beschreiben etwas Offenes, sich Auflösendes, Fließendes, Weites und Grenzenloses, das für die verborgenen Wünsche und Phantasien steht, welche die Grenzen ihrer alltäglichen gesellschaftlichen Rollen, der des Gatten, der Ehefrau, des Arztes, des Vaters und der Mutter etc., überschreiten. Dieses Weite *und* Enge des bürgerlichen Lebens hat Schnitzler in seinem Stück *Das weite Land* auf den Punkt gebracht:

„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. Ja [...] die Seele ist ein weites Land.“⁶

Albertine und Fridolin: Beschämung

Albertine und Fridolin erzählen sich gegenseitig die intimen Geheimnisse ihrer erotischen Sehnsüchte und Wünsche – anhand von Erinnerungen an ihren gemeinsamen Dänemark-Urlaub und an den Sommer vor ihrer Hochzeit. Sie und öffnen und ‚enthüllen‘ sich voreinander, wodurch Scham und Beschämung ausgelöst werden.

Albertine, die „zuerst den Mut zu einer offenen Mitteilung“ (9) hat, erzählt, wie sie in ihrem gemeinsamen Urlaub lustvoll einen Dänen beobachtet hat: „Ich hatte ihn schon des Morgens gesehen.“ (9) Erst später an diesem Tag wendet er sich nach ihr um, so dass sich ihre „Blicke [...] begegnen“ (9). Dieser Blickwechsel berührt und erregt Albertine so, dass sie aus dem Alltäglichen und Gewohnten jäh herausgerissen wird und sich daraufhin ihren Phantasien hingibt: „Den ganzen Tag lag ich traumverloren am Strand.“ (10) Eine Aufforderung von ihm hätte genügt, und sie wäre mit ihm weggegangen und hätte ihr bisheriges Leben aufgegeben, jedoch zugleich sei Fridolin ihr „teurer als je“ (10) gewesen. Während jenem vertrauten, innigen Zusammensein mit Fridolin sieht sie den Dänen an sich vorübergehen, ohne dass er sie wahrnimmt. Ihn zu sehen „beglückt“ (10) Albertine, und sie spielt mit dem Gedanken, ihn aufzufordern, sie zur Geliebten zu nehmen.

In dieser Situation ist Albertine Subjekt des Blickes und nimmt damit die klassische männliche Position ein.⁷ Sie beansprucht für sich einen Blick, der sich auf ein Objekt des Begehrens richtet und ihr den Freiraum eröffnet, sich Phantasien und Tagträumen hinzugeben. Ihre Phantasien, die andere Lebensentwürfe und ein anderes Bild von sich selbst umkreisen, lassen sie aus einer Selbstdistanz heraus gleichzeitig ihre Rolle als Ehefrau und Mutter genussvoll erleben: „Gerade an diesem Nachmittag [...] fügte es sich, daß wir

6 Arthur Schnitzler: *Das weite Land*, Frankfurt/Main: Fischer 1987, S. 78.

7 Die Vornamen der Protagonisten – Albertine und Fridolin – reflektieren die Geschlechterdifferenz, indem sie diese invertieren: ‚Albertine‘ lässt sich vom männlichen Namen ‚Albert‘, ‚Fridolin‘ hingegen vom weiblichen ‚Frida‘ ableiten.

so vertraut über tausend Dinge, auch über unsere gemeinsame Zukunft, auch über das Kind plauderten, wie schon seit lange nicht mehr.“ (10) Albertine wünscht sich nicht unbedingt, selbst von dem Dänen gesehen zu werden. Ihr Wunsch richtet sich stattdessen darauf, selbst zu begehren und sich faszinieren zu lassen, so dass sie ihr lustvolles Sehen als solches genießt. Mit dieser aktiven Äußerung ihres eigenen Begehrens konfrontiert sie Fridolin.

Von Albertine dazu aufgefordert, berichtet auch Fridolin mit seinem „Antlitz im Dunkel“ und mit „verschleierter, etwas feindseliger Stimme“ (10) von seiner Begegnung mit einem jungen Mädchen am Strand. An dieser Stelle werden erstmals Gesten und körpersprachlicher Ausdruck von Scham beschrieben. Indem Fridolin sein Gesicht im Dunkeln verbirgt, entzieht er sich Albertines Blick, eine Geste, die dem schambedingten Wunsch entspricht, sich zu verstecken. Seine Erzählung bekommt so den Charakter eines Geheimnisses, dessen Enthüllung von der Angst begleitet wird, sich den Blicken anderer – hier Albertines – und damit der Scham auszusetzen. Fridolin erzählt, dass er bei einem frühmorgendlichen Spaziergang an einem einsamen Strand ein junges Mädchen gesehen hat. Diesen Moment beschreibt er als überwältigenden Schreck: „[...] wurde ich ganz plötzlich einer weiblichen Gestalt gewahr, die, eben noch unsichtbar gewesen, auf der schmalen Terrasse einer in den Sand gepfählten Badehütte, einen Fuß vor den anderen setzend [...] sich vorsichtig weiterbewegte.“ (11) Auch wenn er es nicht direkt benennt, wird deutlich, dass Fridolin dieses Mädchen längere Zeit sehr genau beobachtet, ohne dass er hingegen von ihr wahrgenommen wird:

„Es war ein ganz junges, vielleicht fünfzehnjähriges Mädchen mit aufgelöstem blonden Haar, das über die Schultern und auf der einen Seite über die zarte Brust herabfloß. Das Mädchen sah vor sich hin, ins Wasser hinab, langsam glitt es längs der Wand weiter, mit gesenktem Auge, nach der andern Ecke hin, und plötzlich stand es mir gerade gegenüber; mit den Armen griff sie weit hinter sich, als wollte sie sich fester anklammern, sah auf und erblickte mich plötzlich.“ (11)

Diese Beschreibung zeigt Fridolins erotisch aufgeladene Wahrnehmung der Situation und seine voyeuristische Lust, die ähnlich wie zuvor plötzlich durch einen überwältigenden Schreck unterbrochen wird, als das Mädchen ihn erblickt. Fridolin nimmt ein Zittern ihres

Körpers wahr, so „als müßte sie sinken oder fliehen“ (11) und beobachtet ihren Gesichtsausdruck: einem erschrockenen folgt ein zorniger, dem ein verlegener, und schließlich sieht er „ein Winken in ihren Augen“ (11). Fridolin ist überzeugt, dass sie „durch den Glanz [seines] Blickes, den sie auf sich fühlte, stolz und süß erregt“⁸ (11) sei. Mit „flimmernden Augen“ (11) stehen sie sich gegenüber, und als er die Arme nach ihr ausstreckt, zeigt ihr Blick „Freude und Hingebung“ (12). Jedoch im nächsten Moment weist sie Fridolin mit Kopfschütteln, einer Armbewegung und mit einem „Flehen in ihre[n] Kinderaugen“ ab, woraufhin er „unter ihrem letzten Blick eine solche, über alles je Erlebte hinausgehende Bewegung verspürt [...], daß [er] sich einer Ohnmacht nahe fühlt[.]“⁹ (12) und sich beschämt abwendet.

Für Fridolin sind das Sehen und die Augen von erotischer und sexueller Qualität. Er ist durch das Gesehene wie gelähmt oder hypnotisiert, so dass er, selbst als sie *ihn* erblickt, sich in keiner Weise von ihr abwendet und weder zu sprechen noch in anderer Form zu reagieren scheint. Durch den Blick des Mädchens wird Fridolin gebannt und überwältigt. Und die Überwältigung ist so stark, dass sie Ohnmachtgefühle erzeugt. So bleibt Fridolin schließlich ‚ohnmächtig‘, wortwörtlich ‚ohne Macht‘ zurück.

Deutlich wird hier diejenige Besetzung des Sehens, die Wurmser als *delophilen* Wunsch bezeichnet, den anderen durch den eigenen Blick – „durch den Glanz meines Blickes“ (11) – zu faszinieren und den eigenen Blick als machtvoll zu erleben. Dieser Wunsch bleibt aber unerfüllt, da Fridolin im *perzeptiv-expressiven Machtkampf* scheitert, was Schamangst und Scham auslöst. Scham entsteht, weil die *theatophilen* und *delophilen* Wünsche, durch Wahrnehmung und Ausdruck, Macht und Kontrolle über das Objekt auszuüben oder Liebe zu gewinnen, stattdessen dazu führen, vom Objekt überwältigt und kontrolliert zu werden. Fridolins Scham zeigt sich hier als Scheitern und Abwehr seiner *delophilen* und auch seiner *theatophilen* Wünsche, da diese in das angstausslösende Erleben von Überwältigung umschlagen.

Nachdem Fridolin seine Erzählung beendet hat, verharrt er zunächst „unbeweglich“ und „stumm“ (12). Dieses Versteinern ist der körpersprachliche Ausdruck seiner Scham über das, was er von sich gezeigt hat. Außerdem richtet Fridolin seine Aufmerksamkeit ver-

8 Einfügung in eckigen Klammern J.F..

9 Einfügung in eckigen Klammern J.F..

stärkt auf Albertines Blick und ihre Augen, so als fürchte er ihren Blick, wie die folgenden Textstellen zeigen: „[...] ihr Auge war feucht und dunkel.“ (12) „Sie [...] sah zu ihm auf mit umflorten Augen, auf deren Grund er ihre Gedanken zu lesen vermochte.“ (12) „Ihr Blick veränderte sich, wurde kühl und undurchdringlich.“ (13) „Sie [...] blickte mit einem sonderbaren Lächeln vor sich hin.“ (13) „[...] sie sah ihm hell in die Augen.“ (13)

Fridolins Schamerlebnis in der Begegnung mit dem Mädchen wird zusätzlich durch seine Scham Albertine gegenüber gedoppelt, da er sich ihr mit seiner Erzählung unterlegen zeigt. Denn im Unterschied zu Fridolin artikuliert Albertine ein aktives Begehren, mit dem sie lustvoll umzugehen und das sie sich in Phantasien und Tagträumen zu erfüllen weiß. Obwohl ihre Begegnung mit dem Dänen über einen Blickkontakt nicht hinausgeht, genießt sie es, ange-regt durch das Sehen des Objekts ihres Begehrens, sich ihren Phantasien hinzugeben. So erweist sich das Sehen selbst als Erfüllung eines Wunsches, nach Wurmser eines *theatophilen* Wunsches.

Fridolins Scham steigert sich des Weiteren, als Albertine sich an den Sommer vor ihrer Heirat erinnert: „Und doch [...] lag es nicht an mir, dass ich noch jungfräulich deine Gattin wurde.“ (13) Denn kurz vor der Verlobung mit Fridolin hat sie sich gewünscht, von ihm verführt zu werden: „[...] er könnte von mir in dieser Nacht alles haben, was er nur verlangte.“ (14) Stattdessen aber hat er ihr am nächsten Tag einen offiziellen Heiratsantrag gemacht. Entgegen ihrer Versicherung bezweifelt Fridolin, dass ihre damalige Sehnsucht sich tatsächlich auf ihn und nicht auf eine andere austauschbare männliche Person bezogen hat. Albertine zeigt, dass sie ähnlich wie heute, in ihrer Begegnung mit dem Dänen, bereits als siebzehnjähriges Mädchen ein aktives sexuelles Begehren gehabt hat. Sie vermittelt Fridolin ihre Enttäuschung darüber, dass sich ihr gegenseitiges Begehren nicht in Phantasien von Hingabe entfalten konnte, da er es unverzüglich mit einem Heiratsantrag gesellschaftlich sanktioniert hat. Mit ihrer Erzählung wirft sie Fridolin indirekt vor, Begehren, Faszination und Verzauberung zugunsten gesellschaftlicher Pflichten und Zwänge aufgeschoben zu haben und stellt ihn so in seiner Anpassung an die bürgerlichen Konventionen bloß.¹⁰

10 „Albertines Eingeständnis sexueller Wünsche, die nicht an die Institution der Ehe gebunden sind, überfordert den im Innersten schwachen, weniger von individuellen Gefühlen, denn von der bürgerlichen Kon-

Wie im weiteren Verlauf der *Traumnovelle* deutlich wird, bricht durch Albertines inhärenten Vorwurf bei Fridolin ein innerer Schamkonflikt zwischen seinem Selbstbild, seinem Idealbild und Albertines Bild von ihm auf. Denn seine Anpassung an die gesellschaftlichen und beruflichen Erwartungen und sein Pflichtgefühl geraten nun in Widerspruch zu Albertines Erwartungen und auch zu seinen eigenen verborgenen Wünschen und Bedürfnissen. Fridolin wird außerdem mit einem Bild von Albertine konfrontiert, das ihn irritiert und verstört: Da Albertine ihr Begehren äußert und sich Objekte ihres Begehrens sucht, beansprucht sie für sich eine aktive Rolle, die dem traditionellen Frauenbild widerspricht. Sie zeigt sich als Subjekt des Begehrens und überschreitet damit die bürgerlichen Geschlechterrollen mit ihrer Trennung von der Frau als Subjekt in der ehelichen Liebe *oder* als Objekt des männlichen Begehrens. Albertine verunsichert und beschämt Fridolin in seinem männlichen Selbstbild, was sich noch dadurch steigert, dass er im Unterschied zu Albertine aus seinem Urlaubserlebnis unerfüllt hervorgeht. Somit spiegelt das Erleben der Scham gegenüber dem Mädchen am Strand seine Unterlegenheit im *perzeptiv-expressiven Machtkampf* in seinem Verhältnis zu Albertine.

Fridolins Schamkonflikt verdichtet sich in seinen traumähnlichen Erlebnissen. Der erste Teil des Textes stellt wie in einem Brennglas dar, was im weiteren Verlauf der *Traumnovelle* entfaltet wird: Die Konflikte um das Sehen und Gesehenwerden, die *theatophilen* und *delophilen* Wünsche, die mit dem Erleben von Scham einhergehen, und der Versuch, das gebrochene männliche Selbstbild wiederherzustellen. Von diesem Punkt aus beginnt Fridolin, beschämt und irritiert in seiner Wahrnehmung von Albertine und sich selbst, seine nächtliche Odyssee.

Marianne und Fridolin: Verachtung

Fridolins nächtliche Erlebnisse beginnen zunächst mit zwei unterschiedlichen Wahrnehmungsformen. Dämmriges Licht und „kärgliche Beleuchtung“ (15) bestimmen nicht nur an dieser Stelle, sondern wiederholt die Räume, durch die Fridolin sich bewegt. Im Haus des Patienten, zu dem er wegen eines nächtlichen Notfalls gerufen wird, steigt „Fridolin bald die schlecht beleuchtete gewundene

vention seiner Zeit bestimmten Fridolin.“ Scheffel: Ich will dir alles erzählen, S. 127.

