

ÜBERGANG ALS GRENZERFAHRUNG:
ARTHUR SCHNITZLER

Wasser, Brücke und Insel in drei Erzählungen vom Jahrhundertende (mit einem Blick auf die Kunst um 1900)

Von Achim Küpper (Liège)

Der Beitrag weist in einer Analyse dreier früher Erzählungen Arthur Schnitzlers – ›Reichtum‹, ›Die Frau des Weisen‹ und ›Die Toten schweigen‹ – auf die Bedeutung bestimmter Landschaftselemente als archetypischer Übergangsmotive hin. Diese werden in einen Epochendiskurs um die Jahrhundertwende einbezogen, der um kollektive Vorstellungen von Erneuerung und (gesellschaftlichem) Wandel kreist, bei Schnitzler jedoch letztlich zum Ausdruck einer Grenzerfahrung wird.

In an analysis of three early stories by Arthur Schnitzler – ›Reichtum‹, ›Die Frau des Weisen‹, and ›Die Toten schweigen‹ – specific elements of scenery are pointed out as archetypal motifs of transition. These may be construed as part of an epochal discourse at the turn of the century, centring on collective ideas of renewal and (social) change. In Schnitzler's work, however, they come to express an awareness of boundaries.

Arthur Schnitzler möchte man gewiss nicht zu den großen Landschaftsmalern der österreichischen Literaturgeschichte zählen, „wo die Natur ein merkwürdiges dauernd wiederaufgenommenes und facettenreiches Thema darstellt“.¹⁾ Dennoch lassen sich auch in seinem Werk Spuren von Landschaftsbildern verfolgen – seien dies nun Naturlandschaften oder naturhafte Elemente innerhalb einer erzählten Stadtlandschaft –, die zur Konstitution eines bestimmten Bedeutungsraums der Texte beitragen. Diesem Aspekt des Schnitzlerschen Œuvres gilt es im Folgenden anhand der drei frühen, allesamt aus dem Jahrhundertende stammenden Erzählungen ›Reichtum‹, ›Die Frau des Weisen‹ und ›Die Toten schweigen‹ nachzugehen. Hierbei werden spezifische Verbindungen aufzuweisen sein zwischen der Darstellung von Landschaft einerseits und der Gestaltung von epochalen Fremdheitserfahrungen andererseits, die in den (fernen wie auch heimatlichen) Landschaftsbildern selbst zum Ausdruck gelangen.

¹⁾ RÉGINE BATTISTON-ZULIANI, Einführung, in: Funktion von Natur und Landschaft in der österreichischen Literatur/Nature et paysages: un enjeu autrichien, hrsg. von RÉGINE BATTISTON-ZULIANI, Bern u. a. 2004, S. 1.

Als der äußersten, letztmöglichen Fremdheitserfahrung innerhalb des Menschenlebens, der Heideggerschen „Grenzsituation par excellence“,²⁾ fällt dabei dem Tod in seiner symbolischen Repräsentation eine entscheidende Bedeutung zu. Im Gegensatz zur Landschaftsschilderung bei Schnitzler ist der Todesthematik in seinen Werken vielfach Raum in der Forschung gewidmet worden.³⁾ Dies hat seine guten Gründe, erscheint der literarische Todesdiskurs, jene in „Perioden tiefgreifender geschichtlicher Umbrüche“ regelmäßig wiederkehrende Artikulationsform, doch für die Literatur der Jahrhundertwende, des *Fin de Siècle* bzw. des ‚sterbenden Jahrhunderts‘, als besonders symptomatisch.⁴⁾ Hier soll es allerdings weniger um explizite Todesdarstellungen oder -thematisierungen gehen als vielmehr um symbolische Ausdrucksformen eines Todesdiskurses sowie damit verbundener Grenzerfahrungen von Erneuerung, Wandel, Übergang, die gerade in den Landschaftsschilderungen zur Gestalt gelangen, und zwar in Form von bestimmten Landschaftselementen, die man als ‚urbildlich‘ bezeichnen könnte. Vor allem die Wassermotive spielen hierbei eine zentrale Rolle. Im kollektiven Gedächtnis des Menschen sind die Gewässer, das Meer, der Fluss, die See seit Jahrhunderten mit Angst- und Todesvorstellungen verbunden,⁵⁾ umgekehrt verweisen sie als weibliche Elemente aber auch auf Geburtsvorstellungen. Bei Schnitzler – so wird sich zeigen – sind diese archaischen Kollektivbilder in eine Dialektik von Ende und Neubeginn eingespannt. Wasser, Brücke und Insel – damit sind bereits drei wesentliche Bestandteile der Schnitzlerschen Landschaft benannt, die in das hier zu beschreibende Diskursfeld zwischen Tod und Erneuerung eintreten.

²⁾ Siehe dazu PETER L. BERGER und THOMAS LUCKMANN, *Die gesellschaftliche Konstruktion der Wirklichkeit. Eine Theorie der Wissenssoziologie*. Mit einer Einleitung zur deutschen Ausgabe von HELMUTH PLESSNER, übers. von MONIKA PLESSNER, Frankfurt/M. 1969 [zuerst New York 1966], S. 108, dort: Anm. 75.

³⁾ Vgl. etwa BETTINA MATTHIAS, *Masken des Lebens – Gesichter des Todes*. Zum Verhältnis von Tod und Darstellung im erzählerischen Werk Arthur Schnitzlers, Würzburg 1999; STEFAN JANSON, „Einsame Wege“ und „weites Feld“. Zum Todesmotiv bei Arthur Schnitzler und Theodor Fontane, in: „Die Decadence ist da“. Theodor Fontane und die Literatur der Jahrhundertwende. Beiträge zur Frühjahrstagung der Theodor Fontane Gesellschaft vom 24. bis 26. Mai 2001 in München, hrsg. von GABRIELE RADECKE, Würzburg 2002, S. 95–108; sowie auch THOMAS ANZ, *Der schöne und der häßliche Tod*. Klassische und moderne Normen literarischer Diskurse über den Tod, in: *Klassik und Moderne. Die Weimarer Klassik als historisches Ereignis und Herausforderung im kulturgeschichtlichen Prozeß*. Walter Müller-Seidel zum 65. Geburtstag, hrsg. von KARL RICHTER und JÖRG SCHÖNERT, Stuttgart 1983, S. 409–432, dort auch zahlreiche Literaturhinweise; vgl. spezifisch im Blick auf Schnitzlers ›Sterben‹ ebenda, S. 421f. u. S. 425f.

⁴⁾ Vgl. KATJA GROTE, *Der Tod in der Literatur der Jahrhundertwende*. Der Wandel der Todesthematik in den Werken Arthur Schnitzlers, Thomas Manns und Rainer Maria Rilkes, Frankfurt/M. u. a. 1996. Zit. hier: S. 13. Grote geht auch Verbindungen zwischen der Schnitzlerschen internen Erzählperspektivierung und einer durch die modernen ‚Subjektivierungsprozesse‘ bewirkten gesellschaftlichen Verinnerlichung des Todes nach.

⁵⁾ Vgl. dazu JEAN DELUMEAU, *La Peur en Occident (XIV^e–XVIII^e siècles)*. Une cité assiégée, Paris 1978, S. 31–42; dt.: DELUMEAU, *Angst im Abendland*. Die Geschichte kollektiver Ängste im Europa des 14. bis 18. Jahrhunderts, Deutsch von MONIKA HÜBNER, GABRIELE KONDER und MARTINA ROTERS-BURCK, Reinbek bei Hamburg 1985 [2 Bde.], hier: Bd. 1, S. 49–63.

In den Einzelanalysen werden die ‚archetypischen‘ Elemente dabei zunächst auf ihre psychologische Bedeutung (als Individuationssymbole) hin befragt. Wenn etwa die Protagonisten aller drei Erzählungen im Verlauf der Geschichte an einer Brücke anlangen, so geraten sie damit auch an einen symbolischen Scheide- oder Grenzpunkt, der in dem „dunkeln Archetypus der Wandlung“⁶⁾ gründet und eine persönliche Übergangssituation markiert. In einem zweiten Schritt muss diese Betrachtungsweise jedoch schließlich einer innerhalb der entsprechenden Einzelkapitel zu leistenden Einbeziehung in bestimmte Zeitkontexte weichen, die für die jeweilige Erzählung wie die in ihr dargestellten Fremdheitserfahrungen konstitutiv sind und die letzten Endes auf einen größeren Zeitzusammenhang hinführen. Aus dieser Perspektive entsprechen die Übergangsgeschichten demjenigen Aspekt von individuellem „Lebenswechsel“, der mit „*kollektivem* Lebenswechsel epochaler Umbrüche und Renaissancen“ in Verbindung steht.⁷⁾ Denn vor dem Hintergrund des sich vollziehenden ‚Epochenwandels‘ des Jahrhundertendes stehen die Übergangsmotive zuletzt auch symbolisch und symptomatisch für jenes „Fin de siècle als Ende und Neubeginn“, wie es Wolfdietrich Rasch beschrieben hat.⁸⁾ Sie verweisen auf ein epochales Schwellenbewusstsein am Übergang zu einem neuen Jahrhundert, das sich bei Schnitzler letztlich jedoch niemals aus der Negativperspektive einer zutiefst als fremd erfahrenen ‚Heimat‘ und einer als mangelhaft empfundenen Gegenwart löst, d. h. der „Neubeginn“ gestaltet sich hier allein *ex negativo*. Erst dem Schlusskapitel bleibt es aber vorbehalten, diese allgemeineren Zusammenhänge zu entwickeln, und zwar ausgehend von einer Beobachtung zu den Wassermotiven in der Kunst um 1900.

I.

›Reichtum‹

Die Erzählung ›Reichtum‹⁹⁾ gehört nicht nur zu den frühesten Werken Arthur Schnitzlers, sondern auch zu den von der Forschung am ärgsten vernachlässigten; soweit ersichtlich liegt bisher keine Einzelstudie zu diesem Text vor. Seine Entste-

⁶⁾ CARL GUSTAV JUNG, Gesammelte Werke, Bd. 9,1: Die Archetypen und das kollektive Unbewusste [1933–1955], hrsg. von LILLY JUNG-MERKER und ELISABETH RÜF, Olten und Freiburg/Br. 1976, S. 161.

⁷⁾ MARIANNE WÜNSCH, Das Modell der „Wiedergeburt“ zu „neuem Leben“ in erzählender Literatur 1890–1930, in: Klassik und Moderne. Die Weimarer Klassik als historisches Ereignis und Herausforderung im kulturgeschichtlichen Prozeß. Walter Müller-Seidel zum 65. Geburtstag, hrsg. von KARL RICHTER und JÖRG SCHÖNERT, Stuttgart 1983, S. 379–408, hier: S. 388, S. 397.

⁸⁾ Vgl. WOLFDIETRICH RASCH, Fin de siècle als Ende und Neubeginn, in: Fin de siècle. Zu Literatur und Kunst der Jahrhundertwende, hrsg. von ROGER BAUER, ECKHARD HEFTRICH, HELMUT KOOPMANN, WOLFDIETRICH RASCH, WILLIBALD SAUERLÄNDER und J. ADOLF SCHMOLL GEN. EISENWERTH, Frankfurt/M. 1977, S. 30–49.

