

BARBARA ROWIŃSKA-JANUSZEWSKA

Wyższa Szkoła Pedagogiczna

Bydgoszcz

ASPEKTE DER TODESPROBLEMATIK IN DEN NOVELLEN ARTHUR SCHNITZLERS

Arthur Schnitzler, ein österreichischer Schriftsteller der Jahrhundertwende, machte sich zu seinen Lebzeiten hauptsächlich durch berühmte Einakter (wie *Anatol*, *Reigen*, *Liebelein* und andere) einen Namen. Seine Novellen, außer *Leutnant Gustl* und *Fräulein Else* sind leider weniger bekannt als seine Theaterstücke; aber nicht weniger interessant. Arthur Schnitzler war vor allem ein Seelenforscher¹, der Schauplatz seiner Werke war die menschliche Psyche. Im Zentrum seines Interesses stand immer der Mensch und seine Probleme, der ungeheure Gegensatz, der sich zwischen dem Gedachten, Gesprochenen und Getanen klaffend auftut, die Dichotomie zwischen der Sehnsucht nach innerer Freiheit und den selbst auferlegten und gesellschaftlichen Schranken; das Leben an der Grenze von Traum und Wirklichkeit. Er versuchte, die komplizierten Mechanismen der inneren Vorgänge, die Gefühle und Verhaltensweisen zu ergründen. Deshalb griff er zur Novelle, die ein entsprechendes Medium dazu sein schien². Als erster führte er den inneren Monolog in die deutsche

¹ Schnitzlers Kenntnis der menschlichen Psyche wußte sogar Sigmund Freud in seinem berühmten Brief an den Schriftsteller vom 14. Mai 1922 zu würdigen: „Ihr Ergriffensein von den Wahrheiten des Unbewußten, von der Triebnatur des Menschen. (...) So habe ich den Eindruck gewonnen, daß Sie durch Intuition – eigentlich aber in Folge feiner Selbstwahrnehmung – alles das wissen, was ich in mühseliger Arbeit an anderen Menschen aufgedeckt habe“; Zit. nach: Hartmut Scheible: *Arthur Schnitzler mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*; Reinbek bei Hamburg 1985, S. 121.

² Mit Ausnahme von zwei Romanen (*Der Weg ins Freie* und *Therese. Chronik eines Frauenlebens*) wählte Arthur Schnitzler kurze Formen literarischen Ausdrucks, wie Novellen und Dramen (oft sind es Einakter). Teilweise ist dies seiner „zerstreuten Arbeitsweise“ (Gerhart Baumann: *Arthur Schnitzler – Die Tagebücher. Vergangene Gegenwart – Gegenwärtige Vergangenheit*; in: *Modern Austrian Literature. Journal of the International Arthur Schnitzler Research Association* 10(1977), H. 3/4, S. 153) zuzuschreiben. Schnitzler entscheidet sich für die kurzen Formen wohl auch aus einem anderen Grund: In seinen Werken versucht er, die Potenzialität seiner Figuren zu erforschen. Zum Wesen des Menschen gehören für ihn nicht nur die realisierten, sondern auch alle potenziellen Möglichkeiten des Daseins. Vgl. dazu ebenfalls Rudolf Lantin: *Traum und Wirklichkeit in der Prosadichtung Arthur Schnitzlers*; Köln 1958, S. 44 (Diss. Phil.).

Literatur ein. Es geschah in der berühmten Novelle *Leutnant Gustl* (1900), die ein großer Monolog des Titelhelden ist. Dieselbe Form benutzte er noch in *Fräulein Else* (1923). In anderen Novellen wird eine Art „träumerischer Erzählung“ („narration of dreams“³) entwickelt, die die Distanz zwischen dem Erzähler und den Helden reduziert. Es wird in indirekter Rede vom Er-Erzähler berichtet; dabei fühlt er sich in die inneren Probleme und Erlebnisse der Helden so sehr hinein, als ob sie seine eigenen wären. Die Hauptthemen des schnitzlerschen Werkes sind Liebe, Tod, Spiel, Traum und Illusion; jedes dieser Motive erfüllt eine große Rolle. Nichtsdestoweniger scheint das Problem des Todes das wichtigste zu sein und ist der beste Schlüssel zum Verstehen der schnitzlerschen Welt. Der Tod ist allgegenwärtig und tritt in fast allen Novellen auf. Der Tod ist das einzig Sichere im Leben der Menschen des Wiener Dichters. Die Existenz der schnitzlerschen Figuren führt unausweichlich zum Tode, wird als eine „Todesfrist“ oder ein „langandauernder Prozeß des Sterbens“⁴ betrachtet. Wahres Leben zu leben heißt, zu sterben und den Tod zu akzeptieren. Diese Herausforderung erweist sich für viele Figuren Schnitzlers als eine zu schwierige Aufgabe, der sie nicht gerecht werden können. Der Grundtrieb ihres Handelns ist für sie „die lähmende Gewißheit des Todes“⁵. Um würdevoll zu sterben, müssen sie imstande sein, die Verantwortung für ihr Leben zu tragen. Leben soll ihnen Sterben beibringen und auf den Tod vorbereiten. Der Tod aber erschreckt sie; weil sie ihn nicht zur Kenntnis nehmen, vermögen sie auch kein wahres, lebendiges Leben zu führen (Felix in *Sterben*, *Die Weissagung*, Beate in *Frau Beate und ihr Sohn*, *Therese*).