Treppe des alten Hauses [...] hinauf“ und tritt „durch den unbeleuchteten Vorraum in das Wohnzimmer“, wo die „grün verhängte Petroleumlampe [...] einen matten Schein über die Bettdecke“ (15) wirft. Der Patient ist bereits verstorben. Fridolin kann das von Dunkelheit „überschattet[e]“ (15) Gesicht des Toten nicht sehen, allerdings kennt er „es so gut, daß er es in aller Deutlichkeit zu sehen vermeint[.]“. (15) Es entsteht der Eindruck, dass Fridolin durch diese Halbdunkelheit wie durch einen Traum ‚tappt‘. Zugleich wird ein Entzug der Sichtbarkeit und damit gerade eine Anstrengung des Sehens, des fokussierenden Sehens und genauen Erkennens dargestellt.

Außerdem nimmt Fridolin das ihn Umgebende zunächst nur über Gerüche wahr. Es strömt eine Fülle an Gerüchen auf ihn ein, Gerüche „nach alten Möbeln, Medikamenten, Petroleum, Küche; auch ein wenig nach Kölnisch Wasser und Rosenseife“ (15) sowie nach der Tochter des Verstorbenen, „der süßlich fade[.] Geruch“ (15) von Marianne. Diese Sinneswahrnehmung des Riechens kehrt im Text mehrfach wieder und beschreibt die Zurücknahme des Sehens. Im Unterschied zur visuellen Orientierung wird die räumliche Struktur der Umgebung diffuser erfasst. Außerdem wirken die Gerüche unmittelbarer, indem sie direkt in den Körper eindringen. Diese Unterscheidung von Sehen und Riechen, die dem Sehen zunächst eine Distanz gegenüber den Objekten zuweist, wird allerdings im Text dahingehend aufgelöst, dass auch das Sehen mit jener eindringenden Eigenschaft geschildert wird.

In Fridolins nächtlicher Odyssee sind es zum einen jene beschriebene Anstrengung des Sehens und zum anderen die Blicke und Augen der anderen, auf die sich sein Erleben konzentriert. In dieser Szene ist es Marianne, die sogleich den Blick auf ihn richtet.¹¹ Fridolin versucht daraufhin Mariannes Erröten zu erkennen: „Doch in der kärglichen Beleuchtung sah er kaum, ob ihre Wangen sich röteten wie sonst, wenn er erschien.“ (15) Mariannes Erröten ist Ausdruck ihrer Verliebtheit, aber auch ein sichtbares Zeichen von Scham, das sich hier durch das schwache Licht gleichsam wieder dem Blick entzieht. Damit wird das Phänomen der Scham in seiner Spannung von Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit beschrieben. Denn das Erröten macht den sich Schämenden zwar deutlich sichtbar, der sich aber gleichzeitig den Blicken der anderen entziehen möchte.

11 „Als der Arzt eingetreten war, hatte sie den Blick zu ihm gewandt.“
Schnitzler: Traumnovelle, S. 15.

Auch wenn sich das Fridolin vertraute Erröten Mariannes seinem Blick entzieht, ist auffällig, dass Fridolins Neugier sich auf die Schamreaktion einer anderen Person richtet.

Was Fridolin sieht, sind Mariannes „große[.], aber trübe[.] Augen“ (16), und wieder sind es die Augen, von denen seine Wahrnehmung angezogen wird. Erst jetzt lässt er „den Blick im Zimmer umherschweifen und endlich auf Marianne verweilen.“ (16) Fridolin nimmt dabei Mariannes Schönheit wahr, die für ihn gleichzeitig von Hässlichkeit und Unattraktivität durchbrochen ist: „Ihr Haar war reich und blond, aber trocken, der Hals wohlgeformt und schlank, doch nicht ganz faltenlos und von gelblicher Tönung, und die Lippen wie von vielen ungesagten Worten schmal.“ (16) Für Fridolin verbergen sich hinter ihrem jungen und schönen Körper bereits Alter und Tod, so als hätten sich das Sterben und der Tod ihres Vaters bereits auf die Tochter übertragen. Fridolins naturwissenschaftliches Wissen über Krankheit, Alter und Tod scheint sich in eine irrationale Wahrnehmung zu verkehren. Wie sehr Fridolin durch den Tod, der für ihn als Arzt ja eigentlich eine tägliche Erfahrung ist, affiziert und von Gedanken und Vorstellungen an den Tod verfolgt wird, zeigt sich im weiteren Verlauf der Erzählung.

Als Marianne ihren Verlobten Doktor Roediger erwähnt, wird ihre Verlegenheit, eine Variante von Scham, in eindringlicher Weise beschrieben: „[...] sie [...] blickte Fridolin auf die Stirn statt ins Auge.“ (16) Da die Scham im Blick des anderen entsteht und danach drängt, sich diesem zu entziehen, steht der Blick auf die Stirn für eine schambedingte Blickabwendung. So küsst Fridolin Albertine am Ende ihres Gesprächs auf „Stirn und Mund“ (15), so als vermiede er es, ihrem Blick zu begegnen. Durch die Singularform „ins Auge“, anstatt ‚in die Augen blicken‘, die an ‚etwas ins Auge stechen‘ erinnert, wird die bedrohliche, verletzende Qualität der Augen im Schamerlebnis akzentuiert.

Auf die Erwähnung von Mariannes Verlobten reagiert Fridolin mit Rivalitätsverhalten, hinter dem sich, ähnlich wie dem Mädchen am Strand gegenüber, der *delophile* Wunsch verbirgt, Marianne zu faszinieren und zu ‚verwandeln‘. In der Form der erlebten Rede heißt es: „Marianne sähe sicher besser aus, dachte er, wenn sie seine Geliebte wäre. Ihr Haar wäre weniger trocken, ihre Lippen röter und voller.“ (16) Zugleich fühlt er sich von Marianne nicht angezogen. Denn auch als sie auf eindringliche Weise¹² und in emotionaler

12 „[...] mit einer gewissen Eindringlichkeit“. Ebd., S. 17.

Erregung von ihrem Vater und ihren schwierigen Familienverhältnissen erzählt, blendet sich Fridolin regelrecht aus der Situation aus. Mit einem objektivierenden ärztlichen Blick beobachtet er sie: „Wie erregt sie spricht, dachte Fridolin, und wie ihre Augen glänzen! Fieber? Wohl möglich. Sie ist magerer geworden in der letzten Zeit. Spitzenkatarrh vermutlich.“ (17) Außer diesem diagnostischen Urteil und einem Gefühl der Langeweile werden keine weiteren Gedanken oder Gefühle geschildert. Obwohl Fridolin sich so verhält, als hätte das alles gar nichts mit ihm zu tun, scheint ihm die Situation dennoch unangenehm zu sein. Denn als Marianne schließlich schweigt, hat er das ‚unheimliche‘ Gefühl, der Tote schweige mit ihnen, „absichtsvoll und mit Schadenfreude“ (18). Auch als Marianne weinend vor Fridolin zusammenbricht, ihr Gesicht in den Händen verbirgt – eine Geste der Scham – und ihre unglückliche Liebe zu ihm gesteht, reagiert er wieder mit einem ärztlichen Blick auf sie und pathologisiert ihre Gefühle: „[...] natürlich ist auch Hysterie dabei.“ (19) Ihre Augen hingegen nimmt Fridolin erotisierend wahr: „Ihre Augen wurden feucht [...] [sie] sah [...] zu ihm auf mit weit offenen, schmerzlich-wilden Augen.“ (18f.) Mit seinem medizinischen Blick versucht er wiederholt Kontrolle auszuüben und eine machtvolle Blickposition herzustellen. Er wehrt die Überwältigung durch Mariannes Blick, aber auch durch ihre Gefühlsäußerungen ab, indem er sie zu einem Objekt ärztlicher Beobachtung degradiert. Das hat zur Folge, dass er Marianne weder mit einer sie wertschätzenden noch wechselseitigen Kommunikation begegnet, sondern mit einer Form der Verachtung, durch die er sie in ihrer verzweifelten Liebe bloßstellt. Verachtung ist nach Wurmser eine Abwehr gegen Scham, indem das passive Schamerleben hinter einem aktiven, aggressiven Verhalten versteckt wird.¹³

Fridolin versteckt sich in der Rolle des Arztes wie hinter einer Maske. Seine Scham entspringt auch hier den mit den *theatophilen* und *delophilen* Wünschen im Konflikt stehenden Ängsten, durch das Geschene und die passiv erlebte Exhibition des anderen überwältigt zu werden.

13 Wurmser spricht in diesem Kontext von ‚maskierten‘ Formen der Scham und von ‚Schamhüllen‘. Damit bezeichnet er Abwehrformen gegen Scham, die oftmals hinter verschiedenen Verhaltensmustern, Charakterhaltungen und klinischen Symptomen verborgen sind, wie zum Beispiel hinter der Wendung von passivem zu aktivem Verhalten durch Verachtung, Spott, Trotz, Zorn und ‚Macho-Verhalten‘. Vgl. Wurmser: Maske der Scham, S. 305ff.

Ein weiteres Zeichen seiner Scham ist, dass Fridolin seine Aufmerksamkeit wiederholt dem Toten zuwendet. Entgegen seines naturwissenschaftlichen Verständnisses stellt er sich diesen als ‚Untoten‘ vor, der alles mithöre oder nur scheinot sei, so dass er sich von diesem beobachtet fühlt. Der Tote übernimmt hier die Funktion eines ‚allgegenwärtigen Auges‘, in dessen Blick sich die Szene der Scham abspielt.

Schließlich küsst Fridolin Marianne auf die Stirn, um sie zu trösten, was von einem Gefühl der Lächerlichkeit begleitet wird.

„Er hielt Marianne in den Armen, aber zugleich etwas entfernt von sich, und drückte beinahe unwillkürlich einen Kuß auf ihre Stirn, was ihm selbst ein wenig lächerlich vorkam.“ (19)

Daraufhin erinnert er sich an einen Roman, in dem ein Knabe am Totenbett der Mutter von deren Freundin verführt wird, denkt an Albertine und verspürt Eifersucht und Aggression dem Dänen gegenüber. Fridolins Assoziationen zeigen, dass er den Zustand der Starre und Bewegungslosigkeit des Toten auf sich selbst bezieht. Dies ist einerseits Ausdruck seiner Hilflosigkeit und Angst gegenüber der Verführung durch Marianne und andererseits Ausdruck seiner Angst davor, wehrlos und starr wie ein ‚Toter‘ zusehen zu müssen, wie Albertine den Dänen verführt oder von ihm verführt wird. Wie um gegen diese endgültige Passivität anzugehen und wie um sich an Albertine zu rächen, forciert er die körperliche Nähe zu Marianne:

„Er zog Marianne fester an sich, doch verspürte er nicht die geringste Erregung; eher flößte ihm der Anblick des glanzlos trockenen Haares, der süßlich-fade Geruch ihres ungelüfteten Kleides einen leichten Widerwillen ein.“ (19)

Beschämung und Rache stehen in engem Zusammenhang. Die Rache, das Prinzip des ‚Zahn um Zahn‘, bedeutet einen Ausweg aus der Scham in der Form der Umwandlung von Scham in Schuld. Der Scham als vernichtendes, die ganze Identität überflutendes Gefühl wird somit ein begrenzteres Gefühl entgegengesetzt, denn im Gegensatz dazu bezieht sich die Schuld auf eine konkrete Tat oder Handlung. Die Rache ist der Versuch, die durch Beschämung verlo-

rene Kontrolle wiederzugewinnen. Im Wechsel von Scham und Schuld ist der eine Affekt jeweils eine Abwehr des anderen.¹⁴

In ihrem Aufsatz „Kain. Die Trennung von Scham und Schuld am Beispiel der Genesis“ beschreiben Bastian und Hilgers, inwiefern Kains Brudermord Scham wegen der Zurückweisung durch Gott vorausgeht: „Kain wählt nun den Ausweg der Verwandlung von Scham in Schuld, indem er die Passivität aufgibt und einen Zuschauer seiner Beschämung aktiv vernichtet.“¹⁵ Auch Claudia Benthien analysiert in ihrem Aufsatz „Gesichtsverlust und Gewalt-samkeit“¹⁶ zu Kleists Drama *Familie Schroffenstein* die gegenseitige Verzahnung von Scham und Schuld. Dabei führt Scham als „Gesichtsverlust“, als „Problematik maskuliner Ehre“ sowie als „symbolische Vernichtung sozialer Identität“ zu Rache und physischer Gewalt in Form von Tötung.¹⁷ Dargestellt wird die „archaische Gewalt der Beschämung“¹⁸, die „dann in Form des Schuldigwerdens abgewehrt [wird], bis dieser Mechanismus an eine finale Grenze gerät“¹⁹.

Auch Fridolin in der *Traumnovelle* denkt wiederholt an Rache, um die verlorene Kontrolle und Macht wiederherzustellen, die er stattdessen aber immer mehr verliert, da er von einer Konfrontation mit seiner Scham in die nächste gleitet. So missglückt sowohl die körperliche Annäherung an Marianne wie auch spätere, die ebenfalls durch Rachegeanken motiviert sind. Marianne, aber auch die anderen Frauen, denen er begegnet, sind ‚Stellvertreterinnen‘ und ‚Doppelgängerinnen‘ von Albertine. Denn Fridolins Schamkonflikt, der durch das Gespräch mit Albertine ausgelöst wird, wiederholt sich auf ähnliche Weise in seinen nächtlichen Begegnungen mit jenen Frauen. Ähnlich wie Albertine konfrontiert Marianne ihn mit

14 Vgl. ebd., S. 314ff.

15 Bastian/Hilgers: Scham und Schuld, S. 1105.

16 Claudia Benthien: „Gesichtsverlust und Gewaltsamkeit. Zur Psychodynamik von Scham und Schuld in Kleists ‚Familie Schroffenstein‘“, in: Kleist-Jahrbuch (1999). Günter Blamberger/ Sabine Doering/Klaus Müller-Salget (Hg.), Stuttgart: Metzler 2000, S. 128-143. Benthien analysiert in diesem Aufsatz, inwiefern „Versuche der Wiederherstellung verletzter Ehre mittels Fehde und Blutrache“ (128) durch Scham motiviert sind und inwiefern „der Ehrbegriff bei Kleist [...] psychodynamisch eng an die Problematik der Scham und des symbolischen Gesichtsverlusts geknüpft ist.“ (128)

17 Alle Zitate ebd., S. 138.

18 Ebd.

19 Ebd., S. 141.

ihrem Begehren, auf das er nun mit Verachtung reagiert. Er beschämt Marianne, um so seine eigene Scham in die eines anderen umzuwandeln.