⁹⁾ Zit. n. ARTHUR SCHNITZLER, Gesammelte Werke in drei Bänden, Bd. 1: Erzählungen, hrsg. und mit einem Nachwort vers. von HARTMUT SCHEIBLE, Düsseldorf und Zürich 2002, S. 10–44. Im Folgenden unter der Sigle „R“ mit einfacher Seitenzahl im Text.

hung fällt in den Sommer 1889, erschienen ist er in einer ersten Fassung im September/Oktober 1891 in der ›Modernen Rundschau‹ und in einer späteren zweiten Fassung als Separatdruck derselben Zeitschrift.¹⁰⁾ Immerhin bemerkenswert ist das Zeugnis Hugo von Hofmannsthal, der in einer Würdigung Arthur Schnitzlers zu seinem sechzigsten Geburtstag (1922) gerade die Erzählung ›Reichtum‹ ausdrücklich lobt:

Es ist ein erstaunlicher Gedanke, daß die kleinen Szenen aus dem Leben einer erfundenen Figur „Anatol“, die heute aller Welt in Europa und über Europa hinaus geläufig ist, und eine kurze, in ihrer Art vollkommen reife und meisterhafte Erzählung „Reichtum“ das erste waren, womit er vor so vielen Jahren hervortrat.¹¹⁾

Die Handlung umreißt eine Familien- und Vererbungsproblematik. Sie trägt zugleich Züge einer Milieustudie.

Karl Weldein, ein heruntergekommener „Anstreicher, der einmal Maler hatte werden sollen“ (R 11), gewinnt durch die Vermittlung zweier Adliger beim Kartenspiel eine beträchtliche Summe Geld, vergräbt diese aber noch in derselben Nacht und kann sich am nächsten Morgen, aus dem Alkoholrausch erwacht, nicht mehr an den Ort des nächtlichen Verstecks erinnern. Planlos irrt er durch die Stadt und ergibt sich schließlich in die vormalige Armut. Hierauf geht die Schilderung über zur nächsten Generation. Karl Weldeins Sohn Franz, ein Trinker und Spieler wie er, „wollte Maler werden, und sein Vater war stolz darauf. Er mag erreichen, was mir nicht geglückt ist, dachte er“ (R 23). Franz Weldeins Malertalent bringt ihm einen gewissen Erfolg ein, bleibt indes sonderbar auf Szenen aus dem Spielermilieu beschränkt. Als zuletzt der alte Weldein im Sterben liegt, erinnert er sich plötzlich an den Ort, an dem er vor Jahren das Geld vergraben hat. Sein Sohn kommt früh genug, den Schatz zu bergen, nicht aber, sich bei seiner Rückkehr von dem Vater zu verabschieden. In Begleitung des Grafen Spaun, eines der nämlichen Adligen, die seinerzeit dem Vater geholfen hatten, begibt sich Franz mit dem Vermögen in denselben „Klub“ (R 38), wo der alte Weldein es einst gewonnen, und verliert dort alles. Am Ende scheint es, als habe der nunmehr „Wahnsinnige“ (R 43) die Identität und selbst die „Züge“ seines toten Vaters angenommen, „als wäre es wirklich der alte Weldein, der da mit trockenen Augen in die Luft starrte und leise wimmerte: ‚Mein Sohn, mein armer Sohn!‘“ (R 44).

Die Erzählung birgt einen durchaus novellistischen Kern, der sich sowohl in der Anlage einer symmetrisch gespiegelten Kreisstruktur¹²⁾ als auch in der eigentlichen

¹⁰⁾ Erst- und Zweitfassung weichen voneinander ab, insbesondere den Anfang änderte Schnitzler für den Zweitdruck. Die Analyse stützt sich auf die zweite Fassung. Angaben zu Entstehung und Veröffentlichung sowie einen Abdruck der ersten drei Kapitel der ersten Fassung liefert REINHARD URBACH, *Schnitzler-Kommentar. Zu den erzählenden Schriften und dramatischen Werken*, München 1974, S. 83–93.

¹¹⁾ HUGO VON HOFMANNSTHAL, *Gesammelte Werke in Einzelausgaben: Prosa IV*, hrsg. von HERBERT STEINER, Frankfurt/M. 1955, S. 99f.

¹²⁾ Vgl. dazu auch KONSTANZE FLIEDL, *Arthur Schnitzler*, Stuttgart 2005, zu ›Reichtum‹ S. 111–113, hier: S. 112: „Schnitzlers erste längere, in acht Abschnitte gegliederte Erzählung baut auf die novellistische Ringstruktur: Seit der Begegnung mit einem damaligen Gönner seines

novellistischen Begebenheit äußert, die als „das unerhörte, rätselhafte Glück“ des Geldgewinns (R 11) das Geschehen erst in Gang setzt und damit zur gleichen Zeit bewusst als ‚unerhörtes‘ Novellenereignis reflektiert wird. Irritierend wirkt das Auftreten der Adligen. Die beiden „Fremden“ (R 11) – mehrmals werden sie so genannt – vollführen einen „Karnevalsscherz“ mit Weldein (R 12), doch Motiv und Absicht ihres Handelns bleiben unklar. Es ist, als repräsentierten die „zwei Herren“ (R 12) eine ebenso fremde wie undurchschaubare und unberechenbare Gewalt, deren offenkundige Willkür nur rein zufällig Karl Weldein trifft, an dessen Existenz die Fremden aber dennoch ein eigenartiges Interesse zu hegen scheinen; jedenfalls wusste Graf Spaun offenbar die ganze Zeit über, dass sein ‚Schützling‘ Franz der Sohn des alten Weldein ist.¹³⁾ Besondere Bedeutung erlangt gerade in Zusammenhang mit diesem sozialen Fremdheitserlebnis die zu beobachtende Landschafts- und Raumsymbolik des Textes, welche mit einer die erzählten Räume durchdringenden Todesmetaphorik verbunden ist.

Den Ausgangspunkt der Erzählung bildet ein Zustand bildlichen Gestorben-seins. Anfangs ist Karl Weldein „totenblaß“ (R 15). „Einsam, tot“ liegt auch „die Straße“, in der er sich befindet (R 19). Hierbei handelt es sich allerdings nicht um Hinweise auf einen möglichen konkreten oder auch nur antizipierten Tod des Helden, sondern um Anspielungen auf einen gegebenen Lebenszustand, der als Unleben empfunden wird. Als Weldein mit leeren Händen von der Geldsuche zurückgekehrt ist und über seine Lebenssituation nachdenkt, über „das kärgliche Mittagmahl in der ärmlichen Stube, ohne daß was Rechtes dabei gesprochen wurde“ (R 22), meint er explizit: „War denn das ein Leben!“ (R 21). Damit wird die – noch genauer zu untersuchende – Bildlichkeit des Todes von Beginn an ausdrücklich auf die finanzielle Lage und in umfassenderem Sinn auf eine soziale Grundproblematik bezogen: Das ‚Leben in Armut‘ erscheint in assoziativer Nähe zu ‚Tod‘. Im Fortgang der Ereignisse trachtet Karl Weldein diesen Zustand jedoch zu überwinden, indem er zu ‚Reichtum‘ – und damit symbolisch zu ‚Leben‘ – zu gelangen sucht, und es ist erstaunlich, inwieweit die Assoziationspaare Armut/Tod und Reichtum/Leben den Text durchwalten. Dabei wird die ‚Irrfahrt‘ des Helden, seine Suche nach dem titelgebenden ‚Reichtum‘, zur Reise durch eine symbolische Landschaft, an deren einzelnen Stationen, gleichsam am Wegesrand, Bilder von archaischem Gehalt begegnen. Unter Ausblendung der bereits angesprochenen sozialen Dimension sei daher zunächst einmal der Versuch unternommen, diese Bilder auf ihre archetypische Bedeutung hin zu prüfen.

Vaters wiederholt Franz spiegelbildlich dessen Schicksal“; sowie MICHAELA L. PERLMANN, Arthur Schnitzler, Stuttgart 1987, S. 116f.: „Die Frage nach Voraussetzungen und Erklärungen für die sich wie zwangsläufig zum Kreise schließende Entwicklung steht in diesem frühen Werk deutlich im Vordergrund“.

¹³⁾ Vgl. R 40: „Ich besitze noch ebensoviel Geld als ...“, und er sah dem Grafen scharf ins Auge, ‚als mein Vater an diesem Tisch gewonnen.‘ Der Graf blieb einen Augenblick sprachlos ... Dann trat er einen Schritt zurück und sagte leise und hastig zu dem jungen Weldein: ‚Seit wann wissen Sie?‘“

Nachdem die Suche nach dem vergrabenen Schatz Karl Weldein zuerst zum „Eingang eines großen Parkes“ geführt hat (R 16), den er jedoch bald wieder ohne Fund verlässt, gelangt er auf seiner Wanderung schließlich an einen rauschenden „Fluß“ (R 19), über den eine „Brücke“ führt:

Und er schritt dem Ufer entlang; links ... dann kehrte er um ... rechts ... und dann hielt er inne an einem mächtigen steinernen Löwen, der ein Standbild am Ende einer Brücke vorstellte. Er betrat die Brücke, über die eben ein schwerer Wagen rollte ... (R 19)

Der Wiener Stadttopographie zufolge müsste es sich bei der Brücke um die „Löwenbrücke“ (R 34), bei dem Fluss um den Donaukanal handeln, vorausgesetzt zumindest, dass sich die Schilderungen in diesem Text überhaupt so eng auf das tatsächliche Stadtbild beziehen lassen. Würde man nun jedoch dem Muster einer archetypischen Symbolik folgen, so ließe sich das Betreten der Brücke zugleich als Hinweis auf eine psychische Schwellensituation verstehen. Wie im Ansatz bereits der Eintritt in den Park wird das Besteigen der Brücke nach solcher Lesart zum Zeichen eines Übergangs des Helden. Über das Motiv der Brücke schreibt Hedwig von Beit in ihrer ›Symbolik des Märchens‹, in der sie unter Berufung auf die psychologische Archetypenlehre C. G. Jungs den unterbewussten Symbolgehalt kollektiver Grundelemente darlegt:

Eine Brücke verbindet zwei durch ein Wasser getrennte Landstücke und bezeichnet daher eine psychische Situation, in welcher das Bewußtsein unterbrochen ist und eine Lücke in der Kontinuität der bewußten Welt besteht [...]. Die Brücke ist zugleich ein „Übergang“ in ein anderes Gebiet [...]. Die Brücke als gefährvoller Ort des Übergangs über ein Wasser oder einen Grenzfluß ist ein häufiges Bild in der Mythologie [...].¹⁴⁾

Nach einer psychologischen Deutung des urbildlichen Musters im Sinne eines Individuationsprozesses könnte die Brücke in Schnitzlers Erzählung insofern als ein Ort des Übergangs betrachtet werden, als sich in der räumlichen Bewegung hier bildlich eine persönliche ‚Umkehr‘ oder ‚Besinnung‘ des Helden andeutet („dann kehrte er um“, „dann hielt er inne“), aber auch insofern, als mit dem Betreten der Brücke zum ersten Mal im geschilderten Leben Karl Weldeins so etwas wie eine Introspektion bzw. ein Heraufdämmern des vorher Unbewussten und Verdrängten erfolgt. Als er auf der Brücke steht, sinnt Weldein nach:

„Ins Wasser geworfen ... weil ich betrunken war ... Betrunken hab' ich mich! Und warum denn? Da oben! Und warum hab' ich's denn verstecken wollen? Vor meiner Frau? Vor dem Kind? Hätten sie mir's denn gestohlen? War ich denn verrückt! Was hab' ich denn getan?... Was hab' ich denn getan? ... Ich weiß doch, daß mich das Trinken verwirrt macht ... Da drinnen, da unten das Geld! Spring nach, Weldein, du Dummkopf du Trunkenbold, du Schuft!“ (R 20)

Zu einem Ort des Übergangs wird die Brücke in Schnitzlers Erzählung jedoch vor allem aufgrund der daran geknüpften Vorstellung einer symbolischen Wieder- bzw. Neugeburt des Helden, eines Eintritts in ein neues Leben. Wortwörtlich beschließt Karl Weldein: „Die heutige Nacht bleibt mein Geheimnis ... denn diese

¹⁴⁾ HEDWIG VON BEIT, *Symbolik des Märchens. Versuch einer Deutung*, 4. Aufl., Bern und München 1971 [zuerst 1952], S. 179.