Arthur Schnitzler untersucht ständig die Einstellung seiner Helden zum Tod. Das bewußte Sterben ist einer der Aspekte seiner Todesproblematik. In einigen seiner Novellen behandelt er die Thematik der bewußten Todeserwartung. Was ihn dabei interessiert, ist die Reaktion seiner Gestalten auf die Nachricht von ihrem nahen Tode: Was tun sie angesichts des Todes, was empfinden sie, woran denken, wie bewerten sie ihr bisheriges Leben, welche Träume und Wünsche haben sie noch.

Genauere Studien der Sterbenden finden wir in den Erzählungen *Sterben*, *Leutnant Gustl* und *Die Weissagung*. Der Protagonist der Novelle *Sterben* ist der Schriftsteller Felix, der an Schwindsucht leidet. Von einem Spezialisten erfährt er, daß er nur noch ein Jahr zu leben habe. Seine Freundin Marie entscheidet sich spontan, mit ihm gemeinsam in den Tod zu gehen. Zuerst verwirft er diesen Gedanken, als sich aber sein Zustand verschlechtert, ist es ihm ein letzter Trost zu wissen, er könne Marie mit sich nehmen. Er projiziert in sie seine Todesängste, was ihm eine Art Erleichterung bringt. Mit der Zeit erwacht Marie aus

³ Siehe dazu die Dissertation von Nils Erik Ekfelt: *The Narration of Dreams in the Prose Works of Thomas Mann and Arthur Schnitzler. A Stylistic Study*; Indiana Univ. 1973, DA 34, 1973/74.

⁴ B. Blume: *Das nihilistische Weltbild Arthur Schnitzlers*; Stuttgart 1936, S. 27 (Diss. Phil).

⁵ Ebda., S. 42.

einer Art Lethargie und revidiert ihre ursprüngliche Absicht. Sie entschließt sich zum weiteren Leben, auch wenn sie allein ohne den Geliebten leben muß.

Schritt für Schritt verfolgt A. Schnitzler Gedanken, Gefühle und Verhaltensweisen seiner literarischen Helden, die unter dem Druck des Todes stehen. Zum Anfang scheint Felix die Gewißheit des Todes etwas Besseres zu sein und ihm eine Beruhigung zu bringen: „Ich habe so fürchterlich gelitten die letzten Wochen unter der Ungewißheit. Ich war beim Professor Bernard, der hat mir wenigstens die Wahrheit gesagt“⁶. Es ist für ihn jedoch unverständlich, daß ihm nur ein Jahr Leben blieb. „Man kann's nicht glauben. Ich glaube es ja selber nicht in diesem Augenblick. Es ist etwas so Unbegreifliches“⁷. Sein nahes Dahingehen zwingt ihn zum Nachdenken: „Der Gedanke an den nahen Tod macht mich (...) zum Philosophen“⁸. Der Tod selbst scheint ihm nicht so fürchterlich zu sein; mit Angst erfüllt ihn die Unausweichlichkeit des Schicksals, die Unmöglichkeit, es von sich abzuwenden und die Tatsache, daß man ihm so unerbittlich überliefert ist.

Felix läuft verschiedene Stadien des bewußten Sterbens durch. Er schwankt zwischen Verzweiflung und Hoffnung, zwischen dem Begehren nach Wahrheit und der Flucht in die Selbsttäuschung. Im Moment, als Felix von seinem baldigen Tode erfuhr, wurde der Tod zum einzig Sicherem seines Lebens, was ihm noch begegnen sollte. „Das Bewußtsein des Endes“⁹ ist in seinem Denken immer präsent; es läßt ihn den Wert und die Schönheit des Lebens erkennen, aber nicht genießen. Angesichts des Todes liebt er das Leben tausendfach mehr als „früher“, bevor er seines Sterbens bewußt wurde. Seine Geliebte Marie repräsentiert Leben; Liebe scheint fähig zu sein, Leben und Tod zu verbinden. Diese Annahme erweist sich aber als eine Illusion. Der „Ruf des Lebens“ ist stärker als die Liebe, stärker ist ebenfalls die Angst vor dem Tode. Man kann Liebe und Leben miteinander teilen, aber nicht den Tod. Felix stirbt voller Angst vor dem Tode. Nichts ist imstande, ihn dem Tode zu entreißen, nicht einmal die Liebe.

In der Parabel *Um eine Stunde* (1899) stellt Arthur Schnitzler wiederum die Frage, inwieweit der Wunsch, mit einem anderen Menschen sein Mitsterben teilen zu wollen, echt und tief sein kann. Die Novelle schildert die Geschichte eines jungen Mannes, der am Sterbebett seines geliebten Mädchens steht. Erst durch die Konfrontation mit dem Tode wird ihm bewußt, daß er die Sterbende wirklich liebt. Er möchte ihr seine Liebe gestehen und wendet sich flehend an den Todesengel mit der Bitte, das Leben der Geliebten um eine einzige Stunde zu verlängern. Er erfährt, daß sein Wunsch nur dann erfüllt werden kann, wenn ein anderer Mensch freiwillig auf eine Stunde seines Lebens verzichtet. Der junge Mann

⁶ A. Schnitzler: *Sterben*; in: *Das erzählerische Werk*; Frankfurt/Main 1961, Bd. 1, S. 103.

⁷ Ebda.

⁸ Ebda., S. 113.