2. Entfremdung als traumähnliches Erleben

Tod und Angst

Nachdem Fridolin das Haus von Marianne und ihrem toten Vater verlassen hat, verdichten sich seine Gedanken und Assoziationen über den Tod:

„Und der Tote fiel ihm ein, den er eben verlassen, und mit einigem Schauer, ja nicht ohne Ekel dachte er daran, daß in dem langdahingestreckten mageren Leib unter der braunen Flaneldecke nach ewigen Gesetzen Verwesung und Zerfall ihr Werk schon begonnen hatten. Und er freute sich, daß er noch lebte, daß für ihn aller Wahrscheinlichkeit nach all diese häßlichen Dinge noch ferne waren; ja daß er noch mitten in seiner Jugend stand, eine reizende und liebenswerte Frau zu eigen hatte und auch noch eine oder mehrere dazu haben konnte, wenn es ihm gerade beliebte. Zu dergleichen hätte freilich mehr Muße gehört, als ihm vergönnt war; und es fiel ihm ein, daß er morgen um acht Uhr früh auf der Abteilung sein, von elf bis eins Privatpatienten besuchen, nachmittags von drei bis fünf Ordination halten mußte.“ (21f.)

In unmittelbarem Wechsel zeigen sich hier seine Ängste und deren Abwehr. Die Gedanken an den verwesenden Körper seines ehemaligen Patienten sind irrationale Vorstellungsbilder, die trotz seines medizinischen Wissens hervorbrechen. Diese angstvollen Vorstellungen sind Ausdruck seiner Scham.

Auf seinem Heimweg begegnet Fridolin einer Gruppe von Couleurstudenten. Wie in Mariannes Haus kann er „bei der unsicheren Beleuchtung“ deren „Physiognomien“ (22) nicht deutlich erkennen. Um nicht mit ihnen zusammenzustoßen, weicht er ihnen aus, wird aber von einem der Männer, der bedeutsamer Weise „eine Binde über dem linken Auge“ (22) trägt, absichtsvoll gerempelt. Daraufhin sehen beide „einander einen Moment lang aus mäßiger Entfernung in die Augen.“ (22) Als Fridolin sich abwendet, hört er den anderen lachen. Er hat zwar den Impuls sich zu wehren, verspürt jedoch ein „sonderbares Herzklopfen“ (22). Dass er Angst hat,

will er sich nicht eingestehen: „Feig –? Unsinn, erwiderte er sich selbst.“ (23) Seine Angst wehrt er ab, indem er sich damit rechtfertigt, als Arzt, Ehemann und Familienvater ein Duell „mit einem betrunkenen Studenten“ (23) nicht nötig zu haben. Er versteckt sich hinter der ‚Maske‘ des dem Studenten sozial überlegenen Ehemannes und Vaters sowie des gesellschaftlich angesehenen Arztes.

Fridolins Ängste richten sich auch auf körperliche Verletzungen. Er stellt sich vor, bei einem Duell ein Auge zu verlieren oder sogar zu sterben. Daraufhin überkommen ihn Ängste, wie leicht er sich als Arzt mit einer tödlichen Krankheit infizieren könnte. Auch hier wird deutlich, wie brüchig Fridolins schützende Identität als Arzt ist. Durch das beabsichtigte Rempeln und das Lachen des Studenten wird Fridolin bloßgestellt. Da er sich nicht zu wehren vermag, verharrt er in dieser Situation der Beschämung. Die Vorstellung, durch ein Duell ein Auge zu verlieren, korrespondiert mit dem Studenten mit der Augenbinde, der ihn bloßgestellt hat. Dadurch fungiert dieser auch als eine Art Doppeltgänger, der Fridolins Scham spiegelt.

Die Augenbinde des Studenten, die von Fridolin befürchtete Augenverletzung durch ein Duell und seine Ängste zu sterben, verweisen auf den Zusammenhang von Sehen, Gewalt und Tod. Die Augen werden als ‚tödliche‘ Waffen, als ‚Blicke, die töten können‘, imaginiert. Diese Dimension des Sehens entspricht dem vernichtenden Gefühl der Scham, das durch die bloßstellenden – ‚tödlichen‘ – Blicke erzeugt wird.

Wurmser beschreibt sowohl für *Delophilie* als auch für *Theatophilie* Triebqualitäten, die von solcher Intensität sind, dass das eigene Sehen sowie die Blicke der anderen als so gefährlich erlebt werden, als könnten sie töten.

Es handelt sich hier im Unterschied zu Fridolins bisherigen Erlebnissen um eine Begegnung mit Männern, was in verstärktem Maße Versagensangst in Rivalitäts- und Eifersuchtssituationen aufruft. Dementsprechend denkt er an den Dänen und an Albertine als dessen Geliebte und stellt sich vor, sich „zum Exempel“ (23) mit diesem zu duellieren. Mit Wohlbefinden malt er sich aus, wie er die Pistole auf dessen Stirn richten würde, und baut sich mit diesen Rachedgedanken ein männlich-potentes Wunschbild seiner selbst auf, um seine Scham abzuwehren.

Von seinem Heimweg abgekommen, gelangt Fridolin „in eine[.] enge[.] Gasse“ mit „ein paar armselige[n] Dirnen auf nächtlichem Männerfang.“ (24) Als Mizzi, eine der Prostituierten, ihn auffordert

mit ihr zu kommen, denkt er sogleich: „Könnte gleichfalls mit Tod enden [...] Auch Feigheit? Im Grunde schon.“ (24) Die erotische Anziehung durch dieses Mädchen, dem er unwillkürlich folgt, wird durch seine Angst vor Ansteckung und Tod gebrochen.

Mizzi ist siebzehn Jahre alt, und damit genauso alt wie Albertine, als Fridolin sie kennengelernt hat. Auch mit Mizzi begegnet Fridolin einer Doppelgängerin Albertines, denn indem Albertine sich ihm gegenüber mit einem aktiven sexuellen Begehren gezeigt hat, zerfällt sie für ihn in die stereotypen Bilder des Weiblichen von ‚Engel‘ und ‚Hure‘.²⁰ Als Mizzi ihn zu verführen versucht, wehrt er sie ab. Mizzi erkennt seine Ängste und spricht sie aus, wie anstelle von Albertine: „Du fürchtest dich halt – schad.“ (26) Fridolin fühlt sich durch Mizzis Blick auf ihn bloßgestellt und beschämt, denn ihm wird heiß vor Scham – eine typische Schamreaktion: „Dieses letzte Wort jagte eine heiße Welle durch sein Blut.“ (26) Der Scham versucht er sein ‚Casanova-Wunschbild‘ entgegenzusetzen und Mizzi zu verführen. Jetzt aber weist sie *ihn* zurück, und es heißt erstmalig wortwörtlich im Text: „[...] er schämte sich.“ (26) Auf ähnliche Weise wie Marianne gegenüber verleugnet Fridolin die erlebte Situation von Erregung, Verführung und Scham, indem er sich vornimmt, „dem lieben armen Ding Wein und Näschereien“ (26) zu bringen und nimmt sie nur noch als soziale Randperson wahr, um die er sich aus moralischen Gründen als Arzt und ‚guter Bürger‘ zu kümmern habe.

20 An späterer Stelle heißt es über Albertine: „Da saß sie ihm gegenüber, die ihn heute nacht ruhig ans Kreuz hatte schlagen lassen, mit engelhaftem Blick, hausfraulich-mütterlich [...]“ Schnitzler: Traumnovelle, S. 69.

Entfremdung und Scham

Sehn ohne Fühlen, Fühlen ohne Sehn, Ohr
 ohne Hand und Aug', Geruch ohn alles, ja
 nur Teilchen eines echten Sinns, tappt nimmer
 mehr so zu, Scham, wo ist dein Erröten?
 William Shakespeare, *Hamlet*²¹

Der Tod und die Todesängste sind Gefühlszustände, die mit denen der Schamerfahrung korrespondieren. Fridolins Gedanken an den Tod beziehen sich auf Ängste, die mit ‚Erstarrung‘ als emotionale, expressive und perzeptive ‚Leblosigkeit‘ zu tun haben und die Wurmser in seiner psychoanalytischen Scham-Theorie als *Entfremdungszustände* bezeichnet. Nach jeder seiner nächtlichen Begegnungen erlebt Fridolin einen solchen Zustand der *Entfremdung*, wie die folgenden Zitate aus der *Traumnovelle* zeigen.

Nach dem Erlebnis mit Marianne heißt es:

„Die Menschen, die dort oben zurückgeblieben waren, die lebendigen geradeso wie der Tote, waren ihm in gleicher Weise gespensterhaft unwirklich.“ (20f.)

Nach der Begegnung mit den Couleurstudenten:

„Gespenstisch, dachte er. Und auch die Studenten mit den blauen Kappen wurden ihm plötzlich gespenstisch in der Erinnerung, ebenso Marianne, ihr Verlobter, Onkel und Tante, die er sich nun alle, Hand in Hand um das Totenbett des alten Hofrats gereiht vorstellte; auch Albertine [...] sogar sein Kind [...] sie alle waren ihm völlig ins Gespenstische entrückt. Und in dieser Empfindung, obzwar sie ihn ein wenig schaudern machte, war zugleich etwas Beruhigendes, das ihn von aller Verantwortung zu befreien, ja aus jeder menschlichen Beziehung zu lösen schien.“ (24)

Und später, nach der Begegnung mit Mizzi heißt es:

„Wohin jetzt? Dachte Fridolin, als wäre es nicht das Selbstverständliche, endlich nach Hause zu gehen und sich schlafen zu legen. Aber dazu konnte er sich nicht entschließen. Wie heimatlos, wie hinausgestoßen er-

21 William Shakespeare: *Hamlet*, übers. v. A. W. von Schlegel u. L. Tieck, Basel 1943, 3. Akt, Szene 4, S. 78-81, zitiert nach Wurmser: *Maske der Scham*, S. 358.

schien er sich seit der widerwärtigen Begegnung mit den Alemannen ... Oder seit Mariannens Geständnis? – Nein, schon länger – seit dem Abendgespräch mit Albertine rückte er immer weiter fort aus dem gewohnten Bezirk seines Daseins in irgendeine andere, ferne, fremde Welt.“ (27)

Entfremdung als Abwehrform der Scham ist ein Oberbegriff für *Depersonalisierung* und *Derealisierung* und ein „Zwillingssymptom“ (339) der Scham.²² Das Ziel der Scham, sich zu verbergen, damit ein „Vorhang die schmerzliche Bloßstellung überdeckt“ (339), sowie die Abwehr der mit Angst besetzten *delophilen* und *theatophilen* Wünsche, so „als ob das Sehen und Gesehenwerden als zu gefährlich ‚ausgesperrt‘ werden müssten“ (339), decken sich mit dem Zustand der *Entfremdung*. *Entfremdung* ist das Gefühl, als habe sich die vertraute Wirklichkeit „in eine Quasi-Realität“, „in eine Als-Ob-Qualität“ (339) verwandelt. Das als schamvoll Erlebte, aber auch das beschämende eigene Selbst werden mit einem ‚Vorhang‘ von Unwirklichkeit und Fremdheit verschleiert. Dabei kann *Entfremdung* die äußere Wahrnehmung (*Derealisierung*) sowie die Wahrnehmungen des eigenen Körpers, der Gedanken, Gefühle oder der eigenen Identität (*Depersonalisierung*) beeinträchtigen:

- 1) Das Objekt der Erfahrung (einschließlich des Selbst) kann dann erlebt werden, als wäre es nicht existent, als wäre es fremd, weit weg oder tot.
- 2) Es kann wahrgenommen werden, als wäre es verschwommen, verschmolzen und schlecht abgegrenzt, als wäre es nicht getrennt.
- 3) Oder es scheint, als ob es verstreut, chaotisch, und unzusammenhängend (fragmentiert) wäre. (339)

Das Phänomen der *Verleugnung* ist Teil der *Entfremdung* und wird von Wurmser als eine „spezifische perzeptuelle Abwehr“ (349) bezeichnet, die darin besteht, etwas nicht wahrnehmen zu wollen, das Angst oder auch Scham hervorruft. Das Symptom der *Entfremdung* erfüllt den Wunsch nach einer „magischen Tarnkappe und magischen Blicken“ (355), um nicht mehr gesehen zu werden und die Realität so zu ‚verwandeln‘, dass sie keine Angst mehr erzeugt.²³

22 Zu *Entfremdung* und Scham vgl. Wurmser: *Maske der Scham*, S. 337ff. Die Zitate werden im Folgenden mit Seitenzahlen in Klammern direkt im Haupttext nachgewiesen.

23 Wurmser zitiert Äußerungen von Patienten, die den Zusammenhang von *Entfremdung* und Wahrnehmung beschreiben: „Mein Sehen, Hö-

Zwingt Scham dazu, sich zu verbergen, aus der Angst, so enthüllt zu werden, wie man ist, so erzeugt *Entfremdung* das Gefühl, „das bin ich nicht, das ist ein anderer als ich.“ (353) Auf diese Weise wird der beschämende Selbstanteil abgetrennt und findet nicht zu einer Befriedigung, so dass Leere und Unerfülltheit zurückbleiben. Das Gefühl, losgelöst und entfremdet zu sein, kann bedeuten, die anderen und die Welt als leblos zu sehen – „als ein bedeutungsloses Marionettenspiel“ (360) sowie selbst bereits tot zu sein: „Die ganze Welt sieht aus wie tot“ (355), so zitiert Wurmser eine Patientin. Die *Entfremdung* kann zu innerer Erstarrung, zu Leblosigkeit – als ob man nicht existierte²⁴ –, zu Versteinerung und Gefühllosigkeit führen. *Entfremdung* „spiegelt auch die Angst [...] wider: sich in leblose Hüllen zu verwandeln, in eine Welt bedeutungsloser Schatten, und zu erblinden.“ (355)

Fridolins Angst vor dem Tod lässt sich demnach als diese Angst vor der Leere, der Leblosigkeit und der Isolation verstehen, zu der es ihn gleichsam hinzieht, da sie einen Schutz gegenüber der ‚gefährlichen‘, überwältigenden ‚Wirklichkeit‘ bietet: „Und in dieser Empfindung [...] war zugleich etwas Beruhigendes.“²⁵ Fridolins *Entfremdung* zeigt sich auch in seiner fragmentarischen Wahrnehmung, bei der sich seiner verstärkten Geruchswahrnehmung erst verzögert die visuelle anschließt. Dem Ausdruck der anderen und deren Gefühlen und Gedanken weicht er aus, während er aber gleichzeitig die Phantasie hat, durch den ‚Glanz seines Blickes‘ zu bezaubern. So hat er den *delophilen* Wunsch, Marianne sowie auch das Mädchen am Strand mit seiner Erscheinung ‚zu blenden‘, jedoch wird er selbst ‚geblendet‘. Aus Angst vor der passiven Bloßstellung durch die Blicke (*passive Delophilie*) und vor dem überwältigenden Ausdruck der anderen (*passive Theatophilie*) wehrt er das Wahrgenommene ab und schließt seine Augen davor.