Nacht ist nur der Anfang eines neuen Lebens“ (R 13). Gerade auf der „Brücke“ dann vollzieht sich bildlich eine Wandlung hin zum Neugeborenen: „Und er begann wie ein Kind zu wimmern“ (R 20). Folgt man der psychologischen Perspektive einer archetypischen Wandlungssymbolik weiter, so ist es in diesem Zusammenhang auch nicht überraschend, dass Weldein zunächst glaubt, er habe das Geld in einem „Brunnen“ verborgen (R 15). Als archaisches Kollektivbild ist der Brunnen mit „Geburtsvorstellungen“ verbunden, zugleich erscheint er aber auch als „Eingang zur Welt des Todes und der Nacht“: „Er versinnbildlicht wie das Loch ein seelisches Übergangsstadium“. ¹⁵⁾ Ein anderes archetypisches Bild stellt der „Fluß“ (R 19) dar, über den die Brücke führt und an dessen Ufer Karl Weldein an ebendieser Stelle den Schatz verborgen hat. In der griechischen Mythologie bezeichnet *Lethé* den Fluss des Vergessens, aus dem „der Verstorbenen Seelen“ trinken, bevor sie „in neue Körper“ übergehen, „damit sie durch dessen Wasser alles vergessen lerneten“; dabei steht auch schon der Name dieses Flusses in Verbindung mit hebr. *Lat*, d. h.: „Verbergung, Schlupfwinkel“ ¹⁶⁾ bzw. mit lat. *latere*, d. h. „verborgen sein“. In Schnitzlers Erzählung ist der „Fluß“ ebenfalls ein Strom des Vergessens und Verbergens, und zwar symbolisch auch vor einer angestrebten ‚Neugeburt‘, wird im Sterben aber – umgekehrt – zu einem Ort der „Erinnerung“ für Weldein (vgl. R 34f.).

Ohne Mühe ließen sich noch weitere archaische Bilder namhaft machen. Uralt ist etwa die Vorstellung einer Verwandtschaft zwischen Tod und Schlaf, die im Text ihre Entsprechung in dem „schläfrigen Brausen der Wellen“ (R 19) findet, so wie ja der Fluss seit jeher mit Todesvorstellungen verbunden ist. Als Grenzlinie bezeichnet er den Scheideweg zwischen der Welt der Lebenden und der Toten:

Über die ganze Welt verbreitet findet sich der Glaube, daß das Totenreich entweder über ein großes Wasser zu erreichen sei oder daß es Flüsse und Seen enthalte (stygische Gewässer). ¹⁷⁾

Die mit dem Flussmotiv verbundene Vorstellung vom Tod als Überqueren einer Brücke ist ebenso alt und weit verbreitet. In der eranischen Religion müssen die Seelen der Toten über die Çinvat-Brücke, um ins Jenseits zu gelangen. ¹⁸⁾ Im Glauben der Inka-Völker erreichen die Seelen der Toten das Land der Stummen erst, nachdem sie einen Strom überschritten haben, über den eine dünne Brücke aus Haaren führt. ¹⁹⁾ Dabei wird die Grenzsituation in Schnitzlers Erzählung ausdrücklich gedacht als „der Anfang eines neuen Lebens“ (R 13) und kann damit verstanden werden als ein bildliches Zurücklassen des ‚früheren‘ Lebens durch

¹⁵⁾ Ebenda, S. 36.

¹⁶⁾ BENJAMIN HEDERICH, Gründliches mythologisches Lexikon, Darmstadt 1996 [reprographischer Nachdruck der Ausgabe Leipzig 1770], Sp. 1458.

¹⁷⁾ BERT, Symbolik des Märchens (zit. Anm. 14), S. 39.

¹⁸⁾ Vgl. dazu WILHELM BOUSSET, Die Himmelsreise der Seele, Sonderausgabe, Darmstadt 1960 [zuerst in: Archiv für Religionswissenschaft 4 (1901), S. 136–169 u. S. 229–273], S. 24, dort: Anm. 3: „Die Vorstellung, dass die Seele die Brücke überschreitet, um ins Paradies zu gelangen, scheint zu dem allerältesten Bestand der eranischen Religion zu gehören.“

¹⁹⁾ Vgl. dazu wie auch zu anderen Beispielen BERT, Symbolik des Märchens (zit. Anm. 14), S. 179f., dort: Anm. 5.

einen symbolischen Initiationstod. Gewiss, auch dieser Gedanke findet seine Entsprechung in archaischen Ritualsvorstellungen. Im alten Indien besteht der Glaube, der Tote komme auf seiner Reise zum Strome Alterslos, den er überschreiten müsse, um zur Erneuerung zu gelangen:

Der Strom ‚Alterslos‘ ist der Grenzfluß rings um das Paradies der Todlosigkeit, wie der Styx den Hades und der Flammenstrom „Ohne Furt“ (Vaitarani) die indische Unterwelt begrenzt. [...] Hier ist die Grenze, denn hier läßt er, neu eingekleidet, seine alten Sachen zurück: das ist das unerläßliche negative Ritual der Investitur zum neuen Stande [...].²⁰⁾

Doch bei alledem werden die in Schnitzlers Erzählung vorhandenen Urbilder letzten Endes rückgebunden an spezifische, konkrete Zeitdiskurse, die in Zusammenhang stehen mit der oben skizzierten Sozialproblematik und die die archetypischen Symbole gleichsam in einen aktuellen, zeitbezogenen Kontext überführen.

Der Titel der Erzählung verrät es bereits: In ›Reichtum‹ geht es ganz klar um eine soziale Problematik, in die sich auch die Landschaftselemente schließlich einschreiben. Jenes ‚neue Leben‘, das Karl Weldein sich erhofft, ist eindeutig sozial konnotiert. Die Wassermotive (Brücke, Fluss, Brunnen) werden auch in diesem Sinne zu Übergangssymbolen, die aber gerade keinen Übergang ermöglichen, sondern die soziale Zerklüftung der beschriebenen Welt bildlich vor Augen führen. Ausdrücklich wird der „Fluß“ (bzw. der Kanal) hier als „der Strom“ bezeichnet, „der die Stadt durchschneidet“ (R 19), und damit als eine Grenzlinie markiert, die die Stadt symbolisch in zwei Hälften teilt. Die eine Seite ist gemäß der eingangs geschilderten Bildverkettung assoziativ mit Armut und Tod verbunden, die andere mit Reichtum und Leben. Auf diese Weise wird die Brücke zu einem zentralen Angelpunkt des Textes und seiner sozialen Problematik. Als Karl Weldein in der Mitte der Brücke angelangt ist, wird die Trennung zwischen den beiden Welten, die unüberwindbare Kluft zwischen ‚Arm‘ und ‚Reich‘, offenkundig. Der Stadtteil diesseits des Flusses, von dem er herkommt, wirkt wie ausgestorben: „In tiefem Schlummer lag die nächtliche Stadt“ (R 20). Das Land jenseits des Flusses hingegen verkündet Leben: „Und wieder ein Hauch von Leben ... Von der anderen Seite der Brücke kam es ...“ (R 20). Nicht von ungefähr auch kommt Graf Spaun, der Repräsentant der Adelswelt, ausdrücklich „von der anderen Seite“ (R 30), als Weldein vor der Wohnung seines Sohnes steht. Als ein geradezu paradigmatisches Bild für diese andere Seite, die Welt des Wohlstands, erscheint das prunkvolle Herrschaftssymbol des „mächtigen steinernen Löwen“, das „Standbild“, auf das Weldein buchstäblich „am Ende“ jener Brücke stößt (R 19) und das von dem jenseitigen Reichtum kündigt. Dass Weldein diese andere Seite jedoch letzten Endes nie erreichen wird, ist unterschwellig bereits darin angedeutet, dass er seinen Schatz im Rausch ausdrücklich „diesseits unter der Brücke“ verbirgt (R 35), d. h. auf seiner eigenen, ihm angestammten Seite, dem Leben in „Elend“ (R 35), dem er auch durch den Schatz nicht entkommen wird. Denn ebenso wenig wie Karl Weldein die Brücke jemals

²⁰⁾ HEINRICH ZIMMER, Tod und Wiedergeburt im indischen Licht, in: Eranos-Jahrbuch 7 (1939), S. 251–289, hier: S. 275.

überschreitet,²¹⁾ so wenig gelingt ihm auch der Übergang zu jener anderen Seite: der Welt des ‚Reichtums‘, die ihm schließlich ebenso unzugänglich bleibt wie ihre Vertreter im Text, die beiden Adligen. Und der Sohn wiederum wiederholt die Vita seines Vaters lediglich in spiegelverkehrter Form. Den Weldeins bleibt mithin nur eine Welt: die Welt sozialen Elends. Bemerkenswert ist hierbei, wie die bloße Erwähnung des fremden Grafen (R 28) eine Entfremdung selbst zwischen Vater und Sohn bewirkt, die mit einem – in der Gesamttextur auch schon an den zahllosen Auslassungspunkten abzulesenden – Scheitern von Sprache und Kommunikation einhergeht: Franz „schaute den Alten, auf den von dem Kerzenlicht ein schwacher Schein fiel, befremdet an“, schweigend blicken beide „dem Fenster zu, ins Dunkle, Leere“ (R 29).

Waren die beiden Fremden dem alten Weldein also zunächst erschienen „wie die guten Geister im Märchen“ (R 11), so ist der tatsächliche Ausgang doch alles andere als märchenhaft. Als Karl Weldein seinen ‚Reichtum‘ unwiederbringlich verloren hat und er nun wieder „der heimischen Vorstadt“ entgegengeht (R 21), gestaltet sich die ‚Heimkehr‘ zu einem befremdenden Sozialerlebnis am Rande der Gesellschaft:

Da vor ihm lag das Haus, in dem er wohnte... Er erschrak, da er es mit einem Mal sah [...]. Hinter ihm alle Hoffnung, alles Glück! Langsam stieg er die Treppe hinauf... zurück ins alte Elend. (R 21)

Zugleich wird das „alte Elend“ Weldeins als ein allgemeineres Problem der Zeit reflektiert. Darauf deutet schon ein zentrales Leitsymbol des Textes hin, die Uhr: die „Wanduhr“, die „in einförmigem Tick-Tack“ (R 10) bereits an allem Anfang auf die zu beschreibende Lebensmonotonie verweist, sowie die „Uhr“ im Wirtshaus, die nachgeht (R 18) und damit an die Verkehrtheit der Zeit gemahnt, der ‚Zeit‘ auch im Sinne bestehender gesellschaftlicher Zustände zur Zeit des Autors, im Wien um 1900. So berichtet Schnitzlers ›Reichtum‹ schließlich auch von der (sozialen) Entfremdung und dem Orientierungsverlust des Menschen am Ende des Jahrhunderts. „Wohin?“, lautet die zentrale Frage, „wohin... wohin?“ (R 14). Doch Weldein bewegt sich letztlich nur „im Kreise“ (R 14).

