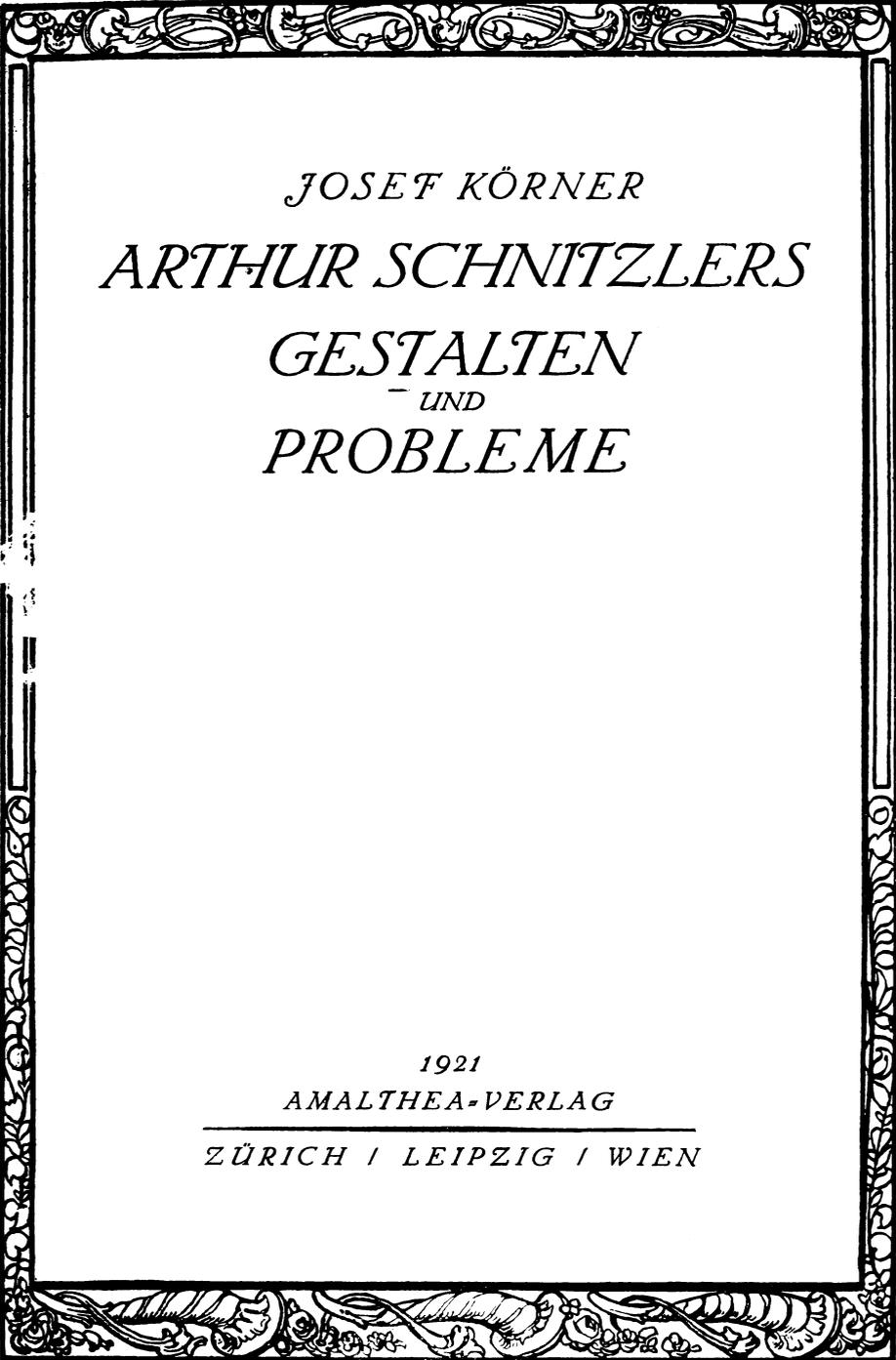


The logo consists of a black rectangular background with a white double-line border. Inside the border, the text "THE UNIVERSITY OF CHICAGO LIBRARY" is centered in a white, serif, all-caps font.

THE
UNIVERSITY
OF CHICAGO
LIBRARY



JOSEF KÖRNER
ARTHUR SCHNITZLERS
GESTALTEN
— UND —
PROBLEME

1921
AMALTHEA-VERLAG

ZÜRICH / LEIPZIG / WIEN

Alle Rechte, insbesondere das der Übersetzung, vorbehalten. Copyright 1921 by Amalthea-Verlag, Zürich, Leipzig, Wien. Druck der Gesellschaft für graphische Industrie, Wien VI.

1 - 3. Tausend

Drei Freunden:

*GERDA DEMBSHER
FRANZ JUROSZEK
ELSA ZWEIG*

zugeeignet.

Prag, Weihnachten 1920.



ARTHUR SCHNITZLER
(Jugendbildnis 1882)



ARTHUR SCHNITZLER
Nach einem Lichtbild von C. Swatosch-Wien.

*DER DICHTER
UND DIE PROTAGONISTEN*

*Dichter sind doch immer Narzisse.
A. W. Schlegel*

Es ist viel darüber gesonnen worden, wie und in welchem Maße Erlebnis und dichterisches Schaffen zuinnerst verhaftet sind. Nicht hat es an einer groben Auffassung gefehlt, die das äußere Leben des Poeten als Kommentar seiner Leistung ansehen zu dürfen meinte, die, das Kind einer von der Pest des Historismus angekränkelten Zeit, Kenntnis der Biographie für wichtiger und aufschlußreicher hielt als Erkenntnis des Kunstwerks selbst. Das selbständige Leben ward diesem streitig gemacht, man wollte gleichsam die abgerissene Nabelschnur des aus dem Mutterleibe entlassenen Geschöpfs künstlich wieder knüpfen. Schon Goethe hat unter solchem Unverstand gelitten. Gequält klagt er einmal dem befreundeten Zelter, »daß gute, wohlwollende, verständige Menschen meine Gedichte auslegen wollen und dazu die Spezialissima, wobei und woran sie entstanden seien, zu eigentlichster Einsicht unentbehrlich halten; anstatt daß sie zufrieden sein sollten, daß ihnen irgend einer das Spezielle so ins Allgemeine emporgehoben, damit sie es wieder in ihre eigene Spezialität ohne weiteres aufnehmen können«.

Sollte es wirklich keine Möglichkeit geben, das künstlerische Denkmal auch losgelöst von seinem Schöpfer und ohne Rücksicht auf seinen äußeren Entstehungsprozeß zu würdigen und zu verstehen? Dann wäre der Literaturwissenschaft ja zu anonymen Werken — und ihnen rechnen die homerischen Gedichte wie unser Nibelungenlied zu — jeder Zugang verwehrt, und kein Dichter schriebe für Zeitgenossen, sondern nur für eine verständnisbefähigtere Nachwelt, da doch die bezüglichen »Spezialissima« erst ergründbar sind, wenn das Leben des Autors abgeschlossen und in möglichst vollständigen, nicht bloß gelegentlichen Zeugnissen der Forschung zugänglich ist. Denn das Unterfangen, sich mit zufällig und willkürlich zusammengerafften oder vermuteten Personalien zu begnügen, wäre schädlich und sträflich, ganz abgesehen von der taktlosen Zudringlichkeit, die sich der lebende Dichter dann gefallen lassen müßte. In ganz richtiger Empfindung hat darum Gottfried Keller »die philologische Methode, mit welcher die Herren Germanisten sich auf die Literatur der Lebenden zu werfen belieben«, zum Teufel geschickt, den Unfug, auf bloßes Hörensagen, auf Klatsch und flaches Kombinieren hin eine Beziehung zwischen der poetischen Leistung und dem Privatleben eines annoch Schaffenden herzustellen.

In Wahrheit wirft die rohe Gleichung zwischen Leben und Schaffen für das Verständnis des Poeten als solchen auch nicht den geringsten Gewinn ab; denn die unvergleichliche Individualität des schöpferischen Menschen liegt doch nicht in seinen persönlichen, sozusagen bürgerlichen Verhältnissen, sondern in seinem geistigen Wesen. Dieses aber ist nur aus dem Werke erkennbar, in dem es sich objektiviert. Und nur aus dem Werke erschließbar ist auch die auszeichnende Form, in der der schöpferische Mensch einzelne Lebensmomente zu eigentlichen Erlebnissen sich erhöht, um aus diesen in noch höherer Potenz das Kunstwerk zu gestalten. Darüber, was den Künstler im Innersten und am innigsten ergriffen, was ein befruchtender Keim, in dem empfängnisbereiten Schoß seiner Seele das Kunstwerk gezeugt hat, kann biographische Untersuchung nicht aufklären; sie kann bestenfalls ein solches, nur aus dem Geschaffenen herauszuholendes Wissen — nachträglich bestätigen.

Die Erlebnisphänomene sind freilich immer noch etwas Äußerliches; sie sind der Baugrund, auf dem sich das Kunstwerk erhebt, wie Fabel und Charaktere das Baumaterial, aus dem es errichtet wird. Wohl hängt die Güte, die Pracht und Dauerhaftigkeit eines Baues auch vom Grund und Material ab, das eigentliche Verdienst an seinem Gelingen aber gebührt dem Architekten, der den Plan entwirft, dem Baumeister und seinen Gesellen, die der Ausführung des Planes technisch gewachsen sind. So ist es denn auch nicht der Inbegriff der Gedanken und Empfindungen seines Urhebers, was dem Dichtwerk den eigentlichen Kunstcharakter verleiht, denn was er fühlt, erkennt, erlebt, das erfahren andre Menschen auch, aber nur der Künstler vermag dies zu gestalten. Für die bildenden und musikalischen Künste war solche Besinnung nie problematisch, weil bei ihnen die reine Technik eine überwiegende und unverkennbare Rolle spielt; die Dichtkunst aber hat, nach Wilhelm von Humboldts feinem Wort (an Körner, Dezember 1797), »aus dem Gebiete des Denkens und Empfindens so viel in ihr eigenes hinübergetragen, daß es ihr selbst manchmal um ihre Eigenschaft als Kunst bange wird«.

Nun gibt es freilich eine allerneueste Methode der Literaturbetrachtung, welche die Unterschätzung des schlechthin Künstlerischen zugunsten des gemeinhin Menschlichen im Schöpfer zum Forschungsprinzip erhoben hat: die Adepten der Psychoanalyse

wollen nur Menschen sehen, die zufällig Dichter sind, für sie ist das Geschäft des Kritikers nichts als angewandte Seelenkunde; das Erlebnis, das sie sehr wohl vom äußeren Leben zu scheiden wissen, gilt ihnen alles, aber sie schränken es willkürlich auf den engumzirkten Ort der Sexualität ein und entkleiden es seiner Spontaneität und individuellen Einzigartigkeit, um eine vermeintlich gesetzmäßige Seelenfunktion aufzuzeigen. Hier greift ein Mißverständnis Platz, das bei aller psychologischen Gesetzesforschung unvermeidlich scheint, die eben niemals das, was den eigentlichen rätselhaften Kern der Seele ausmacht: den Gedanken erfäßt, sondern stets neben die Seele tappt, ins Physiologische hinein. Und da die Psychoanalyse überdies ein dogmatisches Verfahren ist, vergewaltigt sie nicht selten das Dichtwerk, indem sie, statt seinen wahren Gehalt einführend herauszulesen, ihre Thesen willkürlich hineinliest.

Die Erlebnisphänomene, der Baugrund seines Unternehmens, müssen aus des Dichters eigener Seele herauswachsen; sie kann er nicht von fremder Hand nehmen oder leihen; und wer, wie eben der Psychoanalytiker, nicht weiter forschen will, darf sich hier mit dem Einblick in die bewegte Seele des Einzelnen begnügen. Anders ist es um Baustoff und Bauplan bestellt. Jener mag wo immer hergeholt sein, da es nicht auf seine Herkunft ankommt, sondern einzig auf seine Verarbeitung; das Technische aber ist niemals, so wenig wie das Architektonische, völlig originale Erfindung und Leistung des Einzelnen, sondern beruht auf oder geht doch wenigstens aus von dem Werke älterer oder zeitgenössischer, ein- oder ausheimischer Meister. So angesehen, tritt das Dichtwerk als abhängiges Glied in eine historische Reihe ein, wird Objekt historischer Erfahrung und Untersuchung; diese aber ist, aus den bereits genannten äußeren Gründen, auf ein noch Gegenwärtiges nicht anwendbar.

Wahrhafte Literaturwissenschaft, die, wie ihr Begriff es verlangt, die literarischen Denkmäler und nicht deren Urheber zu ihrem eigentlichen Gegenstande haben sollte, wird das Dichtwerk als ein vom Autor abgelöstes Gebilde ohne Rücksicht auf seinen Entstehungsprozeß untersuchen dürfen, als einen eigenlebigen Organismus; als ein Seiendes, nicht als ein Werdendes; als ein Stück Wirklichkeit, das sein Lebensgesetz in sich selbst trägt und nur nach diesem erkannt und erklärt werden muß. Solcher Betrachtung

ist jedes Dichtwerk in gleicher Weise fähig, das älteste wie das neueste, denn beide sind.

Die Bedeutsamkeit einer Dichtung gerecht zu bewerten, bedarf es einer Vorarbeit. Es gilt zu sondern, was gegebener Stoff, was künstlerische Formung ist. Meist geschieht dies nur in jener größten Äußerlichkeit, die als literarhistorische Quellenuntersuchung so beliebt wie berüchtigt ist. Aber was habe ich für ein tieferes Verständnis von Goethes großem Menschheitsdrama zulernt, wenn ich alle Bücher kenne, denen er seine sachlichen Notizen entnahm? Die Fabel ist ja nur das Kleid, nur die sinnliche Erscheinung und zugleich Verhüllung des eigentlich Gegebenen, das auf dem Grunde des Dichtwerks ruht, ja sein kausaler und faktischer Grund ist: des Erlebnisses. Freilich, schon der junge Hebbel wußte, wie schwer es fällt, »nicht bloß die Dinge und Anlässe, die poetische Ideen und Empfindungen in unserer Seele erwecken, sondern auch diese Ideen und Empfindungen selbst, für Stoff zu halten« (Tagebuch vom 7. März 1838). Dennoch sind gerade sie das eigentliche poetische Material, und so steht vor der Frage, wie (nach Art und Wert!) der einzelne Dichter das seinige gestaltet, die nicht nebensächlichere: was er gestaltet.

Eine Einzelleistung so tief zu durchschauen, wird freilich selten oder nie gelingen, vergleichende Betrachtung des Gesamtwerks eines Poeten jedoch immer zur richtigen Erkenntnis führen. Jeglicher Dichter, der aus innerem Drange schafft, wird den tiefer eindringenden Betrachter das Geheimnis erkennen lassen, daß die bunte Menge seiner Motive und Figuren im Grunde nur die Aus- und Umgestaltung, die stets aufs neue versuchte Ausdeutung eines mehr oder minder eng gezogenen Kreises typischer Erlebnisphänomene darstellt. Sie haben seine Seele mit solcher Gewalt getroffen, seine Seele ist von ihnen so rettungslos besessen, daß er in niegestillter Unrast mit ihnen ringen muß, so lang er atmet. Gelingt es, des Dichters Werk bis in die Tiefen seiner Weltempfängnis aufzugraben, dann wird offenbar, welches Sphinxrätsel des Daseins ihn gebannt hält, wir entlarven ihn, der so vielen unserer bangen Fragen Rede zu stehen schien, als den selbst nie befriedigten Frager.

Obgleich die allgemeine Anwendung dieses Verfahrens keinerlei Beschränkung erleidet, wird man doch nur selten ein so glück-

liches Objekt finden, wie es die Schriften Arthur Schnitzlers sind. Denn während sich bei andern, und darum wohl größeren, Dichtern verschiedene Erlebnis- und also auch Motivsphären durchkreuzen, siedelt sein Werk in einer einzigen, freilich labyrinthisch-weiten und labyrinthisch-wirren: in der Sphäre des Eros.

Wenn für Arthur Schnitzler das Chaos menschlicher Liebesempfindungen zum wesentlichen, fast ausschließlichen Erlebnis geworden ist, daß er in nimmermüder Qual sinnen und suchen muß, Zusammenhang, Sinn und Ordnung in dies unübersehliche Wirrsal zu bringen, so geschah's nicht in Willkür oder aus Zufall, sondern nach dem Gesetz, mit dem er angetreten. Dennoch wäre es verfehlt, zu übersehen, daß Ort und Zeit seines Auftretens ihn darin erst recht bestärken mußten.

Arthur Schnitzler ist am 15. Mai 1862 zu Wien geboren und in den Jahren herangewachsen, die, nach dem Zusammenbruch der liberalen Ära, in Osterreich den völligen Stillstand aller höheren politischen Bestrebungen mit sich brachten; er ist Jude und hat die Entwicklung miterlebt, die aus freisinnigeren Zeiten zum vollen Sieg der Semitenfeinde führte. Die Verrohung der Politik nach Form und Inhalt, die hemmungslose Demagogie und der brutale Judenhaß benahm den feineren Geistern Österreichs, insbesondere denjenigen unter ihnen, die sich zum alten Glauben bekannten, den Geschmack an der Betätigung in breiterer Öffentlichkeit und drängte sie ab in den stilleren, aber auch so viel engeren Bezirk des literarischen Geschäfts. So entstand in der Hauptstadt des Reichs ein neuer Vormärz — ein Vormärz mit liberalen Privilegien. Während zu Berlin in den jugendwildem Achtziger- und Neunzigerjahren des verflossenen Jahrhunderts ein neues Geschlecht vom entrechteten Volke der Mühseligen und Beladenen predigte und die Gebrechen der Gesellschaft zu heilen sich stark machte, hielt sich das gleichzeitige literarische Wien fern von aller sozialen Problematik, und die nur den Jahren nach jungen Leute dieser Stadt wußten und wollten nichts andres, als mit altkluger Rede und müden Gesten die eigene Seele zu deuten.

Da nun aber einmal für junge Menschen, unbeschadet aller gespielten oder auch empfundenen Blasiertheit, die Liebe, die Beziehung der Geschlechter das gewichtigste, vielleicht einzige Erlebnis bleibt, so war es das vorbestimmte Schicksal dieser

literarischen Richtung, in eine Sackgasse zu verlaufen, ins Subtile zu entarten. Das Leben wird mit dem Liebesleben verwechselt, es gibt keine Probleme außer ihm und alle münden in dieses.

Das übertriebene oder ausschließliche Interesse an erotischen und sexuellen Fragen war schon immer und überall das Kennzeichen politisch toter oder gebundener Zeiten gewesen. Aus dem Sumpfboden des seine Fäulnis mit starken Düften und zierlichen Rosengirlanden verdeckenden französischen Rokoko sind die üppigen Giftblumen der Crébillon, Louvet und Laclos aufgesprossen; als Napoleon die deutsche Welt in harte Bande schlug, hat die Frühromantik ihre tiefsinnige Liebesphilosophie entfaltet; an der Schwelle der Gegenwart noch hat Artzybatschew die nach den Enttäuschungen einer mißglückten Revolution erschlafften Nerven seiner russischen Landsleute mit dem Schrei nach Sexualfreiheit aufgepeitscht. Hier wären die kulturhistorischen Voraussetzungen für die erstaunliche Tatsache zu suchen, daß die letzte Dekade des vorigen Jahrhunderts in Wien neben Schnitzlers Sexualpoesie Weiningers Sexualphilosophie und Sigmund Freuds Sexualbiologie erstehen ließ; nicht zufällig sind diese Männer sämtlich jüdischer Herkunft. Sie alle rückten das Geschlechtsleben auf bislang unerhörte Weise ins Zentrum des Menschendaseins, und was den Dichter und den Denker individueller Tiefblick und Tiefsinn gelehrt hatten, das suchte der Begründer der Psychoanalyse zu exakter Gesetzeswissenschaft zu erheben; aus einem mit erstaunlicher Denkenergie betriebenen Studium der Träume und der Störungen des Nervensystems zog er in vielbemerkten Schriften seine weitgehenden Schlüsse auf das Seelenleben des Tages und der Gesunden und erklärte unsere Welt als Sexual-Willen und -Vorstellung. Wer die Nachtseiten der Natur, die partie honteuse des Menschen zu erhellen vermag oder auch nur verspricht, findet allezeit willige Hörer, und so sah sich auch S. Freud, ungeachtet des Mißtrauens, ja der heftigen Ablehnung eigentlich gelehrter Kreise, alsbald vom lauten Beifall der psychologisch interessierten Außenstehenden umtost, unter denen verständlicherweise die Dichter besonders zahlreich waren; wie ja auch G. H. Schubert, der Traumdeuter des romantischen Zeitalters, seiner literarischen Mitwelt — so bedeutenden Poeten wie H. v. Kleist und E. T. A. Hoffmann allvoran — Lehrer und Führer war hinab ins dunkle Reich.

Arthur Schnitzler, selber Arzt und in jungen Jahren noch schwankend, ob er seinen psychologischen Erkenntnisdrang als Forscher oder als Dichter betätigen sollte, ist schon früh aus eigenem über den Weg gekommen, den nachmals Sigmund Freud bis ans Ende abschrift; auch er hat den Neurosen seine Aufmerksamkeit zugewendet und ihnen mit Hypnose beizukommen getrachtet (»Über funktionelle Aphonie und deren Behandlung durch Hypnose und Suggestion«, Sonderabdruck aus: »Internationale Klinische Rundschau«, Wien 1889), eine Methode, die nach eigenem Geständnis auch Freud zuerst betrieb, bis er ihre Erfolglosigkeit einsah und es anders versuchte. Aber auch die Grundsätze, zu denen dieser in ernster Forschung alsdann gelangte, hat Schnitzlers Dichtung vorgeahnt und mehr oder minder deutlich ausgesprochen. Wie latente Eifersucht im Traum manifest wird, erlebt König Assud, der Held einer verschollenen Jugendarbeit (»Alkandis Lied«: »An der schönen blauen Donau«, V, Wien 1890, S. 398 ff, 424 ff). Dem Dichter Filippo Loschi (»Der Schleier der Beatrice«) sind Träume verkleidete Erfüllungspantasien unterdrückter Wünsche,

Begierden ohne Mut,
Sind freche Wünsche, die das Licht des Tags
zurückjagt in die Winkel unsrer Seele,
Daraus sie erst bei Nacht zu kriechen wagen.

Das ungewöhnliche Liebespaar Medardus und Helene (»Der junge Medardus«) verblutet an einer komplizierten Ambivalenz von Liebe und Haß. Daß sich in aller geistigen Tätigkeit nur verhaltene libido sublimiert, ahnt die schöne Sozialistin Therese Golowski (»Der Weg ins Freie«), in der ein gut Stück Abenteurerin steckt: »wohin geriete man, wenn man sich nicht für die Menschheit zu opfern hätte,« spricht sie; »vielleicht ist das alles nur eine Flucht vor mir selbst.« Dem Schriftsteller Heinrich Bermann (ebenda) wird ein schönes Wort in den Mund gelegt, das zur Klärung des vielumstrittenen Begriffs vom Unbewußten beitragen könnte: »Die meisten Menschen ahnen nicht einmal, was sie alles wissen, in der Tiefe ihrer Seele wissen, ohne sich's einzugestehen.« Und befindet sich Paracelsus nicht in vollkommener Übereinstimmung mit dem Grundprinzip psychoanalytischer Neurosen-therapie, wenn er zu Frau Justina also redet:

Scheut Ihr Erinnerung?

Man kann ihr besser nicht die Schauer nehmen,
Als wenn man sie zum Leben wieder weckt.

Wurzelt dergestalt Schnitzlers Seelenerkenntnis von vornherein in ähnlichen Beobachtungen und Überzeugungen wie Freuds Tiefenpsychologie, so kann es nicht wundernehmen, daß der Dichter bei dem gelehrten Zeit-, Stadt- und Weggenossen schließlich in die Schule ging und in seinen letzten Schöpfungen dies Studium bewußt und in offener Absicht dichterisch verwertet hat. In den Novellen »Frau Beate und ihr Sohn« und »Doktor Gräsler« sind Inzestmotive, die aus Freuds Theorie von der infantilen Sexualität herkommen, teils durchgeführt, teils angedeutet; sie verraten sich dadurch als fremdes Gut, als reines »Bildungserlebnis«, daß sie in früheren Schöpfungen des Dichters keine Vorläufer haben, daß sie die einzigen Motive sind, die nicht sein Gesamtwerk durchhädern.

Denn was nur sonst an Motiven bei unserm Dichter sich findet, das füllt vom Anbeginn seiner literarischen Laufbahn die Sphäre seines Denkens und Dichtens. Schon die frühen Versuche in Vers und Prosa, die eine noch ungelenke Hand auf die Blätter einer längst vergessenen Wiener Zeitschrift schrieb (»An der schönen blauen Donau«, Jahrg. IV—VI, Wien 1889—1891), ringen in Pathos oder Ironie mit den nie gelösten Problemen, die auch die reifen Werke des Dichters immer und immer wieder begrübeln. Es ist im Grunde nur ein einziges Problem, ein psychologisches: die Frage nach Wesen und Wert menschlicher Liebesbeziehungen.

Zwar ist der Anschein, es hätte der junge Schnitzler, als zu Anfang der sogenannten Literaturrevolution der Achtziger- und Neunzigerjahre ein neues Poetengeschlecht den gesellschaftlichen Bindungen sehr respektlos nachsann, gleichfalls von dem sozialen Zug der Zeit sich tragen lassen und ihm eine Trias gutgemeinter — künstlerisch freilich geringfügiger — Tendenzstücke dargebracht: »Märchen« (1891), »Freiwild« (1896), »Vermächtnis« (1897). Aber das sind doch merkwürdige Tendenzstücke, die zuletzt das Gegenteil ihrer Ausgangsthese erweisen. Soll »Freiwild« den Unsinn des Zweikampfs dartun? Es führt einen Fall vor, der, wenn je einer, die Unvermeidbarkeit des Duells klar macht. Wird im »Märchen« einem Vorurteil Krieg angesagt? Es bleibt Sieger und als einzige

Lehre, die das Theaterstück uns bietet, die schmerzliche Erkenntnis, wie weit der Weg ist von abstrakter Revolutionierung der Moral zur konkreten Handlung dieser neuen Moral gemäß. Die soziale These wird zum psychologischen Problem, der pathetische Ausruf zur skeptischen Frage. Wohl hat auch Ibsen seine Thesen scheinbar selber ad absurdum geführt, wenn er etwa in den »Stützen der Gesellschaft« und in den »Gespenstern« die Forderung nach Wahrheit erhoben und gleich darauf in der »Wildente« das Recht auf Lüge verlangt hat; es ist Oskar Walzels Verdienst, nachgewiesen zu haben, daß nicht die Konfusion eines Wirrkopfs dahinter stecke, sondern die Erkenntnis eines Weisen, der die Notwendigkeit einer neuen Moral einsieht, zugleich aber auch die Gefahren dieser neuen Moral. Ibsen war zu sehr Künstler, als daß er je, dem jungen Schnitzler gleich, in einem Werke die beiden Seiten der Münze zu zeigen sich hätte beifallen lassen; daß dieser so verfahren konnte, beweist jedenfalls, daß er noch weniger als jener zur Tendenzdichtung geschaffen oder auch nur entschlossen war. Sieht man von den rhetorischen Tiraden seiner vermeintlichen Thesenstücke ab — und schon das leere Pathos dieser Tiraden läßt an ihrer Echtheit zweifeln — so bleibt auch hier, als das dem Dichter wirklich Herzensnahe und darum auch den Leser einzig Ergreifende, das psychologische Liebesproblem zurück. Weil davon im »Freiwild« am wenigsten sich findet, mußte dieses Stück Schnitzlers uninteressanteste Leistung werden, wenn es auch technisch wohl gezimmert ist. »Vermächtnis« hat umgekehrt als dramatischer Bau starke Mängel — einen ausgesprochenen Novellenstoff für die Bühne zu bezwingen, das versteht erst der reife Schnitzler — ist aber durch fein empfundenes und gestaltetes psychologisches Detail wertvoll, mit welchem der Dichter seinen Übergang zum reinen Seelendrama vollzieht.

In seltener, nur durch geringe Rückfälle gestörter Geradlinigkeit verläuft Arthur Schnitzlers dichterische Entwicklung. Formal und mehr noch bezüglich ihres Gehalts vermöchte man, auch wenn die zeitliche Folge seiner Schriften unbekannt wäre, dieselben kaum in eine andre Reihe zu stellen als die, in welcher sie der Dichter tatsächlich hervorgebracht hat. Die Grunderlebnisse, die ihn zum Schaffen gezwungen haben, bedingen die ihm eigene Problemstellung,

seine jeweilige Lebens- und das heißt Erfahrungsstufe die Problembehandlung und -lösung. Nur ein Lebejüngling konnte den »Anatol« schreiben, ein reifer Mann nur das »Zwischenspiel«, einzig ein Alternder »Casanovas Heimfahrt«.

Sind auch schon Schnitzlers Erstlinge aus den Motiven aufgebaut, die sein gesamtes Schaffen bestimmen, so sind dieselben zunächst noch durchaus nicht in ihrer Tiefe erfaßt. »Zu gutmütig,« so urteilte streng, aber nicht ungerecht Karl Kraus über des Dichters Frühzeit (»Die demolierte Literatur«, Wien 1897, S. 18), »zu gutmütig, um einem Problem nahetreten zu können, hat er sich ein- für allemal eine kleine Welt von Lebemännern und Grisetten zurechtgezimmert, um nur zuweilen aus diesen Niederungen zu falscher Tragik emporzusteigen.« Wirklich ist in den Theaterstücken und Erzählungen einer mit dem Jahre 1897 etwa zu schließenden ersten Periode Schnitzlers die Welt einzig aus der Lebemannsschau gesehen. Wohl ist diese Welt nicht bloß von Grisetten bevölkert, aber die feinen Damen der Gesellschaft finden doch nur als ehebrecherische Liebchen hier Aufnahme. Einzig der »Paracelsus« (1892) ist tiefer und zukunftsfruchtig; er eröffnet die Aussicht in eine zweite Periode Schnitzlers, die männliche; sie reicht bis ans Jahr 1913 heran. Die Liebe, vorher das Selbstverständliche, ein Gegebenes, der Ausgangspunkt, wird jetzt erst eigentliches Problem, wird Rätsel, wird Zentrum; die Ehe, für die Frühzeit überhaupt kein Gegenstand und noch in den ersten Schriften der zweiten Periode nur als Liebesproblem bedeutungsvoll, wird mit zunehmender Lebensreife des Dichters immer höher geachtet, ihr Sinn und Wert in einer über das Geschlechtliche hinausgehenden Lebensgemeinschaft erkannt. Und nicht geringer als die Rätsel des Eros und des Hymen ist ein anderes, an das gleichfalls der »Paracelsus« zum erstenmal mit behutsamem Finger rührt, das im Wechseltanz von burleskem Spaß und dämonischem Grauen die Marionettenspiele und die mystischen Novellen umgaukeln.

Eine dritte, die Altersperiode Schnitzlers, die etwa 1915 einsetzt, hat noch nicht genügend zahlreiche und noch nicht so bezeichnende Werke hervorgebracht, daß man sie ohne Gefahr eines künftigen Desaveus heute schon zu charakterisieren vermöchte. Wie die Gestalten Doktor Gräslers und des heimkehrenden Casanova andeuten, wird jetzt vermutlich das Problem des Alterns, das schon

im »Einsamen Weg« erste, allerdings etwas romantische Behandlung fand, in den Mittelpunkt rücken; klingt doch des Alters schmerzliche Sehnsucht nach der vergangenen Jugendzeit als ein wehmütiger Akkord auch zu Anfang und Ende von Schnitzlers jüngster Dichtung (»Die Schwestern«, 1919) auf.

In der zweiten Periode seines Schaffens erhebt sich Arthur Schnitzler auch formal aus den Niederungen seiner Anfänge; das Joch der Naturwahrheit, das der siegreiche Naturalismus eine Zeit lang auch ihm aufgezwungen hatte, wirft er ab und stürmt, über die beengenden Schranken der Wirklichkeit kühn hinwegsetzend, dahin ins freie Gelände der Phantasie. »Der Schleier der Beatrice«, »Der Ruf des Lebens«, »Der junge Medardus«, »Die Hirtenflöte« sind unverkennbare Märchen, freilich ohne den Apparat des Wunderbaren; denn das historische oder pseudohistorische Element in diesen Werken hat ja keine andere als eine gleichsam musikalische oder pittoreske Absicht: eine besondere Stimmung zu erzeugen, einen bestimmten farbigen Hintergrund abzugeben, das märchenhafte Bild in einen angemessenen Rahmen zu spannen. Leider konnte sich Schnitzler nicht immer zu solchem freieren Gestalten entschließen. Das Schauspiel »Der einsame Weg« wäre sicherlich ein reineres Kunstwerk geworden, wenn der Dichter die versonnenen Gestalten dieses Problemstücks nicht in die unbequeme modische Kleidung gezwängt hätte. Bezeichnend für die Verständnislosigkeit der Kritik aber ist es, daß man an diesen Schriften beckmesserisch die Unwahrscheinlichkeit der Handlung beanständet hat, dergestalt mit der eigenen Dummheit den Dichter belastend. Dabei bedarf es gar nicht besonderen Tiefblicks, um dessen wahre Absicht zu erkennen: in der »Hirtenflöte« zum Beispiel wird von Maschinenfabriken und Arbeiterstreiks erzählt, und doch werden hier Kämpen vorgeführt, die mit Panzer und Helm gewaffnet sind, und eine fast mittelalterliche Art der Kriegskunst. Das bedeutet eine so offenkundige Vermeidung alles illusionistischen Scheins, wie nur je bei einem unserer entschiedensten Expressionisten. Nur daß der Zweck dieser Wirklichkeitsvernichtung beidenorts durchaus verschieden ist. Der Expressionist will nichts als ein Phantasieerlebnis aus sich herausstellen, unser Dichter gelangt zum Märchen auf der Suche nach einer geeigneten Form für seine abstrakte Problembehandlung; hier ist nur Mittel, was dort Selbstzweck wird.

Denn nicht bildet, wie bei andern und gewiß bedeutenderen Dichtern, ein buntbewegter Geschehensverlauf Ausgangs- und Mittelpunkt von Schnitzlers Schaffen, nicht werden vor seinem inneren Auge zunächst Gestalten lebendig, an deren phantastischem Traumspiel sich ihm eine Idee entzündet, sondern diese Idee, das Problem ist zuerst da und setzt Gestalten an. Ein erlebter, noch besser: ein aus dem Erlebnis ergrübelter »Fall« ruft den Psychologen in unserm Dichter auf. Er ersinnt eine Anzahl von Figuren, die ihm den »Fall« gleichsam vorspielen, und so erhalten jene nur eine sekundäre Bedeutung. Man fühlt sich versucht, die von Windelband und Rickert so scharf formulierte Unterscheidung naturwissenschaftlicher und historischer Methode auf den Dichter und seine Arbeitsweise anzuwenden. Ihm ist es nicht um die individuelle Ausgestaltung seiner erdichteten Personen zu tun, — sie interessieren ihn nur so weit, als er seinen »Fall« an ihnen studieren kann, — er sagt von ihnen nur so viel, als für das Verständnis des Falles unbedingt nötig ist. Arthur Schnitzler, Mediziner von Beruf, steht zu den Gestalten seiner Dichtung wie der Arzt zu seinen Patienten, als welcher für seine Anamnesen ja auch nicht vollständiger Biographien bedarf.

Die Novelle »Der Tod des Junggesellen« (1907) zeigt vielleicht am deutlichsten diese Methode. Hier wird — und wieder fühlt man sich an den neuesten Brauch expressionistischer Wortkunst erinnert — keine der handelnden Personen mit Namen genannt, sie heißen, wie in der typisierenden ständischen Satire des 16. Jahrhunderts, nach ihrem Berufe: der Arzt, der Kaufmann, der Dichter, — der Junggeselle; und nur als solche werden sie charakterisiert, als Gattungsexemplare, nicht als individuelle Menschen.

Von dem Junggesellen selbst heißt es, daß er »keinen Beruf hat, ja niemals einen hatte. Wenn er nicht reich gewesen wäre, was hätte er wohl angefangen? Wahrscheinlich hätte er sich der Schriftstellerei ergeben; er war ja sehr geistreich.« Da ist ein allgemeines Signalement gegeben, das nahezu auf alle Schnitzlerschen »Helden« paßt. Ihnen allen eignet mehr oder minder solche — bisweilen oberflächlich verhüllte — Berufslosigkeit, da ja nur diese sie zu dem seltsam spielerischen Leben befähigt, in dem sie sich gefallen und ihre großen und kleinen Schmerzen erleben. Berufe, die ein Festsitzen, eine regelmäßige, genau abgemessene Tages-

arbeit erfordern, sind von den Gestalten Schnitzlers streng vermieden. Schriftsteller und Künstler, müßige Aristokraten und Offiziere bevölkern seine Szene, von bürgerlichen Berufsarten ist es fast ausschließlich die ärztliche, welche er seinen Figuren zuteilt; aber niemals (»Professor Bernhardi« fällt als ein Unternehmen sui generis aus dem Rahmen des Schnitzlerschen Gesamtwerks) dem Protagonisten, dem strahlenden Gesellschaftsmenschen und unwiderstehlichen Herzensbrecher, der allemal ein berufsloser Genießer ist, sondern dunkleren, doch immer gemühtieferen Nebenfiguren. Und der Dichter läßt sich's dabei ungern entgehen, diesem menschenfreundlichen Beruf auch unmittelbar einen Lobspruch zu spenden; findet sich doch unter den vielen Ärzten Schnitzlers nur ein einziger ungütiger Mensch, der Dr. Ferdinand Schmidt im »Vermächtnis«. Dem bedeutenden Maß von hochachtungsvollem Ernst, mit dem Arthur Schnitzler seine Ärzte einführt, entspricht ein gleiches an überlegener Ironie, sobald er Schauspieler auftreten läßt; entweder verulkt er ihre kindische Eitelkeit (zum Beispiel den Sänger Sigurd Ölse im »Schicksal des Freiherrn von Leisenbohg«) oder er zeigt mit gutmütigem Kopfschütteln ihre kindliche Unverantwortlichkeit (»Große Szene«). Die Schriftsteller endlich faßt er bald ernsthaft, bald ironisch auf, dem Worte des Herrn von Sala (»Der einsame Weg«) gemäß, daß sie »von Gnaden des Augenblicks Götter — und zuweilen etwas weniger als Menschen sind«; doch überwiegt der Ernst. Die Spannung zwischen Leben und Schaffen des Künstlers ist das durchgehende, viermal variierte Thema der »Lebendigen Stunden«; Schnitzlers Lösung: bloß der Dilettant hält das Leben für wertvoller, der wahre Künstler weiß, daß die gelebten Stunden rasch vergehen und nur die Bewältigung durch das Kunstwerk ihnen Dauer verleiht über ihre Zeit hinaus. Mit dem Gesinnungsproblem des Tagschreibers ist die wenig gelungene Journalistenkomödie »Fink und Fliederbusch« beschäftigt, deren Titelheld, ergötzlicher gedacht als gestaltet, sich das Recht vorbehält, jeden Tag zu denken und zu schreiben, was er will, ohne sich auf eine Überzeugung festzulegen. Die tiefste Gestaltung des Schriftstellers ist unserm Dichter mit der stark als Selbstporträt gezeichneten Figur Heinrich Bermanns (»Der Weg ins Freie«) gelungen, dieses »Verdammten, den es immer trieb, zu fassen, zu formen, zu bewahren, und dem die Welt in Stücke zerfiel, wenn

sie seiner gestaltenden Hand entgleiten wollte.« Ihm ist jene innere Tragik eigen, die Schnitzlers nach außen lebende und durch von außen kommende Schicksale allzuleicht beirrbare Gestalten oft in bedenklichem Grade vermissen lassen; aber freilich ist diese Zerissenheit eher Produkt seiner jüdischen Rasse als seines literarischen Berufs.

Denn der Beruf haftet an allen diesen Figuren nicht wie festangewachsene Haut, sondern wie ein lose sitzendes Gewand. Wird auch der eine als Schriftsteller, der andere als Arzt, der dritte als Schauspieler vorgestellt, so könnten diese doch ohne Not ihre Beschäftigung untereinander tauschen; ist doch nicht, was sie vermöge ihres Berufes leisten, sondern was sie außerhalb desselben sind und erleben, Gegenstand von Schnitzlers Problematik: das allgemein und schlechthin Menschliche. So findet man in seinen Werken nahezu nirgends eine Figur voll ausgemalt, er gibt immer nur die Konturen. Darin zeigt sich eben unseres Dichters »naturwissenschaftliche«, über alle individuellen Besonderheiten zum allgemeinen, gleichsam gesetzmäßigen »Fall« hinstrebende Arbeitsmethode; und gerade die karge Charakteristik seiner gewissermaßen bloß zweidimensionalen Gestalten nähert ihn von einer anderen Seite her abermals der Märchenform. Schon über seinen ersten Schriften, als er sich dieses Umstands selbst noch nicht bewußt war, lagert eine Atmosphäre der Unwirklichkeit.¹ Losgelöst von allen irdischen Beziehungen erscheinen in der Novelle »Sterben« der totkranke Felix und seine Geliebte Marie, der Dichter stellt sie hin ohne Namen und Beruf, ohne Heim und Familie, ohne Vergangenheit und Zukunft. Für dieses richtig naturwissenschaftliche Verfahren, die Fülle des Individuellen, die extensive und intensive Mannigfaltigkeit des Geschehens und der Gestalten fortzuschaffen, um das Problem, den »Fall« sauber bloßzulegen — etwa wie einen Muskel mit dem Seziermesser — sind die Eingänge von zwei späten Novellen bezeichnend, in denen der Märchenstil bereits wissentlich, in voller künstlerischer Absicht durchgeführt ist. »Ein junger Mann,« — beginnt die Erzählung »Der Mörder« — »Doktor beider Rechte, ohne seinen Beruf auszuüben, elternlos, in behaglichen Umständen lebend, als lebenswürdiger Gesellschafter

¹ Vgl. auch Schnitzlers Vorliebe für rare Namen: Anatol, Amadeus, Medardus, Erasmus, Dionysia, Sabine, Beate, Redegonda usw.

wohlgelitten, stand . . . in Beziehungen zu einem Mädchen geringerer Abkunft, das, ohne Verwandtschaft gleich ihm, keinerlei Rücksichten auf die Meinung der Welt zu nehmen genötigt war.« So schneiden gleich die ersten Sätze alle Fesseln durch, mit denen sonst Menschen einer Umwelt unentrinnbar verbunden sind, und erheben die handelnden Personen in eine freiere — sprechen wir es ruhig aus: in eine Märchenwelt. Dem gleichen Zwecke dienen die einleitenden Worte der auch dem Inhalte nach völlig märchenhaften »Hirtenflöte«. In einer Märchenwelt bedarf es nicht umständlicher Motivierung, und da es mit dieser bei Schnitzler (dem die Voraussetzungen eines »Falls« minder wichtig sind als die Konstellation selber und ihre Lösung) meist schlecht bestellt ist, erweist sich das freiere Gestalten auch von dieser Seite als empfehlenswert. Desgleichen kann das Verständnis der Problematik Schnitzlers durch die märchenhafte Einkleidung nur gewinnen, durch die Einordnung in eine realistisch abgeschilderte Gegenwart nur verlieren. Er zeichnet lauter Menschen, die sich ein eigenes und gerade das liebste Geschäft daraus machen, gleichsam in der Mitte ihrer Empfindungen zu leben. Aber gibt es in unserer arbeitserfüllten Zeit wirklich noch Menschen, die darin so wenig von der Außenwelt gestört, Menschen, die durch ihre bürgerlichen Verhältnisse so gar nicht gehindert werden, sich derart in ihren Gefühlen zu verlieren, so anhaltend über ihnen zu verweilen, sie so dauernd und so mächtig in sich herrschen zu lassen? Vielleicht war dergleichen nie und nirgends möglich, aber in eine ideale Ferne von Zeit und Ort gerückt, erscheint uns ja alles um so vieles wahrscheinlicher.

Und die Märchenform gewährt dem Dichter noch einen weiteren, nicht zu unterschätzenden Vorteil. Arthur Schnitzler steht zu seinen eigenen Geschöpfen in so naher Beziehung, ist geradezu besorgt, zwischen sich und ihnen keine Distanz zu wahren, daß er oft dadurch allein sich und sein Publikum um die besten Absichten betrügt. Statt über seinen Gestalten zu stehen, steht er gewissermaßen bei allen oder gegen alle. Wir sahen schon, wie es ihm, sobald er eine Tendenz oder eine moralische Anschauung verfechten will, leicht widerfährt, daß er zuletzt auf einem Standpunkt hält, den er doch eigentlich bekämpfen wollte. Ähnliches geschieht auch außerhalb der reinen Thesenstücke. Im »Einsamen Weg« etwa

will Schnitzler die bedenkenlosen Genießer geißeln, — aus jeder Zeile erfühlt man, wie er sie liebt. Und wessen Partei er in den Kämpfen des ›Professor Bernhardi‹ ergreifen möchte, daran ist der Dichter wohl unter der Arbeit selber irre geworden. Diese allzuinnige Anteilnahme, dies peinlich laute: *mea res agitur*, weiß Schnitzler nur zu vermeiden, wenn er seine Gestalten nicht in die unmittelbarste zeitliche und örtliche Nähe seiner selbst versetzt. Seine vollkommensten, künstlerisch reinsten Schöpfungen — ›Der Schleier der Beatrice‹, ›Der Ruf des Lebens‹, ›Die Hirtenflöte‹ — spielen nicht in der Gegenwart, und beim ›Leutnant Gustl‹ schafft die soziale und intellektuelle Überlegenheit des Dichters die notwendige Distanz.

Die gar zu enge geistige und persönliche Verbundenheit des Autors mit den Erzeugnissen seiner Einbildungskraft verstärkt noch jene schon durch die schematische Gestaltung bedingte nahe Verwandtschaft der Schnitzlerschen Gestalten untereinander. Mit geänderten Namen und Masken treten immer dieselben Figuren auf, einander um so ähnlicher, je weniger individuellen Charakter sie aufweisen. Fast sind es nur stehende Typen, an denen bloß wechselnde ›Fälle‹ aufgezeigt werden. Die Vordergrundfiguren insbesondere tragen so wenig unterscheidende Züge, daß man Arthur Schnitzlers Gesamtwerk nahezu als einen durch die Personalunion des ›Helden‹ zusammenhängenden Zyklus auffassen könnte

Berufslose und im Grunde doch auch herz- und gewissenlose Sinnierer stehen im Vordergrund. Leichtsinnige Melancholiker, Hypochonder des Lebens und der Liebe, hasten und jagen sie nach Genuß, ohne Kraft doch, voll zu genießen, hasten und jagen sie nach Glück, unfähig doch, es zu halten. Dabei erfüllt sie ein übermäßiger Drang, ›die schwierigsten Angelegenheiten des Lebens ohne tätiges Eingreifen zu erledigen‹ (›Der Mörder‹). Georg Wergenthin (›Der Weg ins Freie‹) zum Beispiel lebt sorglos von einem kleinen Vermögen, ohne ernstlich daran zu denken, sich einen Lebensunterhalt zu schaffen, ehe sein Geld völlig aufgezehrt ist. Er knüpft mit einem Mädchen aus bürgerlichem Hause ein Verhältnis an, das nicht ohne Folgen bleibt; aber auf seines Bruders vorwurfsvolle Frage: ›Hättest du dich in die Sache eingelassen, wenn du dir die Folgen nach allen Seiten hin überlegt

hättest?« — weiß er keine andere Antwort als diese: »Es ist gekommen, wie derartige Dinge eben zu kommen pflegen, hat sich alles ganz ohne Programm entwickelt.« Ob man in wichtigen Lebensdingen zu Programmen nicht gewissermaßen verpflichtet sei, fragen diese unbekümmerten Genießer niemals — es ist eben ihre Sache nicht. Sie lassen die Dinge gehen, wie sie eben gehen mögen. Solches jedem Wind gerechte Geschehenlassen hat naturgemäß einen schrankenlosen Egoismus zum Widerspiel. Die innere Unfreiheit dieser programmlosen, jeder Laune, jeder Stimmung Unterliegenden verhüllt ihr Gesicht mit dem Schleier eines übertriebenen Drangs nach äußerer Freiheit, nach völliger Ungebundenheit, der Anatol und seine zahlreichen Brüdergestalten zu so schlechten Ehemännern und unzuverlässigen Geliebten macht; sogar der brave Philister Dr. Gräsler scheut vor jedem Zwang, auch er will auf das — wie trügerische! — Bewußtsein seiner Freiheit nicht verzichten.

Viel zu selbstüchtig sind diese Menschen, als daß von ihnen irgend eine Brücke zum Nächsten führte; am allerwenigsten jene, die es doch am ehesten tun müßte: die geschlechtliche Verbindung. Sie bleiben allein, wollen allein bleiben. Nicht nur Filippo Loschi empfindet, nach nächtlicher Orgie müde und angeekelt,

nichts als befreites Atmen,
Daß es vorbei, und Sehnsucht nach Alleinsein;

nicht nur des »Reigens« männliche Partner rücken merklich ab vom genossenen Weibe, die Weisheit des Galenus bewährend: *post coitum omne animal triste* — Georg von Wergenthin, dem so reiner Liebesgenuß geschenkt ist, fühlt nicht anders: »Als er Anna an ihrem Haustor verlassen hatte, vor drei Tagen, an dem ersten Abend vollkommenen Glücks, war er sich früher als jeder andern Regung der Freude bewußt geworden, wieder allein zu sein.« Schuldbewußt fühlt er, vor dem letzten Abschied, hinter Annas Schweigen die anklägerische Frage: »Was bedeutet am Ende auch der glühendste Kuß, in dem sich Leib und Seele zu vermischen scheinen? Was bedeutet es am Ende, daß wir monatelang durch fremde Länder miteinander gereist sind? Was bedeutet es, daß ich ein Kind von dir gehabt habe? . . . Was bedeutet das alles, da du

mich doch immer allein gelassen hast — allein auch in dem Augenblick, da mein Leib den Keim des Wesens eintrank, das ich neun Monate in mir getragen.« Auch Johanna Wegrat (»Der einsame Weg«) weiß um diesen Schmerz: »Warst du nicht lange fort von mir,« fragt sie mit vorwurfsvollem Doppelsinn den Geliebten, der für eine lange Reise von ihr Abschied nehmen kommt, »und bist du's nicht am Ende auch in diesem Augenblick?« Und Erna Wahl (»Das weiße Land«), die sich dem zusammenbrechenden Hofreiter mit den Worten an den Hals wirft: »Glaube mir, Friedrich, ich liebe dich, ich gehöre zu dir« — sie erhält von dem Manne, der um ihretwillen doch Frau und Freund betrogen hat, die rauhe Antwort: »Ich niemandem auf der Welt, niemandem. Will auch nicht.« Das Schicksal der andern geht diesen Menschen nicht nahe; doch äußert sich darin keineswegs eine besondere Herzenshärte. Sie nehmen sich von jedem, was ihnen gerade konveniert; um das, was sonst in ihm steckt, kümmern sie sich nicht. »Was sind denn überhaupt die andern für ihn,« — heißt es von Konrad Herbot (»Große Szene«), der in wahrhaft kindlicher Naivetät seine bösen Streiche verübt — »für ihn, der gewohnt ist, immer die Hauptrolle zu spielen? Episodenfiguren, Leute, die nie einen Abgangsapplaus haben und klanglos hinter der Szene sterben. An solchen Leuten begeht man doch kein Unrecht, wenn man der Held ist.« Der Unterrichtsminister Flint (»Professor Bernhardi«) denkt genau so.

Egoisten in gewissem Sinne sind ja noch die besten von Schnitzlers Menschen; selbst Professor Bernhardi entpuppt sich als ein solcher, wenn er die liberalen Parteimänner und Journalisten, die ihn zum Märtyrer ihrer eignen Sache stempeln wollen, schroff abschüttelt mit den Worten: »Ich bin kein Bundesgenosse . . . Meine Angelegenheit ist eine rein persönliche«; wenn er seine Privatruhe jedem Kampf ums Recht vorzieht. Allein Bernhardi handelt doch aus edelsten Beweggründen, und wer möchte ernstlich den bloß passiven Egoismus seines Ruhebedürfnisses in eine Linie stellen mit der Handlungs- und Gesinnungsweise eines Hofreiter, Herbot, Casanova, die, wie letzterer wenigstens offen gesteht, kein Bedenken tragen, wenn das Schicksal oder auch nur ihre Laune es fordert, eine Schurkerei zu begehen (»Casanovas Heimfahrt«). Aber auch ihr Tun beurteilt der Dichter nicht so streng ja, er zeichnet diese moralisch nicht ganz zurechnungsfähigen Menschen mit

merklicher Sympathie; und er darf es tun, weil diese Halunken von so entzückender Natürlichkeit sind, weil sie ihr Lumpentum vor sich und andern nicht oder doch nur augenzwinkernd mit irgend einem Mäntelchen behängen. So behalten sie — man denke nur an den Minister Flint — trotz allem etwas unwiderstehlich Liebenswürdigen, und der ästhetische Reiz, welcher dergestalt von ihnen ausgeht, muß und soll aufwiegen, was ihnen an ethischem Wert mangelt. Erst wenn sich auf den der schärfere Blick richtet, wird im Leser die Frage laut, wo diese imaginären Übermenschen das Recht hernehmen, mit fremden Schicksalen so verantwortungslos zu spielen. Diese Anatol und Fritz Lobheimer (»Liebeleier«) und wie sie alle heißen, die nichts anderes verstehen, als Frauen zu verführen, und dabei tun, als wären sie die tiefsten, nachdenksamsten Menschen, sie sind in Wahrheit jeder einzelne ein Unnutz, denn sie wollen von allem haben, was auf dem Tische des Lebens ausliegt, und entgelten doch mit nichts dafür. Unwillig nur und in den späten Schriften erst entschließt sich der Dichter, seine Helden mit nüchternem Auge so anzusehen und einzusehen. Im »Weg ins Freie« ist es nur der Müßiggang des Helden, der Mißbilligung findet; was ihn berechtigt, einen so wertvollen Menschen wie Anna Rosner nach freier Laune zu nehmen und fortzuwerfen, bleibt ungesagt; seine musikalische Sendung kann es nicht sein, da er doch verurteilt ist, Dilettant zu bleiben (vgl. Erzählende Schriften, III, S. 408). Nicht allzu tief eindringende Leser sehen leicht über diese Dinge hinweg, weil der Dichter durch einen geschickten Kunstgriff ihr Auge in seine eigene Blickrichtung einstellt: indem er seine icerfüllten Protagonisten psychologisch bis ins letzte zerfasert, in das Seelenleben ihrer Opfer aber weit geringeren Einblick gewährt, was den Trugschluß befördert, jene für die wertvolleren Menschen zu halten.

Seit dem »Einsamen Weg« (1903) sehen wir Arthur Schnitzler bemüht, auch die Rückseite des scheinbar so ungebundenen Lebens seiner Gestalten abzuschildern. Hier und in späteren Werken, wenn auch nicht durchgehends, erweisen sich die krassen Ichlinge nur selber als die Betrogenen. Die immer nur sich bewahren, immer allein sein wollen, bleiben zuletzt verlassen; wie sie keinem gehört haben, so gehört auch ihnen niemand an, und einsam gehen sie den Weg hinab ins Alter. Bis zu einer gewissen Epoche fließt ihr

Leben dahin wie in einem Rausch von Zärtlichkeit und Leidenschaft und Macht; was Wunders, daß sie sich für besonders begnadete, für Ausnahmsmenschen halten, denen erlaubt ist, was gefällt. Einmal geht es zu Ende damit, und von aller Glut, mit der sie einst die Welt umfaßt hatten, bleibt nichts als ein törichter Grimm, daß es vorbei ist und auch sie menschlichen Gesetzen unterworfen sind so gut wie die andern. Und mit dieser vernichtenden Selbsterkenntnis bezahlen die Julian Fichtner und Casanova reichlich alle ihre Sünden.

Indes gibt es eine Sorte Menschen, die auch unser Dichter von vornherein nur negativ bewertet. Der alternde Casanova, der mit zynischer Offenheit seine Friponnerie zugibt, setzt sogleich hinzu: »Dafür war ich aber auch in jeder Stunde bereit, mein Leben für weniger als nichts aufs Spiel zu setzen, und das macht alles wieder wett.« So dürfte auch Friedrich Hofreiter reden. Jedoch die Natter (»Das weite Land«) und Marchese Celsi (»Casanovas Heimfahrt«) und Dr. Eckold (»Stunde des Erkennens«), die nicht genug Mut und Kraft aufbringen, um so zu handeln, wie ihre Lage und Laune zu handeln ihnen aufträgt, dafür aber tückisch eine Gelegenheit erlauern, gefahrlos ihre abgestandene Rachsucht, ihre ausgegorene Wut ergießen zu können auf einen edleren Gegner, — die bieten ein häßliches Schauspiel, die schänden nach des Dichters Meinung einzig und wahrhaft die Schöpfung; jene andern, ob auch Giftgewächse, sind doch herrlich an Stamm und Blüte.

Feigheit anderer Art, eine nach innen gerichtete Feigheit, ist freilich noch den glänzendsten Gestalten Arthur Schnitzlers eigen. Der Schwächen ihrer haltlosen Persönlichkeit bewußt, scheuen sie jeden Anlaß, der den vollen Einsatz der Persönlichkeit erfordern könnte, und so sind sie in beständiger Flucht begriffen vor allen Entscheidungen und jeglicher Verantwortung. Dr. Gräsler öffnet Sabinens Brief voll Bangen, das geliebte Mädchen könnte sich darin seine künftigen Besuche verbeten; wie er aber das Gegenteil zu lesen bekommt, befällt nicht helle Freude, sondern trübe Bedenklichkeit den alternden Mann, und er ergreift die Flucht, um sich nur nicht gleich entscheiden zu müssen, um nur einen Aufschub zu erlangen. Und Alfred (»Der Mörder«) nimmt, da seine Werbung um Adele mit der Forderung einjähriger Wartezeit beantwortet wird, diesen — für einen so leidenschaftlich

Verlangenden doch ungünstigen — Bescheid wie eine neue Frist-
erstreckung des Geschicks aufatmend entgegen und erweist sich
schließlich eher eines Mordes fähig als der männlich klaren
Handlung, zwischen zwei geliebten Frauen sich zu entscheiden.
Diese Menschen, die anscheinend nur in ihren Gefühlen leben,
befinden sich in Wahrheit in einer Agonie der Gefühle, daß sie
Mut und Kraft verlieren, sich zu irgend einem Entschluß zu er-
raffen. Sich klare Rechenschaft über eine bestehende Situation zu
geben, vermeiden sie ängstlich; und doch lassen sie sich, ehe sie
noch mit dem einen Erlebnis fertig geworden sind, schon zu
einem neuen verlocken. Je verantwortungsloser dieses leichtsinnige
Tun, desto quälender dann die Furcht vor Verantwortung. In
diesen unsteten Seelen wechseln lose Abenteuerlust mit leisem
Bangen vor jedem neuen Abenteuer. Aus solcher Zwiespältigkeit
der Gefühle heraus regt sich in Georg von Wergenthin, ehe er
Anna hinnimmt, ihm kaum bewußt, der erstaunliche Wunsch, sie
hätte vor ihm schon einem andern angehört: wie leicht und ver-
antwortungslos ließe sich dann das Erlebnis an! Und wie er erfährt
daß die Geliebte sich Mutter fühlt, wie seltsam berührt ihn da der
Gedanke an das Kind: er empfindet, daß es nicht in der Linie seines
Schicksals lag, »Verpflichtungen ernster Art zu tragen, heute schon
und vielleicht für alle Zeit an ein weibliches Wesen festgebunden
zu sein; Vater zu werden in so jungen Jahren. Vater! Schwer,
beinahe düster sank das Wort in seine Seele.« Das sind Empfin-
dungen, wie sie die meisten Schnitzlerschen Gestalten irgend
einmal äußern: die freiheitsdurstige, ungebundenheitsfrohe Ichsucht
im Bunde mit der Verantwortungsscheu schafft jene schier krank-
hafte Eheangst, die leitmotivartig in so vielen Werken unseres
Dichters wiederkehrt. Als Anatol am Vorabend seines Hochzeits-
tages seine Braut verläßt, kommt es wie ein gewaltiger Schmerz
über ihn, daß er von nun an kein freier Mann mehr sein, daß
er seinem süßen, tollen Junggesellenleben Ade sagen sollte für
immerdar — und, solchen Schmerz zu lindern, stürzt er sich jählings
in ein recht bedenkliches Abenteuer. Julian Fichtner (»Der einsame
Weg«) hat mit seiner, einem andern versprochenen Geliebten ge-
meinsame Flucht verabredet; schon ist die Stunde der Abreise
festgesetzt — da überkommt den Jüngling eine unendliche Angst
vor dem Verlust seiner Freiheit. Alle Bedenken gehen unter in

der ungeheuern Sehnsucht, sein Leben pflichtenlos, ungebunden weiter zu führen. Er läßt die Geliebte, der Schändlichkeit seines Verrats voll bewußt, im Stich und entflieht; und nichts zieht ihn zurück, keine Spur der Reue regt sich; wie ein Rausch durchströmt ihn das Gefühl, frei zu sein. »Der Puppenspieler«, eine Arbeit, die manches Problem des »Weg ins Freie« vorwegnimmt (nicht zufällig heißen hier wie dort die Hauptpersonen Georg und Anna), führt einen verkommenen Schriftsteller vor, der die persönliche Ungebundenheit um keinen Preis gegen ein bürgerliches Familienleben eintauschen möchte. »Wenn ich bedenke,« äußert er, »es hätte mir passieren können, ein geordneter Hausvater zu werden — unter einer Hängelampe zu sitzen und eine Zofe in Diensten zu haben — nein, laßt uns alle froh sein, daß ich damals nicht gekommen bin. Nein, ich bin nicht dazu geboren, an einem weißgedeckten Tisch zu speisen.« Genau das gleiche Bild steht Georg von Wergenthin vor Augen, wenn er den Gedanken einer allfälligen Legitimierung seines Verhältnisses zu Anna erwägt: »Er sah sich plötzlich in einem sehr bürgerlichen Heim, unter dem bescheidenen Licht einer Hängelampe, beim Abendessen sitzen, zwischen Frau und Kind. Und aus dieser geträumten Familienszene wehte es ihm entgegen wie ein Hauch von sorgenvoller Langeweile.«

Nicht nur Künstler oder solche, die sich dafür halten, wie Julian, der Puppenspieler und Georg, bei denen immerhin der Beruf ein ungebundenes Leben zu erfordern scheint, läßt der Dichter gegen Ehe und Familienleben so heftige Abneigung empfinden. Sie drängt auch Alfred (»Der Mörder«) zum Bruch mit Elisen, denn: »Schon sah er sich im Geiste als Schicksalsgenossen eines Jugendfreundes, der, vor Jahren in eine Verbindung ähnlicher Art verstrickt, nun als verdrossener Familienvater ein zurückgezogenes und beschränktes Leben zu führen gezwungen war.« Die tiefe Häßlichkeit eines solchen, das ganze »ästhetische« Elend ehelichen Philisteriums hat der Dichter in der Novelle »Frau Berta Garlan« ausgemalt, dort, wo er den Haushalt der Cousine Agathe schildert. Es entbehrt nicht eines tieferen Sinnes, daß jene braven, biedereren Männer, die Schnitzler gerne als Gegenbild neben seine glänzenderen, aber ach! so unverlässlichen Helden stellt, diese Eheangst nicht kennen; ja Dr. Gräsler, mit welchem

der Dichter diesen Typus des anständigen Menschen einmal in den Vordergrund gerückt hat, verfällt geradezu in eine Ehesucht, die ihn bei jeder Frau, mit der er es zu tun bekommt, auf Heiratsgedanken und daher, schlimmer Zwischenfälle ungeachtet, zuletzt auch wirklich in eine wenig überlegte, ja zufällige Verbindung bringt.