Diesen Zusammenhang bündelt der Titel *Eyes Wide Shut* von Stanley Kubricks Film: ‚Die Augen weit geschlossen‘. Dieses im

ren oder Berühren kann nicht von mir stammen und wird nicht aktiv von mir durchgeführt – ich würde mich dafür schämen.‘ Hier sind es die perzeptuellen Prozesse als solche, die wegen ihrer verschlingenden oder erregenden Qualität durch Schamangst abgewehrt (‚ich würde mich schämen, wenn das, was ich sehe oder höre, wahr wäre‘) und durch Entfremdung zugedeckt werden.“ Ebd., S. 354.

24 Wurmser zitiert eine Patientin: „Es ist, als ob ich nicht existierte.“ Ebd., S. 355.

25 Schnitzler: Traumnovelle, S. 24.

Titel formulierte Paradox beschreibt den Zusammenhang von Wahrnehmung und Scham als den Wunsch zu sehen, verbunden mit einem gleichzeitigen Nicht-Sehen. Inwiefern Kubrick diese Wahrnehmungsproblematik in seinem Film darstellt und dabei den Blick und das Sehen selbst reflektiert, wird noch zu zeigen sein.

Auch das Traumartige von Fridolins Erlebnissen lässt sich als *Entfremdung* beschreiben.²⁶ Das Gefühl von Unwirklichkeit entbehrt dem einer aktiven Wahrnehmung. Diese passive Wahrnehmung lässt sich auch mit einem traumhaften Erleben oder mit dem Träumen vergleichen. Denn dabei bricht ein ‚Traumbilder-Taumel‘ los, der nicht als bewusst und aktiv geführtes Sehen erlebt wird, da man ja meist das Gefühl hat, seinen Träumen ausgeliefert zu sein. Ähnlich schildert der Text Fridolins Erlebnisse einerseits aus *seiner* Perspektive und Wahrnehmung, während Fridolin andererseits gleichzeitig wie abwesend wirkt. Seine Erlebnisse sind wie eine Bilderfolge, die auf einem Bildschirm oder einer Kinoleinwand abläuft, und die von ihm, wie von einem auf die Augen reduzierten Körper, gesehen werden, während er zugleich in einer Form von Blindheit die Augen davor verschließt.

3. Maske und Scham

Die Maske

Die Zusammenhänge von Scham, *Entfremdung* und Wahrnehmung werden im Motiv der Maske enggeführt, das ein zentrales Darstellungsmittel für Fridolins Scham ist. Die ‚Erstarrung‘ und die Angst, tot zu sein, drücken sich unter anderem im Bild der Maske aus – nach Freud ist die ‚Maske‘ ein Traumsymbol für den Tod. Außerdem versinnbildlicht die Maske den Wunsch, sich aus Scham zu verbergen und zu verhüllen. Denn die Maske verdeckt den individuellen Gesichtsausdruck, so dass man sieht, ohne selbst gesehen zu

26 Wurmser stellt seinem Kapitel über *Entfremdung* unter anderem ein literarisches Zitat voran, das den erlebnismäßigen Zusammenhang von *Entfremdung* und Träumen veranschaulicht: „[...] daß alles, was sie sah, ihr unwirklich erschien; je überraschender die Szenen waren, desto mehr glichen sie der Unwirklichkeit ihres inneren Lebens, als sie den ganzen Tag lang durch diese leeren Orte ging ... – alles war ein Traum – [...]“ Charles Dickens: Klein Dorrit, ohne weitere Angaben, zitiert nach Wurmser: Maske der Scham, S. 336.

werden, und schützt somit vor den Blicken der anderen. „Nicht viel fehlt, und die *Maske* könnte als Synonym der Scham gelten“²⁷, schreibt Hans-Thies Lehmann in seinem Aufsatz „Das Welttheater der Scham“: „Maske wie Scham schützen und beschirmen einen Teil des Selbst [...] grenzen einen Intimbereich gegen fremde Zu- dringlichkeit ab, verneinen beide den Austausch der Blicke.“²⁸

Masken als Theatermasken gibt es in abstrakten Formen und mit verschiedenem dramatischen, mimischen Ausdruck wie Schreck, Schrei, Entsetzen, Freude, Wut, Lachen u.a., der jeweils ‚eingefroren‘ ist. Damit werden Affekte und Mimik nicht naturalistisch und auch nicht als individuelle, psychologisch motivierte dargestellt. Stattdessen akzentuieren die Masken die ästhetische Darstellung dieser Affekte sowie die theatrale Darstellung als solche. Indem sie für den Zuschauer keinen identifizierenden Blick ermöglichen, funktionieren sie auch wie Sichtblenden, die Zuschauerraum und Bühne als Ort der theatralen Darstellung voneinander trennen und so Bedingungen und Funktionsweisen des Theaters selbst reflektieren. Maskerade als theatraler Vorgang bedeutet auch *Verwandlung*. Maskerade verweist zugleich immer darauf, dass etwas hinter der Maske verborgen ist. So finden Darstellen und Verhüllen in der Maskerade gleichzeitig statt.

Im Kontext der Scham ist der Wunsch nach *Verwandlung*, um als ein anderer gesehen zu werden, der Wunsch, das Beschämende oder das beschämte Selbst zu verbergen. *Verwandlung* bedeutet hier Erstarrung und Ausdruckshemmung und ist somit weniger das Zeigen oder Sichtbarwerden von etwas, sondern vielmehr die Hemmung des Ausdrucks, ein ‚Anti-Ausdruck‘, mit dem Ziel, nicht mehr gesehen zu werden.

Nach seiner Begegnung mit Mizzi irrt Fridolin weiter durch die nächtlichen Straßen von Wien und kehrt in ein Kaffeehaus ein, in dem er Nachtigall, einen früheren Studienkollegen, wiedertrifft. Nachtigall, als deutlich gegensätzliche Figur zu Fridolin gezeichnet, scheint gleichzeitig dessen ‚unheimlicher‘ Doppelgänger zu sein: Er wird als gesellschaftliche Randfigur mit brüchigem Lebenslauf beschrieben: ein ‚Bohemien‘ und ‚Abenteurer‘, der sein Medizinstudium aufgegeben hat, um sein Geld als Pianist zu verdienen. Als lustbetonter ‚Draufgänger‘ und ‚Lebenskünstler‘ konfrontiert er Fri-

27 Lehmann: Welttheater der Scham, S. 39.

28 Ebd.

dolin mit jenem ‚Casanova-Bild‘, das dieser für sich imaginiert, aber nicht ausfüllen kann.

Mit geheimnisvollen Andeutungen erzählt Nachtigall von ‚geheimen Kreisen‘, in denen er Klavier spiele, und erweckt Fridolins Neugier. Geheimnisse und deren Enthüllung haben auch das Gespräch zwischen Albertine und Fridolin geprägt. Das gegenseitige Erzählen intimer Geheimnisse hatte für Fridolin verstörend geendet. Auf Nachtigalls Frage, ob er „Courage“ (32) habe, reagiert Fridolin gemäß seines heldenhaften Wunschbildes von sich selbst. Er wundert sich im Tonfall eines „beleidigten Couleurstudenten“ (32) über jene Frage, wobei er versucht, die Rolle desjenigen anzunehmen, demgegenüber er sich zuvor nicht behaupten konnte.

Nachtigall beschreibt, dass er auf diesen ‚geheimen Bällen‘ mit verbundenen Augen Klavier spiele, aber dennoch durch ein schwarzes Seidentuch hindurch im gegenüberliegenden Spiegel sehen könne, was dort passiere, worüber er aber schweigt. Das löst bei Fridolin unmittelbar die Phantasie von „nackte[n] Frauenzimmer[n]“ (33) aus, der er mit einem verächtlichen Tonfall Ausdruck gibt, während er sich gleichzeitig „sonderbar erregt“ (33) fühlt. Seine voyeuristische Lust, die sich auch in der Phantasie/dem Erlebnis mit dem Mädchen am Strand gezeigt hat, versucht er so zu verstecken. Die Aussicht, Frauen zu sehen, wie er sie nie zuvor gesehen habe, wie Nachtigall ihm verspricht, bringt Fridolin dennoch dazu, in „wachsener Erregung“ (34) Nachtigall zu überreden, ihn mitzunehmen und ihm die Parole für den Zugang zum ‚geheimen Ball‘ zu verraten. Fridolins vermeintliche „Courage“ (32) wird durch Ängste gebrochen: Für Fridolin sieht Nachtigalls Kutsche mit dem „Kutscher, ganz in Schwarz, mit hohem Zylinder; – wie eine Trauerkutsche aus“ (34), und als er den Maskenverleiher Gibiser aufsucht, „hofft[.] er im stillen“ (35), dass jener dort gar nicht wohne.

Fridolins Begegnung mit dem Maskenverleiher und dessen Tochter ähnelt insofern seinen bisherigen Erlebnissen, als er wieder zunächst die Gerüche des ‚Kostümfundus‘ wahrnimmt: „Es roch nach Seide, Samt, Parfüms, Staub und trockenen Blumen.“ (35) Durch Dunkelheit und Lichtspiel entzieht sich der Raum Fridolins Wahrnehmung, stattdessen bleibt der Eindruck von Unwirklichkeit zurück: „Aus verschwimmendem Dunkel blitzte es silbern und rot; und plötzlich glänzten eine Menge kleiner Lämpchen zwischen offenen Schränken eines engen, langgestreckten Gangs, der sich

rückwärts in Finsternis verlор.“ (35) Die Kostüme nimmt Fridolin wie ‚Untote‘ wahr, die marionettenhaft einen ‚Totentanz‘ aufführen: „Es war Fridolin zumute, als wenn er durch eine Allee von Gehängten schritte, die im Begriff wären, sich gegenseitig zum Tanz aufzufordern.“ (35) Im Unterschied zu den anderen nächtlichen Erlebnissen werden die Lichtverhältnisse hier nicht als bereits vorhandene beschrieben, sondern sie ereignen sich als plötzliche, unerwartete Seheindrücke: „[...] eine blendende Helle ergoß sich sofort bis zum Ende des Gangs.“ (36) „Im Stiegenhaus flammte plötzlich Licht auf.“ (38) Diese affizierende, sinnliche Wirkung des Lichts ähnelt Fridolins Wahrnehmung der Augen und Blicke, wie sie an anderen Textstellen beobachtbar ist.

Mit Gibisers als ‚Pierrette‘ verkleideter Tochter, die sich heimlich im Kostümfundus mit zwei ebenfalls kostümierten Männern trifft, begegnet Fridolin einer Doppelgängerin des Mädchens am Strand. Auch hier ist es wieder ein Mädchen, „fast noch ein Kind“ (36), das allerdings jünger als jenes am Strand oder auch Mizzi zu sein scheint. ‚Pierrette‘ flüchtet vor ihrem erbosten Vater in Fridolins Arme: „Die Kleine preßte sich an Fridolin, als müßte er sie schützen. Ihr kleines schmales Gesicht war weiß bestäubt [...] von ihren zarten Brüsten stieg ein Duft von Rosen und Puder auf; – aus ihren Augen lächelte Schelmerei und Lust.“ (36) Wie sich bereits in Fridolins Begegnung am Strand gezeigt hat, fühlt er sich zu jungen Mädchen erotisch hingezogen. Allerdings wird er in dieser durch die Anwesenheit des Vaters ‚ungefährlichen‘ Situation von dem ‚lolitahaften‘ Mädchen nicht überwältigt. Vielmehr lebt er auf versteckte Weise seine sexuelle Erregung und seine *delophilen* Wünsche aus: „Am liebsten wäre er dageblieben oder hätte die Kleine gleich mitgenommen, wohin immer – und was immer daraus gefolgt wäre. Sie sah lockend und kindlich zu ihm auf, wie gebannt.“ (36)

Der Weg zum ‚geheimen Maskenball‘ führt Fridolin aus der Stadt heraus: „Zur Linken in der Tiefe sah er die in Dunst verschwimmende, von tausend Lichtern flimmernde Stadt.“ (39) Zwar topographisch von seiner ihm vertrauten Umgebung entfernt, erinnert ihn das Maskieren mit dem Mönchskostüm dennoch an das alltägliche Anziehen seines Arztkittels. Der Gedanke daran, dass er am nächsten Morgen wieder „ein hilfsbereiter Arzt“ (40) sein würde, hat für ihn „etwas Erlösendes“ (40). Sein Wunsch, jemand anderes zu sein, sich zu beweisen, dass er jener ‚Abenteurer‘ und ‚Casanova‘ sein kann, als der er sich selbst gerne sehen und als der er auch von Albertine

gesehen werden will, scheint sich durch die Maskierung nicht einzulösen. Denn hinter der Maske ist weiterhin der ‚hilfsbereite Arzt‘ verborgen.

„Ein schmaler, vom Hause her beleuchteter Pfad führte bis zum Tor, zwei Flügel sprangen auf, und Fridolin befand sich in einer schmalen weißen Vorhalle“ (40) – so wird Fridolins Eintritt zum Maskenball beschrieben. So wie die von ‚Geisterhand‘ geöffneten Türflügel werden auch im Folgenden Vorgänge und Ereignisse beschrieben, ohne dass diesen ein ursächlich Handelnder zuordenbar wäre. Das erweckt auch hier den Eindruck, als befände sich Fridolin in einem Geschehen, das sich vor seinen Augen vollziehe, ohne dass er aktiv daran teilnehme. Fridolin ist Zuschauer eines Ereignisses, das nicht erkennen lässt, ob es inszeniert ist, wer es inszeniert, wer die Spieler sind und ob überhaupt gespielt wird.²⁹ Seine passive Wahrnehmung wird auch auf folgende Weise beschrieben: „Harmoniumklänge tönnten ihm entgegen“ (40) – anstatt: ‚er hörte‘; „‚Parole?‘ umflüsterte es ihn zweistimmig“ (40) – anstatt: ‚jemand flüsterte‘; „ein fremdartiger, schwüler Wohlgeruch [...] umfing ihn“ (41) – anstatt: ‚er roch‘.