⁹ Giuseppe Farese: *Untergang des Ich und Bewußtsein des Endes bei Arthur Schnitzler*; in: *Literatur und Kritik* 1982, H. 161/162, S. 25.

richtet seine Bitte an viele Menschen in der Hoffnung, daß er die richtige Person findet. Er unterhält sich mit dem Philosophen, der die Sinnlosigkeit des Daseins längst durchschaut hat, mit einem leidenden Todkranken, mit einer blinden hundertjährigen Frau, die von allen verlassen wurde und mit einem Mörder, der auf die Vollstreckung seines Todesurteils wartet. Keine von diesen Gestalten zeigt sich bereit, auf eine einzige Stunde ihres Lebens zu verzichten, auch wenn sie mit Leiden und Schmerzen gleichbedeutend ist. Sie wollen lieber leiden und leben, als zu den Toten anzugehören. Angesichts des Todes verschwindet jede Spur von Heroismus, jeder denkt nur an sich selbst und hält mit allerletzten Kräften am Leben. Der verliebte junge Mann zeigt sich ebenfalls nicht bereit, eine Stunde seines Lebens der Geliebten zu schenken. Somit erweist sich die Angst vor dem Tode wiederum stärker als Liebe oder Mitgefühl.

Das Motiv der bewußten Todeserwartung variiert Schnitzler ebenfalls in der Novelle *Weissagung* (1905). Durch eine Prophezeiung wird dem Protagonisten die Wahrheit über seine Zukunft enthüllt. Das Wissen um den Zeitpunkt und die Umstände seines zukünftigen Todes determinieren sein ganzes weiteres Leben. Dieses Wissen erweist sich als eine unendlich schwere seelische Last, die sein Dasein auf eine düstere und destruktive Weise beeinflußt. Der Held lebt ständig in schrecklicher Todesangst und unternimmt verzweifelte Versuche, dem prophezeiten Schicksal zu entkommen. Mit seinen menschlichen Kräften vermag er jedoch nicht, das Verhängnis von sich abzuwenden. Kein Mensch kann mit dem Schicksal und mit dem Tode gewinnen.

Eine andere Möglichkeit, die Todesproblematik zu behandeln, gibt dem Wiener Dichter das Motiv des Duells. Der Duellzwang, der aus dem damaligen Ehrbegriff hervorging, war zwar eine Konvention, aber sie zwang die Männer dazu, immer bereit zu sein, ihr Leben aufs Spiel zu setzen und zu sterben.

Diese Situation finden wir in der Novelle *Leutnant Gustl*. Gustl wurde von einer niederträchtigen Person beleidigt und fühlte sich dazu gezwungen, Selbstmord zu begehen. Mit dem Tode konfrontiert, verhält er sich im wesentlichen nicht anders als vorher¹⁰. Nicht im geringsten ändert sich seine „arrogant standesgebundene Aggressivität des Denkens, (...) sein merkwürdig traumähnliches Verhalten“¹¹. Er denkt an den Tod mit Ironie und Distanz, scheinbar ohne große Furcht, obwohl er die Todesnähe sehr stark erlebt. Bei näherer Betrachtung erweist sich aber Gustl als eine höchst unglückliche, „triste und fatale Figur“¹², um so mehr, daß er sich seiner Unglücklichkeit normalerweise nicht bewußt war. Angesichts

¹⁰ Dies vermerkt ebenfalls Heinz Politzer: „Das spezifische Gewicht von Gustls Persönlichkeit hat sich auch unter dem Druck des nahen Todes nicht verändert“; H. Politzer: *Nachwort*; in: *Leutnant Gustl*; Frankfurt/Main 1962, S. 127; Zit. nach: Hartmut Scheible: *Arthur Schnitzler mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*; Reinbek bei Hamburg 1985, S. 83.

¹¹ H.U. Lindken: *Interpretationen zu Arthur Schnitzler. Drei Erzählungen*; München 1970, S. 82.

¹² Ebda., S. 93.

des Todes wurde ihm plötzlich bewußt, wie allein und einsam er ist: „Ist so traurig, gar niemanden zu haben“¹³. Vor dem Abgrund des Todes stehend, hielt Gustl keine Einkehr und kam zu keinen das Leben synthetisierenden Schlußfolgerungen, was von einem Sterbenden zu erwarten wäre. Seine Gedanken gingen ihm stets chaotisch durch den Kopf, ohne daß er über sie irgendeine Kontrolle hatte. Er ließ alles mit sich geschehen und bemühte sich nicht darum, über seine Erfahrungen und Erlebnisse genau zu reflektieren. Das Chaos, wie auch die Aggressivität seiner Gedanken verraten nicht nur die Oberflächlichkeit seiner Psyche; mit seinen fieberhaften Gedanken versucht Gustl vor der inneren Wahrheit zu fliehen und seine unterschwellige Angst vor dem Tode zu überspielen. Gustl war eine primitive Marionettengestalt, geplagt von verdrängten Minderwertigkeitskomplexen¹⁴, unfähig zu tieferen Empfindungen. Seinem Entschluß, Selbstmord zu begehen, lag keine freiwillige und bewußte Entscheidung zugrunde. Er fügte sich zwangsläufig den Regeln einer Konvention, um seinen gesellschaftlichen Status nicht beeinträchtigen zu lassen¹⁵. Er blieb am Leben, aber es war die Sache des Schicksals und nicht seine eigene Entscheidung.

Der Protagonist der Novelle *Der Sekundant* (1927-31) erinnert sich mit Sehnsucht an die Zeit der Duelle. Die „immer vorhandene Todesbereitschaft“¹⁶ gab nach seiner Auffassung „dem gesellschaftlichen Leben eine gewisse Würde oder wenigstens einen gewissen Stil“¹⁷. Er erhebt Protest gegen das Leben ohne Tod. Nur das Leben im Schatten des Todes kann vollkommen sein. In jedem Augenblick bereit sein, auch für eine Nichtigkeit dahinzugehen – ist seine Lebensphilosophie.