Wie die Ichsucht und seelische Feigheit von Schnitzlers Lebemännern, so tritt auch deren dritte wesentliche Eigenschaft: die Eitelkeit, vor allem in ihrem Verhältnis zu den Frauen in Erscheinung; jene Eigenschaften bewirken, daß sie sich jeder an sie ergehenden Forderung entziehen, diese, daß sie selber maßlose Forderungen erheben. So gering ihre eigene Hingabe ist, so völlig soll die des Weibes sein. Leib und Seele der begehrten Frau wollen sie sich und sich allein untertan wissen, daß ihnen zur Dirne geschändet erscheint, die von einem andern auch nur träumt (»Der Schleier der Beatrice«). Für die Frau, die ihnen selbst nur Spielzeug ist, möchten sie die ganze Welt bedeuten. Daß nicht Liebe solches heischt — wahre Liebe fordert nicht, sondern schenkt — verhehlen sich diese Männer nicht. Fedor Denner, der das »Märchen« von den Gefallenen aus der Welt schaffen will, aber zuletzt nicht einmal die Kraft findet, es aus seinem eigenen Herzen zu reißen, spricht es offen aus: »In unserer unbändigen Eitelkeit wollen wir immer die einzigen und ersten sein.« Gegen die doppelte Moral, die aus dieser Forderung spricht, ist Schnitzlers Gesamtwerk ein einziger Protest. Das ihm wenig gemäße laute Pathos des »Märchens« kann die These, daß in der erotischen Empfindung zwischen Mann und Weib keine grundsätzliche Verschiedenheit, ja kaum irgendwelche Intensitätsdifferenzen bestünden, nicht eindringlicher vortragen, als die wortlose Geste, mit welcher der Dichter in den späteren Werken auf das lose Liebesspiel beider Geschlechter hinweist. Schon Anatol, der einsehen lernt, daß sie beide gleich flatterhaften Gemüts, gleich treulos und unverläßlich sind, schilt die doppelte Moral eine alte dumme Phrase: »Immer wollen wir uns einreden, die Weiber seien darin anders als wir . . . Ganz gleich sind wir.«

Aber dennoch hält die Frau etwas zurück vom unbesonnen vollen Sinnengenuß, zügelt ihre zuchtlosen Begierden. »Ich bin ein Weib, Amadeus,« spricht Cäcilie (»Zwischenspiel«); »und es scheint so: irgend etwas macht uns dann noch zögern, wenn wir

schon längst entschlossen sind.« Es ist die Ahnung jenes ungeheuren Unrechts der Natur, dessen Berta Garlan an dem Schicksal der Frau Rupius schauernd inne wird: »daß die Sehnsucht nach Wonne ebenso in die Frau gelegt ward als in den Mann, und daß es bei den Frauen Sünde wird und Sühne fordert, wenn die Sehnsucht nach Wonne nicht zugleich die Sehnsucht nach dem Kinde ist«. Denn nur, was der Vereinigung der Leiber vorangeht, ist für beide Geschlechter ein gleiches Erleben, nicht was ihr folgt. Ernüchtert, von mehr oder minder gelindem Widerwillen gegen das Weib erfüllt, erscheint in den »Reigen«-Szenen der Mann nach der vollen Umarmung, während das Weib danach noch zärtlicher und hingebender wird; und während die Männer allemal nur mit Schrecken und peinlichen Gefühlen an unbegehrte Folgen ihrer Liebesstunden denken mögen, sinnt Berta Garlan, wie schön es sein müßte, von einem Manne, den man liebt, ein Kind zu bekommen, erinnert sich, wie solcher Wunsch sie in ganz jungen Jahren oft mit unendlicher Sehnsucht ergriff; lebt Anna Rosner (»Der Weg ins Freie«) mit reinsten Sinnen dem kommenden Kinde entgegen, weit entfernt davon, sich zu schämen, eher stolz auf ihre Mutterschaft; ist Komtesse Mizzi bereit, alles auf sich zu nehmen, mit Freuden, mit Stolz Mutter zu sein und sich als Mutter des Kindes zu bekennen, das der Fürst ihr gezeugt hat.

»Ich halte es für sehr einseitig«, heißt es gelegentlich im »Weiten Land«, die Frauen nur aufs Erotische hin zu beurteilen. Wir vergessen immer wieder, daß es im Leben jeder Frau, auch wenn sie Liebhaber hat, Stunden gibt, in denen sie an ganz andere Dinge zu denken hat als an die Liebe.« Ganz recht; aber Arthur Schnitzler, den Dichter der erotischen Sphäre, interessieren diese Stunden nicht; sein Nachdenken gilt dem Weibe als Geschlechtswesen, nicht der sozialen Erscheinung des Weibes. Darum kommen unsinnliche Frauen für ihn gar nicht in Betracht; unter seinen zahllosen weiblichen Gestalten ist nur eine einzige — Sabine Schleheim (»Dr. Gräsler«) — die im groben Sinne des Wortes keusch bleibt; alle andern kommen aus Abenteuern oder gleiten in solche — oder möchten's doch gerne (»Weihnachtseinkäufe«). Und nicht nur die kapriziösen Müßiggängerinnen der »Gesellschaft«; »arbeitende« Frauen wie die sozialistische Agitatorin Therese Golowski (»Der Weg ins Freie«) oder die Studentin

Marcolina (»Casanovas Heimfahrt«) erliegen ihren Sinnen ebenso gut. An »jenes Wundergeschöpf, das tugendhafte Weib« glaubt der Dichter nicht, mit seinem Helden Casanova bezweifelt er dessen Existenz. Dies Wunder erschiene ihm auch gar nicht anbetungswürdig, sondern als Unnatur verächtlich. Er findet es ganz in der Ordnung, »daß die meisten Frauen (wie Nürnberger in dem Roman witzelt) platonische Liebe entweder als Beleidigung auffassen oder als Ausrede.« Wie dem Dichter der »Lucinde«, so scheint es auch ihm »wirklich eine komische Situation, ein unschuldiges Mädchen zu sein.« Nichts adelt in seinen Augen das Weib höher als die volle, bedenkenlose Hingabe an den Geliebten. Wiederholt hat er den Entschluß eines reinen Mädchens, aus freiem Willen und offenem Sinns dem Schicksal seines Geschlechts sich zu ergeben, als den höchsten Augenblick eines Frauenlebens gefeiert. Die tugendhafte Justina spricht zu Paracelsus:

Wärt Ihr damals

In jener Nacht, da Ihr die Stadt verließ,
 Nochmals zurückgekehrt — ach, alles hätt' ich,
 Was Ihr verlangt, Euch freudig hingegeben,
 Ob ich auch wußte, daß der nächste Morgen
 Für ewig mir Euch nahm — so liebt' ich Euch!

Marie Moser (»Der Ruf des Lebens«) ist bereit, für den todgeweihten Geliebten »Ehre, Leben und Seligkeit hinzuwerfen«. Wie Emil Lindbach die junge Berta Garlan an einem bestimmten Abende aus dem Konservatorium nach Hause begleitet, ihre Hand in der seinen, da wird dem Mädchen schwindlig, und sie versteht in diesem Augenblick, »was die Phrase besagen wollte, die sie zuweilen in Romanen gelesen: er hätte aus ihr machen können, was er wollte«. Anna Rosner (»Der Weg ins Freie«) liegt, des Geliebten gedenkend, »in ihrem dunkeln Zimmer, ohne zu schlafen, die weit offenen Augen zur Decke gerichtet; zum erstenmal in ihrem Leben mit dem untrüglichen Gefühl, daß es einen Menschen auf der Welt gab, der aus ihr machen konnte, was ihm beliebte.«¹

¹ Das Klischee dieser Phrase ist mit größeren oder geringeren Sinnesabweichungen noch verwendet in »Liebelei« (Theaterstücke, I, S. 264), »Komtesse Mizzi« (ebenda, IV, S. 27), »Casanovas Heimfahrt« (S. 11).

Weil Arthur Schnitzler seine Frauengestalten nur als Sinnenwesen, immer nur vom Standpunkt des Mannes, ja meist gar mit den Augen des jeweiligen männlichen Helden (mit dem er sich allzusehr identifiziert) betrachtet, vermißt der Leser an den weiblichen Charakteren die volle Ausführung. Statt plastischer Figuren werden bloße Reliefbilder gegeben. Die Sorgfalt des Details, die schon bei der Zeichnung männlicher Personen zu wünschen übrig läßt, mangelt bei den weiblichen vollends. In den Altersnovellen steht es damit noch schlimmer als im »Weg ins Freie«. Anna Rosner lebt doch noch vor unsern Augen, Sabinens (»Dr. Gräsler«) Stummheit wirkt unklar, Marcolina (»Casanovas Heimfahrt«) ist gänzlich unvorstellbar. Einen der Einheitlichkeit des männlichen entsprechenden weiblichen Typus hat der Dichter überhaupt nicht zu gestalten vermocht, wenn er es auch in seinen Anfängen mit dem »süßen Mädel« versuchte; denn diese Figur war nur so lange brauchbar, als er sich mit sentimentaler Ironie und süßlicher Tragik begnügte; für tiefere Problematik war sie zu bescheiden. Und mehr noch. Einen einheitlichen männlichen Typus konnte Schnitzler leicht gestalten, da er ihn nach seinem Ebenbilde schuf; die Frau aber erlebte er nur in immer anders gestalteten Individuen; ihren Typus sah er nicht, er suchte ihn. So wurde ihm das Rätselwesen Weib nicht Gestalt, sondern Problem seiner Dichtung.

LIEBELEI

*Wo Reize locken, kindlich sie versuchen,
Des Seelchens Wünsche sorgsam zu erhören,
Im schönen Wechsel leichte Freuden suchen;
Und will der schwere Ernst die Spiele stören,
Das lange matte Einerlei verfluchen.*

F. Schlegel

Das menschliche Liebesleben ist Haupt- und Mittelpunktproblem von Arthur Schnitzlers gesamtem Schaffen. Nur in ganz wenigen Schriften — so in den Novellen »Der blinde Geronimo«, »Die Weissagung«, »Reichtum« (Moderne Rundschau. Halbmonatsschrift, herausgegeben von J. Joachim und E. M. Kafka. III, 1891, S. 385 ff, 417 ff, IV, 1891, S. 1 ff, 34 ff; in die Gesamtausgabe nicht aufgenommen), in der Parabel »Die dreifache Warnung«, in der Journalistenkomödie und im »Professor Bernhardi« — wird dieses Motiv völlig beiseite gelassen oder, wie im »Geronimo« und dem Ärztstück, bloß nebenher verwendet; und so unlöslich sind für diesen Dichter die Dialektik der Liebe und die Gestalt der Frau mitsammen verbunden, daß in eben diesen Schriften die weiblichen Figuren entweder durchaus fehlen oder, wenn in geringfügigen Nebenrollen vorhanden, als Repräsentanten nicht ihres Geschlechts, sondern (wie etwa die Gräfin in »Fink und Fliederbusch«) einer bestimmten gesellschaftlichen Kaste erscheinen. Aber das nach Art, Wert und Masse eigentliche Lebenswerk Schnitzlers geht von und auf Liebesdialektik aus, bald mit frivolem Lächeln, bald mit schmerzlicher Scham das Dunkel des Menschenherzens zu besserer Schau erleuchtend, dabei doch nicht zu rücksichtsloser Wahrheitsforschung und -kündigung entschlossen. Jene Abgründe des Liebeslebens, die Frank Wedekind vor einem in Gruselwonne erschauernden Publikum aufreißt, will der soignierte Wiener Patrizier geflissentlich nicht sehen; ob er auch seine Männlein und Weiblein den tollsten Reigen sexueller Promiskuität aufführen läßt, vor den häßlichen Folgen, die solchen Tanz in der harten Wirklichkeit zu begleiten pflegen, schließt er die allzu empfindlichen Augen. Die Geißel dieser Zeit, die venerische Krankheit — sie hat, nach Schopenhauers Klage, im Verein mit dem ritterlichen Ehrengericht »νεικος και φιλια des Lebens vergiftet« — sehen wir über jenen Tänzern niemals geschwungen; nur ganz verstohlen, daß der Unaufmerksame ahnungslos darüber hinwegliest, geschieht im »Reigen« (in der Szene zwischen dem Gatten und dem süßen Mädel) einmal dieser Gefahr halblaute Erwähnung, und im »Schleier der Beatrice« äußert ein verschmähter Jüngling zu ihm ungalanten Florentiner Kurtisanen den üblen Wunsch, »sie kämen aus Neapel, nicht aus Florenz!« Überhaupt ist Schnitzler, namentlich in seinen Anfängen, mehr darauf aus, die Reize und

die holden Schmerzen des Liebeslebens wiederzugeben, als dessen peinlichen Erdenrest und häßlichen Kehraus. Selten nur macht er mit plötzlich aufleuchtendem, rasch verlöschendem Blitzlicht die Szene so hell, daß eine Situation in ihrer nackten Wirklichkeit erkannt wird. So etwa in einer kurzen Dialogpartie des Ärztestücks. Auf Professor Bernhardis Klinik stirbt ein achtzehnjähriges Mädchen an einer Sepsis, die sie sich durch einen verbotenen Eingriff (das Motiv wird mit ähnlichem Ausgang auch in »Frau Berta Garlan«, mit glücklicherem im »Einsamen Weg« verwendet) zugezogen. Niemand hat die Kranke besucht. »Auch ihr Liebhaber nicht?« fragt Bernhardi »Sie hat ihn nicht einmal genannt,« erhält er zur Antwort; »wer weiß, ob sie ihn beim Namen kennt.« »Und so was« — nimmt Bernhardi wieder das Wort — »so was hat dann auch einmal Liebesglück geheißten.«

So muß das hehre Wort Liebe denn vieles decken, was in Wahrheit gar unverwandte Namen tragen sollte. An großen Worten und Gebärden haben freilich gerade die keinen Mangel, denen Liebe nur ein unentbehrliches Spiel ist. Wie zärtlich klingt es, wenn Filippo Loschi zu Beatrice spricht :

ich hab nichts als dich:
Ich hatte mancherlei, doch nichts war ganz,
So warf ich alles hin für dich allein.

Aber einen Augenblick später jagt er sie fort, weil durch ihr Träumen schon seine unbändige Eitelkeit sich verletzt fühlt. Er trunken läßt der Herzog von Bologna sein byzantinisches Mädchen, weil sie dem jungen Malvezzi einen holden Blick geschenkt;

Doch hätt' ich die geliebt,
(gesteht er ungescheut jenem Jüngling)
wär's Euer Leib,
Der heut im Grund des fernen Meeres modert,
Und nicht der ihre.

Liebe?

Ja — Leidenschaften gibt's! Begier und Neid;
Das andre wird von uns dazugelogen —

In dieser bitteren Erkenntnis gefällt sich schon der jugendliche Dichter (»An der schönen blauen Donau«, IV, 1889, S. 374), und seine reifen Werke wiederholen bis zur Ermüdung die gleiche Lehre.¹

Aber die Leidenschaften sind mächtig, und wenn sie den Mann ganz ergreifen, füllt sich sein Herz mit einem Gefühl, das nicht geringer ist als die ichtentrückte Hingebung wahrhaft liebender Frauen. Ins Unermeßne reckt sich die Sehnsucht nach der Heißbegehrten, und alles andre wird zu nichts. Rettung der Vaterstadt, Kampf wider den Feind — kein Gedanke sonst findet Platz in Herzog Bentivoglios, in Medardus Klährs Kopfe; sie sehen Beatrice, Helene — und gleichgültig wird ihnen des Vaterlands und der Mitbürger, der nächsten Angehörigen Schicksal; nur den Namen der Geliebten hören sie noch, alles andere ist ihren Ohren ein sinnloser Schall. Auf einer kleinen Erholungsreise bricht Georg v. Wergenthin (»Der Weg ins Freie«) seiner der Niederkunft entgegensehenden Geliebten mit einer schönen Frau die Treue; höchste Erfüllung seines Liebesverlangens empfindet er in deren Armen, und in solcher Empfindung ist er nahe daran, »etwas zu begehen, was die Leute vielleicht Tollheit hätten nennen dürfen. Nur ein Wort von ihr — und er wäre mit ihr in die Welt gegangen, hätte alles zurückgelassen, Freunde, Geliebte und sein ungebornes Kind.« Gleicherweise hat den hartgesottenen Sünder Hofreiter (»Das weite Land«) die Liebe zur jungen Erna so heftig gepackt, daß er imstande wäre, um ihretwillen eine rasende Dummheit zu begehen. »Plötzlich versteh ich allen Unsinn,« sagt er, »über den ich mich früher lustig gemacht habe. Ich verstehe Fensterpromenaden, Serenaden. Ich versteh', daß man mit gezücktem Messer auf einen Rivalen losgehen, aus unglücklicher Liebe in einen Abgrund springen kann.« Und der alternde Casanova versteht nicht nur, sondern begeht wirklich solche Dummheiten, macht der vermeintlich unnahbaren Marcolina eine morgendliche Fensterpromenade.

¹ Andrea Bassi (»Die Schwestern«, 1919), der wutentbrannt und schmerzverwundet soeben die Geliebte ihrer nächtlichen Untreue wegen verstoßen hat, ist sogleich zum Verzeihen und Vergessen bereit, wie es sich herausstellt, daß der Verführer Casanova in den Armen einer andern Frau geruht zu haben glaubt; mit Recht darf Anina da die erstaunte Frage tun:

Genest, weil Eitelkeit des Stachels ledig,
Ein Herz so rasch, das todverwundet schien?

Die Liebe, nein: das Liebesabenteuer scheint diesen Menschen des Lebens Sinn und Zweck. »Wenn man Zeit hat«, spricht Hofreiter zu einer der ihm untertanen Frauen, »und in der Laune ist, baut man Fabriken, erobert Länder, schreibt Symphonien, wird Millionär — aber das ist doch alles nur Nebensache. Die Hauptsache — seid ihr.« Ja, noch für jene »Nebensachen«, vermeinen sie, schöpft der Mann die Kraft aus dem Weibe.

Schafft Beatrice mir,

(ruft Bolognas Herzog)

so bin ich euer,
Wie ich's gewesen, und ich mach euch frei!
Bringt sie mir wieder, und Bologna wird
Von allen Städten dieses Lands die erste.

Und wahrlich,

— so redet er zu Beatrice —

mit je hellerm Blick ich mich
In deiner Schönheit Rätselmacht versenke,
Je weniger kühn erscheint mir dieses Wort,
Denn zu nichts anderm als zu einem Sieg
Kann ich aus deinen Armen mich erheben.

Die gelehrten Astronomen, die sich mit Erasmus über die Kometen kommender Jahrhunderte unterhalten, versäumen selten eine Gelegenheit, durch Augenspiel und Lächeln seiner anmutigen Gattin anzudeuten, daß ihre Huld ihnen werter wäre als alle Kunde von Sonne, Mond und Sternen (»Die Hirtenflöte«). Casanova, durch sehnsüchtige Gedanken an Marcolina in der Arbeit an seiner Streitschrift gegen Voltaire gestört, sagt sich in einer grausamen inneren Erleuchtung, daß er mit Freuden bereit wäre, alle diese Papiere, und ob auch sein Geschriebenes herrlich würde ohne Vergleich, zu verbrennen, wenn ihm dafür vergönnt wäre, in dieser Stunde Marcolina zu umarmen. Und sein Leben überdenkend, erkennend, daß er bei größerem Ernst und Fleiß es wohl hätte weiter bringen, als Dichter und Philosoph, Finanzmann oder Diplomat

den Ersten dieser Fächer es hätte gleich tun können, muß er sich eingestehen, daß jenes, was Hofreiter die »Hauptsache« nennt, sein Leben aufgezehrt hat: »Wo war all seine Geduld und seine Vorsicht, wo waren alle seine Lebenspläne hin, wenn ein neues Liebesabenteuer lockte? Frauen — Frauen überall. Für sie hatte er alles hingeworfen in jedem Augenblick . . . Für eine Nacht auf einem neuen Liebeslager waren ihm alle Ehren dieser und alle Seligkeiten jener Welt immer feil gewesen.«

Liebe? — Begierde nach Genuß ist es, die in solches Fieber ausschlägt; nicht lieben — geliebt zu werden, das eitle Verlangen dieser Frauenjäger. Sie reizt, mit Michelet zu reden, nur die dramatische Seite der Liebe, die Eroberung, nicht das epische Moment, die Dauer. Dem Rausch folgt die Ernüchterung auf dem Fuße. Wie brutal schüttelt etwa dieser Hofreiter, der eben noch entflammte, das Mädchen, das sich ihm an den Hals wirft, von sich ab, in dem Augenblick, da das kalte Bad der Wirklichkeit ihn aus üppigen Träumen jäh erweckt. Und Schnitzlers Menschen, die allzeit an ihrer eigenen Seele herumzupfen, kennen sich wohl, wissen von ihrer Unfähigkeit zu liebendem Beharren, und dies Bewußtsein umflort jedes Liebeserlebnis vom Anbeginn mit dem melancholischen Schmelz vorgeahnten Endes. Eben hat Georg die Geliebte, nach erstem restlosen Gewähren, verlassen, und schon, »ehe noch das Gefühl des Danks und die Ahnung einer wirklichen Zusammengehörigkeit mit diesem sanften, sein ganzes Wesen mit so viel Innigkeit umschließenden Geschöpf [in seiner Seele emporzudringen vermochte, flog durch sie ein sehnsuchtsvoller Traum von Fahrten über ein schimmerndes Meer . . ., von blauen Fernen, Ungebundenheit und Alleinsein. Am andern Morgen, da den Erwachenden der Duft des vergangenen Abends erinnerungs- und verheißungsschwer umfloß, wurde die Reise natürlich aufgeschoben, bis zu einer späteren, vielleicht nicht gar so fernen Zeit. Denn daß auch dieses Abenteuer, so ernst und hold es begonnen, zu einem Ende bestimmt war, wußte Georg selbst in dieser Stunde, nur ohne jeden Schauer.« Julian Fichtner (»Der einsame Weg«) sieht in seiner Liebe zu dem jungen Mädchen, das er so schmähdlich verrät, nur »eine Leidenschaft, die in all ihrer Glut und Süßigkeit doch begonnen hatte wie manche andere und bestimmt war, zu enden wie alle«. Und in dem Augenblick, da er das Ende vor-

herrsicht, ist es gewissermaßen auch schon da; auf etwas warten das kommen muß, heißt, es tausendmal, heißt, es in Wehrlosigkeit und Zorn erleben, und so scheint ihm alles, scheint ihm feige Flucht wünschenswerter — nicht nur für sich, auch für die Geliebte — als ein langsames, klägliches, unwürdiges Vergehen. Cäcilie (»Zwischenspiel«) weiß, ehe sie noch Sigismund angehört hat, daß ihre Neigung zu ihm nicht ewig währen wird. Noch denkt sie nicht an das Ende; »aber«, so spricht sie, »ich zweifle nicht daran, daß es kommen wird, wie es immer kommt.« Und da sie nach einer glutvollen Nacht von dem Gatten, der ihr, dem sie schon halb verloren war, auf immer sich scheidet, begründet sie solchen Entschluß mit den Worten: »Ich bin nicht neugierig, wie es schmeckt, wenn Ekel das Ende ist.« Fraglos kommt in diesen nahverwandten Situationen und Reden abermals ein Urerlebnis des Dichters zum Ausdruck, wofür eine erwünschte, aber eigentlich unnötige Bestätigung in manchem lyrischen Gefühlserguß seiner jungen Tage vorliegt. So in einem »Lebewohl« betitelten Gedicht (»Der Merker«, III, 1912, S. 323):

 Noch zittert Sehnsucht in uns beiden,
 Drum will ich eilends weiter ziehn.

— — — — —
 Denn in des Mittags stolzer Schwüle
 Und lächelnd wollt ich von dir gehn,
 Nicht abendlich in Dämmerkühle
 Erschauernd dir gegenüberstehn.

Und sogar die wundervollste Abschiedsszene, die dem Dichter geglückt ist, das ergreifende Schlußstück des Romans, wo Georg von der Musik den Odem leiht, um mit Tönen des Klaviers der Geliebten das Ade zu sagen, dessen sein Mund nicht fähig ist, — selbst diese erschütternde Szene ist vorgebildet in einem frühen (künstlerisch bedeutungslosen) lyrischen Versuche (»Am Flügel«: »An der schönen blauen Donau«, V, 1890, S. 12).

Allein nicht jeder hat den Mut, sich oder gar dem Liebespartner einzugestehen, wann es Zeit zum Scheiden ist; dergestalt verstricken sich gerade die Zartfühlenden aus Scheu vor der Herbheit des Abschiednehmens in doppelte Lüge. So ergeht es dem Mörder Alfred, welcher längst zum Bruche mit seinem

Mädchen entschlossen ist. »Die lächelnde Ruhe, mit der Elise ihn immer wieder empfing, ihre sich stets gleichbleibende Hingabe . . ., die ahnungslose Sicherheit, mit der sie ihn aus ihren Armen in eine ihr unbekanntere Welt entließ, all dies drängte ihm nicht nur jedesmal das Abschiedswort von den Lippen, sondern erfüllte ihn mit einer Art von quälendem Mitleid, dessen kaum bewußte Äußerungen einer so herzlich vertrauenden Frau wie Elise nur als neue und innigere Zeichen seiner Neigung erscheinen mußten; . . . und statt mit dem Lebewohl, das er sich noch auf der Schwelle vorgenommen, verließ Alfred die Geliebte allmorgendlich mit erneuten Schwüren ewigen Angehörens.« Diese Zeilen hören sich an wie eine Prosa-Umsetzung der folgenden, etwa zwanzig Jahre früher entstandenen Jugendverse:

Anfang vom Ende.

Daß all das Schöne nun längst zu Ende,
Wie könntest du's verstehn?

Ich hab' ja die lieben, süßen Hände
Geküßt beim Kommen und Gehn:

Und hab' in deinem dämmrigen Zimmer
Mit dir gekost und gelacht —
Und hab' auch geplaudert mit dir wie immer
Bis spät, bis spät in die Nacht.

Im Heimgehn wieder, durch stille Gassen,
Schlich's über mich so bang,
Wie ich mein armes Mädchel verlassen
So lange schon! ach, wie lang!

Doch, daß ich so einsam von dir gegangen,
Wie käm's dir denn zu Sinn,
Und daß ich, von deinem Arm umfassen,
So endlos fern dir bin!

Ich will ja morgen wieder kommen
Mit lächelndem Gesicht;
Und daß ich längst Abschied von dir genommen,
Mein Mädchel, — du weißt's ja nicht.

Es ist eine Situation, die noch im »Dr. Gräsler« wiederkehrt. Ihn, der das lästig gewordene Verhältnis zu Katharina durch Flucht auflösen möchte, läßt der Dichter also sinnen und handeln: »Nun dauerte es ja nicht mehr lange, in wenigen Tagen war er weit fort, in einer würdigeren, reineren Umgebung; würde Katharina niemals wiedersehen . . . So liefen seine Gedanken weiter, während er Katharina noch immer auf dem Schoße hielt und mechanisch mit der einen Hand ihre Wangen und ihren Hals streichelte.«

Wie bei jeder Aktion die Dauer ihrer Wirkung im Verhältnis zu der antreibenden Kraft steht, so fehlt es dem kurzfristigen Erregungszustand, den Arthur Schnitzlers Gestalten Liebe nennen, auch an der gebührenden Intensität. Und sie selber geben sich darüber keinen Täuschungen hin. Anatol erkennt das Geheimnis der Trennungsschmerzen in einem seltsamen Schuldgefühl gegenüber den geliebten Frauen. »Hatten wir nicht die Verpflichtung,« fragt er, »die Ewigkeit, die wir ihnen versprochen, in die paar Jahre oder Stunden hineinzulegen, in denen wir sie liebten? Und wir konnten es nie! nie! Mit diesem Schuldbewußtsein scheiden wir von jeder — und unsere Melancholie bedeutet nichts als ein stilles Eingeständnis. Das ist eben unsere letzte Ehrlichkeit.«

Wenn die Liebesempfindung so unkräftig, so unbeständig, die Hemmungslosigkeit aber, mit der, wir sahen es, diese besinnlich-unbesonnenen Liebhaber jeder Versuchung erliegen, so groß ist, wie schlimm mag es da erst um ihre Liebestreue stehn? Noch sind sie mit dem einen Erlebnis nicht fertig und schon lockt, verlockt ein neues Abenteuer. So verstricken sie sich aus Leichtsinne oder Schwerblütigkeit, aus Genußsucht, die sie nach allem Reizenden gierig macht, oder aus seelischer Trägheit, die sie hemmt, erstorbne Gefühle endgültig zu begraben, in die Wirrnisse einer mehrseitigen Simultanliebe. Kaum ein zweites Motiv hat Arthur Schnitzler so oft, in so zahlreichen Variationen und Permutationen verwendet, wie dieses. Es bildet den Grundriß des Schauspiels »Liebelei«. Der Student Fritz Lobheimer hat ein Verhältnis mit einer »dämonischen« Ehefrau; ihn von dieser gefährlichen Leidenschaft zu heilen, macht ihn Freund Theodor mit Christine Weiring, der anmutigen Freundin seiner eigenen Geliebten, bekannt, und Fritz, müde von den ewigen Aufregungen und Martern jener anspruchsvollen

Liebesbeziehung, erholt sich gerne an der süßen stillen Zärtlichkeit des Mädchens, ohne diesem Abenteuer zunächst irgend eine ernste Bedeutung beizulegen. Was Christine ihm sein könnte, dämmert ihm erst auf, da es zu spät ist; der betrogene Gatte hat ihn zum Zweikampf herausgefordert, und Fritz fällt im Duell. Christine, die ihm in reinsten, hingebungsvollster Liebe zugetan gewesen, geht an dem doppelten Schmerz: seines Verlustes und der Erkenntnis, daß sie ihm nichts gewesen als ein Zeitvertreib, zugrunde. — Ähnliche Erlebnisse erschüttern die Gestalten aus dem »Ruf des Lebens«. Dort steht Max zwischen des Obersten ungetreuer Gattin Irene und jener leidenschaftlich liebenden Marie, die um seinetwillen den Vater getötet hat, der sie hindert, dem todgeweihten Geliebten die letzte Nacht zu verschönen; und wie Christine muß auch Marie erleben, daß der aus ihren Armen forteilt, »sich umbringen, kläglich, für eine andre, die ihm so wenig bedeutet hat als ich«; auch sie erkennt, daß Männerliebe nur seichte Liebelei ist.

Ganz äußerlich wird das Motiv der Doppelliebe im Schlußstück der Anatolszenen abgehandelt. An Anatols Hochzeitstag trifft Max, der den Freund am frühen Morgen in seiner Junggesellenwohnung aufsucht, die Schauspielerin Ilona dort an; darüber ist selbst Max, der sonst schwer zu verblüffen ist, ernstlich entrüstet. Und Anatol erzählt, was geschehen ist: nach dem Polterabend hatte er, die letzte Nacht seiner Junggesellenfreiheit noch zu genießen, sich auf die Redoute begeben, wo er Ilona, sein letztverflossenes Verhältnis, antraf; und sie waren dann zusammen fortgegangen... Weniger frivol in der Darstellung, doch nicht minder krassen Inhalts, ist eine gleichgerichtete Episode im »Einsamen Weg«. Der Sohn, den vor dreiundzwanzig Jahren Frau Wegrat ihrem Gatten geschenkt hat, ist ihr, ehe sie getraut war, von Julian Fichtner gezeugt worden; als seinem gleichzeitig unterhaltenen Verhältnis mit der Schauspielerin Irene Herms vor ebenfalls dreiundzwanzig Jahren unerwünschte Folgen drohten, hat er die mutterschaftsstüchtige Geliebte zur Abtreibung der Frucht gedrängt. Und Irene selbst? Die leidenschaftliche Liebe zu Julian hat nicht gehindert, daß ihr »dann im Engagement draußen eine dumme Geschichte passiert« ist. Die Schauspielerin, die Heinrich Bermann (»Der Weg ins Freie«) liebt, begeht solcher Dummheiten mancherlei, daß er die tiefsten Qualen

der Eifersucht zu leiden hat; was ihn nicht hindert, in ihrer Abwesenheit mit einer hübschen blonden Person seine Abende zu verbringen. Zärtliche, glühende Briefe schreibt ihm die Entfernte, jeden Tag zur selben Stunde. »Aber was beweist das,« ist seine skeptische Frage; »ich schreibe ja noch viel glühendere und zärtlichere und doch — —«

Kompositionsmittel und tiefster Gehalt zugleich wird das Motiv der Doppelliebe in den Szenen des »Reigen«. Freilich sind in dieser Hinsicht nicht alle Dialoge von gleichem Belang. Der Soldat, der heute die Dirne und morgen das Stubenmädchen gebraucht, ist kein komplizierter Fall; eher schon, wenn er — im zweiten Dialog — nachdem das Mädel ihm zweimal zu Willen war, ohne seine Brutalität zu verdecken zur Musik zurückverlangt, um das gleiche Spiel mit einer Blondin, die ihm in die Augen sticht, zu wiederholen. Aber ist das Mädel anders? Zu Beginn des dritten Dialogs schreibt sie in der Küche einen Brief »an den Soldaten, der ihr Geliebter ist« — da klingelt der »junge Herr« sie in sein Zimmer, und sie ergibt sich ihm widerstandslos, sogar mit Koketterie. Und so geht es weiter mit Grazie durch die höheren Stände; besonders offenherzig ist da ein Wortwechsel des achten Dialogs:

Schauspielerin: Nun, wem bist du in diesem Moment untreu?

Dichter: Ich bin es ja leider noch nicht.

Schauspielerin: Nun, tröste dich, ich betrüge auch jemanden.

Wie der freche Lustspielhumor von »Anatols Hochzeitstag« die frivolste Fassung unseres Problems darstellt, so »Der Mörder« die tragischste. Alfred, der zu Elise in einem ihn vollkommen beglückenden Liebesverhältnis steht, lernt auf einem Ball die vielumworbene Fabrikantentochter Adele kennen; er sieht plötzlich die leichte Möglichkeit einer seiner Stellung und seinem Vermögen angemessenen Verbindung vor sich und beschließt, mit Elise zu brechen. Allein er findet nicht die rücksichtslose Kraft, dem ahnungslosen, liebevollen Mädchen seinen Entschluß mitzuteilen, umso weniger, als er erfährt, daß sie seit einiger Zeit an Herzkämpfen leidet. Vorübergehend denkt er sogar daran, Adelen, deren Gegenliebe er gefunden hat, einen Absagebrief zu schreiben.

So verlaufen seine Tage durch beide Abenteuer, bis er Adels Vater seine Werbung vorbringt; der stellt die Forderung, daß Alfred, die Haltbarkeit seiner oft versuchten Gefühle zu erproben, für ein Jahr auf Reisen gehen und in der Zeit mit Adele auch keine Briefe wechseln soll. Alfred nimmt diese Bedingungen wie eine neue Fristerstreckung des Geschicks innerlich aufatmend entgegen; in Jahresfrist, ist er überzeugt, würden sich seine Beziehungen zu Elise schon irgendwie lösen. Er nimmt sie als seinen Reisebegleiter mit, zunächst unbedenklich ihrer anmutigen Gegenwart sich erfreuend, mit wachsender Entfernung von der Heimat aber immer mehr von glühendem Verlangen nach Adelen erfüllt, die er in seinen Armen träumt, wenn er die andre umfaßt hält. Vor dem Antritt der Heimreise hat Elise, deren Leiden sich wiederholt bemerkbar macht, einen besonders schweren Anfall, und immer deutlicher steigt nun in Alfreds Seele eine böse Hoffnung auf. Wirklich wird es mit des Mädchens Gesundheit bald so schlimm, daß der Schiffsarzt Alfred in bestimmter Form empfiehlt, seine schöne Frau in jeder Hinsicht zu schonen. Aber Elise selbst verlangt nach ihm, und so sucht er Rechtfertigung vor sich in dem Gedanken, daß jene still genährte dunkle Hoffnung nicht nur für ihn das Heil und die Rettung aus allem Wirrsal sein, sondern daß auch die Geliebte, wenn sie das Ende als unausbleiblich erkannt hätte und ihr eine Wahl verstattet wäre, kein andres wünschen würde, als unter seinen Küssen zu verscheiden. In Neapel reift der entsetzliche Entschluß, der sich längst in den Tiefen seiner Seele vorbereitet hatte, zur Tat; er verschafft sich Morphium und tut von dem Gift in das Wasserglas, aus dem Elise vor dem Einschlafen ihren letzten Durst zu stillen pflegt. Denn so gewaltig ist Alfreds Leidenschaft für Adele geworden, daß ihm das Glück ihres Besitzes auch durch die furchtbarste Schuld nicht zu teuer erkaufte scheint. Mit verzweifelter Lust schließt er in dieser Nacht Elise zum letztenmal in seine Arme und sieht mit still stehendem Herzen, wie sie nach dem Todestrunk greift. Der Arzt, der den eingetretenen Tod konstatiert, glaubt die Kranke ihrem Herzleiden erlegen, kein Verdacht steigt auf, die Leiche wird ins Meer versenkt. Von Hamburg aus meldet Alfred seine Rückkunft nach Wien; die Antwort ist kühl gehalten. Er sucht Adele auf und muß erfahren, daß es zwischen ihnen aus sei, daß sie einen andern liebt,

dem sie seit einem halben Jahre verlobt ist. Dem Wahnsinn nahe, und um ihr zu beweisen, daß sie ihm gehöre, daß er sie in Schuld, und Qualen sich errungen habe, beichtet er ihr seine Untat. Aber nicht einmal Grauen liest er in Adelens Augen, sondern nur einen vernichtenden Ausdruck von Gleichgültigkeit und Langweile.¹ Nun weiß er, daß ihm nichts übrig bleibt, als ein Ende zu machen. Erwünscht ist ihm die Duellforderung eines Seereisegenossen, der für Elise eine schüchterne Neigung gehegt hat, und der Alfreds Geheimnis ahnt. »Als er den Lauf der Pistole auf sich gerichtet sah . . ., dachte er einer unsäglich Geliebten, über deren verwesenden Leib die Wogen des Meeres rannen. Und als er auf dem Boden lag . . ., fühlte er selig, daß er, ein Entsühnter, für sie, zu ihr ins Nichts entschwand, nach dem er sich lange gesehnt hatte.«

In dieser Erzählung erhält das Motiv der Doppelliebe an einer Stelle jene Wendung, in der es bekanntlich auch Goethes »Wahlverwandschaften« (und in deren Nachfolge so viele spätere Romane) aufzeigen; und auch von dieser Sonderform hat Schnitzler ausgiebigen Gebrauch gemacht. In recht zarter Weise schon in einem jugendlichen Versstück (»Alkandis Lied«), wo König Assud seiner Gemahlin, die ihm ihre illusionistische Liebe zu dem — längst verstorbenen — Sänger Alkandi gesteht, die Worte zuruft:

Nun weiß ich's doch, wer Eurer Küsse Glut
Seit Monden mir zu rauben sich vermessen,
Ich fühl' es ja, ich fühl' es allzugut —
In meinen Armen hast du mich vergessen!

Ähnlich fürchtet Anatol »die ganze schlummernde Vergangenheit« seiner Emilie (»Denksteine«), die sie von fremden Küssen träumen läßt; »und wenn du deine Augen in meinen Armen schließt,« quält er sich und sie, »steht vielleicht ein anderes Bild vor ihnen als das meine.«

¹ Vgl. Marcolinas Gehaben bei der Entdeckung von Casanovas Betrug: sie betrachtet ihn »mit einem Blick unnennbaren Grauens . . . Und was er in Marcolinas Blick las, war nicht, was er tausendmal lieber darin gelesen: Dieb — Wüstling — Schurke —; er las nur dies eine —, das ihn schmachvoller zu Boden schlug, als alle anderen Beschimpfungen vermocht hätten — er las das Wort, das ihm von allen das furchtbarste war, da es sein endgültiges Urteil aussprach: Alter Mann.« (»Casanovas Heimfahrt.«)

An Goethes ›Wahlverwandtschaften‹ läßt Schnitzler den Leser ausdrücklich gemahnen (›Erzählende Schriften‹, III, S. 243) anläßlich einer Situation à quatre im ›Weg ins Freie‹. Die Paare Georg und Anna, Therese Golowski und Demeter Stanzides, die sich auf Reisen getroffen haben, fahren eines Abends im Kahn über den See von Lugano. Georg findet an Theresens Schönheit schon lange sein Gefallen, wie anderseits auch Anna für die prächtige Erscheinung des Offiziers nicht unempfindlich ist. Da sitzt er und denkt: ›Anna hält meine Hand, ich drücke sie, und wer weiß, ob sie nicht in diesem Augenblick ganz Ähnliches in Hinsicht auf Demeter empfindet, wie ich in Hinsicht auf Therese? Nein, doch nicht — sie trägt ein Kind unter ihrem Herzen, das sich sogar schon regt. — Deswegen — ach Gott — auch mein Kind ist es ja.‹ Und dieser Umstand, dies Bewußtsein hindert ihn nicht, als beim Verlassen des Kahns die Paare wechseln und er mit Therese hinter Anna und Demeter dahinschreitet, in einem finstern Schlagschatten plötzlich seine Begleiterin an sich zu ziehen, daß ihre Lippen einen Augenblick aufeinander ruhen. Und an einer früheren Stelle des Romans sehen wir Georg seine Anna umarmen und küssen, die nicht ahnt, daß er in dem Augenblick, da seine Lippen auf den ihren ruhten, sich nach einer andern, nach der pikanten Sissy gesehnt hat. Von da ist nur ein Schritt zu der eigenartigen Theorie von Phantasieuntreue, die im ›Zwischenspiel‹ der Dichter Albertus Rhon entwickelt. Abenteuer, meint er, müßten nicht gerade sinnlich erlebt sein; ›den, der zu leben weiß,‹ ist sein Wort, ›erwarten alle Abenteuer, nach denen ihn gelüstet, im Frieden seines Heims. Er erlebt sie geradeso wie ein anderer, aber ohne Zeitverschwendung, ohne Unannehmlichkeiten, ohne Gefahr; und wenn er Phantasie hat, bringt ihm seine Gattin, ohne daß sie es ahnt, lauter uneheliche Kinder zur Welt.‹ So weiß Frau Beate, daß ihr Gatte, der Schauspieler Ferdinand, ›nur darum ihr ganzes Leben als Einziger erfüllt hatte, weil in den tiefen Nächten, da ihr sein Antlitz verdämmerte, er ihr immer wieder einen andern, einen neuen bedeutete, — weil sie in seinen Armen des königlichen Richard Geliebte war und Cyranos und Hamlets und all der andern, die er spielte.‹

Ein besonders komplizierter Fall von Simultanliebe liegt in dem Einakter ›Stunde des Erkennens‹ vor; kein Wunder, wenn dies Stück

von der oberflächlichen Tageskritik unverstanden blieb. Klara Eckold fühlt sich an ihres Gatten Seite nicht befriedigt; mit ganzer Seele liebt sie dessen talent- und erfolgbegebenen und darob von ihm im Innersten neidvoll gehaßten Freund Ormin; aber gerade deshalb, fühlt sie, könnte sie diesem Manne auch nur ganz oder gar nicht gehören. Aus den festhaltenden Banden einer zwölfjährigen Ehe sich zu lösen, fehlt es ihr jedoch an Kraft, auch an Entschlossenheit, denn sie fürchtet, von Ormin nicht mit gleicher Glut geliebt und vielleicht wieder fortgeworfen zu werden. Die durstigen Sinne, das verlangende Liebesbedürfnis stillt sie darum an einem andern Manne; es ist ein Abenteuer, das nur leibliches Erlebnis ist — dennoch aber tief genug erlebt. Etwas Ähnliches empfindet Sabine, wenn ihre Phantasie mit dem wahrhaft geliebten Verlobten, der ihr so jung dahinstarb, sich seltener beschäftigt als mit einem rasch verworfenen Sänger, der nur ihre Sinne gereizt hat. (»Dr. Gräsler«.) Hier bildet Simultanliebe ja auch ein Hauptmotiv der Erzählung: der alternde Gräsler betrachtet Katharinas Hingabe nur als eine Station auf seinem Wege zu Sabine, in deren Liebe ihm der wahre Sinn seines Daseins beschlossen scheint; »und je vertrauensvoller . . . Katharina ihr heiteres junges Herz ihm darbrachte, um so ungeduldiger und hoffnungsvoller verlangte seine tiefste Sehnsucht nach Sabinen hin.«¹

Liebe?

Während ich nach andrer Leute,
 Andrer Leute Schätze spähe,
 Und vor fremden Liebestüren
 Schmach tend auf und nieder gehe:

Treibt's vielleicht die andern Leute
 Hin und her an anderm Platze,
 Und vor meinen eignen Fenstern
 Äugeln sie mit meinem Schatze.

Das ist menschlich — — —

¹ In anderen Dichtungen Schnitzlers, wo dies Motiv gleichfalls erscheint, geht es mehr oder minder in jenes der Untreue über, mit dem es eng verwandt, jedoch keineswegs identisch ist.

Die Heineschen Verse mögen die lauen Empfindungen dieser problematischen Naturen, die weder der Liebe Lust noch der Liebe Leid zu entgeistern vermag, gut wiedergeben — aber nicht alle Schnitzlerschen Gestalten denken und handeln so lax. Der Freiherr von Leisenbohg, dessen Lebensinhalt es ist, auf Kläre Hells Liebe zu warten, gibt immer, wenn er ihren jeweiligen Partner in ihrer Gunst wanken und also für sich neue Hoffnung winken sieht, seiner eigenen Liebsten den Abschied, um ganz bereit zu sein; und nicht anders hält es Dr. Mauer, da er um Erna wirbt (›Weites Land‹), denn er ist ›kein Freund von Herzensschlampereien‹. Und so hat der Dichter auch noch andere seiner Figuren dagegen Verwahrung einlegen lassen, daß der hohe Name der Liebe gemißbraucht werde für die erlogenen Gefühle brünstiger oder auch nur frecher Liebelei. ›Was hat das, was unsereiner in die Welt bringt, mit Liebe zu tun?‹ fragt Herr v. Sala im ›Einsamen Weg‹; ›es mag allerlei Lustiges, Verlogenes, Zärtliches, Gemeines, Leidenschaftliches sein, das sich als Liebe ausgibt, aber Liebe ist es doch nicht.‹ ›Lieben‹, sagt er, ›heißt, für jemand andern auf der Welt sein. Haben wir jemals ein Opfer gebracht, von dem nicht unsere Sinnlichkeit oder unsere Eitelkeit ihren Vorteil gehabt hätte? . . . Haben wir je unsere Ruhe oder unser Leben aufs Spiel gesetzt, um das Wohlergehen eines Wesens zu fördern, das sich uns gegeben hatte?‹ Völlige Selbstentäußerung, Opferung des eigenen Ich, das ist Liebe; wie könnten also Schnitzlers ichtsüchtige Gestalten je wahrhaft lieben? Drum suchen sie durch Sentimentalität (›ein Gefühl, das man‹ — wie Bermann spottet — ›unter dem Einkaufspreis erstanden hat‹) sich und andere über ihre Herzensleere, ihre innere Kälte zu täuschen, zu beruhigen. Denn nicht einmal im Leichtsinne ihrer Liebeleien sind sie lauter und ehrlich. ›Nicht das geringste‹, erklärt Dr. Mauer (›Das weite Land‹), Schnitzlers edelste Inkarnation des moralischen Charakters, ›nicht das geringste hätt' ich einzuwenden gegen eine Welt, in der die Liebe wirklich nichts anderes wäre als ein köstliches Spiel — Aber dann — dann ehrlich, bitte! Ehrlich bis zur Orgie. Das ließ' ich gelten. Aber dies Ineinander von Zurückhaltung und Frechheit, von feiger Eifersucht und erlogenen Gleichmut — von rasender Leidenschaft und leerer Lust . . . — das find' ich trübselig und grauenhaft. Der Freiheit, die sich hier brüstet, der fehlt es am

Glauben an sich selbst. Darum gelingt ihr die heitere Miene nicht, die sie so gerne annehmen möchte — darum grinst sie — wo sie lachen will.«

Liebe? — Der Herzog von Bologna gesteht frei:

oft genug hab' ich versucht,
Dem sich so viele Wunder offenbarten,
Auch dies zu kennen, das ihr Liebe nennt.
Ich weiß von Wunsch und Lust und Überdruß —
Das Wunder fühlt' ich nie.

Sollte diese Wunderblume auf den rauhen, sturmgepeitschten Hängen der Geschlechterliebe überhaupt nicht gedeihen, sondern einzig in den stilleren Tälern der Blutliebe? — Worte des Medardus lassen nachdenkend aufhorchen, die dieser, über Agathens, seiner Schwester, Leichnam gebeugt, spricht. »Agathe wacht nicht wieder auf,« mahnt Etzelt den fassungslosen Freund, »es muß hingenommen werden«; und erhält zur Antwort: »Nimm du es hin! Du kannst es, ich nicht. Denn ich, ich, Etzelt, ich war ihr Bruder. Du, Etzelt, hast sie nur geliebt! Wie wenig ist das! Tollheit, Verlangen, Haß, ein wüstes Sausen aufgewühlten Bluts, das wieder ebbt — darum wandelt auch deine Zärtlichkeit sich vor diesem Leichnam, nach dem die Würmer hungrig sind, in Grauen. Darum flieht dein innerstes Wesen schon in diesem Augenblick fort von ihr.«

Dennoch! Sei's auch nur Glut der Sinne und niedres Bedürfnis der Leiber, was die Geschlechter zu einander treibt; sei's Blindheit oder Selbstbetrug, was dies Gelüst zu hohem Gefühl zusammenlügt, es ist des Lebens süßester Rausch und bleibt darum des Lebens Hochstufe und wesentlicher Inhalt. Aus einer frühen und aus einer späten Dichtung Schnitzlers tönt es wie laute Mahnung des Dichters, diesen Rausch und mit ihm des Lebens bestes Teil nicht zu versäumen. Christine Weirings Vater (»Liebelei«) lehnt den Rat einer Nachbarin, seine Tochter besser zu überwachen, entschieden ab; er kann nicht finden, daß irgend ein Lebenswert in der bewußten »Bravheit« stecke, mit der ein armes Mädchel auf den Strumpfwirker wartet, den etwa ein karges Geschick ihr schließlich zuträgt, — und inzwischen geht das Leben, ein einziger grauer Werkeltag, freudlos und liebeleer dahin. Diese revolutionäre

Vaterweisheit hat der Alte schmerzlich erworben. Eine Schwester war in jüngeren Jahren seinem Schutze anvertraut gewesen, und wie gescheit und edel ist er, solange die noch ein junges Mädcl war, in seiner Wohltäter- und Beschützerrolle sich vorgekommen. »Aber dann, später, wie so langsam die grauen Haare gekommen sind und die Runzeln, und es ist ein Tag um den andern hingegangen — und die ganze Jugend — und das junge Mädcl ist so allmählich . . . das alte Fräulein geworden — da hab' ich erst zu spüren angefangen, was ich eigentlich getan hab' . . . Ich seh' sie ja noch vor mir, wie sie mir oft gegenüber gesessen ist am Abend, bei der Lampe . . . und hat mich so angeschaut mit ihrem stillen Lächeln, mit dem gewissen gottergebenen — als wollt' sie mir noch für was danken; — und ich — ich hätt' mich ja am liebsten vor ihr auf die Knie hingeworfen, sie um Verzeihung bitten, daß ich sie so gut behütet hab' vor allen Gefahren — und vor allem Glück.« Ähnliche Vater- und Brüderstimmungen teilt die Novelle »Dr. Gräsler« mit. Sabinens Vater stimmt, da man ihm seine braven Kinder rühmt, leicht zu und erklärt, an ihnen überhaupt nichts andres aussetzen zu wollen, als daß sie eben gar so gute und brave Menschen sind; »darum«, setzt er hinzu, »werden sie nicht viel vom Leben haben, wahrscheinlich werden sie es nicht einmal kennen lernen«. Und Dr. Gräsler selbst, den alte Briefe gründlich belehren, daß die bis zu ihrem Freitod an seiner Seite lebende unvermählte Schwester nicht so glücklos gewesen, wie er immer gemeint hatte, er empfindet wohl über diese verspätete Aufklärung etwas wie den Groll eines betrogenen Ehemannes, aber am Ende überwiegt doch all dies »ein Gefühl der Befriedigung, daß Friederike ihr Leben nicht versäumt hatte, daß er selbst von jeder Verantwortung ihr gegenüber sich frei erkennen durfte.«

Weniger kräftig, aber deutlich genug kommt dies Motiv noch in andern Schriften Schnitzlers zum Ausdruck. Heinrich (»Lebendige Stunden«) und Felix (»Der einsame Weg«) etwa gehören zu denen, die begreifen, »daß auch Mutter und Schwestern Frauen sind.« Tante Marie (»Ruf des Lebens«) wehrt ihrer todverfallenen Katharina keinen der hastigen Züge aus des Lebens ihr nur karg bemessenem Becher, während den alten Moser nicht mildes Verstehen, sondern mißtrauische Bosheit eingedenk sein läßt, daß auch seine Tochter ein Frauenzimmer ist, »jung, heiß und durstig«. Selbst für die

eigene Gattin wahren sich Amadeus Adams (»Zwischenspiel«) und der Astronom Erasmus (»Hirtenflöte«) so vorurteilsfreien Blick. Die meisten aber lassen sich durch die »Macht der äußeren Beziehungen« (»Gefährtin«) verwirren. Allvoran Medardus, der durch überspanntes Ehrgefühl die gefallene Schwester in den Tod treibt, ungütiger als Freund Etzelt, der, die unerwiderte Liebe zu diesem Mädchen im Herzen, dennoch sich so vernehmen läßt: »Ich denke, über die eigene Seele und den eigenen Leib mag jedes Menschenkind nach Belieben verfügen. Auch ohne eines Bruders oder Pfarrers Segen.« Solche Einsicht kommt nicht wenigen der Schnitzlerschen Helden; allein sie hält nur so lange vor, als nicht die eigene Eitelkeit oder gar Leidenschaft ins Spiel kommt. Manche sind freilich konsequent und spielen ihre Rolle weiter — das ist aber mehr eine Frage der Selbstbeherrschung als der Weltanschauung, nicht natürliche Empfindung und Handlung, sondern ein künstliches Produkt der »gottverdammten Psychologie«. Die meisten messen doch mit zweierlei Maß; je nachdem, ob sie die Betrogenen sind — oder die Betrüger.

DAS WEITE LAND

*L'amour est un jeu, où tout le
monde se trompe, même en vou-
lant être fidèle.*

Restif de la Bretonne

Man ist nie eifersüchtiger«, merkt der junge Grillparzer in seinem Tagebuche an, »als wenn man in der Liebe anfängt zu erkalten. Man traut dann der Geliebten nicht mehr, weil man dunkel fühlt, wie wenig einem selbst mehr zu trauen ist.« Schnitzlers Liebenden, wir sahen es, wird von der Flamme der Liebe niemals das Innerste des Herzens versengt, nie umschließt sie ein einziges Gefühl so gewaltig, daß es ihnen zum Panzer wird gegen neue Versuchung. Dem Bewußtsein dieses Mangels, dieser Schwäche entspricht eine abgrundtiefe Eifersucht, die zwar nicht leidenschaftlich tobt, aber auch durch nichts in der Welt beruhigt und befriedet werden kann. Die dunklen Möglichkeiten, die halb bewußt in der eignen Seele schlafen, überträgt ein dumpfes Schuld- bewußtsein auf den Liebespartner, schafft sie um zu befürchteten Wirklichkeiten, die als gespenstische Schatten nun zwischen die Liebenden treten, daß sie erschreckt auseinanderfahren und den Becher der Lust verwünschen, in dem ihnen immer nur giftiger Trunk kredenzt wird. Unter solchen Qualen windet sich Anatol. Er ist unerschütterlich überzeugt, daß die Geliebte ihn betrügt; ihn betrügt, während sie ihm die Haare streichelt, während letzte Seligkeit sie beide umfängt. Und er weiß doch, daß sie ihn liebt — unendlich! »Aber das ist gleichgültig . . . Wenn das ein Grund wäre! Warum bin ich ihr nicht treu? Ich liebe sie doch gewiß!« So erwägt noch Georg v. Wergenthin »ganz akademisch«, ob ihm Anna treu sei, ob sie ihn betrügen könnte: »Durfte er ihr ohne weiteres vertrauen? Liebte er sie nicht auch — und betrog er sie nicht trotzdem oder war in jedem Augenblick bereit dazu, was am Ende dasselbe bedeutete?« Auch Fedor Denner (»Märchen«) kennt diese ewigen Zweifel: »ein Narr, der vertraut, ein Gepeinigter, der mißtraut!« Erhöht wird die Qual, wenn zur Eifersucht auf die Gegenwart der Geliebten die auf ihre Vergangenheit hinzutritt; sie tötet Anatols Liebe zu Emilie (»Denksteine«) und schüttelt den Mann, der das Märchen von den Gefallenen aus der Welt schaffen wollte, so tief, daß er zuletzt bekennen muß: »Es gibt keinen Kuß, keusch genug, und keine Umarmung, glühend genug, und keine Liebe, ewig genug, um die alten Küsse und die alte Liebe auszulöschen. Was war, ist.« Und nichts Peinigenderes gibt es für diese Eifersuchtsvirtuosen als das Bewußtsein, mit jedem neuen Kuß in der Geliebten die Erinnerung wecken zu müssen

an Liebkosungen, die vormals ein anderer gab und empfing. Jugendgedichte belehren uns, wie tief der Gestalter solcher Empfindungen und Szenen in die eigene Brust gegriffen hat¹.

Ohnmacht.

In neuen Worten, tiefen, sehnsuchtsbangen,
Wie du sie nie gehört, möcht' ich dir nahn.
Mit neuen Küssen möcht' ich dich umfangen,
Dich neue Gluten lehren, bessern Wahn.

Ich möchte dich in Seligkeiten hüllen,
Darin dich ungeahnter Schauer faßt,
Ich möchte dich mit tiefem Leid erfüllen,
Wie du's von keinem noch erlitten hast —

Und kann es nicht! Dasselbe bleibt es immer,
Es ist im Wort derselbe irre Klang,
Im Aug' derselbe liebesfeuchte Schimmer,
Die gleichen Bitten sind's, der gleiche Dank.

Und wenn mein Arm den Nacken dir umwindet,
Irrt er die Spur vergangner Nächte nach,
Und wenn mein Mund den deinen bebend findet,
Küßt er ihm kaum vergeßne Küsse wach.

Und in den reichsten Stunden, liebesüßen,
Umschwelgt uns trunkener Erinnerung Bann;
Aus meinem Lächeln und aus meinem Grüßen
Schaut ein Gewesnes dich vertraulich an.

Und wenn ich mit dem Blick des Hohns dich quäle,
Seh' ich im Aug' dir ein Gedenken glühn.
Und was ich löschen will aus deiner Seele,
In hellern Farben laß ich dir's erglühn.

Und wenn ich mich gemartert von dir wende,
Spielt um die Lippen dir ein müder Zug —
Der lächelt stumm: Ich kenn' ja auch das Ende,
Wie's immer kommt — mit Ekel und Betrug.

¹ Als ein lyrisches Akkompagnement zum Anatoldialog »Denkste'ne« lassen sich die Strophen der »Morgenandacht« (»Der Merker«, III, S. 322 f.) an.

Auch was in den letzten Zeilen des Gedichts angedeutet ist, kehrt innerhalb des Schnitzlerschen Werkes mehrmals wieder; besonders wirksam in der Novelle vom toten Gabriel (1908), der freiwillig aus dem Leben geschieden ist, nicht sowohl aus Verzweiflung über Wilhelminens Untreue als aus Ekel über ihren Betrug. Daß er denken mußte: dieselben Worte, die ich heute gehört, dieselben Zärtlichkeiten, die ich heute empfangen, nimmt auch ein anderer hin — das hat ihn in den Tod gejagt.

Problematisch wird die geschlechtliche Untreue in den frühen Werken trotz alledem nicht gefaßt; sie wird bloß als eine unleugbare — bedauerliche — Tatsache hingestellt. Zunächst sogar allzusehr vom egoistischen Standpunkt des Mannes aus betrachtet. Das wird ganz deutlich in einer Reihe jugendlicher Verse. Theodors Wort (»Liebelei«): »der Andere ist unausbleiblich wie das Schicksal« umschreibt wortreich das Gedicht »Der Andere« (»An der schönen blauen Donau«, 1890, S. 302); und ein ferneres (»An gar manche«, ebenda S. 520) lehnt Treuschwüre der Frauen von vornherein ab, weil Treue deren Sache nun einmal nicht ist. Ja auch der tiefere Sinn in dem Traumspiel »Alkandis Lied« richtet sich auf dieses Axiom von der Weiberuntreue. König Assud, dem seiner jungen Gemahlin Maja bewundernde Liebe für den, allerdings schon toten, Sänger Alkandi unerwünscht ist, träumt, während der Vorführung eines von jenem geschaffenen Liedes entschlafen, er habe aus Eifersucht gegen den ungreifbaren Nebenbuhler Alkandis Lieder im ganzen Lande verboten. Von längerer Wanderung, auf der er sich unerkant selbst von der Durchführung seines Befehls überzeugt hat, ins Schloß zurückkehrend, findet Assud seine Gattin als die Dirne Irsils, eines jungen, tatsächlich am Hofe lebenden Künstlers, wieder, an dem er sogleich grausame Todesstrafe vollzieht. In diesem Augenblick erwacht der König. Trübe Gedanken hat der Traum in ihm aufgestört; er entfernt — allerdings mit außerordentlichen Gunstbezeugungen — Irsil aus seiner Umgebung. — Nichts anderes will diese Fabel besagen als: man lasse der Frau eine ideale Untreue gerne hingehen; wird diese durch allzu große Eifersucht behindert, so treibt man die Frau, zu deren Wesen Treulosigkeit nun einmal gehört, in die reale Untreue.

Aber Eifersucht ist im Grunde ein subjektives Gefühl, das nicht unbedingt einen objektiven Tatbestand zur Grundlage haben muß;

die gleichen, ja größere Qualen als eine entdeckte Untreue schafft der Zweifel. Davon erzählt eine (den gesammelten Werken nicht einverleibte) Jugendnovelle (»Der Andere«: »An der schönen blauen Donau«, 1889, S. 490). Einem Manne ist die heißgeliebte Gattin gestorben, und fortan ist Trauer um sie seines Lebens ganzer Inhalt. Täglich besucht er ihr Grab. In dessen Nähe bemerkt er oft einen andern jungen Mann. Eines Tages, da er selbst unbemerkt bleibt, sieht er den Fremden auf dem Grabe der Gattin knien; ein furchtbarer Verdacht erhebt sich, die ganze Vergangenheit verzerrt sich ihm. Aber mit wie heißem Bemühen er auch den Nachlaß seiner Frau durchsucht, er findet nichts, was für ihre Schuld spräche, und der Fremde läßt sich seit jenem Tage nimmer erblicken; so gibt es für ihn kein Entrinnen aus der folternden Ungewißheit. Dies Motiv hat Schnitzler nachmals, und zwar mit unvergleichlich größerer Meisterschaft, in dem Einakter »Paracelsus« wiederverwendet.