Diese passivischen sprachlichen Wendungen veranschaulichen Fridolins passives Wahrnehmen sowie die Überwältigung durch die äußeren Eindrücke, indem er von diesen regelrecht ‚befallen‘ und ‚umschlossen‘ wird. Die Grenzen zwischen dem wahrnehmenden ‚Ich‘ und der Außenwelt werden durchlässig, so dass Innen und Außen miteinander zu verschmelzen drohen. Das Subjekt der Wahrnehmung verliert sich im Objekt der Wahrnehmung, was sich sprachlich durch die passivische Form ausdrückt, bei der das Subjekt – zum Beispiel *er hörte* – fehlt. Der Scham kommt dabei eine grenzbildende und schützende Funktion zu, durch die sich das Subjekt der Wahrnehmung nicht in den Objekten verliert, was durch die Maske, die Fridolin trägt, veranschaulicht wird. Die Maske bzw. die Scham funktioniert wie eine Trennwand, wie eine zweite Haut. Sie stellt die bedrohte Grenze zwischen Innen und Außen wieder her.

29 Im inneren Monolog und erlebter Rede wird Fridolins Verwirrung darüber deutlich: „Wo bin ich? dachte Fridolin. Unter Irrsinnigen? Unter Verschwörern? Bin ich in die Versammlung irgendeiner religiösen Sekte geraten? War Nachtigall vielleicht beordert, bezahlt, irgendeinen Uneingeweihten mitzubringen, den man zum besten haben wollte? Doch für einen Maskenball schien ihm alles zu ernst, zu eintönig, zu unheimlich.“ Schnitzler: Traumnovelle, S. 41.

Hier werden Scham, Maske und eine die Identität bildende Grenze zwischen Innen und Außen als ein Vorstellungskomplex deutlich.

Claudia Benthien zitiert in ihrer Studie zur *Haut* aus Musils Drama *Die Schwärmer* (1921) zur „Veranschaulichung von Scham“³⁰: „Man zieht sich die eigene Haut wie eine dunkle Kapuze mit ein paar Augen- und Atemöffnungen immer fester über den Kopf“ und „man verkriecht sich hinter seiner Haut.“ Die Haut hat hier eine „symbolische Verhüllungs- und Bergungsfunktion“, die „das dahinterliegende, fragile Innere vor eindringenden – und damit den Beschämten vernichtenden – Blicken bewahrt“. Die Scham wird „zu einer Art undurchlässigem, verhüllendem Schutzpanzer oder zur Maske“.

Unverhüllte Körper, verhüllte Blicke

Beim Maskenball befindet sich Fridolin in einem „dämmerigen, fast dunklen Saal“ (40) mit „sechzehn bis zwanzig Personen“ (41) mit „Masken, durchaus in geistlicher Tracht“ (40). Als er zwischen diesen „Mönche[n] und Nonnen [...] so harmlos als möglich“ (41) umhergeht, streift einer der ‚Mönche‘ seinen Arm, so als sei dieser ein Double des Couleurstudenten. Analog dazu bedroht ihn auch hier dessen Blick: „[...] doch hinter der Maske bohrte sich ein Blick, eine Sekunde lang, tief in Fridolins Augen.“ (41) Auch eine der ‚Nonnen‘ streift seinen Arm: „Wie die andern hatte auch sie um Stirn, Haupt und Nacken einen schwarzen Schleier geschlungen, unter den schwarzen Seidenspitzen der Larve leuchtete ein blutroter Mund.“ (41) Eine weibliche Stimme flüstert ihm zu, er solle nicht bei diesem Ball bleiben, da er nicht dazu gehöre und sonst einer Gefahr ausgesetzt sei: „Ich bleibe“, sagte er in einem heroischen Ton, den er nicht an sich kannte, und wandte das Antlitz wieder ab.“ (42)

Als der eigentliche Maskenball beginnt, befinden sich in dem Saal ausschließlich ‚Mönche‘. Ähnlich wie vorher öffnen sich Türen wie von ‚Geisterhand‘ – „Türen rechts und links hatten sich aufgetan“ (42) –, und ein heller und ein dunkler Raum liegen sich gegenüber. In dem einen kann Fridolin nur die „verdämmernden Umriss von Nachtigalls Gestalt“ (42) am Klavier erkennen, während „der gegenüberliegende Raum aber in blendender Helle [strahlt].“ (42) Die dunklen Räume – auch der Saal, in dem sich die ‚Mönche‘ befinden, wird als dämmrig geschildert – kontrastieren mit dem hellen

30 Benthien: *Haut*, S. 30. Auch die folgenden Zitate S. 30.

Raum. Die Frauen in dem Raum von gleißender Helle werden von den Männern im dunklen Saal gesehen.

Hier mit einem Geschlechterverhältnis parallelisiert, ruft dieses Verhältnis von Sehen und Gesehenwerden innerhalb einer räumlichen Hell-Dunkel-Organisation, dasjenige von Bühne und Zuschauerraum im Theater der Guckkastenbühne auf. Die Schauspieler auf der Bühne zeigen sich im hellen Zentrum eines Blickes, eines anonymen Blickes, für den sich auf der Bühne etwas zu sehen gibt, während die Zuschauer im dunklen Zuschauerraum für die durch das Scheinwerferlicht ‚geblendeten‘ Schauspieler auf der Bühne nicht sichtbar sind. Außerdem entsteht durch dieses einseitige Gesehenwerden und den anonymen Blick eine Trennung zwischen Zuschauerraum und Bühne, die sich auf räumlich-zeitlicher Ebene und auf der Ebene von Fiktion und Realität ereignet. So findet auf der Bühne eine imaginäre Szene statt, die durch die ‚vierte Wand‘ von der Wirklichkeit der Zuschauer abgetrennt ist.

Es ist aber auch eine Szene des Kinos, die Schnitzler beschreibt: Der Zuschauer im dunklen Kinosaal, anonym und in der Dunkelheit geborgen, sieht den Film auf der durch den Projektionsstrahl erhellten Leinwand und taucht so in eine imaginäre Welt ein. Auf welche Weise Kubrick in seinem Film *Eyes Wide Shut* mit dieser bei Schnitzler geschilderten Theater- und Kinosituation umgeht, wird noch zu zeigen sein.

Das Schauspiel, das Fridolin und den anderen Männern dargeboten wird, sieht hier folgendermaßen aus:

„Frauen standen unbeweglich da, alle mit dunklen Schleiern um Haupt, Stirn und Nacken, schwarze Spitzenlarven über dem Antlitz, aber sonst völlig nackt. Fridolins Augen irrten durstig von üppigen zu schlanken, von zarten zu prangend erblühten Gestalten; – und daß jede dieser Unverhüllten doch ein Geheimnis blieb und aus den schwarzen Masken als unlöslichste Rätsel große Augen zu ihm herüberstrahlten, das wandelte ihm die unsägliche Lust des Schauens in eine fast unerträgliche Qual des Verlangens.“ (42)

In dem hellen Licht sind die statuarischen nackten Frauen-Körper dem voyeuristischen Blick der maskierten Männer ausgeliefert, die sehen, ohne selbst gesehen zu werden. Es sind die Blicke selbst, die verhüllt sind, so dass die Masken den anonymen Blick des voyeuristischen Sehens und der räumlich-visuellen Anordnung verdop-

peln. Fridolins Wahrnehmung richtet sich auch hier auf die Augen und die Blicke der Frauen, die ebenso wie die der Männer durch Masken verhüllt sind. Die „großen Augen“, die „aus den schwarzen Masken als unlöslichste Rätsel [...] zu ihm herüberstrahl[.]en“ (42) beunruhigen und irritieren ihn und sind von bedrohlicher und überwältigender Qualität.

Fridolin blickt auf ein Tableau der Nacktheit, das seine Schaulust zwar anreizt, sie aber zugleich schmerzlich abweist. Denn die nackten unverhüllten Körper der Frauen entgleiten seinem – durch eine Maske verhüllten – Blick. Fridolins Schaulust als *theatophiler* Wunsch bricht sich demnach an einem gleichzeitigen Entzug des Gesehenen. Die nackten Körper der Frauen entziehen sich seiner Wahrnehmung und bleiben eine Leerstelle:³¹ „und daß jede dieser Unverhüllten doch ein Geheimnis blieb.“ (42)

Das Sehen wird hier auch in seiner oralen Triebqualität herausgestellt und das Begehren als unersättliches Sehen: „Fridolins Augen irrten durstig.“ (s.o.) Die Nacktheit der Körper, die einen Anblick von Unverhülltem und Enthülltem evoziert, wird von Fridolin hingegen als Verhülltes und als Geheimnis wahrgenommen. Dieses Spannungsverhältnis beschreibt ein Begehren, das sich über den Blick nicht erfüllen kann, der vielmehr an den nackten Körpern regelrecht ‚abzuprallen‘ scheint. Denn Fridolin wird in seiner Schaulust und in seinem voyeuristischen Blick ‚geblendet‘, so wie es auch über das Licht, die „blendende[.] Helle“ (42), beschrieben wird. Dieser ‚geblendete‘ Blick ist jener voyeuristische Blick, der wie dem jungen Mädchen am Strand gegenüber von Scham gehemmt wird, so dass sich sein *theatophiler* Wunsch in Angst umkehrt:

„Das passive Erlebnis der Exhibition anderer‘ impliziert das Fasziniertsein durch andere – wiederum oft mehr als Furcht, denn als Wunsch. Da das Sichzeigen eine phantastisch-überwältigende und eindringende Wirkung annehmen kann, muß die Exhibition der anderen [...] ebenso furchterregend sein. Ihre Exhibition wird als hypnotisierendes, bemächtigendes, lähmendes Schauspiel erlebt, als eine überwältigende Mischung von Lust und Schmerz, von Wut und Sehnsucht. Wie bei den Blicken anderer wird

31 „Little or no detail is given about these naked bodies. [...] It is the fact of nakedness, not its specificity, that is compelling.“ Lorna Martens: „Naked Bodies in Schnitzler’s Late Prose Fiction“, in: Joseph P. Strelka (Hg.), *Die Seele ... ist ein weites Land. Kritische Beiträge zum Werk Arthur Schnitzlers*, Bern, Berlin u.a.: Lang 1997, S. 107-129, hier S. 108ff.

deren Selbstaussdruck und Exhibition so erlebt, als übten sie einen hypnotisierenden, lähmenden Zauber aus.“³²

Beim Anblick der nackten Frauenkörper und der maskierten Gesichter erlebt Fridolin Faszination, Erregung und ein „hypnotisierendes Schauspiel“ (s.o.), das ihn förmlich gebannt hält und das „Lust und Schmerz“ (s.o.) erzeugt und vor dessen Überwältigung er sich mit einer ‚Maske der Scham‘ schützen muss.

4. Demaskierung

Beschämung

Fridolins Scham und Angst zeigen sich auch darin, dass er sich „eignigermaßen ängstlich in die entfernteste Ecke“ (42) verkriecht, während die anderen Männer in den Saal zu den Frauen „stürz[.]en“ (42). So löst sich die voyeuristische Situation für die anderen damit auf, dass sie ihrem Begehren auch körperlich Ausdruck geben. Von seinem Versteck aus beobachtet Fridolin nun aber nicht jene Paare, denn seine Wahrnehmung wird stattdessen von denjenigen Blicken eingenommen, die auf ihn gerichtet sind und die er als bedrohlich und geradezu penetrierend erlebt:

„Fridolin sah wohl, daß Nachtigall eine Binde um die Augen trug, aber zugleich glaubte er zu bemerken, wie hinter dieser Binde seine Augen in den hohen Spiegel gegenüber sich bohrten [...] Fridolin sah, daß von einer anderen Ecke her ihn zwei Edelleute scharf ins Auge gefaßt hatten.“ (43)

Es wird die Situation einer drohenden Bloßstellung dargestellt. Eine der nackten Frauen warnt ihn erneut: „Es ist alles vergeblich, du bist erkannt.“ (43) Sie rät ihm zu fliehen und dass niemand erfahren dürfe, wer er sei. Trotz der Gefahr der Entlarvung und Bloßstellung begehrt Fridolin sie: „Seh‘ ich dich wieder?“ (43), fragt er und beschließt, trotz aller Warnung zu bleiben. Die Frau reagiert mit einem Zittern ihres nackten Körpers, das Fridolin erregt. Auch diese maskierte, nackte Frau ist eine Doppelgängerin des Mädchens am Strand – eindeutige Parallelen sind ihre Nacktheit und das Zittern

32 Wurmser: Maske der Scham, S. 262f.

ihres Körpers³³ – sowie von Albertine. So wie jene maskierte Frau Fridolin ermahnt, zu den Ereignissen des Maskenballs keine Fragen zu stellen – „Frage nicht“ (43) –, so hatte auch Albertine nach ihrer Erzählung über ihre Begegnung mit dem Dänen zu ihm gesagt: „Frage mich nicht weiter.“ (10) In jener Doppelgängerin spiegelt sich also einerseits Fridolins voyeuristische Lust (gegenüber dem Mädchen am Strand), das aus Scham unerfüllt bleibt, und andererseits seine tiefe Irritation (Albertine gegenüber). Ähnlich wie Albertine sind für Fridolin auch die Frauen auf dem Maskenball sowie der gesamte Maskenball ein unzugängliches, verborgenes Geheimnis.