Das Motiv des Alterns ist bei Arthur Schnitzler eine weitere Variation seines Lieblingsmotivs, des Motivs der bewußten Todeserwartung; es gibt ihm auch die Möglichkeit, die Natur der Vergänglichkeit zu demonstrieren. Das Alter ist die letzte Vorstufe des Todes, das Zuschreiten auf den Tod. Alt sein heißt – vor dem Tode stehen, halbtot sein. Schnitzlers Figuren unterscheiden sich voneinander nur durch „kürzere oder längere, bestimmtere oder unbestimmtere Frist, die sie von ihrem Ende trennt und den grösseren oder geringeren Grad ihrer Bewußtheit“¹⁸. Die Problematik des Alterns exemplifiziert der Wiener Dichter an der Figur des berühmten Frauenhelden Casanova. In der Novelle *Casanovas Heimfahrt* kann

¹³ Zit. nach H.U. Lindken, S. 97.

¹⁴ Mit Recht sieht Hartmut Scheible die Gründe für Gustls Verhalten nicht nur in seiner von Triebregungen gesteuerten Psyche. Sein Benehmen und seine Gefühle sind ebenfalls durch starke Minderwertigkeitskomplexe sozialen Ursprungs determiniert: „Charakteristisch für ihn ist die Angst, nicht 'dazuzugehören'“; In: *Arthur Schnitzler mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*; Reinbek bei Hamburg 1985, S. 82.

¹⁵ Vgl. dazu ebenfalls Reinhard Urbach: *Schnitzler-Kommentar zu den erzählenden Schriften und dramatischen Werken*; München 1974, S. 39 und Hartmut Scheible: *Arthur Schnitzler...*; S. 83.

¹⁶ A. Schnitzler: *Der Sekundant*; in: *Das erzählerische Werk*, Bd. 6, S. 254.

¹⁷ Ebda.

¹⁸ B. Blume, S. 16.

sich der 53-jährige Titelheld mit seinem Altwerden nicht abfinden. Er kann es weder begreifen noch akzeptieren. Die eigentliche Handlung dieser umfangreichen Erzählung spielt sich auf dem Landgut Olivos und seiner Gattin Amalia ab und nimmt nur zwei Tage und zwei Nächte in Anspruch. Bei dem alternden Frauenverführer Casanova läßt allmählich die „Abenteuerlust der Jugend“¹⁹ nach; immer intensiver ergreift ihn das „Heimweh nach seiner Vaterstadt Venedig“²⁰. Unter dem Druck des nahenden Altersbewußtseins unternimmt er die Reise in die Stadt seiner Jugend. Unterwegs begegnet er zufällig Olivo, dem er vor sechzehn Jahren geholfen hat, Amalia zu heiraten. Im Hause seines Freundes lernt der „verlöschende Halbgott“²¹ die junge Marcolina kennen, die eine bezaubernde Schönheit ist und sofort zum Objekt seines leidenschaftlichen Begehrens wird. Während Amalia, die vor Jahren Casanova gehörte und in ihm denselben attraktiven Mann und Liebhaber sieht und ihn immer noch anbetet, verhält sich die junge Marcolina ihm gegenüber völlig gleichgültig. Für sie ist er vielmehr eine der Vergangenheit angehörende historische Gestalt, deren Erlebnisse und Erfahrungen faszinierend und bewundernswert sind. Sie ist von seinen Erzählungen beeindruckt und suggeriert ihm, sie aufzuschreiben. Dieser Rat legt Zeugnis für Marcolinas wahres Verhältnis zu Casanova ab: Sie hat das rein ästhetische Interesse an den Geschichten des alten Mannes und ignoriert die Legende von seinen Fraueneroberungen. Als Frau wahrt sie ihm gegenüber nicht nur Distanz und Reserviertheit: Sie scheint ihn als Mann gar nicht wahrzunehmen. Ihre zurückhaltend-ablehnende Haltung nimmt der alte Casanova als persönliche Herausforderung und zugleich eine Chance an: Marcolina wird ihm zum Maßstab seiner Jugend und männlicher Attraktivität²². Er setzt alles ein, um sie zu besitzen und sich als junger, begehrenswerter Mann zu bewähren. Während seines Aufenthaltes im Hause Olivos lernt er den Leutnant Lorenzi, Marcolinas Geliebten kennen. Durch Erpressung des in Schulden geratenen Leutnants gelingt es Casanova, an seiner Stelle in das Zimmer der jungen Frau zu gelangen. In nächtlicher Dunkelheit wird er von ihr nicht erkannt und kann mit ihr eine rauschhafte Liebesnacht verbringen. Die Augenblicke der erotischen Ekstase geben ihm das illusorische Gefühl, außerhalb der Zeit und alles Bedingten zu sein: „War an diesen Lippen nicht Leben und Sterben, Zeit und Ewigkeit Eines? War er nicht ein Gott -? Jugend und Alter nur eine Fabel, von Menschen erfunden? – Heimat und Fremde, Glanz und Elend, Ruhm und Vergessensein – wesenlose Unterscheidungen zum Gebrauch von Ruhelosen, von Einsamen, von Eiteln.“²³ Die Naivität seiner Hoffnungen

¹⁹ Arthur Schnitzler: *Casanovas Heimfahrt*; in: *Casanovas Heimfahrt. Erzählungen*; Frankfurt/M. 1975, S. 157.