Als das Prinzip der Treulosigkeit stellt das Schauspiel »Der Schleier der Beatrice« das Weib hin. Dieses sechzehnjährige Mädchen, eben noch dem Dichter Filippo Loschi mit der ganzen Glut erster Liebe zugetan, von ihm verstoßen, weil sie im Traum sich in des Herzogs Armen sah, willigt am gleichen Tage noch in die Vermählung mit einem wackern Handwerksmann ein, um in dessen schützenden Armen auszuruhen von dem schweren Erlebnis mit dem Poeten; wird, am Weg zur Kirche des Herzogs Blick bannend, eh' die Nacht einbricht, Bolognas Fürstin, indes der Bräutigam sich entleibt; verläßt den hohen Gemahl, eh' sie ihm angehört hat, um mit Filippo zu sterben. Aber ihre Liebe ist nicht stark genug, um die Schrecken des Todes zu überwinden, Lebensgier treibt sie in die Welt zurück, bis des Herzogs harter Wille, das Geheimnis ihres Tuns zu enträtseln, sie an die Leiche des Dichters zurückführt, wo ihres Bruders Dolch ihrem verwirkten Leben ein Ende setzt — Nach restloser psychologischer Auflösung dieser merkwürdigen Frauengestalt wird man in der Dichtung selbst vergebens suchen. Der dunkle Schleier, der um das Rätsel ihrer letzten Stunden schwer gefaltet ist, soll gar nicht gehoben werden. Denn keine Tat der Absicht ist Beatricens Wirrsal, kein Streben zu bewußten Zielen lenkt ihre Schritte; innerste Weibsnatur treibt sie an. Was sie tut, geschieht in kindlicher Unbefangenheit, und

dafür sind, ob auch eine Dichterseele, ein Jünglingsherz und eine Fürstenkrone ihr Spielzeug waren, die Worte Betrug und Frevel viel zu schwer. Wie König Assud, so hat auch Filippo durch übertriebene Eifersucht selber das Mädchen in die Untreue gejagt, denn wer ein Schemen nicht dulden will, lockt die Wirklichkeit herbei.

Aber wir sind allzustreng —

(spricht der Herzog)

Und leiden's nicht und jeder von uns wollte
Nicht nur das ein'ge Spielzeug sein — nein mehr!
Die ganze Welt.

Nicht also ein böses Prinzip der Weiblichkeit tut sich im Grunde hier kund — diese tiefere Auffassung eröffnet sich dem reifenden Dichter — sondern im selben Maße auch eine ewige Schuld der Männer, ihrer überspannten Forderungen.

Das satirische Widerspiel — weitgehende Milde des Mannes bei sehr geringer moralischer ›Bewußtlosigkeit‹ des Weibes — gibt die Humoreske ›Exzentric‹ (1905), die der Dichter als zu leichte Ware von der Aufnahme in die Gesammelten Schriften ausgeschlossen hat. August Witte (der Lebemann dieses Namens zierte auch das ›Märchen‹ und die Novellette ›Der Ehrentag‹) gibt hier die schlimmen Erfahrungen zum besten, die er mit Kitty, einer Exzentrik-Sängerin vom Ronacher, machen mußte. Mit jeder neuen ›Nummer‹ des Etablissements ist sie ihm untreu. Nun hielt er's ja wohl immer für selbstverständlich, von ihr betrogen zu werden; ›aber‹, sagt er, ›ich hatte anfangs die Hoffnung, nicht darauf zu kommen. Darin hab' ich es nämlich zu einer wahren Virtuosität gebracht. Ich besuche meine Schönen nie zu einer ungewohnten Stunde, ich lese nie die Briefe, die ich zufällig auf dem Tische finde, ich entferne mich sofort aus jedem Lokal, falls ich ihren Namen am Nebentisch von einem Fremden nennen höre, und wenn ich trotz aller dieser Vorsichtsmaßregeln etwas erfahre, glaub' ich es einfach nicht.‹ Aber alle diese Maßnahmen versagen bei Kitty. Er erwischt sie zunächst mit einem Zwerg. ›Ich war sprachlos. Trotzdem ein Mißverständnis nahezu ausgeschlossen war, erwartete ich irgend ein erlösendes Wort von

ihr — zum Beispiel ‚Du irrst dich‘.¹ — Aber sie sprach es nicht aus. Sie sah mich mit sehr großen Augen an und sagte nur die unvergeßlichen Worte: ‚N'est-il pas drôle?‘

Daß von den beiden Geschlechtern das weibliche ›mit den Urelementen verwandter‹ (›Der tote Gabriel‹), ›den Urgründen des Lebens näher‹ (›Das Tagebuch der Redegonda‹) sei, wird von Arthur Schnitzler gerne betont, und auch mit dieser Feststellung plaidiert er dafür, weiblichen Sinnentaumel nicht härter zu verurteilen als den, durch vollere Bewußtheit doch nur sträflicheren, des Mannes. In seiner Jugend aber steht der Dichter noch da als Parteimann seines eignen Geschlechts. Das zeigt sich besonders in den bekannt gewordenen Fragmenten einer ersten verworfenen Fassung der Beatrice-Dichtung, die ursprünglich als Wiener Stück aus dem Beginn des 19. Jahrhunderts geplant war (Der Merker, III, S. 359 f.). Hans von Traun, ein verabschiedeter Offizier, der hier Filippos Stelle einnimmt, monologisiert da in uns schon bekannter Weise von dem unvermeidlichen Schicksal des ›Andern‹, von der Unkraft und Unlust des Weibes zu voller seelischer Hingabe:

Du Tor, der sich an eine hängt!
Und sich an ihrer Brust geborgen wähnt!
Gedanken, die nicht dir gehören, fliehn
Jenseits der Stirn, die deinem Kuß sich neigte
— — — — —
Nicht einen Augenblick, den besten nicht,
Hast du sie ganz gehabt. — —
— — — — —
Drum, wenn man niemals dich betrog, du bist
Betrogen! Und wenn keine dich verließ,
Verlassen wirst du jeden Tag aufs neue.

Es ist die melancholische Auffassung Anatols: ›Immer sind diese Frauenzimmer uns untreu. Es ist ihnen ganz natürlich — sie wissen es gar nicht‹; und aus dem Allgemeinen ins Besondere eintretend, redet er also von seiner eigenen Geliebten: ›wenn sie mir treu

¹ Es sei die Anmerkung erlaubt, daß sich in Anatol Frances ›Aufruhr der Engel‹ dieser drastische Lösungsversuch ähnlich peinvoller Situation tatsächlich findet.

ist — so ist es der reine Zufall«. Indes kommt doch schon Anatol zur Einsicht, daß mit so spitzem Griffel in sehr einseitigem Verfahren nur das Sündenregister der Frau aufgezeichnet werde; und er spricht das feine Wort aus: »Das Weib ist ein Rätsel, so sagt man. Was für ein Rätsel wären wir erst für das Weib, wenn es vernünftig genug wäre, über uns nachzudenken«. Solche ängstliche Männer sind denn auch in den späteren Werken des Dichters recht häufig: im Grunde schon Julian Fichtner (»Der einsame Weg«), deutlicher der junge Medardus, in der ausgesprochensten Weise das Lebemännerpaar, im »Weiten Land«: Friedrich Hofreiter und Dr. von Aigner. Und nicht nur die Selbsterkenntnis, daß die Männer den Frauen in Sachen der Untreue nichts vorzuwerfen hätten, auch jene tiefere Weisheit regt sich bereits in den Anatol-Szenen, daß Liebe und Treue nichts weniger als identische Begriffe sind. »Wenn ich einer sage: Ich liebe dich, nur dich«, wird dort bekannt, »so fühle ich nicht, daß ich sie belüge, auch wenn ich in der Nacht vorher am Busen einer andern geruht«. Und die Weiber sollten anders fühlen?

Als ein Lieblingsvorwurf wandert dies Problem von der treulosen Liebe aus einem Werk des Dichters ins andre, überreich an Varianten und dennoch immer gleichen Sinns. Die Schauspielerin Léocadie, die der geniale Mime Henri liebt (»Der grüne Kakadu«), ja zu seiner Frau macht, ist die geborene Dirne. »Jeder Junge und jeder Alte, jeder, der sie gereizt, — und jeder, der sie bezahlt hat, ich denke, jeder, der sie wollte, hat sie gehabt«, sagt Henri von ihr aus, »... und dabei hat sie mich geliebt... Immer wieder ist sie zu mir zurückgekommen — von überall her wieder zu mir...«. »Wenn ihr nur ahntet«, kommentiert der Dichter durch den Mund einer andern Person desselben Stücks, »daß eben dieses Zurückkommen die Liebe ist«. Filippo Loschi hat das nicht begriffen, und so ist es auch noch dem jungen Andrea Bassi unverständlich, wie man einem Weibe, das man geliebt und das doch untreu ward, je wieder als Liebender sich nahen könnte, aber ihn belehrt der vielerfahrene Casanova durch das Beispiel seiner eignen Leidenschaft für die treulos-treue Tänzerin Teresa (»Die Schwestern«):

Ich frage Sie, mein Freund, gibt's beßre Treue,
Gibt's, frag' ich klarer noch, gibt's eine andre

Auf Erden zwischen Mann und Weib, Andrea,
Als die Teresa eben mir bewies?
Sie kehrte mir zurück. Nur das ist Treue,
Die einz'ge, die mit Fug so heißen darf.

Sperrdruck ist gemeinhin Schnitzlers, des feinsinnigen Poeten, Sache mit nichten; wenn er sich an dieser Stelle dennoch einmal dieses unkünstlerischen Aufmerksamkeitsstachels bedient, ersieht man daraus, wie ernst es ihm mit dieser Lehre sein mag. Es ist, als wollte er scheiden zwischen naturgewaltiger Brunst, deren schicksalsmäßige Herrschaft jedes Erdenkind bindet, und einem autonomen Gefühl einzig wahrhafter Liebe und Treue, das nur bisweilen das Tier in uns überwindet. In der Novellette ›Blumen‹ wird eine Frau eingeführt, die sich eines Betrugés schuldig macht trotz ihrer innigsten Herzensneigung für den Geliebten, welchem sie auch, nachdem er sie verlassen und unversöhnlich geblieben, in unerschütterlicher Liebe zugetan bleibt, ihm einmal jedes Monats, zur Erinnerung an den seligsten Tag ihres Glücks, schweigende Blumen zum Gruße sendet. Wenn Paola, ›die Frau mit dem Dolche‹, den geliebten Gatten Remigio wochenlang entbehrend, mit durst'gen Sinnen den schönen Maler Lionardo in ihr Bette nimmt, was weiß davon am andern Morgen ihre sehnsüchtig des Gemahls harrende Seele? ›Es ist nicht mehr, und also war es nie!‹ Anna Rupius, die Bedürfnisse, welche ihr gelähmter Mann nicht befriedigen kann, auf abenteuernde Reisen nach Wien treiben und die an einem unglücklichen Eingriff, der die Folgen heimlicher Lüste hätte beseitigen sollen, zugrunde geht, spricht sterbend zu dem alles wissenden, alles verstehenden, alles verzeihenden Gatten: ›Nur dich, nur dich — glaub' mir — nur dich hab' ich geliebt.‹ In der Erzählung ›Die Griechische Tänzerin‹ begegnet ›die letzte Geliebte von Henri Chabran, die seit seinem Tode immer ganz in Schwarz ging und jede Woche einen andern Liebhaber hatte, die aber in dieser Zeit auch alle Trauer tragen mußten, das verlangte sie‹. Ob Konrad Herbot (›Große Szene‹) in kindlich unbefangenen Leichtsinn auch hundertmal die Ehe bricht, wahrhaft geliebt wird von ihm doch einzig seine Frau Sophie, ohne die er als Mensch und Künstler schleunig und völlig zugrunde ginge. Frau Beate, deren langbewahrte Witwenkeusch-

heit einem Altersgenossen ihres jugendlichen Sohnes erliegt, läßt sich durch posthume Gerüchte über eheliche Treulosigkeiten ihres verstorbenen Gatten nur einen Augenblick in ihren Gefühlen beirren und gedenkt auch ferner dankbar und herzlich »des wundervollen Mannes, der sie geliebt hatte, sie ganz allein, trotz allem, was sich ereignet haben mochte, sowie sie keinen andern geliebt hatte als ihn und keinen andern lieben würde. Jetzt wußte sie's erst, seit sie einen Geliebten hatte.« Die junge Amalia erweist sich dem scheinbar so edelmütigen Casanova, der ihr den geliebten Olivio zum Gemahl verschafft, »in einer Weise dankbar, die das eigne Herz ihr gebot; und als sie sich am Abend vor ihrer Hochzeit der letzten Umarmung Casanovas mit glühenden Wangen entrang, war ihr der Gedanke völlig fern, an ihrem Bräutigam... ein Unrecht begangen zu haben.« Sogar an die paradoxen Liebesempfindungen des Zuhälters rührt Schnitzler einmal (Santis und Flaminia in den »Schwestern«).

Besonders aufschlußreich ist eine Dialogpartie des »Einsamen Wegs«. Julian Fichtner und Irene Herms ergehen sich in Erinnerungen an gemeinsam verlebte Jugendtage.

Irene. Hat eine so an dir gehangen wie ich? Hat dich je eine andre so gern gehabt?... die dumme Geschichte, die mir dann im Engagement draußen passiert ist, meiner Seel', du hättest sie mir wirklich verzeihen können. Es ist wahrhaftig nicht so viel dran, wie ihr Männer immer draus macht — nämlich, wenn's uns passiert.

Julian. »Nicht viel dran«, sagst du. Du magst ja recht haben. Aber wenn wir uns auch versöhnt hätten — es wäre doch nicht mehr das Rechte geworden.

Irene. Nachher hab' ich dich erst so recht geliebt — nachher, als ich dich durch meinen Leichtsinns verloren hatte. Ja, da hat sich erst sozusagen die wahre Treue in mir entwickelt.

Wie leidenschaftlich wird Heinrich Bermann (»Der Weg ins Freie«) von seiner rothaarigen Schauspielerin geliebt — dennoch ist sie ihm untreu. Mit rotgeweinten Augen fährt sie, nachdem der »Handstreich« auf ihn, der, ewiger Eifersuchtsqualen müde,

mit ihr brechen will, mißlungen, in ihr Sommerengagement zurück; »und wer weiß, morgen schon, mit den rotgeweinten Augen lächelt sie einen andern an, noch immer Schmerz und Sehnsucht in der Seele und doch schon neue Lebenslust im Blut«. Und wie sie sich Heinrichs wegen wahrhaftig das Leben nimmt, denkt Georg über sie nach, die er noch vor kurzem auf einer Sommerbühne gesehen. »Er hätte damals übrigens geschworen, daß sie mit dem Komödianten ein Verhältnis hatte. Vielleicht war es auch so. Das konnte eine Art von Liebe gewesen sein, und was sie für Heinrich fühlte, eine andere. Es gab wirklich viel zu wenig Worte. Für den einen geht man in den Tod, mit dem andern liegt man im Bett — vielleicht noch in der Nacht, eh' man sich für den einen ertränkt.« Das nachdenklichste Wort aber fällt im »Weiten Land«, aus Dr. von Aigners Munde. Er erzählt dem befreundeten Hofreiter, wie ihn seine Frau eines Treubruchs wegen vor zwanzig Jahren verlassen hat. »Meine Gattin hat mich sehr geliebt ... Aber auch ich hatte sie sehr geliebt. Hier liegt das Problem! Unendlich — wie keine früher und keine — na, lassen wir das. Sonst wäre es ja zu reparieren gewesen. Aber gerade, daß ich sie so sehr liebte — und trotzdem fähig war, sie zu betrügen ... das machte sie irre an mir und an der ganzen Welt. Nun gab es überhaupt keine Sicherheit mehr auf Erden — keine Möglichkeit des Vertrauens ... Nicht, daß es geschehn, nein, daß es überhaupt möglich gewesen war, das war's, was sie von mir trieb ... Warum ich sie betrogen habe? ... Sollte es Ihnen noch nicht aufgefallen sein, was für komplizierte Subjekte wir Menschen im Grunde sind? So vieles hat zugleich Raum in uns! Liebe und Trug — Treue und Treulosigkeit — Anbetung für die eine und Verlangen nach einer andern oder nach mehreren. Wir versuchen wohl Ordnung in uns zu schaffen, so gut es geht, aber diese Ordnung ist doch nur etwas Künstliches — das Natürliche — ist das Chaos... Die Seele ist ein weites Land.«

Nicht nur für den beschränkten Kreis erotischer Empfindungen gilt dem Dichter diese seine tiefste Einsicht in das rätselhafte Innenleben des Menschen, eine Einsicht, welche sich völlig mit der Erkenntnis gelehrter Seelenforschung deckt. Die wissenschaftliche Psychologie unserer Tage hat den vollkommenen Beweis erbracht, daß unser psychisches Ich, ebenso wie unser

Körper, durchaus nicht einfach, vielmehr außerordentlich kompliziert ist. Ja es gibt, nach ihrer Lehre, inhaltlich nichts Flüchtigeres als dies Ich, und gerade seine Unbeständigkeit täuscht darüber, daß wir es hier mit etwas so Flüchtigem und Unbeständigem zu tun haben; nur weil im Inhalt des Ich alles fließt, sehen wir darin keine scharfen Grenzen, sondern eine trübe Einheit. Casanova schilt, da es ihm schwer fällt, seine gesittete Tischnachbarin für dieselbe Marcolina zu halten, aus deren Fenster er frühmorgens einen Offizier hat steigen sehen; dies zarte, mit halbwüchsigen Mädchen im Gras heruntollende Fräulein für die hochweise Studentin, die mit berühmten Professoren eine gelehrte Korrespondenz führt: Casanova schilt die lächerliche Trägheit seiner Phantasie; denn in seinem vielbewegten Leben hat er's doch unzähligemal erfahren, »daß in jedes wahrhaft lebendigen Menschen Seele nicht nur verschiedene, daß sogar scheinbar feindliche Elemente auf die friedlichste Weise darin zusammen wohnten«.¹

¹ Anmerungsweise wenigstens sei auf ein bei Schnitzler vielverbreitetes Episodenmotiv hingewiesen, das auch seinerseits ein Streiflicht auf den chaotischen Zustand der Menschenseele wirft oder doch jenen Gutgläubigen ein Schnippchen schlägt, die das weltliche Treiben so bürgerlich wohlgeordnet wännen, als eine verlogene und naturwidrige Konvention es vorschreibt; ich meine das Motiv von der verstohlen genossenen Liebe. Da teilt ein ahnungsloser Onkel dem jungen Manne, dem die Erzählung »Blumen« in den Mund (eigentlich in die Feder!) gelegt ist, »wie ein großes Märchen mit, daß seine Nichte für mich schwärme. Und mir kam das so eigentümlich und lustig und abenteuerlich vor, daß der alte Mann mir das hier erzählte..., mir, der ich das so gut wußte und dem noch der Duft ihres letzten Kusses auf den Lippen lag«. Ein Jugendgedicht zeigt, wie auch dieses Motiv in Schnitzlers eigenem Erleben verwurzelt ist:

Wie wir so still an einem Tische saßen,
Als hätten wir uns früher nie gesehn,
Und ganz geruhig unsern Spargel aßen,
Als wäre gar nichts zwischen uns geschehn.

Und wie sie mir, als wenn ich es nicht wüßte,
Im Flüsterton erzählten, wer du bist,
Und ich zum Abschied dir das Händchen küßte,
Als hätt' ich deinen Nacken nie geküßt...

Am Totenbett der Geliebten reicht Albert dem nichts ahnenden Gatten die Hand (»Abschied«). Die vom Schmerz um Gabriels Tod noch ganz erfüllte

Die Hauptakteure des »Jungen Medardus« sind Schulbeispiele für die Ambivalenz der Gefühle; in des jungen Klähr, in Helenens Herzen betrügen Haß und Liebe einander um die Wette. Verborgener aber ruht gleiche Wirrnis auf dem Grunde jeder Menschenseele. »Es kommt immer nur darauf an, wie tief wir in uns hineinschauen. Und wenn die Lichter in allen Stockwerken angezündet sind, sind wir doch alles auf einmal: schuldig und unschuldig, Feiglinge und Helden, Narren und Weise.«

Allein Erkenntnis und Empfindung wohnen in weitgetrennten Bezirken; und niemals vermag die Einsicht in diese naturgewollte Zerrissenheit des Menschen den ewig neuen Schmerz der Betrogenen zu mildern. Also meditiert Heinrich Bermann zu Georg über seine Gefühle für die ungetreue Geliebte: »Meinen Sie vielleicht, ich habe die Absicht zu strafen oder zu rächen? Oder glauben Sie, ich gehöre zu den Tröpfen, die an der Welt irre werden, weil ihnen etwas passiert ist, wovon sie doch wissen, daß es schon Tausenden passiert ist vor ihnen und Tausenden nach ihnen

Irene führt Ferdinand auf ihr Begehren zu Wilhelmine — und sie ahnt nicht, daß Wilhelmine gerade mit Ferdinand den Treubruch begangen hat, der den feinfühligsten Jüngling in den Tod trieb; und die beiden tun vor Irene zu einander wie Fremde, während die letzte Nacht sie doch glühend beisammen sah (»Der tote Gabriel«). So ahnt auch in der Abendgesellschaft bei Ehrenbergs niemand, der unter den Gästen Georg und Anna bemerkt, daß diese von dem Freunde ein Kind unter dem Herzen trägt (»Der Weg ins Freie«). Verstohlen auch für die allernächste Umgebung bleibt das Liebesverhältnis Hofreiters und Erna Wahls (»Das weite Land«), wie auch der Graf Pazmandy völlig ahnungslos ist, daß seine Tochter Mizzi von seinem eignen Freund, dem Fürsten, einen nun bereits siebzehnjährigen Sohn hat; und Dr. Gräsler tritt mit seltsamen Gefühlen in Katharinas Heim, deren Familie von den intimen Beziehungen der beiden im geringsten nichts argwöhnt. Wie komisch erscheint Frau Beaten ihr alter Freund und Bewerber Dr. Teichmann, »wie er beim Mittagessen auf der Veranda saß zwischen ihrem Sohn und ihrem Geliebten, bald an den einen, bald an den andern mit oberlehrerhafter Wichtigkeit das Wort richtend«, sie sieht ihn »in seiner ganzen lächerlichen Ahnungslosigkeit, die sie dazu gereizt hatte, in frecher Laune unterm Tisch mit ihrem Fritz zärtliche Händedrucke zu tauschen.« Eine wahrhaft ruchlose Stelle aber findet sich in der Casanova-Novelle, wenn der alte Abenteurer, der eben seines Gastgebers Olivo dreizehnjährige Tochter genossen hat, dem Mädchen, gerade da der Hausherr nach ihr zu sehen kommt, ein Goldstück schenkt; »es machte ihm einen ganz besondern Spaß, das Dirnchen . . . im Angesicht ihres eignen Vaters für ihre Gunst zu bezahlen.«

passieren wird? Meinen Sie, ich verachte die Ungetreue, oder ich hasse sie? . . . In Wahrheit versteh' ich ja alles, was geschehen ist, viel zu gut . . . Aber, lieber Freund, das Verstehen hilft ja gar nichts. Das Verstehen ist ein Sport wie ein anderer. Ein sehr vornehmer Sport und ein sehr kostspieliger. Man kann seine ganze Seele darauf verschwenden und als ein armer Teufel dastehen. Aber mit unsern Gefühlen hat das Verstehn nicht das allergeringste zu tun, beinahe so wenig wie mit unsern Handlungen. Es schützt uns nicht vor Leid, nicht vor Ekel, nicht vor Vernichtung.«. Ja dies Verstehen ist im Grunde wieder nur ein Beweis von Herzenskälte und bedeutet immer ein Ende; denn es ist gerade »die höhere Art von Liebe, die nicht verzeiht« (Die Theaterstücke, IV, S. 306).

Sollte es jedoch in aller Welt kein Band geben, das Mann und Weib fester aneinanderschlösse und das lässige Herz widerstandsfähig machte gegen die Anwandlungen der Untreue? Manche von Schnitzlers Frauen hegt die Zuversicht, daß die Frucht gemeinsamer Freuden, das Kind, die tiefere Gemeinschaft bewirken müßte. »Meinst du,« fragt Irene Herms ihren Julian, der sie vorwurfsvoll an längst verjährten Betrug erinnert, »meinst du, ich hätt' so was anstellen können, wenn wir ein Kind . . . gehabt hätten? . . . Alles wär' anders gekommen« (»Der einsame Weg«). Mathilde, des berühmten Bildhauers Gregor Samodeski leidendes Weib bekämpft die Anwandlungen berechtigter Eifersucht mit der erhabenen Überzeugung, daß das Kind, welches sie unter dem Herzen trägt, den Gatten unauflöslich mit ihr verbinde; bitter enttäuscht in dieser Zuversicht, scheidet sie freiwillig aus dem Leben (»Die griechische Tänzerin«). Der Gedanke an das Kind, das Anna erwartet, an sein Kind, hindert Georg Wergenthin im geringsten nicht, in Wünschen und Taten der Geliebten die Treue zu brechen, ja in Augenblicken bereit zu sein, um einer andern willen Mutter und Kind völlig im Stiche zu lassen (»Der Weg ins Freie«). Und nicht nur der Männer verstockteres Herz fühlt sich von dem Wunder der Zeugung so wenig angerührt und zur Selbstzucht verpflichtet; auch die Frauen werden durch das Kind, das sie dem einen geboren, nicht stärker gehemmt, sich in Abenteuer mit andern zu stürzen.

Es ist eine auffällige Erscheinung, daß nahezu sämtlichen Frauen-
gestalten Schnitzlers ein Kind — ein einziges und meist noch im

zarten Alter stehendes — beigegeben ist; wie eine durch eindrucksvollstes Erlebnis bewirkte *idée fixe* stellt sich dieses Bild dem Dichter immer wieder ein. In den Novellen ›Die Frau des Weisen‹, ›Die Toten schweigen‹, ›Frau Berta Garlan‹, ›Die griechische Tänzerin‹, ›Die Hirtenflöte‹, ›Frau Beate und ihr Sohn‹, ›Dr. Gräsler‹; im ›Reigen‹ (6. Dialog); in den Theaterstücken ›Das Vermächtnis‹, ›Der Puppenspieler‹, ›Zwischenspiel‹, ›Komtesse Mizzi‹, ›Das weite Land‹ ist es zu finden — und allüberall wird laut oder leise darauf hingedeutet, wie wenig das Kind die Eltern bindet und zurückhält. Da fehlt denn freilich auch das Widerspiel nicht: daß umgekehrt die Kinder sich an die Eltern und durch sie nur schwach gefesselt fühlen. Nach der Dankesschuld den Erzeugern gegenüber fragen sie wenig und überlassen jene, wenn's drauf ankommt, auch in der schwersten Stunde unbekümmert sich selbst, um das eigene Leben zu gewinnen. Nicht jeder Vater will das dulden, der alte Moser zum Beispiel gar nicht; und gerade er muß es am eigenen Leibe aufs schlimmste erfahren (›Der Ruf des Lebens‹). Der mildere, weisere Professor Wegrat (›Der einsame Weg‹) hingegen erkennt klar: ›Es gibt so vieles, was die jungen Leute von uns fortruft — fortlockt — fortreißt von allem Anbeginn. Wir führen ja doch nur einen Kampf um unsere Kinder von dem Augenblick an, da sie überhaupt da sind — und einen ziemlich aussichtslosen obendrein . . . Sie können uns ja nie gehören‹; und gerade er bleibt von dem vorgeahnten Schicksal verschont, wenn Felix zu seinem Vaterherzen rückkehrt, obwohl er weiß, daß dies nicht sein leiblicher Vater ist. Auch Frau Meinhold, Otto von Aigners vielgeprüfte Mutter (›Das weite Land‹), verschließt sich nicht der traurigen, aber notwendigen Erkenntnis: ›Von diesem Wahn kann man sich nicht früh genug frei machen, daß wir unsere Kinder jemals besitzen könnten. Besonders Söhne! Sie haben uns, aber wir haben sie nicht . . . Solang sie klein sind, verkaufen sie uns um ein Spielzeug und später — später um noch weniger — — Auch Söhne werden Männer.‹ An Genia Hofreiter richtet sie diese Worte, just an die Frau, über deren Liebe Otto alsbald die Mutter vergessen wird. Und dann kommt sie abermals zu ihr, die nun die Geliebte des Sohnes geworden ist, — ein schwerer Gang! ›Ich hatte nur die Wahl, Ihnen sehr böse — oder sehr gut zu sein‹, spricht sie; ›Sie haben ihm so viel bedeutet,

Genia! Mehr als sein Beruf, als seine Zukunft, als ich, als sein Leben. O Gott, was hab' ich alles gefürchtet. Und habe geschwiegen. Mußte schweigen. Und sogar begreifen muß' ich's . . . In all meinem Groll, meiner Angst, meiner Eifersucht, mußte ich es doch begreifen . . . Und nun ist all mein Groll und meine Eifersucht dahin . . . Sie sehen, daß meine Wahl getroffen ist und daß ich mich entschlossen habe, Sie — nicht zu hassen . . . Wir wollen Freundinnen sein.« — Dies Problem eifersüchtigen Kampfes, den das Weib in seinen beiderlei Gestalten: als Mutter und als Geliebte, um den Besitz eines Jünglingsherzens kämpft, kehrt wieder in Haupthandlung und Nebenepisode der Novelle »Frau Beate und ihr Sohn«. Der siebzehnjährige Knabe hat Feuer gefangen an der koketten und verderbten Baronin, die vor ihrer Eheschließung eine Schauspielerin von zweifelhaftem Rufe gewesen, und Beate faßt den Entschluß, vor diese Frau hinzutreten und ihr rundweg zu sagen: »Ich will nicht, daß mein Sohn ihr Geliebter wird.« Die Baronin erzählt ihr zur Antwort eine selbsterlebte Anekdote:¹ »In der Provinz, da hatte ich eine Kollegin . . . Zu der kam eines Tages die Gräfin . . . Ihr Sohn hatte sich in ein Bürgermädel verliebt, aus guter, aber ziemlich armer Familie . . . Und der junge Graf wollte das Mädchel durchaus heiraten. Dabei war er noch nicht zwanzig . . . Eines schönen Tages erscheint die Gräfin-Mutter bei meiner Kollegin und redet mit ihr — und bittet sie — Na, kurz und gut, sie arrangiert das so, daß ihr Sohn in den Armen meiner Kollegin das Bürgermädel vergißt . . . Es ist eine wahre Geschichte und eine sehr moralische obendrein. Eine Mesalliance wurde verhindert, eine unglückliche Ehe, vielleicht gar ein Selbstmord oder ein Doppelselbstmord.«¹ — Natürlich verfällt

¹ Das Motiv vom »Sündenfall« schlägt unser Dichter auch sonst mit Vorliebe an. Wie Emilie (»Denksteine«) ein Andenken bewahrt an den Tag, da sie zum erstenmal einem Manne gehörte, wie ihr, ob sie gleich der Gesichtszüge jenes ersten Geliebten sich gar nicht mehr zu entsinnen vermag, die Stunde heilig ist, da sie zum Weibe wurde: so sieht Amalia noch in dem abgelebten Casanova den strahlenden Herzensbrecher von ehemals, in dessen Armen sie erste Seligkeit genossen; und eine Erwähnung frühesten Liebesgenusses findet sich in Anfangs- wie in Spätwerken Schnitzlers, im »Märchen« etwa ebensogut wie im »Dr. Gräsler«. Eine an der Grenze des Darstellbaren stehende entsprechende Episode der Casanova-Novelle (s. o. S. 67¹) streift gar schon hart an die Notzucht.

Beatens Sohn trotz dieser ungewöhnlichen Unterredung dem Banne der Verführerin, und erschauernd wird die Mutter dessen inne: »Eine Trauer umfing sie, als hätte sie eben von etwas Abschied genommen, das niemals wiederkommen konnte. Vorbei war die Zeit, da ihr Hugo ein Kind, ihr Kind gewesen war. Nun war er ein junger Mann, einer, der sein eigenes Leben lebte, von dem er der Mutter nichts mehr erzählen durfte.«

BACCHUSFEST

*Die Geschlechtsliebe zwischen
Mann und Weib ist nur die Be-
gründerin, keineswegs, ja nur
zum kleinsten Teil, der Inhalt
der Ehe.*

Theodor Storm an Paul Heyse

Wie nun, fragt man sich, werden diese Anarchisten Herzens und der Seele, diese Ungebundenen und keinem Pflichtbewußtsein zugänglichen Menschen mit der sozialen Institution der Ehe fertig, welche doch auf die sittliche Forderung beständiger Sinnentreue gegründet und vornehmlich um des Kindes willen eingerichtet ist? Es ist von vornherein klar, daß die Schnitzlerschen Gestalten für das Pathos dieser wie jeder anderen Pflicht wenig Sinn haben, und so herrscht denn unter ihnen an Ehebrüchen — drohenden und vollzogenen — kein Mangel. Die Titel nahezu sämtlicher Schriften des Dichters müßte man hersetzen, wollte man alle Ehebruchsbehandlungen aufzählen. Indes als ein eigenes Problem hat der frühe Schnitzler die Ehe noch nicht erkannt, als ein ununterschiedenes Stück begreift er sie zunächst ein in die große Sphäre seiner Liebesdialektik, weil er sie nur vom Standpunkte des »Ehebrechers« ansieht. Der »Gatte« ist in den Jugendwerken eine verschwommene Hintergrundfigur, die sich nur als Störenfried des Vergnügens von Gattin und Liebhaber bemerkbar macht; oder er ist der »Weise«, der den Unfug zwar merkt aber in abgeklärter Ruhe menschliche Schwäche milde begreift und schweigend verzeiht (»Die Frau des Weisen«) — eine laxe und von der Lächerlichkeit nicht weit entfernte Moral, die an des seligen Kotzebue tollste Streiche erinnert. Es ehrt den Dichter, daß er sehr bald von dieser oberflächlichen Phraseologie abging und allmählich erkannte, wie viel Torheit in solcher vermeintlichen Überlegenheit steckt. Erste Station auf diesem Weg in die Tiefe ist der Einakter »Die Gefährtin«. Professor Pilgram hält sich für einen Ausbund von Weisheit und Güte, weil er die zwanzig Jahre jüngere Gattin ungestört die Freuden, welche er ihr nicht mehr zu bieten vermag, in den Armen seines Assistenten genießen läßt; er wartet nur immer auf den Augenblick, da die beiden zu ihm kämen mit der Bitte, Eveline freizugeben, bildet sich ein, daß sie zu feig dazu wären, wie doch auch er den Mut nicht aufbringen kann, selber zu ihnen zu reden. Die ganze Narrheit so erhabenen Tuns wird ihm erst offenbar, als er nach dem Tode der Gattin erfährt, daß nicht hohe Liebe, sondern nur niedrige Sinnlichkeit der Leiber die Frau und ihren Geliebten vereint hatte. — Gerade umgekehrt ist dies Motiv in der Novelle »Frau Berta Garlan«, exemplifiziert an dem lahmen Herrn Rupius,

welcher der ausschweifenden Gattin ihre Abenteuer verzeiht, weil eben nur die ungestillten Bedürfnisse der Sinne sie dahin treiben, während ihr Innerstes ihm treu bleibt¹. Hier und ebenso innerhalb des im gleichen Jahre entstandenen Einakters ›Die Frau mit dem Dolche‹ kündigt sich eine neue Auffassung der Ehe an, die Schnitzler von nun an festhält und immer mehr vertieft. Was macht es aus, meint Paola (›Die Frau mit dem Dolche‹), eine Nacht in fremden Armen verbracht zu haben, wenn sie doch nur den einzigen Remigio liebt, — was kümmert sie's, mit welcher von den vielen Damen, die den großen Künstler umbuhlen, ihr Gatte seine fernen Nächte teilt: ›Zusammen wach sein, das allein bedeutet.‹

Im ›Einsamen Weg‹ wird die gleiche Idee deutlicher, aber nur mittelbar ausgedrückt, weil hier von den beiden Seiten des Eheproblems: Verhältnis von Mann und Frau, Verhältnis zwischen Kind und Eltern, nur das letztere behandelt ist. Saladins Weisheit tönt hier erneut an unser Ohr:

Das Blut, das Blut allein
Macht lange noch den Vater nicht!

Für Felix Wegrat ist die Kunde, daß er Julian Fichtners natürlicher

¹ Wie Beatrice in der Exzentriksängerin Kitty, so findet der schweigend verzeihende Weise sein komisches Gegenstück in dem gutmütigen Tölpel Andreas Thameyer, dem nicht einmal das dunkelhäutige Gör, das ihm seine Frau neun Monate nach einem sehr eigentümlich verlaufenen Besuch bei den Schwarzen im Tiergarten zur Welt bringt, über den geschehenen Treubruch die Augen öffnet; während jener, der Macht der äußeren Beziehungen sich entwindend, noch des eignen Weibes Fehltritt als eine alltägliche Geschichte begreift, benehmen diesem auch die größten Gegenbeweise nichts von dem unerschütterlichen Glauben an die Treue seiner Gattin. Vom gleichen Stamme ist der anämische Albert von Webeling, der in seiner Verliebtheit das dumme Luderchen Katharina (auch im ›Ruf des Lebens‹ und im ›Dr. Gräsler‹ tragen lockere Mädchen diesen Namen) zu einem geheimnisvollen Wesen aus einer andern Welt umdichtet und in seiner sklavischen Bescheidenheit sich auch nach der Vermählung damit begnügt, ihr nicht mehr zu bedeuten, ›als irgend einer, dem sie in einer Gesellschaft zu einer Runde durch den Saal den Arm gereicht hätte‹ (›Die Fremde‹). Es ist ein derber Spaß, daß Albert wie Andreas die Untreue der Gattinnen mit ihrem eigenen freiwilligen Tode bezahlen; und dabei die volle Wahrheit gar nicht einmal ahnen.

Sohn sei, ein leeres Wort: »Er fühlt es, daß man sehr wenig für einen Menschen getan hat, wenn man nichts tat, als ihn in die Welt zu setzen.« Nichts ändert die scheinbar so bedeutungsvolle Enthüllung an seinem Verhältnis zu dem bloß vermeintlichen Vater. »Der Mann, in dessen Haus ich geboren und aufgezogen bin, der meine Kindheit und meine Jugend mit Sorgfalt und Zärtlichkeit umgeben hat und der meine Mutter geliebt hat« — dies erwidert Felix auf Julians Eröffnung — »gilt mir geradeso viel als er mir bisher gegolten hat, und beinahe noch mehr.«

Was Professor Wegrat an väterlicher Sorgfalt und Zärtlichkeit in Unwissenheit an ein Kuckuckskind wendet, das würde Herr Rupius in vollem Bewußtsein, das Gerede der andern Menschen nicht achtend, an seiner Anna Kind ausgetan haben, wenn diese nicht die Sündenfrucht vorzeitig zerstört hätte. »Es war nicht notwendig!« ruft er am Totenbette der Gattin aus; »ich hätt' es aufgezogen wie mein eigenes Kind.« Und Dr. Gräser wandelt solchen Vorsatz zur Tat um: wir sehen ihn mit dem Töchterlein der Frau Sommer, die seit kurzem seinen Namen trägt, auf Lanzarote ans Land gehen, »die weiche Kinderhand in der seinen, deren Druck ihn beglückte, wie nie eine andere Berührung ihn beglückt hatte.«

Wollen diese sämtlich in die gleiche Kerbe einschlagenden Fälle bedeuten, daß nicht die sexuelle Verursachung allein, ja sie am allerwenigsten, Vaterrechte verleiht, so wird in andren Schriften mit noch stärkerer Vehemenz die Meinung ausgesprochen, daß auch das Verhältnis der Ehegatten zueinander mehr bedeutet als eine geschlechtliche Beziehung. Anatols jugenhafte Auffassung der Ehe teilt von den Gestalten der reifen Werke Schnitzlers bezeichnenderweise nur noch Leutnant Gustl, dem diesbezüglich bloß eine einzige Vorstellung zur Verfügung steht: »Hat schon was für sich, so immer gleich ein hübsches Weiberl zu Haus vorrätig zu haben.« Ganz anders tönt es aus dem »Zwischenspiel«, jener Dichtung, in der das Problem der Ehe am einläßlichsten erörtert wird.

In das bisher vortreffliche Verhältnis zwischen dem Kapellmeister Amadeus Adams und seiner als Opernsängerin wirkenden Gattin Cäcilie kommt von zwei Seiten zugleich empfindliche

Störung. Eine Sängerin, Gräfin Friederike Moosheim, hat es auf den Musiker abgesehen und macht den seiner Frau allzu Getreuen darum eifersüchtig auf seinen Freund, den Fürsten Sigismund, der in der Tat Cäcilie heiß liebt. Diese selbst gesteht, von Amadeus gefragt, offen ein, daß Sigismund ihr gefährlich werden könnte — aber noch nicht sei. »Vielleicht gibt es heute etwas, das zurückhält,« spricht sie, »das zurückhalten könnte, wenn es nur wollte.« »Es will nicht,« antwortet Amadeus, »es darf nicht wollen. Was hätte es für einen Sinn? Heute wäre ich vielleicht der Stärkere — und vielleicht noch ein anderes Mal — und endlich käme doch der Tag, an dem ich unterliegen würde. Und selbst wenn man immer der Sieger bliebe: wäre das noch ein Glück, um das man oft kämpfen und immer zittern müßte? Ein Glück für uns, die ein so hohes gekannt haben? — Nein, Cäcilie, in der Angst um einander sollte unsere Liebe nicht enden. Ich halte dich nicht, wenn es dich anderswohin zieht.« Um so weniger darf er's tun, als ja er selber daran ist, sich an jene Gräfin zu verlieren. So gehen sie auseinander, aber nur als Eheleute, nicht als gute Kameraden; sie wollen einen höheren Standpunkt einnehmen als die Dutzendmenschen mit ihren groben Begriffen, ihrem einfältigen Entweder-Oder. »Was uns verbindet,« sagt Amadeus, »ist ja so stark, daß alles andere, was uns etwa noch in unserer Freiheit bevorstehen mag, dagegen geradezu unwesentlich erscheint... Wir gehören doch schließlich noch immer zusammen, auch wenn von hundert Fäden, die uns verknüpfen, einer gerissen ist; er hält sich überzeugt, daß die Treue, die Cäcilie und er inskünftig einander halten wollen, immer noch »eine bessere ist als die in manchen andern Ehen, wo man tagsüber seine eigenen Wege geht und nichts gemeinsam hat als die Nacht«. Aber Albertus Rhon, dem Amadeus seinen und Cäciliens Entschluß einer rein privaten Scheidung anvertraut, hält nicht viel von der Dauerhaftigkeit des neuen Verhältnisses: «Freundschaft zwischen zwei Menschen verschiedenen Geschlechts ist immer eine gefährliche Sache — sogar zwischen Eheleuten. Wenn die Seelen sich allzu gut verstehen, so reißen sie allmählich auch das mit, was man gern bewahren möchte; und wenn die Sinne zueinander fließen, so gleitet mehr von der Seele nach, als wir ihnen gerade nachsenden wollten. Ein ewiges Gesetz, das die tiefe Unsicherheit aller irdischen Bezie-

hungen zwischen Mann und Weib verschuldet«¹. Wirklich geschieht's dieser Warnung gemäß. Beim ersten Wiederbegegnen der Gatten wird Amadeus von dem neuen Reiz der von Abenteuern seltsam umdufteten Cäcilie hingerissen, und in rasch entflammter Sinnlichkeit begehrt er, gegen die Verabredung, gegen Cäciliens Mahnung, nicht mehr ihre Freundschaft, sondern ihren Leib. Und mit der Liebe erwacht in ihm die Eifersucht; schon erwägt er törichterweise den Einfall, sich mit Sigismund zu schlagen — da erfährt er von diesem selbst, daß Cäcilie ihm bisher gar nicht angehört hat. Amadeus, glücklich, daß ihm seine Frau mit ihrer Untreue nur eine Komödie vorspielte, um ihn für seinen eigenen Seitensprung zu bestrafen, glaubt alles wieder gut; aber Cäcilie hat es so nicht gemeint. Das Abenteuer mit dem eignen Gatten, diese glühende Nacht, in der sie für Amadeus nichts anderes gewesen als die einem andern geraubte Geliebte, ist ihr eine zu trügerische Stunde. Wohl sei sie ihm mit dem Körper treu geblieben, nicht mit der Seele. »War ich denn wirklich dein?« spricht sie. »Ich war es nicht. Oder bist du so bescheiden geworden mit einem Mal, daß dir ein Glück genügte, das zur selben Stunde sich vielleicht auch ein anderer hätte holen können, wenn er nur dagewesen wäre?« Und wie ihr der Ausruf zurückschallt: »Du fühlst es so gut wie ich in diesem lichten Augenblick, daß wir uns lieben, wie wir uns niemals geliebt haben« — da ringen sich Worte von ihrem Munde los, jenen ähnlich, die früher, als er so raschen Sinns die Gattin freigab, Amadeus gesprochen, doch jetzt von dunkleren Obertönen begleitet: »Dieser Augenblick kann trügen — er trägt gewiß. Wenn irgend einer, so ist er dazu gemacht. Verdienen denn die vielen Stunden, in denen wir allmählich unsere Zärtlichkeit schwinden fühlten, die vielen Stunden, in denen es uns zu andern lockte — verdienen die weniger Glauben als dieser Augenblick? Was uns jetzt zueinander treibt, ist nichts als die Angst vor dem wirklichen

¹ Der gleiche Gedanke, nur sozusagen in der Umkehrung ausgedrückt, liegt in Paolas Worten (»Die Frau mit dem Dolche«):

wie Erfahrung lehrt, begibt sich's
 Zuweilen, daß ein nächtlich Abenteuer,
 So nichtig und so wesenlos es schien,
 Zudringlich nachläuft in den hellen Tag
 Und sich wie was Lebendiges gebärdet.

Abschiednehmen. Und was wir jetzt empfinden, wär' eine armselige Probe auf die Ewigkeit. Ich vertrau' ihr nicht. Was einmal geschehen ist, könnte — müßte sich wiederholen, morgen oder in zwei Jahren, oder in fünf — vielleicht etwas leichtfertiger, vielleicht etwas düsterer als diesmal, kläglicher gewiß.« Vorwurfsvoll fragt Amadeus, ob das der Lohn dafür sei, daß sie gegeneinander immer wahr gewesen; die Antwort, die ihm wird, enthält Schnitzlers ersten ausdrücklichen Widerruf seiner jugendlich einsichtslosen Überschätzung des nachsichtigen Ehemanns: »Wenn alles andere wahr gewesen ist, — daß wir beide uns so schnell darein gefunden in jener Stunde, da du mir deine Leidenschaft für die Gräfin und ich dir meine Neigung für Sigismund gestand — das ist nicht Wahrheit gewesen. Hätten wir einander damals unsern Zorn, unsere Erbitterung, unsere Verzweiflung ins Gesicht geschrien, statt die Gefaßten und Überlegenen zu spielen, dann wären wir wahr gewesen — und wir waren es nicht.«

In der märchenhaften Erzählung »Die Hirtenflöte« wird, mit noch stärkerer Instrumentierung, die gleiche Lehre vorgetragen. Dionysia, von ihrem Gatten aus frevelhafter Wißbegier in die Freiheit gestoßen, die sie nicht begehrte, hat, aus grenzenlosen Abenteuern zu Erasmus wiedergekehrt, für ihn, der stolz sein will auf seine Tat, die »kein Weiser unter den Liebenden je gewagt, kein Liebender unter den Weisen je sich abgewonnen«, nur bitter vorwurfsvolle Worte. Kein Weiser und Liebender, ein liebloser Narr sei er gewesen! »Dein Herz war müd, darum ließest du mich scheiden, ohne einen Kampf aufzunehmen, der damals noch nicht verloren war; und dein Geist war erwürgt im kalten Krallengriff von Worten.« Ein Hineintreiben der eignen Gattin in den Ehebruch findet auch im »Weiten Land« statt, wo Hofreiter seiner Frau geradezu Vorwürfe macht, durch ihre Sprödigkeit ein Menschenleben vernichtet zu haben¹; und als er sie so weit gebracht, durch eignen Augenschein sich überzeugt hat, daß sie einen Geliebten besitzt, empfindet er das »wie eine innere Befreiung«; denn nun geht er ja nicht mehr als der Schuldige im Hause herum. Und nicht schwerer würde Konrad Herbot (»Die große Szene«) im Grunde seines Herzens es aufnehmen, wenn seine Frau Sophie, die er von vorn und

¹ Freilich berührt sich dies Motiv hier mit jenem andern vom Wert des Lebens und der Unausdenkbarkeit des Todes, als welches für sich betrachtet sein will.

Natürlich gibt es bei Schnitzler auch minder »feine« — auch minder fischblütige — Leute, als welche die Gattin oder deren Liebhaber nicht so leichten Kaufes entlassen, wenn sie eines Betrugés sich schuldig gemacht haben. Berta Garlans Schwager zum Beispiel hat seine Albertine, als er sie mit Herrn Klingemann erwischte, zwar nicht hinausgeworfen, er hat ihr verziehen, aber nur aus Bequemlichkeit und hauptsächlich, weil er danach selber tun konnte, was er wollte; Albertinens Strafe ist hart genug, denn seither ist sie nichts viel Besseres als das Dienstmädchen des Gatten, der es dahin gebracht hat, daß sie sich immer wie eine Begnadigte vorkommen muß; gedrückt und elend schleicht sie im Hause herum. Ähnlich steht es um die Ehe des Bankdirektors Walponer, die, wie Frau Beate mit ihrem scharfen Blick für menschliche Beziehungen erkennt, im tiefsten unterhöhlt irgendeinmal unerwartet, ja ohne äußern Anlaß zusammenbrechen wird; mit übergroßer Vorsicht richten die Gatten das Wort aneinander, als könnte der bebende Groll, der um die harten Mundfalten der beiden alternden Menschen lauert, jeden Augenblick in bösen, nie wieder gut zu machenden Worten ausbrechen. Bankier Natter (»Weites Land«), der in seine Frau rettungslos verliebt ist, obwohl er weiß, daß sie ihn mit allen Herren ihres Bekanntenkreises betrügt, kühl an diesen sein Mütchen vermitteltst versteckter kleiner Schuftereien, während es nach außen den Anschein hat, als kenne er nicht oder dulde stillschweigend die Seitensprünge des Weibchens; und ebenso halten es die Hahnreie Dr. Eckold (»Stunde des Erkennens«) und Marchese Celsi (»Casanovas Heimfahrt«), die nur auf die gute Gelegenheit warten, ihren langverhaltenen Grimm auf diabolische Art zu entladen. Denn es gibt, wie Hofreiter vortrefflich sagt, »überhaupt weniger betrogene Ehemänner, als die Gattinnen und manchmal sogar die Liebhaber glauben«.

Im »Zwischenspiel« fällt gelegentlich das Wort: »Darauf, ob man einander treu bleibt, was die Leute so nennen, kommt es wohl am allerwenigsten an.« Von diesem Gesichtspunkt aus wird in einer größeren Anzahl Schnitzlerscher Spätschriften die Ehe, ihre Freuden und Leiden, betrachtet. In geradezu gleichnishafter Weise ist das in der Novelle »Der Tod des Junggesellen« besorgt. Als der fünfundfünfzigjährige schon seit zwei Jahren am Herzen

laborierende Junggeselle eines Tages einen starken Anfall bekommt und den Tod nahen fühlt, sendet er nach seinen drei Freunden: dem Arzt, dem Kaufmann, dem Dichter. Sie kommen zu einem Toten. Wie sie sich, ratlos, in welcher Absicht wohl sie wären gerufen worden, im Sterbezimmer umsehen, entdecken sie einen großen Briefumschlag mit der Aufschrift »An meine Freunde« und darin ein Blatt mit einer allerdings verblüffenden Mitteilung: »Es war ein Verhängnis, meine Lieben, und ich kann's nicht ändern. Alle eure Frauen hab' ich gehabt.« Mit herzlichstem Behagen hat der Verstorbene diesen Brief geschrieben, der ihm selber nicht den geringsten Vorteil bringt, den Freunden aber zum mindesten unangenehme Stunden verursachen, wenn nicht gar dem einen oder andern geradezu das Leben vergiften dürfte. Indes übt die »fabelhafte Gemeinheit« des Briefschreibers durchaus nicht diese erwartete Wirkung. Die Frau des Kaufmanns ist seit zwei Jahren tot, und es wird ihm schwer, sich ihr Bild in Erinnerung zu rufen; ihm flattern Zorn und Beschämung suchend ins Leere. Der Arzt denkt an seine alternde milde und gütige Frau, an seine prächtigen Kinder und an sein behagliches Heim — »und alles das, was ihm aus dem Brief des Toten entgegenströmte, schien ihm nicht so sehr unwahr, als vielmehr von einer rätselhaften, ja erhabenen Unwichtigkeit.« Dem Dichter ist seine verwelkte Gattin längst keine Geliebte mehr; »doch anderes war sie ihm geworden, mehr und Edleres: eine Freundin, eine Gefährtin; voll Stolz auf seine Erfolge, voll Mitgefühl für seine Enttäuschungen, voll Einsicht in sein tiefstes Wesen — all jene anderen Dinge, was hatten sie im Grunde zu bedeuten?« Diese einzig richtige Auffassung und wahre Bedeutung der Ehe sucht auch Klara Eckold (»Stunde des Erkennens.«) ihrem Freunde Ormin auseinanderzusetzen, daß er begreife, »was eine jahrelange gemeinsame Existenz... für Fäden knüpft, stärker als alle, die Leidenschaft zwischen Mann und Weib zu knüpfen vermag. Da mag allerlei zerren und nagen, die Fäden reißen nicht. Man gehört nun einmal zusammen. Und man spürt es nie tiefer, als wenn man am liebsten auseinander möchte.« Und nicht nur erfahrene Eheleute wissen um die »erhabene Unwichtigkeit« animalischen Treubruchs; spät, zu spät ringt sich der alte Hagestolz Böhlinger (»Dr. Gräsler.«) zu ähnlicher Erkenntnis durch, der in trotzigen

Jugendtagen von Friederike Gräsler, seiner Verlobten, sich abgewendet hatte, weil — ›weil sie mich betrog. So nennt man's ja wohl; Herrgott, was macht man daraus für Geschichten in jungen Jahren. In Wirklichkeit hat sie nur sich selber und ich — mich betrogen. Ja, das ganz besonders«. Es ist das Verdienst von Casanovas laxer, aber versöhnlicher Weltweisheit, wenn Andrea Bassi (›Die Schwestern«) und seine geliebte Anina nicht gleichem, zu spät bereutem Trotz ihr Lebensglück aufopfern. Es zählt zu den kühnsten Seelendeutungen unseres Dichters, was er diese Anina, die in einsamer Nacht — war's Überfall, war's Rausch? — Casanovas willige Bettgenossin wird, zu Andrea, dem Freunde, dem Gatten, am andern Morgen reden läßt:

was diese Nacht geschah —

Nicht ändern nur, mir selbst, Andrea, wär' es
 Vor wenig Stunden noch wie schwerste Schuld —
 Und nicht nur wider dich als Schuld erschienen.
 Und doch — war meine Seele leicht und froh.
 Dies aber ließ mich staunen mehr als schauern. —
 So ganz in dir beschlossen gestern abend,
 Daß der Gedanke nur, ein andrer Mann
 Berührte meine Hand unlautern Sinns,
 Mit Ekel mich erfüllt, — und morgens drauf
 Aus eines Fremden wildester Umarmung
 So reulos wie aus Kinderschlaf erwacht?!
 Unfaßbar gestern noch — und heut' erlebt?!
 Und fühle mich die gleiche, die ich war,
 So unverwandelt und so unverwirrt
 Und deiner Zärtlichkeit so wert, Andrea,
 Als müßte, was ich grausam dir an Schmerzen,
 Was du an Zorn mir vielfach wiedergibst,
 Vor dem geheimnisvollen Wort verwehn,
 Das dir bekennt, was man verschweigen konnte.

In dem Einakter ›Das Bacchusfest« hat Schnitzler das aus diesem Gesichtspunkt angeschaute Eheproblem energisch, und zwar in doppelter Ausgestaltung, in den Mittelpunkt gerückt. Der berühmte Schriftsteller Felix Staufner flüchtet wie immer, wenn

er eine neue Arbeit fertigstellen will, so auch in diesem Sommer in die Einsamkeit der Berge und läßt seine schöne junge Frau allein an einem Alpensee zurück¹. Die gerät hier, während mehrwöchiger Verlassenheit, zum erstenmal in ihrer nun schon fünfjährigen Ehe in Versuchung, knüpft ein Verhältnis an mit dem Fabrikantensohn und Doktor der Chemie Guido Wernig, einem ganz unliterarischen jungen Menschen. Agnes will sich von ihrem Gatten freimachen und dann Guido heiraten. Sie stellt sich das sehr einfach vor, da sie sich innerlich von ihrem Gatten schon geschieden wähnt; in Wahrheit ist das durchaus nicht der Fall, wie man leicht aus den Worten heraushört, die sie über Felix und sein Verhältnis zu ihr äußert: »Daß einmal die Liebe zwischen ihm und mir ein Ende nehmen könnte, diese Möglichkeit ist ihm immer vor Augen gestanden. Aber um so weniger hat er daran gezweifelt, daß alles übrige, was uns verbindet und was das eigentliche Wesen unserer Beziehung ausmacht, unzerstörbar und unvergänglich bleibt. Er weiß vor allem, daß ihn niemand so bis auf den Grund der Seele versteht wie ich, daß er also niemals eine bessere Freundin haben wird, als ich es ihm war — und bin — und bleibe.« Der ahnungslose Gemahl kündigt sich endlich an, und das Paar, entschlossen, ihm gleich alles zu sagen, erwartet ihn, Hand in Hand auf dem Bahnsteig stehend. Wie Felix, von ihnen ungesehen, sie in solcher Vertraulichkeit erblickt, weiß er mit einem Male alles. Aber er beherrscht sich, begrüßt die Gattin und den Fremden und macht die unbefangenste Unterhaltung, geschickt darauf bedacht, Guido zunächst gar nicht zu Worte kommen zu lassen. Sobald er merkt, daß dieser sich als der Unterliegende zu fühlen beginnt, erzählt er von seiner fast vollendeten neuen Dichtung, einem Gesellschaftsstück, das den symbolischen Titel »Das Bacchusfest« führen soll. »Das Bacchusfest«, erklärt er, »war ein eigentümlicher Brauch bei den alten Griechen. . . Er bestand darin, daß einmal in jedem Jahr, eine Nacht hindurch, zur Zeit

¹ Damit ist nur ein Motiv ausgesponnen, das schon im »Weiten Land« (Die Theaterstücke IV, S. 360 ff.) anklingt, wenn der (übrigens auch im »Zwischenspiel« auftretende) Dichter Albertus Rhon für seine Frau nur in den Zwischenakten seiner Arbeit zu haben ist. Vergleiche auch Paulas aus Bewunderung und Untreue gemischte Empfindungen für den literarischen Gemahl im Vorspiel der »Frau mit dem Dolche«.

der Weinlese ... in gewisser Hinsicht uneingeschränkte Freiheit gegönnt war ... Für diese eine Nacht waren alle Bande der Familie, alle Gebote der Sitte einfach aufgehoben. Männer, Frauen junge Mädchen verließen bei Sonnenuntergang das Haus, dessen Friede sie sonst umgab und behütete, und begaben sich in den heiligen Hain ..., um dort unter den schützenden Schleiern der Nacht, das göttliche Fest zu feiern ... Bei Anbruch des Tags war das Fest vorbei, und jeder Teilnehmer war verpflichtet zu vergessen, mit wem er für seinen Teil das göttliche Fest gefeiert hatte ... Und wie die Sage berichtet, sollen die Festteilnehmer zuweilen etwas ermüdet, aber doch erfrischt, ja gewissermaßen geläutert nach Hause wiedergekehrt sein ... Es durfte über das Fest daheim niemals gesprochen werden. Es hätte auch keinen Sinn gehabt. Denn für die Erlebnisse dieser Nacht gab es so wenig eine Verantwortung — als für Träume.« »Aber ist es nicht zuweilen passiert«, wirft Guido, Felix' Abzielen erfassend, die Frage hin, »daß ein Paar, das sich im heiligen Haine zusammengefunden hatte, keine Lust verspürte, gleich wieder auseinanderzugehen?« Und Felix setzt fort: »Wenn zwei, die sich unter den Schleiern der Nacht zusammengefunden, noch am nächsten Abend Sehnsucht nacheinander verspürten — das kam seltener vor, als man glauben sollte — so durfte niemand, weder Ehegatte noch Ehefrau, auch nicht Vater und Mutter die Verliebten zurückhalten; und sie trafen sich wieder an derselben Stelle, wo sie einander am Morgen verlassen hatten. Aber aus dieser zweiten Nacht... gab es keine Rückkehr. Das frühere Heim war den beiden für alle Zeit verschlossen, und sie blieben für den weiteren Verlauf ihres Daseins aufeinander angewiesen. Darum sollen so wenige Lust verspürt haben, am zweiten Abend — außer Haus zu gehen«. Felix ist mit seiner Erzählung fertig, als gerade ein neuer Zug einfährt. »Sollte das nicht Ihr Zug sein, Herr Doktor?« wendet er sich mit einem Male an Guido; und Agnes formt die Frage zu bestimmter Rede um: »Sie werden mit diesem Zug reisen, Guido!« Das sommerliche Intermezzo hat ein Ende; der Liebhaber geht, und das Ehepaar fühlt sich fester verbunden als ehemals.

DIE HIRTENFLÖTE

*Wer zweifelt wohl . . . ,
Daß Glas und Unschuld leicht zerbricht?
Bei beiden braucht es keine Proben:
Sie werden nur, weil sie zerbrechlich sind,
Mit größrer Sorgfalt aufgehoben.*

Wieland

Mit ergrauenden Haaren kehrt Erasmus nach einem in Studien und Reisen hingegangenen erfahrungsreichen Leben in die Heimat zurück, baut sich an stillem Waldesrand ein Haus, heiratet die schöne Dionysia, eines Landwirts eben verwaiste Tochter, und widmet sich ganz der geliebten Sternkunde. Eines Abends, da er sich früher als sonst in das eheliche Schlafgemach begibt und die entschlummerte Gattin betrachtet, wird er sich dessen bewußt, daß er in seiner bereits dreijährigen Ehe noch nie über diese Frau nachgedacht hat, die ihm heute zum ersten Male wie eine Unbekannte erscheint. In solchem Sinnen vergeht ihm die Nacht, daß Dionysia frühmorgens ihn noch immer am Fußende ihres Bettes stehen sieht. Wie sie die Ursache seiner Versunkenheit erfährt, fehlt ihr jedes Begreifen, da sie doch nicht zum geringsten Mißtrauen Anlaß gegeben hat, sie, die zärtliche, glückliche und treue Gattin. »Es ist wohl möglich, daß du das wirklich bist,« erwidert Erasmus; »das Schlimme ist nur, daß ich es nicht wissen kann, und daß du es ebensowenig wissen kannst als ich... Niemals war mir, niemals dir selbst... Gelegenheit gegeben, dich kennen zu lernen. Woher also nimmst du, woher nehme ich das Recht überzeugt zu sein, daß deine Zärtlichkeit Liebe, deine Unbeirrtheit Treue, das Gleichmaß deiner Seele Glück bedeuten und sich auch im Drang und Sturm eines bewegteren Lebens so bewähren würden? Wenn dein Betragen auch immer ohne Fehle gewesen ist, weiß ich darum und weißt du es selbst, ob deine Unnahbarkeit den wahren Ausdruck deines Wesens vorstellt; oder ob du nur deshalb allen Werbungen widerstanden hast, weil du bisher gar nie auf den Gedanken kamst, daß es anders sein könnte, oder weil du insgeheim fürchtest, der gewohnten Behaglichkeit deines Daseins für alle Zeit verlustig zu werden, wenn du je versuchtest, dich über die Gebote ehelicher Sitte hinwegzusetzen?« Nichts mehr könne ihm ihre bisherige Treue bedeuten, nun, da ihm in stiller Nachtstunde die Einsicht ward, daß das tiefste Geheimnis ihrer Seele noch verborgen und unerweckt in ihr schlafe. Um aber die Ruhe wiederzufinden, die ihm sonst ewig verloren wäre, müsse dieses Geheimnis ans Licht gebracht werden, und zu diesem Ende gibt er Dionysia frei. »Von diesem Augenblick an«, spricht er, »bebege ich mich aller Rechte auf dich, die mir bisher eingeräumt waren: das Recht, dich zu warnen, dich zurückzuhalten, dich zu strafen.