Über den Verlust seines sozialen Zugehörigkeitsempfindens erfährt der Protagonist zuletzt eine tiefe Identitätskrise, nachdem er im Spiel „ein reicher Mann“ geworden ist (R 12) und dennoch keiner ist. Die Erfahrung von Identitätsauflösung, Fremdheit und Kontingenz, die „Laune des Zufalls“ (R 30), die in enger Verbindung mit der Spielerthematik steht, sowie das Thema der Wanderschaft (die Frage nach dem „Wohin“) kommen schließlich auch in jenem folgenreichen „Karnevalscherz“ selbst zum Ausdruck, bei dem Karl Weldein „einen schweigsamen Amerikaner vorstellen mußte, den der Zufall der Reisen einmal auch hierher gebracht“ (R 12). Nachdem er jedoch mit dem „eleganten Gesellschaftsanzuge“ im Spiel eine fremde Identität angenommen hat (R 12), muss Weldein sich am nächsten Morgen im

²¹⁾ Vgl. R 20: „Weldein verließ die Brücke, und das Rauschen verklang allmählich hinter ihm...“.

„Spiegel“ erst der eigenen versichern,²²⁾ ein im Grunde verzweifelter Versuch, der umso weniger Wirkung zu zeitigen scheint, je öfter er wiederholt werden muss²³⁾ und je drastischer sich die Identitätsverkehrung am Ende schließlich im Ichverlust seines Sohnes fortsetzt. Bei Schnitzler besteht also kein Land der unbegrenzten Möglichkeiten: Der Traum von einem solchen Land wird zwar, wie in einem zynischen „Karnevalsscherz“, mit dem Verkleiden als „Amerikaner“ alludiert, doch zeigt der Text im Gegenteil gerade, dass die sozialen Aufstiegsmöglichkeiten seiner Figur nur allzu stark begrenzt sind.²⁴⁾

Die in ›Reichtum‹ untersuchte symbolische Landschaft, so kann ein erstes Fazit lauten, bezieht sich auf eine spezifisch soziale Problemstellung, die auf eine allgemeinere Zeit- und Identitätsproblematik hinführt. Damit verweist sie auf Zwänge und Beschränkungen, die einer allzu idealistischen Vorstellung von Erneuerung, Wandel oder Übergang entgegenstehen.²⁵⁾ Es bleibt Aufgabe des Schlusskapitels, die hier beobachteten Übergangs- und Fremdheitserfahrungen zuletzt in einen größeren Zusammenhang einzuordnen.

II.

›Die Frau des Weisen‹

Ein wenig anders gestaltet sich die Landschaftssymbolik in der zwischen 1894 und 1896 in drei Anläufen entstandenen und erstmals im Januar 1897 in der Wiener ›Zeit‹ erschienenen Erzählung ›Die Frau des Weisen‹,²⁶⁾ die ebenfalls zu den vernachlässigten Werken des Autors gehört, aber schon etwas mehr Beachtung gefunden hat als ›Reichtum‹. Erneut stammt hier ein ungewöhnlich positives, wenn auch nicht in allem völlig unzweideutiges Zeugnis aus der Feder Hugo von Hofmannsthal, in dem er auch gesondert auf die „Landschaft“ in der „Novelle“ eingeht. In einem Brief an Schnitzler vom 16. Januar 1897 – die letzte Folge der Erzählung ist soeben erschienen – schreibt Hofmannsthal:

²²⁾ Vgl. R 13: „Er warf den Frack ab, tat ihn samt dem übrigen Zubehör seiner eleganten Person von gestern in ein Bündel. Bald stand er im Arbeitsgewande vor dem Spiegel. Er lachte wieder ... ‚Guten Morgen, Herr Weldein‘, rief er laut, jubelnd beinahe.“

²³⁾ Vgl. R 10: „Er trat zu dem einfachen Wandspiegel, der über der Kommode hing. Er betrachtete sich und lächelte. ‚Guten Morgen, Herr Weldein‘, sagte er, ‚guten Morgen.‘“ – Damit wiederholt er seinerseits die gehobene Anrede, mit der „sein hochgeborener Freund“ (R 13) ihn verabschiedet hat: „Gehen Sie... Herr Weldein... gehen Sie nach Hause...“ (R 13). Nachhause-Gehen aber müsste bedeuten, einen festen Ort, eine Identität jenseits von Wiederholung und Rollenwechsel zu besitzen.

²⁴⁾ Für diesen und auch andere Hinweise geht ein herzlicher Dank an Eckart Pastor.

²⁵⁾ Es ist übrigens verblüffend, welch ähnliche Situation Joseph Roth später in seiner ›Legende vom heiligen Trinker‹ gestaltet hat, die sich in mehr als einer Hinsicht auf Schnitzlers Text beziehen ließe. Vgl. zu Roths Werk ACHIM KÜPPER, „Mein Wort ist noch lange kein Bekenntnis“: Zur Gesinnungslosigkeit bei Joseph Roth. Eine Interpretation der ›Legende vom heiligen Trinker‹, in: *Colloquia Germanica* 39 (2006), S. 339–365.

²⁶⁾ Zit. n. SCHNITZLER, *Gesammelte Werke in drei Bänden*, Bd. 1 (zit. Anm. 9), S. 195–211. Im Folgenden unter der Sigle „FdW“.

mein lieber Arthur

ich sehe Sie, glaub ich, weder heute im Café noch morgen bei L. und möchte Ihnen doch sagen, daß die „Frau des Weisen“ eine sehr schöne Novelle ist. Ich war von der Führung des Schlusses überrascht wie von einer völlig unerwarteten und doch unendlich einfachen naheliegenden Lösung einer Rechenaufgabe, das was man in der Mathematik eine „schöne Lösung“ nennt. Auch ist alles Äußerliche, das den Fortgang der Handlung unterstützt, wunderschön sparsam und durchsichtig. Man sieht die Landschaft nicht, man glaubt sich in ihr zu bewegen, und fühlt unmittelbar ihre Wirkung auf's Gemüt der handelnden Personen. Ich bin schläfrig, und kann mich nicht gut ausdrücken. [...] ²⁷⁾

Die kurze Tagebucherzählung hält die Aufzeichnungen eines jungen Mannes fest, der nach bestandener Doktorprüfung an einem kleinen Küstenort, offenbar unweit von „Kopenhagen“ (FdW 211), ²⁸⁾ Erholung sucht. Aus der anfänglichen „Einsamkeit“ (FdW 195) und „Ruhe“ (FdW 196) wird der namenlose Ich-Erzähler jedoch bald aufgescheucht durch die Ankunft von „Frau Friederike“ (FdW 196), der Gattin seines einstigen Lehrers, mit der er eine quälende Erinnerung verbindet: Vor sieben Jahren, am Tag, an dem er sein „Abiturientenzeugnis“ erhielt (FdW 202), hatte Friederike den Gymnasiasten zum Abschied nach einem einjährigen Aufenthalt im Hause ihres Ehemanns geküsst; dieser hat den Betrug hinter dem Rücken der Frau beobachtet, wie der Schüler gewahren musste, bevor er aus dem Hause flüchtete. Als sich nun jedoch herausstellt, dass Friederikes Mann ihr all die Jahre über verschwiegen hat, dass er von dem Kuss weiß, verliert der Ich-Erzähler plötzlich alles Interesse an der Frau, die ihm ihrerseits ihre fortwährende Liebe gesteht (FdW 208), und flüchtet heimlich von dem Ort (FdW 211).

Das eigentliche Rätsel des Textes liegt in der Reaktion des namenlosen Ich, seinem starren Entsetzen vor der Frau und der panischen Flucht vor ihr, als er von dem Stillschweigen des Gatten erfährt:

Mich schauderte vor dem tiefen Verzeihen, das sie schweigend umhüllte, ohne daß sie es wußte. (FdW 210)

Einen Augenblick fuhr es mir durch den Sinn: Sag es ihr. Nimm dieses Unheimliche von ihr; dann wird sie wieder ein Weib sein für dich wie andere, und du wirst sie begehren. Aber ich durfte es nicht. (FdW 211)

Die Literaturwissenschaft hat verschiedene Gründe für das rätselhafte Verhalten des Erzählers angeführt. Robert Leroy und Eckart Pastor legen nahe, dass sich zum Ende hin ein „Sprung ins Bewußtsein“ vollziehe, „der dem Erzähler klarmacht,

²⁷⁾ HUGO VON HOFMANNSTHAL und ARTHUR SCHNITZLER, Briefwechsel, hrsg. von THERESE NICKL und HEINRICH SCHNITZLER, Frankfurt/M. 1964, S. 77.

²⁸⁾ Ernst-Ullrich Pinkert legt anhand einer Reihe von Parallelen zwischen der Ortsdarstellung in der Erzählung und Reisebriefen/-tagebüchern Schnitzlers nahe, „daß Schnitzler beim Schreiben das Seebad Skodsborg nördlich von Kopenhagen vor Augen gehabt haben dürfte, wo er selbst vom 2.–21. August 1896 im ‚Skodsborg Badehotel‘ [...] gewohnt hatte“. ERNST-ULLRICH PINKERT, Reflexe einer Reise nach Dänemark. Arthur Schnitzlers Novelle ›Die Frau des Weisen‹, in: Zeitdiskurse. Reflexionen zum 19. und 20. Jahrhundert als Festschrift für Wulf Wülfing, hrsg. von ROLAND BERBIG, MARTINA LAUSTER und ROLF PARR, Heidelberg 2004, S. 261–275, hier: S. 270.

daß die Frau, die er zu lieben glaubte, tabu ist. Mit dieser Tabuisierung schlug sie das Verzeihen des Ehemanns, der, indem er auf jede Bestrafung verzichtete, seine Gattin als Frau vernichtete“, wobei diese Tabuisierung auch auf ein „untergründig vorhandenes Mutter-Sohn-Verhältnis“ bezogen sei, das schließlich in einer Verkörperung der Frau als „Imago der Mutter“ Ausdruck finde.²⁹⁾ G. J. Weinberger lässt den tatsächlichen Ausgang offen, fügt der Beobachtung einer quasi-inzestuösen Beziehung aber noch einige weitere Erklärungen hinzu, indem er vor allem auf die Passivität des Erzählers sowie auf dessen Rache an der Frauenwelt nach einer gescheiterten Beziehung zu „Fräulein Jenny“ (FdW 196) verweist.³⁰⁾ Eine andere Lösung des Rätsels ergibt sich aus der Interpretation von Louis Gerrekens. Folgt man seiner These, „dass es dem Erzähler unbewusst nur darum geht, seiner Phantasie einer unmöglichen Liebe in Gedanken und (Um)erinnerungen nachzugehen, weil er zu einer realen Affäre nicht den Mut oder gar die Fähigkeit besitzt“, dann hat Schnitzler hier eine bemerkenswerte psychologische Erkenntnis zur Gestalt gebracht: Als der Erzähler plötzlich mit der Möglichkeit einer tatsächlichen Beziehung konfrontiert wird, „lügt er sich wortwörtlich davon: Er belügt Friederike bewusst, sich selbst und den Rezipienten allem Anschein nach unbewusst und flieht“.³¹⁾

Hier tritt die Psychologie der Figuren also deutlich in den Vordergrund. Im Einklang damit bietet sich auch in dieser Erzählung zunächst eine psychologische Deutung der Landschaft an.

Zu Beginn lässt sich der Erzähler an „diesem Orte zwischen Meer und Wald“ „in einem Boote längs des Ufers hin rudern“ (FdW 195). Leroy und Pastor haben gezeigt, inwiefern die hier gestaltete Landschaft, als eine „Seelenlandschaft“, auch in ihrer psychologischen Bildlichkeit deutbar ist:

die geographische Situation zwischen Wasser und Land könnte in ihrer Elementarsymbolik auf eine Grenzsituation zwischen Unbewußtem (Meer) und Bewußtem (Land) verweisen, das hieße, der Erzähler, der sich in seiner Entwicklung zwischen Jugend und Mannesalter befindet, fühlt sich wie gelähmt, schrickt also sozusagen zurück vor dem Leben, in das er nun zu treten hat.³²⁾

Am Ende geht die Bewusstwerdung nach Leroy und Pastor damit einher, dass der Erzähler das „Niemandland zwischen Wasser und Land“ verlässt und „ins

²⁹⁾ ROBERT LEROY und ECKART PASTOR, Der Sprung ins Bewußtsein. Zu einigen Erzählungen von Arthur Schnitzler, in: ZfdPh 95 (1976), S. 481–495, zu ›Die Frau des Weisen‹ S. 488–493, hier: S. 492.