²⁰ Ebd.

²¹ W.H. Rey: *Arthur Schnitzler. Die späte Prosa seines Schaffens*; Berlin 1968, S. 32.

²² Vgl. dazu ebenfalls Angelika Gleisenstein: *Die Casanova-Werke Arthur Schnitzlers*; in: Hartmut Scheible (Hrsg.): *Arthur Schnitzler in neuer Sicht*; München 1981, S. 133.

²³ Arthur Schnitzler: *Casanovas Heimfahrt*; in: *Casanovas Heimfahrt. Erzählungen*; Frankfurt/M. 1975, S. 228.

auf neue Jugend und neues Leben mit Marcolina muß er schon am Morgen einsehen. Als er aus unruhigen Träumen dieser Nacht erwacht, sieht er den Blick Marcolinas auf sich gerichtet. Sie „betrachtete Casanova mit einem Blick unnennbaren Grauens“²⁴, der ihren ganzen Abscheu vor seinem Alter und Betrug ausdrückt. In ihren Augen kann er die schrecklichsten Worte lesen, die für ihn wie ein Todesurteil lauten: „alter Mann“²⁵. Der erniedrigte und zutiefst beschämte Casanova sucht sich durch die Rache an der Jugend zu trösten: An Amalias Tochter und an Leutnant Lorenzi, den er in einem Zweikampf mit seinem Degen ersticht. Keiner seiner verzweifelten Versuche vermag ihn jedoch der zerstörerischen Wirkung der Zeit und des Alters zu entreißen. Die Begegnung mit Marcolina läßt Casanova eine doppelte Niederlage erleiden: als Mann und als Mensch. Als alternder Mann vermag er Marcolina nicht im Geringsten zu beeindrucken. Als Mensch greift er zu unmoralischen und unwürdigen Mitteln (Lüge und körperliche Mißhandlung der jungen Marcolina), die die innere Häßlichkeit seines Wesens verraten. Mit dem voranschreitenden Alter schwindet nicht nur seine äußere, sondern auch innere Schönheit; seine Würde und Menschengröße scheinen mit der Zeit beeinträchtigt zu sein. Seine bisherigen Erfahrungen wie auch das Bewußtsein des Alterns und des nahenden Todes summieren sich nicht zu tieferer Lebenserkenntnis und Weisheit. Aus Casanovas Unfähigkeit, sich mit den Prinzipien des Lebens und des Alterns abzufinden, ergibt sich zuletzt nicht nur seine äußere, sondern auch innere Verwahrlosung. Selbst die bitteren Erlebnisse mit Marcolina und der Tod Lorenzis scheinen ihm zu keinen tieferen Lebensauffassungen zu verhelfen: „Er überdachte seine Lage und kam (...) zu dem Schluß, daß sie wohl einigermaßen bedenklich war, aber nicht so gefährlich, wie sie ängstlichen Gemütern vielleicht erschienen wäre“²⁶. Nach einigen Stunden versuchte er schon die Geschehnisse der letzten zwei Tage aus dem Bewußtsein zu verdrängen und konnte sich nicht gut daran erinnern, was wirklich passierte²⁷. Er begibt sich in die Stadt seiner Jugend und männlicher Größe, nach Venedig, um dort unethische Spionendienste zu leisten.

Marcolina und der Leutnant bilden zwei Gegenpole der Figur Casanovas²⁸: In Lorenzi entdeckt der alternde Mann Verkörperung seiner Jugend, die einen lebendigen Beweis dafür erbringt, daß der legendäre Frauenverführer der vergangenen Generation angehört²⁹. Marcolina ist der weibliche Gegenpol zur Figur des Protagonisten. Sie ist nicht nur eine absolute

²⁴ Ebda, S. 231.

²⁵ Ebda.

²⁶ Ebda, S. 235.

²⁷ Vgl. ebda, S. 238: „Daß er selbst Lorenzi umgebracht hatte, kam ihm kaum recht zu Bewußtsein; er war nur froh, daß er sich immer weiter von Mantua entfernte, daß ihm endlich für eine Weile Ruhe gegönnt war... Er verfiel in den tiefsten Schlaf seines Lebens (...).“

²⁸ Dies vermerkt zurecht ebenfalls William H. Rey, in: *Arthur Schnitzler und seine Zeit. Die späte Prosa als Gipfel seines Schaffens*; Berlin 1968, S. 33.

²⁹ Vgl. dazu: „Bin ich etwa in seiner Gestalt wiedergekehrt? (...) Da müßte ich doch vorher gestorben sein... Und es durchlebte ihn: Bin ich's denn nicht seit lange?"; in: A. Schnitzler: *Casanovas Heimfahrt. Erzählungen*, Frankfurt/M. 1975, S. 183.

Schönheit; in der intelligenten, allseitig begabten und selbstbewußten Frau sieht Casanova mit Recht eine ebenbürtige Partnerin für Liebe und philosophische Dispute. Casanovas unethische Handlungsweise läßt deutlich erkennen, daß er die junge Frau unterschätzt hat: Marcolina erweist sich ihm in jeder Hinsicht überlegen³⁰. Auch Lorenzi hat zuletzt Schlußfolgerungen aus seinen Fehlern gezogen und büßt durch den Tod seinen Verrat. Der alte Casanova ist nicht bereit, für seine Handlungen mit Mut und Würde einzustehen und ihre Folgen zu tragen. Das Alter ist daher für Schnitzler nicht gleichbedeutend mit Vernunft, Lebensweisheit oder Verantwortung. Es bedeutet nicht nur die langsame Reduzierung der Vitalität und äußerlicher Attraktivität, sondern ist ebenfalls mit der voranschreitenden Destruktion der inneren Psyche verbunden.