Ja, ich verlange vielmehr, daß du jeder Neugier, die sich in dir regt, jeder Sehnsucht, die dich lockt, ohne Zögern Folge leistest, wohin sie auch führe. Und zugleich schwöre ich dir: du magst von hier gehen, wohin du willst, mit wem du willst, wann du willst, magst heute heimkommen oder in zehn Jahren, als Königin oder Bettlerin, unberührt oder als Dirne — du wirst jederzeit dein Gemach, dein Bett, dein Gewand in diesem Haus bereitfinden, wie du sie verlassen; und von mir, der weiter hier verweilen, aber nicht deiner warten wird, für alle Zukunft keinen Vorwurf oder auch nur eine Frage zu fürchten haben.« Dionysia, diesen ihr unverständlichen Worten keinen andern Sinn entnehmend, als daß sie ihres Gemahls Vertrauen verloren hätte, will sich aus dem Fenster stürzen; Erasmus reißt sie zurück, und wie er die Zitternde auf die Stirne küßt, ertönt der liebliche Klang einer Hirtenflöte, daß Dionysia aufhorcht. »Folge dieser ersten Lockung, die an dich ergeht«, ruft Erasmus ihr zu, »und jeder andern, die noch kommen mag, gerade so wie dieser. Zieh hin, dein Schicksal zu erfüllen, ganz du selbst zu sein.«

Und Dionysia geht, wird des Hirten Lieb, der um ihretwillen seine Herde versäumt und an Sommers Ende sein letztes Lämmchen hingibt, um Kleider, Schuhe und Mantel zu kaufen, daß die schöne Frau nicht Kälte leide. Sie aber verläßt ihn, wie der Herbst einzieht, und wird eines Reisenden, der sie unterwegs in seinen Wagen aufnimmt, Hausgenoß. Er ist ein mächtiger Fabriksherr, und Dionysia bemüht sich, sobald sie der unter den Arbeitern herrschenden Not ansichtig wird, trotz der Warnung ihres Freundes, mit ihren schwachen Kräften diesen Mühseligen und Beladenen zu helfen; sie bringt nur Unzufriedenheit unter die Leute, Aufruhr entsteht, der durch Militärgewalt unterdrückt werden muß. Am Tage der Entscheidung, da der Geliebte als Sieger in sein Schloß zurückkehrt, trifft er Dionysia nicht mehr an: »arm und frei, wie sie gekommen, hatte sie den Weg nach der Heimat angetreten, in der festen Meinung, daß nun keine Lockung mehr ihrer harren könnte.« Aber die an der einen Stelle erstickte Flamme des Aufruhrs lodert anderwärts um so mächtiger empor. Dionysia gerät in das Feldlager der Aufständischen und hier in eine Verzweiflungssorgie hinein, die in der Nacht vor dem sichern Untergang den Todgeweihten letzten Rausch und Betäubung schafft. Am

nächsten Morgen wird die Schar von Bewaffneten überfallen, und was dem Schwert entkommt, gefangen gesetzt; darunter auch Dionysia. Ein junger gräflicher Offizier, von ihrer Schönheit betroffen, rettet sie, die entschlossen ist, nach Wiedererlangung ihrer vollen Kräfte die so schlimm unterbrochene Heimreise fortzusetzen, dem Gatten ihre Schicksale zu berichten und ihn zu fragen, ob er sie, seines Wortes eingedenk, trotz allem wieder in sein Haus aufnehme; »doch fühlte sie im Grunde dieses Vorsatzes mehr Neugier als Sehnsucht, und ein Wiedersehen mit Erasmus lockte sie wie ein neues Abenteuer, nicht als der Abschluß ihres wechselvollen Wanderlebens.« So kommt es denn auch anders. Ihr Retter, dem sie »mit einer ihr selbst erstaunlichen und neuen Freude am Lügen¹« von ihrer Vergangenheit eine ganz unwahre Geschichte erzählt hat, veranlaßt sie zum Bleiben, und sie wird seine Geliebte. Da bricht plötzlich Krieg aus, und der Graf muß ins Feld ziehen. Dionysia, dem Geliebten mit ganzer Seele ergeben, nimmt in Männerkleidung ihm zur Seite an den Kämpfen teil, alle Mühen und Gefahren mit ihm tragend. In einem letzten Gefecht trifft den Grafen eine mörderische Kugel; als der Schwerverletzte in Dionysias Armen das Leben aushaucht, schallt die jauchzende Kunde des endlich errungenen Friedens an ihr Ohr. Sie aber sitzt in kriegerischem Gewande regungslos neben dem Toten, bis zum Abend; dann bindet sie den Leichnam in seiner vollen Rüstung auf den Sattel seines Rosses und besteigt das ihre. »Das andere, im Sattel seinen toten Herrn, blieb nach alter Gewohnheit ihr zur Seite; und so ritt das seltsame Paar stumm und abseits, von den heimwärtsziehenden Kriegsscharen . . . mit staunendem Grauen betrachtet, durch das besiegte Feindesland der Heimat zu.« In jenes abgelegene Jagdhaus, in dem einst das selige Paar die süßesten Freuden der Liebe genossen. Dort schaufelt sie selber das Grab und legt den Geliebten mit Degen, Panzer und Helm hinein. Dann tut auch sie die Rüstung ab und sinkt in einen tiefen Schlaf von drei Tagen und drei Nächten.

Im Frühling bringt Dionysia einen Knaben zur Welt, und da er zum erstenmal an ihrer Brust trinkt, zieht auch das erste Lächeln über ihr Antlitz. Langsam erwacht sie wieder fürs Leben.

¹ Auch Berta Garlan wird, sobald sie erst gefallen ist, von einer seltsamen Lügellust ergriffen.

Das ganze Land huldigt der Heldenwitwe und ihrer herrlichen Erscheinung, nicht zum wenigsten der Fürst selber. Er vergißt seines angetrauten Weibes und bietet ihr seine Liebe an. Bald beherrscht Dionysias Einfluß den Staat; aber bald auch gilt sie, die vor kurzem als eine Fremde von rätselhafter, vielleicht göttlicher Sendung erschienen war, bei Adel und Volk als Abenteurerin und Dirne. Und sie selber, je höher ihre Macht steigt, desto weniger wird sie ihres Schicksals froh; sie verachtet den Fürsten, weil er ihr in allem zu Willen ist, und um ihn zu erniedern, gibt sie sich in dem fürstlichen Bette den Jünglingen vom Hofe hin, an denen sie ein augenblickliches Gefallen findet. Der Fürst, davon unterrichtet, läßt seinerseits mit erhitzten und verwirrten Sinnen die leicht errungene Gunst anderer Frauen sich gefallen, und so treibt das Leben im Schlosse ohne Zügel, Scham und Rücksicht dahin¹. Aus solchen Lüsten eilt Dionysia an einem grauen Morgen an den Weiher des Parks, um dort ihren Rausch, ihre Schmach, ihren Ekel mit ihrem abgetanen Leben zugleich und für ewig zu versenken. Da erinnert sie sich, was ihr seit zwei Jahren nicht mehr begegnet war: daß sie Mutter ist; sie eilt zurück ins Schlafzimmer ihres nunmehr siebenjährigen Sohnes, begibt sich mit ihm zum Fürsten und verlangt, daß der ihn sogleich zum Erben des Reichs ernenne; sie verspricht dafür, daß es mit dem grauenvoll wollüstigen Treiben nun ein Ende haben soll, daß sie entschlossen sei, als des Fürsten treue Gefährtin sich nur noch Werken des Wohltuns zu widmen; die Erbschaftserklärung soll die letzte Tat der Willkür sein. Der König willigt ein, aber am selben Abend findet Dionysia ihren Sohn in seinem Bette ermordet. Als sie aus langer Ohnmacht erwacht, sieht sie sich allein, das Schloß völlig verlassen. Durch einen nur ihr bekannten unterirdischen Gang eilt sie in die Residenz und dringt zum Fürsten vor, der gerade daran ist, ihr Todesurteil zu unterschreiben; er hatte ihr die Möglichkeit zur Flucht gegeben, mehr kann er nicht tun, da seine durch Dionysia verstoßene rechtmäßige Gattin mit großer Macht zurückgekehrt ist und er selber verloren wäre, wenn er nicht nachgäbe. Mit einem

¹Sollte dem Dichter hier das skandalöse Treiben des Kurfürsten Wilhelm II. von Hessen und seiner Mätresse Emilie Ortlöpp (Gräfin Reichenbach) vorgeschwebt haben, von dem Treitschke im III. und IV. Band seiner »Deutschen Geschichte« erzählt?

unsagbar verachtungsvollen Blick und ohne ein Wort der Erwidernung schreitet Dionysia an dem jäh Erblässenden vorbei, stoßt die Türe zum Vorsaal auf, »und zwischen den Wachen, die regungslos standen, über die marmorne Treppe hinab, durch das hohe Schloßtor, dann durch die Straßen der Stadt, an den Menschen vorbei, die sie erkannten und scheu vor ihr abrückten, wie vor einer Gezeichneten, in blutigem Kleid, mit halbgeschlossenen, gerade vor sich hingewandten Augen schritt sie dahin.« Keiner wagt es, die Verurteilte zu greifen. In lauer Frühlingsluft, zwischen' gelben Feldern, die im Morgenglanz wogen, nimmt sie tiefatmend den Weg zur Heimat. Nach einer Reihe von Tagen kommt sie, zur Mitternachtsstunde, vor die Pforte ihres Hauses, das offen stand wie für eine Erwartete. Erasmus weiß von ihrem Schicksal, ob sie es auch unter fremdem Namen erlebte, denn von allen Frauen konnte dergleichen keiner andern beschieden sein. »Dich schaudert nicht vor mir?« fragt Dionysia und erhält die Antwort: »Du hast dein Leben gelebt. Reiner stehst du vor mir als all jene andern, die im trüben Dunst ihrer Wünsche atmen. Du weißt, wer du bist.« Aber Dionysia erwidert: »So wenig weiß ich's, als da du mich entließest. In der Beschränkung, die du mir zuerst bereitetest und wo alles Pflicht wurde, war mir versagt, mich zu finden. Im Grenzenlosen, wohin du mich sandtest und wo alles Lockung war, mußte ich mich verlieren. Ich weiß nicht, wer ich bin.« Und sie wendet sich zum Gehen, unbekümmert um Not und Tod, die draußen ihrer warten mögen; sie fürchtet das Draußen nicht mehr, ihr bangt nur noch vor dieses Erasmus Nähe, der, statt an jenem fernen Morgen ins Tal hinabzusteigen, um eine Flöte zu zerbrechen, deren Töne der Geliebten Verführung drohten, sich angemaßt hat, in menschliche und göttliche Ordnung frevelhaft einzugreifen, daß des Lebens ungeheure Fülle, das Hin- und Widerspiel von Millionen Kräften im hohlen Spiegel einer Formel sich ihm kläre. »Ja«, spricht Dionysia, »wärest du erschauert vor dem Hauch der tausend Schicksale, der um meine Stirne fließt, so hätt' ich bleiben dürfen und unsere Seelen wären vielleicht ineinandergeschmolzen in der Glut namenloser Schmerzen. So aber, tiefer als vor allen Masken und Wundern der Welt graut mich vor der steinernen Fratze deiner Weisheit.« Damit wendet sie sich von hinnen und ward nimmer gesehn.

Wenn irgend einer der Schnitzlerschen Gestalten jene ungemessene Lebensdauer beschieden ist, die mit übertreibendem Wort Unsterblichkeit genannt wird, dann gewiß dieser Dionysia. Gleichnishaft spiegelt ihr Sein, ihr Schicksal alles ab, was ein Dichterleben über das rätselvolle Wesen der Frau erfahren und ergrübelt hat. Der Vorwurf der ›Hirtenflöte‹ ist nicht neu. Von unbesonnener Neugier eines Ehegatten, der im Drang nach einer, in Liebessachen doch unmöglichen, absoluten Sicherheit seine schöne junge Frau mit dem vertrauenswürdigsten Freunde auf die Probe stellt und darüber Frau und Freund und im Schmerz ob solchen Verlustes das eigene Leben verliert, erzählt schon der Dichter des Don Quijote in einer rührenden Geschichte. Schnitzler selbst hat mit dem Problem: wo findet sich in der ewigen Unsicherheit menschlicher Liebesbeziehungen ein Weg zur Klarheit? — lange zuvor gerungen, eh er die skeptische Frage durch die im andern Sinne skeptische Antwort seiner ›Hirtenflöte‹ aufhob. Die Bekämpfung eines blinden Glaubens an Frauentreue, auch nur an die Möglichkeit einer solchen, wie sie Anatol sich zum liebsten Geschäft macht, wird abgelöst durch die nicht minder energische Absage an einen gleicherweise törichten blinden Zweifel¹. Und als Resultante bleibt die Einsicht, daß in jeden Weibes Seele ein Dämon schlummert, den nicht zu wecken höchste Weisheit ist. Diesen Funken von Dämonie aber läßt Schnitzler in allen seinen Frauengestalten aufblitzen, und so erscheinen sie, sieht man nur näher zu, allesamt als Dionysias Schwestern. Am ähnlichsten ist ihr wohl Cäcilie, wie denn auch Amadeus mit Erasmus manchen Zug gemeinsam hat; das ›Zwischenpiel‹ ist ja nur eine, psychologisch freilich ungemein kompliziertere Vorwegnahme des Eingangs der ›Hirtenflöte‹. Auch Cäcilie erhält ihre Freiheit als ein von ihr nicht erbetenes Geschenk, und sind ihres Gatten Gründe hiefür auch nicht von so uneigennütziger Art wie die des rein kontemplativen Astronomen, so doch von gleicher Logik; denn auch Amadeus ist des Glaubens, ›daß: Verlockungen widerstehen mit Sehnsucht in der Seele, von allen

¹ Es ist bemerkenswert, daß sich bereits in einer wissenschaftlichen Jugendarbeit des Dichters (›Über funktionelle Aphonie‹: Internationale klinische Rundschau, Wien 1889) der Satz findet: ›o wie ein blinder Glaube, existiert auch ein blinder Zweifel, der in gleicher Weise wie jener ein großes Hemmnis auf dem Wege des Fortschrittes vorstellt‹.

Lügen die schlimmste und gefährlichste wäre und daß man aus Abenteuern eher heil nach Hause käme als aus Wünschen¹.« Wie Erasmus will aber auch Amadeus die Gattin nicht schuldig werden lassen, um sie dann der Pein eines verdorbenen Lebens zu überantworten. »Was du auch Trauriges und Erbärmliches erfahren solltest«, richtet er an Cäcilie das Wort, »bei mir wirst du Zuflucht und Verständnis finden.« Doch darin unterscheiden sich die beiden Paare, daß hier Warnung mit Trotz erwidert wird, während dort der ruhevollen Aufforderung furchtsame Abwehr die erste Antwort gibt. Den innigen Herzenswunsch gibt Amadeus seiner Frau auf den neuen gefährlichen Lebensweg mit, daß ihr manches erspart bleiben möge; sie weist den Wunsch zurück: »Ich habe ja noch so wenig erlebt. Und ich sehne mich danach. Ich sehne mich nach allem Schmerzlichen und Süßen, nach allem Schönen und nach allem Kläglichem, nach Gefahr, vielleicht nach mehr.« Und wie Amadeus ihr vorhält, sie stelle sich vieles einfacher und reinlicher vor, als es sei, und wisse noch wenig von der Welt, in der es Dinge gebe, die sie nie ertragen und nie begehen könnte, da tut sie ihm ein verwandeltes Wesen auf mit diesen Worten: »Du weißt nur, was ich dir, was ich als deine Geliebte, deine Gattin war. Und da du für mich die ganze Welt bedeutet hast, in dir alle meine Sehnsucht, all meine Zärtlichkeit beschlossen war, so konnten wir beide früher nicht ahnen, wozu ich bestimmt wäre, wenn sich die wirkliche Welt vor mir auftäte... Jetzt fühle ich alle Wünsche, die früher an mir herabgeglitten sind wie an einem fühllosen eisernen Panzer — jetzt fühle ich sie über meinen Leib, über meine Seele gleiten und sie machen mich beben und glühen. Die Erde scheint mir voll Abenteuern, der Himmel wie von Flammen strahlend, und mir ist, als säh' ich mich selbst, wie ich mit ausgebreiteten Armen dastehe und warte.« Fast kehren dieselben Worte wieder in Johanna Wegrats Rede, mit der sie Herrn von Sala von ihrem Verlangen erzählt, fortzugehen in die Welt. »Hast du gar keine Angst, Johanna?« fragt er sie. Und sie antwortet dem Geliebten:

¹ So spricht auch noch Andrea Bassi zu Anina:

Als wäre Sehnsucht nicht
Um tausendfaches schlimmer als Erfüllung,
Weil sie fortwährend in der Seele Gründen
Den reinen Lauf ihr bis zur Quelle trübt! (»Die Schwestern«).

»Eine Sehnsucht ohne Angst, das wäre eine wohlfeile Sehnsucht . . . Denkst du, ich weiß nicht, daß es mir nicht bestimmt sein kann, nur Schönes zu erleben? Auch Häßliches, auch Gemeines steht mir bevor . . . Ich werde lügen — und ich freu' mich darauf. Ich werde nicht immer froh sein und nicht immer klug. Ich werde irren und leiden. So muß es wohl sein?« Und warum sie hinaus will ins Leben, wenn sie dies alles voraus weiß? »Ich will später einmal vor mir selbst erschauern müssen. So tief erschauern, wie man es nur kann, wenn einem nichts fremd geblieben ist.« Das gleiche, ein wenig perverse Gelüst spricht auch Erna Wahl aus, wenn sie Dr. Mauers Werbung (»Das weite Land«) also zurückweist: »Sie sind wirklich ein anständiger Mensch! Man hat so das Gefühl, wenn man Ihnen einmal sein Schicksal anvertraut hat, da ist man dann im Hafen . . . Nur weiß ich nicht recht, ob dieses Gefühl der Sicherheit etwas so besonders Wünschenswertes bedeutet . . . Mir ist manchmal, als hätt' ich vom Dasein auch noch anderes zu erwarten oder zu fordern als Sicherheit und Frieden. Besseres oder Schlimmeres — ich weiß nicht recht.« Die Worte sind eine Prosa-Umschrift der Verse, die Paola (»Die Frau mit dem Dolche«) vor ihrem unvollendeten Bildnis sagt:

Ein Rätsel blick' ich selber mir ins Antlitz,
 Nie schaut' ich also, doch so könnt' ich schau'n.
 Es ist, als wär' mir etwas aufbewahrt,
 Das besser oder schlimmer ist als alles,
 Was jemals ich gedacht und je getan,
 Und eine lebensdurst'ge Möglichkeit
 Verbirgt sich hinter halbgeschloßnen Lidern.

Was Johanna und Erna nur phantastisch ersehen, Marie Moser (»Der Ruf des Lebens«) führt es, von keinem Schrecken beirrt, bis ans Ende durch: ein bürgerliches Familienglück, das der Förster ihr bietet, schlägt sie aus um einer einzigen Liebesnacht willen, die übervoll ist von allen Sünden und Wonnen, nach denen es sie gelüstet; und sie muß »in dieser einen Nacht erfahren, was andere Frauen nicht in tausend Tagen und Nächten«. Die unvermählte Friederike Gräsler, die ein so ehrbares Leben zu führen schien, ist, wie der eigne Bruder erst nach ihrem Tode aus alten Briefen

erfährt, durch ungezählte Abenteuer dahingeschritten und dann freiwillig aus einem Dasein geschieden, das ihr die im Überfluß genossenen Freuden nicht länger bieten wollte. Und Marcolina wird, ob auch die Liebesnacht mit Lorenzi ihr erstes Abenteuer war, gar bald, Casanova weiß es, über eine ansehnlichere Zahl solcher Erinnerungen verfügen.

Gewiß mögen unter diesen Frauen Abenteurerinnen sein, deren Schicksal nur das Spiegelbild eines von vornherein begehrliehen, leichtsinnigen Gemüts ist. Und für die Sängerin Kläre Hell (»Das Schicksal des Freiherrn von Leisenbohg«), die mit jeder Saison ihren Liebhaber wechselt, für Katharina (»Die Fremde«), die sich auch nach ihrer Vermählung alle Möglichkeiten offen hält, für Therese Golowski (»Der Weg ins Freie«), die zwischen zwei Träumen taumelt, dem wirr-düstern der Menschheitsbeglückung und dem heiter-leichten von Liebesabenteuern, für die frivole Fürstin Wendolin (»Fink und Fliederbusch«), für Komtesse Mizzi mit ihrem reichen Liebesleben trifft dies gewiß zu; ja vielleicht ist, wie Ormin vermutet, auch Klara Eckold (»Stunde des Erkennens«), die mit Karl verheiratet ist, Ormin liebt und einem Dritten sich hingibt, in ihrem innersten Wesen eine Abenteurerin. Aber zumeist hat sich Arthur Schnitzler gerade zu zeigen bemüht, wie auch eine anscheinend ganz nüchterne und ruhevollere Frau, wenn sie nur erst einmal aus ihrer »bewußtlosen« Gelassenheit aufgestört wird, in Unruhe gelangt, aus der sie nicht mehr oder nur in tiefen Schmerzen wieder zurückfindet in die Stille eines früheren Lebens. Mehr noch als an Cäciliens und Dionysias Verwandlung wird diese Absicht des Dichters offenbar an den Erlebnissen von zwei andern, untereinander abermals seelenverwandten Frauen: Berta Garlan und Frau Beate. Die zweiunddreißigjährige Berta, die in ihrer Jugend stolze Hoffnungen einer glänzenden Künstlerlaufbahn gehegt hatte, eh' der Vater in einer Aufwallung bürgerlicher Anschauungen sie vom Konservatorium wegnahm, war nach der Eltern Tode die Frau des schon ältlichen Garlan, eines kleinen Provinzbeamten, geworden, für den sie keine Liebe gefühlt, an dessen Seite sie sich dennoch vollkommen glücklich gefühlt hatte. Nach dreijähriger Ehe mußte er die Witwe mit einem kleinen Buben in recht beschränkten Verhältnissen zurücklassen, und Berta war genötigt, durch Klavierstunden sich den Lebensunterhalt zu schaffen. Da

liest sie eines Tages in der Zeitung von dem Konzert, das der berühmte Virtuose Emil Lindbach in Wien geben will. Den hatte sie vor zwölf Jahren, als sie beide Kollegen auf der Musikschule waren, geliebt. Eine Unruhe bemächtigt sich der Frau, die drei unversuchte Jahre hinter sich hat, und indem sie sich ihrer unbeeirrten Jungfräulichkeit und dessen erinnert, daß ihr ganzes Frauenglück darin enthalten war, in den kalten Armen eines gleichgültigen Gatten zu liegen, wallt es heftig in ihr auf gegen den Geliebten ihrer Jugend, »weil er nicht frecher gewesen, weil er ihr das letzte Glück vorenthalten und ihr nichts zurückgelassen hatte als Erinnerungen voll Duft, aber voll Qual«. Sie sendet einen kurzen, vertraulich geschriebenen Brief an Emil Lindbach, in dem sie ihn zu seinen Erfolgen beglückwünscht, und in seiner Antwort lädt der Virtuose sie ein, nach Wien zu kommen. Die glücklichsten Aussichten eröffnen sich der etwas beschränkten Frau, und wie sehr sie auch solchen Gedanken wehrt, sie träumt sich immer wieder in Emils Armen. Die erste Begegnung mit dem Jugendfreunde, der sie mit ironischer Zerstretheit behandelt, enttäuscht sie ein wenig; doch wird sie noch am selben Abend seine Beute. Aber Emil zieht sich sogleich von ihr zurück, und als sie, verständnislos, ihn mit Briefen bestürmt, weist er sie kühl ab. Da begreift sie endlich, »daß sie nichts mit ihm gemeinsam gehabt als das Vergnügen einer Nacht und daß der heutige Morgen sie beide so fern voneinander gefunden, als alle die Jahre, die hinter ihr lagen . . .; und zum erstenmal in ihrem Leben ist sie so bis ins Innerste aufgewühlt, »daß sie die Menschen begreift, die sich aus Verzweiflung zum Fenster hinunterstürzen«. Sie fährt heim, doch ihre einmal erwachten Sinne lassen sie nicht zur Ruhe kommen; schon träumt sie sich, vor sich selber erschauernd, in die Umarmungen anderer, vieler Männer. Aber das Schicksal der Frau Rupius bringt sie zur Besinnung. An deren Totenbette wird es ihr klar, »daß sie nicht von denen war, die, mit leichtem Sinne beschenkt, die Freuden des Lebens ohne Zagen trinken dürfen«. Und sie verzichtet für immer.

Ein ähnliches Motiv wie in dieser Erzählung, aber veredelt und vertieft, begegnet wieder in der Novelle »Frau Beate und ihr Sohn«. In der älteren Schrift ist das Sexualproblem, um das es sich beiderseits handelt, nicht ganz rein. Berta Garlan träumt, aus

ihren kleinbürgerlichen Verhältnissen und beschränktem Gedankenkreis heraus, doch auch von neuer Ehe und ökonomischer Verbesserung, und diese Aussicht hat sie mit verführt; Beate, eines berühmten Schauspielers Witwe, in behaglichen Umständen lebend, schlägt all die glänzenden Heiratsmöglichkeiten, die sich ihr bieten, aus, weil sie dem toten Gatten die Treue wahren will. Denn sie hat ihn — anders als Berta den ihren — heiß geliebt, und so ist ihre vorsätzliche Treue denn auch etwas weit Edleres als Bertas passive Trägheits-Treue. Und doch gerät Beate im fünften Jahre ihrer Witwenschaft durch einen Anlaß ins Wanken und Stürzen, der noch geringfügiger scheint als jene, Erinnerung und Wünsche weckende Zeitungsnotiz der Garland-Novelle. — Sie besitzt einen siebzehnjährigen Sohn, der ihrer Hand zu entgleiten droht; er hat Feuer gefangen an einer reifen Frau von schillernder Dirnenhaftigkeit, und die um ihr Kind besorgte Mutter möchte, wenn sie sich auch nie eingebildet hat, ihren Hugo bis zur Ehe rein zu bewahren, ihn wenigstens davor bewahren, daß er mit Ekel aus erstem Rausch erwacht. Die Sorge um Hugo mindert sich indessen, seit sie in einer offenen Aussprache jener gefürchteten Dame das Versprechen abgenommen, ihren Sohn nicht zu verführen, und dieser selbst den Besuch eines frühreifen Mitschülers, des neunzehnjährigen Fritz Weber, erhalten hat, der ihn mit seinem heitern Wesen erfrischt und von allem andern abzulenken scheint, zugleich jedoch Beaten, wie diese halbbelustigt wahrnimmt, eine glühende Anbetung entgegenbringt. Sie aber fühlt, wie ein neues, ungewohntes Gefühl sie seit kurzem in dauernder Erregung hält; die Sorge um das Liebesleben des Sohnes führt ihre Gedanken auf das eigene. Noch ist sie von sündigen Wünschen fern; in unbeirrter Treue jenes einzigen denkend, den sie liebt, weist sie mit Widerwillen, ja mit Grauen den Gedanken weit von sich, jemals einem andern Manne anzugehören; aber während sie in früheren Sommern am gleichen Orte zwischen all den Blicken und Worten, die ihrer gefälligen Erscheinung galten, unberührt dahin gewandelt war, ja dieselben kaum bemerkt hatte, fühlt sie jetzt zu ihrer Pein in den Augen der Männer die nach ihr greifende Begierde; und dennoch spürt sie um ihre Lippen ein Lächeln, das aus dem Grunde ihrer Seele gekommen war, ohne daß sie es gerufen, und das untrüglich, beinahe schamlos, deutlicher als alle Worte

sprach: Ich weiß, daß du mich begehrt, und ich freue mich daran«. Jeder Gedanke, den sie jetzt denkt, erhält zu ihrem Schreck sofort eine erotische Färbung, und wollüstige Bilder stellen, ungeachtet ihrer Abwehr, sich ein. Wie sie eines Abends von einem in größerer Gesellschaft verbrachten Ausflug heimkehrt, findet sie nur Fritz zu Hause; da weiß sie, daß Hugo in dieser Stunde bei jener begehrten Frau ist, und nicht zum erstenmal; eine Trauer umfängt sie, als hätte sie von etwas Niewiederkehrendem Abschied genommen; nun erst, da sie auch den Sohn verloren hatte, war sie wahrhaft allein. Lange bleibt sie in solchen Gedanken wach; als sie endlich zu Bette gehen will, findet sie Fritz im Nebenzimmer: mit stürmischer Liebeserklärung stürzt der Knabe ihr zu Füßen. Sie weist ihn streng zurück, und da er doch nicht gehen will, mahnt sie ihn an Hugo. Der sei nicht zu Hause, wird ihr zur Antwort. »Ganz flüchtig zuckte wieder ein brennender Schmerz in ihr auf. Dann ward sie plötzlich mit Beschämung- und Schreck inne, daß sie über Hugos Fernsein froh war. Sie fühlte Fritzens warme Lippen an den ihren, und eine Sehnsucht stieg in ihr auf, wie sie sie noch niemals, auch in längst vergangenen Zeiten nicht, empfunden zu haben glaubte. Wer kann es mir übel nehmen? dachte sie. Wem bin ich Rechenschaft schuldig? Und mit verlangenden Armen zog sie den glühenden Buben an sich.«

Wie Beaten das Entsetzliche, was geschehen, bewußt wird: daß sie ihren Sohn einer lasterhaften Dirne überläßt, um ungestört die eigenen Liebesfreuden zu genießen, sieht sie die einzige Rettung in schleuniger Flucht aus dem Orte, ehe ihr Ruf vernichtet, ehe des Sohnes Jugend völlig verderbt ist. Aber im selben Augenblick muß sie sich gestehen, wie schwer sie sich von dem Geliebten losreißen würde. »Und nun weiß sie auch, gequält und beseligt zugleich, daß der Jüngling, dem sie sich gegeben, nicht ihr letzter Geliebter sein wird. Aber schon regt es sich in ihr mit heißer Neugier: wer wird der nächste sein?« In jähem Erraffen verjagt sie die üppigen Bilder, die eine berauschte Phantasie ihr vorführt. Vor den heißen Regungen, die sie mit einemmal überkommen sind, will sie ehrbar in eine zweite Ehe flüchten, und schon hält sie Musterung unter ihren Bewerbern; einen Bankdirektor wählt sie als den passendsten aus. »Freilich, jung war er nicht mehr... Nun, was tut's? Es gibt ja Jüngere auch, man wird ihn

eben betrügen . . . Sie fuhr auf wie aus einem wüsten Traum. Wo bin ich? flüsterte sie vor sich hin . . . Gibt es denn keinen Halt mehr? . . . Immer tiefer zu gleiten, war sie bestimmt, und eines Tages, wer weiß wie bald, wird es der ganzen Welt klar sein, daß ihre ganze bürgerliche Wohlanständigkeit eine Lüge war«. Der Gedanke, daß auch ihr Sohn es erfahren und sie ihn dadurch völlig verlieren könnte, bringt sie so zur Verzweiflung, daß sie den Entschluß faßt, lieber zu sterben. Wie sehr sie geschändet ist, dessen wird sie vollends inne, als sie unfreiwillige Ohrenzeugin des Gespräches wird, in dem ihr Geliebter einem Mitschüler, dem er imponieren will, mit den unflätigsten Worten sein Liebesglück ausplaudert. Jetzt bleibt ihr nur noch eins zu tun: Abschied zu nehmen von dem Teuersten, was sie besitzt: von ihrem Sohne. Und eben kommt Hugo ganz verstört nach Hause, und auf ihre besorgte Frage bricht er weinend in ihrem Schoß zusammen. Gemeinsam spazieren sie in den Abend hinaus, kommen an den See und nehmen einen Kahn. Beatens Seele ist ganz erfüllt von dem langentbehrten Glücksgefühl, Hugo wieder an ihrer Seite zu haben; und hier auf dem See erfährt sie nun auch den Grund seiner Tränen: er hat die Wahrheit über seine Mutter erfahren. Beide fühlen, daß ihr Leben geendet sein muß, und in Todesnähe finden sie sich wieder. Beaten schwimmen Hugos Züge mit dem Erinnerungsbild seines Vaters. Ihr ist, »als küßte sie in dieser Stunde einen, den sie nie gekannt hatte und der ihr Gatte gewesen war, zum erstenmal. Als sie ihre Besinnung wiederkehren fühlte, war ihr noch so viel Seelenkraft geschenkt, um sich vor völligem Wachwerden zu bewahren. Hugos beide Hände gefaßt haltend, schwang sie sich auf den Rand des Kahnnes. Als sich das Schiff zur Seite neigte, öffneten sich Hugos Augen zu einem Blick, in dem ein Schimmer von Angst ihn zum letztenmal mit dem gemeinen Los der Menschen verbinden wollte. Beate zog den Geliebten, den Sohn, den Todgeweihten an ihre Brust. Verstehend, verzeihend, erlöst schloß er die Augen; die ihren aber faßten noch einmal die in drohendem Dämmer aufsteigenden grauen Ufer, und ehe die lauen Wellen sich zwischen ihre Lider drängten, trank ihr sterbender Blick die letzten Schatten der verlöschenden Welt«.

Manches, was diese Novelle erzählt, fällt aus dem Rahmen des in diesem Kapitel zu erörternden Problemkreises heraus, weil das

Motiv der erweckten Weibesdämonie sich hier kreuzt mit einer absichtlichen Exemplifizierung Freudscher Sexualtheorien; das (mit bewundernswerter Wortkargheit und verhüllender Zartheit gestaltete) inzestuöse Moment ist denn auch, ein Beweis für dessen Importcharakter, von Schnitzler in früheren Schriften niemals auch nur angedeutet worden. Hingegen gibt für das Liebesverhältnis der reifen Beate zu dem noch knabenhaften Fritz abermals die Garland-Novelle einen leisen Vorklang: Bertas durch Jugenderinnerungen erwecktes, durch das Wiener Abenteuer wild erregtes Blut spürt mit einemmal die sinnliche Glut in den früher nur als kindische Zärtlichkeit geduldeten Berührungen ihres achtzehnjährigen Neffen Richard.

Schon in dem frühen Schauspiel »Liebeleie« hat der Dichter dem dämonischen Weibe, das mittelbar den Untergang des jungen Fritz verursacht, in Christine einen ganz anders gearteten Frauentypus gegenübergestellt: das süße Mädel. Diese Typen verhalten sich zueinander wie Pathos und Sentimentalität. Von der berausenden Pracht des einen hat der andere im geringsten nichts. Interessant sind die süßen Mädeln keineswegs; aber sie sind angenehm. An den Dämonischen gehen die Männer zugrunde; jene sind zum Erholen da. Mit weichem Pastellstift zeichnet Anatol das zarte Profil dieser bescheidenen Amoureußen: »sie hat die weiche Anmut eines Frühlingsabends — und die Grazie einer verzauberten Prinzessin — und den Geist eines Mädchens, das zu lieben weiß; ... sie erinnert an einen getragenen Wiener Walzer: sentimentale Heiterkeit — lächelnde schalkhafte Wehmut — das ist so ihr Wesen — ein kleines, süßes, blondes Köpferl ... Es wird einem zufrieden und warm bei ihr.« In den Werken aus Schnitzlers erster Periode steht diese Frauengestalt durchaus im Vordergrund: die Ninette des »Märchens«, Christine (»Liebeleie«), Toni Weber (»Ver-mächtnis«), Marie — die weibliche Hauptfigur der Novelle »Sterben« —, ja im Grunde auch noch Beatrice, sind die Varianten dieser Spezies. Und da es in deutschen Landen üble Art ist, einen Künstler möglichst rasch auf eine Formel festzulegen, ist Arthur Schnitzler in jungen Jahren schon ein für allemal als der Dichter des süßen Mädels abgestempelt und nur als solcher gekannt und geschätzt worden, noch zu Zeiten, da er längst steilere Bahnen hinangeschritten war. Aber keineswegs liegt in der Erschaffung des Süßen-Mädel-Typs sein bester Ruhmestitel; es ist nicht zu leugnen,

daß er das Wiener »Mädel« (Adolf Bartels in seiner polternden Grobheit spricht gleich von Wiener Mätressenwirtschaft, als bürge einzig in aller Welt die österreicherische Hauptstadt dergleichen Verhältnisse¹) stark idealisiert oder, besser gesagt, sentimentalisiert hat, wodurch diese Figur nicht nur für den Kenner des Wiener Bodens unwahr wirkt. Die »Dämonischen« sind ihm weit besser gelungen, und sie spielen denn auch in den Schriften seiner Reifezeit überwiegend die Hauptrolle; doch erscheinen daneben wiederholt noch Umformungen des anderen Typs. Katharina, Dr. Gräsler's kleine Freundin, ist ja das richtige süße Mädel, Anna Rosner dessen höchste Veredelung. Im »Ruf des Lebens« wird man gar beide Mädchengestalten dahin rechnen, in Marie den erhöhten, in Katharina den sinkenden Typus erkennen. Denn gerade in der Mitte zwischen Dame und Dirne steht das süße Mädel. Schnitzler's zarte Ausdrucksweise läßt das oft vergessen, doch hat er es mitunter selber Wort; in der Gestalt der Elisabeth zum Beispiel (»Der junge Medardus«) wird das allmähliche Herabsinken zur Dirne stark genug angedeutet. Richtige süße Mädels sind endlich noch die erblindete Marie (»Das neue Lied«), die unglückliche Elise (»Der Mörder«) und vor allem Oskar Ehrenberg's Amy (»Der Weg ins Freie«), die Anlaß zu der sehr bezeichnenden Äußerung gibt: »Solche Sachen dürfen nicht länger dauern als höchstens ein Jahr.«

Zwischen Dame und Dirne gestellt, unterscheidet sich das süße Mädel wesentlich von beiden. Allfällige Abenteuererei der ersteren schafft da noch lange keine Gleichheit. Dr. Gräsler, erfüllt von den ungeahnten Geheimnissen alter Briefe, denkt einen Augenblick daran, Katharinen von dem seltsamen Liebesleben seiner Schwester zu erzählen; »aber er fühlte gleich, daß er das Andenken der Toten nur verletzen würde, wenn er sich einfallen ließe, ihre Geschicke vor einem Geschöpf auszubreiten, dem notwendig das tiefere Verständnis dafür fehlen und das sich am Ende einfallen ließe, hier gewisse Ähnlichkeiten herauszuspüren, die in höherem Sinne keineswegs vorhanden waren«. Man könnte, in Anwendung eines Witzwortes, das gleichfalls in »Dr. Gräsler« fällt, den Unterschied der beiden ihr Liebesleben nicht den strengen Satzungen der bürgerlichen Gesellschaft unterjochenden Frauentypen ganz gut

¹ Ein Vorläufer des süßen Mädels begegnet doch schon in der Hulda-Episode von G. Kellers »Grünem Heinrich«.

so bezeichnen, daß die einen, die süßen Mädeln, eine ›Vergangenheit‹ haben, die anderen, die ›Dämonischen‹ — eine ›Zukunft‹.

Aber auch der Kokotte steht das süße Mädcl fern. Zwar erinnert es an diese in der häufigen Wurzellosigkeit seiner Existenz — von vielen dieser Mädcl erfährt man gar nicht, wer Vater und Mutter ist und ob sie überhaupt zu jemand in der Welt gehören —, aber es steht doch hoch über der Dirne, nicht nur durch reinere Sitten, sondern mehr noch durch jene tiefe Herzlichkeit, die seine auszeichnendste, gewinnendste Eigenschaft ist und mit allem Abstoßenden, was sonst ihm eignet, durchaus versöhnt. Mit welchem feinem Herzenstakt erfüllt doch selbst jene Katharina, deren naive Zudringlichkeit dem Dr. Gräsler bange macht, ob er sie nur rechtzeitig wieder loskriegen wird, den rechten Zeitpunkt des Liebendes, und mit welcher Zartheit weiß sie Abschied zu nehmen. Ohne viel Bedenken und lange Ziererei geben sie sich hin, diese süßen Mädcl, aber sie lieben dennoch mit lauterem Herzen; leichten Blutes und leichten Sinnes sind sie, aber nicht schlecht und nicht verworfen. In den Gestalten Flaminias und Aninas (›Die Schwestern‹) wird am deutlichsten, was Kokotte und süßes Mädcl bindet und trennt.

Wirkliche Dirnen führt Schnitzler, sieht man vom ›Reigen‹ ab, nur ganz ausnahmsweise vor, denn die häßlichen Seiten des Lebens schildert er nicht gern ab. Von Prostituierten ist bei ihm überhaupt bloß an zwei Stellen die Rede; es will viel sagen, wenn selbst ein ›Leutnant Gustl‹ nur ein einzigmal einer solchen sich bedient haben darf und in ihm noch lange die Erinnerung fortwährt, wie's ihm ›nachher so gegraut, daß ich gemeint hab', nie wieder rühr' ich ein Frauenzimmer an‹; und Dr. Gräsler erinnert sich, angesichts eines verrufenen Hauses seiner Vaterstadt, ohne uns in seine damaligen Empfindungen nähern Einblick zu gewähren, an sein ›erstes armseliges, von wochenlanger Angst gefolgtcs Abenteuer‹. Dirnen von höherem Niveau, das heißt Frauen, die es ihrem Wesen mehr als dem Berufe nach sind, finden sich zahlreicher. In der ›Griechischen Tänzerin‹ trägt eine Moulin-Rouge-Dame ihre Lebensgeschichte vor, im ›Tapferen Cassian‹ wird von der Tänzerin Eleonora Lambriani erzählt, ›die einmal schwor, neunundneunzig Nächte lang jede Nacht einen andern Liebhaber zu beglücken, von denen keiner was Geringeres sein durfte als

ein Fürst, — die ihren Schwur hielt und sich in der hundertsten einen Savoyardenknaben ins Schlafzimmer holte«. Von der Schauspielerin Léocadie (»Der grüne Kakadu«) heißt es, sie sei »geschaffen, die größte, die herrlichste Dirne der Welt zu sein«¹; und der Herzog, der diese Worte spricht, fügt noch hinzu: »Gibt es etwas Unverständigeres, als jemanden seinem wahren Beruf entziehen? Ich meine das nicht im Scherz. Auch zur Dirne muß man geboren sein — wie zum Eroberer oder zum Dichter.« Von der Tänzerin Teresa (»Die Schwestern«) mag ungefähr ein Gleiches gelten. Im »Ruf des Lebens« führt die lungensüchtige Katharina das Leben einer Nymphe. In der Erzählung von Frau Beate erscheint neben der dirnenhaften Baronin, an der Hugo Feuer fängt, Wilhelmine Fallehn, die Tochter eines hohen Offiziers; »besser gesagt die Waise. Ihr Vater hat sich eine Kugel durch den Kopf gejagt aus Gram über ihren Lebenswandel. Schon vor zehn Jahren. Dabei ist sie heute siebenundzwanzig. Sie kann es weit bringen«. Dirnen von Geblüt sind die zügellosen Marquisen des »Grünen Kakadu« und der Casanova-Novelle. Und wenn im »Reigen« die junge Frau, der ihr Gatte von den unglückseligen Verlorenen erzählt, diese sentimentale Auffassung der Gefallenen mit den Worten ablehnt: »Aber warum sind die zu bedauern? Denen geht's ja ganz gut... Offenbar fällt es sich ganz angenehm« — mutet das nicht an, als wollte der Dichter bedeuten, wie doch in jeder, auch der »anständigen« Frau ein Stück Dirne steckt?

Alles in allem genommen ist die Gestalt der Dirne in Schnitzlers Werken nicht gerade häufig. Umsomehr dies Wort. Denn in romantisch-hohem Sinne ist ihm jedes Weib eine Dirne, das nicht in reiner Liebesleidenschaft sich ergibt oder genommen wird. Das hat natürlich nichts mit bürgerlich-engen Moralansichten zu tun. Die Schauspielerin Anna Riedel (»Freiwild«), eine von des Dichters reinsten Frauengestalten, äußert sich dergestalt über ihre schwer bewahrte Reinheit: »Vorläufig wehr' ich mich — o Gott, nicht aus Tugend — Aber ich vertrag' es nicht, daß die Leute so mit mir umgehn — Sie betrachten es geradezu wie eine Überhebung, daß ich keine Lust hab', mich zu verkaufen.« Die allertiefste Schmach aber widerfährt dem Weibe, wenn es dort, wo es selber liebt und geliebt zu werden meint, nur zu des Leibes Lust miß-

¹ Auffallenderweise nennt sich auch die Dirne des »Reigen« Leocadia.

braucht und so wahrhaft zur Dirne erniedrigt wird, Aus ähnlichem Wehgefühl verletzter Menschenwürde erwächst in manchen Dramen Hebbels der tragische Konflikt; nur daß es nicht bloß die Sexualseite, sondern der ganze Mensch und in ihm die Menschheit selber ist, was in Mariamne und Rhodope und Brunhild geschändet wird und nun nach Rache verlangt. Hebbel gibt da gewissermaßen große poetische Exempel zu dem moralischen Gesetz des Kritikers der praktischen Vernunft, welches lautet: »In der ganzen Schöpfung kann alles, was man will und worüber man etwas vermag, auch bloß als Mittel gebraucht werden; nur der Mensch und mit ihm jedes vernünftige Geschöpf ist Zweck an sich selbst.« In solche Tiefe ethischer Besinnung reicht Arthur Schnitzler im entfernten nicht hinab. Nicht sowohl an der Menschen- als an der Frauenwürde freveln jene Männer, die ein liebendes Weib nur als Buhlerin nehmen. Zur Dirne erniedrigt von dem Geliebten fühlt sich Christine Weiring, da sie begreift, daß sie nur ein Zeitvertreib war für ihren Fritz, der für eine andere gestorben ist; fühlt sich Marie Moser, die gemordet hat um eines Mannes willen, der aus ihren Armen forteilt »sich umbringen, kläglich, für eine andere, die ihm so wenig bedeutet hat als ich«. Aus dem Hause jagt Professor Pilgram (»Die Gefährtin«) seinen jungen Freund Alfred, nicht weil er der Geliebte seiner nun toten Frau war, sondern weil er sie zur Dirne gemacht hat. Und Emil Lindbach hat Berta Garlan »genommen wie eine von der Straße — und dann fort mit dir! Ah, pfui, pfui — sind die Männer infam!« Doch fähig solcher Infamie ist auch das zartere Geschlecht. Macht nicht Paola den in reiner Leidenschaft glühenden Lionardo (»Die Frau mit dem Dolche«) zu ihrem Lustknaben? Und ist das Schicksal des Freiherrn von Leisenbohg erträglicher, dem Klara Hell nur darum eine Nacht gewährt, um einen dräuenden Fluch von einem wahrhaft Geliebten auf diesen Gleichgültigen abzuwälzen? Freilich gibt es auch Männer, die nicht eben läßlich, aus angeborener Brutalität, die vielmehr vorsätzlich einem Weibe so infam begegnen, um Haß zu betätigen, Rachedurst zu stillen. So möchte Medardus das herzogliche Haus seiner Schwester Tod büßen lassen, indem er Helene zu seiner Dirne macht; dann will er sie zusammenrufen, »alle, Herrschaft und Lakaien, noch in der Nacht, wenn ich sie in meinen Armen habe«. Keine dieser Frauen aber wird so tief ent-

würdigt wie Klara Eckold (»Stunde des Erkennens«) durch ihren Gatten. Zehn Jahre lang hat dieser, vom Ehebruch der Frau unterrichtet, schweigend dem Tag der Rache entgegengelebt; und als Klara ihm in der späten Auseinandersetzung vorhält, daß sie sich doch nach jenem Ereignis wiedergefunden, daß es doch dann wieder eine Zeit gegeben hätte, wo sie gänzlich sein und mehr als je seine Geliebte gewesen, erwidert er mit messerscharfem Hohn: »Sie hatte gewiß auch ihre Reize, jene Zeit; aber meine Geliebte warst du nicht, höchstens —«. Da schreit die bis ins Mark der Seele Verletzte also ihren unerträglichen Schmerz aus: »Du hast das Recht gehabt — vielleicht — mich fortzujagen, am Ende sogar, mich zu töten. Aber ein Recht, mir die Strafe zu verschweigen, die es dir beliebte über mich zu verhängen, das Recht hattest du nicht. Du hast mich schlimmer betrogen und tausendfach feiger als ich dich. Du hast mich tiefer erniedrigt, als ein Mensch irgend einen andern erniedrigen darf!«

DON JUAN UND BRACKENBURG

In der poetischen Welt Arthur Schnitzlers herrscht eine vollkommene Rechtsgleichheit der Geschlechter. So empfangen, wie sie es fordern, Mann und Weib gleichen Anteil an Gutem und Bösem. Da erscheint denn auch die Dämonie, die Sucht nach Abenteuern, der Krampf der Sinnlichkeit nicht einzig als Mutter Evas Erbgut; auch Vater Adam hat seinen Söhnen solche Spende nicht vorenthalten.

Strenger Monogamie ist unter des Dichters männlichen Gestalten wohl niemand verdächtig. Immerhin heißt es eine beträchtliche Stufenleiter hinanklimmen, um von den Tugendbolden der frühen Tendenzstücke zu einem Hofreiter, Konrad Herbot oder Casanova zu gelangen. Den Abenteurercharakter Casanovas deutet ja schon der Name zur Genüge an; und wenn die Novelle ihn schmähhchen Liebesbetrug üben, ja vor unseren Augen ein halbwüchsiges Mädchen so gut wie notzüchtigen läßt, ist damit die äußerste Grenze des in dieser Hinsicht Zulässigen erreicht. Hofreiter ist ein Anatol, der im heiligen Stand der Ehe das unheilige, völlig ungebundene Junggesellenleben fortsetzt und zwar durchaus nicht insgeheim; und dieser Don Juan hat eine fabelhaft anständige Frau. Desgleichen der große Mime Herbot, der wahllos hinnimmt, was sich ihm an Weiberfleisch bietet — und es ist beileibe nicht wenig. Seine Gestalt ist schon vorgebildet in einem Tagtraum Frau Beatens, die durch das Gerücht, Frau Bankdirektor Welponer sei die Geliebte ihres verstorbenen Gatten — auch eines Schauspielers — gewesen, erschreckt vor dessen Bilde phantasiert: »statt der Einen, auf die ihr Verdacht gelenkt worden war, zog eine Reihe von Frauen an ihr vorüber, die, zum Teil bis auf die Gesichtszüge vergessen, vielleicht alle, wie sie mit einem Male denken mußte, Ferdinands Geliebte gewesen waren — Verehrerinnen, die sich Autogramme und Photographien geholt, junge Künstlerinnen, die Unterricht bei ihm genommen, Damen der Gesellschaft, in deren Salon er und Beate verkehrt hatten, Kolleginnen . . . Und mit einem Male stand er vor ihrer Seele als ein geckischer Komödiant, dem sie nichts gewesen war, als die tüchtige Hausfrau, die Mutter seines Sohnes und ein Weib, das man eben manchmal wieder umarmte, wenn es in lauer Sommernacht der matte Zauber des Nebeneinanderseins so fügen wollte.«

Eine andere Brudergestalt Hofreiters ist der Bildhauer Gregor Samodeski, dessen Frau sich durch Selbstmord den Qualen

entzieht, die seine unstillbare Frauenfreude ihr bereitet — ein Weg, den auch Frau Genia in den ersten Jahren ihrer unglücklichen Ehe oft zu gehen bereit war. Dr. v. Aigner reiht sich an, von Hofreiter nur dadurch unterschieden, daß seine Gattin ihm nach dem ersten Treubruch schon fortlief; er ist, wie die meisten Schnitzlerschen Abenteurer, in den Pausen seiner Liebestätigkeit ein bedeutender, Werke schaffender Mann. »Die neuen Dolomitenstraßen«, wird rühmend hervorgehoben, »wären ohne ihn nie gebaut worden. Diese Riesenhotels und die Automobilverbindungen, alles sein Werk! Und nebstbei hat er in jedem Tiroler Dorf mindestens ein Kind.« So leisten auch Konrad und Gregor als Künstler ganz Beträchtliches. Ebenso wie Julian Fichtner, um den es ja auch »wie ein Duft von Abenteuern weht«. Schnitzler liebt diesen Ausdruck; noch in Herrn Schleheims (»Dr. Gräsler«) Auge schimmert, wenn er seiner frühbeendeten Sängerkarriere gedenkt, »eine blasse Erinnerung von fernen und verruchten Abenteuern«.

Der Lebenshunger der leidenschaftlichen Frauen führt sie in Schmerzen, Ekel und Elend; wir sehen sie nicht glücklich enden, weder Dionysia, noch Marie Moser, noch Johanna Wegrat. So werden auch die abenteuernden Männer ihrer Genüsse nicht ganz, nicht dauernd froh. »Er bezahlt schon — in seiner Weise! —«, versichert Frau Genia dem Dr. Mauer, dessen Gerechtigkeitsgefühl sich dagegen auflehnt, daß Friedrich Hofreiter nicht bezahlten sollte, was er an seiner Gattin verschuldet; »es geht ihm wirklich nicht so gut, wie Sie glauben; auch nicht so gut, wie er selber manchmal glaubt, zuweilen tut er mir geradezu leid. Wirklich, manchmal denke ich, es ist ein Dämon, der ihn so treibt.« Die düstern Seiten der Lebemannsexistenz hat ja schon der »Einsame Weg« in beweglichen Worten abgeschrieben. Auch Hofreiter büßt frühzeitig genug seinen allzu leichten Sinn, und der alternde Casanova, ein ausgebrannter Vulkan, wird sich und andern eine erbärmliche Erscheinung. Wie schade, daß Schnitzler das Theaterstück nicht geschrieben hat, dessen Inhalt in der Novelle »Die Weissagung« mitgeteilt wird: es entrollt das Schicksal eines Mannes, der, ergriffen von einer plötzlichen Sehnsucht nach Abenteuern und Fernen, die Seinen ohne Abschied verläßt und im Verlaufe eines Tages so viel Schmerzliches und Widriges erlebt, daß er wieder zurückzukehren gedenkt, ehe Frau und Kinder ihn vermißt haben;

aber ein letztes Abenteuer auf dem Rückweg, nahe der Tür seines Hauses, hat seine Ermordung zur Folge, und nur mehr sterbend kann er die Verlassenen begrüßen, die seiner Flucht und seinem Tod als den unlösbarsten Rätseln gegenüberstehen. (Ein ähnliches Motiv und Problem hat Jakob Wassermann nicht lang her in Romanform behandelt.)

Eine mächtige Stufe tiefer als die von ihrem Dämon getriebenen Abenteurer stehen jene Männer, die bloß aus Eitelkeit oder Geilheit nach möglichst vielen Frauen haschen, wie etwa der Junggeselle, der die Frauen aller seiner Freunde verführt, oder gar der ekle Schürzenjäger Klingemann (»Berta Garlan«). Mit ihrer Psychologie ist der Dichter überhaupt nicht befaßt, er stellt sie bloß recht äußerlich hin; hat er doch einmal Alfred Kerr (s. dessen Ges. Schriften II, S. 31) gestanden, daß er den Don Juan der Legende ziemlich dumm finde, »weil es geistlos sei, als ein Sammler von tausendunddrei Fällen herumzulaufen, ohne von einem oder mehrern das Tiefste dahinzunehmen«. Ob uns Schnitzler aber nicht doch noch einmal einen Don Juan schenkt? Es müßte ja nicht gerade ein geistloser sein . . . Wenigstens klingt in der Casanova-Novelle einmal ein Motiv, ein Problem an, das wert wäre, in einem Don Juan-Drama volle Ausgestaltung zu finden. Es ist die Stelle, wo Casanova überdenkt, »wie ihm manchmal hundert Frauen, die er geliebt, in der Erinnerung zu einer einzigen wurden, die als Rätselgestalt durch seine fragenden Sinne schwebte. Und war denn nicht am Ende eine Nacht wie die andere? Und eine Frau wie die andere? Besonders wenn es vorbei war?«

Verleiht Schnitzler seinen männlichen Abenteurern — gewissermaßen zur Rechtfertigung — den Künstlercharakter, so läßt sich, wenigstens in negativer Hinsicht, auch bei seinen Frauengestalten Entsprechendes beobachten. Christine Weiring, Berta Garlan, Anna Rosner, Sabine Schleheim — sie alle haben die Künstlerinnenlaufbahn begonnen, aber wieder aufgegeben. Aus verschiedenen Gründen: Sabine aus eigenen moralischen Bedenken, Berta, weil ihr Vater solche faßte, Anna und Christine, weil ihre Stimmittel nicht genügten. Und sie alle erweisen sich auch als Geschlechtswesen für zu zart — oder zu robust, um das heiße Leben entfesselter Leidenschaften zu führen. Sabine entflieht vor der Begehrlichkeit des Sängers, der ihr erstes Erlebnis war, Anna und Berta entziehen sich durch Verzicht,

Christine durch Selbstmord der Gefahr, noch einmal im Leben die Schmerzen und Enttäuschungen der Liebe ertragen zu müssen. So scheint hier ein geheimnisvoller Zusammenhang zu bestehen, das Scheitern der Künstlerlaufbahn diesen Frauen ein magisches Zeichen zu sein, daß sie für bürgerliche Schicksale bestimmt sind.

Gleiche Prädestination waltet auch im Reiche der Männer. Fällt es den einen zu, um fremde Schicksale unbekümmert als strahlende Sonnensöhne durch ein blühendes Genußleben zu schreiten, so müssen andere den einförmigen Pfad der Pflicht und Selbstaufopferung wandeln; und ein jeder ergreift mit Lust, was die Gottheit ihm zgedacht hat, oder ist, wenn er schon anders möchte, wenigstens unfähig, wider den Stachel zu löcken. So steht dem Abenteurer, dem Don Juan der »anständige« Mensch gegenüber, eine glanzlos nüchterne Erscheinung, wie sie am vollkommensten der gute Dr. Gräsler repräsentiert; ein Charakter, der anmutet, wie ein umgestülpter Hofreiter. Er ist pedantisch und philiströs, allzu bescheiden, sehr wenig selbstbewußt, vielmehr stets mißtrauisch gegen seine eigene Person, ohne Lebhaftigkeit und Laune, ohne die Leichtigkeit weltmännischen Tons. Zum Lebensgenuß fehlt ihm das Talent. Zwar hat selbstredend auch er in der Jugend seine Liebesabenteuer gehabt, aber er ist der Mann nicht, sorglos zu genießen, immer bedenkt er philisterhaft gleich seine Schuld und Verpflichtung, und so kommt es, »daß ein äußerlich leidlich bewegtes Leben an eigentlichem Inhalt sich ärmlich erwies«. Die Selbstunterschätzung, zeitlebens sein schlimmster Fehler, bringt ihn auch um das späte Glück, das Sabinens Hand ihm zu verheißen scheint. Als er den Brief empfängt, darin sie dem mit der Werbung Zaudernden ihre Bereitwilligkeit erklärt, seine Frau zu werden, bleibt sein selbstquälerisches Grübeln gerade an den weniger freundlichen Zeilen des Schreibens hängen. Wohl spürt er viel Sympathie, ja sogar eine Art von mütterlicher Zärtlichkeit aus des Mädchens Worten heraus. Aber wie lange würde das vorhalten, fragt er sich; und monologisiert innerlich: »Nicht lange. Keineswegs länger als bis eben wieder ein dämonischer Sänger oder ein düsterer junger Arzt oder sonst eine verführerische männliche Erscheinung auftauchte, dem das Glück bei der schönen jungen Frau um so leichter günstig sein würde, als sie

ja durch die Ehe indes reifer und erfahrener geworden war.« Was Gräsler dergestalt bloß befürchtet, das wird wiederholt das wirkliche Liebes- und Eheschicksal von Schnitzlers »anständigen« Menschen; man denke nur an den marklosen Gatten der Dämmerseele Katharina (»Die Fremde«).

Lieber als in der Ehe läßt Schnitzler vor der Ehe schon den Philister vom Abenteurer geprellt werden; so verführt Konrad Herbot die Braut des braven Edgar Gley, Casanova Olivos Verlobte. Im »Einsamen Weg« läßt sich Ähnliches gleich an zwei Personen und ihrem parallellaufenden Erleben beobachten. Wenn einst Julian Fichtner Wegrats Frau besessen hat, bevor sie noch ihrem Gatten angetraut war, so wird nun Wegrats Tochter, die der Hausarzt Dr. Reumann so schüchtern wie tief liebt, Salds Geliebte. Erna Wahl, um die Dr. Mauer wirbt, wird lieber Friedrich Hofreiters Beute. (»Das weite Land«). So lehnt auch Frau Beate, ihre Bewerber musternd, den Advokaten Teichmann trotz seines trefflichen Charakters als zu glanzlos augenblicks ab und vermag sich eher als Frau des Bankdirektors Walponer vorzustellen, der im Rufe besonderer Kühnheit und Genialität steht. Was diese Frauen veranlaßt, dem charaktervollen Biedermann den luftigen Abenteurer vorzuziehen, das verrät Königin Maja, wenn sie ihrem Gemahl gesteht («Alkandis Lied»): »Den lieb' ich, König, der mich trunken macht.« Das ist's, was Beatrice von ihrem wackern Vittorino fortzieht zu dem glänzenden Filippo, Marie Moser von dem männlich ernstesten Förster Rainer zu dem forschenden Offizier Max, Anna Rosner von dem edlen Dr. Stauber zu Georgs elegantem Leichtsinne, Agathe Klähr von dem unscheinbaren Etzelt zum jungen Herzog François. Das Motiv taucht bereits in »Liebelei« auf, wenn eine Nachbarin beim Vater Weiring für ihren Cousin Franz, d'ér Christine gern heiraten möchte, ein Wort einlegt — »ein sehr anständiger Mensch, jetzt ist er sogar fix angestellt« — und der Alte darauf antwortet: »Ist denn so ein blühendes Geschöpf wirk-zu nichts andrem da, als für so einen anständigen Menschen, der zufällig eine fixe Anstellung hat?«

Aber einmal kommt auch für die Verschwägten und Entsagenden die Stunde; freilich ist es eine trauervolle, keine festliche Stunde. Wenn die Abenteurerinnen müde und zerbrochen heimkehren aus den Stürmen der Leidenschaft, dann wissen sie erst zu schätzen,

was sie vorher verachtet haben, »diese Menschen, die keine Genies sind, sondern ganz einfach brave Leute«. (»Große Szene«.) So rettet sich Beatrice aus dem wilden Rausch und den Enttäuschungen ihrer Liebe zu Filippo an Vittorinos Brust; »ich glaube,« spricht sie,

Geborgen werd' ich sein an deinem Herzen,
Wie sonst bei niemand. Nicht nach deinen Küssen
Verlangt mich, Vittorino. Aber ausruhn
Möcht ich bei dir, weil ich so müde bin.