³⁰⁾ Vgl. G. J. WEINBERGER, A Lover's Flight: Arthur Schnitzler's ›Die Frau des Weisen‹, in: Neophilologus 83 (1999), S. 283–290. – Zu ähnlich paralysierten oder feigen Männergestalten bei Schnitzler vgl. WEINBERGER, Cowardice and Paralysis: A Brief Glance at Some of Arthur Schnitzler's Male Characters, in: Neophilologus 89 (2005), S. 277–285.

³¹⁾ LOUIS GERREKENS, Pose als Selbstbetrug. Arthur Schnitzlers ›Die Frau des Weisen‹ oder die Infragestellung der männlichen Erzählerperspektive, in: Germanistische Mitteilungen 67 (2008) [Kontakte und Kontraste. Festschrift für Roland Duhamel, hrsg. von CLEMENS RUTHNER für den BGDV], S. 138–157, hier: S. 150 u. S. 156.

³²⁾ LEROY und PASTOR, Der Sprung ins Bewußtsein (zit. Anm. 29), S. 488, S. 490. Damit haben sie den Weg eröffnet für eine Auseinandersetzung mit der symbolischen Landschaft.

Landesinnere, in sein neues Leben“ reist.³³) Dabei liefert der Erzähler insofern ein verzerrtes Wahrnehmungsbild, als er die eigenen Stimmungen und Empfindungen in seine Umwelt hineinprojiziert, die er damit zum bloßen Resonanzraum seiner jeweiligen Gemütslage macht.³⁴)

Mit dem schriftlichen Festhalten der jeweiligen Stimmungsbilder in Form von separaten Tagebucheinträgen, von einzelnen Momentaufnahmen in ihrer zeitlichen Divergenz,³⁵) erinnert dieser Text letztlich ganz an den Stil und die Technik eines impressionistischen Gemäldes mit seinen isolierten Farbflächen. Durch die am Erzählerbewusstsein *und* an der Erzählkomposition vorgeführte Zergliederung und Segmentierung bringt die Erzählung somit zugleich auch jene Grunderkenntnis einer Analyse der Empfindungen zur Anschauung, nach der das Ich keine feste, einheitliche und in sich geschlossene Größe darstellt, sondern unrettbar den Einzelimpressionen seiner Weltwahrnehmung erlegen ist, die immer schon disparat und unzulänglich sind, auf die allein er aber zurückgewiesen bleibt.

Was die Erzählerprojektionen nun für die spezifische Landschaftssymbolik im Text bedeuten, lässt sich exemplarisch an der gegen Ende geschilderten Inselfahrt ablesen. Nach ein paar Tagen beschließen der Erzähler und Friederike, eine „Fahrt im Segelboot“ zu unternehmen: „Zu der Insel drüben ... wo der Leuchtturm steht“ (FdW 205).³⁶) Zur vereinbarten Stunde erscheint Friederike schließlich auf der „Brücke“:

Ich war früher auf der Brücke als sie. Das kleine Boot wartete; der alte Jansen hatte die Segel aufgespannt und rauchte, am Steuer sitzend, seine Pfeife [...]: als sie die Brücke betrat, erhob ich mich (FdW 205).

Hier kehrt das Motiv der Brücke also wieder, diesmal in Form einer „Landungsbrücke“ (FdW 196). Auch hier erscheint die Brücke als ein Übergangsmotiv, und es ist bezeichnend, dass Friederike, die für den Erzähler ja die große Veränderung und den Umschwung der gesamten Situation herbeiführt, schon bei ihrem allerersten Auftritt auf ebenjener „Brücke“ begegnet war (FdW 196). Die nun folgende „Fahrt“ über das „Wasser“ zu der „Insel“ (FdW 206) kann zunächst psychologisch gedeutet werden. Über die „Insel“ als archetypisches Grundmotiv schreibt Hedwig von Beit:

³³) Ebenda, S. 493.

³⁴) Vgl. auch PINKERT, Reflexe einer Reise nach Dänemark (zit. Anm. 28), S. 267: „Schnitzlers Erzähler weiß, daß es keine objektive Wahrnehmung gibt: denn als er innerlich ruhig ist, erlebt er auch die Umgebung als ruhig, als er aber erregt und aufgewühlt ist, erscheint ihm diese als laut und unruhig“; GERREKENS, Pose als Selbstbetrug (zit. Anm. 31), S. 141: „In den ersten zwei kurzen Erzählabschnitten beschreibt ein gelangweilter Poseur, der seine Gefühle uneingeschränkt in die Umgebung projiziert, seinen derzeitigen Aufenthaltsort“.

³⁵) Ihr dokumentarischer Charakter wird ausdrücklich thematisiert, vgl. FdW 195: „Dies schreibe ich auf ein Blatt, während ich mich in einem Boote längs des Ufers hin rudern lasse.“

³⁶) PINKERT, Reflexe einer Reise nach Dänemark (zit. Anm. 28), S. 270, identifiziert die Insel in Schnitzlers Erzählung als „die schwedische Insel Ven (dänisch: Hven).“

Im Bilde der Insel im fernen Meer sind auch zwei Symbole des Seelenlandes, das des Wassers in seiner ewig wogenden Bewegung und das des fernen festen Landes, verwoben. [...] Die magische ferne Insel symbolisiert somit nicht so sehr die Unbestimmtheit, Dunkelheit, Ferne und Undurchsichtigkeit des Unbewußten [...], sondern weist eher auf einen „isolierten“ Bereich innerhalb der Seele hin, auf ein Stück bewußtseinsfähigen Lebens, das aber vom gewöhnlichen Lande, d. h. vom Tagesbewußtsein, abgetrennt ist.³⁷⁾

In Schnitzlers Erzählung entspricht das Inselmotiv insofern der archaischen Bildlichkeit, als das Ich, der junge Mann, durch die Enthüllung Friederikes ausgerechnet auf der Insel mit einer Vergangenheit konfrontiert wird (FdW 208f.), die er bereits halb verdrängt und „beinahe völlig vergessen hatte“ (FdW 204), die nun aber wieder ins Bewusstsein rückt, als Friederike und er das Inselland betreten. In diesem Sinne ließe sich die Insel sozusagen selbst schon als ein symbolischer Ort für das „Mittelbewußtsein“ der Schnitzlerschen Figur interpretieren,³⁸⁾ d. h. für jene „Art fluktuierendes Zwischenland zwischen Bewußtem und Unbewußtem“,³⁹⁾ welches hier in der Gestalt eines entlegenen, aber erreichbaren und begehbaren Stück Landes im Meer des Unbewußten erschiene. Dem entspräche auch die Reaktion des Erzählers, der die Fahrt zur „Insel“ (FdW 195), die latentsymbolisch auf seinen Wunsch hindeutet, „über alles ins Klare zu kommen“ (FdW 196), anfangs noch hinausgezögert hatte:

Der Ruderer sagt, man kann in zwei Stunden dort sein. Ich möchte wohl einmal hin. Aber hier ist man seltsam festgehalten; immer bin ich im nächsten Umkreis des kleinen Orts; am liebsten gleich am Ufer oder auf meiner Terrasse. (FdW 195)

Dabei erweist sich später, dass die Überfahrt nicht so problematisch ist wie zunächst dargestellt: „In weniger als einer Stunde“ betritt man schon das Uferland der Insel (FdW 206).

Verfolgt man die Fährte einer solchen psychologischen Lesart noch ein wenig weiter, stößt man im Text bald auf ein archetypisches Bild, welches wiederum mit einer Letalsymbolik in Verbindung steht und auf das im Grunde bereits das Entsetzen des Erzählers hingedeutet hat (FdW 210: „Mich schauderte vor ihr“), nämlich die Vorstellung vom Sterben als einer Reise zu den Toteninseln oder überhaupt von der Totenwelt als einem Inselreich jenseits des Wassers, die seit alten Zeiten überliefert ist. Man findet sie als *Elysium* oder als *Insulas beatorum* in der antiken Mythologie, Charon bringt die Gestorbenen in einem Kahn über die stygischen Gewässer und setzt sie damit über in das Totenreich. Ein Fährmann begegnet auch

³⁷⁾ BEIT, Symbolik des Märchens (zit. Anm. 14), S. 40 u. S. 42.

³⁸⁾ Zu Schnitzlers eigenem, in einer Bemerkung von 1926 erwähntem und als Kritik an der Psychoanalyse formuliertem Konzept des ‚Mittelbewusstseins‘ vgl. ARTHUR SCHNITZLER, Über Psychoanalyse, hrsg. von REINHARD URBACH, in: Protokolle (1976,2), S. 277–284, hier: S. 283f., zf. S. 283: „Das Mittelbewußtsein wird überhaupt im Ganzen zu wenig beachtet. Es ist das ungeheuerste Gebiet des Seelen- und Geisteslebens; von da aus steigen die Elemente ununterbrochen ins Bewußte auf oder sinken ins Unbewußte hinab.“

³⁹⁾ ARTHUR SCHNITZLER, ‚Psychologische Literatur‘ [aus dem Nachlass, undatiert], in: SCHNITZLER, Gesammelte Werke: Aphorismen und Betrachtungen, hrsg. von ROBERT O. WEISS, Frankfurt/M. 1967, S. 454f., hier: S. 455.

in Schnitzlers Erzählung, er heißt hier „der alte Jansen“ (FdW 205) und führt die beiden Reisenden in einem „Boot“ (FdW 205) übers Wasser hin zu der Insel. Über das Bild des Wassers sagt C. G. Jung in den ›Symbolen der Wandlung‹ mit Blick auf Wagners ›Ring des Nibelungen‹:

Das Wasser, das hier angedeutet ist, stellt die mütterliche Tiefe und den Ort der Wiedergeburt dar und damit das Unbewußte in seinem positiven und negativen Aspekt. Das Mysterium der Wiedererneuerung hat aber schauerliche Natur. Es ist eine tödliche Umarmung.⁴⁰⁾

Wem die Ausführungen C. G. Jungs zu mystisch anmuten, der findet die Gültigkeit dieses Musters auch von der neueren Psychologieforschung bestätigt. Über die archetypische Mutter schreibt Anthony Stevens:

as water or sea she represents the origins of all life as well as a symbol of the unconscious [...]. Like all archetypes, the Great Mother possesses both positive and negative attributes [...]. Universally, the negative aspect of the mother has been personified in monsters, gorgons, witches, ghouls, who have murdered the sleep of children (and adults) since the dawning of humankind.⁴¹⁾

Um die hier erprobte psychologische Deutung der Wasser- und Landschaftsmotive abzuschließen, sei auch auf diese letzte archetypische Verbindung in Schnitzlers Text eingegangen: die Verbindung zwischen Wasser, Mutter und Tod (der Erneuerung in ihrem negativen Aspekt), wie sie sich in der entscheidenden Bootsfahrt andeutet. In seiner „Erinnerung“ sieht der Erzähler Friederike „als eine blasse, sanfte Frau, die, mit einem weißen Morgenkleid angetan, im Garten sitzt, wie eine Mutter zu mir ist und mir die Wangen streichelt“ (FdW 202). Ausdrücklich erscheint sie ihm als „totenbleich“ (FdW 203), wodurch die „zwei verschiedenen Gestalten“ (FdW 202), nämlich Mutter und Tod, in eins fallen, da das Mütterliche nun in eine erotische Gefahrenzone übergetreten ist und darum für das Ich bedrohliche Züge annimmt. Bei der Bootsfahrt zu der Insel wird diese Vorstellung mit dem Erscheinen Friederikes wieder aufgenommen: „Sie war ganz weiß gekleidet“ (FdW 206), was an das Bild von ehemals gemahnt („eine blasse, sanfte Frau“, „mit einem weißen Morgenkleid angetan“) und zugleich schon auf das Todesmotiv vorausweist, das sich im Folgenden nun ankündigt. Auch hierbei handelt es sich jedoch entschiedenmaßen um eine Projektion des Erzählers. Nachdem er und Friederike über die Insel gewandelt sind, wo sie mit Bildern der Sexualität konfrontiert wurden – dem „Leuchtturm“ etwa als klassischem Phallussymbol (FdW 207)⁴²⁾ –, nun aber wieder die „Brücke“ erreicht und den Rückweg angetreten haben (FdW 210), erscheint ihm Friederike plötzlich wie ein Phantom: „Etwas Gespenstisches schien

⁴⁰⁾ CARL GUSTAV JUNG, *Symbole der Wandlung. Analyse des Vorspiels zu einer Schizophrenie*, 4. umgearb. Aufl. von ›Wandlungen und Symbole der Libido‹, Zürich 1952, S. 677 [auch in: JUNG, *Gesammelte Werke*, Bd. 5, hrsg. von LILLY JUNG-MERKER und ELISABETH RÜF, Olten und Freiburg/Br. 1973].