Die Figuren in Arthur Schnitzlers Werken führen ein „Scheinleben“³¹, sind unentschlossen, „willensschwach“³², oft grüblerisch; ihre Seelenzustände wechseln ständig. Sie entscheiden nicht über ihr Leben, sondern lassen sich von dem „unfaßbaren Wind des Schicksals“³³ treiben. Ihre Erfahrungen und Empfindungen sind am wenigsten von ihnen selbst abhängig, sondern von stärkeren Mächten, als sie es sind: Konvention, Gewohnheit, Trieb, Zufall oder Schicksal.

Um den schmerzlichen Zusammenprall mit der harten Wirklichkeit zu vermeiden, unternehmen Schnitzlers Figuren verschiedene verzweifelte Fluchtversuche: sie fliehen in die Vergangenheit (Erinnerungen), in die Träume und Phantasievorstellungen (Fräulein Else, Berta Garlan), in den Wahn (Robert in *Flucht in die Finsternis*), ins Spiel und Konvention (Leutnant Gustl), in den Selbstmord (Andreyas Thameyer). Phantasievorstellungen werden für sie zur Ersatzwelt, in der sie sich verhältnismäßig sicher fühlen. Sie soll ihnen die Möglichkeit eines neuen, glücklicheren Lebens dort gewähren, wo die wahre Realität zu hart ist (Berta Garlan).

Eine andere Art, dem Tode zu entfliehen, ist Spiel und Konvention. Die Konvention bietet den schnitzlerschen Menschen einen scheinbaren Haltepunkt, an dem sie krampfhaft haften. Der Ausdruck dieses Haftens an konventionellen Regeln ist das Spiel mit sich selbst und der Außenwelt. Sie sehen sich als vom Tode „zutiefst... Besiegte“³⁴ und versuchen sich zu helfen, indem sie „die Überlegenen spielen“³⁵: Vor sich selbst spielen sie Gefäßtheit und

³⁰ Dies vermerkt auch Angelika Gleisenstein in: *Die Casanova-Werke Arthur Schnitzlers*; in: Hartmut Scheible (Hrsg.): *Arthur Schnitzler in neuer Sicht*; München 1981, S. 136.

³¹ W.H. Rey, S. 127.

³² Ebda., S. 137.

³³ Ebda., S. 99.

³⁴ B. Blume, S. 57.

³⁵ Ebda.

Gleichgültigkeit dem Leben und dem Tode gegenüber; sie spielen Bereitschaft, mit Ruhe und Mut in den Tod einzutreten (Leutnant Gustl, Kasda in *Spiel im Morgengrauen*, Felix in *Sterben*). In ihrer Welt kommt es nicht darauf an, etwas zu sein, sondern etwas zu scheinen. Aber trotz ihrer spielerischen Haltung sind sie keine Spieler – es wird mit ihnen gespielt. Sie werden von einer unbekanntem geheimnisvollen Macht dirigiert, die sie nicht kennen. Nicht einmal sind ihnen die Stücke bekannt, in denen sie auf der Bühne des Lebens auftreten. Diese Menschen erwecken Illusionen und erliegen ihnen, sind ihre Opfer.

Ein weiterer Fluchtweg führt in den Traum. Für die Figuren des Wiener Dichters bietet der Traum eine Rekompensation ihres freudlosen, unglücklichen Daseins. Im Traum manifestieren sich potentielle menschliche Möglichkeiten, die in Wirklichkeit niemals Erfüllung finden können und deswegen werden sie ins Unterbewußtsein verdrängt. Bei näherer Betrachtung haben jedoch die Träume bei A. Schnitzler – mit Ausnahme der *Traumnovelle* – keine reinigende Wirkung, wie es bei Sigmund Freud war. Auch die Welt der Phantasien bringt den Menschen Schnitzlers keine Erleichterung, sie vermag ihnen keineswegs zu helfen, in der Realität einen sicheren Platz zu finden. Selbst die Flucht in die Illusionen erweist sich letzten Endes als eine weitere ...Illusion. Trotz der verzweifelten unterschiedlichen Fluchtversuche finden Schnitzlers Figuren keine Ruhe. Es gibt nichts, woran sie sich festhalten könnten; es gibt für sie keine absoluten, sondern nur relative Werte: „Sicherheit ist nirgends“³⁶.

Die bisherigen Ausführungen mögen den falschen Eindruck erwecken, als sei der Tod bei Arthur Schnitzler nur als etwas Ungeheuerliches und Schreckliches zu deuten, wovor alle Gestalten dieser Welt zu fliehen versuchen. Der Wiener Dichter wäre kein Erforscher der Seelenzustände gewesen, wenn er den Tod nur von einer Seite her belichtet hätte. In einigen Novellen entwirft Schnitzler Figuren, deren Fluchtweg in die entgegengesetzte Richtung führt: in den Tod. Denjenigen, denen das Leben unendliche seelische Schmerzen und Enttäuschungen brachte, erscheint der Tod als etwas Positives und Faszinierendes, als die einzige Möglichkeit, sich von Qualen des Lebens zu befreien (Frau Beate und ihr Sohn in der gleichnamigen Novelle). Erst der Tod kann ihnen die langersehnte Ruhe bringen. Für sie ist das Leben tödlich; das Leid, das ihnen von ihren Mitmenschen zugefügt wird, ist so groß, daß nur der Tod ihre tödlichen Wunden heilen kann. Der Tod wird somit zum Heiler, Erlöser und Retter (*Der Empfindsame*, *Welch eine Melodie*, *Der Ehrentag*, *Das neue Lied*) oder einem Liebesrausch (*Fräulein Else*).