Als Brackenburgs Vettern hat der Dichter in Selbstpersiflage einmal diese bescheidenen Hintergrundgestalten bezeichnet (»Zum großen Wurstel«), die entsagend oder verzeihend und immer treu der geliebten Frau zur Seite stehen, wie jener Brüsseler Bürger neben Egmonts Klärchen. So unwert fühlen sie sich der angebeteten Schönen, daß sie geradezu wünschen, aus deren Leben etwas Häßliches zu erfahren, als kämen sie ihnen dadurch näher (»Ruf des Lebens«, III, 296). Die Frauen aber haben das untrügliche Gefühl, daß im sicheren Hafen ist, wer diesen anständigen Menschen sein Schicksal einmal anvertraut hat, daß einem dann nichts mehr geschehen kann (»Weites Land«, IV, 337; »Dr. Gräsler«, S. 85). »Es ist ihr Beruf«, heißt es gelegentlich (»Einsamer Weg«, III, 85) von diesen brackenburgischen Leuten, »Wesen in ihren Armen aufzunehmen, die von irgend einer Leidenschaft müde oder zerbrochen sind. Aber sie ahnen nicht, woher sie kommen. Es ist ihnen auch gegönnt, Wesen heranzuziehen und zu betreuen, aber sie verstehen nicht, wohin sie gehen. Sie sind da, um sich unbewußt aufzuopfern und in diesen Opfern ein Glück zu finden, das andern vielleicht recht armselig vorkäme.« Und ein Gleiches, nur mit geänderter und verstärkter Akzentsetzung, redet Paracelsus zu Cyprian im Hinblick auf Justina:

Weils Euresgleichen angeborne Gabe,
Des Lichts Geschöpfe, die sich Euch genaht,
In Euren Kreis dumpf kläglichen Behagens
Herabzuziehn — glaubt Ihr, hier sei ihr Heim?
Zu Gast ist sie bei Euch — so gut wie ich.

In dem Einakter »Stunde des Erkennens« ist das Motiv überraschenderweise einmal so gewendet, daß dem Glückskind, dem

dämonischen Menschen, die Brackenburgrolle zufällt: der glänzende Ormin ist ein ewig schmachtender Liebhaber, wird von Klara nicht erhört, während sie sich einem weit geringeren Manne hingegeben hat. Und daß Jugend alle andern Vorzüge schlägt, muß der älternde Direktor Walponer erfahren, der in entsagender Schwermut Frau Beate liebt; Beate versteht die innige Rede seines stummen Handkusses: »was immer dir begegnen mag«, so zitterte es in seinem Schweigen, »ich werde es verstehen und du wirst einen Freund an mir haben.« — Auch von der komischen Seite hat der Dichter gelegentlich diesen Liebhabertypus erfaßt, so vor allem in der humorvollen Erzählung vom Freiherrn von Leisenbohg, den seine — immer glücklicheren — Rivalen in der Gunst Kläre Hells beständig mit ihrer Sympathie verfolgen.

Wie alles und jegliches bei Arthur Schnitzler, so hat auch der Vetter Brackenburgs seine Entsprechung beim andern Geschlecht. In frühen und späten Schriften erscheinen dergestalt auch Basen aus der Familie Brackenburg. So die Agnes Winter des »Vermächtnisses«, die das illegitime Kind ihres heimlich geliebten Veters zu sich nehmen will, ein Liebesbeweis, der von Else Ehrenberg (»Der Weg ins Freie«) wiederholt wird, die zu Georg von Wergenthin in ähnlichen, nur nicht so sentimental verzuckerten Gefühlsbeziehungen steht; so Teresina, Filippus durch seine Herzensbosheit in Wahnsinn gestürzte Braut (»Der Schleier der Beatrice«), so Anna Berger, des jungen Medardus unglückliche Verlobte, die, von dem Geliebten um Helenas willen verlassen und vergessen, wie eine des Wassers entbehrende Blume hinwelkt; auch Mathilde Samodeski (»Die griechische Tänzerin«) und Sophie Herbot (»Große Szene«) tragen Brackenburgsche Familienzüge. Und alle diese Frauen erliegen im Liebeskampf um den begehrten Mann gegen Nebenbuhlerinnen, die sich auf die Kunst, trunken zu machen, besser verstehen: gegen das dämonische Weib, die Abenteurerin, das süße Mädcl, die Dirne.

Aber wie unser Dichter alles in Frage stellt: Liebe und Treue, Freundschaft und Redlichkeit und was noch alles, so verzieht ihm auch, wenn er den scharfen Blick auf seine »anständigen« Menschen gerichtet hält, zuletzt ein skeptisches Lächeln merkbar den Mund. Ist es weit her mit dieser Anständigkeit? klingt zwischen den Zeilen eine ironische Frage auf. Der gute Menschenkenner Direktor

Falk sagt es Sophie Herbot, deren fabelhafte Anständigkeit in ihre Beziehungen zu Konrad eine falsche Note bringt, auf den Kopf zu, »daß sie in der allertiefsten Tiefe ihrer Seele dieser Anständigkeit gar nicht einmal recht froh werde«; und Dr. Reumann ist ehrlich genug, zu bekennen: »die Sehnsucht, die am tiefsten in mir steckt, ist die: ein Schurke zu sein, ein Kerl, der heuchelt, verführt, hohnlacht, über Leichen schreitet. Aber ich bin durch Mängel meines Temperaments dazu verurteilt, ein anständiger Mensch zu sein«. Sehen wir nicht in der Tat, wie Dr. Gräsler, dieser anständige Mensch, einen Augenblick daran denkt, daß 'er bei Frau Sommer »am Bette des fiebernden Kindes erreichen könnte, was er nur wollte, und von der Verworfenheit dieses Einfalls nicht unangenehm durchschauert war«? Wie kurz ist der Schritt von solchen Vorsätzen hin zu Casanovas Untaten! Und hören wir nicht Felix Wegrat die Erzählung Julians von seiner Schurkentat an des jungen Mannes Mutter mit den milden Worten aufnehmen: »Solche Schicksale gibt es allerorten, und man muß nicht einmal verworfen sein, um sie zu erleben oder um sie zu verschulden.« Wären also Don Juan und Brackenburg doch nicht so ganz und gar unverwandte Wesen? Ihre abweichenden Lebenswege Wirkungen nicht sowohl eines unterschiedlichen Willens, als des vorhandenen oder fehlenden Talents? »Was die schönen Damen anbelangt,« heißt es einmal im »Jungen Medardus«, »da ist bald einer ein Lump. Oder es möcht' gern einer ein Lump sein, trifft's nur nicht ein jeder.« Dr. Wehwald, der einen nur in der Phantasie begangenen Ehebruch mit dem Leben bezahlt (»Das Tagebuch der Redegonda«), fühlt sich in solcher Einsicht durchaus verantwortlich »für alle Folgen eines Abenteuers, das er hatte erleben wollen, und das zu erleben er nur zu feig gewesen«.

Die sexuelle Sphäre verlassend, setzt der Dichter diesen Fragen noch eine weitere hinzu, die sich vom Wesen der »Anständigkeit« zu ihrem Werte wendet. Also redet der wetterwendische Unterrichtsminister Flint zum Professor Bernardi, dem einstigen Jugendfreunde, an dessen Charakter kein Tadel noch Makel ist: »es will nicht viel besagen . . . sich in irgend einem unbeträchtlichen Einzelfall korrekt oder . . . überzeugungstreu zu benehmen, es handelt sich darum, der immanenten Idee seines eigenen Lebens mit Treue zu dienen . . . Du bist vielleicht das, und mehr als ich, was man

einen anständigen Menschen nennt. Aber ob du imstande wärst, für das Wohl eines großen Ganzen mehr zu leisten als ich, das erscheint mir sehr fraglich. Was dir fehlt, das ist der Blick für das Wesentliche, ohne den alle Überzeugungstreue doch nur Rechthaberei bleibt. Denn es kommt nicht aufs Rechthaben an im einzelnen, sondern aufs Wirken im großen. Und solche Möglichkeit des Wirkens hinzugeben für das etwas ärmliche Bewußtsein, in irgend einem gleichgültigen Fall das Rechte getan zu haben, erscheint mir nicht nur klein, sondern im höheren Sinne unmoralisch.

KOMÖDIE DER WORTE

*Bis auf den letzten Augenblick spielen
wir Komödie mit uns selber.*

Heine

Des Menschen tiefstes Wesen, sagt Professor Ormin (›Stunde des Erkennens‹), verbirgt sich ›dort, wo unsere Wünsche schlafen oder sich schlafend stellen‹. (In der Finsternis dieser Tiefe schwimmen selbst Don Juans und Brackenburgs unverwandte Züge zum gleichen Kontur.) Klara Eckold will des Freundes Wort nicht wahr haben. ›Am Ende‹, wirft sie ein, ›gilt doch nur, was wir getan und gelebt; und nicht, was wir gewünscht oder ersehnt haben‹. ›Ganz richtig,‹ antwortet Ormin, ›um so weniger dürfen wir uns einbilden, einen Menschen zu kennen, solange uns seine Züge hinter dem Nebeldunst der sogenannten Erlebnisse schwimmen‹. Fragt sich nur, ob dieser Nebel überhaupt durchdringlich, die durch ihn verschleierte hintergründige Wahrheit je erkennbar ist. Denn was ist Wahrheit, wenn Leben und Erlebnis schon ein Ungewisses sind und rätselhaft nicht nur im Sinn, nein, auch im Sein. Leben heißt Lügen, bewußt und ohne Wissen, vor allem sich selber belügen. Wer kennt sich selbst? Der kleine jüdische Tagschreiber, der als Fliederbusch¹ hier für die liberale, als Fink dort für die klerikale Weltanschauung in die Schranken tritt, er bleibt sich seines wahren Wesens selber unbewußt. ›Fink oder Fliederbusch?‹ — hört man ihn monologisieren — ›das ist die Frage! Ein Fliederbusch, den es gelegentlich juckt, einen Fink zu spielen? Oder ein geborener Fink, der nur durch einen Irrtum des Schicksals als ein Fliederbusch auf die Welt gekommen ist?‹ Ganz wahr wollen Cäcilie und Amadeus zu einander sein, einander um alles in der Welt keine Komödie vorspielen — und zwingen einander gerade dadurch, mehr zu sagen als wahr ist, durch solche Lüge wider Willen zerstören sie freventlich ein unwiederbringliches Eheglück (›Zwischenspiel‹). Eine Komödie der Herzlichkeit spielen die Angehörigen des Hauses Losatti, die Hugos hinterlassene Geliebte mit ihrem Kind scheinbar so liebevoll bei sich aufnehmen — und alsbald keinen anderen Gedanken haben, als sie wieder aus dem Hause zu bringen (›Vermächtnis‹). Komödie ist's, wenn Andreas Thameyer aus alten Scharteken Beweise für das Phänomen des ›Versehens‹ zusammenrafft, im tiefsten Herzensgrunde von seines Weibes Schuld wohl dennoch überzeugt. Sich selber spielt Leutnant

¹ Es sei angemerkt, daß nach Albert Ludwigs Nachweis (›Das literarische Echo‹ XXII, S. 1398 ff.) schon der Held der ältesten, von J. St. Schütze verfaßten, deutschen Journalistenkomödie (1806) diesen Namen trägt.

Gustl eine tragische Rolle vor, wenn er die schwere Beleidigung durch den Bäckermeister mit seinem eigenen Blute abzuwaschen entschlossen scheint — und höchst vergnügt weiterlebt, nachdem jenen unversehens ein Schlagfluß aus der Welt geräumt hat. Vom ersten Augenblick bis zum letzten spielt Mathilde Samodeski (»Die griechische Tänzerin«) ihrem Gatten die glückliche Frau und schließlich einen natürlichen Tod vor, während ihr doch das Leben an des Ungetreuen Seite so unerträglich ist, daß sie es freiwillig hinwirft. Ein geringer äußerer Anlaß genügt, daß die glatte Oberfläche von Carlos und Geronimos zärtlicher Bruderliebe (»Der blinde Geronimo«) in stürmische Bewegung gerät und die verborgene Wahrheit lang verhaltenen Mißtrauens und Hasses mit einemmal ausbricht. Jäh flackert die sinnliche Glut der anscheinend so geruhigen Frauen Berta und Beate empor. Aus Rachsucht glaubt Medardus zu handeln, zur Dirne machen will er die Prinzessin; ein gefügiges Werkzeug für den Dienst der Valois gedenkt Helene an ihm zu gewinnen — die Sturzwelle der Leidenschaft schlägt beiden übers Haupt. Zu lieben meint Ormin und empfindet doch nur ein Bedauern, daß ihm zu einem Abenteuer mit Klara der Mut gefehlt hat; was weiß Klara von sich, die so subtil ihre Gefühle zu drei Männern zu scheiden versteht; Welch grober Selbsttäuschung verfällt Dr. Eckold, der die Untreue seiner Gattin zu strafen meint und im Grunde doch nur aus ungeheurem Neidgefühl gegen den im gleichen Berufe glücklicheren Ormin an der Frau seine Wut ausläßt (»Stunde des Erkennens«). Keiner von diesen Menschen besitzt auch nur einige Klarheit über sein tieferes Wesen und Wollen. Ersetzt wird das Drama der Tat diesen Menschen durch eine Komödie der Worte. Filippo weiß, es gäb' ein Mittel, Beatricen, die ihm ein Traum geraubt, zurückzugewinnen: den Herzog, der im Traum sie nahm, in Wahrheit zu töten; doch

der Entschließung Kraft

Stirbt auf dem steilen Weg zur Tat dahin.

Daß ich sie heimgeschickt mit schönen Worten,

Ist mir genug.

Worte erlebt Johanna Wegrat (»Der einsame Weg«), wie andere Schicksale: »Gefahr, das war ein Tiger mit weit aufgesperrem

Rachen; Liebe, das war ein Page mit blonden Locken, der vor einer Dame kniet; der Tod war ein schöner Jüngling mit schwarzen Flügeln und einem Schwert in der Hand; und Ruhm war Schall von Trompeten, Menschen, die sich verneigen und ein blumenbestreuter Weg.« Schicksale erlebt der junge Medardus, wie ein anderer den Klang von Worten: »er hält ein Frauenzimmer in den Armen — und ihn umsäuselt flötenhaft das Wort Liebe; er fühlt einmal sein selig oder unselig Ende nahen — und das Wort Tod wird ihn umdröhnen wie mit dunkeln Glocken«. Der Dichter in der Junggesellen-Novelle, dem die späte Kunde vom einstigen Ehebruch der Gattin unerheblich dünkt, wird ihr heute kein Wort darüber sagen, aber er nimmt das aufklärende Schriftstück des toten Junggesellen zu sich. »Wohlverwahrt und versiegelt sollte es die Gattin in seinem Nachlaß finden. Und mit der seltenen Einbildungskraft, die ihm nun einmal eigen war, hörte er sie schon an seinem Grabe flüstern: du Edler, Großer.«

Wie Schein in Wirklichkeit sich wandelt und Wirklichkeit in Schein, hat Arthur Schnitzler mit Vorliebe zum Thema seiner Dichtung gemacht. Zwei Einaktersammlungen insbesondere — jene, die »Paracelsus«, »Gefährtin« und »Grünen Kakadu« vereinigte, und die jüngste, mit dem Übertitel »Komödie der Worte« ausgezeichnete — lassen sich geradezu als Trilogien der Illusion bezeichnen. Mit solcher Virtuosität trägt der Schauspieler Henri seinen erfundenen Handel mit dem Herzog vor, daß sein Publikum an der Wahrfähigkeit seiner Geschichte nicht zweifelt — bis der totgesagte Herzog leibhaftig zur Tür hereintritt; aber nun gerade wird Ernst aus dem Spaß, mit wirklichem Mord endet das Spiel auf der engen Bühne der Wirtsstube »zum Grünen Kakadu«, und der angenehme Kitzel, den das gemimte Verbrechertum den hochadeligen Gästen bereitet, macht schauerndem Entsetzen Platz, da auf der weiten Bühne der Welt mit blutigem Ernst die historische Tragödie anhebt. Bescheidener ist die »Große Szene«, die Konrad Herbot dem gehörnten Edgar Gley vormacht, mit solcher Kraft der Einfühlung, daß er gestehen muß: »Es gab Momente, in denen ich so mitgerissen war, — es hat nicht viel gefehlt, und ich hätte die ganze Geschichte selber geglaubt.« Jähes, peinvolles Erwachen aus schwerer Illusion ist Professor Pilgrams (»Gefährtin«) und Klara Eckolds (»Stunde des Erkennens«) gemeinsam Teil; beide

erfahren zu spät, wie unwert ihrer Opfer die andere Eehälfte war. Meister Cyprian (»Paracelsus«) wie Felix Staufner (»Bacchusfest«) werden belehrt, wie labil das Gleichgewicht auch einer anscheinend treuen Gattin zu sein pflegt. So entringt sich dem Dichter und seinen Gestalten immer wieder die Frage: wo finde ich Sicherheit? Wer besitzt die Wahrheit? Was ist Wirklichkeit? Schmerzliches Achselzucken oder gar höhnisches Gelächter wird ihr zur Antwort.

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. (»Paracelsus«)¹

Wie bei Schnitzler nicht anders zu erwarten, wird die Trostlosigkeit des Wahrheitsuchens vornehmlich an der erotischen Lebenssphäre exemplifiziert. Eine Dialogstelle des »Reigen« sagt da mit unnachahmlicher Prägnanz alles. Der Dichter, noch im Bette befindlich, spricht zu der Schauspielerin, die er eben besessen hat: »sage mir, daß du mich lieb hast«.

Schauspielerin. Verlangst du noch weitere Beweise?
Dichter. Bewiesen kann das überhaupt nicht werden.

Das — in doppeltem Sinne! — unstillbare Verlangen nach Sicherheit, nach festem Wissen bewirkt, wir sahen es, daß die Liebenden einander selber in Versuchung und Untreue drängen, weil das Bewußtsein von der Treulosigkeit des Liebespartners ihnen immer noch erträglicher ist als die Höllequal der Ungewißheit — und Untreue allemal erweislicher ist als Liebe und Treue. Allein es ist wohl zu beachten, daß den Drang, alles zu wissen, doch nur verspürt, wer bereits irgendwie Kenntnis oder Verdacht unerwünschter Heimlichkeiten des geliebten Wesens besitzt. Anatol, der Emiliens Vorleben kennt, möchte es ganz ergründen, Fedor Denner wühlt, da seine Fanny einmal ihres Reinheitsglanzes entkleidet ist, zu beiderseitiger Qual unnachgiebig in ihrer Vergangenheit (»Märchen«);

¹ Vgl. ein Wort Rollins im »Grünen Kakadu« (Theaterstücke II, S. 114): »Sein — spielen — kennen Sie den Unterschied so genau, Chevalier?«

so will auch der Herzog von Bologna Beatricen die ungeheure Schmach, die sie ihm angetan, verzeihen, wenn sie die Wahrheit restlos kündigt. Hingegen zaudert Anatol, der sich doch stark macht, aller Illusionen über Frauenliebe und -treue ledig zu sein — selbst er zaudert, da er eine Frage an das Schicksal frei hat, diese Frage zu stellen, weil es sich fügen kann, daß die geliebte Frau wirklich so ist, wie sie alle seiner Idee nach sein sollen — weil ihm seine Illusion doch tausendmal lieber ist als die Wahrheit¹. Das macht's, was Meister Cyprian in so brennende Seelenpein stürzt, wenn Justine, wie Paracelsus ihr eingibt, der Schuld des Ehebruchs sich zeiht: dem der Treue seiner Frau Allzusichern wird Wahrheit Lüge, Schein zur Wirklichkeit — was nützt ihm das Bewußtsein des Gaukelspiels, wenn er mit eignen Ohren hört, was seines Weibes Lippe spricht; der Boden wankt ihm unter den Füßen, ihm, der sich doch eben noch rühmte, stets auf festem Grunde zu stehen, und derer spottete, die gern die Grenzen zwischen Tag und Nacht verlöschen möchten. Jetzt begreift er des Paracelsus Weisheit:

Mehr als die Wahrheit, die da war und sein wird,
Ist Wahn, der ist...

Denn auch das Ibsensche Motiv der Lebenslüge ist Schnitzler nicht fremd. Wie ein Kommentar zur »Wildente« lassen sich Worte aus dem »Einsamen Weg« an: »Eine Lüge, die sich so stark erwiesen hat, daß sie den Frieden eines Hauses tragen kann, ist mindestens so verehrungswürdig als eine Wahrheit, die nichts anderes vermöchte, als das Bild der Vergangenheit zu zerstören, das Gefühl der Gegenwart zu trüben und die Betrachtung der Zukunft zu verwirren.« Auf eine Lüge hat auch Georg Merklin das Glück seines Freundes Eduard bauen wollen (»Der Puppenspieler«) — es ist nicht sein Verdienst, wenn dieser ohne Einbuße sein Haus auf bessrem Grund errichtet hat. Professor Bernhardt möchte seine sterbenskranke Patientin, die im Zustande der Euphorie von

¹ Das jähe Ab und Auf zwischen dem Verlangen, die Wahrheit zu ergründen, und jenem, die Illusion zu retten, begegnet auch in einer frühen — künstlerisch noch ganz unreifen — Märchennovelle Schnitzlers: »Die drei Elixiere« (Moderner Musenalmanach auf das Jahr 1894, hrsg. von O. J. Bierbaum, S. 44/9).

neuem Leben träumt, aus solcher Ahnungslosigkeit durch keinen Priester aufstören lassen: »es wäre kein gutes, fast möchte ich zu behaupten wagen, kein gottgefälliges Werk, wenn wir sie aus diesem letzten Traum erwecken wollten«; und er nennt überhaupt das euphemistische Lügen des Arztes gegenüber den Patienten den schwersten und edelsten Teil seines Berufes. Von der Notwendigkeit der Lüge spricht voll Bitternis Hans von Traun (der Held der verworfenen Beatrice-Fassung):

Mit jedem Seufzer und mit jedem Blick
Erbetteln wir von Freunden und von Frauen
Die Lüge, die uns weiter hilft zu leben.
Je näher unserm Herzen Eine ist,
Um so viel tiefre Lügen fordern wir.
Was uns daheim auf Erden fühlen läßt,
Ist allerlei Betrug, der uns umgibt.
Wer Wahrheit sucht, ist fremd und bleibt allein.

Denn alle Welt spielt Komödie, mit und ohne Absicht, im Scherz wie im Pathos. Casanova — und wie mancher Schnitzlersche Held sonst! — gerät ein wenig ins Deklamieren, gerade wenn ihn eine echte Leidenschaft durchwühlt. Ob der schlimme Casanova, ob der brave Gräsler aus ihrem Leben erzählen, sie erfinden beide, ohne sich der größten und kleinren Lügen selber recht bewußt zu werden, mancherlei dazu. Im »Weg ins Freie« ist einmal die Rede von dem »unvertilgbaren Hauch der Lüge, den jede Erinnerung aus sich selbst gebiert«; und auch Paracelsus bemerkt, daß »das Gedächtnis trägt fast wie die Hoffnung«. Am tiefsten aber durchschaut Heinrich Bermann, auf dessen Zunge der Dichter gern seine kostbarste Weisheit legt, die Komödie der Worte. Er schildert etwa eine Wählerversammlung: »Jeder von den Rednern sprach ungefähr so, als gäbe es für ihn persönlich nichts Wichtigeres als die Lösung dieser Frage, und ich glaube, keiner von ihnen ahnte, daß ihm in der Tiefe der Seele die ganze Frage ungeheuer gleichgültig war.« Und er spricht das kluge Wort: »Man diskutiert doch nur, um sich selbst, und nie, um den andern zu überzeugen.« Kann man auf feinere Art, kann man in zurückhaltenderer Weise alles Pathos in Reden und Handlungen lächerlich machen? So ist

denn auch — und dazu bedurfte Arthur Schnitzler nicht erst des bestätigenden Kriegserlebnisses — für Bermann wie für seinen Schöpfer kaum ein anderer Begriff so problematisch wie der des Helden; man wird an Heine erinnert, der gleichfalls in jedem Heros die Don Quichote-Gebärde wahrnahm, wenn unser Dichter Helden und Narren wiederholt beisammen nennt¹. Heldenmut, meint Heinrich Bermann, ist entweder affektierter, kommandierter, suggerierter Mut — und der zählt nicht; der echte Mut aber ›ist gewiß nichts anderes als der Ausdruck für eine sozusagen metaphysische Überzeugung von der eigenen Überflüssigkeit.« Und Paul Rönning (›Freiwild«) äußert sich gleicherweise: ›Wer setzt denn sein Leben gern aufs Spiel, solange er Grund hat, es zu lieben? Kein Mensch. Setzt man's aber aufs Spiel, ohne es zu lieben, wo steckt dann der Mut?« Daß aber für den Menschen irgend etwas wertvoller sei als das Leben, irgend etwas schlimmer als der Tod — dies ist die ärgste aller Lügen. Das wird dem Offizier Moser offenbar am Beginne der Schlacht, ›daß sie uns all das, was uns auf den Fleck gebannt hält, hundert Ewigkeiten lang, nur vorlügen — Ehre und Vaterland nur vorlügen, um uns sicher zu haben.« (›Der Ruf des Lebens«.)

¹ Theaterstücke III, S. 281, 338 (›Ruf des Lebens«); IV, S. 210, 291 (›Medardus«); ›Casanovas Heimfahrt«, S. 135.

DER RUF DES LEBENS

*Wie reimt sich Lieb' und Tod zusammen? –
Es schickt und reimt sich gar zu schön, –
Denn beide sind von gleicher Stärke
Und spielen ihre Wunderwerke
Bei allen, die auf Erden gehn.*

Christian Günther.

Narren sind die sogenannten Helden, Betrogene — oder selber Betrüger; denn Erzkomödianten sind alle, die das Leben hoheitsvoll verachten, Poseure alle Verneinungsphilosophen. »Wenn man ein natürlicher Mensch ist,« erklärt der sterbende Felix, »so hat man vor dem Unbekannten Angst; bestenfalls kann man sie verbergen . . . Man fälscht die Psychologie der Sterbenden, weil sich alle weltgeschichtlichen Größen, deren Tod man kennt, verpflichtet gefühlt haben, für die Nachwelt eine Komödie aufzuführen . . . Auch ich fühle mich verpflichtet, mich zu verstellen, und in Wirklichkeit hab' ich doch eine grenzenlose, wütende Angst, von der sich gesunde Menschen keinen Begriff machen können, und Angst haben sie alle, auch die Helden und auch die Philosophen, nur daß sie eben die besten Komödianten sind.« Aber es muß einer schon ein Held oder Philosoph sein, um auch noch angesichts des Todes die Komödie lügenhafter Rede und Gebärde weiterspielen zu können; den andern reißt der Tod die angemaste Maske mit raschem Griff vom angstverzerrten Antlitz. Und nicht allein⁴ den Sterbenden; den Lebenden auch, die sich und andern mit zärtlichen Worten die ewige Kluft verhehlen möchten, durch die der Tote geschieden ist von allem, was noch im Lichte atmet. In nahezu abstrakter Form, mit völligem Verzicht auf episches Detail durchaus nur das Wesentliche darbietend, stellt die frühe Novelle »Sterben« das Paradigma solcher Demaskierung auf.

Felix konsultiert einen Professor, um sich über seinen Gesundheitszustand Gewißheit zu verschaffen; ihm wird der furchtbare Bescheid, daß er nur noch ein Jahr zu leben habe. Der junge Mann trägt das Todesurteil zunächst mit erstaunlicher Fassung; er möchte sich als der Mann erweisen, der lächelnd von dieser Welt scheidet. Die Geliebte will er nicht mit sich in den Tod ziehen, darum gibt er sie heute schon frei. Aber Marie mag davon nichts hören; »ich will mit dir sterben«, beschwört sie ihn, »ich kann ohne dich nicht sein.« So bleiben sie zusammen, und Alfred, ein befreundeter Arzt, sendet die beiden — es ist Maienzeit — zunächst ins Gebirge. Felix hat nur einen Gedanken: dies letzte Jahr so weise als möglich zu verleben. Und wirklich läßt sich die erste Zeit der ländlichen Abgeschiedenheit dem jungen Paare sehr glücklich an, so daß sie bisweilen fast an eine Möglichkeit der Genesung glauben. Aber nach ein paar leidenschaftlichen Nächten ist aller Sturm bei

Felix gebrochen, und er behandelt Marie mit einer müden Zärtlichkeit, die sie immer mehr befremdet, und auch ihr wird es je und je deutlicher bewußt, daß sie gerne allein ist. In ihr regen sich Gesundheit und Lebenslust, und gerade das verträgt Felix jetzt gar nicht. Darum stellt er ihr neuerlich frei, ihr Schicksal von dem seinen zu trennen. War er bisher nur der interessante Kranke, so würden doch bald die häßlichen Tage der Krankheit kommen. Scheide sie jetzt von ihm, so werde sie mit Schmerzen an ihn zurückdenken; hielte er sie aber fest, so würde sie zuletzt doch nur sein Ende herbeisehnen und sich erlöst fühlen, wenn es endlich vorbei wäre. Marie bleibt, aber von dieser Stunde an ist etwas Fremdes zwischen die Liebenden getreten, das durch ein nervöses Sprechbedürfnis voreinander zu verheimlichen sie vergebens sich bemühen. Ihm wird das Mädchen innerlich ganz fremd, denn sie gehört zum Leben, das er doch nun einmal lassen muß, nicht zu ihm; in ihr aber, wie sehr sie sich auch gegen diese Gefühle wehrt, streiten Angst vor dem Sterbenden und Sehnsucht nach Leben und Freude um den Vorrang. Bald sieht Felix ein, um wie viel klüger und würdiger es wäre, selber rasch ein Ende zu machen, statt wie ein Verurteilter auf die Todesstunde zu warten; er will sich nicht länger ängstlich schonen, er verzichtet auf ein Jahr in Jammer und Angst, wenn er ein paar Wochen vollen, genußreichen Lebens dafür tauschen kann, um dann aus eigenem Willen dahin zu gehen. Und der Gedanke regt sich in ihm, die Geliebte mit hinüberzunehmen ins Jenseits. »Sie war niemals von so träumerischer Hingebung gewesen wie in den letzten Nächten, und mit zitternder Freude sah er den Augenblick nahen, wo er es wagen dürfte, ihr zu sagen: Heute werden wir sterben. Doch mit der ersten Herbstluft bekommt Felix einen neuen heftigen Anfall, der das Paar veranlaßt, noch am selben Tage nach Wien zurückzureisen. Der Kranke verläßt das Bett nicht mehr, und Marie pflegt ihn mit Hingebung, aber sie entdeckt, wie ihr die Gabe des Mitfühlens allmählich abhanden kommt; »ihr Mitleid war nervöse Überreizung, ihr Schmerz ein Gemisch von Angst und Gleichgültigkeit geworden.« Er aber erfüllt sich ganz mit dem Haß des Kranken gegen den Gesunden. Nach vielen Tagen aufopferungsvoller Pflege treibt es Marie einmal aus dem Hause; während Felix schläft, macht sie einen Spaziergang durch die Stadt, und mächtig überkommt sie

da draußen die Freude des Daseins und die Erkenntnis von der Häßlichkeit des Krankseins. Ehe sie heimgekehrt ist, erwacht Felix und glaubt sich von ihr auf immer verlassen; flehentlich beschwört er die Zurückgekehrte, immer bei ihm zu bleiben. Mit Winters Anbruch schickt Alfred den sterbenden Freund auf eigenen Wunsch nach dem Süden. Während der nächtlichen Bahnfahrt ergreift den Kranken furchtbare Todesangst: er reißt Marie an sich und fragt sie, ob sie bereit sei, mit ihm von dieser Welt zu scheiden. Seit diesem Augenblick steht feindlicher Haß zwischen ihnen: Mißtrauen und Angst, daß er sie erwürgen könnte, erfüllt Mariens, Mißtrauen und Angst, daß sie ihm entfliehen möchte, erfüllt fortan des Siechen Seele. Kaum sind sie in Meran angelangt, bekommt Felix einen Blutsturz, was Marie veranlaßt, an Alfred zu telegraphieren. Der heiße Wunsch steigt in ihr auf, daß es doch nur bald mit dem Kranken zu Ende käme. Dann aber ergreift sie der Schmerz um den Geliebten, den sie nun enden sieht; der Gedanke des Todes erfaßt sie in seiner ganzen Unbegreiflichkeit und preßt ihr Tränen aus. Da erinnert sie Felix an ihr Versprechen, mit ihm zu sterben. »Ich nehme dich mit, ich will nicht allein weg. Ich liebe dich und laß dich nicht da . . . Ich hab auch Furcht, allein zu sterben«, spricht er und greift nach ihr. Aber Marie entwindet sich seinen Händen und rennt zur Türe, rennt aus dem Hause, ihrer Sinne nicht mächtig: er hatte sie erwürgen wollen. Sie erinnert sich, daß Alfred jetzt kommen muß; sie erwartet ihn draußen auf dem Wege; wie die beiden ins Krankenzimmer treten, finden sie Felix tot.

Das Motiv, daß sich der Ruf des Lebens stärker erweist als die Liebe, kehrt bei Schnitzler unzählige Male wieder. Wie der sterbensranke Felix, so will auch der lebensmüde Filippo Loschi die Geliebte mit sich ins Nichts hinübernehmen, »wie ein Kind sich eine Puppe mitnimmt in sein Bett«; und wie Marie, so bricht auch Beatrice dem Geliebten das voreilige Versprechen gemeinsamen Sterbens; sinnlose Angst erfaßt sie, da sie Filippo tot sieht, mit dem Aufschrei: »Leben!« stürzt sie ins Freie, flieht

Zurück ins Leben, fort von dem Geliebten,
Indes er dalag wie ein toter Hund.

Frau Emmas Zärtlichkeit und Leidenschaft, wo ist die hin, da auf einer nächtlichen Wagenfahrt ein Unfall ihren Seladon tötet? Nun

füllt ihr das Herz bloß ein Grauen vor dem Leichnam. »Sie fühlte nur mehr: ein Toter. Ich und ein Toter, der Tote auf meinem Schoß. Und mit zitternden Händen rückte sie den Kopf weg, so daß er wieder auf den Boden zu liegen kam . . . Und sie sah wieder den Toten an. Ich bin nicht allein mit ihm, fiel ihr ein. Das Licht [sc. der Wagenlaterne] ist ja da . . . es war ihr fast, als sei ihr dieses Licht ein Schutz gegen den blassen fürchterlichen Mann, der neben ihr auf dem Boden lag.« Ganz allein läßt sie den Toten, den sie einst so geliebt hat, allein auf dem weiten leeren Feld, und läuft davon, zurück ins Leben (»Die Toten schweigen«). Dionysia freilich (»Hirtenflöte«) harret aus bei dem zu Tode gefällten Freunde, den sie gar mit eigener Hand bestattet.

Diesem Grauen vor Tod und Toten eng verwandt ist der liebetötende Abscheu vor dem Kranksein, der gleichfalls bei vielen Schnitzlerschen Gestalten begegnet. Als Anna Rupius (»Frau Berta Garlan«) auf einige Zeit zu verreisen gedenkt, ist ihr siecher Gatte überzeugt, daß sie ihn gänzlich verlassen und ihm nur nicht schroff heraus-sagen will: »ich ertrag' es nicht länger, ich bin jung und blühend und gesund, und du bist lahm und wirst bald sterben, und mich graut vor deiner Krankheit und vor dem Ekelhaften, das noch kommen wird, eh es zu Ende ist«. Wie Karl Breiteneder (»Das neue Lied«) erfährt, daß seine Geliebte durch die schwere Krankheit das Augenlicht verloren hat, erfaßt ihn eine solche Angst vor dem Wiedersehen, daß er seinen Besuch von Tag zu Tag aufschiebt, bis er schließlich die ganze Geschichte vergißt. Eines Tages aber führt ihn der Zufall doch mit ihr zusammen, und wie sie beieinandersitzen, streichelt sie in stummer Zärtlichkeit seine Hand. »Nun hätte er so gerne etwas zu ihr gesagt, irgend was Liebes, Tröstendes — aber er konnte nicht . . . Es erfaßte ihn ein Grauen, als wenn ein Gespenst neben ihm säße.« Und das Mädchen spürt diese Angst, fühlt, daß sie dem Geliebten unheimlich geworden ist, — da wird sie sich erst der ganzen Größe ihres Unglücks bewußt, und sie wirft das verpfuschte Leben hin.

Wie ein Drang alle Lebenden antreibt: die Liebe, die sinnliche Begierde, so schreckt eine Bangnis sie alle: der Tod, der als stets sturzbereites Gewaffen ob ihren Häupten schwebt. »Gibt es einen anständigen Menschen,« fragt Stefan von Sala, »der in irgendeiner

guten Stunde in tiefster Seele an etwas anderes denkt?« Unserm Dichter wenigstens kommt dieser Gedanke nie aus dem Sinn und so kehrt denn neben dem Liebesmotiv kein anderes in seinen Werken zu so ungezählten Malen wieder, wie das Todesmotiv. Es fehlt in den Erzählungen nahezu nirgends (Ausnahmen: »Geronimo« und »Exzentrik«) und geht nur einer sehr unbedeutenden Minderzahl der Theaterstücke ab. Bisweilen freilich wird es recht gewaltsam herbeigezogen, wie etwa im ersten Reigen-dialog, wenn die lockende Dirne zum widerstrebenden Soldaten redet: »Geh, bleib jetzt bei mir. Wer weiß, ob wir morgen noch's Leben haben.«

In einem ungemein eindrucksvollen Bilde hat sich die Todesbangnis dem Dichter gestaltet; der Held der Sterbens-Novelle spricht es aus: »Es gehen eigentlich lauter zum Tode Verurteilte auf der Erde herum.« Oft spielt Schnitzler mit dieser Vorstellung, beobachtet gerne die zuckenden Qualen von Menschen, die auf der Folterbank bestimmter naher Todesaussicht sich winden. Da ist der herzkrankte Stefan von Sala (»Einsamer Weg«), der sich die Todesstunde nicht wegeskamotieren, sich nicht um das Bewußtsein seiner letzten Tage betrügen lassen, also sein eigenes Sterben noch als ein Schauspiel genießen will; als ihm nach seinem Wunsche geschieht, kürzt er doch lieber die Galgenfrist durch Freitod ab. Leutnant Gustl, den die verlogenen Ehrbegriffe seines Standes zum Selbstmord drängen, durchlebt die Nacht eines Delinquenten vor der Hinrichtung; verwundert wird er dessen inne: »Früher ist's mir immer sonderbar vorgekommen, daß die Leut', die verurteilt sind, in der Früh noch ihren Kaffee trinken und ihr Zigarrl rauchen« — und jetzt tut er selber danach. Wozu Felix (»Sterben«) nicht den Mut findet, das vollbringt Heinrichs Mutter (»Lebendige Stunden«): sie kürzt, gleich Sala, die ihr vom Arzt ausgemessene zweijährige Lebens-, das heißt Leidenszeit durch Selbstmord. In sicherer Todesahnung verlebt der Held der »Liebeleie« die zwei Tage vor dem Duell. Die tollsten Kapriolen aber schlägt jener Franz von Umrecht (»Die Weissagung«), der Tag und Art seines Sterbens in mystischer Weise vorausschauen mußte und der sich so verzweifelt und so erfolglos gegen die Vollstreckung seines Todesurteils wehrt.

Wiederholt bringt Arthur Schnitzler dies Lieblingsbild vom un-

entrinnbaren Tode zur machtvollsten Wirkung, indem er es mit dem Liebesmotiv paart, so daß Todesangst und Lebenslust eins am andern ins Ungemeßne sich steigern. »Der Schleier der Beatrice« und »Die Hirtenflöte«, »Der junge Medardus« und »Der Ruf des Lebens« zeigen das am Symbol des Krieges auf, wenn annoch unberührte Mädchen »die vaterländische Tat erfüllen, einem jungen Helden die letzte Nacht zu versüßen«, oder wilde Orgien aussichtslosem Verzweiflungskampf voraufgehen. Gleichnißhaft wird das Motiv der durch das Wissen von der Unabwendbarkeit nahen Untergangs vertieften und zugleich vergifteten letzten Lust in dem Operntext gestaltet, dessen Inhalt Heinrich Bermann dem befreundeten Georg mitteilt (»Der Weg ins Freie«). Über Ägidius, der den König töten wollte, wird ungeheure Strafe verhängt: aus einem Tag, wie ihn noch kein Sterblicher genossen, soll er ins furchtbare Dunkel stürzen. Ein Schiff entführt ihn, wie er meint, zu sofortigem Tode; aber beim Morgenrauen werden ihm die Fesseln gelöst, nie gesehener Glanz, Fest und Tanz umgibt ihn, alles neigt sich vor ihm; was auf dem Schiffe sich befindet, ist sein eigen, des Königs wunderschöne Tochter selber. Aber das Fahrzeug wird sich einer Insel nähern, wo der Tod auf ihn wartet. Nach sieben Tagen zeigt sich Land, und Ägidius ist gefaßt, sein Schicksal zu erleiden; aber der Fürst begnadigt ihn. Er jedoch nimmt das Geschenk seines Lebens nicht an und stürzt sich ins Meer; denn er will sein wunderbar-schreckliches Erlebnis nicht zu lächerlich genarrter Todesangst herabwürdigen lassen. Diese Fabel führt einen Einfall feiner und weiter aus, der sich bereits im »Schleier der Beatrice« findet. Dort ist es der Herzog, der dem Verräter Mariscotti die gleiche raffinierte Todesstrafe aussinnt:

Man öffne seinen Kerker, laß ihn glauben,
 Er sei befreit, führ' ihn herauf in Luft
 Und Licht, behandle ihn mit größter Ehrfurcht,
 Als hätte sich sein Los gewendet — dann
 Geleite man ihn höflich in den Garten.
 Dort aber — bind' man ihn an einen Baum
 Inmitten aller dieser Lustbarkeiten.
 Das Lachen und die Seufzer wilder Lust
 Umtön' ihn, seine Blicke tauchen ein

In üppiges Gewirr berauschter Leiber,
 Was Menschen seiner Art an Wonnen kennen,
 Im Flackerleuchten dieser roten Nacht
 Tanz' es um ihn, daß wütende Begier
 Ihm in die kettenlahmen Glieder fahre.
 Ihr aber, Guicidotti, neben ihn
 Stellt Euch mit bloßem Degen hin und wartet,
 Bis euch Befehl wird, in den Morgentau
 Zertreten Wiesengrüns sein Haupt zu schleudern!

Ein Wort aus dem ›Einsamen Weg‹ sagt aus, worin die tiefste Qual all dieser ›zum Tod Verurteilten‹ wurzelt: ›auf etwas warten, das kommen muß, heißt es tausendmal, heißt es in Wehrlosigkeit und Überdruß und Zorn erleben‹; wie denn bewußtes Leben und Sterben zwiefaches Leben und Sterben ist.

An der Gestalt des Moriturus geht dem Dichter noch ein andres Problem auf und führt ihn von der schlechthin psychologischen Seite zu der theoretischen Einsicht in die Relativität der Zeit, als welche heutigen Tags auch in der spekulativen Wissenschaft ein vielumstrittener Begriff geworden ist. Im Ägidius-Argument ist dies Motiv nur angedeutet, wenn der Fremde den Jüngling aufklärt: ›All dies ist Euer . . . Aber morgen — oder in zwei oder in sieben Tagen oder in einem Jahr oder in zehn oder noch später wird dieses Schiff sich einer Insel nähern . . . Und dort wartet Euch der Tod.‹ Deutlicher wird der Sinn, daß neben der Unbedingtheit eines Hintergrundereignisses die Dauer der Wartezeit vollkommen unerheblich sei, an verschiedenen Stellen des ›Schleier der Beatrice‹. So schon in folgendem Dialog:

Magnani: Bolognas Mauern stehen fest wie je,
 Und Speis' und Trank sind da für sieben Tage.

Herzog: Und wär's für sieben Jahre, Herr Magnani!
 Was geht's mich an? Aus ungeheurer Freiheit,
 Die nur des Himmels Fernen eingeengt,
 Seh' ich von heut auf morgen ins Gefängnis
 Der rings umschloßnen Mauern mich gesperrt.

Beatrice, die einen Giftbecher getrunken zu haben vermeint, erhält auf ihre Frage, wie lange sie noch zu leben habe, die Antwort:

Ich weiß es nicht. Sekunden,
Minuten oder Stunden — doch es kommt.

Hier bietet sich wieder einmal Gelegenheit, die Schnitzler eigentümliche Motivfiliation in ihren feinsten, unauffälligsten Verzweigungen aufzuzeigen. Beatrice, die mit dem Geliebten sterben will, hört von Filippo die Worte:

Bedenk: ein hundertjähriger Greis ist jünger,
An Hoffnung reicher, als wir beide sind.

Der Einfall wird wahrhaftig Fleisch und Blut im »Jungen Medardus«. In der Überfülle der Gestalten findet sich dort »der uralte Herr« (er führt keinen anderen Namen), der mit seinen dreiundneunzig Jahren schon manchen in die Grube sinken sah: »Zuerst meine Mutter, das ist neunzig Jahr her. Dann mein Vater — vor siebzig. Dann meine Frau vor fünfundfünfzig. Dann meine zweite, das war aber schon eher eine Gemahlin, vor vierzig. Dann fünf Söhne und drei Töchter und so ungefähr dreißig Enkelkinder.« Und als dieser neue Methusalem mit seiner Urenkelin über die Burgbastei spaziert, gerade als das Bombardement über Wien losgeht, trifft eine mörderische Kugel nicht ihn, sondern das kleine Mädchen. Der Alte selbst denkt gar nicht daran zu sterben, und das ist sehr fein beobachtet; Schnitzler weiß, »daß man in einem gewissen Alter wieder aufhört, an den Tod zu denken« (»Der Tod des Junggesellen«) — was schon Fr. Hebbel gelegentlich in seinem Tagebuch vermerkt¹. Gesprächsweise ist endlich noch im »Einsamen Weg« einmal die Rede von einem Dreiundachtzigjährigen, der zwei Frauen, sieben Kinder, »von den Enkeln ganz zu geschweigen«, begraben hat und noch immer von unverwüsthlicher Lebenskraft strotzt. Wie heißt es im »Schleier der Beatrice«?

Das Leben ist die Fülle, nicht die Zeit.

¹ i. J. 1861 (bei Werner IV, S. 184): »Je näher der Tod kommt, je weiter scheint sich der Gedanke an den Tod vom Menschen zu entfernen.«

Alle Variationen des Todesmotivs, alle Möglichkeiten seiner Problematik sammeln sich, wie Lichtstrahlen im Fokus eines Brennsiegels, in dem märchenhaften Drama »Der Ruf des Lebens«, mit welchem Schnitzler seine Abkehr vom Naturalismus bisher am entschiedensten dokumentiert hat.

Vor dreißig Jahren ist die kaiserliche Armee bei Lindach geschlagen worden, wie es heißt, durch die Schuld der blauen Kürassiere; jetzt, da ein neuer Krieg ausgebrochen, erinnern sich die Offiziere des Regiments, von denen damals natürlich noch keiner mitgefochten hat, der alten Schmach und schwören einander zu, daß keiner von ihnen die Heimat wiedersehen soll. Unter diesen Offizieren hat Katharina Richter ihren Liebsten, und auch Marie, des pensionierten Rittmeisters Moser schöne Tochter, träumt seit einer unvergeßlichen Ballnacht von dem Kürassierleutnant Max, an dessen Arm sie durch den lichten Saal geschwebt war. Aber ungestillt muß ihre Sehnsucht bleiben, denn ihr zugemessen Teil ist, des kranken Vaters zu warten, der sie mit mißtrauischer Bosheit peinigt und wie eine Gefangene hält; denn die Angst vor dem Alleinsein foltert ihn beständig und mit dem argwöhnischen Blick des Kranken gewahrt er die Erfüllung heischende Lebensbegier in dem Mädchen, das seine Jugend an einem Krankenbett vertrauern muß; und besonders seit sie von jenem Balle — der einzigen Freude, die ihr während des ganzen langen Winters gegönnt war — erst am Morgen heimgekehrt ist, »mit glänzenden Augen«, verdächtigt er sie mit brutaler Offenheit sinnlicher Gelüste. — Es ist an dem Tage, da die todgeweihten Kürassiere ausreiten, daß Mosers Arzt Dr. Schindler dem Mädchen wieder einmal eindringlich ins Gewissen redet, sich durch des ewige Nachtwachen nicht völlig aufzureiben, und ihr ein unwiderstehliches Schlafmittel für den Vater verabreicht: ein Fläschchen, in dem der Schlaf von hundert Nächten versammelt ist. Überhaupt sei der alte Quälgeist Mariens Aufopferung gar nicht wert, meint der Arzt, und sie täte klüger, dem Förster Rainer, einem wackeren Manne, der sich seit langem um sie bewirbt, in die Ehe zu folgen. Aber heute genügt Maria dies stille Glück nicht mehr; ein größeres ahnt sie, eines freilich, das allbereits versäumt ist. Vorwurfsvoll spricht sie zum Arzte: »Warum haben Sie nicht früher — nicht gestern so zu mir gesprochen?.. Da hätten Ihre Worte mich hinausgetrieben,

denn da wußt' ich, wohin — da lag das Leben vor mir — Und wär' es nur für einen Tag und eine Nacht gewesen, es war das Leben, das mich rief, das Leben, das mich erwartete.« Seit jener Ballnacht sei nicht ein Augenblick gewesen, in dem sie nicht in die Arme des Leutnant Max verlangte, den sie nur ein einziges Mal gesehen und für den sie dennoch bereit war, Ehre, Leben und Seligkeit hinzuwerfen. »Und seit einer gewissen Stunde verging keine mehr, in der ich nicht dem alten Manne da drinnen, der mein Vater ist, den Tod erflehte . . . Keine Stunde verging, in der sich nicht meine Finger krampfsten, ihn zu erwürgen, um nur endlich frei zu sein, um nur endlich . . . dem zu gehören, nach dem alle meine Sinne schmachten.« Und jetzt ist es zu spät. Verzweiflung packt sie, »daß der, für den ich all das hätte tun wollen, tun müssen, fort ist, ein Todgeweihter . . ., daß ich erst heut dazu erwacht bin, mich selber ganz zu verstehen, daß ich in dieser Stunde erst zu allen Sünden und Wonnen reif geworden bin, nach denen es mich lockte, und daß es nur nicht mehr der Mühe wert ist, die Sünderin zu werden, die ich bin.« Da kommt die Base Katharina und entreißt sie der Verzweiflung: die Liebsten der beiden Mädchen sind von der letzten Schwadron, die reitet erst am andern Morgen ab; und Max läßt Marie grüßen und ruft sie. Und als nun gar der alte Moser seiner Tochter beichtet, daß durch seine persönliche Schuld jene Schlacht bei Lindach verloren gegangen ist, deren schlimmes Andenken jetzt all die jungen Leute in den Tod treibt, da bemächtigt sich des Mädchens eine furchtbare Entschlossenheit: den ganzen Inhalt des Fläschchens, das der Arzt ihr ließ, schüttet sie ins Wasserglas und reicht es dem Kranken; er sinkt hin, der Zimmerschlüssel, den er eifersüchtig in der Hand gehalten, fällt zu Boden — Marie nimmt ihn, schließt die Türe auf, wirft ein Tuch um und stürzt davon. In des Leutnants Wohnung eilt sie, findet dieselbe leer und versteckt sich, wie sie Stimmen und Schritte nahen hört, hinter einem Vorhang. Es ist Max mit der jungen Frau seines Obersten, den er eben erst mit Ehrenwort versichert hat, daß sein Verdacht eines Liebesverständnisses zwischen ihnen unbegründet sei. Irene will ihn bereden, daß er mit feiger List sein Leben vor dem unerbittlichen Geschick rette und mit ihr aus dem Lande fliehe; wie er empört sie fortschickt, springt durchs Fenster der Oberst ins Zimmer. Er erschießt Irene und gibt Max den trockenen

Auftrag, dafür zu sorgen, daß der Mord nicht vor dem Abmarsch entdeckt werde. Kaum ist der Oberst draußen, so greift Max nach dem Revolver. In diesem Augenblick tritt die totenblasse Marie hinter dem Vorhang hervor; er eilt mit ihr fort, die Tür des Zimmers hinter sich versperrend, in dem die tote Irene auf dem Boden liegt. Am andern Morgen wartet der Arzt an des alten Mosers Leiche der Rückkunft Mariens — um sie zurückzuhalten, sich selbst dem Gerichte zu stellen. Aber sie dankt dem Arzt wenig, daß er ihr Freiheit und Dasein gerettet hat, denn sie weiß mit dem Geschenk nichts anzufangen. Das muß er hören, als er sie ein paar Wochen später auf dem Lande besucht, wo sie bei Tante Richter Zuflucht gefunden hat. Sie weiß sich schuldiger, als Dr. Schindler sie glaubt. Nicht um den Kranken zu erlösen, hat sie ihm den Todestrunk gereicht — »nur für mich, für mich allein hab' ich's getan. Auch wenn er zu retten gewesen wäre, in jener Nacht hätt' ich's getan... Denn mir war, als hörte ich draußen vor der Tür das Leben selbst, das ersehnte, das herrliche, nach mir rufen. Und als wartete es nur in dieser einen Nacht und niemals wieder... Ob ich's gefunden? Ich weiß es nicht mehr! Doch hab' ich in dieser einen Nacht erfahren, was andre Frauen nicht in tausend Tagen und Nächten. Ich habe gesehn, wie Frauen betrügen, locken, ehrlich sind und sterben, habe gesehn, wie Männer zittern, spielen, höhnen und töten. Und was ich sah, war nur ein armes Vorspiel zu meinem Schicksal. Dann erst erlebte ich eigene Seligkeit, wie ich sie nie erträumt, eigne Verzweiflung, wie kein Mensch sie fassen kann... Gemordet hatt' ich für einen, und er wollte nicht mit mir leben, nicht einmal sterben mit mir... Aus meinen Armen ist er wieder fort — nicht ins Dasein hinaus — nicht in edeln Tod — nein, er ist gegangen sich umbringen, kläglich, für eine andere, die ihm so wenig bedeutet hat als ich.« Ihr aber graut vor dem eignen Ich, ihr ist es unbegreiflich, daß der Himmel sich nicht verfinstert, wenn sie den Blick emporhebt — so tief krankt sie an ihrer Schuld. »Was bist du für ein Wesen«, schreit es ihr in der Seele, »das aus einem solchen Schicksal wieder emportaucht wie aus einem wilden Traum? Und wacht — und lebt? und — sich sehnt zu leben?« Da spricht der Arzt, der Freund, der Weise die milden versöhnenden Worte: »Sie leben, Marie — und es war — Auch seit jener Nacht und seit jenem

Morgen fließen die Tage und Nächte weiter für Sie hin. Auch daß Sie über Feld und Wiesen spazieren, daß Sie Blumen pflücken . . . daß Sie hier mit mir reden unter dem leuchtenden Mittagshimmel, ist Leben. Nicht minder, als es jene Nacht gewesen ist, da es Sie aus verstörter Jugend nach dunkeln Abenteuern lockte, die Ihnen heute noch als Ihres Daseins letzter Sinn erscheinen. Und wer weiß, ob Ihnen nicht später, viel später einmal, aus einem Tag wie der heutige der Ruf des Lebens viel reiner und tiefer in der Seele klingen wird, als an jenem andern, an dem Sie Dinge erlebt haben, die so furchtbare und glühende Namen tragen wie Mord und Liebe.«

Sein Bestes, Reifstes, Tiefstes schafft Schnitzler selten, wenn er einem Problem zum erstenmal an den Leib rückt, ein bestimmtes Motiv zum erstenmal versucht. Wie die großartigen Analysen des Liebe- und Treuebegriffs, des Ehe- und Freundschaftsproblems, die ihm in den Dramen »Zwischenspiel« und »Weites Land«, in den Prosawerken »Hirtenflöte« und »Weg ins Freie« gelangen, auf Grund eines Gestalten- und Erlebnisvorrats unternommen sind, welcher schon in minder ausgezeichneten früheren Schriften gegeben war, so ist auch dies Preislied auf das alles überwindende Leben aus mancherlei Tonfolgen zusammengesetzt, die der Dichter schon anderweitig verwertet hat. Oder besser gesagt: es findet hier ein Erlebnisphänomen seine zentrale Ausgestaltung, das sich bislang noch bescheiden an der Peripherie anderer oder ähnlicher Motivkreise gehalten hatte. In der Anlage des Schauspiels erinnert ja manches auffallend an die Situation der »Liebeleie«; hier wie dort ein lebengenießendes Freundes-, ein ihm entsprechendes Mädchenpaar unterschiedlichen Temperaments, hier wie dort ein junger Mann zwischen zwei Frauen, einer pikanten Ehebrecherin und einem süßen Mädels in der ersten vollblütigen Leidenschaft; auch das fatale Dazwischentreten des betrogenen Gatten und der tragische Abschluß für das bedenkenlos verlassene Mädchen findet sich beidenorts. Die Krankenpflegerin, die vor der Widerwärtigkeit der Krankheit und aus Sehnsucht nach dem Leben flieht oder doch fliehen möchte, ist vorgebildet in der Novelle »Sterben«, vornehmlich in der Fieberphantasie des Kranken, der beim Erwachen seine Marie nicht vorfindet: »er sah sie vor sich, wie sie wohl die Treppe hinuntereilen mochte, das Lächeln

der Befreiung auf den Lippen, und davon, irgendwohin, wo die Krankheit, der Ekel, das langsame Sterben nicht war, zu irgend was Unbekanntem, zu irgend etwas, wo es ein Duften und Blühen gab. Er sah sie verschwinden, in einem lichten Nebel untertauchen, der sie verbarg und aus dem ihr klirrendes Lachen hervorklang, ein Lachen des Glücks, der Freude. Und die Nebel zerteilten sich, und er sah sie tanzen.« Und von einer Tochter, die das freudlose Haus eines mürrischen Vaters verläßt, um in den Armen eines Geliebten die ersehnte Lebenslust zu genießen, erzählt schon das Schauspiel ›Vermächtnis‹. Weit zahlreicher ist die Verwendung des Todeswunschnotivs. In milder Form erscheint es in der Novelle ›Sterben‹; da heißt es von Marie: »Sie schrak nicht mehr vor dem Gedanken zurück, das tückische Wort fiel ihr ein, das aus dem fürchterlichsten der Wünsche ein heuchlerisches Mitleid macht: ‚Wär’ er doch erlöst‘«. Schlimmer steht es, wenn latente Regungen dieser Art plötzlich manifest werden. Solches widerfährt etwa Georg Wergenthin, widerfährt ihm sogar zweimal in rascher Abfolge. Er fühlt sich durch die versteckten Vorwürfe des Doktor Stauber bedrückt, aber der Gedanke, Anna zu heiraten, bleibt ihm unlieb: »Plötzlich, er wußte selbst nicht, woher der Gedanke ihm kam, fuhr es ihm durch den Sinn: Wenn Anna stirbt! Wenn das Kind ihr Tod wäre! Er erschrak aufs tiefste, als hätte er mit diesem Gedanken eine Schuld auf sich geladen.« Es ist nur kurze Zeit später, da liegt Anna schon in den Wehen, und Georg, in ungeheurer Aufregung durch Haus und Garten irrend, durchlebt im Geiste noch einmal alle Ereignisse dieses Jahrs der Liebe. »Und jetzt liegt sie da unten und stirbt. — Er erschrak heftig. Er hatte denken wollen: sie liegt in Wehen, und auf die Lippen gleichsam hatte es sich ihm gestohlen: sie stirbt.« In der Novelle ›Der Mörder‹ verfolgen wir des Verbrechens schleichenden Weg von leiser Angst zu leichtem, beinahe süßem Grauen, zu finster glimmender Hoffnung, zu überlegter Tat; Wunsch wird, wie in unserm Schauspiel, zur Wirklichkeit. Ein anderes ist es, wenn ein halb oder gar nicht bewußter, jedenfalls nicht ernst gemeinter Todeswunsch sich zufällig erfüllt und dies Ereignis in dem Wünschenden bald Befriedigung, bald peinliche Empfindung auslöst. Felix ist es, da er aus der Zeitung den Tod jenes Professors erfährt, der ihm sein Todesurteil verkündigt hat, eine innere

Genugtuung; jetzt erst fühlt er, wie sehr er diesen Mann gehaßt hat. Nur als Kasus vollkommener Irrealität kommt für Leutnant Gustl ein plötzliches Ende des fatalen Bäckermeisters in Betracht; indem er die unbedingte Notwendigkeit des beleidigter Offiziers-ehre schuldigen Selbstmords sich selber beweisen will, monologisiert er: »Und wenn ihn heut nacht der Schlag trifft, so weiß ich's«, nämlich daß die Ehre kaputt ist; unbändig ist dann aber auch seine Freude, da er am Morgen der Zeitung entnimmt, wie rasch ihm der ungewünschte Wunsch in Erfüllung gegangen. — Georg Merklin (»Der Puppenspieler«) fährt auf der Eisenbahn, ihm gegenüber lehnt ein Mensch in der Ecke und schlummert. Plötzlich geht dem Wachen der Gedanke durch den Kopf: Stirb! Man kommt in Wien an, der schlafende Passagier regt sich nicht, er ist tot. Georg begibt sich zur Polizei, teilt den Sachverhalt mit und verlangt, daß man ihn als Mörder ins Gefängnis setze; aber man sieht ihn nur verwundert an und entläßt ihn wieder. Dr. Reumann, der durch den plötzlichen Tod sowohl seines Grazer Kathederkonkurrenten wie des Herrn von Sala mit einemmale seiner Rivalen in Beruf und Liebe ledig geworden ist (»Der einsame Weg«), freut sich keineswegs dieses Zufalls, sondern verzichtet, als müßte er sich bestrafen für eine dunkle Schuld oder Mitschuld an jener Unglück. Ins Komische endlich spielt das Motiv in der Casanovanovelle hinüber, wenn der verschmähte Abenteurer seine Wut über die spröde Marcolina in kindischen Todeswünschen äußert: »Um eine letzte Rache an ihr zu nehmen, versuchte er, sich sie als Tote vorzustellen. Er sah sie weiß gekleidet im offenen Sarge liegen, doch war er unfähig, irgendwelche Zeichen der Zerstörung an ihr zu denken; sondern ihre wahrhaft überirdische Schönheit brachte ihn in neue Raserei. Vor seinen geschlossenen Augen wurde der Sarg zum Brautbett.«

Das eindrucksvolle Bild, wie Max angesichts des Leichnams der eben getöteten Irene mit Marie zum letzten Liebesbacchanal davonstürzt, hat innerhalb des Schnitzlerschen Gesamtwerks gleichfalls eine reiche Sippe naher und ferner Verwandten. Mit besonderer Vorliebe stellt der Dichter an Grab oder Totenbett der Verschiedenen ein Pärchen, zu dessen einem Teil der Tote in glücklicher oder unglücklicher Liebesbeziehung stand. An Labinskis Grabe führt Georg mit Grace, um derentwillen jener sich das

Leben genommen, ein »glühend-kaltes Gespräch« (»Der Weg ins Freie«); und ähnlich bestellt ist es mit der, allerdings nicht am Begräbnisplatze stattfindenden Unterredung Hofreiters und seiner Gattin über den armen Korsakow, den Genias unbesiegbare Tugend unter die Erde gebracht hat (»Das weite Land«). In Evelinens Sterbezimmer (»Gefährtin«) findet die Auseinandersetzung zwischen Professor Pilgram und seinem Assistenten statt. Während Martin stirbt, stürzt seine Geliebte Sophie in Cassians, seines Mörders, Arme (»Der tapfere Cassian«). An ihrer Geschwister frischem Grabe haben Medardus und Helene ihre verhängnisvolle erste Begegnung. In der Novelle »Abschied« treffen Liebhaber und Gatte am Totenbette der Frau zusammen, in der frühen Skizze »Der Andere« an ihrem Grabe. In Filippos Sterbegemach, wo von Vorhängen verdeckt der tote Dichter liegt, führt Beatrice ihren fürstlichen Gemahl, und vor der Leiche des Geliebten bietet sie schamlos sich dem andern an. Am Grabe ihres Gatten versucht Klingemann Frau Berta Garlan eine Liebeserklärung zu machen.