⁴¹⁾ ANTHONY STEVENS, *Archetype Revisited. An Updated Natural History of the Self*, London 2002, S. 108f.

⁴²⁾ Vgl. dazu auch GERREKENS, *Pose als Selbstbetrug* (zit. Anm. 31), S. 148: „Friederike ist sich durchaus der erotischen Konnotation vom ‚Leuchtturm‘, der auf der Insel ‚steht‘ (FdW, S. 205), bewusst, wie ihr Erröten zeigt“.

mir um sie zu gleiten“ (FdW 210). Darin kehrt der Gedanke einer „weißen“ Frau wieder (FdW 202), die „totenbleich“ ist (FdW 203) und die somit jenes „Unheimliche“ (FdW 211) erhält, das unbewusst nur davor schützen soll, sie zu „begehren“ (FdW 211). So verbindet sich die Rückkehr von der Insel im Kopf des Erzählers mit der Vorstellung eines Gestorbenseins, die er aus Angst vor der erotischen Begegnung⁴³⁾ unbewusst auf Friederike projiziert; und allein auf diese Weise wird die Insel symbolisch zu einem Todesort.⁴⁴⁾ Noch ganz am Ende der Erzählung, wo das Ich im Eisenbahnkupee die Flucht von früher detailgenau wiederholt,⁴⁵⁾ steigt ein letztes Mal die Vorstellung von einem Phantom empor: „Wenn ich die Augen schliesse, sehe ich die Gestalt vor mir. Aber es ist nicht eine Frau, die dort am Ufer im Halbdunkel hin und her wandelt – ein Schatten gleitet auf und ab“ (FdW 211).

Die Wahrnehmungen des Erzählers, der sich unbewusst in eine archaische Vorstellungswelt flüchtet, können letzten Endes jedoch nicht darüber hinwegtäuschen, dass es hier noch um ein ganz anderes Problem geht, zu dem er selbst maßgeblich beiträgt. Es ist das Thema einer elementaren Fremdheit, diesmal nicht einer sozialen Fremdheit wie in ›Reichtum‹, sondern einer zwischenmenschlichen Fremdheit, die an der Begegnung zwischen dem namenlosen Ich und Friederike exemplarisch vor Augen geführt wird. Und genau hier löst sich die rein psychologische Perspektive schließlich auf, genauer gesagt: Hier löst sich die psychologische Außenperspektive, d. h. die psychologische Betrachtung der Landschaft als Darstellungsraum seelischer Urbilder, auf, nicht aber die psychologische Innenperspektive, d. h. der Blick auf die Vorgänge im Innern der Personen, die sich zum Teil erst durch den Außenblick (Landschaftsprojektionen) haben erschließen lassen. Denn die zwischenmenschliche Entfremdung zwischen dem Ich und Friederike ist wesentlich durch psychische Dispositionen und Verhaltensmuster bedingt. In einer Art von projektivem Rückschluss legt der Erzähler bei Friederikes Bekenntnis auf der Insel schließlich die Konsequenzen seines eigenen Verhaltens offen; auf diese Weise wird die Insel zuletzt zu einem Bildnis des Lebensraumes menschlicher Gemeinschaft, zu einem Zeichen für die insulare Stellung des Menschen in der Welt, für seine Vereinzelung, seine Entfremdung wie auch seine gescheiterte Verständigung, von der der Text ja insgesamt (schon durch das Schweigen des „Weisen“) ein nur allzu deutliches Zeugnis gibt:

Während sie das erzählte, fühlte ich, wie irgend etwas in meinem Innern erstarrte. Und als sie geendet hatte, schaute ich sie an, als müßte ich sie fragen: Wer bist du?
Ich wandte mich unwillkürlich nach dem Hafene, wo ich die Segel unseres Bootes glänzen sah, und ich dachte: Wie lange, wie unendlich lange ist es her, daß wir auf diese Insel gekommen sind?

⁴³⁾ Vgl. mit fast schon komischem Einschlag auch FdW 210: „Ich verstehe mich nicht auf Segeln.“, [...] Rudern kannst du doch? „Ja“, sagte ich. Mich schauderte [...]“.

⁴⁴⁾ Damit fügen sich die archetypischen Symbolgehalte schließlich zu einem logischen Gesamtsystem mit den auf einer anderen Ebene der Erzählung entstehenden intertextuellen Bezügen zu ›Werther‹ und ›Immensee‹, die ihrerseits gerade nicht für, sondern gegen die Darstellungen des Erzählers arbeiten (vgl. hierzu GERREKENS, Pose als Selbstbetrug, zit. Anm. 31).

⁴⁵⁾ Vgl. FdW 204 u. FdW 211.

Denn ich bin mit einer Frau hier gelandet, die ich geliebt habe, und jetzt geht eine Fremde an meiner Seite. Es war mir unmöglich, auch nur ein Wort zu sprechen. (FdW 209)

Und so lässt sich das zentrale Landschaftssymbol der Insel aus ›Die Frau des Weisen‹ schließlich auch als ein Bild für jene „fortschreitende Isolierung des Menschen“ lesen, wie sie Oskar Seidlin Mitte des vorigen Jahrhunderts genereller im Blick auf Schnitzlers Werke und die in ihnen dargestellte Welt diagnostiziert hat:

Solcher Art ist das folgerichtige Panorama einer Welt, aus der alle Sicherheit geschwunden ist. Auf nichts kann man sich verlassen, selbst auf die eigenen Gefühle nicht, die sich aus geringfügigstem Anlaß wandeln können. Alles und jeder ist unzugänglich geworden, hoffnungslos verschlossen in sich selbst wie eine Insel, da alle Verbindung und Kommunikation versperrt scheint.⁴⁶⁾

Umso bedeutsamer erscheint nun vor diesem Hintergrund auch die oben besprochene kompositorische Zergliederung des Textes in einzelne, isolierte Stimmungsaugenblicke und Impressionen des namenlosen Erzählers, die dadurch zu einem weiteren Abbild für den isolierten Menschen wird⁴⁷⁾ und die Thematik der zwischenmenschlichen Entfremdung und Vereinzelung zugleich auf erzählerischer Ebene zur Gestalt bringt.

III.

›Die Toten schweigen‹

Zur Wiener Stadtlandschaft kehrt die zeitlich dicht auf ›Die Frau des Weisen‹ folgende Erzählung ›Die Toten schweigen‹⁴⁸⁾ zurück (Entstehung: im Entwurf 1896, definitive Fassung 1897; Erstdruck: Oktober 1897, ›Cosmopolis‹), die Georg Brandes seinerzeit als „ein Meisterwerk“ bezeichnete⁴⁹⁾ und die zwar ebenfalls zu den weniger besprochenen Werken Schnitzlers gehört, von den drei hier versammelten Erzählungen aber noch die meiste Beachtung gefunden hat.

An einem stürmischen Herbstabend wartet ein junger Mann namens Franz in der Nähe der Praterstraße ungeduldig auf seine Geliebte, die sich während der freitäglichen Professorenitzung ihres Ehegatten dort mit ihm treffen soll. Als Emma, die junge Dame, endlich erscheint, steigen die beiden in die Kutsche, doch der

⁴⁶⁾ OSKAR SEIDLIN, Einleitung, in: Der Briefwechsel Arthur Schnitzler – Otto Brahm, hrsg. und eingel. von OSKAR SEIDLIN, Berlin 1953, S. 9–32, hier: S. 24, S. 26. Hinweis darauf auch bei PINKERT, Reflexe einer Reise nach Dänemark (zit. Anm. 28), S. 269.

⁴⁷⁾ Vgl. in diesem Zusammenhang auch sehr bezeichnend ARTHUR SCHNITZLER, Beziehungen und Einsamkeiten [aus: Buch der Sprüche und Bedenken, Wien 1927], in: SCHNITZLER, Gesammelte Werke: Aphorismen und Betrachtungen (zit. Anm. 39), S. 52–70, hier: S. 53: „Die Seele mancher Menschen scheint aus einzelnen gewissermaßen flottierenden Elementen zu bestehen, die sich niemals um ein Zentrum zu gruppieren, also auch keine Einheit zu bilden imstande sind. So lebt der kernlose Mensch in einer ungeheuren und ihm doch niemals völlig zu Bewußtsein kommenden Einsamkeit dahin.“

⁴⁸⁾ Zit. n. SCHNITZLER, Gesammelte Werke in drei Bänden, Bd. 1 (zit. Anm. 9), S. 212–229. Sigle „TS“.

⁴⁹⁾ GEORG BRANDES, Gestalten und Gedanken. Essays, München 1903, S. 37. Zit. n. PINKERT, Reflexe einer Reise nach Dänemark (zit. Anm. 28), S. 264.

betrunkene Fahrer verursacht einen Unfall. In rasender Fahrt werden sie aus dem Wagen geschleudert, Emma und der Kutscher finden sich unversehrt auf der Straße wieder, Franz liegt tot neben ihnen auf dem Boden. Emma schickt den Fahrer fort, um Hilfe zu holen, sie selbst aber flieht aus Angst vor Entdeckung schließlich von dem Ort des Unglücks, lässt den Toten allein zurück und eilt unbemerkt nach Hause. Als sie daheim angekommen ist und nun auch ihr Mann zurückkommt, entfährt ihr, innerlich aufgebracht wie sie ist und voller Angst vor einem Verrat, unwillkürlich der Satz „Die Toten schweigen“ (TS 229):

Und sie weiß, daß sie diesem Manne, den sie durch Jahre betrogen hat, im nächsten Augenblick die ganze Wahrheit sagen wird.