Der Tod ist Wahrheit und Enthüller; in vielen Fällen erlaubt er, die Wahrheit ans Tageslicht zu bringen. So erfährt der Mann von seiner verstorbenen Frau, daß sie einen Geliebten hatte (*Der Andere*), die Freunde eines Junggesellen erfahren aus seinem Brief,

³⁶ A. Schnitzler: *Paracelsus*; in: *Gesammelte Werke. Die Theaterstücke*; Berlin (o.J.), Bd. 2, S. 57.

daß er ihre Frauen besaß (*Der Tod des Junggesellen*). Der Junggeselle war sich nicht dessen bewußt, was ihn zum Niederschreiben seines Briefes anregte, weil er keine Reue verspürte: „Woher also diese Laune? Ist sie vielleicht doch aus einer tiefen und im Grunde edlen Lust geboren, nicht mit allzuviel Lügen aus der Welt zu gehen?“³⁷. Die wahrheitsenthüllende Funktion des Todes exemplifiziert Schnitzler ebenfalls in der Novelle *Die Toten schweigen*. Unter dem Druck der geheimnisvollen Macht des toten Geliebten verfällt Emma in einen tranceähnlichen Zustand, aus dem sie nicht zur Realität zurückzufinden vermag. Erst als sie ihrem Mann gesteht, daß sie ihn jahrelang betrogen hat, kann sie die beruhigend-kathartische Wirkung der Wahrheit empfinden³⁸. Der Tod ist daher nicht stumm: Der Tod spricht, indem er die Wahrheit von den Lebenden erzwingt oder die Toten durch Briefe nicht schweigen läßt.

Der Tod kann auch das letzte Argument sein: in der Erzählung *Andreyas Thameyers letzter Brief* begeht der Titelheld Selbstmord, um seinen Mitmenschen zu beweisen, daß seine Frau ihn nicht betrogen hat, und daß das von ihr geborene schwarze Kind sein eigenes ist.

Der Tod ist für den Lebenden das einzig Unbekannte und übt eine große Anziehungskraft auf den Künstler aus. Er ist ihm etwas so Faszinierendes, daß er eine todkranke Frau heiratet, um ihr Sterben zu beobachten (*Der letzte Brief eines Literaten*). Der Literat „erwartet aus dem Tode seiner Geliebten seelische Erschütterungen, die ihn zum wahren Dichter machen sollen“³⁹. Schließlich muß er seine Vermessenheit erkennen und einsehen, daß er auf eine verbrecherische Weise das Leben eines Menschen geopfert und mißbraucht hat. Wenn überhaupt, so kann er dieses Verbrechen nur durch den eigenen Tod sühnen. Der Tod ist somit Strafe für Sünden der Lebzeiten.

Die Einstellung der schnitzlerschen Gestalten zum Tode ist daher recht unterschiedlich: von nackter, „körperlicher“ Todesangst (Felix in *Sterben*), über Gleichgültigkeit (*Doktor Gräsler, Badearzt*), rein konventionelle Einstellung der Offiziersleute (blinde Gehorsamkeit dem Ehrenkodex – Leutnant Gustl und Kasda in *Spiel im Morgengrauen*, der Erzähler in *Sekundant*), Akzeption des Todes (*Blumen*), bis zur unwiderstehlichen Faszination (*Der letzte Brief eines Literaten*). Schließlich kann der Tod die einzig mögliche Flucht vor dem Leben sein. – Viele Menschen wählen Selbstmord und fühlen beim Sterben dasselbe wie Alfred in der Novelle *Mörder*: „Er entschwand ins Nichts, nach dem er sich lange gesehnt hatte“⁴⁰.

³⁷ A. Schnitzler: *Der Tod des Junggesellen*; in: ders.: *Casanovas Heimfahrt. Erzählungen*; Frankfurt/Main 1975, S. 71.

³⁸ Siehe A. Schnitzler: *Die Toten schweigen*; in: Benno von Wiese (Hrsg.): *Deutschland erzählt. Sechsendvierzig Erzählungen*; Hamburg 1963, S. 34.

³⁹ E. Jandl: *Die Novellen Arthur Schnitzlers*; Wien 1950, S. 48 (Diss. Phil.).

⁴⁰ A. Schnitzler: *Das erzählerische Werk*; Bd. 1, S. 222.

Ist in A. Schnitzlers Werken Leben und Tod – eine Antithese?

Schnitzlers Figuren verbringen ihr Leben am Fliehen: es ist die Flucht vor dem Tode ins Leben und vor dem Leben in den Tod. Leben und Tod bilden zwei Pole, zwischen denen sich die Existenz seiner Gestalten spannt. Beiden, dem Leben und dem Tode sind sie Verantwortung schuldig. Leben und Tod sollten ihnen eine Chance geben, sich zu behaupten. Das Wichtigste in ihrem Dasein ist die Stellung, die sie angesichts des Lebens und des Todes annehmen. Ihre Aufgabe ist es, beiden mit höchster Würde, mit Mut und vollem Verantwortungsgefühl zu begegnen: „Die Unendlichkeit und die Ewigkeit zu erfassen wird uns immer versagt sein; unser Weg geht von der Geburt zum Tode; was bleibt uns übrig, als nach dem Gesetz zu leben, das jedem von uns in die Brust gesenkt ist – oder auch wider das Gesetz?“⁴¹, meint Marcolina, Casanovas junge Geliebte. Sie bildet aber eine positive Ausnahme, weil in den meisten Fällen Schnitzlers Figuren weder dem Leben, noch dem Tode gewachsen sind. Für sie gibt es keine Ansatz- und Haltepunkte, denn die einzigen Möglichkeiten – Leben und Tod – wollen sie nicht annehmen. Um „recht“ zu sterben, müssen sie sich dem Leben stellen, um zu leben, müssen sie ihre allerletzte Zukunft – den Tod – nicht nur akzeptieren, sondern ihn mutig und bewußt anstreben.