Das Motiv der durch die Gewißheit nahen Todes aufgepeitschten Lebenslust ist im »Ruf des Lebens« mehrfach verwendet; nicht nur in den Ereignissen der dramatischen Handlung ausgeprägt, sondern überdies in einer besondern Episodengestalt inkarniert. Mariens Base, die lungenüchtige Katharina, kann sich der Liebe nicht mehr sättigen, seit sie weiß, daß sie mit zweiundzwanzig Jahren im Grabe liegen wird, — heut ist sie siebzehn; nun läuft sie die verschlungenen Wege eines Rauschlebens dahin, um als sterbende Nymphe in ihrer Mutter Haus einzukehren. Auch der Gedanke von der Relativität der Zeit erscheint in unserer Dichtung. Nicht bloß in Mariens Worten von der einen Nacht, deren intensives Erleben tausend Nächten gleichkommt; im selben Sinne äußert sich Max zum Oberst: »Ich denke, es läßt sich zur Not auch in einer Stunde so viel erleben, daß einem zu erleben nichts mehr übrig bleibt.« Katharina redet von ihrem Liebsten, der morgen geradewegs in den Tod reitet: »Er war jung vor einer Stunde, uralt ist er mit einemale«. Und der Triumph zähen Alters über rasch hinsterbende Jugend spricht sich in Vater Mosers Worten aus, »daß heut die jungen Leute in den Tod ziehen . . . und daß ich noch lebe mit neunundsiebzig und sie alle überleben werde — alle — alle.«

Das Grundproblem unserer Dichtung, daß der Ruf des Lebens alle andern Stimmen des Menschenherzens übertönt, treibt neben der Haupthandlung noch Seitensprossen hervor. So vor allem in Mosers Erzählung von der verlorenen Schlacht. Wie der blutige Ernst anheben wollte, da überkam ihn plötzlich die Erkenntnis der Irrsinnigkeit solcher Aufopferung, der der Lügenhaftigkeit der großen Worte Ehre und Vaterland. »Wer lohnt mir's? Wer dankt mir's? — Mit den tausend andern hätten sie mich in die Grube geworfen und Erde darauf, und aus wär's gewesen! Und ich wollt' es nicht! Leben wollt' ich, leben, wie andere dürfen... eine Frau wollt' ich haben und Kinder und leben!« Und überkommen nicht auch den Offizier Albrecht, der nachher, weil als einziger seiner Kameraden dem Gemetzel entkommen, sich selber erschießt, überkommen nicht auch diesen heldenhaften Jüngling vor dem Aufbruch in den Krieg ähnliche Stimmungen? Geht's auch für Kaiser und Vaterland, so scheint's ihm doch »als trug man uns für die Fahne eine wehende Narrenkappe voran, als sängen uns die Pfeifen ein Spottlied, als wirbelte die Trommel: warum? — warum?« Er durchschaut's: Worte, gleißnerische, lügenhafte Worte sind alle Reden von Heldentum und Pflichterfüllung; wem vor dem Gedanken des Sterbens nicht graut, der versteht weder Tod noch Leben.

Dies ist wieder ein Leitgedanke, der als roter Faden durch Schnitzlers Gesamtwerk gezogen ist: die grenzenlose Unbegreiflichkeit des Nichtseins. »Man kann's nicht glauben«, sagt der sterbende Felix; »ich glaub' es ja selber nicht in diesem Augenblick. Es ist etwas so Unbegreifliches... Ich, der da neben dir hergeht und Worte spricht, ganz laute, die du hörst, ich werd' in einem Jahre daliegen, kalt, vielleicht schon vermodert.« »Wir verstehen den Tod nicht, nie verstehen wir ihn«, heißt es in der kleinen Erzählung »Blumen«. Und wem ein geliebtes Wesen dahingegangen ist, den will es bedünken, als käme er nimmermehr darüber hinweg, — als wär' es tiefste Verworfenheit, es zu wollen, zu können. Wie leidenschaftlich wehrt Christine Weiring (»Liebelein«) die Zumutung ab, daß sie morgen oder später über den Tod ihres Fritz ruhiger werden könnte: »Und in einem Monat ganz getröstet, wie?« fragt sie mit dem Hohn eines verzweifeltten Herzens; »und in einem halben Jahr kann ich wieder lachen, was? Und wann kommt

denn der nächste Liebhaber?« Dasselbe Gefühl — nur daß sich die schmerzlichen Fragen in anklagende Ausrufe wandeln — spricht der trauernde Witwer der Skizze »Der Andere« aus: »Wie hasse ich die Leute, die wieder lächeln können... Aber eines Morgens werde auch ich wieder lächeln!... Auch ich werde vergessen!... Und nun entheilige ich meinen Schmerz, indem ich daran denke, daß ich wieder einmal lächeln werde!« Und doch ergeht es allen, wie es Marie Moser ergeht, die glaubt, nicht weiter leben zu dürfen, und doch weiter lebt — und sich sehnt zu leben. Frau Beate weiß es aus eigner Erfahrung, sie kennt all die wechselnden Gefühle des Menschen dem Tode gegenüber, ob der uns ein Wort ist oder Wirklichkeit oder nur mehr dumpfe Erinnerung: »Ist es nicht zum Erschauern«, denkt sie, »wie man vom Furchtbarsten in blühender Zeit zu sprechen vermag, schmerzhaft und leicht, als drohe dergleichen nur und könnte einem selber gar nicht widerfahren! Und dann kommt es wirklich, und man faßt es nicht und nimmt es doch hin; und die Zeit geht weiter, und man lebt; man schläft im gleichen Bette, das man einst mit dem Geliebten teilte, trinkt aus demselben Glas, das er mit seinen Lippen berührte, pflückt unter dem gleichen Tannenschatten Erdbeeren, wo man sie mit einem aufblas, der niemals wieder pflücken wird; und hat nicht Tod noch Leben je ganz begriffen.«

»Das Leben geht weiter... Reden wir von den Lebendigen,« diese Forderung ergeht bei Schnitzler an alle Trauernden und Vereinsamten. Denn ewig unvereinbar ist der Toten und der Lebenden Reich, und der Mensch vermag nur in einem zu verweilen. »Mitstürzen in die Verzweiflung oder erhobenen Hauptes weitergehn«, spricht Karl Etzelt zu seinem ob der Schwester Tod verzweifelten Freunde Medardus, »es gibt keine andere Antwort auf das Unabänderliche.« Schnitzlers Menschen antworten auf beiderlei Weise. Im »Einsamen Weg« zitiert Sala das Wort des Omar Nameh: »Du, der da weiter lebt, laß ab zu weinen«; und unsres Dichters Gestalten werden dieser Forderung gern gerecht. Der Ruf des Lebens und die ichsüchtige Veranlagung enden ihnen frühzeitig die noch so tief empfundene Trauer; im Schmerzgefühl sind sie nicht beständiger als in den Gefühlen der Lust und Liebe. Ist es überhaupt wirklicher Schmerz, was sie empfinden? »Nein«, antwortet der Dichter; »es ist ja doch nur der allgemeine Schauer,

der uns faßt, wenn etwas ins Grab sinkt, das uns einmal gehört hat, und dessen Wesen uns noch immer ganz deutlich vor Augen steht, mit dem Leuchten des Blickes und mit dem Klang der Stimme« (»Blumen«). Manche freilich scheinen allzubereit zu der Einsicht, daß dem Überlebenden »nichts anderes übrig bleibe, als sich den Forderungen des Tages entschlossen zuzuwenden« (»Dr. Gräsler«). Ja, der Egoismus gewinnt leicht so sehr die Oberhand, daß die Trauer bald ganz anderen Gefühlen weicht, wie etwa im Falle des Dr. Gräsler, der bei allem aufrichtigen Schmerz über den Tod der Schwester etwas wie Groll gegen sie hegt, weil sie ihn durch ihr Hinscheiden in die unerwünschte Notwendigkeit versetzt hat, sich in vorgerückten Jahren wieder selber um die Angelegenheiten des Haushalts kümmern zu müssen. Hier darf man wohl auch die lautere Herzlosigkeit atmende Stelle des »Medardus« anführen, wo Helene, während der junge Klähr und der Marquis — der Geliebte und der legitime Bräutigam — ein schweres Duell ausfechten, ihre Kammerzofe die Federbälle holen läßt; dem Mädchen, das sich über die Spiellaune der Prinzessin in solchem Augenblick wundert, wird die Antwort: »Warum nicht? Man muß doch irgendwie die Zeit hinbringen. Sollen wir seufzen? Sollen wir dasitzen und warten? Es wird nicht anders — Nichts wird anders, ob wir nun Ball spielen oder klagen.«

Nicht den Lebenden ziemt Klage, sondern den Sterbenden. »Wenn man jung ist«, redet die verlöschende Katharina (»Der Ruf des Lebens«), »soll man sich nicht schwarz kleiden, auch wenn Vater, Mutter und Bräutigam sterben. Legt man sich nicht selber ins Grab, so ist doch alle Trauer Lüge.« Denn wie wenig raubt doch der Tod denen, die zurückbleiben! Denen aber, die dahingehen, sinkt das ganze Universum in die Vernichtung, für sie gibts nur ein Vorbei, kein Nachher.

Und dennoch sehen wir so viele der Schnitzlerschen Gestalten freiwillig aus des Daseins schöner Behausung sich entfernen. Der Selbstmord ist bei unserm Dichter fast so häufig wie das Todesmotiv überhaupt. Aber — »was beweist ein Selbstmord am Ende?« fragt Heinrich Bermann; »vielleicht nur, daß man in irgendeinem Augenblick den Tod nicht recht verstanden hat.« Und nicht das Leben, dessen kleine Schmerzen erregte Leidenschaft so gern übertreibt. Je älter Arthur Schnitzler wird, desto ernster und

kräftiger spricht sich in seinen Schriften die Überzeugung aus, daß keine Schuld der Übel schlimmstes, das Leben aber allemal der Güter höchstes ist. Im »Schleier der Beatrice« tötet Francesco die eigne Schwester, weil sie nicht rein geblieben ist:

... noch jetzt, da sie im Tod hier liegt,
Füllt mich mit Grimm und Ekel, sie zu denken
Ohn' alle Weihe heiligen Sakraments
Schamlos zu flüchtger Lust geworben
In eines Mannes Bett. — — —
— — — — Diese, die ich so geliebt,
Verlor ich mehr, als wär' sie auch gestorben.

Auch Medardus beschwört seine Schwester, sich nicht fortzuwerfen und nicht Schande übers Elternhaus zu bringen, und treibt durch solche Worte die Gefallene in den Freitod; aber vor ihrer Leiche erkennt er, daß ein Menschenleben doch schwerer wiege als die Vorurteile bürgerlich enger Geschlechtsmoral; und er bricht in die erschütternden Worte aus: »Schande?! — erloschnes Wort. Deine Asche weht in alle Winde vor diesem Anblick... Und hätt' ich dich in einem schlechten Haus gefunden, mit geschminktem Gesicht, als feile Dirne — wär's nicht Seligkeit gewesen, gegen jenes Bild, das nun Wahrheit wurde?« Ein Vorklang solcher Ver-söhnlichkeit sub specie mortis ertönt schon in der Skizze »Blumen«, wo der Erzähler von einer Toten, die ihn geliebt und doch betrogen hat, also redet: »War sie nicht längst für mich gestorben? ja, tot, oder gar, wie ich mit dem kindischen Pathos der Betrogenen dachte, ‚schlimmer als tot‘? Und nun, seit ich weiß, daß sie nicht ‚schlimmer als tot‘ ist, nein, einfach tot... so ohne jede Hoffnung des Wiederkommens — seither weiß ich, daß sie auch für mich um keinen Augenblick früher gestorben ist als für die andern Menschen.«

Stärkeres als in der großen Haupt- und Staatsaktion aus der Napoleonszeit wagt Schnitzler im »Weiten Land«. Dies Stück beginnt mit einem Dialog des Ehepaares Hofreiter über den Virtuosen Korsakow, von dessen Begräbnis Friedrich gerade heimkommt. Hofreiter glaubt, daß Frau Genia die Geliebte des jungen Mannes gewesen, und daß er sich umgebracht hat, weil sie ihm

den Laufpaß gab; aber es tüt' ihm nicht weniger leid um den armen Korsakow, dessen Tod ihn tief ergriffen hat, wenn er mit absoluter Sicherheit wüßte, daß er Genias Liebhaber gewesen ist. »Du kannst dir nämlich gar nicht vorstellen«, spricht er zu ihr, »wie unwesentlich und nebensächlich gewisse Dinge für einen werden, wenn man grad vom Friedhof kommt.« Und als sie ihm erklärt, ihm beweist, daß sie nicht die Geliebte des Selbstmörders war, daß der vielmehr, eben weil sie ihn nicht erhören wollte, seinem Leben ein Ende gemacht hat, da steht Friedrich erst vor etwas Furchtbarem, darüber er nicht hinweg kann. Nicht eine anbetungswürdige Heilige ist ihm seine Gattin durch diese Enthüllung geworden, sondern wie eine Mörderin kommt sie ihm vor, da sie doch die Ursache davon ist, daß jener Jüngling jetzt unter der Erde liegt und verwest. »Dieser Gedanke, daß irgend etwas, das doch in Wirklichkeit gar nicht ist, ein Schemen, ein Phantom, ein Nichts, wenigstens einem so furchtbaren Ding gegenüber, einem so irreparablen wie der Tod — daß deine Tugend einen Menschen in den Tod getrieben hat, das ist mir einfach unheimlich.« — So weit wie Hofreiter gehen selbst Schnitzlersche Ehemänner nur selten; aber die Empfindung, daß angesichts des Todes manches sonst nicht ohne pathetisches Augenrollen gesprochene oder vernommene Wort sein eingebildetes Gewicht verliert, wird auch von andern erlebt. Dieses Phänomen, und zwar gerade mit Bezug auf das Ehebruchsmotiv, hat der Dichter sogar zweimal in den Mittelpunkt besonderer Schriften gerückt. In dem Einakter »Letzte Masken« wie in der Novelle »Der Tod des Junggesellen« handelt es sich darum, daß der mit der geliebten Gattin verübte Betrug seine sonst verhängnisvolle Wirkung einbüßt, wenn zwischen Betrüger und Betrogene der Tod getreten ist. Nur ist dies Problem jeweils von einer andern Seite gesehen. In der Novelle, wie schon oben erörtert, vom Standpunkt des Betroffenen, im Einakter von dem des Betrügers. — Im Krankenhaus stirbt der herabgekommene Journalist Rademacher, der vor dem Verscheiden seinen Jugendfreund, den berühmten Dichter Weihgast, noch einmal sprechen will. Auf der ganzen Welt haßt er niemanden so wie diesen Mann, der im selben Maße in die Höhe gekommen ist, als er selber in die Tiefe sank. Ihm möchte er vor dem Sterben aus Herzensgrund seine Meinung ins Gesicht schreien und ihn ganz

erniedrigen durch die Enthüllung, daß er, der verkommene Rademacher, vor zwanzig Jahren der Liebhaber seiner Frau war. Weihgast kommt, aber wie er von den Enttäuschungen und Sorgen spricht, die trotz allem das Leben auch ihm beschert hat, und daß ihm einzig von der geliebten Gattin fester Halt, Glaube an sich selbst, Kraft zu schaffen und Lust zu leben gegeben ward, — da findet Rademacher nicht den Mut zu der beabsichtigten Gemeinheit und bietet dem alten Freunde ein friedliches Lebewohl. »Was hat unsereiner mit den Leuten zu schaffen«, ist sein Wort, »die morgen noch auf der Welt sein werden.« Und auch dieser Gedanke, daß zwischen Leben und Tod jede Gemeinschaft aufhört, fehlt nicht im »Ruf des Lebens«. So malt dort der junge Held Albrecht seinem Kameraden Max die Schrecken des Todes: »Es kommt nichts nach uns. Wenn die Sonne herunterstürzt in Millionen Jahren, kling't uns gerade so laut wie die Nachrede des Feldvikars an unserer Gruft. Nichts kommt nach uns. Alles stirbt mit uns. Unser eigener Mörder, während er uns den Dolch ins Herz gräbt, stirbt mit uns.« Rademacher sagt mit schnoddriger Prägnanz ein Gleiches: »Nachwelt gibts auch nur für die Lebendigen.«

Derlei solipsistische Gedankengänge bewirkt das Todesproblem noch des öfteren. »Jedes Wesen«, lesen wir in der wiederholt herangezogenen Erzählung »Blumen«, »ist in Wahrheit erst dann tot, wenn auch alle die gestorben sind, die es gekannt haben.« So werden Leben und Erinnerung fast Worte eines Begriffs. »Lebendige Stunden?« — heißt es in dem gleichnamigen Werke — »sie leben doch nicht länger als der letzte, der sich ihrer erinnert.« »Gegenwart«, fragt Stephan v. Sala (»Der einsame Weg«), »was heißt das eigentlich? ... Ist das Wort, das eben verklung, nicht schon Erinnerung? Der Ton, mit dem eine Melodie begann, nicht Erinnerung, ehe das Lied geendet? Dein Eintritt in diesen Garten nicht Erinnerung, Johanna? Dein Schritt über diese Wiese dort nicht gerade so vorbei wie der Schritt von Wesen, die längst gestorben sind? ... Und Filippo Loschi spricht das Gegenwort:

Was wir vergessen konnten, war nie unser;
Nur was wir halten, was wir jederzeit
Rückrufen können, wenn es noch so tief

In unsrer Seele sich versteckte, noch so weit
In einem Winkel sich der Welt verbarg,
Gehört uns zu.

Von hier aus allein wird verständlich, daß es auch für Schnitzlers Menschen zuletzt doch noch etwas gibt, was schreckhafter scheint als der Anblick von Toten. In diesem Sinne schreibt Heinrich Bermann seinem Freunde Georg: »Es gibt ernstere Dinge als den Tod, traurigere gewiß, weil eben diesen andern Dingen das Endgültige fehlt, das im höhern Sinn das Traurige des Todes wieder aufhebt. Es gibt zum Beispiel lebendige Gespenster, die auf der Straße wandeln bei hellichtem Tag, mit längst gestorbenen und doch sehenden Augen, Gespenster, die sich zu einem hinsetzen und mit einer Menschenstimme reden, die viel ferner klingt als aus einem Grab heraus. Und man könnte sagen, daß in Augenblicken, da man dergleichen erlebt, das Wesen des Todes sich viel unheimlicher erschließt, als in solchen, da man dabei steht, wie jemand in die Erde gesenkt wird — und wär' er einem noch so nahgestanden.« Und auch diese Reflexion begegnet wieder in dem Märchenspiel von Marie Mosers Schuld und Sühne. »Menschen«, heißt es hier, »Menschen, die man einmal verloren hat, mit oder ohne Schuld, kehren doch nur als Gespenster wieder; wenn auch ihre Wangen von Leben glühen.« Steht nicht vor Justinen Paracelsus, der Geliebte ihrer Jugend, wie ein Geisterspuk da?

Ja — er ist da — doch ist's nicht er — Fast scheint
Von ihm mich mehr und Tieferes zu scheiden,
Als mich von irgend einem Andern trennt;
Wie einer, der bedeutet — doch nicht ist,
Steht er vor mir.

Casanova aber muß sich grauenhaft als sein eigenes Gespenst erscheinen, wenn er erfährt: »seine Macht über die Menschen, Männer wie Frauen, war dahin. Nur wo er Erinnerung bedeutete, vermochten sein Wort, seine Stimme, sein Blick noch zu bannen«.

Aber noch an solche Gespenster ergeht der Ruf des Lebens. Im »Weg ins Freie« wird von einer kleinen Schauspielerin, der Schwester des Schriftstellers Nürnberger, erzählt, die in einem

kindisch-romantischen Drang aus dem Elternhause durchgegangen ist, um sich dem leidenschaftlich geliebten Bühnenberuf zu ergeben, für den doch weder ihr Talent noch ihre Schönheit ausreichte. So wandert sie viele Jahre lang von Stadt zu Stadt und wird sich, allzeit in goldene Träume eingesponnen, dessen gar nicht inne, in welcher kläglichen Welt sie elend dahinlebt. Bis sie völlig zerstört, den Tod auf der Stirne, heimkehrt, mit dem Bruder in südliche Lande fährt und dort, dem Treiben entrückt, das sie durch Jahre berauscht und verwirrt hatte, zur Erkenntnis kommt, daß der ganze Inhalt ihres Lebens ein Wahn gewesen. Gespensterhaft entwickelt sich ihr das gelebte Leben. »Die kleinen Abenteuer des Tags, in gemieteten Zimmern und Wirtshäusern, auf Straßen fremder Städte, erschienen ihr in der Erinnerung wie Szenen, in denen sie als Schauspielerin im Lampenlichte mitgespielt, nicht wie solche, die sie wirklich erlebt hatte. Und während sie dem Grab entgegenging, erwachte in ihr eine ungeheure Sehnsucht nach dem wirklichen Leben, das sie versäumt hatte; je sicherer sie wußte, daß sie ihr für immer verloren war, mit um so klarerem Blicke erkannte sie die Fülle der Welt.«

Das Leben ist der absolute Wert, und so gibt es im höheren Sinne keine andern Wertungen als die, an ihm Anteil zu haben oder nicht. Mit dem Ausblick auf diese freieste aller Moralen, als welche noch hinter dem Jenseits von Gut und Böse siedelt, schließt die nachdenkliche Dichtung vom »Ruf des Lebens« ab. Marie reicht dem Arzte die Hand zum Dank für seine Güte in Rat und Rede. Vor ihr liegt tot, in schönen Träumen hinübergeglitten, die lebensdurstige Katharina; über die Wiese laufen Kinder lachend dem Walde zu. Der Arzt faßt Mariens Hand, aber ihre Worte weist er zurück. »Gut? — Ich? — Ja! So wie Sie eine Verbrecherin sind. Und wie diese Entschwundene eine Sünderin gewesen — Worte! — — Ihnen scheint die Sonne noch und mir — und (auf die Kinderweisend) denen — der da nicht mehr. Ich weiß nichts anderes auf Erden, das gewiß wäre.«

DER PUPPENSPIELER

*Materialismus ist die Asymptote
der Psychologie.*

Lichtenberg.

Die bedeutungsschweren Worte, mit denen der »Ruf des Lebens« schließt, stehen nicht als ein zufälliger Einfall da im Werke unseres Dichters. Als ein biologischer Poet beobachtet er mit unbeirrtem Auge das Lebewesen Mensch — und was wäre das für ein Naturforscher, der die Objekte seiner Untersuchung moralisch beurteilt, der, statt zu erkennen, statt zu sagen, wie sie sind, forschte und forderte, wie sie sein sollen. Dem naturwissenschaftlichen Dichter, dem das Leben das einzig Gewisse ist, erscheint alles, was sonst noch gesagt und zu glauben gewagt wird, doch nur als eine Komödie der Worte. Und er läßt diese Erkenntnis bisweilen ahnungsvoll im Herzen seiner Gestalten aufdämmern, ob die auch sonst den Mummenschanz sittlicher Wertungen unbedenklich mitmachen. In der Casanovanovelle hören wir Marcolina also reden: »Manchmal . . . ist mir, als wäre all das, was man Philosophie und Religion nennt, nur ein Spiel mit Worten, edler freilich, doch auch sinnloser, als alle andern sind. 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. Denn Auflehnung wie Demut kommen gleichermaßen von Gott.« Und da sollte irgendein Mensch befugt sein, zu richten über seinen Nächsten?

Wer spricht von Schuld?

(redet Filippo Loschi, der durch Untreue die Braut in Wahnsinn stieß)

Im Herbste fallen Blätter,
Im Frühjahr sprießen andre! Sagt Ihr drum,
Daß einer schuldig ward? Ich bin es nicht!
Es sei, daß Schuldigsein bedeutet: ew'gen
Gesetzen unterworfen sein. Ist's so,
Dann wartet Schuld von Kindheit auf in uns,
Wie unser Tod in unserm Busen harrt,
Solang wir atmen. Wenn ich schuldig bin,
So ist die Jugend ein Geschenk der Hölle,
Ist Schönheit Sünde und das Glück ein Gift,
So tückisch wie kein andres.

Wenn aber jegliches Sittengesetz mit eitlem Maßstab mißt, wenn alle menschlichen Wertsetzungen der wesentlichen Berechtigung

ermangeln — wo such' ich, wo find' ich den Sinn des Lebens? Einen Jüngling führt der Dichter in der Parabel »Die dreifache Warnung« uns vor, der an den Weltgeist diese Frage richtet: ein Hohngelächter schallt ihm als Antwort zurück¹. Und welcher von Schnitzlers besinnlichen Helden empfinde nicht bisweilen die Unruhe dieser Frage und das dumpfe Gefühl ihrer Unlösbarkeit! In lustiger Gesellschaft sucht Georg v. Wergenthin ein Weinrestaurant auf, setzt sich ans Klavier und phantasiert über ein Thema, das ihm unterwegs eingefallen war. Plötzlich hält er im Spiel inne und läßt die Hände auf den Tasten liegen. »Ein Gefühl von der Traumhaftigkeit und Zwecklosigkeit des Daseins kam über ihn.« Auch den alternden Casanova befällt eines Tages »plötzlich eine außerordentliche, fast körperlich peinvolle Unruhe«; sein ganzes Leben erscheint ihm mit einemmal »gleichermaßen sinnlos und widerwärtig.« Ja, was ganz besonders bemerkenswert ist, sogar von dem erzenen Theoderich der Innsbrucker Hofkirche heißt es ähnlich in der Novelle »Die Fremde«: »Seine Haltung war von erhabener Müdigkeit, als sei er sich zugleich der Größe und der Zwecklosigkeit seiner Taten bewußt.«

Was notwendig ist, hat auch Zweck und Sinn; das Sinnlose, Zwecklose ist ein Produkt des Zufalls. Und allerdings spricht sich in Arthur Schnitzlers Gesamtwerk die tiefpessimistische Weltanschauung aus, daß der Zufall den großen wie den kleinen Kosmos geschaffen hat und souverän beherrscht. In den Erstlingswerken, die noch ungerne unter die Oberfläche eines heiter-schmerzlichen Sinnenlebens hinabtauchen, wird davon wenig gefunden, aber die Werke aus der hohen Reifezeit des Dichters sind dieser Idee so voll, daß man sie geradezu als Schicksalsdramen und Schicksalsnovellen bezeichnen kann.

Denn Zufall und Schicksal sind unserm Dichter identische Begriffe. Ist's nicht Zufall, daß in dem Schauspiel »Liebelei« der Ehebruch vom Gatten just dann entdeckt wird, als Fritz Lobheimer schon auf bestem Wege ist, sich von der dämonischen Frau zu befreien? Und dieser Zufall wird zwei jungen Menschen zum vernichtenden Schicksal. Wäre Leutnant Gustl nicht zufällig am frühen Morgen noch in sein Stammcafé gegangen, er hätte den Tod seines Beleidigers gar nicht erfahren; selber staunt er

¹ Vgl. Heines Gedicht »Fragen« im 2. Nordsee-Zyklus.

über dies »Mordsglück«: »sonst hätt' ich mich ganz umsonst erschossen — es ist doch eine Fügung des Schicksals.« Freilich, auch Schnitzlers Gestalten sind nicht allesamt schicksalsgläubig, auch unter ihnen gibt es solche, die von der Freiheit und Gewalt des menschlichen Willens eine stolzere Meinung hegen. Georg Merklin will es nicht wahr haben, daß bloßer Zufall den Schlagfluß jenes Reisegegnossen mit dem Todeswunsch zusammentreffen ließ, den er über den Schlafenden innerlich aussprach: »Zufall? Weißt du denn, wieviel Tag für Tag auf der Welt geschieht, weil es irgend jemand insgeheim wollte — oder auch nur leichtfertig aussprach? Ahnst du etwas von der geheimnisvollen Macht, die in schöpferischen Naturen steckt?« Und Helene von Valois, allerdings eine von Schnitzlers aktivsten Gestalten, spricht das herrische Wort: »Es gibt kein Glück, es gibt nur den Willen, das Schicksal zu zwingen. Es gibt keine Freunde; nur den Willen, über Menschen Herr zu sein. Der Wille ist alles.« Aber das eigene Schicksal widerlegt gar kräftiglich die Lehre dieser Voluntaristen. Helene meistert das ihre nicht und Georg Merklin spottet im Überlegenheitsdünkel unwissentlich seiner selbst. Er, der herabgekommene Hungerleider von heute, der sich immer für ein Genie gehalten, hat sich in glücklicheren Jahren einmal den tiefsinnigen Spaß gemacht, seinen Freund Eduard, der immer ein schüchternen Junge gewesen, zum erstenmal das Glück der Liebe erleben zu lassen. Nun, da er ihn nach elf Jahren wiedersieht, erzählt er's ihm. »Es war eine abgekartete Sache. Die Kleine, die so zärtlich mit dir war, tat einfach, was ich wollte. Ihr wart die Puppen in meiner Hand. Ich lenkte die Drähte. Es war abgemacht, daß sie sich in dich verliebt stellen sollte... Ich wollte in dir die Illusion eines Glücks erwecken, damit dich das wahre Glück bereit fände, wenn es einmal erschiene... Ich habe dich zu einem andern Menschen gemacht.« Eduard führt den Freund in sein Heim, zu seiner Frau, mit der er in glücklichster Ehe lebt: es ist Anna, jenes Mädchen von damals. Aber sie hat ihrem Gatten längst die ganze Wahrheit gestanden: daß sie zu jener Zeit Georg geliebt, der damals an einer andern Frau hing, und ihn durch die Komödie eifersüchtig machen wollte; als sie merkte, daß es bei ihm nichts verschlug, ward sie sich erst der Schlechtigkeit ihres Betragens zu Eduard klar bewußt, erbat reumütig seine Verzeihung — und sie wurden

ein liebendes Paar. Georg aber ist von jener andern Frau zugrunde gerichtet worden, daß ihm nichts geblieben ist, als die närrische Einbildung, ein Ausnahmenschon zu sein, ein dämonischer Puppenspieler mit menschlichen Marionetten . . . (»Der Puppenspieler«).

Der Gedanke, der diesem Handlungsverlauf zugrunde liegt, aber freilich nicht mit voller Klarheit herausgearbeitet ist, begegnet in den Werken von Schnitzlers mittlerer Schaffensperiode auf Schritt und Tritt. Den Mitmenschen wider das Sittengebot als Mittel, als Ding zu mißbrauchen, statt ihn allezeit als Selbstzweck zu respektieren, dieses Frevels macht sich manche Figur schuldig. In der den Gesammelten Schriften fern gebliebenen Novelle »Reichtum« (Moderne Rundschau, Halbmonatsschrift herausgegeben von J. Joachim und E. M. Kafka III und IV, Wien 1891) machen zwei junge Adelige mit Karl Weldein, einem durch Spiel und Trunk zum Anstreicher herabgekommenen Maler, ein sonderbares Experiment. Sie führen ihn, den sie zufällig in einer Vorstadtschenke im gewinnreichen Spiel gefunden haben, unter falschem Namen in ihren vornehmen Klub ein, um zu erproben, ob ihm das Spielerglück an diesem Abend treu bleibt. Er gewinnt auch dort Spiel um Spiel, sprengt die Bank, verläßt den Saal mit einem Vermögen in der Tasche. Er versteckt es unterwegs und eilt heim. Des Morgens beginnt er, kaum erwacht, goldene Zukunftsträume zu spinnen, als er plötzlich zu seinem Schreck inne wird, daß er die Stelle, wo er des Nachts in halber Trunkenheit seinen Reichtum verborgen hat, aus dem Gedächtnis verlor. Vergebens durchheilt er tage- und nächtelang die halbe Stadt die Kreuz und die Quer; er, der Millionär, muß wieder auf die Leiter steigen und anstreichen. Aber den Gedanken an das Geld wird er nie los; die schwache Hoffnung bleibt ihm, daß er sich doch noch einmal des Verstecks erinnern würde. Und so geschieht es: was er zwanzig Jahre vergessen hatte, kommt ihm auf dem Sterbebett ins Gedächtnis zurück; er schickt seinen Sohn Franz, der ein bedeutender Maler geworden ist, dahin und wirklich findet sich der Schatz. Aber der Sterbende kann sich des späten Glücks nimmer freuen. Nach dem Begräbnis läßt sich Franz in jenen Spielklub einführen, aus welchem sein Reichtum stammt; und hier verliert er in einer Nacht das ganze Vermögen, wie sein Vater in einer Nacht es gewonnen hatte; und verliert darüber auch noch seinen Verstand. — Ein ganz ähnliches Motiv

liegt der im edelsten Sinne rührenden Geschichte vom blinden Geronimo, einem Kabinetstück Schnitzlerscher Erzählungskunst, zugrunde. Geronimo ist beim Spiel mit dem Blasrohr von seinem Bruder Carlo so unglücklich getroffen worden, daß er dadurch sein Augenlicht verlor. Carlo hätte sich umgebracht aus Schmerz über sein Verschulden, wenn nicht der Geistliche ihn aufgeklärt hätte, daß es vielmehr seine Pflicht sei, für den Bruder zu leben. Danach verfährt er denn, und da das Unglück seither die ganze Familie verfolgt und allmählich auf den Bettelstab bringt, führen die Brüder zuletzt ein gemeinsames Fechter- und Wanderleben. So kommen sie einmal vor ein Gasthaus an der italienisch-tirolischen Grenze, und ein Reisender erlaubt sich den bösen Scherz, dem Blinden, während er einen Franken in Carlos Hut wirft, zuzuraunen: »Laß dich nicht betrügen... Ich habe deinem Begleiter ein Zwanzigfrankstück gegeben.« Carlo, vom Bruder nach dem Goldstück gefragt, versteht nicht, was der will; der Blinde aber glaubt sich ernstlich betrogen, und alles Mißtrauen, das längst schon in ihm geschlummert haben muß, bricht nun aus ihm heraus. Um Geronimos Vertrauen zurückzugewinnen, bestiehlt Carlo einen im Wirtshaus übernachtenden Reisenden. Sehr früh am Tage verlassen die Brüder die Schenke und unterwegs drückt Carlo dem Blinden das Goldstück in die Hand, vorgebend, er habe es bisher verheimlicht, damit der Bruder es nicht gleich vertrinke. Aber Geronimo schreit ihn an: »Hör auf zu lügen! Immer lügst du.«; und Carlo versteht, daß ihm auch die Sünde nichts genützt hat. Indes wird ihre Wanderung bald unterbrochen; ein Gendarm, der von dem Diebstahl telegraphisch verständigt worden ist, nimmt die der Tat verdächtigen Brüder fest. Da begreift Geronimo, was Carlo getan hat. Er läßt die Gitarre fallen, umarmt und küßt seinen Bruder und lächelt. »Und Carlo lächelte auch. Ihm war, als könnte ihm jetzt nichts Schlimmes mehr geschehen, weder vor Gericht, noch sonst irgendwo auf der Welt. Er hatte seinen Bruder wieder — Nein, er hatte ihn zum erstenmal.«

In den beiden letztgenannten Erzählungen stehen die Puppenspieler, die mit Menschenschicksalen grausamen Spaß treiben, noch außerhalb der Handlung, und nicht viel anders scheint es ja auch noch um den Astronom Erasmus bestellt zu sein, der mit seiner eigenen Gattin ein biologisches Experiment anstellt; indessen wird

ihm durch den endgültigen Verlust Dionysias doch schon Strafe und durch ihre Abschiedsrede Aufklärung über die grauenvolle Unmenschlichkeit seines frevelhaften Spiels. Wie erst, wenn der vermeintliche Puppenspieler selbst hereingezerrt wird in das scheinbar von ihm ersonnene Spiel, die Geister stärker werden als der Zauberer, der sie rief? Ein Georg Merklin freilich läßt sich durch keine Wirklichkeiten irre machen; aber besonnenere Menschen überfällt dann ein wahrer Schreck ob der nun erst erkannten Waghalsigkeit ihres Spiels. So meint etwa Paracelsus hoch über andern Menschen zu stehen, glaubt, sich zum Herrn machen zu können über das kleine Treiben um ihn her:

Ich kann das Schicksal sein, wenn's mir beliebt.

Und allerdings lastet seine Kunst einen Augenblick lang wie ein höheres Geschick über des Waffenschmieds Hause, wenn er Justinen bösen Traum eingibt. Aber ist's wirklich nur Traum? Kann Justina, was der Magnetiseur ihr zu träumen befiehlt, nicht auch wirklich erlebt haben¹? Schwindlig wird's dem Meister selber bei solchem Sinnen:

Schlägt mir überm Haupt
Des eignen Zaubers Schwall mit Hohn zusammen?
Und wirren sich die Grenzen selbst für mich?

Professor Pilgram (»Gefährtin«), der Frau und Freund in selbstgefälliger Weisheit und Güte zusammengeführt hat, steht zuletzt als der einzig Genarrte da, Klara Eckold (»Stunde des Erkennens«), die mit ihrem eigenen Schicksal spielt, für Gatten und Kind auf ihr persönliches Glück verzichtet, fällt am Ende als sinnloses Opfer der im Grunde nicht einmal gegen sie gerichteten Rachsucht ihres Mannes. Und Medardus, der sich das herrliche Schauspiel zusammendichtet, wie er an den Franzosen das frühe Sterben des Vaters, am Hause Valois das Unglück der Schwester rächen will — den Helden zu spielen ging er aus, »und da er endlich auf die Szene tritt, augenrollend und mit donnernden

¹ Vgl. aus dem »Ruf des Lebens« die Worte des Obersten über die sagenhafte Verschuldung der Niederlage von Lindach: »daß es nachträglich erfunden wurde, spricht das dagegen, daß es zugleich wahr sein könnte?«

Worten geladen bis zum Rand der Lippen — muß er plötzlich merken, daß er in ein fertiges Stück geriet, darin das Schicksal ihm vorbehielt, den Hanswurst zu agieren«.

Das Thema vom Puppenspieler, mit dem das Spiel wie ein unbändiges Reittier durchgeht, hat Schnitzler in sehr bemerkenswerter Weise bereits in einer sonst unbedeutenden Jugendnovelle (»Freund Ypsilon«: An der schönen Blauen Donau 1889, S. 26) angeschlagen. Dort wird von einem jungen Poeten erzählt, der sich in Türkisa, eine Phantasiegestalt seiner eigenen Dichtung, verliebt, unglücklich verliebt, denn ihr Herz gehört einem türkischen Prinzen. Vergebens sucht ein vernünftiger Freund dem Dichter begreiflich zu machen, daß er doch Herr seiner Geschichte ist, den Prinzen umbringen und sich selbst als Türkisas Retter ersinnen kann: »Du leitest die Fäden, deinem Schädel ist doch dieser Wahnwitz entsprungen; diese Türkisa existiert doch nur in deiner Phantasie!« Aber ruhig entgegnet jener: »Gleichviel; es muß gehen, wie es geht, die Dinge spielen sich ab, ich kann sie nicht ändern.« Dieser Einfall, in dessen Abgründen zu schürfen hier noch gar nicht versucht wird, kehrt dem Dichter in reifen Jahren wieder und verhilft ihm zur tiefstnigsten und eindrucksvollsten Gestaltung nicht nur des Motivs vom Puppenspieler, der selbst zur Puppe wird, sondern auch seiner Schicksalsproblematik, ja seiner Weltanschauung überhaupt; denn am Sinnbild des Dichters weist auch die Burleske »Zum großen Wurstel«, Schnitzlers merkwürdigstes Produkt, das *servum arbitrium* von uns Menschen auf. In diesem Stück packt der Dichter mit beiden Händen ein ganzes Theater — Schauspieler und Dichter, Direktor und Publikum — und stellt sie allesamt auf seine eigene Bühne. Das altbeliebte, schon bei Shakespeare bewährte, durch die deutschen Romantiker totgehetzte, von Schnitzler selbst im »Grünen Kakadu« zu gewaltigster Wirkung gesteigerte Motiv des Theaters im Theater erscheint hier bis zur Tollheit verzerrt. Wie in L. Tiecks »Gestiefeltem Kater« und anscheinend nicht ganz unabhängig von diesem, spielt das Publikum, dem ein »Zum großen Wurstel« benanntes Marionettentheater des Wiener Wurstelpraters ein hochtragisches Stücklein vorstellt, lobend und tadelnd mit; Personen aus dem Zuschauerraum, ja solche aus fremden Dichtungen stehen mit einemmal auf der Bühne; die Marionetten fallen aus der Rolle.

machen sich über ihren Dichter lustig, der die eigenen Scheingestalten nicht mehr meistern kann; Dichter und Direktor greifen inmitten der Aufführung, um das Stück zu retten, zu den seltsamsten Maßregeln und Hilfsmitteln und können es doch nicht verhindern, daß zuletzt der entsetzlichste Theaterskandal losbricht. In diesem Augenblick höchsten Wirrwarrs »tritt ein Mann auf, in einen blauen Mantel gehüllt, langes blasses Gesicht, schwarze Lockenhaare. Er trägt ein langes bloßes Schwert in der Hand. Er schreitet bis zu den Stufen hin und trennt mit einem Hieb alle Drähte.« Die Marionetten, die, des Dichters ungefragt, bereits selbständig im Raume zu walten gewagt hatten, stürzen zu Boden. »Wer bist du?« — fragt der Dichter seinen Rächer; »wie nenn' ich dich?« Und es antwortet

Der Unbekannte:

Du fragst zu viel. Was ich bedeuten mag —
Ich weiß es nicht, — — — — —
Dies Schwert hier aber macht es offenbar,
Wer eine Puppe, wer ein Mensch nur war.
Auch unsichtbaren Draht trennt diese Schneide
Zu manches stolzen Puppenspielers Leide.

(Er fährt mit dem Schwert über die ganze Bühne, alle Lichter verlöschen und alle Menschen außer ihm selbst sinken zusammen.)

Auch Ihr? —

(Da der Dichter sinkt:)

Auch du? — Mir graut vor meiner Macht!

Und indem er ganz nach vorne tritt, redet er die Zuschauer — nicht mehr die des Puppenspiels, die der Schnitzlerschen Dichtung sind gemeint — mit den Worten an, die das Stück enden:

Ja, wenn mein Schwert in loser Arm hinge,
Weiß ich, wie's manchen, die in Leid und Lüsten
Höchst fragevoller Wirklichkeit sich brüsten,
Wie's zum Exempel euch da unten ginge?

Wer ist dieser allmächtige Puppenspieler, dieser gewaltige Theaterdichter alles Lebendigen? Der »Unbekannte« hat und weiß keinen Namen. Ihm selber unerschlossen ist seines Wesens Sinn und Zweck.

Ist's Wahrheit, die ich bringe, oder Nacht?
Folg' ich der Himmlischen, der Hölle Ruf?
Ist es Gesetz, ist's Willkür, die mich schuf?
Bin ich ein Gott? ein Narr? bin euresgleichen?
Bin ich ich selber — oder nur ein Zeichen?

Mit Absicht ist Gestalt und Rede hier im Zwielficht halber Enthüllung belassen; aber andere Schriften des Dichters bieten die Möglichkeit, den dunklen Sinn dieser Rätselworte ins Klare zu deuten; allvoran die Parabel von der »Dreifachen Warnung«.

Ein Jüngling wandert am Morgen den Bergen zu. Wie er an den Wald gelangt, ertönt eine unsichtbare Stimme: »Geh nicht in den Wald, es sei denn, du wolltest einen Mord begehen.« Des Jünglings Kühnheit lehnt sich auf gegen die warnende Geisterstimme und er durchschreitet den Wald, bis er an eine Wiese kommt; da klingt es zum zweitenmal in seinen Ohren: »Geh nicht über diese Wiese, es sei denn, du wolltest Verderben bringen über dein Vaterland.« Auch dessen achtet der Jüngling nicht und wandert weiter bis zum Gebirge. Wie er aber den Fuß an den Felsen setzt, mahnt die Stimme zum drittenmal: »Nicht weiter, es sei denn, du wolltest den Tod erleiden.« Doch der Jüngling steigt auf bis zum Gipfel des Berges und lacht des üblen Propheten, dessen Warnung sich so schlecht bewähre. Da wird er seines Irrtums belehrt: mit achtlosem Schritt hat er einen Wurm zertreten, der vielleicht zu Besonderem bestimmt war im unendlichen Lauf des Werdens und Geschehens; der Hauch seines Mundes trieb einen Schmetterling zum königlichen Park: von dem wird die Raupe stammen, welche die junge Königin so erschreckt, daß ihr das Herz im Leibe erstarren und die Frucht ihres Schoßes hinsiechen muß, — statt des rechtmäßigen Königs wird ein lasterhafter Mensch das Reich erben und ins Verderben stürzen. Und wie der Jüngling den Abstieg versucht, wird es ihm wie ein unwiderrufliches Urteil bewußt, daß sich nun auch sein eigenes

Schicksal erfüllen muß. Da ruft er den Warnergeist auf, daß er sich ihm zu erkennen gebe. Der aber antwortet: »Erkennt hat mich kein Sterblicher noch, der Namen hab ich viele, Bestimmung nennen mich die Abergläubischen, die Toren Zufall und die Frommen Gott. Denen aber, die sich die Weisen dünken, bin ich die Kraft, die am Anfang aller Tage war und weiter wirkt unaufhaltsam in die Ewigkeit durch alles Geschehen.« Da flucht der Jüngling dieser unerkennbaren Kraft. Wenn dies alles geschehen mußte der Warnung zum Trotz, wozu diese Warnung? »Da war dem Jüngling, als fliehe an den Rändern des unsichtbaren Himmels, von ungeheurer Antwort schwer und ernst, ein unbegreifliches Lachen hin. Doch wie er versuchte, ins Weite zu horchen . . ., stürzte er hinab . . . in ein Dunkel, darin alle Nächte lauerten, die gekommen sind und kommen werden von Anbeginn bis zum Ende der Welten.«

Die Allmacht und Sinnlosigkeit eines unüberwindlichen Fatums, das unbegreiflich und unerbittlich über uns waltet, zeigt der Dichter gern im dunklen Hintergrund der dargestellten Lebensläufe; und diesen unbedingten Schicksalsglauben teilen mit ihm die meisten seiner Gestalten. Die Frau mit dem Dolche gar in ihren beiderlei Gestalten: »Niemand hat die Wahl, . . . es fällt uns zu,« ahnt Paola; und wieder Paula geworden, widersteht sie nicht länger Leonhards Werbung, ob sie ihn gleich nicht einmal liebt: »In ihren Zügen drückt sich die Überzeugung aus, daß ein Schicksal über ihr ist, dem sie nicht entrinnen kann.« Ja, einen Schicksalsglauben von so naiver Form, wie man ihn sonst nur bei Kindern und Wilden findet, kehren bei Schnitzler oft ganz vernünftige Menschen hervor. So setzt zum Beispiel Casanova im Spiel seine ganze Barschaft ein und wünscht sie auf einen Sitz zu verlieren; »dies sollte dann ein Zeichen sein, ein glückverheißendes Zeichen — er wußte nicht recht wofür, ob für seine baldige Heimfahrt nach Venedig oder den ihm bevorstehenden Anblick der entkleideten Marcolina.« Solcher abergläubischen »Zeichendeutung« macht sich auch Berta Garlan schuldig, wenn sie zwischen der Krankheit der Frau Rupius und dem Eintreffen eines erwarteten Liebesbriefs, oder Dr. Gräsler, wenn er zwischen der Übernahme einer Heilanstalt und seinem Verhältnis zu Sabine eine willkürlich-unsinnige Beziehung herstellt.

Aber es ist ein anderes, ob der Grieche »Schicksal« sagte, oder ob es ein Mensch unserer Gegenwart sagt. Worte, die Schnitzler der Hauptperson seines großen Romans in den Mund legt, geben die bündigste Aufklärung über Umfang und Inhalt seines zeitgemäßen Schicksalsbegriffes.

Das Kind, das Anna Rosner ihrem geliebten Georg gebiert, kommt tot zur Welt. »Es ist vom Nabelstrang erwürgt worden. Kaum ein bis zwei Prozent aller Geburten haben diesen Ausgang.« Georg steht verständnislos vor einem Unbegreiflichen. »Das, was seinem Kind geschehen war, war sinnlos, widerwärtig, ein Hohn von irgendwoher, wohin man keine Frage und keine Antwort senden konnte. Wozu, wozu das alles? Was hatten nun diese vorhergehenden Monate zu bedeuten gehabt mit all ihren Träumen, Sorgen und Hoffnungen? . . . Wozu nach Gründen suchen? Irgendein Gesetz ist wirksam, unbegreiflich und unerbittlich, an dem wir Menschen nicht rütteln können. Wer darf klagen, warum gerade mir das? Widerfährt es nicht ihm, so widerfährt es eben einem andern — unschuldig oder schuldig wie er. Ein bis zwei Prozent trifft es eben, das ist die himmlische Gerechtigkeit.« Das Naturgesetz ist das Schicksal! Und was als fatalistische Grundfarbe durch alle bunten Gemälde durchschimmert, die des Dichters Einbildungskraft vor uns hinzaubert, ist sein Bekenntnis zum unbedingten Determinismus. Wen will es wundernehmen, daß der Arzt Arthur Schnitzler, daß der Schriftsteller, der die nomothetische naturwissenschaftliche Methode in die Dichtung einführte, schließlich auch die naturwissenschaftliche Weltanschauung verkündet?

Von hier aber strömt Klarheit aus auch über die auffällige Identifizierung von Zufall und Schicksal, die bei Schnitzler so häufig sich findet.¹ Für den Deterministen gibt es keinen Zufall. Kein Wunder also, wenn wir auch Georg v. Wergenthin, seit ihm durch den Tod seines Kindes diese Weltanschauung zum schmerzlichen Erlebnis geworden ist, in solchen Gedankengängen begegnen. Er erinnert sich des Maienabends, an dem Anna Rosner im Wald-

¹ Einen ganz ähnlichen Schicksalsbegriff findet man bei Th. Storm; nur daß die Unlösbarkeit der Frage nach dem Sinn der Welt seine Menschen in der Pflichterfüllung den einzig sicheren Lebensweg suchen läßt, während die Schnitzlerschen Gestalten einem ethischen Quietismus, ja Nihilismus anheimfallen.

steingarten erschienen war, später als die andern, und Frau Ehrenberg ihm zugeflüstert hatte: »Die hab ich für Sie eingeladen.« »Wäre jener Abend nicht gewesen, so wäre Anna nicht seine Geliebte geworden und nichts von allem, woran er heute trug, wäre geschehen. Oder war auch hier irgendein Gesetz am Werke? Gewiß! Es müssen wohl jedes Jahr so und so viel Kinder zur Welt kommen und eine Anzahl darunter außer der Ehe. Und die gute Frau Ehrenberg hatte sich eingebildet, daß es in ihrem Belieben gestanden, Fräulein Anna Rosner einzuladen für den Freiherrn von Wergenthin.« So übel steht es mit den Puppenspielern, die menschliche Schicksale zu schaffen, zu leiten sich anmaßen oder einbilden. »Ist denn je ein Mensch eines andern Menschen Schicksal? Er ist immer nur das Mittel, dessen das Schicksal sich bedient« — heißt es im »Ruf des Lebens«. Das »Gesetz« ist am Werke, einzig und überall das Gesetz.

Aber dieser Gedanke ist dem Menschen unerträglich. Wir sehen, wie er Georg Wergenthin foltert, in Hohn, Verzweiflung, an den Rand des Wahnsinns treibt. Nur eine Möglichkeit scheint es zu geben, der Tyrannei des allwaltenden Gesetzes sich zu entziehen, dem Schicksal ein Schnippchen zu schlagen — indem man seiner Machtsphäre entweicht.

Mit Willen

Dahinzugehn, ist Freiheit, und mich dünkt,
Die einzige, die uns Sterblichen gegönnt ist.

Wirklich ist es meist nur dieses Übermaß von Freiheitsverlangen und Selbstherrlichkeitsdrang, was die vielen Selbstmörder Schnitzlers zur Flucht aus dem Leben antreibt. Das zeigt sich in des sterbenden Felix mutlosem Planen, der freiwillig gehen will, eh' er gehen muß, wie in der entschlossenen Tat von Heinrichs Mutter (»Lebendige Stunden«), von Stefan Sala, von Frau Beate und manchem andern. Wer aber zu dieser einzig möglichen Handlung aus Freiheit nicht die Kraft hat, verfällt, um dem unerträglichen Bewußtsein des alles determinierenden Naturgesetzes nicht zu erliegen, leicht und gern einem Aberglauben an übernatürliche Kräfte, als welche das ehrene Gesetz hohnlachend unter Füßen treten, ihm dergestalt das gleiche Los bereitend, wie jenes dem schicksalsversklavten Menschen. In solcher Wundersucht hebt der erschütternde

Glaube an das Naturgesetz sich selbst auf, der Mensch nimmt Rache an dem Peiniger, der ihn seiner Menschenwürde, der Freiheit, berauben will. Man weiß, daß gerade in den Herrschaftszeiten materialistischer, mechanistischer Weltanschauung die vom Jenseits der Seele raunenden Geheimwissenschaften die zahlreichste Gemeinde haben, weil es den Menschen nach den Räuschen des Irrationalen umsomehr gelüstet, je nüchterner die Verstandesschärfe wird, mit der ein aufgeklärtes Zeitalter die Welträtsel meint auflösen zu können. Solchem natürlichen Widerspruch begegnet man auch in Schnitzlers Werken, die einerseits voll sind des Bekenntnisses zum strengsten Determinismus und anderseits gern mit allerlei mystischen Motiven spielen — und nicht nur spielen. Nicht an die absichtlich und scherzhaft mit diesen Dingen jonglierenden »Dämmerseelen«-Novellen denke man hier, vielmehr an die unzähligen Fälle, wo der Dichter nur nebenbei und beiläufig dergleichen anbringt, ohne ersichtlichen sachlichen oder formalen Zweck, nur aus dem schöpferischen Zwang heraus, ein ihn innerlich stark beunruhigendes Moment nach außen zu projizieren. So hofft der todkranke Felix (»Sterben«) auf Rettung durch übernatürliche Heilkräfte; eine sichere Vorahnung sagt Fritz Lobheimer (»Liebele«), daß er im Duell fallen wird; Johanna Wegrat (»Einsamer Weg«) sieht hellseherisch den Tod ihr nahestehender Menschen voraus; sie gleichwie die Frau mit dem Dolche haben ein untrügliches Bewußtsein von Seelenwanderung, eine ganz deutliche Erinnerung abgelebter Existenzen; Berta Garlan hat Gesichte, schaut in voller Bildhaftigkeit den Leichenwagen und das Grab, die für die noch lebende Frau Rupius bestimmt sind; Casanovas Ahnungsvermögen bewährt sich, wenn er dem Leutnant Lorenzi die Todesweihe von der Stirn abliest, noch jedem Gedanken fern, daß er selber sein Mörder würde; und im »Dr. Gräsler« geschieht wenigstens flüchtige Erwähnung eines russischen Großfürsten, »der im Winter ermordet worden war und es vorher geahnt hatte«.

Wider Willen fast scheinen sich diese Okkultismen dem Dichter aufgedrängt zu haben, denn sein waches Bewußtsein liebt dergleichen durchaus nicht. Wenigstens erklärt er durch sein Sprachrohr Heinrich Bermann (»Der Weg ins Freie«), daß ihm »alle Dinge, die irgendwie mit Mystik zusammenhängen, im Grund der

Seele zuwider sind. Über Dinge zu reden, von denen man nichts wissen kann, ja deren Wesen es ist, daß man nie und nimmer was von ihnen wissen kann, das scheint mir von aller Art Geschwätz, die auf Erden als Wissenschaft ausgegeben wird, die unerträglichste.«

Und dennoch schrieb er die mystischen »Dämmerseelen«? — Es ist kein ehrenvolles Zeugnis, das sich die literarische Kritik unserer Tage anlässlich dieses Buches ausgestellt hat, dessen durchaus burleske Absicht nahezu allseits verkannt wurde. Die vier Novellen: »Das Schicksal des Freiherrn von Leisenbohg«, »Die Fremde«, »Die Weissagung«, »Das Tagebuch der Redegonda« sind ja mit derselben Technik aufgebaut, die, in allerdings primitiver Form, schon in der Erzählung von Andreas Thameyer zu Tage trat; für einen und denselben Handlungsverlauf wird eine doppelte Motivierung gegeben: im Vordergrund, und scheinbar als die wesentliche, eine den Nachtseiten des Seelenlebens entnommene, im Hintergrund, und nur bei scharfem Zusehen erkennbar, aber eine ganz andere, durchaus natürliche und sehr naheliegende, über die bloß die handelnden Personen mit ihren großen Märchenaugen hinwegschauen. Während aber in der Thameyer-Erzählung das Lachen des Autors allzulaut aus dem Hintergrund erschallt, dämpft er in den »Dämmerseelen« seine Heiterkeit zu einer milden Ironie, die überdies noch dadurch gesänftigt wird, daß ein leiser Zweifel dem scheinbar überlegenen Humor die Spitze abbricht, ein Zweifel, ob in den Okkultismen am Ende nicht doch irgend ein Korn Wahrheit stecke und ob nicht eines Tages auch diese rätselhaften Dinge so selbstverständlich sein würden wie heute etwa die Suggestion, daß man von jenen sagen wird, was Anatol von dieser sagt, da sie der Freund unheimlich findet: »Nicht unheimlicher als das Leben selbst. Nicht unheimlicher als vieles, auf das man erst im Laufe der Jahrhunderte gekommen ist.«

Daß die Geschichte vom Freiherrn von Leisenbohg trotz des letalen Ausgangs eine Farce ist, steht ganz außer Frage. Man lese nur die Antwort, die Sigurd Ölse dem Helden erteilt, als der, ganz außer sich infolge der Erzählung des Sängers, in halbwahnsinnigem Schrei »Wer spricht« ausruft: »Ich spreche«, sagt Sigurd, »und ich lasse Fanny sprechen und Fanny läßt Kläre sprechen und Kläre läßt den Fürsten sprechen«. Man lese die geradezu an

Kneipwitz grenzende Verulkung von Sigurds Mystizismus, eine Stelle, an der es unter anderem heißt: »Eines Nachts im Traum war ihm ein geflügelter Genius in Rosatrikots erschienen, der ihm den Tod seines Lieblingsraseurs verkündet hatte, und tatsächlich fand man den Bedauernswerten am Morgen darauf erhängt auf!« Charaktere, Handlung, Stil — alles ist auf den burlesken Ton gestimmt; einen tragischen Stoff dergestalt ins Grotesk-Komische zu verzerren, hat Schnitzler ja schon in dem Puppenspiel »Der tapfere, Cassian« erfolgreich versucht. Daß sich der Fluch des toten Fürsten: der erste, der nach ihm Kläres Lippen küßt, ihren Leib umfängt, soll in die Hölle fahren, an dem Freiherrn tatsächlich erfüllt, ist überraschend, aber selbstredend nicht transzendente psychische Fernwirkung, sondern physiologischer Schreckenseffekt.

Weitaus feiner ist die ironische Behandlung in der Novelle »Die Fremde« geraten. Hier kann man bis zum grotesken Schluß hin durchaus im Zweifel bleiben, ob das Ganze ernst oder humoristisch gemeint sei. Der sonst so besonnene Albert von Webeling verliebt sich in die gemütskranke Katharina und heiratet sie trotz aller Warnungen und in dem vollen Bewußtsein, daß ihm nur ein unsicheres und kurzes Glück bevorstehe; und es ist sein fester Entschluß, einfach die Welt zu verlassen, sobald ihm Katharina, »deren Wesen hindämmerte wie nach unbekanntem oder ungewissen Zielen,« verloren war. Das geschieht denn auch sehr bald. Schon auf der Hochzeitsreise läßt sie ihn oft allein — »niemals wußte er in solcher Stunde, ob Katharina wiederkehren würde oder nicht« — und eines Tages (es ist in Innsbruck und seit der Hochzeit sind erst zwei Wochen verstrichen) ist sie verschwunden. Albert steckt einen Revolver zu sich und will vor die Stadt hinaus, dort ein Ende zu machen. Da sieht er Katharina vor sich, folgt ihr; sie geht in die Hofkirche und steht regungslos mit starrem Blick vor der Statue Theoderichs des Großen, eine Stunde lang, dann küßt sie den erzenen Fuß. Albert verläßt die Kirche, bestellt in einer Kunsthandlung für Katharina eine Bronzekopie der Statue in natürlicher Größe, eilt dann ins Wäldchen und erschießt sich zur Mittagszeit. Katharina kehrt erst einige Wochen später nach Wien zurück und von dort schreibt sie einen längeren Brief nach Verona, postlagernd an Andrea Geraldini. »So hatte sich nämlich ein Herr genannt, der ihr von der Hofkirche gefolgt war, als sie Theoderich

den Großen verlassen hatte, und von dem sie ein Kind unter dem Herzen trug.« — Der skurrile Schluß setzt natürlich die Erzählung sofort ins rechte Licht; bis dahin jedoch berichtet der Dichter ruhevoll, ohne jegliches Augenzwinkern, in vollkommen ernster Haltung. Da Katharina ausdrücklich als gemütskrank und hereditär belastet hingestellt wird, findet man sich auch mit der hellseherischen Veranlagung ab, die ihr ohne übertreibende Züge zugesprochen wird. Für den verliebten und unerfahrenen Albert ist sie denn auch wirklich nur die Rätselhafte, die Fremde, er übersieht leider, daß auch eine Dämmerseele ein kleines Luderchen sein kann — und ein dummes noch dazu. Und wenn unter anderem erzählt wird, daß er sie, die damals schon seine Braut war, einmal um die Mittagsstunde auf dem Stephansplatz in Gesellschaft eines ihm völlig unbekanntem eleganten Herrn sieht und sie ihn durchaus ignoriert — so gibt dies nebst manchem andern versteckten Wink so guten Aufschluß über die tatsächlichen Verhältnisse wie die unabsichtlichen Konfidenzen in Thameyers Brief.