Und während sie mit ihrem Jungen langsam durch die Tür schreitet, immer die Augen ihres Gatten auf sich gerichtet fühlend, kommt eine große Ruhe über sie, als würde vieles wieder gut... (TS 229)

Das Ende bleibt jedoch in vieler Hinsicht ungewiss. Wo es bei Eichendorff am Schluss heißt: „und es war alles, alles gut“,⁵⁰ da endet die Schnitzlersche Erzählung lediglich, „als würde vieles wieder gut“. Der glückliche Ausgang ist damit in den Irrealis der Gegenwart übergetreten und bleibt als solcher zumindest ambivalent. Schon Benno von Wiese merkt in seiner grundlegenden Interpretation von Schnitzlers „Novelle“ an:

Dieser letzte Satz kann auf Versöhnung zwischen Mann und Frau hindeuten, er kann aber ebensogut nur den subjektiven Seelenzustand Emmas widerspiegeln. Dem Erzähler kommt es offensichtlich nicht darauf an, uns zu unterrichten, ob das Fundament dieser Ehe nunmehr neu gelegt oder die Frau ihren Mann und ihr Kind verlieren wird.⁵¹)

Richtet man den Blick nun noch einmal auf die Landschaft, in der die Schnitzlerschen Figuren sich bewegen, so stößt man hier zum dritten Mal auf ein Motiv, das bereits in den beiden anderen Erzählungen begegnet ist, nämlich jenes Übergangsmotiv der „Brücke“. Als letzten Zielort nennt Franz dem Kutscher die „Reichsbrücke“ (TS 214). Als sie schließlich an der „Brücke“ angekommen sind (TS 215), setzen Franz und Emma den Weg zu Fuß fort: „Wo sind wir? / Schon an der Brücke. [...] Gehen wir ein Stückchen [...]“. (TS 215) Die Brücke führt über einen Fluss; anders als in ›Reichtum‹ handelt es sich hierbei nicht um den Donaukanal, sondern um die „große [...] Donau“ (TS 215) aus der Wiener Stadtopographie. Schließlich treten die beiden den Weg über die Brücke an: „Sie spazierten vorwärts“ (TS 216). Dieser Weg scheint sich jedoch als ein Weg in die Dunkelheit zu gestalten, in eine Finsternis, die vom Ufer „jenseits“ des Wassers herüberzudringen scheint, während allein diesseits des Flusses, an dem Ufer, „das

⁵⁰) JOSEPH VON EICHENDORFF, Aus dem Leben eines Taugenichts [Entst. 1822–1823, Erstdr. 1826], in: EICHENDORFF, Neue Gesamtausgabe der Werke und Schriften in vier Bänden, Bd. 2: Romane, Novellen, Märchen, Erlebtes, hrsg. von GERHARD BAUMANN in Verb. mit SIEGFRIED GROSSE, 4.–8. Tsd., Stuttgart 1957, S. 347–434, hier: S. 434.

⁵¹) BENNO VON WIESE, Arthur Schnitzler – Die Toten schweigen, in: WIESE, Die deutsche Novelle von Goethe bis Kafka. Interpretationen II, 13.–18. Tsd., Düsseldorf 1965 [zuerst 1962], S. 261–279, hier: S. 277.

die beiden eben verlassen hatten“, Licht herrscht, von dem nur noch seitlich „in der Ferne“ ein roter Widerschein auszumachen ist:

So lang die Brücke allmählich anstieg, sprachen sie nichts; und als sie beide das Wasser unter sich rauschen hörten, blieben sie eine Weile stehen. Tiefes Dunkel war um sie. Der breite Strom dehnte sich grau und in unbestimmten Grenzen hin, in der Ferne sahen sie rote Lichter, die über dem Wasser zu schweben schienen und sich darin spiegelten. Von dem Ufer her, das die beiden eben verlassen hatten, senkten sich zitternde Lichtstreifen ins Wasser; jenseits war es, als verlöre sich der Strom in die schwarzen Auen. (TS 216)

Als Franz und Emma ihren Weg fortsetzen – „Sie näherten sich dem anderen Ufer“ (TS 217) –, bestätigt sich der Verdacht, der Gang über die Brücke ist ein Gang ins Dunkel:

Jetzt senkte sich die Brücke leicht gegen das andere Ufer. Sie sahen, wie die Straße vor ihnen zwischen Bäumen ins Finstere weiter lief. Rechts und links von ihnen lagen in der Tiefe die Auen; sie sahen wie in Abgründe hinein. (TS 217)

Es ist bezeichnend für das Übergangsmotiv der Brücke, dass sich die entscheidenden Schwellenszenen zwischen Franz und Emma, die auch in ihrer Beziehung an einem Wende-, Grenz- oder Übergangspunkt stehen, gerade dort, auf der Brücke über dem Fluss, abspielen: von Franz' Entschluss „Wir sollten fort“ (TS 216) bis zu seiner Ankündigung „Ich sag' dir Adieu“ (TS 217).⁵² Zugleich aber kündigt sich in der Dunkelheit jenseits des Flusses symbolisch bereits der Franz dort erwartende Tod an (und damit auch das definitive Ende einer Beziehung, die vorher schon im Sterben lag):

„Wohin kämen wir“, fragte sie dann, „wenn wir hier immer weiter führen? [...] noch ein bißchen weiter da hinaus, wenn du willst.“ Sie wies ins Dunkle. (TS 217)

Kaum haben sie das andere Ufer erreicht, geschieht das Unglück: „Franz lag neben ihr, völlig regungslos“ (TS 218), „das ist der Tod!“ (TS 221). Der Weg über die Brücke ans jenseitige Ufer des Flusses wird für einen der Reisenden also buchstäblich zu einer Überfahrt in den Tod. Wie bereits in ›Reichtum‹ markieren die Brücke und das Wasser damit eine symbolische Grenze zwischen Leben (Licht)

⁵²) Vgl. auch WILLIAM K. COOK, *Isolation, Flight, and Resolution in Arthur Schnitzler's ›Die Toten schweigen‹*, in: *Germanic Review* 50 (1975), S. 213–226, hier: S. 217: „A description of the view from the bridge across the Danube gives further indication that Franz and Emma are in a borderline situation“; dazu WIESE, *Arthur Schnitzler* (zit. Anm. 51), S. 270: „Das Hineinsehen ‚wie in Abgründe‘ deutet jedoch zugleich auf das Boden- und Richtungslose der seelischen Situation hin“. Ralf Marzinek versteht diese „Symbolspur“ als „red herring“ (RALF MARZINEK, *Das Problem der Sprache in Arthur Schnitzlers Novelle: ›Die Toten schweigen‹*. Zur erzählerischen Vermittlung des Figurenbewußtseins, in: *Das magische Dreieck. Polnisch-deutsche Aspekte zur österreichischen und deutschen Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts*, hrsg. von HANS-ULRICH LINDKEN, Frankfurt/M. u. a. 1992, S. 29–48, hier: S. 37). KARIN TEBBEN, „Traum wird Leben, Leben Traum“. Arthur Schnitzlers ›Die Toten schweigen‹ (1897), in: *Musil-Forum* 27 (2001/02), S. 103–118, bemerkt hierzu: „Der Halt auf der Brücke markiert die anstehende Entscheidung“ (S. 109). Dabei deutet Tebben das gesamte Handlungsgeschehen als einen Tagtraum der Protagonistin: „Emma phantasiert den Tod des Liebhabers“ (ebenda, S. 106).

und Sterben (Dunkelheit), die hier jedoch zugleich über ihren reinen Bildsinn hinausgeht, indem sie konkrete Züge annimmt. In diesem Sinne ist es nur folgerichtig, dass Bettina Matthias, die auch auf „die hohe Bedeutung“ hinweist, „die den Außen- und vor allem Raumbeschreibungen in dieser Novelle zukommt“,⁵³⁾ die Fahrt über die Brücke und den dunklen Fluss vor dem Hintergrund antiker „Todesmythologie“ liest: „Wie die Flüsse Styx oder Acheron [...] wird auch die Donau für Franz zum Fluß ohne Wiederkehr“.⁵⁴⁾ Erneut bietet sich hier also eine Deutung im Blick auf archetypische Muster an, nach denen das Überqueren der Brücke und des Wassers Tod bedeutet. Doch in Schnitzlers Erzählung gerät dieses Schema mit der Rückkehr Emmas aus den Fugen. Emma beschließt, den Toten jenseits des Flusses allein zu lassen und in die Welt der Lebenden zurückzukehren, sie läuft „zurück... in das Licht, in den Lärm, zu den Menschen!“ (TS 223), was so weit noch mit der symbolischen Ordnung zu vereinbaren sein mag: „Es ist ihr, als ob sie vor dem bleichen Manne fliehen müßte“ (TS 223). Dann jedoch vollzieht sich eine Umkehrung dieser Ordnung, denn nun „fällt ihr ein, daß sie ja den Lebendigen entkommen will, die gleich dort sein und sie suchen werden“ (TS 223). Mit dem Eindringen der „Lebendigen“ in den symbolischen Bereich der Toten verkehren sich die ursprünglichen Grenzen, und gerade diese Verkehrung führt in das inhaltliche Zentrum der Erzählung, wie es im Grunde schon der Titel des Werks bezeichnet: Zwar heißt der Text ›Die Toten schweigen‹, doch scheint es letztlich vielmehr, dass die Toten ‚reden‘⁵⁵⁾ und die Lebenden ‚schweigen‘.⁵⁶⁾ Und genau dies ist der Punkt, an dem sich die ‚urbildliche‘ Perspektive auflöst zugunsten einer Einbindung der Kollektivsymbole in einen bestimmten Zeitkontext.

Den eigentlichen Kern von ›Die Toten schweigen‹ bilden die bürgerlich-gesellschaftlichen Hintergründe, vor denen sich der individuelle Konflikt ereignet. Es geht hier ganz offensichtlich um ein Problem der bürgerlichen Gesellschaft im Wien um 1900: um ihre berüchtigte Doppelmoral und den tiefen inneren Widerspruch zwischen öffentlicher Verleugnung und heimlicher Akzeptanz, zwischen moralischer Verurteilung und stillschweigendem Gutheißen der Triebwelt, in eben diesem Sinne also um das ‚Schweigen‘ der ‚Lebenden‘. Rolf Geißler sieht in dem Kernereignis der Novelle, dem tödlichen Unfall des Geliebten, ein Experiment,

⁵³⁾ MATTHIAS, Masken des Lebens (zit. Anm. 3), zu ›Die Toten schweigen‹ S. 80–89, hier: S. 81.

⁵⁴⁾ Ebenda, S. 83. Vgl. auch NORBERT MICKE, „Der Tote auf meinem Schoß“ – zur dramatisch-analytischen Darstellung des Eros/Thanatos-Motivs in Arthur Schnitzlers Erzählung ›Die Toten schweigen‹, in: KLAUS LINDEMANN und NORBERT MICKE, Eros und Thanatos. Erzählungen zwischen Jahrhundertwende und Erstem Weltkrieg, Paderborn. u. a. 1996, S. 33–52, hier: S. 36: „Hier wird das Todesmotiv antizipiert, indem der Leser sich an das ‚Wasser des Grausens‘ [...], den Unterweltsfluß ‚Styx‘, erinnert fühlen kann“.