Eine derartige Haltung und Lebensweise übersteigt jedoch ihre Erkenntnis-, Fassungs- und Erfahrungsmöglichkeiten. Die unverarbeiteten, oberflächlich⁴² erlebten Erfahrungen bringen ihnen Schmerzen und Leiden, aber keine geistig-seelischen Erkenntnisse. Nur die Figur des Arztes hebt sich von den typischen schnitzlerschen Gestalten durch ihre ruhige Art ab. Der Arzt ist „der Bote des Todes, vertraut mit Welken und Niedergang, mit Krankheit und Verfall; Ärzte sind die Hauptbelastungszeugen des Daseins, sie wissen um seine Gebrechlichkeit und Hinfälligkeit“⁴³. Mit dieser nahen Beziehung zum Tode hängt ihre ganze Haltung zusammen, ihr Lebensernst, ihre Sachlichkeit, ihre Klarheit, ihr Verständnis, ihre Nüchternheit und Nachsicht. Menschen wie der Arzt im *Ruf des Lebens*, wie Bernhards oder der alte Doktor Stauber in *Der Weg ins Freie* haben das Höchste erreicht, was in der schnitzlerschen Welt „dem Menschen an Haltung möglich ist“⁴⁴: Weder erliegen sie der illusorischen Hoffnung, dem Tode entweichen zu können, noch verfallen sie in Resignation

⁴¹ A. Schnitzler: *Casanovas Heimfahrt*; in: *Das erzählerische Werk*, Bd. 5, S. 81.

⁴² Aus Angst vor sich selbst und vor der Wirklichkeit verdrängen diese Figuren alles Erlebte sofort ins Unterbewußtsein, ohne tiefes Nachdenken oder innere Selbsterforschung. Diese Lebensweise praktiziert schon Anatol in Schnitzlers berühmtem, gleichnamigem Stück: „Deine Gegenwart schleppt immer eine ganze schwere Last von unverarbeiteter Vergangenheit mit sich...“; in: Arthur Schnitzler: *Anatol*; in: *Anatol. Anatols Größenwahn. Der grüne Kakadu*; Stuttgart 1976, S. 65.

⁴³ B. Blume, S. 74.

⁴⁴ Ebd.

oder Angstzustände. Sie sind wirklichkeitsbezogen und dies gibt ihnen die Kraft, die Leiden des Lebens mit Gefäßtheit und Würde zu ertragen. Der Arzt ist eine Gestalt, die an der Grenze zweier Welten steht, und zwar zwischen Leben und Tod. Obwohl er ihren Sinn auch nicht begreift, so kennt er doch ihr Wesen. Dank diesem Wissen um das Wesen des irdischen Daseins fühlt er sich dem Schicksal nicht wehrlos ausgeliefert und ist fähig, seinen Mitmenschen in Leid und Krankheit aktiv beizustehen.

Liebe steht bei Schnitzler zwischen Leben und Tod; sie bildet den Weg, der vom Leben in den Tod führt. Sie soll die Menschen am Leben halten, dem Leben nahebringen, um es „recht“ genießen zu können. Liebe soll ihnen ermöglichen, das Leben kennenzulernen und dem Tode ohne Ausweichmanöver und Zögern entgegenzutreten. Für die meisten Figuren des Wiener Dichters ist Liebe jedoch eine weitere Möglichkeit, sich dem Leben und Tod zu entziehen. Nichtsdestoweniger ist in Schnitzlers Werken weder Leben, noch Tod, noch Liebe tragisch. Tragisch ist die Existenz dieser Gestalten, die in ihrem Dasein keinen Sinn sehen und es nicht anzunehmen und in vollen Zügen zu genießen vermögen; stattdessen fliehen sie vor sich selbst und vor der Wirklichkeit. Der Tod ist daher nicht tragisch: Bei genauer Betrachtung stellt er sich als die Krönung des Lebens heraus. Er ist der Gipfel des Lebens und alle Menschen müssen ihn erreichen. Nur von ihnen hängt es ab, ob sie diesen Gipfel mit Freude und ohne Mühe ersteigen, oder mit Leid und Angst. Das Leben und der Tod sind an sich weder gut noch schlecht, weder schön noch häßlich. Es sind existentielle Phänomene, mit denen man sich stets auseinandersetzen muß.

Das Leben ist daher keine Antithese des Todes; vielmehr sind sie eine Einheit: Das Leben ist das Zuschreiten auf den Tod, der Tod ist das Ergebnis des Lebens. Was den Lebenden bleibt, ist sich dem eigenen Schicksal zu fügen, das Leben kennenzulernen und sich auf den Tod möglichst gut vorzubereiten. Diese KUNST des Sterbens ist für Arthur Schnitzler der tiefere Sinn unseres Daseins.