Im Unterschied zu seinen anderen nächtlichen Begegnungen, auf deren erotische Verführungen er mit Rückzug und Aufschub reagiert hat, versucht er nun, seine Ängste und seine Scham zu überwinden. Er steigert sich in ein leidenschaftliches Abenteuer hinein und probiert, die maskierte Frau zu umarmen: „Es kann nicht mehr auf dem Spiel stehen als mein Leben, und das bist du mir in diesem Augenblick wert.“ (44) Auch hier stellt die Maske einen Schutz dar, eine ‚Tarnkappe‘, durch die er sich verstecken und sich gleichzeitig als ein anderer zeigen kann. Mit der Maske versucht er sich in einen ‚mutigen Helden‘ zu verwandeln. Auch die Frau wird durch ihre Maske, die ihren individuellen Gesichtsausdruck verhüllt, zur Projektionsfläche für Fridolin. Seine Leidenschaft für sie imaginiert er als von einer Todesgefahr bedroht, der er ihretwegen trotzen würde. Ist dies einerseits die Phantasie einer märchenhaften Liebe, so verweist die Todesmetaphorik andererseits auch auf Ängste, denen er zu widerstehen versucht. Darauf deutet auch sein Gefühl der *Entfremdung* hin, bei dem er sein eigenes Lachen wie nicht zu ihm gehörend wahrnimmt: „Er lachte und hörte sich, wie man sich im Traume hört.“ (44) Und wenig später heißt es: „Er lachte wieder und kannte sein Lachen nicht.“ (44) Als die Frau ihn erneut auffordert zu fliehen, behauptet er, die Situation zu durchschauen: Sie spiele mit ihm, um ihn durch ihren Anblick „völlig verrückt zu machen“ (44), aber eigentlich sei dies ein Ort der Prostitution, der es ihm gestatte, sich mit ihr zurückzuziehen. Ähnlich wie bei den anderen Begegnungen versucht Fridolin sich die Situation so zu erklä-

33 Bei der Begegnung mit dem Mädchen am Strand in Dänemark heißt es: „Ein Zittern ging durch ihren Leib.“ Bei der Begegnung mit der Frau beim Maskenball heißt es wiederum: „Ein Zittern ging durch ihren nackten Leib.“ Schnitzler: Traumnovelle, S. 11 u. 44.

ren, dass er eine machtvolle Position gewinnt. Ist es bei Marianne die Rolle des Arztes, in die er sich rettet, bei der Prostituierten Mizzi die des gesellschaftlich überlegenen Bürgers, so ist es hier die eines Mannes, der im Rahmen einer kollektiven Prostitution über jene Frau scheinbar gerechtfertigt verfügen kann. Da er im Unterschied zu den anderen nächtlichen Erlebnissen nun sein ‚Casanova-Wunschbild‘ verwirklicht sieht, gerät er in einen euphorischen Rausch:

„Fridolin war wie trunken, nicht nur von ihr, ihrem duftenden Leib, ihrem rotglühenden Mund, nicht nur von der Atmosphäre dieses Raumes, den wollüstigen Geheimnissen, die ihn hier umgaben; – er war berauscht und durstig zugleich von all den Erlebnissen dieser Nacht, deren keines einen Abschluß gehabt hatte; von sich selbst, von seiner Kühnheit, von der Wandlung, die er in sich spürte. Und er rührte mit den Händen an den Schleier, der um ihr Haupt geschlungen war, als wollte er ihn herunterziehen.“ (45)

Mit dieser Geste versucht er im Rausch gleichsam allen ‚Geheimnissen‘, von denen er ausgeschlossen ist, allem ihm Verborgenen den Schleier herunterzureißen. Die maskierte Frau aber weist ihn zurück und konfrontiert ihn mit der Strafe, die ihm ausstehe, wenn er ihr Gesicht enthülle: Sein eigenes Gesicht würde enthüllt, und er würde ausgepeitscht werden – eine Bloßstellung verbunden mit körperlicher Bestrafung. Schließlich wird die Frau von einem anderen Mann zum Tanzen aufgefordert: „Fridolin fand sich allein, und diese plötzliche Verlassenheit überfiel ihn wie Frost.“ (45) Auch dieses eisige Gefühl ist eine Beschreibung der Scham, deren körperliches Empfinden darin bestehen kann, als wäre einem ‚heiß und kalt vor Scham‘.

Als Fridolin entschließt, sich „in ritterlicher Weise“ als „Eindringling“ (46) zu bekennen,³⁴ ist er bereits als solcher entdeckt. Einer der Männer fragt ihn nach der Parole des Hauses. „Dänemark“ (46), antwortet Fridolin. ‚Dänemark‘ ist aber nicht die Parole des Hauses, sondern nur die Parole, mit der er Zugang zum Maskenball

34 „Nur in solcher Art, mit einem edeln Akkord, durfte diese Nacht abschließen, wenn sie mehr bedeuten sollte als ein schattenhaft wüstes Nacheinander von düsteren, trübseligen, skurrilen und lüsternen Abenteuern, deren doch keines zu Ende gelebt worden war.“ Ebd., S. 46.

erhalten hat.³⁵ ‚Dänemark‘ ist auch das Stichwort für den ungelösten Konflikt mit Albertine. Über dieses kompositorische Prinzip des Textes wird der Konflikt mit Albertine mit dem Maskenball enggeführt. ‚Dänemark‘ ist so nicht nur das Passwort für den Maskenball, sondern mit diesem Wort ist er zugleich in eine Situation der Bloßstellung, der Beschämung und der Scham geraten, so wie in dem vormaligen Gespräch mit Albertine. Das, was sich hinter dem Stichwort ‚Dänemark‘ verbirgt, wird wie in einem Traum, in dem ein Wort oder Bild symbolisch für einen komplexen Zusammenhang stehen kann, erneut, allerdings in gesteigerter Form, durchlebt. Das zweite, ihm fehlende Passwort, das ihn aus der Situation der drohenden Bloßstellung beim Maskenball befreien würde, steht auch für seinen ungelösten Konflikt mit Albertine. Aufgrund seines fehlenden Zugangs zu ihr und seiner Schwierigkeiten, sich ihr zu öffnen, findet er auch aus der jetzigen Situation keinen Ausweg.

Stattdessen wird Fridolin in einer großen rituellen Szene beschämt: Die männlichen Maskierten umringen ihn und fordern ihn auf, sich zu demaskieren: „Die Maske herunter!“ (47) Nicht seinen nackten Körper, sondern sein Gesicht zu enthüllen, bedeutet für Fridolin eine beschämende und angstausslösende Vorstellung: „Tausendmal schlimmer wäre es ihm erschienen, der einzige mit unverlarvtem Gesicht unter lauter Masken dazustehen, als plötzlich unter Angekleideten nackt.“ (47) Das angedrohte Herunterreißen der Maske beschreibt die existenzielle Angst, dass das – hinter der Maske verborgene – beschämte Selbst bloßgestellt und den Blicken der anderen ausgesetzt wird. Als einer der Männer versucht, ihm die Maske gewaltsam herunterzureißen, erklärt sich eine der ‚Nonnen‘ bereit, die Fridolin sogleich als jene maskierte Frau wiedererkennt, ihn auszulösen und sich für ihn zu opfern. Fridolin sei nun frei, solle sich aber davor hüten, weiter nach den „Geheimnissen [dieses Maskenballs] zu forschen.“³⁶ (48)

„Die dunkle Tracht fiel wie durch einen Zauber von ihr ab, im Glanz ihres Leibes stand sie da, sie griff nach dem Schleier, der ihr um Stirn, Haupt und Nacken gewunden war, und mit einer wundersamen runden Bewegung wand sie ihn los. Er sank zu Boden, dunkle Haare stürzten ihr über Schultern, Brust und Lenden – doch ehe noch Fridolin das Bild ihres

35 „Parole?“ umflüsterte es ihn zweistimmig. Und er erwiderte: ‚Dänemark.‘“ Ebd., S. 40.

36 Einfügung in eckigen Klammern J.F.

Antlitzes zu erhaschen vermochte, war er von unwiderstehlichen Armen erfaßt, fortgerissen und zur Tür gedrängt worden.“ (49)

Ähnlich wie zu Beginn des Maskenballs ereignen sich die folgenden Vorgänge, ohne dass Fridolin aktiv die Führung übernimmt oder ihm ein personalisierbares Gegenüber entgegentritt. Er kann die Frau nicht ohne Maske sehen, da er von „unwiderstehlichen Armen erfaßt“ (49) wird. „Wie von einer unsichtbaren Gewalt fortgetrieben“ (49), flieht er und wird durch die befehlende Geste eines Dieners in die „Trauerkutsche“ (49) gezwungen. Während der Fahrt ist Fridolin hin und her gerissen zwischen der Sehnsucht nach dieser „unbegreiflichen“ (50) Frau, ihrer Abwertung als Prostituiertes, für die es kein Opfer bedeuten könne, mehreren Männern zu Willen zu sein³⁷, sowie im selben Atemzug ihrer Aufwertung als seine ‚Rettlerin‘, die sich aus Hingabe für ihn geopfert habe.³⁸ Er stellt sich sogar vor, dass sein Anblick sie verwandelt haben könnte, was einem deutlichen *delophilen* Wunsch entspricht:

„Oder hatte vielleicht nur seine, Fridolins Erscheinung als Wunder gewirkt, sie zu verwandeln? Nach allem, was ihm in dieser Nacht begegnet

37 Hartmut Scheible schreibt in seinem Buch *Liebe und Liberalismus* zur *Traumnovelle*, dass hier wie auch an anderen Stellen des Textes jene patriarchalische Ordnung erkennbar wird, die keine andere Alternative als die der ‚anständigen Frau‘ und der ‚Dirne‘ gelten lässt. Hartmut Scheible: „Traumnovelle“, in: Ders., *Liebe und Liberalismus*. Über Arthur Schnitzler, Bielefeld: Aisthesis 1996, S. 173-189, hier S. 186. Martens schreibt über Fridolin und die maskierte Frau: „It is a fantasy of potency. She urges him to flee to save himself; he refuses. [...] The woman represents Albertine. He gives her what Albertine wants – open desire. She in turn is an idealized Albertine, who loves him to the point of being willing to sacrifice herself for him. The episode is all the more a wish fulfilment fantasy because Fridolin does not in fact stay with his new flame. Instead, he repeats his timeworn pattern: after a promising beginning, after a woman makes advances to him, he backs off, avoiding any real sexual intimacy. But in this episode Fridolin manages to deny his impotence to himself and flatter his self-image by maintaining his gallant refusal to leave his new-found love down to the point where ‚unwiderstehliche Arme‘ conveniently hustle him out the door. [...] The body of the other is a mirror of the subject’s desire.“ Martens: *Naked Bodies*, S. 127.

38 Im Text heißt es: „[...] in ihrer Stimme, in ihrer Haltung, in dem königlichen Adel ihres unverhüllten Leibes war etwas gewesen, das unmöglich Lüge sein konnte.“ Schnitzler: *Traumnovelle*, S. 50.

war, hielt er – und er war sich in diesem Gedanken keiner Geckerei bewußt – auch ein solches Wunder nicht für unmöglich. Vielleicht gibt es Stunden, Nächte, dachte er, in denen solch ein seltsamer, unwiderstehlicher Zauber von Männern ausgeht, denen unter gewöhnlichen Umständen keine sonderliche Macht über das andere Geschlecht innewohnt?“ (50)

Zugleich finden in der Beschreibung der nächtlichen Kutschfahrt seine Scham sowie seine *theatophilen* und *delophilen* Ängste Ausdruck und zeigen sich in einer sich zuspitzenden Krise:

„Die Wagenfenster waren geschlossen, Fridolin versuchte hinauszublicken; – sie waren undurchsichtig. Er wollte die Fenster öffnen [...], es war unmöglich; und ebenso undurchsichtig, ebenso fest verschlossen war die Glaswand zwischen ihm und dem Kutschbock. Er klopfte an die Scheiben, er rief, er schrie, der Wagen fuhr weiter. Er wollte den Wagenschlag öffnen, rechts, links, sie gaben keinem Drucke nach [...] Der Wagen begann zu holpern, fuhr bergab, immer rascher, Fridolin, von Unruhe, von Angst erfaßt, war eben daran, eines der blinden Fenster zu zerschmettern, als der Wagen plötzlich stillstand.“ (51)

Die kurzen, parataktischen Sätze, die wie atemlos gehetzt anmuten, und die Beschreibungen von Undurchsichtigem und Verschlossenem veranschaulichen Ohnmacht, Angst und klaustrophobische Panik. Wie erblindet, unfähig, etwas außerhalb zu sehen, ist Fridolin in diesem Raum eingesperrt. Es ist eine alpträumhafte Szene, die seine *theatophilen* und *delophilen* Ängste zeigt, geblendet zu werden und zu erblinden – „von Unruhe, von Angst erfaßt, war er eben daran, eines der blinden Fenster zu zerschmettern“ (51) – sowie zu vereisen und starr zu werden, eingeschlossen in einem fest verschlossenen Raum.

Nachdem sich die Türen ohne sein Zutun mechanisch geöffnet haben, befindet sich Fridolin allein in der blassen Helligkeit vom umliegenden Schnee auf einem weiten Feld. Auf dem Weg zurück in die Stadt bedrängen ihn seine Gefühle und Gedanken:

„Die Vorstellung der Dinge, die sich eben jetzt in der Villa ereignen mochten, erfüllte ihn mit Grimm, Verzweiflung, Beschämung und Angst. Dieser Gemütszustand war so unerträglich, daß Fridolin beinahe bedauerte, von dem Strolch, dem er begegnet war, nicht angefallen worden zu sein, ja beinahe bedauerte er, nicht mit einem Messerstich zwischen den Rippen an einer Planke in der verlorenen Gasse zu liegen. So hätte diese

unsinnige Nacht mit ihren läppischen, abgebrochenen Abenteuern am Ende doch eine Art von Sinn erhalten. So heimzukehren, wie er nun im Begriff war, erschien ihm geradezu lächerlich.“ (52)

Die Ohnmacht und Angst der vorherigen klaustrophobischen Situation werden hier erstmals in reflektierenden Worten ausgedrückt. So wird auch Fridolins Gefühl der Beschämung im Text direkt als solches benannt. Diese unmittelbare Bezeichnung seiner Emotionen, die sich zu einer Krise verdichten, kennzeichnen einen beginnenden Prozess von Bewusstwerdung. Seine „abgebrochenen Abenteuer“ (s.o.) erzeugen ein spürbares Gefühl der Lächerlichkeit und des Versagens. Die Scham überwältigt ihn so, dass er sich in seiner Selbstverachtung nach einer ihn bestrafenden körperlich schmerzhaften Verletzung sehnt, an der er sogar sterben könnte. Der Gedanke an Albertine führt Fridolin schließlich zu einer Ahnung seiner unterdrückten, nicht ausgelebten Wünsche. Er erkennt sein Verhalten als das eines sich immer fortsetzenden Aufschubs:

„Und nun erst dachte er an Albertine – doch so, als hätte er auch sie erst zu erobern, als könnte sie, als dürfte sie nicht früher wieder die Seine werden, ehe er sie mit all den andern von heute nacht, mit der nackten Frau, mit Pierrette, mit Marianne, mit dem Dirnchen aus der engen Gasse hintergangen. Und sollte er sich nicht auch bemühen, den frechen Studenten ausfindig zu machen, der ihn gerempelt hatte, um ihn auf Säbel, lieber noch auf Pistolen zu fordern? Was lag ihm an eines andern, was an seinem eigenen Leben? Sollte man es immer nur aus Pflicht, aus Opfermut aufs Spiel setzen, niemals aus Laune, aus Leidenschaft oder einfach, um sich mit dem Schicksal zu messen?“ (52)

Mit ihrer Erzählung hat Albertine Fridolin vorgeworfen, dass er, orientiert an den gesellschaftlichen Erwartungen, mit starker Selbstkontrolle seine Wünsche unterdrückt. Jetzt stellt Fridolin diese Mechanismen in Frage: Von Pflichtbewusstsein bestimmt, gelähmt durch Angst und Scham, vermag er seinen Wünschen nicht nachzugeben. Gleichzeitig phantasiert er sich in ein allmächtiges Bild seiner selbst. Fridolin wird als zutiefst gespaltenen Charakter zwischen völliger Ohnmacht und totaler Allmacht erkennbar.