Auch das »Tagebuch der Redegonda« bindet am Schlusse ein ironisches Schwänzchen vor, bei dessen Anblick die gruselige Spannung sich in ein herzhaftes Gelächter auflöst. Der Dichter, der in einer Frühlingsnacht im Stadtpark sitzt, sieht plötzlich den jungen Dr. Wehwald vor sich, der seit vier Jahren in der Provinz lebt, und hört von ihm folgende tragische Geschichte: Wehwald hat sich auf den ersten Blick in die wunderschöne Redegonda, die Frau eines Dragonerrittmeisters, verliebt, findet jedoch weder Gelegenheit noch Mut, sich mit ihr bekannt zu machen. Aber seine Phantasie zwingt ihm die Vorstellung auf, daß er sie angeredet hat, von ihr freundlich aufgenommen wurde, daß sie seine Geliebte geworden ist; so träumt er in beglückendem Wahn Seligkeiten, wie sie die armselige Wirklichkeit ihm nie so berauschend zu bieten vermocht hätte. Da wird das Reiterregiment plötzlich nach Galizien versetzt. Wehwald ist so sehr unter die Herrschaft seines Wahns geraten, daß er am letzten Abend vor dem Abmarsch der Dragoner das Erscheinen der schemenhaften Geliebten in seiner Wohnung als völlig gewiß erwartet; wartet, bis er, vom Fieber geschüttelt, auf seinen Diwan niedersinkt. Da — es ist um Mitternacht — klingelt es. Der Rittmeister steht vor ihm und

spricht: »Redegonda ist tot.« Sie starb vor Schreck, als der Gatte unvermittelt ins Zimmer trat, denn sie saß gerade am Schreibtisch vor ihrem Tagebuch. Dieses Tagebuch aber enthielt die ganze Geschichte ihrer imaginären Liebe, enthielt alles, was Wehwald niemals in Wirklichkeit und doch genau wie er es in seiner Einbildung erlebt hatte. Der Rittmeister fordert den vermeintlichen Ehebrecher zum Zweikampf und dieser macht gar nicht den ohnehin kläglich scheinenden Versuch einer Erklärung. Um fünf Uhr morgens schon wird das Duell ausgetragen — und, spricht Wehwald, »er traf mich mitten ins Herz. Ich war auf der Stelle tot.« Wie der Dichter bei diesen Worten den erschreckten Blick auf den sonderbaren Erzähler richtet, ist der fort und war wohl überhaupt nie dagewesen; dagegen erinnert er sich, daß am vergangenen Abend im Kaffeehause viel von einem Duell die Rede gewesen, in dem der einstige Kaffeetischgenosse Dr. Wehwald von einem Rittmeister erschossen wurde. Ein Schlußabsatz ergeht sich in scherzhaften Erörterungen über den okkultistischen Gehalt dieser Traumerscheinung, wodurch das Ganze gar sehr den Charakter einer Satire oder mindestens der spöttischen Parodie erhält. Da ist es nun bemerkenswert (und gibt einen neuerlichen Beleg für Schnitzlers unentschiedenes Schwanken zwischen pathetischer und ironischer Auffassung des Mystischen), daß die Rahmenfabel der Redegondanovelle bereits im »Weg ins Freie« auftaucht. Man vergleiche:

»Gestern nachts (so setzt das »Tagebuch der R.« ein), als ich mich auf dem Heimweg für eine Weile im Stadtpark auf einer Bank nie tergelassen hatte, sah ich plötzlich in einer anderen Ecke einen Herrn lehnen . . . Eben machte ich Anstalten, mich zu entfernen, als der fremde Herr [der sich nachmals als der tote Wehwald herausstellt], der einen langen grauen Überzieher und gelbe Handschuhe trug, den Hut lüftete usw.

In ernstern Gesprächen spazieren die Brüder Georg und Felician von Wergenthin (»Der Weg ins Freie«) durch den Stadtpark. »Auf einer Bank, ganz im Dunkeln, saß ein Herr im Pelz mit Zylinder und weißen Handschuhen. Ah Labinski, dachte Georg einen Moment lang; im nächsten fiel ihm natürlich ein, daß der sich erschossen hatte. — Es war nicht das erste mal, daß er ihn zu sehen glaubte. Auch im botanischen Garten zu Palermo unter einer japanischen Esche war einmal einer gessen, bei hellichem Tag, den Georg eine Sekunde lang für Labinski gehalten hatte. Und neulich, hinter den geschlossenen Fenstern eines Fiakers, hatte Georg das Antlitz seines verstorbenen Vaters zu erkennen geglaubt.«

Schnitzlers »Dämmerseelen« sind, da es nun einmal die Unart der raschfertigen Tageskritik ist, immer nur am Äußerlichsten zu haften, wiederholt mit den Gespenstergeschichten der deutschen Romantiker, insbesondere mit denen E. T. A. Hoffmanns verglichen worden; ein sehr unglücklicher und völlig unzutreffender Vergleich. Der Romantiker sieht die Wunder, von denen Schulweisheit sich nichts träumen läßt, mit gläubigem Gemüt, hofft gerade von der Nachtseite der Seele her in ihr Geheimnis eindringen zu können, er schaut in den grauesten Alltag die goldensten Phantasien hinein, weil sich in jedem Endlichen ihm das Unendliche spiegelt. Von all dem ist beim Verfasser der »Dämmerseelen« im geringsten nicht die Rede. Der unheimliche Zweifel, ob ein nüchtern-natürlicher oder ein phantastisch-übernatürlicher Zusammenhang zwischen den Dingen besteht, dieser Zweifel, der den Leser Hoffmannscher Spukgeschichten hin und her schaukelt, bis ihm schwindlig wird, kommt bei Schnitzler kaum auf. Oder doch nur ein einzigmal: in der technisch meisterhaften Schicksalsnovelle »Die Weissagung«.

Der Freiherr von Schottenegg, der sich nach vieljährigem Staatsdienst noch in den besten Jahren auf seine kleine Besitzung bei Bozen zurückgezogen hat, tröhnt dort im Sommer gerne seiner Liebhaberei für das Schauspiel. Zu diesem Zweck läßt er sich von einem befreundeten Schriftsteller ein Stück schreiben, das am 9. September 1868 aufgeführt und dessen Hauptrolle von einem Neffen des Freiherrn, Franz von Umprecht, übernommen werden soll. Der erzählt, nachdem er in das Stück Einblick genommen, dem Schriftsteller eine höchst sonderbare Geschichte. Vor zehn Jahren lag das Regiment, bei dem er als Leutnant diente, in einem elenden polnischen Nest, wo die Offiziere vor Langeweile fast vergingen. Zur Zerstreung brachte einer von den Herren mal einen jüdischen Schwarzkünstler ins Casino, dessen Kunststücke ganz verblüffend waren. Die antisemitelnden Spötteleien und geringschätzigen Bedrohungen seines Publikums erwidert der Zauberer mit einem ungemein verachtungsvollen Blick und bösen Prophezeiungen, die er den Offizieren aus der Hand liest. So weissagt er dem Obersten für die allernächste Zeit den Tod, den Leutnant Umprecht aber läßt er einen Moment aus seinem künftigen Leben sehen: nämlich, was in zehn Jahren zur selben Sekunde mit ihm

geschehen wird. »Ich sah«, berichtet Umprecht dem Schriftsteller, »mich selbst, wie man sich manchmal im Traume selber sieht... um zehn Jahre gealtert, mit einem braunen Vollbart, eine Narbe auf der Stirn, auf einer Bahre hingestreckt, mitten auf einer Wiese, an meiner Seite kniend eine schöne Frau mit rotem Haar... einen Knaben und ein Mädchen neben mir, dunklen Wald im Hintergrund und zwei Jagdleute mit Fackeln in der Nähe.« Es ist genau das Bild, mit welchem das Stück schließen und in dem Umprecht den sterbenden Helden spielen sollte. Ein dämonischer Zusammenhang! Und keineswegs liegt da bloß eine trügerische Einbildung vor, denn Umprecht hat seinerzeit ein Schema der Weissagung niedergeschrieben und beim Notar hinterlegt. Er zeigt es dem Schriftsteller, der hier auch noch eines Mannes mit grünem Schal, Kahlkopf und Brille, der mit erhobenen Armen an der Bahre stehen sollte, Erwähnung getan findet, welche Gestalt ursprünglich auch für das Theaterstück geplant war. Als des Juden erste, den frühen Tod des Obersten betreffende Prophezeiung in Erfüllung ging, indem dieser bei den nächsten Herbstmanövern vom Pferde zu Tode fiel, begann sich Umprecht vor der ihm gewordenen Weissagung entsetzlich zu fürchten und ist nun unaufhörlich bedacht, alle Voraussetzungen ihrer Erfüllung zu vermeiden; die kommen allmählich dennoch zustande. Weicht er natürlichen Anlässen aus, so wird das schicksalsbestimmte Ereignis auf verschlungenen Umwegen herbeigeführt. »Mir ward es immer klarer,« bekennt er, »daß ich mit irgendeiner unbekanntem höhnischen Macht in einem ungleichen Kampf begriffen war.« Aber jetzt glaubt er sich gerettet; nicht seinen Tod, sondern ein gleichgültiges Komödienspiel hat er in jener Zaubervision vorausgesehen. Das Stück kommt zur Aufführung, und wie das Orchester einsetzt, fällt dem Schriftsteller ein glattrasierter Flötist mit einer Brille auf, der sich einen grünen Schal um den Hals wickelt; aber er hat lange weiße Haare. Schon neigt die Vorstellung dem Ende zu, der Held liegt auf der Bahre — da kommt mit einemmal ein ungeheurer Windstoß, der Flötist springt auf — er ist kahlköpfig, die Perücke war ihm davongeflogen; mit erhobenen Händen, den grünen, flatternden Schal um den Hals, stürzt er der Bühne zu. Wie Umprecht ihn erblickt, macht ein Herzschlag seinem Leben ein Ende. Andern Tags erzählt der Schriftsteller dem Freiherrn Umprechts Geschichte

und zeigt zur Beglaubigung jenes notarielle Schema vor; der Freiherr blickt ihn befremdet, ja angstvoll an — das Blatt ist unbeschrieben. Und, was noch unbegreiflicher scheint: der verhängnisvolle Flötist, ein Schullehrer aus dem Nachbarort, ward seit jenem Abend niemals wiedergesehen.

In dieser Geschichte ist das Mystische allerdings bis zur Gruseligkeit gesteigert; und die Pointe mit dem leeren Blatt wirft den Leser in unlösbare Zweifel, so daß es nicht erst nötig gewesen wäre, das Rätselhafte durch das Verschwinden des Flötenbläusers noch zu übertreiben und gerade dadurch das ungewisse Zwielficht zu stören. Ist dergestalt die »Weissagung« schon rein stofflich Schnitzlers übrigen Spukgeschichten überlegen, so wird sie es noch mehr durch die völlige Abwesenheit aller direkten Ironie; weder im Ton der Erzählung noch in störender Vor-, Ein- oder Nachrede des Autors macht sie sich diesmal geltend. Und für die »Weissagung« allein hat der Vergleich mit romantischer Dichtung einen Sinn. Freilich weniger an E. T. A. Hoffmann müßte man da denken, als vielmehr an L. Tiecks frühe Märchenovellen, die, Vorläufer der berühmigten Schicksalsdramatik, in atembeklemmender Weise das tückische Walten dunkler Naturmächte, die grausame Jagd eines boshafte Schicksals nach seinen unschuldigen Opfern darstellen. Von dieser Seite hat auch Arthur Schnitzler seinen Stoff angepackt und so im wertbedeutenden Unterschied zu seinen anderen mystischen Erzählungen bei der »Weissagung« sich nicht bloß mit dem amüsanten Vortrag einer seltsamen Anekdote begnügt, sondern dieselbe dadurch vertieft, daß er ihren Kern problematisch faßte, als den ungleichen Zweikampf zwischen vermeintlicher menschlicher Freiheit und dem Alleszermalmer Schicksal.

Franz von Umprecht will die ihm gewordene Prophezeiung zunächst sich nicht anfechten lassen. Es scheint ihm klar, daß er sein Schicksal vollkommen in der Hand habe, da ihn nichts in der Welt zwingen könne, am 9. September 1868, abends zehn Uhr, mit einem braunen Vollbart auf einer Bahre zu liegen; Wald- und Wiesenlandschaft konnte er vermeiden, auch brauchte er nicht eine Frau mit roten Haaren zu heiraten und Kinder zu bekommen. Mit peinlicher Vorsicht geht er allem aus dem Wege, was ihn in die angedrohte Situation bringen könnte, achtet, als er bald nach seiner Vermählung den Dienst gegen die Landwirtschaft tauscht,

sorglich darauf, daß sich innerhalb der zu erwerbenden Besitzungen keine Partie zeige, die dem Rasenplatz jenes Traumes gleicht. Aber ehe er einen Kauf abschließt, erbt seine Frau eine Besitzung in Kärnten, und beim ersten Durchwandern des neuen Gebiets gelangt er zu einer Wiesenparzelle, die ihn in eigentümlicher Art an die Örtlichkeit seiner Vision erinnert. (Da sich Umprechts Ende in der Umgebung Bozens erfüllt, liegt in diesem Motiv ein absichtsvoller Sinn: das Schicksal legt allerorten seinem Opfer die Schlingen; vermeidet es diese, so gerät's in jene.) Er bekommt einen Sohn, dessen Züge immer ähnlicher werden denen des Knaben in der Vision; immerhin wird ihm keine Tochter geboren. Aber da stirbt die verwitwete Schwester seiner Frau und er muß ihr hinterlassenes Mädchen, das aufs Haar dem Traumbild gleicht, in sein Haus nehmen. Indes tröstet er sich mit dem Gedanken, die vermeintliche Ähnlichkeit sei nur Einbildung seiner verstörten Phantasie, und wirklich fließt sein Leben längere Zeit in vollkommener Ruhe dahin. Danach aber stellt sich eine neuerliche Warnung des Schicksals ein: von einer mehrmonatlichen Reise zurückgekehrt, findet er seine Frau mit rotgefärbten Haaren vor. Unter dem Ausdruck des Zornes verbirgt er seinen Schrecken; ja er wird mit Absicht immer heftiger, denn plötzlich kommt ihm der wahnsinnige Einfall, er könnte das Geschick betrügen, wenn er sich von Frau und Kindern trennte, wodurch ja alle Gefahr für ihn schwände. Nun, die Frau kehrt zur natürlichen dunklen Farbe ihres Haars zurück und Umprecht wähnt sich wieder in Geborgenheit; er glaubt sein Schicksal nach wie vor in seiner Gewalt zu haben. Und das einzige, was vielleicht Abergläubische schrecken durfte, stand ja überhaupt noch aus: die Narbe. Die Angst vor ihr veranlaßt den sonst waffenfrohen Offizier, eine Ehrenangelegenheit wider seine Gewohnheit in unblutiger Weise zu erledigen, um nur ja nicht dem Schicksal einen neuen Trumpf in die Hand zu spielen. Was hilft's? Er fährt gelegentlich auf der Eisenbahn, da trifft ihn der für einen anderen Kupeeinsassen bestimmte Steinwurf; die Narbe ist da. Und dieser Augenblick der Verwundung bringt Umprecht mehr als alles andere zum tiefen Bewußtsein seiner Wehrlosigkeit wider das Verhängnis. Am entsetzlichsten aber tut die höhnische Ironie des Schicksals sich darin kund, daß der Gefolterte, gerade da er sich gerettet und das befürchtete Todesurteil in ein un-

gefährliches Theaterspiel verwandelt wähnt, mit offenen Augen auf den Abgrund losgeht, der ihn verschlingt¹.

Tragische Ironie, fataler Ort, fataler Tag — nimmt man den grünen Schal dazu, so mangelt's auch an einem fatalen Requisite nicht — es sind die obligaten Inventarstücke des Schicksalsdramas von anno ehedem. Wie dort, so waltet auch in Schnitzlers Novelle nicht ein großes, gigantisches Schicksal, welches den Menschen erhebt, wenn es ihn zermalmt; sondern eine unheimliche, höhnische und in ihrer verschlagenen Bosheit ach! so pedantische Macht, die ihre wehrlosen Opfer mit tückischen Zufällen zu Tode hetzt. Wie im Zufallsdrama der Z. Werner, A. Müllner & Cons. sinkt auch in Schnitzlers Novelle die Selbstbestimmung des Menschen in ein Nichts zusammen, aber es bleibt dennoch ein Unterschied. Dort sind die Handlungen der Personen völlig abhängig von Ort, Zeit und fluchbeladenen Gegenständen, ihr Lebensgang ist ein gerader Weg dem vorbestimmten Verhängnis zu; hier ist nur das Ende festgelegt, zu dem viele Straßen freigegeben sind. Der Spielraum ist ein weiterer; so wird denn auch der Kampf des einzelnen mit

¹ In seinem neuesten Werk (»Die Schwestern oder Casanova in Spa« 1919) hat Schnitzler diesem passiven Schicksalsopfer einen aktiven Schicksalskämpfer zur Seite gestellt in der Person des Herrn von Gudar, eines greisen Abenteurers, der von sich spricht:

Aufs neue lockt's mich stets,
Den Schicksalsmächten mich zum Kampf zu stellen.
— — — — Ob ich die Karten frage,
Ob mich wer ansprengt im Gewühl der Schlacht,
Ob, wie's wohl in vergangner Zeit sich traf,
Mich einer Maske Funkelaug' vom Tanz
In eines Gartens Rätseldämmer rief, —
Nicht Angst noch Jubel hat mich je durchschauert,
Nicht Haß noch Zärtlichkeit mein Blut gejagt —
Nur immer dies: Was willst du, Feind im Dunkel? —
Schicksal, was willst du mir? — So auch im Spiel.
Dies blieb mir nun allein. So ist's mir viel.

Damit vgl. eine Stelle aus L. Tiecks Roman »William Lovell« (II, S. 178):
»Unser ganzes Leben erscheint mir immer als ein Kampf mit dem Schicksale, es überlistet uns in jedem Augenblicke, aber wir müssen uns nicht sogleich für überwunden erkennen, sondern List gegen List setzen. Dieser Streit macht unser Dasein interessant, er macht, daß wir uns nicht so demütig abhängig von einer blinden, unbekanntem Macht fühlen.«

dem Verhängnis bei gleicher Aussichtslosigkeit doch ein bewegterer. Umprecht ergibt sich nicht stumpfsinnig in sein geweisagtes Schicksal, er wehrt sich; wehrt sich oft mit scheinbarem Erfolg — man denke nur an die Haarepisode. Indes verwindet jener unbekannt gewaltige Gegner solche kleine Niederlagen gar leicht, denn er verfügt über unerschöpfliche Ersätze; an der Bahre wird nicht Umprechts Frau stehen, sondern die junge Komtesse Saima mit ihren schönen roten Haaren.

Die romantische Schicksalstragödie beruht auf einem mißverstandenen oder wenigstens sehr äußerlich aufgefaßten Determinismus, und sie fand Beifall bei einem Publikum, das infolge der schweren Erlebnisse der napoleonischen Kriegsära einem groben Fatalismus geneigt war. Auch Schnitzlers Schicksalsidee liegt die deterministische Weltanschauung zugrunde, aber er kommt von der Naturwissenschaft her und läßt, indem er bloß den Enderfolg des Schicksals festlegt, für seinen Ablauf mehr als einen Weg offen, dem naturwissenschaftlichen Grundsatz gemäß, daß ein und dieselbe Ursache nur ein und dieselbe Wirkung zeitigen, eine bestimmte Wirkung aber durch mancherlei unterschiedliche Ursachen bedingt sein kann. Und er begnügt sich auch nicht mit der einfachen Exemplifizierung dessen, daß niemand der dunklen Schicksalsmacht entrinnt. Daß ein Herr über uns gesetzt ist, eine unbekannt höhere Macht, die in des Menschen Lebenslauf eingreift, ihn lenkt und bestimmt, das wäre noch erträglich; aber daß diese Macht ihre untergeordnete Freude daran findet, mit den armen Menschen ihr mutwilliges, boshafte Spiel zu treiben gleichwie die Katze mit dem Mäuschen, dies vor allem will der Dichter der »Weissagung« an einem markanten Beispiel aufzeigen. Ein Naturgesetz, das unbegreiflich, unerbittlich waltet, sinnlos und selber ohne Rechtfertigung; ein tückischer Zufall, der mit grausamen Späßen hohnlachend seine Opfer zur Strecke bringt — sie herrschen über unser Leben. Und wir Menschen, die wir uns frei und weise dünken, was sind wir andres als willen- und bewußtlose Marionetten, die der allgewaltige Puppenspieler Schicksal an den Fäden hält und nach seiner Laune tanzen läßt?

ZERRBILD

Liebe und Treue, Leben und Tod, Wahrheit und Schicksal; der schwerblütige Abenteurer, der mißmutige Ehrenmann, das süße Mädel, die dämonische Frau — immer sind es die gleichen Probleme und Figuren, die in Arthur Schnitzlers Schriften wiederkehren. Wie zahlreich diese sind und noch werden, die Menge jener ist und bleibt vergleichsweise gering; so gering, daß es möglich war, um je fünf Grundgedanken und -gestalten des Dichters Gesamtwerk zu zentrieren. Das äußere Thema und Schema von Schnitzlers Schöpfungen bietet darum wenig Abwechslung, mag gar dem oberflächlichen Betrachter bisweilen als ermüdende Wiederkehr eines immer Gleichen erscheinen; in Wahrheit entsteht, indem Motive und Menschen jedesmal von einer andern Seite besehen, von geändertem Standpunkt aus erörtert, nach der jeweiligen Lebensreife und Erfahrungstiefe des Dichters verschieden beurteilt werden, doch immer wieder etwas durchaus Neues; und allemal bleibt ein unbewältigter Rest zurück, den des Dichters mütterliche Seele zu neuem Werke austrägt. Wohl sind es immer die gleichen, aber es sind eben nie bezwangene Rätselfragen, mit denen der Dichter in immer neuer Kampfbereitschaft ringt. »Das Publikum«, heißt es einmal im »Weg ins Freie«, »verlangt, daß die Themen, die der Dichter anschlägt, auch erledigt werden, oder daß wenigstens eine Täuschung dieser Art erweckt werde. Denn natürlich gibt's nie und nimmer eine wirkliche Erledigung.« Und noch schärfer kommt diese Überlegung in der Journalistenkomödie zum Ausdruck: »Muß denn alles erledigt werden? — Kann irgend etwas erledigt werden?« Problemerkörterungen gibt Schnitzler und will er geben, nicht Problemlösungen; und gerade darum bewegt er sich gewissermaßen immerfort im Kreise: eine Frage wird aufgeworfen, eine Antwort versucht, diese wieder in Frage gestellt. Mögen darum auch mit geänderten Namen und Masken immer dieselben Gestalten bei ihm auftreten, mögen im Antlitz seiner Helden wie in der Form ihres Erlebens stets die gleichen Züge wiederkehren — dies bleibt ein Äußeres; worauf es dem Dichter eigentlich und einzig ankommt: die Stellungnahme zum Problem, die Auffassung der Gestalten zeigt keinerlei Wiederholung, sondern ist in dauernder Wandlung begriffen von Periode zu Periode, von Werk zu Werk.

Die Vorliebe des Dichters für wenige bestimmte Motive und Figuren, deren leitmotivartige Wiederkehr in seinen Schriften ist

eine so auffallende Erscheinung, daß sie auch dem geringsten seiner Kritiker nicht entgehen konnte und vom Unverstande ihm als ein bedenklicher Schaden vorgehalten worden ist. Bis er darüber ungeduldig ward und mit launiger Tat bewies, daß er genug Einsicht in sein eignes Werk besitze. Nach schönstem Künstlerrecht hat er Gerichtstag über sich selbst gehalten in einer ebenso übermütigen wie tiefsinnigen Dichtung und dort besser, geistvoller und überlegener als je ein andrer das Generalregister seiner Probleme und Gestalten selber angefertigt. Es ist die in besten Mannesjahren (1905) geschaffene Burleske »Zum großen Wurstel«.

Das Marionettenspiel, das hier in einen (schon beschriebenen) tollen Rahmen gespannt ist, zeigt den folgenden Inhalt: Der Herzog von Lawin hat den »Helden dieses Stückes« (er führt keinen andern Namen) zum Zweikampf herausgefordert als den vermeintlichen Liebhaber seiner dämonischen, mannstollen Herzogin; der ist jedoch ganz unschuldig — er findet an Liesl, seinem »süßen Mädels«, ein Genügen — und wie er seinen beiden Freunden, dem »traurigen« und dem »heitern«, sein Schicksal klagt, stellt sich heraus, daß diese, einer ohne Wissen des andern, die Liebe der Herzogin genossen haben. Wie sich aber der Held zum Duell und das heißt diesmal zum sicheren Tode bereitet, kommt die Herzogin und bietet sich ihm an. »Der Herzog erschießt Sie morgen, Sie sollen wenigstens wissen, warum.« Doch plötzlich naht ihr Gemahl und rasch flüchtet sie ins Schlafzimmer. Aber nicht um zu rächen, kommt der Herzog, sondern um dem Helden, von dessen Schuldlosigkeit er sich überzeugt hat, sein Unrecht abzubitten. Da tritt Liesl ein, und es wird offenbar, daß sie, trotz ihrer Liebe zum Helden, dem Herzog angehört hat. Nun fordert der Held seinerseits den Verführer seines Mädels heraus, der aber schlägt sich wohl für eine Herzogin, doch nicht für ein Mädels. Da sinnt der Held auf andere Rache — die Herzogin ist ja in seinem Schlafzimmer. Die will jedoch nichts mehr von ihm wissen. Sie »liebte nur einen, der morgen fällt«. Sobald der Nimbus des Todgeweihten seine Stirne nicht mehr beglänzt, ist er ihr in die Alltäglichkeit zurückgesunken und reizt ihr Begehren nicht mehr. Nun wendet sich der Held wieder seinem Liesl zu; er fordert die Ungetreue auf, mit ihm zu sterben,

Um also an des Geliebten Seiten
Entsüht in den Weltenraum zu gleiten.

Und wie das Mädel dergleichen sehr energisch ablehnt, jagt er sie angeekelt von sich. Aber da steht auch schon ihr geduldiger Jugendfreund und Bräutigam vor ihr, bereit, alles zu verzeihen und sie zu heiraten. Der Held jedoch, »betrogen allseits und allein«, ruft den Tod auf:

Nicht lebenswürdig scheint mir dieses Leben,
Zur ew'gen Ruhe will ich mich begeben.

Mosaikartig — und man merkt die Ritzen zwischen den einzelnen Steinchen — ist die Handlung aus Schnitzlers Haupt- und Lieblingsmotiven zusammengesetzt, und sie wird ausschließlich von den typischen Figuren bestritten, wie sie durch alle Werke des Dichters, vom »Anatol« bis zu den »Schwestern«, hindurchgehen. So gut wie in dem Marionettenstücklein könnte auch in den großen und kleinen Schauspielen und Erzählungen die Hauptperson einfach »der Held des Stückes« heißen. Berufslos sind sie im Grunde insgesamt, passive Naturen überall, jeder von ihnen könnte mit der Marionette von sich aussagen:

Zu Stimmungen neig' ich, nicht zu Taten.

Wie der Held des Marionettenspiels, zwischen Todesangst und höchster Liebeslust hin und hergeworfen, an keinerlei Mannestat denkt, sondern, ein Zuschauer seines eigenen Lebensspiels, verwundert ausruft: »In was für Schicksal bin ich verstrickt!« — so sind auch Schnitzlers ernst gemeinte Protagonisten, wenn ihr Lebensdilettantismus ihnen selbst oder andern zum Übel ausschlägt, weit entfernt, der Unkraft ihres Willens und der Trägheit ihres Herzens die Schuld zu geben, sie stoßen wie in kindischem Erstaunen das Wort »Schicksal« hervor und sind beruhigt.

Niemals hat Schnitzler seine icerfüllten Helden allein in die Welt gesetzt; wie die Geliebte ist ihnen allemal der Freund zugesellt. Das typische Freundespaar zeigt verhältnismäßig wenig Variation. Anatol und Max, Fritz und Theodor (»Liebelei«), Stephan Sala und Julian Fichtner (»Einsamer Weg«), ja noch

Dr. Gräser und Rechtsanwalt Böhlinger sind wirklich nur durch das bald ernste, bald heitere Temperament unterschieden, gleich den beiden Freunden des Puppenspiels. Höchst bemerkenswerter Weise hat Schnitzler ein daselbst nur scherzhaft angedeutetes Problem in zwei späteren Dichtungen in den Mittelpunkt gerückt und auf diese Weise die etwas eintönige Schablone des Freundschaftsmotivs mit einem grelleren Muster übermalt: wie die beiden Freunde erfahren, daß einer den andern mit der Herzogin betrog, da geht die Freundschaft darüber fast in Brüche. »Die Drähte werden lockerer, der heitere und der ernste Freund scheinen ihren Halt zu verlieren. Sie drohen zusammenzusinken und können nicht weiterreden.« Ein naiver Zuschauer bemerkt zu seinen Nebensitzenden: »Habts ihr das verstanden? — In der nächsten Komödie spielen die die Hauptrolle.« Tatsächlich wandeln zwei spätere Dichtungen — die Novelle »Der tote Gabriel« und die Tragikomödie »Das weite Land« — dies angedeutete Thema der Liebesrivalität zweier Freunde ab, das im Grunde auch in den »Letzten Masken« und im »Tod des Jungesellen« wie endlich in »Stunde des Erkennens« mit dem (tatsächlichen oder vermeintlichen) Ehebruch des Freundes berührt ist. Bei der Charakterbeschaffenheit von Schnitzlers Helden, die ihren Gelüsten hemmungslos nachgehen, lag dies Problem ja recht nahe. Die Schuld an solchem Freundschaftsverrat aber wird natürlich wieder dem Schicksal aufgehast. Ferdinand warnt seinen Freund Gabriel rechtzeitig, sich nicht an die großartige Wilhelmine zu hängen, die ihn sicher demnächst betrügen würde; »daß gerade er vom Schicksal ausersehen war, diese Ahnung wahr zu machen, das hatte Ferdinand an jenem Tage freilich noch nicht geahnt.« Aber wie nach unserm Dichter Untreue kein Beweis gegen die Liebe ist, so sieht er auch in wahrer Freundschaft etwas Höheres, das erhaben ist über zufällige Mißverhältnisse. Hofreiter, der seinem Freunde Dr. Mauer ein umschwärmtes Mädchen abspenstig macht, äußert sich folgendermaßen über die Freundschaft: »Solche Dinge hängen nie von dem ab, was man miteinander — für Erfahrungen macht. Sonst täten ja Enttäuschungen nicht weh — wenn damit die inneren Beziehungen einfach aus wären. Aber daß man doch immer aneinander hängen bleibt — das —! — Es gibt nur ewige Liebe und ewige Freundschaft. Und der Mauer ist und bleibt mein einziger Freund..

Auch wenn er mich einmal erschießen sollte, es wird nicht anders.« Und bleiben nicht noch Bernhardi und Flint, deren Jugendfreundschaft die Politik gründlich zerrissen hat, trotz allem irgendwie verbunden? — Aber wie die Liebe, so wird nicht minder die Freundschaft vom Dichter gelegentlich auch skeptisch bestritten. Das kühle Herz seiner ichtsüchtigen Helden ist in der Tat zu beidem unfähig. »Sie wissen ja«, redet Stephan von Sala zu Julian Fichtner (»Einsamer Weg«), »Sie wissen ja, daß Sie mir viel lieber sind als die meisten andern Menschen. Wir bringen einander die Stichwörter so geschickt — finden Sie nicht? Es gibt pathetische Leute, die solche Beziehungen Freundschaft nennen. Übrigens ist es nicht unmöglich, daß wir uns im vorigen Jahrhundert »Du« gesagt, am Ende gar, daß Sie sich an meinem Busen ausgeweint hätten.«

Nicht überall erscheint das Freundschaftsmotiv so stark ins Zentrum gerückt wie in den letztangeführten Schriften, mitunter bleibt es völlig an der Peripherie; da hat etwa Karl Etzelt, der Freund des jungen Medardus, bloß die technische Bedeutung des »Vertrauten«, und Albertus Rohn (»Zwischenspiel«) ist nichts anderes als der »Räsonneur« des Stücks.

Denn dieses allbereits etwas muffige Requisit hat sich Schnitzler (wie so manches andere) aus dem wohlgezimmerten französischen Sittenstück der Dumas & Cons. angeeignet, um seiner sentenziösen Veranlagung ein Sprechorgan zu schaffen. Darum erscheint denn auch im Puppenspiel »eine Figur von überlegenem Verstand und schwarzem Vollbart, Räsonneur betitelt«; er spricht:

Ich bin der Räsonneur des Stücks,
Red' entweder geistreich oder nix.

Ungehalten herrscht ihn der »Held« an:

Da Sie zur Handlung nicht gehören,
Versuchen Sie wenigstens nicht zu stören.

Mit behaglicher Selbstironie setzt dann der Dichter die nachdenkliche Regiebemerkung hin: »Der Räsonneur tritt im Verlaufe der weiteren Handlung nur gelegentlich nach vorwärts, wenn er etwas

zu reden hat. Im übrigen bleibt er von den Vorgängen vollkommen unberührt. Er kümmert sich um niemanden, und die andern kümmern sich nicht um ihn.« Tatsächlich sind Schnitzlers Räsoneure meist ganz unorganisch in die Handlung seiner Dramen und Geschichten eingestellt, bleiben von ihr meist völlig unbetroffen, und ihre einzige Betätigung ist die, ein paar geistvolle oder boshafte Bemerkungen in den Dialog zu streuen; noch im »Professor Bernhardt« ist der Hofrat Winkler zu keinem andern Zweck erschaffen, in dem Einakter »Große Szene« besorgt Doktor Falk dieses Geschäft; im Roman ist — bei der Fülle der Personen — die Räsoneurrolle auf verschiedene Gestalten verteilt, in erhöhtem Maße dem Schriftsteller Nürnberger zugelegt, von dem es heißt: »Er behält immer recht. Man kann nämlich nie und nimmer betrogen werden, wenn man allem auf Erden mißtraut, sogar seinem eigenen Mißtrauen.« Mitunter zeichnet der Dichter seine Räsoneure nicht ohne überlegene Ironie, wie etwa jenen Anastasius Treuenhof (»Der tote Gabriel«), »den Versteh'er aller irdischen und göttlichen Dinge« — aber etwas Räsionierendes ist überall zu finden, mit der einzigen Ausnahme des »Leutnant Gustl«, dessen unvergleichliches Selbstgespräch der Dichter mit keinerlei störender Einrede unterbricht.

Allerliebste ist es, wenn im Puppenspiel der Held selber in Sentenzen zu reden beginnt und nun der Räsoneur ihn anfährt:

Jetzt aber frag' ich Sie aufs Gewissen,
Ob das nicht ich hätte sagen müssen.

Doch gelassen erwidert jener:

Zuweilen dürfen auch Helden schwätzen.

Hier schlägt der Dichter die Geißel tief ins eigene Fleisch, denn seine Hauptpersonen pfuschen gar oft mit ihrer Klugrede dem angestellten Räsoneur ins Handwerk; im »Einsamen Weg« nimmt so Herr von Sala dem Dr. Reumann den besten Wind aus den Segeln, und im gleichen Verhältnis stehen die Brüdergestalten des »Weiten Lands«, Herr von Aigner und Dr. Mauer.

Im Grunde dienen die Typen des Freundes und die ihm nahverwandten oder persönlich unierten des Räsoneurs und des Ver-

trauten nur zur Füllung des Raums. Sie sollen eine Mannigfaltigkeit vortäuschen, die der »naturwissenschaftliche« Dichter als seiner Problembehandlung hinderlich eben doch fortgeräumt hat, denn er empfindet diese erkältende Leere selber als unkünstlerisch; sie sind die reine Staffage, mitunter bloß zur Unterhaltung des »Publikums« ersonnen und oft auf eine einzige komische Gebärde oder Redensart gestellt — Theaterfiguren, nicht mehr Menschen; während bei Gerhart Hauptmann oder Ibsen auch die letzte Episodenfigur lebt, das heißt vom Dichter mit Hintergrund umgeben und in eine besondere Atmosphäre eingehüllt wird. Schnitzler aber behandelt seine Nebenspieler gleichsam als Masse, und es zeugt von besonderer Selbsterkenntnis, wenn er sie innerhalb des Puppenspiels als Chor auftreten und unisono sprechen läßt:

Wir spielen die Episoden,
Es tritt keiner hervor . . .

Da sind die Frauen, die, so regelmäßig wie die Freunde, allemal neben dem Helden stehen, schon sorgfältiger ausgemeißelt, bedarf ihrer doch auch der Dichter dringender zur Entwicklung seiner Probleme. Immerhin bleibt es seltsam, daß unter den vielen typischen Gestalten Schnitzlers gerade die der »Geliebten« als ein besonderes Kennzeichen seiner Muse und er selbst lange Zeit schlechthin als der Dichter des »süßen Mädels« gegolten hat. Mit vollem Recht verspotten Verse dieses Mißurteil, mit denen Liesl im Puppenspiel ihren Einzug hält:

I bin halt no ledig,
Und in Wien spielt die Gschicht,
So heißen s' mich süßes Mädal,
Ob i süaß bin oder nicht.

Mehr übereinstimmende Vergleichspunkte wird man schwerlich finden, wenn man die lange Reihe der »Geliebten« in Schnitzlers Theaterstücken und Erzählungen durchmustern wollte: reicht die doch von den halben und ganzen Dirnen des »Reigen«, des »Ruf des Lebens« (Katharina), des »Medardus« (Elisabeth) über die mütterliche Toni Weber (»Vermächtnis«) und das rätselhafte Kind

Beatrice bis zur feinen Anna Rosner (»Der Weg ins Freie«), der edelsten Verkörperung des bis zur vollen Hingabe liebenden Mädchens. Im Puppenspiel selbst trägt das süße Mädl fast reichere, jedenfalls realistischere Züge als anderwärts. Wenn Liesl mit den Worten: »Ich muß ins Geschäft« sich von dem girrenden Helden losmacht, so erfährt man, daß sie hienieden noch zu anderem bestimmt ist, als sich den ganzen Tag lieben zu lassen — wie es doch sonst bei Schnitzlers Frauen den Anschein trägt. Und wenn Liesls Vater, »der düstere Kanzelist«, dem Liebhaber der Tochter vorwirft:

Wir haben nichts und ihr habt das Geld!
Wir schufteten für euch und ihr beutet uns aus,
Verführt unsre Töchter —

so sind das wiederum Töne, die man sonderbarerweise in Schnitzlers ernsten Dichtungen kaum irgendwo findet; es sei denn, daß man an Anna Rosners Vater denkt, der auch von der trüben Amtsatmosphäre umgeben ist und gleichfalls einen wenig erfolgreichen Versuch macht, den Verführer seiner Tochter zur Rechenschaft zu ziehen. Soziale Fragen haben für unsern Dichter eben keine Bedeutung¹; bleibt ihm doch selbst die Judenfrage, mit deren Erörterung der geistreiche, aber künstlerisch verfehlte Roman »Der Weg ins Freie« überladen ist, »eine höchst innerliche Angelegenheit.«

Weit vertrauter als die Anklägergestalt des Vaters mutet Liesls Bräutigam an, der witzig als »ein Vetter von Brackenburg« vorgestellt wird. Gern kommt der »geduldige Jugendfreund« der Aufforderung Liesls, die »der Liebe Laufbahn nun beendet« hat, nach, verzeiht ihr alles und heiratet sie. Auch das weibliche Gegenstück fehlt nicht: um des Herzogs willen, der Don Juan-Figur des Puppenspiels, tötet sich alle Tage ein Weiblein, was ad oculos publici demonstriert wird. In Scherz und Ernst, mit Pathos und Ironie hat der Dichter, wie wir sahen, diesen Typus unzähligmal verwendet und alle seine Möglichkeiten ausgeschöpft.

Wie der Herzog als Don Juan neben Brackenburgs Vetter, so steht die abenteuernde Herzogin, »der Sensationen-Sucherin«, als

¹ Einzig im dritten Kapitel der »Hirtenflöte« wird, und in recht verblasener Weise, daran geführt.

das dämonische Weib neben dem süßen Liesl. Was an perversen Zügen nur je eine Schnitzlersche Frauengestalt aufzuweisen hatte, dies trägt sie alles in ihrem Antlitz. Die tiefe Trunkenheit letzter Liebeslust vor nahendem Tode, wie sie die Helden im »Schleier der Beatrice«, im »Ruf des Lebens«, im »Jungen Medardus« genießen, will sie durchkosten, wenn sie sich in die Arme des vermeintlichen Moriturus wirft.

Dich such ich, seit ich suchen kann,
Nie liebt ich einen andern Mann,
Zu Füßen lag mir das ganze Gelichter,
Reitknechte, Fürsten, Soldaten und Dichter,
Stets fand ich der andern Liebe nur,
Von meiner regte sich keine Spur.
Denn einen nur könnt' ich auf Erden lieben:
Dem ich die letzte wäre geblieben,
Und der es weiß, daß an meiner Brust
Ihm brausend erblüht die letzte Lust.

Wie die blasierte Herzogin von solchen morbiden Reizen sich angesprochen fühlt, so erliegt Liesl, die Beatricen gleich den Geliebten mit einem Herzog betrügt, dessen derberer Anziehungskraft. Ein ironisches Exempel zu des Dichters nie verstummender Predigt wider den Irrglauben an Liebestreue! Und wie er die eigne, bald melancholisch bekümmerte, bald ironisch lächelnde Einsicht in die Wankelmütigkeit des menschlichen Herzens gerne seinen Gestalten mitteilt, so erkennt auch der Held des Puppenspiels die Unangemessenheit der Begriffe Schuld und Sühne und spricht die verständigen Worte:

Nein, Liesl, ich bin auch nicht treuer,
Und nachher darf ich dir verzeihn.

Nur ein kaltes Gemüt kann so überlegen, so »objektiv« zu eigenen Gefühlserlebnissen Stellung nehmen. Liebelei, nicht Liebe ist der wahre Name für erotische Empfindungen so gemäßigter Temperatur. Darum wissen Schnitzlers Betrogene auch nur ihre Eitelkeit verletzt, nicht das gefühllose Herz getroffen; ihnen geht nicht eine Welt unter, — eine schmerzliche Erkenntnis geht ihnen auf.

Indem ich nämlich alles versteh,
Fühl' ich nicht Groll, nur leises Weh,

läßt sich der Held des Puppenspiels vernehmen.

Dergestalt erstreckt sich die Parodie der Burleske sowohl auf die Lieblingsfiguren Schnitzlers als auch auf die sämtlichen Gefühls- und Erlebnisformen, mit denen er die Psychologie seiner Arbeiten bestreitet. Die Duellforderung des Herzogs an den Helden verspottet die übermäßige Vorliebe für dieses krasse Motiv, das laut oder leise in die allermeisten Erzählungen und Bühnenwerke des Dichters hereinspielt und meist nach Art der Puppenspielhandlung durch irgendeine unerlaubte Liebesbeziehung bedingt ist. Dabei erweist sich wieder einmal die innere Teilnahme des Dichters als zwispältig, was schon aus dem Schauspiel »Freiwild« hervorgeht und noch deutlicher aus einer gelegentlichen Äußerung des Romans: »Duell ist entweder etwas viel Schlimmeres oder viel Besseres als vernünftig. Entweder ein ungeheuerlicher Blödsinn oder eine unerbittliche Notwendigkeit. Entweder ein Verbrechen oder eine erlösende Tat.« Keineswegs darf man die häufige Verwendung des Zweikampfmotivs einfach damit erklären, daß es ein bequemes Hilfsmittel zur Beseitigung von Haupt- und Nebenpersonen oder zur Herbeiführung pseudotragischer Schlüsse vorstelle; denn auch hier liefert die Wiederkehr gleicher charakteristischer Situationen in ganz verschieden getönten Werken einen zwingenden Beweis dafür, daß das Motiv vom Dichter durchlebt ist. Einige Beispiele mögen genügen. Der Freiherr von Leisenbohg fährt nach dem rätselhaften Verschwinden Kläre Hells nach Ischl. »Dort«, wird erzählt, »traf er Bekannte, die sich harmlos nach Kläre erkundigten, er antwortete gereizt und unhöflich und mußte sich mit einem Herrn schlagen, für den er sich nicht im geringsten interessierte.« Ähnlich ergeht es dem Dr. Gräsler, wenn er, gereizt durch die eigne Unentschiedenheit Sabinens Antrag gegenüber, in übler Laune ohne Not das freundschaftliche Einvernehmen mit dem Baumeister zerstört. Oder wir hören den Grafen Niederhof, der vor Jahren im Duell den Baron Napador erschossen hat, über seine damaligen Empfindungen zum Journalisten Fliederbusch sich also äußern: »Wenn man einander einmal so gegenübersteht — da will man eben derjenige sein, der — besser schießt. Das hat nichts mit Feind-

schaft zu tun. Man hat ja auch persönlich nichts gegen die Scheibe, auf die man zielt — man will treffen.« Friedrich Hofreiter weiß über seine Gefühle, da er dem jungen Otto v. Aigner mit der todbringenden Waffe gegenübersteht, ungefähr ein Gleiches zu sagen.

Aber nicht im Zweikampf fällt des Puppenspieles Held, freiwillig scheidet er aus einem ihm ekel gewordenen Leben, nachdem er vergebens versucht hat, die Geliebte mit hinüberzunehmen ins dunkle Reich: es ist eine offenbare Travestie ähnlicher Vorgänge im »Schleier der Beatrice«. Auch der gerade in diesem Drama wiederholt ausgesprochene Gedanke von der Relativität der Zeit wird parodiert, wenn der Räsoneur im Hinblick auf den todbedrohten Helden äußert:

Den Frühling seh' ich lachen und winken,
Er will uns doch zu kurz bedünken —
Doch der, dem nur gehört ein Tag,
Weiß nicht, was er beginnen mag.

Die Melancholie absterbender Liebe, deren wehmütigen Reiz schon H. Heine tief empfunden hat (»Hab' ich nicht dieselben Träume schon geträumt von diesem Glücke?«) und die durch manches Gedicht, Geschichtchen und Theaterstück unseres Dichters klingt, auch sie verfällt unheiligem Spaß, wenn der Held mit unverdächtig freundlichem Gruß von seinem Liesl auf immer sich scheidet:

Auf Wiedersehn — und schon ist sie fort
Und ahnt nicht, es war ihr Abschiedswort,
Und daß ich niemals mit ihr mehr, ach!
Nach Sievring fahr' und nach Weidling am Bach.

Selbst die unheimlichen Motive des Hellsehens und Wahrträumens läßt sich der Selbstspötter nicht entgehen: der ernste Freund, dessen Träume sich erfüllen, muß nachts den Helden umgebracht im Sarge liegen sehen. Der Räsoneur aber erhebt den beliebten Ruf des Lebens:

Es mag der Kaiser, mag der Bettler end'gen,
Des Lichtes freun sich weiter die Lebend'gen.

So begegnen alle Haupt- und Grundthemen Schnitzlerscher Dichtung wieder im Zerrbild der Burleske.

Die aber schlägt zuletzt aus der tolldreisten Heiterkeit der Travestie und Selbstpersiflage in bitterernste Nachdenklichkeit um. Noch der Tod, der, vom lebensmüden Helden gerufen, zunächst in schauerlicher Maske auftritt, steht, wenn er sich ehrlich bezeigen soll, mit einemmal als Wurstel da, in Narrenkappe, die Pritsche in der Hand. Aber sobald der »Unbekannte« erscheint, ist es aus mit Spaß und Spiel. Da muß der »Dichter« erkennen, daß er selbst nur eine Marionette ist in eines größeren Puppenspielers Hand, daß er selber mitspielen muß in eines gewaltigeren Meisters Stück, dessen Sinn und Ausgang er nicht kennt. Diese dumpfe Erkenntnis tut sich manchem Helden Arthur Schnitzlers auf, und wenn auch das Satyrspiel solche Weisheit nicht verlacht, sondern ehrfürchtig davor verstummt, so werden wir darin wohl das letzte Wort erkennen dürfen, das uns der Dichter zu sagen hat. Die Rätselfrage nach Wert und Wesen von Illusion und Wirklichkeit, eine Ahnung von der traumhaften Komödie unseres Daseins überfällt uns, die wir »in Leid und Lüsten höchst fragevoller Wirklichkeit uns brüsten«, wenn der große Unbekannte, der Puppenspieler Schicksal auftritt und uns gemahnt, daß vor ihm alle Lichter verlöschen und alles Lebendige zusammensinkt.

Und indem es der Dichter versuchte und verstand, mit dieser Verleiblichung seiner besten und tiefsten Einsicht in den Sinn der Welt, in die unerbittliche Unvernunft des Weltgrundes einen ernsten Rahmen um das übermütige Fastnachtspiel seiner eigenen Scheingestalten zu spannen, hat er mit dem Marionettenstück »Zum großen Wurstel« mehr gegeben als bloß witzige Autokarikatur.

EXTRABLÄTTCHEN

*GEHALT UND FORM DES ROMANS
»DER WEG INS FREIE«*

Während das Puppenspiel »Zum großen Wurstel« Schnitzlers Gestalten und Probleme in einer spaßigen Revue aufführt, wird denselben in einem andern Werke des Dichters, das sie in gleicher Vollzähligkeit versammelt, eine durchaus pathetische Auffassung und Behandlung zuteil. In dem Roman »Der Weg ins Freie« hat Arthur Schnitzler, auch sonst doch kein Hehler persönlichster Empfindungen, ein lückenloses Bekenntnis abgelegt von seiner Stellung zu allen Fragen und Sagen der großen und der kleinen Welt. Künftige Zeiten werden genauer erfahren, was der Leser von heute nur erfüllen, nur erraten darf: wie groß der autobiographische Gehalt dieses Buches ist, und zwar nicht nur in seinen Sentenzen und Tendenzen, sondern schon im äußern Handlungsverlauf. An keines seiner Werke hat der Dichter solchen Fleiß gewendet wie an dieses, das ihn drei Jahre lang beschäftigte (1905/7), während selbst die mächtige Medardushistorie sich mit einem einzigen begnügen mußte. Kein Zweifel ferner, daß es seines Autors liebstes Kind ist, dem er denn auch aus seinem Reichtum so verschwenderische Beisteuer gegeben hat, daß es an gedanklicher und psychologischer Tiefe alle übrige Leistung Arthur Schnitzlers übertrifft. Und dennoch ist es ein verfehltes Werk. Dies zu erweisen, zu erklären, bedarf es umständlicher Inhaltsanalyse.

Der siebenundzwanzigjährige Freiherr Georg von Wergenthin hat nach dem plötzlichen Tode seines geliebten Vaters um der größeren Einsamkeit willen die Sommermonate in Wien verbracht. Die Zurückgezogenheit ist dem jungen Mann, der sich vom ungeliebten Jusstudium ab- und völlig seinen musikalischen Neigungen zugewendet hat, in vieler Hinsicht heilsam. Klarheit wird in seinem Innern, er fühlt sich wunderbar ausgeruht, für Arbeit und Genuß bereit wie nie zuvor. Den ersten Besuch, mit dem er nach der Trauerzeit ins gesellige Leben zurückkehrt, macht er in Anna Rosners Hause, einer schönen jungen Dame aus bürgerlichen Kreisen, mit der er zwar schon lange, aber eigentlich nur flüchtig bekannt ist; eine tüchtige Musikerin, hatte sie ursprünglich zur Bühne gehen wollen, doch reichte ihre Stimme hiefür nicht aus, und so war sie Musiklehrerin geworden. Die beiden jungen Leute musizieren mitsammen, wobei sich Georg von einer zu der Harmlosigkeit ihres bisherigen Verkehrs gar nicht passenden Stimmung

umflossen fühlt, und treffen beim Auseinandergehn Verabredung für ein nächstes Begegnen. Georgs Seele ist voll von Annas Bilde. Von allen Wesen, die jemals ihm Neigung verrieten, dünkt sie ihn die beste und reinste; sie, wenn irgend eine, scheint ihm dazu geschaffen, seinem Hang zur Verspieltheit und zur Nachlässigkeit entgegenzuwirken, ihn zu zielbewußter und erwerbbringender Tätigkeit anzuhalten. Das Glücksgefühl, das ihn durchbebt, wandelt sich ihm zu Melodien, daß er, zu später Nachtstunde heimgekehrt, kein Schlafbedürfnis fühlt, sondern bis hoch in den Morgen hinein sich müht, die Stimmen seines Innern auf dem Papier festzuhalten.

Seit jenem Besuche trifft Georg Tag für Tag mit Anna zusammen, und rasch entfaltet sich der beiden Liebe zu voller Blüte. Nach einem Monat unschuldiger Innigkeit wird Anna, ohne Widerstand vorher, ohne Sentimentalität nachher vorzuspielen, ganz die seine, während in ihm schon leise Sehnsucht nach Ungebundenheit und Freiheit neu sich regt. Zwei Monate später gesteht ihm die Geliebte, daß sie sich Mutter fühlt; das fällt ihm schwer in die Seele. Am selben Tage wird sein Unmut dadurch erregt, daß er hören muß, wie die Leute seine künstlerischen Bestrebungen unverhohlen als Dilettantismus betrachten, und er nimmt sich fest vor, von nun ab mehr und ernster zu arbeiten und zum nächsten Herbst unbedingt als Kapellmeister nach Deutschland zu gehen. Eh' Annas Geheimnis offenbar wird, entschließt sich Georg, mit ihren Eltern zu reden, welche die Eröffnung sehr hart trifft. Aber auch von einem sonst durchaus vorurteilsfreien Arzt, dem Anna sich anvertraut hat, ja von dem eigenen Bruder Felician, diesem kühlen Aristokraten, muß Georg mehr und minder leise Vorwürfe sich gefallen lassen. — Im März verreist das Paar, da Annas Zustand nicht länger zu verbergen ist, nach dem Süden. Absichtlich sprechen sie niemals über die Zukunft, aber das Mädchen erfüllt eine innere Sicherheit, daß sie einmal Georgs Frau sein würde, und dieser selbst hält solchen, ehemalsbefürchteten Ausgang nicht mehr für unmöglich. Und wenn ihn auch das Zusammentreffen mit einer abenteuernden schönen Wienerin zum erstenmal, seit er Anna gehört, für einen Augenblick in ernste Versuchung führt, so weiß er doch, daß es für ihn nichts Wichtigeres auf der Welt gibt als das Wohl der geliebten Frau, die ihm ein Kind gebären soll.

In Salmansdorf haben vertraute Freunde ein Haus gemietet, in

das Anna im Sommer einzieht, um ihr Kind zur Welt zu bringen. Nur den Eltern zuliebe hat sie sich dahin zurückgezogen, denn sie selbst, zu völliger Unbefangenheit gereift, fühlt sich nicht anders, als wäre sie Georgs angetraute Gattin. Er aber ist entschlossen, sein Leben endlich fest zu gestalten und an eine größere Arbeit zu schreiten. Über die Entwicklung seiner Beziehungen zu Anna gibt er sich keine klare Rechenschaft ab; er wünscht, daß sie niemals enden mögen, und fühlt sich zugleich von dem Gedanken, das Mädchen heiraten zu müssen, schwer bedrückt. Immer kräftiger regt sich in ihm der Drang nach Freiheit und läßt ihn der Einladung eines Freundes folgen, mit dem er eine Radpartie in die Berge unternimmt. Nur zehn Tage bleibt Georg fort und schreibt in der Zeit Briefe voll Zärtlichkeit und Sehnsucht an Anna, aber die sind Lüge; denn mit einer fremden Frau genießt er, fern von der vertrauenden Geliebten, Nächte voll Seligkeit. Aus solchem Erlebnis kehrt er zu Anna zurück. Wie er in den Garten ihres Hauses tritt und die Hochschwängere sieht, die sich kaum mehr erheben kann, deren Augen ihm aber glücklich entgegenlächeln, da fühlt er etwas in seiner Seele aufsteigen, kann kein Wort sprechen, nickt nur und lächelt; und plötzlich kniet er vor ihr auf dem Kies, das Haupt in ihrem Schoß, leise weinend. Und Anna ahnt wortlos die Wahrheit. Aber gerade von jetzt an gehört er ihr besser als jemals zuvor; er zieht zu ihr in die Villa, um bis zur Niederkunft ganz nah bei ihr zu sein. Die Gebärende leidet schreckliche Qualen; zwei Tage und Nächte und länger noch dauern die Wehen, und als es endlich vorbei ist, hat sie ein totes Kind geboren. Und Georg, der sich von dem Gedanken der Vaterschaft bisher nur belastet gefühlt hatte, wie liebt er dieses Kind jetzt, da es zu spät war! An diesem Abend ruft ihn ein Telegramm an das Hoftheater einer kleinen deutschen Residenz. Da wird es ihm bewußt, daß eine neue Epoche seines Lebens anhebe, die Gegenwart entrückt ihm vor der Zukunft, schon verliert er sich in Träume von künftigen Abenteuern. Bruder und Freunde reden ihm zu, die Berufung anzunehmen, und da auch Anna, die er jetzt nicht glaubt verlassen zu dürfen, ihn hiezu auffordert, reist er ab.

Nach sechswöchentlicher Abwesenheit kommt Georg auf dreitägigen Urlaub nach Wien. Das Wiedersehen mit Anna, die wieder

bei den Eltern wohnt und ihre Musikstunden neuerdings aufgenommen hat, wird anders, als er sich draußen vorgestellt hatte. Betroffen, das Glück des Beisammenseins nicht so zu empfinden, wie die Sehnsucht es versprochen hatte, tauschen sie matt verlegene Zärtlichkeiten aus. In seinen Briefen hatte Georg über die Zukunft ihres Verhältnisses kein Wort geäußert, wie auch sie es unterließ, ungeduldige oder zweifelnde Fragen an ihn zu richten. Aber nun fühlt er, daß etwas ihm Feindseliges in ihr sich regt, was zu Zeiten schon immer da gewesen sein mochte, nun weiß er, daß alle Worte, die er zu ihr spricht, nichts und weniger als nichts für sie bedeuten; da das einzige, das kaum mehr erwartete und immer noch ersehnte Wort doch nicht kommen will. Spräche er es aus, so wär er aufs neue und auf allezeit gebunden, er aber will, das empfindet er jetzt zutiefst, er will frei sein. Ohne Vorwürfe, ohne wehe Worte, mit letzten Liebkosungen wird das Wiedersehen zum Abschied. Planlos irrt Georg, nachdem er Anna verlassen hat, durch leere Straßen, »wie in einem leichten Rausch von Schmerz und Freiheit«.

Diese mit einem bezaubernd leisen Ton von Sentimentalität angehauchte Liebesgeschichte füllt den umfänglichen Roman kaum zur Hälfte aus; der große erübrigende Raum ist mit einer reichen Zahl von Episoden, zum Teile wiederum erotischen Inhalts, besetzt, die zur Haupthandlung in keinem organischen Verhältnis, dagegen untereinander insofern in Verbindung stehen, als sie allesamt gewaltsam in die Leitgeschichte eingefügt sind, etwa wie man Nägel in eine Wand schlägt, um breitspurige Erörterungen der Judenfrage daranzuhängen.

Außer Georg und Anna und deren engstem Familienkreise sind nämlich sämtliche Personen des Romans Juden; und diese stehen zu dem Vordergrundpaar nicht in notwendigen Beziehungen, sondern hängen mit ihm nur durch zufällige Bekanntschaft zusammen. Die eigentliche Judenfrage aber hat mit den Erlebnissen der Hauptgestalten überhaupt nichts zu tun, ja diese nehmen an ihr nicht einmal theoretischen Anteil. Wie lose daher auch die beiden inadäquaten Teile des Romans verknüpft sind, lehrt aufs deutlichste der im voranstehenden gegebene Inhaltsauszug, der ohne Gefahr für das Verständnis von den Judenszenen völlig absehen konnte. Fast ist es unbegreiflich, wie ein Dichter den Einfall haben konnte, so

wenig Zusammengehöriges zu verbinden. Die Erklärung könnte nur aus einläßlicher Lebens- und Bildungsgeschichte Arthur Schnitzlers geschöpft werden. Jedenfalls zeigt sich in dem unkünstlerischen Vorgang ein Überwiegen stofflichen Interesses, ein Hang zur Tendenzschriftstellerei, der ja schon in den Jugendwerken sich vordrängt und noch in späterer Zeit, wie »Professor Bernhardi« zeigt, nur schwer zu bändigen ist, — ein moralisierender Trieb, das Erbe jüdischen Blutes. Dies bedacht, wird die Embryonalentwicklung des Romans durchschaubar. Zweifellos hatte Schnitzler ursprünglich die Absicht, um die von Anbeginn gegebene Liebesfabel eine Darstellung der in jeder Hinsicht unhaltbaren und alle geistigen Kräfte lähmenden Zustände Österreichs zu schlingen und in diesen Verhältnissen das Motiv zu finden, das Georg aus Wien hinaus treibt. Einen solchen Stoff zu bewältigen, waren freilich selbst drei Arbeitsjahre nicht ausreichend. Der Dichter ermüdete, resignierte, zog sich auf die Liebeshandlung zurück und arbeitete oberflächlich darein oder eigentlich nur daran, was von gelegentlichen Ausführungen des größeren Plans in seiner Hand geblieben war. Der ihn bezeichnenden Art, immer sich und sein Erlebnis zu geben, blieb er auch jetzt getreu, und so hat er schließlich nur die ihm besonders naheliegenden Debatten zur Judenfrage fertig gestellt und damit den überhastet abgeschlossenen Roman aufgefüllt. Aber nur im Zusammenhang des ursprünglichen Entwurfs war eine so breite Erörterung der Judenfrage zu rechtfertigen, da die Geschichte Österreichs im letzten Menschenalter seines Bestandes tatsächlich nur aus diesem Gesichtspunkte ganz verständlich wird, indem der Antisemitismus mittelbar die festen Schrauben lockerte, auf denen die deutsche Vorherrschaft in den slawischen Provinzen der Monarchie beruhte. Wie infolge dieser Strömung auch die geistige Vorherrschaft der Deutschen verkam, werden künftige Zeiten noch aus Schnitzlers Roman ablesen können. Der Abgeordnete Jalaudek, der in öffentlicher Rede die köstliche Definition gibt: „Wissenschaft ist das, was ein Jud vom andern abschreibt«, ist ein Sinnbild für die kulturfeindlichen Konsequenzen des rüden Semitenhasses, welcher so lange Zeit in Österreich höchster politischer Trumpf war, und für diese Figur und ihre Aussprüche hat sich der Dichter durchaus nicht willkürlicher Übertreibung bedient, da sie jedem Kenner der Zeit und des

Milieus als wohl gelungenes Porträt des seither verstorbenen christlichsozialen Parteimannes Hermann Bielohlawek sich enthüllt, dem derlei urwüchsige Meinungsäußerungen liebliche Gewohnheit waren. Rudimente der ursprünglichen Absicht, einen politischen Roman mit weitestem Rundblick zu geben, sind noch verschiedentlich wahrzunehmen. Mit ähnlichen Farben wie nachmals im »Jungen Medardus« wird das komödiantenhafte Unwesen des kernlosen Österreichers grell ausgemalt, seine charakterschwache Unehrlichkeit streng gegeißelt. »Bei uns«, heißt es da, »ist die Entrüstung so wenig echt wie die Begeisterung. Nur die Schadenfreude und der Haß gegen das Talent, die sind echt bei uns.« Wie bitter klingt die Kennzeichnung dessen, »was man in Österreich hitzig nennt: Man war innerlich gleichgültig und äußerlich grob«. Ein hier lange ansässiger Engländer spricht über Österreich Urteile aus, die des Dichters wesentlichste Beschwerden in ein paar kräftige Schlagsätze zusammenfassen. Er nennt die Monarchie »das Land der sozialen Unaufrichtigkeiten. Hier wie nirgends anderswo gebe es wüsten Streit ohne Spur von Haß und eine Art von zärtlicher Liebe ohne das Bedürfnis der Treue. Zwischen politischen Gegnern existierten oder entwickelten sich lächerliche persönliche Sympathien; Partefreunde hingegen beschimpften, verleumdeten, verrieten einander. Nur bei wenigen fände man ausgesprochene Ansichten über Dinge oder Menschen, jedenfalls seien auch diese wenigen allzuschnell bereit, Einschränkungen zu machen, Ausnahmen gelten zu lassen. Man habe hier beim politischen Kampf geradezu den Eindruck, wie wenn die scheinbar erbittertsten Gegner, während die bösesten Worte hinüber und herüber flogen, einander mit den Augen zuzwinkerten: ‚Es ist nicht so schlimm gemeint‘.