Albertines Traum als Traumerzählung

Außerhalb der Stadt, als sich Fridolins Angst und Scham zu einer Krise verdichten und er sich selbst in Frage stellt, ist er auch darüber verunsichert, ob er die Geschehnisse dieser Nacht halluziniert, geträumt oder real erlebt hat und versucht mit seinem medizinischen Blick eine Klärung seines Zustandes herzustellen:

„Lag er in diesem Augenblick nicht daheim zu Bett – und all das, was er erlebt zu haben glaubte, waren nichts als Delirien gewesen?! Fridolin riß die Augen so weit auf als möglich, strich sich über Stirn und Wange, fühlte nach seinem Puls. Kaum beschleunigt. Alles in Ordnung. Er war völlig wach.“ (53)

Als Fridolin schließlich nach seiner nächtlichen Odyssee nach Hause kommt, liegt Albertine im gemeinsamen Ehebett und erwacht aus einem Traum, so dass Fridolins Verunsicherung über seine eigene Wahrnehmung unmittelbar mit einem Schlaftraum kontrastiert wird. Trotz der geöffneten Augen nimmt Albertine ihn zunächst nicht wahr: „Nun öffnete sie die Augen, langsam, mühselig, groß, blickte ihn starr an, als erkenne sie ihn nicht“ und „starrte wie durch ihn hindurch ins Leere.“ (54) Wenig später werden die geöffneten Augen von Fridolin und Albertine beschrieben: „Sie schwiegen beide, lagen mit offenen Augen, fühlten gegenseitig ihre Nähe, ihre Ferne.“ (55) Diese „offenen Augen“ verweisen zurück auf Fridolins „so weit [...] als möglich“ (s.o.) geöffnete Augen, die aber trotzdem nicht die Wahrnehmung von ausschließlich äußerer Realität garantieren, so dass Wachheit und Traum, innere und äußere Realität labyrinthisch ineinander gespiegelt werden und unauflösbar erscheinen.³⁹

39 Die neuere Neurowissenschaft geht hinsichtlich des Träumens von folgendem Modell aus: „Aufgrund elektrophysiologischer Untersuchungen des Schlaf- und Wachzustandes formulieren Linás und Paré (1991) das Modell eines fortwährenden ‚Zwiesgesprächs‘ zwischen Cortex und Thalamus. Dieser Dialog erzeugt im Wachzustand, wenn also Sinnesdaten mit integriert werden, die bewusste Wahrnehmung. Treffen keine sensorischen Informationen ein, so läuft der Dialog dennoch weiter – und wir erleben (im Wachen) Phantasien, Tagträume, Halluzinationen und im Schlafzustand: den Traum. Das Wachbewusstsein ist demnach ein Traum mit sensorischem Input. Wir träumen die Wirklichkeit.“ Andreas Hamburger: „Traumnarrative. Interdisziplinäre Perspektiven einer modernen Traumtheorie“, in: Jür-

Wie um diese Irritationen auch für den Leser noch zu steigern, wird nun ein Schlaftraum thematisiert, nach Freud die ‚Via regia‘ zum Unbewussten. Ob und inwiefern es sich bei Albertines Traum tatsächlich um eine Darstellung von innersten, verborgenen Geheimnissen, von Unbewusstem handelt, wird sich noch zeigen. Einen solchen Blick ins Innere suggeriert auch Fridolins Blick: Fridolin „betrachtete sie lange, als vermöchte er mehr zu sehen als nur die Umrisse ihres Antlitzes.“ (55) Schnitzlers *Traumnovelle* stellt den Traum nicht als solchen dar, sondern wie Albertine diesen *erzählt*. In Albertines Traumerzählung spiegeln sich allerdings auch in verdichteter Form Fridolins und Albertines Gespräch zu Beginn des Textes sowie Fridolins bisherige Erlebnisse.

Die Szenerie ist zunächst jener Ort, an dem Albertine den Sommer vor ihrer Hochzeit verbracht hat. Anstatt eines Brautkleides findet sie aber nur Kostüme vor, die an Fridolins Besuch bei dem Kostümverleiher Gibiser erinnern. Auch das zu Beginn von ihrer Tochter gelesene Märchen ist präsent: denn die Kostüme sind „orientalisch“, Fridolin als ihr Bräutigam wird mit „Galeerensklaven“ zu ihr gerudert, und sie ist „wie eine Prinzessin“ (56) gekleidet. Nach ihrer Hochzeitsnacht erwachen sie ohne Kleider. Nach Freud wäre Nacktheit ein Traumsymbol für Scham. Jedoch im Unterschied zu einem Traumsymbol oder -bild, das entschlüsselt werden könnte,⁴⁰ benennt Albertine direkt die „brennende Scham bis zu innerer Vernichtung“ (57). Fridolins Schamgefühl hat sich auf sie übertragen, was dem ‚ansteckenden Charakter‘ der Scham entspricht, den Bastian und Hilgers beschreiben: „Die Wendung ins Aktive entlastet alle, sie verwandelt die diffus ansteckende Scham in konkrete, individuell zurechenbare, persönliche Schuld.“⁴¹ Dementsprechend berichtet Albertine, wie Fridolin in ihrem Traum

gen Körner/Sebastian Krutzenbichler (Hg.), *Der Traum in der Psychoanalyse*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2000. S. 29-48, hier S. 36.

40 Gegen eine freudianische Deutung von Albertines Traum spricht sich auch Scheffel aus: „Dabei wird oft übersehen, daß – anders als es der Freudschen Theorie entspricht – bereits der manifeste Trauminhalt eine deutliche Sprache spricht. Schon bei buchstäblicher Lektüre ist ohne weiteres ersichtlich, daß Albertine in ihrem Traum hemmungslos und unzensiert Abenteuerlust und Sexualität jenseits der gesellschaftlichen Konvention auslebt.“ Scheffel: *Ich will dir alles erzählen*, S. 135.

41 Bastian/Hilgers: *Scham und Schuld*, S. 1110.

versucht, diese Scham loszuwerden: „Du aber im Bewusstsein deiner Schuld stürztest davon, nackt wie du warst, um hinabzusteigen und uns Gewänder zu verschaffen.“ (57) Sie artikuliert auch ein Gefühl des „Zorn[s]“ (57) gegen Fridolin, das sie im Traum empfunden hat. Dieser Zorn bezieht sich auf ihren Vorwurf ihm gegenüber wegen ihrer frühzeitigen Hochzeit und darauf, dass Fridolin „sich nicht als der erhoffte Märchenprinz, sondern als durchschnittlicher, im Innersten unsicherer und unfreier Ehemann erwiesen hat.“⁴²

Wie in seiner nächtlichen Odyssee läuft Fridolin auch in Albertines Traum durch die Stadt, allerdings um für Albertine sämtliche Requisiten eines alltäglichen, bürgerlichen Lebens zu kaufen. Sie aber erlebt währenddessen auf einer Wiese zusammen mit dem Dänen inmitten einer „unendlichen Flut von Nacktheit“ (59) eine Orgie, in der sie überwältigende sexuelle Befriedigung findet.

„Aber so wie jenes frühere Gefühl von Entsetzen und Scham über alles im Wachen Vorstellbare weit hinausging, so gibt es gewiß nichts in unserer bewußten Existenz, das der Gelöstheit, der Freiheit, dem Glück gleichkommt, das ich nun in diesem Traum empfand.“ (58f.)

Gleichzeitig kann Albertine Fridolin beobachten. So als hätte sie ihn in dieser Nacht nicht nur im Traum beobachtet, spielt ihre Orgie auch auf den ‚geheimen Maskenball‘ an. In Albertines Traum soll Fridolin schließlich hingerichtet werden. Eine Fürstin würde ihn begnadigen, sofern er ihr Geliebter würde. In umgekehrter Konstellation spiegelt diese Fürstin die maskierte Frau auf dem ‚geheimen Maskenball‘. Denn um die Treue zu Albertine zu halten, lehnt Fridolin ab und wird zur Strafe gefoltert. Die Fürstin, von Albertine als das nackte Mädchen am Strand identifiziert, hält um seine Hand an, was er auch ablehnt. Auf der Wiese, wo die Orgie stattfindet, soll Fridolin deshalb gekreuzigt werden. Als weiteres Zeichen seiner Treue bringt Fridolin Albertine seine Einkäufe:

„Ich aber fand dein Gebaren über alle Maßen töricht und sinnlos, und es lockte mich, dich zu verhöhnen, dir ins Gesicht zu lachen – und gerade darum, weil du aus Treue zu mir die Hand einer Fürstin ausgeschlagen, Foltern erduldet und nun hier heraufgewankt kamst, um einen furchtbaren Tod zu erleiden.“ (60f.)

42 Scheffel: Ich will dir alles erzählen, S. 135.

Ähnlich wie zu Beginn der *Traumnovelle* wird mit dieser Traumerzählung deutlich, dass Albertine im Unterschied zu Fridolin Zugang zu ihren emotionalen und sexuellen Wünschen hat und sich diese über Phantasien erfüllen kann, während Fridolin aus seinen nächtlichen Erlebnissen beschämt zurückkehrt, was sie ihm wiederum mit der Erzählung ihres Traumes wie in einem Spiegel vorhält. Sie hat aber auch Zugang zu Fridolins Innerem, denn der erzählte Traum weist zahlreiche Parallelen zu Fridolins Erlebnissen auf, so als könne sie sich in ihn hineinversetzen. Mit ihrer Traumerzählung greift sie ihn aber auch erneut dafür an, dass er sein gesellschaftliches Pflichtgefühl anderen Bedürfnissen voranstellt: So wie er Albertine den gesellschaftlichen Konventionen gemäß zuallererst heiraten wollte, so stellt jetzt Albertine als seine Ehefrau jene gesellschaftliche Verpflichtung dar, deretwegen er jegliche Verführung und Lust anderen Frauen gegenüber abwehrt. Für dieses selbstkontrollierende Verhalten lacht Albertine Fridolin in ihrem Traum aus und beschämt ihn dadurch in einer aktiven Form.

Albertines Traumerzählung kennzeichnen verschiedene Erzählmittel wie Vergleich, erlebte Rede und Perspektivierung des Erzählten. Es wird auf diese Weise deutlich zwischen Traum- und Wachbewusstsein unterschieden. Die Traumeindrücke werden in einer bestimmten Komposition angeordnet.⁴³ Das mündliche Erzählen des Traumes, der Albertine unmittelbar nach dem Erwachen zunächst verstört hatte, ermöglicht ihr, das „Geträumte zu bewältigen“⁴⁴ und zu reflektieren.

In der modernen Psychoanalyse wird dem Erzählen eines Traumes große Bedeutung beigemessen.⁴⁵ Anstatt einer inhaltsbezogenen Traumdeutung werden Situation und Umstände der Traumerzählung analysiert, aber auch die Erlebnisqualität innerhalb des Traumes und während des Erzählens sowie dessen Wirkung auf den Analytiker. Der Traum wird als hochspezifisch für die Situation verstanden, in der er geträumt wird und für das, was in der Beziehung zum Ausdruck kommt, die der Träumer zu demjenigen hat,

43 Der Traum als Traumerzählung sowie deren Erzählstrukturen sind ein eigenes Forschungsfeld in der Psychoanalyse. Vgl. u.a. Hamburger: Traumnarrative, S. 29f.

44 Scheffel: Ich will dir alles erzählen, S. 128.

45 Vgl. Körner/Krutzenbichler: Der Traum in der Psychoanalyse; Fritz Morgenthaler: Der Traum. Fragmente zur Theorie und Technik der Traumdeutung, hg. v. Paul Parin, Frankfurt/Main, New York: Campus 1990.

dem er den Traum erzählt. Dabei reproduziert der Träumer den Traum sowie die Traumerzählung nicht als Erinnerung, sondern als Tat. Deshalb entspringt der Traum dem Wunsch, sich über diesen zu zeigen und mit seinem Gegenüber zu verständigen. Dabei wird ein „psychisches Ereignis dem verstehensbereiten Blick eines Anderen dargeboten“⁴⁶. Die Traumdeutung bezieht sich also nicht auf die Frage danach, was der Traum für die Lebensgeschichte bedeutet, sondern welche Beziehungsmitteilung er enthält. Der Traum wird nicht mehr wie von Freud als ‚Via regia‘ zum Unbewussten und damit als unabhängig von spezifischen Situationen verstanden, sondern als eine von vielen Mitteilungen sowie als Akt der Kommunikation innerhalb eines Beziehungsgeschehens.

Auch Albertines Traumerzählung ist Ausdruck und Mitteilung der Wahrnehmung ihrer Beziehung zu Fridolin, die sie im Unterschied zu ihm thematisieren kann. Fridolin wird wie bereits in ihrem vormaligen Gespräch und wie in seiner nächtlichen Odyssee auch hier mit seiner Scham konfrontiert.

Nekrophiles Begehren: Blicklose Begegnung

Durch Albertines Traumerzählung, der gegenüber Fridolin seine eigenen nächtlichen Erlebnisse lächerlich und nichtig vorkommen, fühlt er sich beschämt.

„Je weiter sie in ihrer Erzählung fortgeschritten war, um so lächerlicher und nichtiger erschienen ihm seine eigenen Erlebnisse, soweit sie bisher gediehen waren, und er schwor sich, sie alle zu Ende zu erleben, sie ihr dann getreulich zu berichten und so Vergeltung zu üben an dieser Frau, die sich in ihrem Traum enthüllt hatte als die, die sie war, treulos, grausam und verräterisch, und die er in diesem Augenblick tiefer zu hassen glaubte, als er sie jemals geliebt hatte.“ (61)

Bei Fridolins ‚Rachefeldzug‘ handelt es sich allerdings um ein rational geplantes Vorhaben, um ein „Programm“, das er mit „einiger Pedanterie entworfen“ (62) hat.⁴⁷ In umgekehrter Reihenfolge sucht

46 Brigitte Boothe: „Wie führt der Traum ins Leben? Die Vernunft des Glücks und die Dramaturgie der Verflüchtigung“, in: Körner/Krutzenbichler: Der Traum in der Psychoanalyse, S. 11-28, hier S. 17.

47 Zum Zusammenhang von Scham und Rache s.o., Kapitel II. 1: „Marianne und Fridolin: Scham und Verachtung“.

Fridolin nun zwischen seinen beruflichen Terminen bei Tageslicht die Stationen der vergangenen Nacht auf. Im Unterschied zu seiner nächtlichen Odyssee, während der ihm die einzelnen Begegnungen unwillkürlich passiert sind und er ihnen passiv ausgeliefert gewesen ist, versucht er nun, mit seinem ausgearbeiteten Plan eine aktive, handelnde Rolle einzunehmen. Doch er scheitert damit, da er eine Station nach der anderen ‚abhakt‘ und seine Begegnungen erneut nicht zu einem sexuellen oder einem rauschhaften Abenteuer führen, wie er es als Rache für Albertine imaginiert. Stattdessen lösen sich die meisten jener Situationen auf, ohne dass er aktiven Anteil daran hätte: Nachtigall findet er nicht mehr vor, da er in Begleitung zweier Männer, die ihrem Verhalten nach dem geheimen Zirkel des Maskenballs anzugehören scheinen, Hotel und Stadt verlassen hat. Bei dem Kostümverleiher Gibiser wird Fridolin bloßgestellt. Denn als er Gibiser das Kostüm zurückbringt und ihm aus Verantwortungsgefühl, aber auch in Erinnerung an den erotischen Reiz, der für ihn von der nächtlichen ‚Pierrette‘ ausgegangen war, seinen ärztlichen Rat für dessen Tochter anbietet, bietet jener ihm wiederum seine Tochter selbst an, mit der er offene Prostitution betreibt. Als er zum Haus des ‚geheimen Maskenballs‘ zurückkehrt, erfährt er durch einen Brief nichts weiter, als dass er seine Nachforschungen aufgeben solle.

In diesen sich fortsetzenden Erlebnissen von Bloßstellung und Scham findet er, entgegen seinen heroischen Rollen, denen er ‚nachjagt‘, nur in seiner alltäglichen Rolle als Arzt ein Gefühl der Sicherheit: „Fridolin fühlte sich beinahe glücklich, als er, von den Studenten gefolgt, von Bett zu Bett ging.“ (65) Zugleich wehrt er durch Verachtung seine Scham und Verstörung gegenüber Albertine ab, indem sich die Bilder der ‚treuen Ehefrau‘ und der ‚Hure‘ übereinander lagern: „Eine wie die andere, dachte er mit Bitterkeit, und Albertine ist wie sie alle – sie ist die Schlimmste von allen. Ich werde mich von ihr trennen.“ (66) Und er bezeichnet die Frauen des Maskenballs als „ausgesuchte Ware“ (67). Nach seinen gescheiterten Versuchen erscheint ihm Marianne als die Möglichkeit, ohne „Aufwand besonderer Mühe [...] sein Rachewerk“ (71) zu beginnen. Sein verzweifelter Versuch, sich zu rächen und andere Rollen einzunehmen, zeigt sich an dieser Stelle besonders deutlich:

„Ja, verraten, betrügen, lügen, Komödie spielen [...] vor Marianne, vor Albertine [...] vor der ganzen Welt; – eine Art von Doppelleben führen,

zugleich der tüchtige, verlässliche, zukunftsreiche Arzt, der brave Gatte und Familienvater sein – und zugleich ein Wüstling, ein Verführer, ein Zyniker, der mit den Menschen, mit Männern und Frauen spielte, wie ihm just die Laune ankam – das erschien ihm in diesem Augenblick als etwas ganz Köstliches [...], um so Vergeltung zu üben für das, was sie ihm in einem Traum Bitteres und Schmachvolles angetan hatte.“ (71)

Jedoch entgegen seines Vorhabens weist Fridolin Marianne in ihrer schmerzhaften Liebe zu ihm erneut zurück und beschämt sie dadurch: „Sie saß da wie versteinert.“ (73) Er ‚kehrt den Spieß um‘, eine Form der Abwehr gegen Scham. Doch je mehr sein Plan scheitert, desto stärker werden seine eigene Scham und damit auch seine Gefühle der *Entfremdung*:

„Er fühlte sich ungeschickt, hilflos, alles zerfloß ihm unter den Händen; alles wurde unwirklich, sogar sein Heim, seine Frau, sein Kind, sein Beruf, ja, er selbst, wie er so mit schweifenden Gedanken die abendlichen Straßen mechanisch weiterging.“ (73)

Daraufhin wünscht sich Fridolin zu verschwinden, so dass er den Blicken derjenigen, die ihn kennen, nicht mehr ausgesetzt sein muss, und eine Doppelexistenz zu führen, jemand anders zu sein und irgendwann in sein jetziges Leben zurückzukehren.⁴⁸ Als ihm auch der Besuch bei Mizzi, die mit einer Geschlechtskrankheit im Krankenhaus liegt, als „ein letztes Zeichen“ (75) dafür vorkommt, „daß ihm alles mißlingen muß[.]“ (75), „fühlt[.] er Tränen in der Kehle.“ (75) Die einzige Lösung scheint ihm nun zu sein, auf keinen Fall „die Nachforschungen nach der wunderbaren Frau von heute nacht aufzugeben.“ (76) Als er in der Zeitung von einem Selbstmordversuch einer Baronin D. liest, vermutet er, es handle sich um seine maskierte ‚Retterin‘ des vorherigen Abends:

48 „Ganz flüchtig, nicht etwa wie ein Vorsatz, kam ihm der Einfall, zu irgendeinem Bahnhof zu fahren, abzureisen [...], zu verschwinden für alle Leute, die ihn gekannt, irgendwo in der Fremde wieder aufzutau-chen und ein neues Leben zu beginnen, als ein anderer, neuer Mensch. Er besann sich gewisser merkwürdiger Krankheitsfälle, die er aus psychiatrischen Büchern kannte, sogenannter Doppelexistenzen: ein Mensch verschwand plötzlich aus ganz geordneten Verhältnissen, war verschollen, kehrte nach [...] Jahren wieder“ Schnitzler: Traumno-velle, S. 73f.

„Jedenfalls, ob sie lebte oder tot war – er würde sie finden. Und er würde sie sehen [...] ob tot oder lebendig. Sehen würde er sie; kein Mensch auf der Erde konnte ihn daran hindern, die Frau zu sehen, die seinetwegen, ja, die für ihn in den Tod gegangen war. Ja, sie war es.“ (78)

Der hier artikulierte Wunsch, jene Frau zu sehen, ist begleitet von einem begehrenden, aber auch einem detektivischen, identifizierenden Blick, um herauszufinden, ob es sich um jene Frau des Maskenballs handelt, und um das Rätsel und Geheimnis des Maskenballs zu lösen. Fridolin findet diese Frau, die gestorben zu sein scheint, schließlich in der Totenkammer des Pathologisch-anatomischen Instituts: „Nun aber sollte er nur den Körper wiedersehen, einen toten Frauenkörper und ein Antlitz, von dem er nichts kannte als die Augen – Augen, die nun gebrochen waren.“ (80) Zugleich wird ihm bewusst, dass er sich „die Selbstmörderin [...] mit den Zügen Albertines vorgestellt“ und „daß ihm [...] ununterbrochen seine Gattin als die Frau vor Augen geschwebt“ (80) hat.

Fridolins Blick auf den toten Frauenkörper in der Totenkammer wird als Leichenschau dargestellt. Die Leichenschau, als Untersuchung einer Leiche durch den Arzt zur Feststellung des Todes bzw. der Todesursache, wird hier mit Schaulust und nekrophilem Begehren verbunden. Der medizinisch-sezierende Blick, der auch durch Fridolins an einem Mikroskop arbeitenden Kollegen Doktor Adler eingeführt wird⁴⁹, wird so zu einem Blick, der nicht die Todesursache, sondern die tote Frau als Ursache des eigenen Begehrens zu erkennen versucht. Der „Geruch von allerlei Chemikalien“, der Fridolin „umfing“ (80), der geradezu festlich erhellte Raum des Labors, in dem er Doktor Adler antrifft, verbinden diese Situation mit den vorherigen, vor allem mit der des Maskenballs. Aber im Unterschied zu seinen anderen Begegnungen gibt sich Fridolin hier einer intensiven Betrachtung des Körpers hin, wie die folgende genaue Beschreibung des toten Körpers zeigt:

„Fridolin beugte sich unwillkürlich tiefer herab, als könnte sein bohrender Blick den starren Zügen eine Antwort entreißen. [...] Und sanft legte er

49 „Auf ein etwas unwirsches ‚Herein‘ trat Fridolin in den hohen, geradezu festlich erhellten Raum, in dessen Mitte, das Auge eben vom Mikroskop entfernend [...] sein alter Studienkollege Doktor Adler, sich von seinem Stuhl erhob.“ Ebd., S. 80. Auch in der Namensgebung verdichtet sich die Augenthematik: ‚Adler‘ – ‚Adlerauge‘.

den Kopf wieder auf die Platte hin und ließ seinen Blick den toten Körper entlang schweifen, vom wandernden Schein der elektrischen Lampe geleitet. War es ihr Leib? – der wunderbare, blühende, gestern noch so qualvoll ersehnte? Er sah einen gelblichen, faltigen Hals, er sah zwei kleine und doch schlaff gewordene Mädchenbrüste, zwischen denen, als wäre das Werk der Verwesung schon vorgebildet, das Brustbein mit grausamer Deutlichkeit sich unter der bleichen Haut abzeichnete, er sah die Rundung des mattbraunen Unterleibs, er sah, wie von einem dunklen, nun geheimnis- und sinnlos gewordenen Schatten aus wohlgeformte Schenkel sich gleichgültig öffneten, sah die leise auswärts gedrehten Kniewölbungen, die scharfen Kurven der Schienbeine und die schlanken Füße mit den einwärts gekrümmten Zehen. [...] wie von einer unsichtbaren Macht gezwungen und geführt, berührte Fridolin mit beiden Händen die Stirne, die Wangen, die Schultern, die Arme der toten Frau; dann schlang er seine Finger wie zu einem Liebesspiel in die der Toten, und so starr sie waren, es schien ihm, als versuchten sie sich zu regen, die seinen zu ergreifen; ja ihm war, als irrte unter den halbgeschlossenen Lidern ein ferner, farbloser Blick nach dem seinen; und wie magisch angezogen beugte er sich herab.“ (83)

Es wird erkennbar, dass in Fridolins begehrendem Blick auf diesen toten Körper auch die anderen Frauen präsent sind: Der „gelbliche[.], faltige[.] Hals“ (83) erinnert an den von Marianne, die „Mädchenbrüste“ (s.o.) an die des Mädchens am Strand und Fridolins Berührung ihrer Finger „wie zu einem Liebesspiel“ (s.o.) an die Zärtlichkeiten Albertine gegenüber.⁵⁰ Hatte Fridolin Mariannes jungen Körper bereits als alternden wahrgenommen, so fühlt er sich nun zu einem toten Körper hingezogen, der für ihn Schönheit und Verwesung vereint. Im Unterschied zu den anderen Begegnungen lebt Fridolin hier nicht nur seine Schaulust aus, sondern berührt auch den toten Körper und versucht die tote Frau zu küssen, wobei er aber von Doktor Adler unterbrochen wird, nachdem er zuvor in seinem rauschhaften Zustand sogar diesen als Zuschauer vergessen hat.

Fridolin hat außerdem den Eindruck, die tote Frau bewege sich, so als könne er sie durch seinen Blick und seine Berührung wieder zum Leben erwecken. Mit seinem nekrophilen Begehren erfüllen sich seine *theatophilen* und *delophilen* Wünsche (der Wunsch, die

50 So heißt es im Text, bevor Albertine ihren Traum erzählt: „Sie streckte ihm eine Hand entgegen; er nahm sie, und gewohnheitsmäßig, mehr zerstreut als zärtlich, hielt er wie spielend ihre schlanken Finger umklammert.“ Ebd., S. 55.

tote Frau so zu verzaubern, dass sie wieder lebendig würde). Dem toten Körper gegenüber, der nicht zurückblicken kann, behält er einen machtvollen, kontrollierenden Blick und wird nicht durch den Blick des Gegenübers überwältigt.⁵¹ Nur in dieser grauenvollen Form der Schaulust löst sich seine Scham auf.

Als Fridolin schließlich bei seiner Heimkehr neben der schlafenden Albertine im Ehebett auf seinem Kissen seine Maske findet, fühlt er sich von Albertine ertappt und erkannt. Weinend bricht er zusammen und wird ihr gegenüber jetzt selbst zum Erzähler:

„Nach wenigen Sekunden fühlte er eine weiche Hand über seine Haare streichen. Da erhob er sein Haupt, und aus der Tiefe seines Herzens entrang sich's ihm: ‚Ich will dir alles erzählen.‘“ (87)

Was er Albertine erzählt, erfährt der Leser nicht. Außerdem bleibt offen, ob jener Anblick seiner Maske auch zu einer inneren ‚Demaskierung‘ führt, indem er seine Scham überwindet. Jedoch löst der Anblick der Maske bei ihm aus, dass er sich im Blick von Albertine in seiner Verzweiflung, Angst und Scham selbst erkennt.

51 „Der seine verlorene Liebe suchende Blick des überlebenden Liebhabers ist identisch mit dem forschenden, sezierenden [...] Blick des Arztes, doch er ist auch erfüllt von einem nekrophilen *désir*. Und im nekrophilen *désir* [...] zeigt sich die Nachtseite der bürgerlichen Liebesidee als eine von Grauen unterlaufene Schaulust, die weiß, daß sie sich ungestört nur betätigen kann an einem toten Objekt.“ W. G. Sebald: „Das Schrecknis der Liebe. Überlegungen zu Schnitzlers *Traumnovelle*“, in: Merkur 39.2 (1985), S. 120-131, hier S. 131.