Es bleibe unerörtert, ob Schnitzler mit solchem Tadel das Rechte trifft, ob er hier nicht seinem Vaterland, seiner Heimatstadt allgemein menschliche Schwächen als spezielle Sünde ankreidet. Bedauerlicher ist, daß seine Kritik der Zeit subjektiv wie objektiv nahezu ausschließlich aus der Judenschau gegeben wird. Denn nicht Georg, der Protagonist des Romans, trägt die bezüglichen Ansichten des Dichters vor, sondern fast durchwegs werden sie von jüdischen Menschen ausgesprochen, und zwar von solchen, die irgendwie am Judentum leiden. Dadurch erhält das ganze Buch eine einseitig

tendenziöse Färbung, die es nichtjüdischen Lesern verdächtig — und peinlich macht.

Eine Möglichkeit gab es, die Judendebatten mit der Leithandlung organisch zu verknüpfen. Wenn eine der Hauptpersonen, etwa Anna, jüdischen Blutes war, konnte das Judentum für die Entwicklung des Charakters, für den Verlauf des Erlebnisses erhöhte Bedeutung gewinnen, die einläßliche Erörterung dieses Problems gestattete, ja bedingte. Was den Dichter von diesem naheliegenden Ausweg abführte, ist unschwer zu erraten. Er wollte den »reinen Fall« einer durch keinerlei äußere Einflüsse gestörten, durchaus in sich selbst endenden lauterer Liebe nicht durch das schwierige Rassenproblem komplizieren; Georgs und Annas Sichfinden und Scheiden sollte als ein allgemeines Paradigma der Liebespsychologie entwickelt werden, nicht ein singuläres Ereignis von einzigartiger und nur einmal gültiger Besonderheit darstellen. So ward die »nomothetische« Arbeitsweise des Dichters dem Roman zum Verhängnis.

Hängt also auch die Judenmasse des Buchs nur ganz äußerlich mit den Hauptgestalten zusammen, so doch nicht völlig willkürlich und zufällig. Der Roman spielt in Künstlerkreisen, und diese sind in Wien nach zwei Seiten hin wesentlich jüdisch tingiert: Juden sind die Schaffenden in ihrer Mehrzahl, Juden die Mäzene fast in ihrer Gesamtheit. Besonders die Feder wird überwiegend von jüdischen Händen geführt; daher denn auch im Roman sämtliche Schriftsteller Juden sind. Jüdisch ist die Familie des reichen Fabrikanten Ehrenberg, in deren gastlichen Räumen die Künstlerwelt sich trifft; das Gegenbild bietet eine verarmte Judenfamilie, die Golowskis. Juden sind der berühmte Komponist Eißler und sein Sohn Willy, Juden die Ärzte Dr. Stauber, Vater und Sohn. Und meisterhaft hat es der Dichter verstanden, diese vielen Gestalten als die Repräsentanten eben so zahlreicher Typen der Judenschaft auseinanderzuhalten. •

Wer Wien und seine Gesellschaftsschichten einigermaßen kennt, dem kann es sich nicht verbergen, daß Schnitzler schon immer vornehmlich jüdische Menschen gestaltet hat. Seine erzählenden und dramatischen Schriften sind in den Kreisen jener mehr und minder jüdischen Geld- und Geistesaristokratie angesiedelt, wie sie heute wohl in allen Großstädten zu finden sind,

die aber nirgends so prävalieren wie in Wien. Allerdings zeigt der Dichter, besonders in seinen Erstlingen, eine gewisse Ängstlichkeit, diese Tatsache einzugestehen. Aber es scheint, daß gerade die immer höher ansteigende Flut des Antisemitismus in ihm das Selbstbewußtsein des modernen Juden gegründet und gefestigt hat. Schon im »Leutnant Gustl« (1900) wird der bornierten Semitenfeindschaft überlegen spottende Verachtung zuteil, aber nicht minder auch der Würdelosigkeit getaufter Plutokraten. Die »Weissagung« (1904) gar stellt den mauschelnden jüdischen Prestidigitateur hoch über die beschränkten Offiziere, die in besinnungslosem Judenhaß ihn verhöhnen. So herzhaft wie im »Weg ins Freie« hat sich Schnitzler aber doch nur noch im »Professor Bernhardi« über Juden und Judentum ausgelassen, ist nachher wieder bedenklich geworden, sich allzu unbefangen als jüdischen Schriftsteller aufzuspielen. So spricht er wohl noch in »Frau Beate« von den semitische Abstammung verratenden Zügen und Gebärden der Geschwister Walponer, aber in der Journalistenkomödie »Fink und Fliederbusch« fällt trotz des verlockenden Milieus kein Wort zur Judenfrage.

Kein Zweifel, daß Schnitzlers Anschauung des Judentums, wie sehr er auch ausgeprägtem Nationalismus feind sein mag, durchaus bedingt ist durch jene aktive völkische Bewegung, die sich an Theodor Herzls Namen knüpft. Von verblasenem Kosmopolitismus ist nirgends bei ihm die Rede. Diejenigen, die sich ihrer Zugehörigkeit zum alten Stamme schämen, erscheinen durchwegs als minderwertige Menschen. Der Zionismus oder richtiger seine stolzen, selbstbewußten Vertreter begegnen der offenkundigen Sympathie des Dichters, wenn er auch theoretisch ihre Bestrebungen mit kühler Kritik ablehnt. Denn jener Typus junger Juden, der ihm Hochachtung abringt, ist, wie er wohl weiß, durch die Herzlsche Propaganda nur sorgfältiger und zahlreicher gezüchtet, nicht erst geschaffen worden. Die Gestalt des jungen Eißler soll das demonstrieren. Aus ihm haben, heißt es in dem Buche, »Anlage, Liebhaberei und eiserner Wille das täuschende Ebenbild eines geborenen Kavaliere gebildet. Was ihn jedoch vor andern jungen Leuten seines Stammes und seines Strebens auszeichnete, war der Umstand, daß er gewohnt war, seine Abstammung nie zu verleugnen, für jedes zweideutige Lächeln Aufklärung oder Rechenschaft zu fordern.« Sein Gegenstück ist des reichen Ehrenberg aus der Art

geschlagener Sohn Oskar. Während der Alte mit dem gutmütigen Selbstbewußtsein des Reichgewordenen absichtlich den Juden herauskehrt und mit dem Zionismus dermaßen sympathisiert, daß er sogar eine (ihn übrigens stark enttäuschende) Reise nach Palästina wagt, hat Oskar feudale Bestrebungen, verleugnet seine Herkunft nach Möglichkeit, läßt sich nur durch die Angst vor Enterbung von der Konversion zurückhalten.

Wenn der junge Ehrenberg mit Willy Eißler in der Philaristokratie zusammentrifft und ihn darin noch übertrumpft, findet des letztern andere Charaktereigenschaft, der Judenstolz, in dem Studenten Leo Golowski einen hyperbolischen Vertreter. Die Liebe zu diesem wackern Jüngling hat nur leider den Dichter verführt, daß er ihn zu einem von allen Genien umschwärmten Tausendsassa macht, nach Art des seligen Oswald Stein¹. Fast ein Knabe noch, schlägt er sich mit einem antisemitischen Grafen, und den Oberleutnant, der ihn während seines einjährigen Dienstes mit brutalem Judenhaß peinigte, erschießt er im Duell. Das imponiert sogar dem anspruchsvollen Willy Eißler und veranlaßt ihn zu der Äußerung: »Es stünde manches anders in Österreich, wenn alle Juden entsprechenden Falls sich so zu benehmen wüßten.« Von Willy unterscheidet sich Leo dadurch, daß er nicht bloß für sich allein, sondern immer zugleich für sein Volk eintritt, mit dem er sich zusammengehörig fühlt; er ist leidenschaftlicher Nationaljude.

Ob wohl der Dichter, indem er an Anfang und Ende seiner Kette jüdischer Gestalten die beiden Tatmenschen Willy und Leo gestellt hat, damit andeuten wollte, daß nur durch die Tat die Judenfrage gelöst werden könne, nicht durch das unfruchtbare Reden? Die übrigen Juden des Romans jedenfalls versuchen und verstehen wirklich nichts anderes als zu debattieren. Vor allem Heinrich Berman. Diesen geistvollen Schriftsteller, der in keinem Augenblick vergißt, daß er Jude ist, beschäftigt das Judenproblem unaufhörlich. Vom Zionismus will er freilich nichts wissen: er fühle sich mit niemand auf der Welt zusammengehörig, mit den weinenden Juden in Basel² so wenig wie mit den gröhlenden Alldeutschen im österreichischen Parlament. Aber sein arischer Freund Georg durchschaut ihn, daß er zu seiner Nation ein weit innigeres Verhältnis

¹ Des Helden der »Problematischen Naturen«.

² Wo die ersten Zionistenkongresse abgehalten wurden.

habe, als er zugeben will: »Mit allen Juden fühlt er sich zusammengehörig und mit dem letzten von ihnen noch immer enger als mit mir.« Es ist deutlich, daß Heinrich sich in dieser Frage zu einer Objektivität durchringen möchte, die zu erreichen ihm ganz unmöglich ist. Der Schriftsteller Nürnberger, Sproß einer älteren Generation, glaubt diese Objektivität wirklich zu besitzen. »Ich bin nicht getauft,« erklärt er, »aber allerdings bin ich auch nicht Jude. Ich bin längst konfessionslos geworden; aus dem einfachen Grunde, weil ich mich nie als Jude gefühlt habe.« Er muß sich vom alten Ehrenberg die Antwort gefallen lassen: »Wenn man Ihnen einmal den Zylinder einschlagt auf der Ringstraße, weil Sie . . . eine etwas jüdische Nase haben, werden Sie sich schon als Jude getroffen fühlen . . .« Dem Dr. Berthold Stauber, der als liberaler Abgeordneter im Parlament sitzt, geschieht in der Tat solche Belehrung; als man ihn dort gelegentlich wegen seines Judentums in der rüdesten Weise beschimpft, legt der Allzuempfindliche kurzerhand sein Mandat nieder. Er ist keine Kämpfernatur, aber auch eine solche stünde ja auf verlorenem Posten. Das wird angedeutet in dem Schicksal von Heinrich Bermanns Vater, der in der liberalen Ära ein angesehener Deputierter war, bis ihn das Anwachsen der antisemitischen Bewegung aus der Partei drängte und um Mandat und Existenz brachte, daß er zuletzt in Armut und Wahnsinn verkam; und über ihn äußert sich der eigene Sohn folgendermaßen: »Ein Jude, der sein Vaterland liebt, ich meine, so wie mein Vater es getan, mit Solidaritätsgefühlen, mit dynastischer Begeisterung, ist unbedingt eine tragikomische Figur. Das heißt, er war es zu jener liberalisierenden Epoche der siebziger und achtziger Jahre, da auch kluge Menschen dem Phantasietaumel der Zeit unterlegen sind. Heute wäre ja ein solcher Mensch allerdings ausschließlich komisch.« Bezeichnenderweise kehrt dieser Gedanke noch im »Professor Bernhardi« wieder, wo der Privatdozent Dr. Schreimann, ein getaufter Jude, sich berüht: »Wenn sich einer von meiner Abstammung heutzutage als Deutscher und Christ bekennt, so gehört dazu ein größerer Mut, als wenn er das bleibt, als was er auf die Welt gekommen ist.« Und sein Gönner, der klerikale Professor Ebenwald, darf ihn an das Duell, das er einst einem den Standpunkt der Satisfaktionsunfähigkeit aller Juden vertretenden Farbenstudenten abzwang, mit den vielsagenden Worten erinnern: »Auf

deinen jüdischen Schmiß bist du heut noch stolzer als auf dein ganzes Deutschtum.«

An den massenhaften Judendebatten des Romans nimmt Georg als meist stummer Ohrenzeuge allemal teil. Es geschieht dies zunächst, um diese Dinge doch irgendwie mit der Haupthandlung zu verknüpfen, aber auch damit ein unparteiischer Zuhörer da sei, eine Art objektives Über-den-Parteien-Stehen bewirkt werde. Allein es ergeht dem Dichter damit so übel wie seinem Heinrich Bermann; auf seinem »höheren« Standpunkt erzielt er nur die frostige dialektische Unparteilichkeit des Kopfes, nicht die göttliche Allgerechtigkeit eines liebevollen Herzens. Daß Gefühl und Verstand des Dichters hier getrennte Wege gehen, zeigt ja überdeutlich seine unentschiedene Stellungnahme zu den beiden Hauptdoktrinären des Romans, Leo und Heinrich. Mit dem Herzen steht er bei Leo, aber der kühle Kopf hält es mehr mit Heinrichs skeptischen Anschauungen der Judenfrage: »Für unsere Zeit gibt es keine Lösung... Keine allgemeine wenigstens. Eher gibt es hunderttausend verschiedene Lösungen. Weil es eben eine Angelegenheit ist, die bis auf weiteres jeder mit sich selbst abmachen muß, wie er kann. Jeder muß selber dazusehen, wie er herausfindet aus seinem Ärger oder aus seiner Verzweiflung oder aus seinem Ekel, irgendwohin, wo er wieder frei aufatmen kann. Vielleicht gibt es wirklich Leute, die dazu bis nach Jerusalem spazieren müssen. Ich fürchte nur, daß manche, an diesem vermeintlichen Ziel angelangt, sich erst recht verirrt vorkommen würden. Ich glaube überhaupt nicht, daß solche Wanderungen ins Freie sich gemeinsam unternehmen lassen — denn die Straßen dorthin laufen ja nicht im Lande draußen, sondern in uns selbst. Es kommt nur für jeden darauf an, seinen inneren Weg zu finden.« Zum unmittelbaren Ausdruck kommt die persönliche Unentschiedenheit Schnitzlers, sein tragisches Gefühl von der Unentscheidbarkeit des Streites an einer wichtigen Stelle des dritten Romankapitels, wo Georg, der dem großen Redeturnier zwischen Leo und Heinrich wieder als Zuhörer beiwohnt, zur Maske des Dichters wird. »Bald«, heißt es dort, »neigte sein Sinn sich Leo zu, in dessen Worten ihm ein glühendes Mitleid für seine unglücklichen Stammesgenossen zu leben schien und der sich stolz von Menschen abkehrte, die ihn als ihresgleichen nicht wollten gelten lassen. Bald wieder war er innerlich Heinrich näher, der

sich zornig von einem Beginnen abwandte, das, phantastisch und kurzsichtig zugleich, die Angehörigen einer Rasse, deren Beste überall in der Kultur ihres Wohnlandes aufgegangen waren . . . , von allen Enden der Welt versammeln und in eine gemeinsame Fremde senden wollte, nach der sie kein Heimweh rief. Und eine Ahnung stieg in Georg auf, wie schwer gerade diesen Besten, von denen Heinrich sprach, denen, in deren Seelen sich die Zukunft der Menschheit vorbereitete, eine Entscheidung fallen mußte; wie gerade ihnen, hin und hergeworfen zwischen der Scheu, zudringlich zu erscheinen, und der Erbitterung über die Zumutung, einer frechen Überzahl weichen zu sollen — zwischen dem eingeborenen Bewußtsein, daheim zu sein, wo sie lebten und wirkten, und der Empörung, sich eben da verfolgt und beschimpft zu sehen; wie gerade ihnen zwischen Trotz und Ermattung das Gefühl ihres Daseins, ihres Wertes und ihrer Rechte sich verwirren mußte. Zum erstenmal begann ihm die Bezeichnung Jude, die er selbst so oft leichtfertig, spöttisch und verächtlich im Mund geführt hatte, in einer ganz neuen, gleichsam düstern Beleuchtung aufzugehen. Eine Ahnung von dieses Volkes geheimnisvollem Los dämmerte in ihm auf, das sich irgendwie in jedem aussprach, der ihm entsprossen war; nicht minder in jenen, die diesem Ursprung zu entfliehen trachteten wie einer Schmach, einem Leid oder einem Märchen, das sie nichts kümmerte, als in jenen, die mit Hartnäckigkeit auf ihn zurückwiesen wie auf ein Schicksal, eine Ehre oder eine Tatsache der Geschichte, die unverrückbar feststand.« — Sehr fein ist übrigens die Beobachtung, daß Georg, der doch gewiß niemandem die semitische Abstammung übelnimmt, sich dennoch unangenehm davon berührt fühlt, daß ihm jeder Jude, den er kennen lernt, sofort offizielle Mitteilung von seiner Zugehörigkeit zum Judentum macht: »Wo er auch hinkam, er begegnete nur Juden, die sich schämten, daß sie Juden waren, oder solchen, die darauf stolz waren und Angst hatten, man könnte glauben, sie schämten sich.« Fraglos ist hier ein Punkt berührt, wo der Rassengegensatz besonders merkbar wird. An eine tatsächliche Rassenfremdheit scheint der Dichter freilich nicht recht glauben zu wollen. Wenn von Georg, da er nach angehörter Debatte Heinrich und Leo verläßt, ausdrücklich gesagt wird: »In diesem Augenblicke wußte er, daß er mit keinem von den beiden bei

aller Sympathie jemals zu einer unbefangenen Vertrautheit gelangen werde« — so soll diese Empfindung nichts anderes sein, »als die dumpfe Einsicht, daß reine Beziehungen auch zwischen einzelnen reinen Menschen in einer Atmosphäre von Torheit, Unrecht und Unaufrichtigkeit nicht gedeihen können.«

Indes besteht sozusagen neben der außenpolitischen auch noch eine innenpolitische Judenfrage. Nicht nur im Verhältnis des Juden zu andern Völkern, auch zwischen den Ständen und Personen seines eigenen Stammes gilt es, Probleme heikler Art aufzulösen; und Heinrich ist der richtige Mann, mit der schmerzhaft grellen Fackel seines Verstandes da hineinzuleuchten. Aus seinem Munde hört Georg die gleichnishafte Geschichte von dem polnischen Juden, der mit einem Unbekannten im Eisenbahnkupee sitzt, sehr manierlich — bis er durch irgendeine Bemerkung des andern darauf kommt, daß er auch ein Jude ist, worauf er sofort mit einem erlösten ‚à soi‘ die Beine auf den Sitz gegenüber ausstreckt . . . Tief. Tief wie so viele jüdische Anekdoten. Sie schließt einen Blick auf in die Tragikomödie des heutigen Judentums. Sie drückt die ewige Wahrheit aus, daß ein Jude vor dem andern nie wirklichen Respekt hat. So wenig als Gefangene in Feindesland vor einander Respekt haben . . . Neid, Haß, ja manchmal Bewunderung, am Ende sogar Liebe kann zwischen ihnen existieren, Respekt niemals . . . Daß ich den Fehlern der Juden gegenüber besonders empfindlich bin, das will ich gar nicht leugnen . . . wenn sich ein Jude in meiner Gegenwart ungezogen oder lächerlich benimmt, befällt mich manchmal ein so peinliches Gefühl, daß ich vergehen möchte, in die Erde sinken. Es ist wie eine Art von Schamgefühl . . . Vielleicht ist das Ganze auch nur Egoismus. Es erbittert einen eben, daß man immer wieder für die Fehler von andern mitverantwortlich gemacht wird, daß man für jedes Verbrechen, für jede Geschmacklosigkeit, für jede Unvorsichtigkeit, die sich irgendein Jude auf der Welt zuschulden kommen läßt, mitzubüßen hat. Da wird man dann natürlich leicht ungerecht. Aber das sind Nervositäten, Empfindlichkeiten . . . Aber es gibt schon Juden, die ich wirklich hasse, als Juden hasse. Das sind die, die vor andern und manchmal auch vor sich selber tun, als wenn sie nicht dazugehörten. Die sich in wohlfeiler und krieche-rischer Weise bei ihren Feinden und Verächtern anzubieten suchen

und sich auf diese Art von dem ewigen Fluch loszukaufen glauben, der auf ihnen lastet, oder von dem, was sie eben als Fluch empfinden. Das sind übrigens beinahe immer solche Juden, die im Gefühl ihrer eigenen höchst persönlichen Schädigkeit herumgehen und dafür unbewußt oder bewußt ihre Rasse verantwortlich machen möchten.« — Mit der gleichen Vehemenz hat der Autor des »Professor Bernhardi« seinen Widerwillen gegen diese schlimmsten Schädlinge des Judentums ausgesprochen, diese »gewisse Sorte, die keine Gelegenheit vorübergehen läßt, sich in den Schutz der herrschenden Mächte zu begeben«; mit verachtungsvollem Spott überschüttet er dort die charakterlosen Täuflinge, die nachher überchristlich werden, ihre Frauen große Kreuze tragen und ihre Kinder im feudalen Kalksburger Jesuitenkonvikt erziehen lassen.

In der heftigen Feindschaft des Dichters gegen die, so aus Eitelkeit oder Feigheit dem Judentum abtrünnig wurden, spricht sich sein starkes Zugehörigkeitsgefühl aus. Persönliche Empfindungen durchbluten auch die leidenschaftliche Rede, mit welcher Heinrich Bermann auf Georgs Vorwurf erwidert, seine Manie, in der Welt immer und überall nur die Judenfrage zu sehen, grenze an Verfolgungswahn. »Glauben Sie,« apostrophiert er den Freund, »daß es einen Christen auf Erden gibt, und wäre es der edelste, gerechteste und treueste, einen einzigen, der nicht in einem Augenblick des Grolls, des Unmuts, des Zorns selbst gegen seinen besten Freund, gegen seine Geliebte, gegen seine Frau, wenn sie Juden oder jüdischer Abkunft waren, deren Judentum, innerlich wenigstens, ausgespielt hätte? . . . Keinen gibt es, ich versichere Sie. Sie können übrigens auch einen andern Versuch machen. Lesen Sie die Briefe von irgendwelchen berühmten, sonst ganz klugen und vortrefflichen Menschen und beachten Sie die Stellen mit feindlichen und ironischen Äußerungen über Zeitgenossen. Neunundneunzigmal handelt es sich um ein Individuum ohne Berücksichtigung der Abstammung oder Konfession, im hundersten Fall, wo das übelbehandelte Menschenkind das Unglück hat, Jude zu sein, vergißt der Verfasser gewiß nicht, diese Tatsache zu erwähnen . . . Was Sie Verfolgungswahnsinn zu nennen belieben, das ist eben in Wahrheit nichts anderes als ein ununterbrochen waches, sehr intensives Wissen von einem Zustand, in dem wir Juden uns befinden, und viel eher als vom Verfolgungswahnsinn könnte man von einem Wahn des

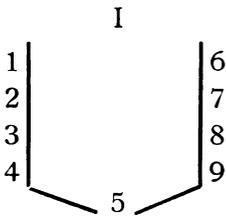
Geborgenseins reden, von einem Sicherheitswahn, der vielleicht eine minder auffallende, aber für den Befallenen viel gefährlichere Krankheitsform vorstellt.«

Es ist die Paradoxie von Schnitzlers großem Roman, daß gerade dieses Werk, das durch hybride Vermählung artfremder Stoffmassen künstlerisch durchaus verfehlt ist, von seinem Autor sorgfältig und meisterhaft wie kein zweites komponiert wurde. Läßt man den Blick — mit Außerachtlassung der politischen Zutaten — nur auf den einzelnen Phasen der Liebesgeschichte ruhen, so offenbart sich des Buches bewundernswürdiger Aufbau.

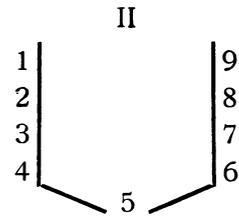
Auf neun Kapitel verteilt sich die Handlung. Die ersten drei durchlaufen die Bahn vom erwachenden Bewußtsein der Liebe über wachsende Vertraulichkeit zur vollen Hingabe, das vierte schürzt den Knoten durch das aufregende Moment von Annas Mutterschaft, das nächste schildert die Reise des Paares; drei weitere Kapitel gelten Annas mütterlicher Erwartung des reifenden Kindes — und den neuerwachenden Freiheitsgelüsten Georgs, die im siebenten Kapitel zu wirklichem Treubruch führen; das achte Kapitel bringt Annas Fehlgeburt und Georgs Berufung nach Deutschland, das letzte den Abschied. Das fünfte Kapitel bildet den Höhepunkt, und in erstaunlicher Ebenmäßigkeit sind — wenn man sich den Aufbau des Ganzen in einem Schema versinnbildlicht — rechts und links davon je vier Kapitel angeordnet, die einander insgesamt wie paarweise genau entsprechen. In den ersten vier Abschnitten steigen die erotischen Beziehungen des Paares hinan von den frühesten Regungen der Zuneigung bis zu Annas Mutterschaft und zu Georgs ernster Absicht, das Verhältnis zu legitimieren; im fünften Kapitel wird diese Absicht fester Entschluß, zugleich aber macht sich auch schon Georgs Drang nach Ungebundenheit wieder geltend. Diesen Drang sehen wir in den letzten vier Kapiteln aus kaum bewußten Wünschen immer mächtiger sich entwickeln (das Gegenbild zu der anschwellenden Liebeshandlung der ersten Hälfte!): ein inneres und ein äußeres Erlebnis — Treubruch und Todgeburt — lösen Georg allmählich von der Geliebten, und wie er aus der Fremde zurückkommt, fühlen beide, daß ihre Liebe gestorben ist, und gehen auseinander. Ein auffälliger und natürlich beabsichtigter Parallelismus liegt vor allem darin, daß

in demselben Zimmer, in welchem das erste Kapitel beim Musizieren die Liebe des Paares erstehen läßt, das letzte Kapitel abermals unter Musikklängen das Verhältnis auflöst.

Zwei Schemata lassen sich entwerfen, die den architektonischen Aufbau, die symmetrische Gruppenstellung des Romans greifbar vor Augen führen: ein Parallelschema, das aufzeigt, wie in den beiden um die Achse des fünften Kapitels gelagerten Teilen die ansteigende Liebeshandlung und die wachsende Entfremdung einander kapitelweise entsprechen; ein Kontrastschema, das erstes und letztes, und so fort die in verkehrter Abfolge korrespondierenden Kapitel, in kongruente Beziehung setzt. Also



- 1—6 Erster Flirt—Erste Freiheitsdränge Georgs
- 2—7 Liebe—Treubruch
- 3—8 Hingabe—Todgeburt
- 4—9 Schwangerschaft—Abschied



- 1—9 Beginn—Ende des Verhältnisses
- 2—8 Liebe—Georgs Abreise nach Deutschland
- 3—7 Hingabe—Treubruch
- 4—6 Schwangerschaft—Georgs erwachender Freiheitsdrang

5 Italienreise

Daß es sich bei dieser Anordnung um mehr handelt als um eine logisch saubere Disposition, daß auf diese Weise auch wohlbedachte Gefühlswirkungen erzielt werden sollen, offenbart sich jedem, der die geringe Mühe aufwendet, die Kapitelschlüsse untereinander zu vergleichen. Sie werden im folgenden gemäß dem Parallelschema aufgeführt, das Kontrastschema ergibt sich danach von selbst.

1. »Es war Georg zu -Mute, als müßte er nur ein Unbegreifliches gewähren lassen. Er schrieb die Me-

6. »Am offenen Fenster seines Schlafzimmers stand Georg noch eine Weile überwach. Er dachte an Anna, von

lodie nieder, die er sich von einer Altstimme gesungen oder auch auf der Viola gespielt dachte; und eine seltsame Begleitung tönte ihm mit, von der er wußte, daß sie ihm nie aus dem Gedächtnis schwinden konnte.

Es war vier Uhr morgens, als er zu Bette ging; beruhigt wie einer, dem niemals im Leben etwas Übles begegnen kann, und für den weder Einsamkeit, noch Armut, noch Tod irgend welche Schrecken haben.«

2. »Zur gleichen Stunde (sc. während Georg im Klub sitzt und von einer Zukunft voll Arbeit, Ruhm und Liebe träumt) lag Anna in ihrem dunklen Zimmer, ohne zu schlafen, die weit offenen Augen zur Decke gerichtet; zum erstenmal in ihrem Leben mit dem untrüglichen Gefühl, daß es einen Menschen auf der Welt gab, der aus ihr machen konnte, was ihm beliebte; mit dem festen Entschluß, alle Seligkeit und alles Leid hinzunehmen, das ihr bevorstehen mochte; und mit einer leisen Hoffnung, schöner als alle, die ihr je erschienen waren, auf ein beständiges und ruhevollcs Glück.«

der er morgen für wenige Tage nur Abschied nehmen sollte, und sah sie vor sich, so wie sie in dieser Stunde im bloßen Dämmerlicht zwischen Mond und Morgen auf dem Lande draußen in ihrem Bette schlummern mochte. Aber es war ihm in dumpfer Weise, als stände diese Erscheinung nicht mit seinem Schicksal in Zusammenhang, sondern irgendwie mit dem eines Unbekannten, der selbst noch nichts davon wußte. — Und daß in jenem schlummernden Wesen ein anderes noch tiefer und geheimnisvoller schlief, und daß dies andere sein Kind sein sollte, das vermochte er gar nicht zu fassen. Jetzt, da die Nüchternheit der Frühe beinahe schmerzlich durch seine Sinne schlich, ward ihm das ganze Erlebnis fern und unwahrscheinlich wie noch nie. Immer hellerer Schein zeigte sich über Dächern und Türmen, aber die Stadt war noch lange nicht erwacht. Ganz regungslos lag die Luft. Von den Bäumen drüben aus dem Park kam kein Wehen, kein Duft von den verblühten Beeten. Und Georg stand am Fenster, glücklich und ohne Begreifen.«

7. »Und plötzlich kniete er vor ihr auf dem Kies, ihre Hände in den seinen, sein Haupt in ihrem Schoß, fühlte, wie sie ihm die Hände leicht entzog, sie auf sein Haupt legte; — und dann hörte er sich ganz leise weinen. Und es war ihm wie in süß dumpfem Traum, als läge er, ein Knabe, zu seiner Mutter Füßen, und dieser Augenblick wäre schon Erinnerung, während er ihn durchlebt.«

3. »Immer schneller, als gälte es diesem Unbehagen (sc. der Juden- debatten) zu entfliehen, fuhr er heim- wärts. Zu Hause angekommen, kleidete er sich rasch um, damit Anna nicht allzulange warten müsse. Er sehnte sich nach ihr wie noch nie. Es war ihm, als käme er von einer weiten Reise heim, zu dem einzigen Wesen, das ihm ganz gehörte.«

4. »Er war in erregter, gehobener Stimmung. Den Tagen, die nun kommen sollten, sah er mit eigentümlicher Spannung entgegen. Er dachte an das morgige Wiedersehen mit Anna, an Besprechungen, die in Aussicht waren, an die Abreise, an das Haus, das schon irgendwo in der Welt stand, und das ihm in seiner Vorstellung jetzt ungefähr erschien wie ein Haus aus einer Spielereischachtel . . . Und wie ein Bild, von einer Laterna magica an einen weißen Vorhang ge- worfen, erschien ihm seine eigene Gestalt: er sah sich auf einem Balkon sitzen, in beglückter Einsamkeit, vor einem mit Notenblättern überdeckten Tisch; Äste wiegten sich vor den Gitterstäben; ein heller Himmel ruhte über ihm, und tief unten zu seinen Füßen, in traumhaft übertriebenem Blau, lag das Meer.«

5. »Anna trat zu Georg. Er legte seinen Arm um ihre Schulter und liebte sie sehr. Es war, wie wenn das ernste Geschehnis, von dem er eben Kunde erhalten (sc. Oskars Selbst- mord), seinen eigenen Erlebnissen das Gefühl ihrer wahren Bedeutung auf- gezwungen hätte. Er wußte wieder, daß es nichts Wichtigeres für ihn auf der Welt gab, als das Wohl dieser geliebten Frau, die mit ihm auf dem Balkon stand und ihm ein Kind ge- bären sollte.«

8. »Georg verließ das Haus, warf auf den kleinen blauen Engel, der wie ängstlich zu den verblühten Beeten niederschaute, einen verächtlichen Blick und trat auf die Straße. Auf dem Weg zum Amt überlegte er an- gestrengt die Fassung des Telegramms, das seine Ankunft in dem Ort des neuen Berufs und der neuen Ver- heißungen ankündigen sollte.«

9. »Sie (sc. Georg und Heinrich) durchschritten das Tor und standen auf der Straße. Georg wandte sich um, aber die Friedhofsmauer hielt seinen Blick auf. Erst nach ein paar Schritten hatte er den Ausblick nach dem Talgrund wieder frei. Doch konnte er nur mehr ahnen, wo das kleine Haus mit dem grauen Giebel lag; sichtbar war es von hier aus nicht mehr. Über die rötlich-gelben Hügel, die die Landschaft abschlossen, sank der Himmel in mattem Herbstschein. In Georgs Seele war ein mildes Ab- schiednehmen von mancherlei Glück und Leid, die er in dem Tal, das er nun für lange verließ, gleichsam ver- halten hörte; und zugleich ein Grüßen unbekannter Tage, die aus der Weite der Welt seiner Jugend entgegen- klangen.«

In der Gruppierung der Gestalten ist ein gleiches Ebenmaß nicht zu finden. Zwar hat es mitunter den Anschein, als sollten die beiden Liebespaare, die der Dichter neben Anna und Georg gestellt hat — der schöne Oberleutnant Demeter Stanzides und Therese Golowski, Heinrich Bermann und seine enigmatische Schauspielerin — einen sinnhaften Gegensatz zu den Hauptfiguren bilden, etwa dergestalt, daß Demeter und Therese das leichtblütig-flüchtige Liebesverhältnis vorführen, Heinrich und seine Freundin, die sich, ihrer Untreue wegen von ihm endgültig verstoßen, unverzüglich entleibt, das dämonisch-tragische; Annas und Georgs Beziehungen stünden dann mittewegs zwischen Leichtsinn und Tragik. Aber das würde bestenfalls für Georgs Verwandtschaft mit Demeter einer-, mit Heinrich andererseits stimmen, niemals für Anna, die mit den beiden andern Frauen durchaus nichts gemein hat.

Was die Vordergrundgestalten selbst betrifft, so ist, wie immer bei Schnitzler, der junge Mann mit größerer Liebe, Einsicht und Nachsicht behandelt als die junge Dame. Der Dichter verwendet da ein wirksames, aber doch nicht zu billiges Kunstmittel, um die Schuld seines Helden geringer erscheinen zu lassen, als sie tatsächlich ist; indem nämlich Georgs Seelenzustände immer peinlich genau geschildert werden, ermangeln wir niemals der Einfühlung in sein Tun und verurteilen es umsoweniger, als uns der Dichter die berechtigten Beschwerden des andern Teils, Annas, nahezu gänzlich verschweigt. Und doch muß Anna nach ihrer ersten Hingabe an Georg, bei Entdeckung der Schwangerschaft, während der qualvollen Wehen, nach dem Tode des Kindes noch Tieferes und Schmerzlicheres empfinden als der um so vieles minder betroffene Mann. Wenn sie aber nicht am Schlusse Georgs Einladung zu einer gemeinschaftlichen Gebirgstour mit den erschreckten Worten ablehnte: »Noch einmal mach' ich das nicht durch«, wäre man bei der Kargheit des Romans dieser Frau gegenüber fast geneigt anzunehmen, daß sie nicht Allzuschweres erlitten hat. Wie gering des Dichters Interesse für Anna bleibt, zeigt ja auch der völlige Mangel eines Ausblicks auf ihr künftiges Leben — eine Unterlassung, die ja schon bei der frühen Novelle »Sterben«, wo sie allerdings weniger stört, festzustellen war.

Umso lobenswerter ist ein anderer feiner Kunstgriff, den Schnitzler in dem Roman handhabt, um ihm den (wie wir zeigten:

trüglichen) Anschein besonderer Objektivität zu verleihen. Nie wird eine Gestalt, ihr Handeln, ihre Meinungen vom Dichter selbst beurteilt; wir erfahren nur, was die Mithandelnden, Georg zumal, darüber äußern oder stillschweigend denken. Aber gerade dadurch erhält Georg innerhalb des Ganzen eine so überragende Rolle, daß man von einer objektiven Gestaltung seiner Person gar nicht reden kann und sein Charakter nicht aus dem Romane, sondern nur gegen denselben gerecht gewürdigt werden kann. Wie sooft bei Schnitzler, ist auch in diesem Werke die allzuenge Verbundenheit des Autors mit seinem Geschöpf von Übel gewesen, denn sie hinderte ihn an der nötigen Strenge in der Beurteilung desselben. Und so verstimmt »Der Weg ins Freie« nicht bloß ästhetisch durch die unorganische Verknüpfung einer Liebesgeschichte mit heterogenen politischen Debatten, er verstimmt auch in ethischer Hinsicht durch die allzu laxen Behandlung eines tiefsten Konflikts.

DER DICHTER UND SEIN WERK

*Dem, was geschehn ist, in die tiefste Seele
Zu schaun, bin ich bestellt, daß ich's ergründe.
Der Schleier der Beatrice,*

Die Gestalten, die Arthur Schnitzler lebendig macht, sind nicht rechtwinklig an Seele und Sinnen. Komplizierte Naturen sind es, ihre Kontur zeigt lauter gebrochene Linien auf. In einem Taumeltanz innerer Widersprüche verläuft ihnen das Leben, kalte Ironie und weiche Sentimentalität wechseln planlos in ihrem Gemüte, zwischen müder Resignation und frivolem Spiel sind sie hin und her geworfen, bleiben sich selber unklar über Wahrheit und Lüge ihrer Gefühle. Maßlose Begierden passen schlecht zu einer tiefen Mutlosigkeit, sich an den lebendigen Augenblick ganz hinzugeben; nie ruhende Selbstbeobachtung tötet Willen und Tatkraft; in stumpfem Fatalismus lassen sie von der Woge des Schicksals sich dahintreiben, genießen die eigenen Erlebnisse, so Freud wie Leid, als Traum, als Bild, als Komödie. Nur die Erben alter Kultur haben so gestimmte Seelen; und in der Tat sind Schnitzlers Gestalten Erben in zwiefachem Sinne wie ihr Schöpfer selber: wienerische Grazie und jüdische Geistigkeit, schwerblütiger Leichtsinn und überspitzte Kontemplation mengt sich in ihnen zu einem Wesen von anmutiger Anomalie. Nicht, was sich mit und in ihnen ereignet, ist diesen Menschen bedeutungsvoll, sondern einzig die Stimmung, die ihnen daraus aufsteigt. Von Trank und Speise des Daseins wollen sie nur den Duft genießen, im Ruf des Lebens nur den Klang, nicht den Sinn der Botschaft vernehmen. So sind es denn auch vornehmlich und vorzüglich Stimmungswerte, die Schnitzlers Werk kostbar machen: eine leise mitklingende Melodie, die alles in zarte Musik taucht, ein feiner Ruch, der eine wonnige Atmosphäre schafft, süße Reize, denen sich niemand entziehen kann.

Der Dichter begann sein Werk, als der Naturalismus in Deutschland hochgelobter Götze war. Arthur Schnitzler ist ihm niemals ein überzeugter Anbeter gewesen. In roher Form rohe Wahrheit aufzuzeigen, war niemals sein Beginnen; was er geben will, sind — reizvolle Wirklichkeiten; Stimmungen, nicht objektive Tatbestände. Darum kann und will er die Probleme, die seine Schriften erörtern, auch niemals zu endgültiger Lösung bringen; sie verändern ihre Proteusgestalt je nach den Seelenständen derer, die sie bezwingen wollen.

Zarte Stimmungen zu erzeugen, ist auch das Geheimnis seiner sammetweichen Sprache und seiner unnachahmlichen Kunst der Dialogführung, die ihm auch der strengste Kritiker nicht antasten dürfte. Aus leichtem Plauderton führt er unversehens in tiefste

Nachdenklichkeit und kehrt dann, daß das erschreckte Auge vom Anblick gähnender Abgründe nicht zu lange gequält werde, rasch wieder zu heiter-geselliger Rede zurück. In solcher Technik des Andeutens, in der Verteilung verhaltener Gebärden und Töne ist er unübertrefflicher Meister. Freilich liegt darin mehr Virtuosität als schöpferische Leistung, und ein gleiches läßt sich von seiner Wortkunst aussagen. Schnitzlers Sprache ist elegant, vornehm, soigniert, geistreich und ein wenig sentimental — wie seine jungen Lebemänner; aber sie hat nichts Eigenes, Kerniges, Bodenständiges, Individuelles. In seinen reifen Werken trifft man wohl keine Spur von Papierdeutsch an (das im »Märchen« noch vorwiegt), aber es ist dennoch eine konventionelle Sprache, die der Dichter und seine Gestalten gebrauchen: der Konversationston der Wiener Gesellschaft. Und zwar dient er keineswegs bloß zu mimischen Zwecken, wie die Sprache der erzählenden Schriften beweist. Sie ist anmutig, gefällig, formvollendet, aber charakterlos, stilistisch uninteressant; sie ist arm an originalem Bildschmuck und mit Landschaftsschilderung nicht gern befaßt. So färbt noch auf die Sprachbehandlung die wiederholt gekennzeichnete naturwissenschaftliche Arbeitsweise des Dichters ab; die entbehrliche Mannigfaltigkeit wird auch hier nicht zugelassen, Fülle und Breite des Details im Ausdruck wie im Aufbau bis zur äußersten Grenze der Möglichkeit eingeschränkt.

Aus dieser Neigung erklärt sich auch die Vorliebe für Dichtungsgattungen kleinsten Formats: Novelle und Einakter. Sie legen die »Fälle«, um die es dem Dichter zu tun ist, am klarsten dar, weil hier kein Nebenwerk von Episoden Verwirrung schafft. In der Tat sind Schnitzlers Einakter darum auch außerordentlich bühnenwirksam. Die größeren Werke mißlingen ihm leicht, weil vom umfangreichen Mehrakter die peinlichste Motivierung verlangt wird und Schnitzlers schematische Gestaltung gerade diese zu oft vernachlässigt. Plötzliche Seelenwandlungen, unerwartete Entschlüsse des Helden empfindet man im mehrteiligen Theaterstück als stilwidrig; im Einakter hingegen, dem das Skizzenhafte gerade gemäß ist, stört dergleichen durchaus nicht, weil der Hörer oder Leser leicht und gern das dürftige Schema aus eigener Phantasie ergänzt. Was aber das Dramolett so kraftvoll macht, gereicht der Novelle, die behagliches Verweilen fordert, zum Schaden; statt der Novelle

mit der entschiedenen Silhouette, die Paul Heyse den »Falken« genannt hat, gibt unser Dichter bisweilen nur den Falken. Will man so recht ermessen, was der Erzähler Schnitzler schuldig bleibt, so braucht man seine Novellen nur mit denen des Ferdinand von Saar zu vergleichen, die sich ja auf ähnlichem Stoffgebiete bewegen und ungefähr in den gleichen Gesellschaftskreisen spielen. Wie liebevoll ist da alles ausgemalt, wie deutlich merkbar, daß die handelnden Personen das primär Gesehene sind, aus deren Gemüt sich das Schicksal erst gestaltet, nicht wie bei Schnitzler schematische Figuren bloß, mit denen eine bestimmte Konstellation errechnet wird. Und im selben Maße ist auch Saars Sprache eigenartiger, interessanter, tiefer. Bisher war natürlich immer nur von Schnitzlers Prosa die Rede. Seine Verse verdienen nicht einmal dieses eingeschränkte Lob; sie sind, ein beißendes Wort Friedrich Schlegels zu gebrauchen, nicht die beste Prosa, die er geschrieben hat. Das Charakteristischeste an seiner Sprache in Vers und Prosa ist die sentenziöse Tönung, welche dem leichten Konversationston einen schwermütig dumpfen Nachhall verleiht; sie ist kein willkürlicher Aufputz der Rede, sondern dem Dichter so natürlich, daß sogar die medizinischen Fachschriften seiner Jugendjahre ihrer nicht entbehren. In seinem Geschriebenen schwebt etwas außer und über den Worten, wie beim Reden der Blick. Und noch eines fällt an Schnitzlers Sprachbehandlung auf; gewisse Worte der Alltagsrede macht er, indem er sie mit einem Nebensinn tränkt, gewichtiger, als sie sonst erscheinen mögen. Ausdrücke wie »Abenteuer«, »Glück«, »Schicksal«, »Seligkeit« nehmen bei ihm unwillkürlich eine vorwiegend erotisch-sexuale Bedeutung an und strahlen dergestalt gleich über weite Strecken des Dialogs oder der Erzählung ein pikantes Parfüm aus.

Wie hoch aber auch Arthur Schnitzlers Stimmungsgewalt einzuschätzen ist, so liegt doch Flüchtigkeit im Wesen der Stimmung; weder vermag der Dichter sie dauernd festzuhalten noch das Publikum, sich ihr dauernd hinzugeben. Die Erkenntnis dieses Umstandes — sie sei bewußt oder instinktiv — ist ein weiterer Grund für Schnitzlers Neigung zum Einakter und zur Novelle. In diesen kleinen Gattungen mußte er sein Vollendetstes schaffen, eben weil Stimmungskunst seine beste Gabe ist. Die größeren Werke zerflattern ihm in eine Reihe einzelner, unfest verschlungener

Gefühlsimpressionen. Man halte sich nur vor Augen, wie in dem Roman ›Der Weg ins Freie‹ eine Liebesnovelle von strengster Geschlossenheit durch Einsprengung fremder Stoff- und Stimmungselemente durchaus zerstört ist.

Den Stimmungskünstler bedroht aber allemal die Gefahr, sich an die selbstgeschaffene Stimmung zu verlieren, in laue Sentimentalität und falsche Rührung zu geraten. Schnitzler ist dieser Gefahr nicht immer entgangen, und er sucht ihr, höchst unglücklicherweise, durch ein Mittelchen zu begegnen, das bekanntlich schon H. Heine in solchen Fällen bis zum Überdruß verwendet hat: der zu hoch genommene Diskant wird durch eine rasch angeschlagene schrille Dissonanz übertönt, indem ironisch-satirische Bemerkungen ernst durchgeführte Szenen und Erzählungen durchkreuzen oder als barockes Schwänzchen an den Schluß gehängt werden. Oft freilich hat dergleichen Außenwerk nicht einmal diese Entschuldigung seiner Existenz, sondern steht nur da *pour amuser le bourgeois*. Vielleicht als billige — wirklich recht billige! — Entschädigung für die bei Schnitzler doch recht seltenen Fälle eines übermütigen *épater le bourgeois*? Jedenfalls stehen wir hier an einem Punkte, wo unser Dichter vom neuesten Poetengeschlechte sich scharf scheidet. Von dem hieratischen Ernst unserer Jüngsten, die kein Wort um äußerer Wirkung willen setzen möchten, mit keinem Gedanken beim Leser oder Hörer verweilen, steht er weit ab. Daß in seinen Schriften wiederholt der psychologisierende Dichter mit einem witzelnden Unterhaltungsschriftsteller einen Mißbund schließt, läßt sich nicht weglegen; an billigen Theaterscherzen ist selbst in so ernsten Stücken wie ›Der einsame Weg‹, ›Weites Land‹, ›Professor Bernhadi‹ kein Mangel. Allerdings hat gerade die Unbekümmertheit, den Eindruck tiefer Reden allenfalls sofort mit einem billigen Witzwort aufzuheben, viel zum äußern Erfolg von Schnitzlers Bühnenwerken beigetragen, weil dergestalt in dem nur Amusement begehrenden Durchschnittspublikum keine Langeweile aufkommt; geistigere Hörer freilich verstimmt dergleichen. Hier erkennen wir an Schnitzlers Leistung die Stelle, wo sie sterblich ist.

Gerechterweise muß man dem Dichter indessen zubilligen, daß solche Atempausen dem Zuschauer seines Theaters sehr notwendig sind, um in dem Sturm psychologischer Analysen, der sein Ohr

umtost, ein wenig zu verschmaufen. Was Alfred Kerr mit hyperbolischem Witz über ein bestimmtes Werk Schnitzlers vermerkt hat, gilt einigermaßen für das Gesamtwerk: »Kein Schmatz ohne Schmus.« Ein ewiges Belauern und Zerlegen der eigenen und der fremden Seelen ist ja das Hauptgeschäft seiner Gestalten. Und seine Dramen, mehr Konversationsstücke als eigentliche Dichtungen, machen die seelischen Erfahrungen, Zweifel und Wünsche der Handelnden nicht irgendwie bloß an Merkmalen spüren, sondern lassen diese von Menschen doch meist nur gedachten Dinge geradezu und wortreich aussprechen. Dadurch kommt häufig eine gefährliche Spannung zustande, die leicht das pathetisch Gemeinte zu unfreiwilliger Komik wandeln könnte, wenn nicht der verständige Dichter selber rechtzeitig durch wenigen Spaß die Spannung löste.

Der Tiefe von Schnitzlers Problematik tun diese gelegentlichen Konzessionen ans Publikum keinen Abbruch. Aber auch sie hat ihre recht engen Grenzen, und diese macht wiederum der Vergleich mit jüngster Dichtung offenbar. Schnitzlers Leistung fällt unter den Begriff der Eindruckskunst, und wie diese in ihrer Gesamtheit, so ist auch sein Werk im Psychologischen eingeschränkt. *Tout comprendre, tout pardonner*, ist die Losung und nichts darüber. Daher bewähren der Dichter und seine Gestalten nur die passive Tugend der Toleranz, keinerlei aktive, wertsetzende Kraft. Psychologismus aber ist nüchtern und diesseitig, kein Rausch führt aus ihm heraus, diese Kunst wird nicht kosmisch. »Sie rätselt,« so urteilt über sie ein maßgeblicher Vertreter neuesten Schrifttums (Kasimir Edschmid im »Literarischen Echo« XX, S. 474), »ist klug und geistreich, umschreibt aber, trifft nicht bis an Gott.« Ins Ethische, ins Metaphysische greift Schnitzler nicht hinüber, ihn kümmert nur, was gegeben, nicht, was aufgegeben ist. Von dieser Welt ist sein Reich, das Leben ist ihm höchster Wert und darum letzter Maßstab alles Wertens überhaupt. Er ist der Sohn einer positivistischen Epoche, Adept der naturalistischen Weltanschauung, die in seiner Jugend allherrschend war, abgeneigt idealistischen Denkwünschen. Kein metaphysischer Trieb drängt ihn über das Erkannte und Erkennbare hinaus, ein tiefer Skeptizismus hält ihn in ewig ungestilltem Zweifel an der Möglichkeit sicherer Erkenntnis. »Überhaupt, grad die Sachen, von denen am meisten g'redt wird, gib'ts nicht«, läßt er im »Reigen« jemanden aussprechen, und dem Grafen

Niederhof, den der Journalist Fliederbusch fragt, ob er denn die Existenz von Überzeugungen vollkommen aus der Welt leugnen wolle, legt er diese Antwort in den Mund: »Keineswegs. Aber dort, wo ich eine entdecke oder zu entdecken glaube — da fängt für mich das Problem erst recht an!«

Für psychologische, für erotische Probleme zumal sind Skepsis und Ironie sehr gemäße Gemütshaltungen, kommt es doch bei ihnen gerade auf halbe Töne und Farben, auf unmerkliche Übergänge und Wechselwirkungen an. Wer in die Willenssphäre eingreifen soll, bedürfte stärkerer Affekte und Akzente, müßte aus der Skepsis zum Pathos sich erheben, blasse Ironie in blutrote Satire umfärben können. An der Tatsache, daß die gesamte Kritik viele Jahre hindurch und bis in die letzten Tage hinein von Schnitzler die große politische Komödie unserer Zeit erwartet und gefordert hat, mag man ermesen, wie schlecht es um die Erkenntnis seines wahren Wesens bisher bestellt war.

Doch nicht allein im Psychologischen liegt die Grenze von Schnitzlers Kunst; beschränkt ist sie auch im Stoffgebiet. Nicht zufällig hat der Dichter in der Novelle »Reichtum« einen in Spiel und Trunk verkommenden genialen Maler gestaltet, der auch als Künstler von seinen Leidenschaften nicht loskommt. »Es schien,« heißt es von ihm, »als könnte er nur Spieler und Trinker malen. Es war wie ein Verhängnis. Er versuchte wohl seine Kunst an anderen Themen; doch keines wollte ihm so recht gelingen... Er mußte sich endlich fügen, ein unsagbarer Zwang waltete über ihm.« So hat auch Arthur Schnitzler immer nur den Umkreis und die Erfahrungen seines eigenen Lebens festzuhalten verstanden, seine Schriften verlassen nur ungern und nur scheinbar und dann meist ohne Glück die Gegenwart, Wien und eine ganz bestimmte Gesellschaftssphäre, und ihre Problematik ist durchaus individuell. Aber gleich jenem Maler hat auch unser Dichter in klugem Wissen um die Grenzen seiner Fähigkeit sich ihnen anbequemt und sich, was das äußere Stoffgebiet wie auch was die Tiefe seiner geistigen Durchdringung betrifft, ferngehalten von falschem Ehrgeiz. Klein ist sein Glas, mißt man es an den mächtigen, Prunkpokalen der Gewaltigsten; aber mit Alfred de Musset, von dem — einem Erotiker und Stimmungskünstler gleich ihm — ein Abglanz auf seiner Stirne ruht, darf er sich's zugutehalten, daß er aus eigenem

Glase trinkt. Wohl ist seiner Kunst letzte Größe versagt, aber ihren Platz füllt sie mit Anstand, an ihren eigenen Zielen gemessen darf sie vollendet heißen. Seit des großen Hebbel Hingang sind nur wenige im deutschen Land erstanden, die »in bezug auf den zwischen den Geschlechtern anhängigen großen Prozeß« so Wertvolles vorzubringen hatten wie dieser Wiener Dichter. Gilt es zu zeigen, daß auch deutscher Kunst nicht unbedingt verwehrt sein muß, was nach einem weitverbreiteten Vorurteil nur gallischer Anmut gelingt, so wird man immer seinen Namen nennen. Alfred Kerr, der ihm ein strenger Richter war, hat ihm das schönste Lob bereitet, als er ohne alle Ruhmesworte schlicht aussprach, wofür wir alle Arthur Schnitzler danken müssen: »Er hat uns oft ergriffen, oft nachdenklich gemacht. Ein Poet ist er.«

KAPITELVERZEICHNIS

	Seite
1. Der Dichter und die Protagonisten	7
2. Liebelei	35
3. Das weite Land.....	55
4. Bacchusfest	73
5. Die Hirtenflöte	87
6. Don Juan und Brackenburg	109
7. Komödie der Worte	121
8. Der Ruf des Lebens	131
9. Der Puppenspieler	157
10. Zerrbild	183
11. Extrablättchen. Gehalt und Form des Romans »Der Weg ins Freie«	197
12. Der Dichter und sein Werk	219

VERÖFFENTLICHUNGEN
VON
JOSEF KÖRNER

I. Literarhistorische Schriften:

1. *NIBELUNGENFORSCHUNGEN DER DEUTSCHEN ROMANTIK* (Leipzig 1911, H. Haessel).
2. *GERMANISCHE RENAISSANCE* (München 1912, G. Müller).
3. *DIE KLAGE UND DAS NIBELUNGENLIED* (Leipzig 1920, O. R. Reisland).
4. *DAS NIBELUNGENLIED* (Leipzig 1921, B. G. Teubner).
5. *BIBLIOGRAPHIE ZU SCHERER-WALZEL, GESCHICHTE DER DEUTSCHEN LITERATUR* (Berlin 1921, Askanischer Verlag).

II. Ausgaben:

1. *A. W. SCHLEGEL, GESCHICHTE DER DEUTSCHEN SPRACHE UND POESIE* (Berlin 1913, B. Behr).
2. *GOTTFRIED KELLER, DER GRÜNE HEINRICH* (Reichenberg 1921, Gebrüder Stiepel).
3. *CLEMENS BRENTANO, DIE SCHACHTEL MIT DER FRIEDENSPUPPE* (Wien 1922, E. Strache).

*

In Vorbereitung:

1. *LUCINDE UND IHR DICHTER* (Heidelberg, C. Winter).
2. *ACHIM VON ARNIM* (Berlin, E. Hoffmann).
3. *EINFÜHRUNG IN DIE LITERATURWISSENSCHAFT* (Leipzig, B. G. Teubner).

AMALTHEA-BÜCHEREI

1. **Hermann Bahr: Adalbert Stifter.** Preis brosch. M 9.—, geb. M 15.—.
2. **Auguste Wilbrandt-Baudius: Aus Kunst und Leben.** (Erinnerungsskizzen einer alten Burgschauspielerin.) Mit 25 Bildern. Preis brosch. M 26.—, geb. M 32.—.
3. **Robert Faesi: Rainer Maria Rilke.** Preis brosch. M 18.—, geb. M 24.—. Neuauflage in Vorbereitung.
4. **Jonas Fränkel: I. V. Widmann.** Mit 1 Bildtafel. Preis brosch. M 18.—, geb. M 24.—.
5. **Max Hochdorf: Zum geistigen Bilde Gottfried Kellers.** Preis brosch. M 18.—, eleg. geb. M 24.—.
6. **Karl Kobald: Alt-Wiener Musikstätten.** (Gluck, Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert.) Mit ca. 70 Abbildungen. Preis brosch. M 40.—, geb. M 48.—.
7. **Stefan Hock: Lyrik aus Deutschösterreich.** (11. bis 20. Jahrhundert.) Preis brosch. M 24.—, eleg. geb. M 30.—.
8. **Fr. Rosenthal: Schauspieler aus deutscher Vergangenheit.** Mit 5 Bildbeigaben. Preis brosch. M 20.—, geb. M 26.—.
9. **Hanns Schlitter: Versäumte Gelegenheiten.** Die oktroyierte Verfassung vom 4. März 1849. Ein Beitrag. Preis brosch. M 10.—.
- 10—13. **Hanns Schlitter: Aus Österreichs Vormärz.** Band I: Galizien und Krakau; Band II: Böhmen; Band III: Niederösterreich; Band IV: Ungarn. Amalthea-Bücherei. Jeder Band brosch. M 9.—.
14. **Benedetto Croce: Goethe.** Stich von Lips. Preis geb. M 40.—.
15. **Nanny von Escher: Alt-Zürich.** Mit 12 Abbildungen von Prof. Bollmann-Winterthur. Preis brosch. M 30.—, geb. M 36.—.
- 16—17. **Jakob Minor: Aus dem alten und neuen Burgtheater.** Herausgegeben von Stefan Hock. Mit vielen Bildern. Doppelband. Preis eleg. geb. M 55.—.
18. **Unsere liebe Frau in Österreich.** Legenden und Sagen. Gesammelt von Franz Strunz. Bilder von Dürer und anderen deutschen Meistern. Preis geb. M 24.—, Halbl. M 34.—.
19. **Karl Kobald: Schubert und Schwind.** Ein Biedermeierbuch. Zahlreiche Illustrationen nach Originalen aus dem Kreise Schuberts und Schwinds. Preis geb. M 48.—.
- 20—22. **August Fournier und Arnold Winkler: Tagebücher von Gentz (1829—31).** Bisher Ungedrucktes. Mit einem Faksimiledruck der Tagebücher und Bildern Franz' I, Metternichs, Gentz' und Fanny Elßlers. Preis brosch. M 65.—, geb. M 75.—.
23. **Josef Körner: Arthur Schnitzlers Gestalten und Probleme.** Erscheint Herbst 1921. Preis brosch. ca. M 20.—, geb. ca. M 25.—.
- 24—25. **Alfred Schnerich: Wiener Kirchen und Kapellen.** Mit 15 Grundrissen und 1 Farbenbild nach Jakob Alt und ca. 50 Bildbeigaben. Preis brosch. M 42.—, geb. M 50.—, Halbl. M. 55.—.
26. **Benedetto Croce: Ariost, Shakespeare, Corneille.** Übersetzt von Julius von Schlosser. Preis brosch. M 30.—, geb. M 36.—.
27. **Benedetto Croce: Dante.** Übersetzt von Julius v. Schlosser. Preis brosch. M 40.—, geb. M 48.—.

FÜR BÜCHER-LIEBHABER!

*KLEINE
AMALTHEA-
BÜCHEREI*

I. Serie. Herausg. von Karl Toth.

Eine Sammlung der bedeutendsten Kleinkunstwerke der Weltliteratur in geschmackvollen Liebhabereinbänden. Format 15×10. Jede Serie umfaßt sechs Bändchen. Die Sammlung erhält dadurch ihren besonderen Wert, daß jedes Bändchen, von einem dem Kunstwerke kongenialen Künstler vollkommen ausgestattet, mit Bildern und Buchschmuck versehen ist.

Band 1. ANAKREON. Auswahl nach Mörike. Buchschmuck und 8 Original-Lithographien von Otto Friedrich.

Band 2. MARIE DE FRANCE. Auswahl nach Hertz. Mit Buchschmuck und 8 Dreifarbindrucken nach Aquarellen von Karl Alexander Wilke.

Band 3. DER HEILIGE FRANZ; LEGENDEN. Übersetzt vom Herausgeber. Mit Buchschmuck und 8 Original-Lithographien von Maximilian Liebenwein.

Band 4. RINCONETE UND CORTADILLO von Cervantes. Mit Buchschmuck und 8 Original-Lithographien von Franz Wacik.

Band 5. VATHEK von Beckford. Übersetzt vom Herausgeber. Mit Buchschmuck und 10 Dreifarbindruckbildern nach Originalaquarellen von Karl Alexander Wilke.

Band 6. AUS DEM TAGEBUCH EINES WANDERNDEN SCHNEIDERGESELLEN von Gaudy. Mit Buchschmuck und 8 Original-Lithographien.

Preis eines jeden Bändchens M 25.—

Luxusausgabe, 250 Exemplare in Seide und Halbpergament

A M A L T H E A - V E R L A G
ZÜRICH-LEIPZIG-WIEN

DICHTER-MONOGRAPHIEN

HERMANN BÄHR:
ADALBERT STIFTER
Eine Entdeckung
Preis brosch. M 9.—, geb. M 15.—

*

JONAS FRAENKEL:
J. V. WIDMANN
Drei Studien mit einem Bildnis von Hodler
Preis brosch. M 18.—, geb. M 24.—

*

MAX HOCHDORF:
ZUM GEISTIGEN BILDE GOTTFRIED
KELLERS

Mit einem Holzschnitt
Preis brosch. M 18.—, geb. M 24.—

*

BENEDÉTTO CROCE:
GOETHE
Übertragen von Jul. v. Schlosser, mit einem unbekanntem
Goethebildnis von Lips
Preis geb. M 40.—

*

BENEDÉTTO CROCE:
DANTE
Übertragen von Jul. v. Schlosser
Preis brosch. M 40.—, geb. M 48.—

Zu beziehen durch jede Buchhandlung