⁵⁵⁾ Vgl. dazu WIESE, Arthur Schnitzler (zit. Anm. 51), S. 276: „Die Paradoxie dieses Satzes, der zum Titel der Novelle geworden ist, liegt darin, daß er sich, als ein ausgesprochener, in sein Gegenteil verkehrt. Die Toten beginnen zu reden.“

⁵⁶⁾ Vgl. etwa in Bezug auf Franz und Emma TS 214: „Beide schwiegen eine Weile“; TS 216: „Nach langem Schweigen“; TS 217: „Er schwieg eine Weile“, „Nach langem Schweigen“; usw.

mittels dessen Schnitzler die spiel- und spiegelartige Scheinwelt bürgerlicher Alltäglichkeit entlarve.⁵⁷⁾ In der Tat fürchtet Emma nichts auf der Welt mehr als den Skandal. Nicht um den toten Geliebten neben ihr, allein um die Wahrung des öffentlichen Ansehens kreisen all ihre Gedanken. Die Wiedergabe der entsprechenden Gedankengänge Emmas bietet zugleich ein eindringliches Beispiel für die Vermittlung von Figurenbewusstsein durch erzählperspektivische Innensicht und die Technik der erlebten Rede in dieser frühen Schnitzlerschen Erzählung:⁵⁸⁾

Nur hier nicht entdeckt werden. Um Himmelswillen, das ist ja das einzige Wichtige, nur auf das und auf gar nichts anderes kommt es an – sie ist ja verloren, wenn ein Mensch erfährt, daß sie die Geliebte von ... (TS 222)

Was wird sie dem Stubenmädchen sagen? Es fährt ihr durch den Kopf, daß morgen die Geschichte von dem Unglücksfall in allen Zeitungen zu lesen sein wird. Auch von einer Frau, die mit im Wagen war, und die dann nicht mehr zu finden war, wird überall zu lesen stehen, und bei diesem Gedanken bebt sie von neuem [...]. (TS 225)

Der Gedankenstrom spiegelt bei aller personalen Erzählfokalisierung jedoch weniger einen bloß persönlichen als einen gesellschaftlichen Konflikt wider. Indem Emma die bürgerlichen Konventionen nicht kritisch reflektiert, sondern uneingeschränkt verinnerlicht hat, werden an ihr die bestehenden Normen stellvertretend vorgeführt. Deshalb auch erweist sich die oben umrissene Offenheit des Endes zugleich als ein Blick in eine ungewisse gesellschaftliche Zukunft. Denn selbst wenn man für die positivere Lösung, eine vertrauliche Aussprache zwischen Mann und Frau, optieren wollte, so wäre damit doch nichts über eine Veränderung der gegenwärtigen Zeitzustände ausgesagt, im Gegenteil: Das stille Geständnis oder Zugeständnis würde sich in dem Fall allein innerhalb der geltenden Normen vollziehen, um das bürgerliche Ansehen nicht aufs Spiel zu setzen.

Inwieweit nun auch die Landschaftssymbolik der Erzählung in Verbindung steht mit dieser gesellschaftlichen Problematik, lässt sich allem voran an dem zentralen Motiv vom „Sturm“ (TS 212) ablesen, der schon zu Beginn auf die kommende Katastrophe vorausweist. Als Aufruhr elementarer Naturgewalten, als Vorbote des Unglücks sowie als äußeres Zeichen einer Unruhe im Innern der Personen deutet das Unwetter bereits zum Auftakt der Erzählung auf den Symbolgehalt der Naturdarstellung hin: „Die von Schnitzler immer wieder eingesetzte Wettersymbolik ist hier mehr als deutlich“.⁵⁹⁾ Zugleich nimmt Schnitzlers Bild

⁵⁷⁾ Vgl. ROLF GEISSLER, Experiment und Erkenntnis. Überlegungen zum geistesgeschichtlichen Ort des Schnitzlerschen Erzählens, in: *Modern Austrian Literature* 19,1 (1986), S. 49–62, hier: S. 57f. Diesem Experiment spricht Geißler indessen eine therapeutische Funktion zu (vgl. dazu auch ebenda, S. 62).

⁵⁸⁾ Vgl. zu erzähltechnischen Aspekten ferner den Ansatz von MARZINEK, *Das Problem der Sprache* (zit. Anm. 52). Besonders markant ist der drastische Perspektivwechsel von Franz zu Emma, der aus dem Tod der männlichen Figur hervorgeht und der offensichtlich auch mit dem Titel der Erzählung in Verbindung steht.

⁵⁹⁾ ROLF ALLERDISSSEN, *Arthur Schnitzler: Impressionistisches Rollenspiel und skeptischer Moralismus in seinen Erzählungen*, Bonn 1985, zu ›Die Toten schweigen‹ S. 240–248, hier: S. 241.

vom Sturm in der Dunkelheit eine spezifisch gesellschaftliche Dimension an, und zwar als Metapher für den Umsturz der bestehenden Verhältnisse. Mit diesem Umsturzgedanken geht in Schnitzlers Text gleichermaßen die Gefährdung der bürgerlichen Identität einher, wie sie an der Figur des männlichen Geliebten Franz zutage tritt. Schon zu Beginn heißt es von Franz, der im „Sturm“ (TS 212) auf Emma wartet: „Ja, heute wird sie kommen, dachte er, während er seinen Hut festhielt, der wegzufiegen drohte“ (TS 212). Wo der „Hut“ als Zeichen der bürgerlichen Existenz bereits am Anfang „wegzufiegen droht[]“, da kündigen sich auch andere Stürme an: In der Literaturgeschichte steht das Motiv des Hutverlustes in einem inneren Zusammenhang mit Erfahrungen von Fremdheit, Identitätsgefährdung, Heimatlosigkeit sowie mit dem Umsturz der gesellschaftlichen Ordnung.⁶⁰⁾ Vor diesem Hintergrund ist der drohende Hutverlust des Liebhabers Franz zugleich als Anzeichen für eine Bedrohung der bürgerlichen Identität zu deuten,⁶¹⁾ aber auch als Hinweis auf ein Angehen gegen die bestehenden Verhältnisse. „Ah, das geht so nicht fort“ (TS 214), lässt Schnitzler seine Figur ausrufen, als sei damit nicht nur die heimliche Beziehung zu Emma gemeint, sondern die gesamte gesellschaftliche Lage der überalterten Franz-Joseph-Ära im Wiener *Fin de Siècle*. Doch zu einem gesellschaftlichen Umsturz kommt es in Schnitzlers Erzählung nicht. Im Gegenteil. Franz, der für einen gewissen Aufbruchwillen stehen mag, verschwindet bald aus der Geschichte. Und Emma – ganz im Gegensatz zu ihrer berühmten Namensschwester aus Flauberts Roman ›Madame Bovary‹, auf den Schnitzlers Text eindeutig rekurriert⁶²⁾ – verharret einzig und allein in der Bequemlichkeit der Normkonformität. So steht auch das zentrale Ereignis des Wagenunglücks, das hier im wörtlichsten Sinne die ‚Katastrophe‘ bildet, nicht etwa für einen Umsturz der bestehenden Verhältnisse, sondern gerade für die Verkehrtheit der gesellschaftlichen Situation um die Jahrhundertwende: Der Unfall wird zum Sinnbild einer entgleisten Zeit. An der Kutsche scheint „ein Rad gebrochen“ (TS 219)

⁶⁰⁾ Vgl. zur Entwicklung dieses Motivkomplexes LUTZ HERMANN GÖRGENS, „Der Hut flog mir vom Kopfe“. Ein Motiv aus E. T. A. Hoffmanns Lebens-Ansichten des Katers Murr, in: *Mitteilungen der E. T. A. Hoffmann-Gesellschaft* 31 (1985), S. 53–58.

⁶¹⁾ Vgl. dahingehend auch MICKE, „Der Tote auf meinem Schoß“ (zit. Anm. 54), S. 33: „Mittels impressionistisch hingestreuter Stimmungs- und Gedankenbilder vermittelt Schnitzler zu Beginn Eindrücke einer abendlichen Welt, der im Untergang begriffenen österreichisch-ungarischen K.u.K.-Monarchie. [...] ‚Herbst‘ [...] und ‚der verdammte Sturm‘ [...] – typische Bilder für das *Fin de Siècle* – setzen die vorherige Sicherheit außer Kraft und bedrohen Franz, der Gefahr läuft, seinen ‚Hut‘ [...] und damit seine bürgerliche Identität zu verlieren“. Allerdings geht Micke davon aus, dass sich durch Emma zuletzt ein „Prozess der Wiederherstellung von Wahrheit und Menschlichkeit“ vollziehe, der „Vervollkommnung des Individuums im Sinne einer Entelechie“ gewähre (ebenda, S. 43, S. 46).

⁶²⁾ Vgl. dazu überzeugend BARBARA SUROWSKA, Flaubertsche Motive in Schnitzlers Novelle ›Die Toten schweigen‹, in: *Orbis Litterarum* 40 (1985), S. 372–379. Umgekehrt lassen sich wiederum eine Reihe von Bezügen (wie auch Unterschieden) zwischen Schnitzlers ›Die Toten schweigen‹ einerseits und Stefan Zweigs späterer Novelle ›Angst‹ (1913) andererseits ermitteln, vgl. dazu BRUCE THOMPSON, Two Adulteresses in Vienna. Stefan Zweig's ›Angst‹ and Schnitzler's ›Die Toten schweigen‹, in: *Modern Austrian Literature* 32,2 (1999), S. 1–14.

oder, wie der Schwager selbst es ausdrückt: Der „Wagen“ ist „brochen“ (TS 220). In Schnitzlers Motiv vom Wagenbruch verdichtet sich damit nicht zuletzt auch bildhaft eine Skepsis gegenüber den gesellschaftlichen Zuständen der Zeit, die der Text in einem Unglück enden lässt.

Auf diese Weise werden an dem Weg der beiden Protagonisten durch die symbolische Landschaft, wie er oben abgeschritten wurde, gesellschaftliche Probleme der Zeit verhandelt, auf die in der Erzählung auch durch eine bestimmte Zeitmetaphorik verwiesen wird. Hier kehrt ein Motiv wieder, das in ähnlicher Form schon einmal begegnet ist, und zwar in der Erzählung ›Reichtum‹. Es ist das Bild von der verkehrten Zeit, mit der auch in dieser Erzählung etwas nicht zu stimmen scheint: „Er [Franz] sah auf die Uhr... Sieben – und schon völlige Nacht. Der Herbst ist diesmal früh da. Und der verdammte Sturm“ (TS 212). Zwar gelingt es Emma schließlich, den äußeren Zeitrahmen zwischen 7 und 9, der im Grunde die Enge der bürgerlich-konformen Existenz verkörpert, einzuhalten und rechtzeitig daheim anzukommen. Zwar funktioniert ihre Uhr noch, worüber sie sich nicht genügend wundern kann: „Es ist zehn Minuten vor Neun. Sie hält die Uhr ans Ohr – sie ist nicht stehen geblieben. Und sie denkt: ich bin lebendig, gesund ... sogar meine Uhr geht ...“ (TS 225). Doch vermag all dies schließlich nicht darüber hinwegzutäuschen, dass in dieser Erzählung offenbar die Zeit selbst aus den Fugen geraten ist. Denn auch als eine Anspielung darauf lässt sich die verunglückte Kutschfahrt lesen. Schwager Chronos ist „betrunken“ (TS 215), und so gemahnt die stürmische, „im Zickzack“ (TS 215) verlaufende Wagenfahrt an eine wahllos dahinfliegende Zeit, die in der Katastrophe endet. Waren also an der Erzählung ›Reichtum‹ das Motiv der monotonen Zeit wie das Bildnis der zu langsam laufenden Uhr aufgefallen, so ist ›Die Toten schweigen‹ umgekehrt von dem Gedanken einer rasenden, hetzenden Zeit beherrscht.⁶³ In diesen beiden konträren Zeitbildern kommen nun wohl auch bei Schnitzler bestimmte „Leiderfahrungen“ zum Ausdruck, wie sie Thomas Anz in seiner Darstellung zur „Existenzliteratur um 1910“ beschreibt:

Was die Zeitmetaphorik angeht, so ist es entsprechend der Vorstellung von der „Geheztheit“ des Menschen [...] entweder die subjektiv extrem schnell vergehende oder aber, im Rahmen der Klage über die Monotonie, Erstarrung und Avitalität des Daseins, die fast zum Stillstand gekommene, zäh dahinfließende Zeit [...], mit der man seine existentiellen Erfahrungen verbildlicht.⁶⁴

Kehrt man nun noch einmal zu Emmas Weg durch die symbolische Landschaft des Textes zurück, so lässt sich schließlich auch sein Ende in Verbindung setzen mit der Todesthematik als einer Gesellschaftsmetapher. Denn wenn die Protagonistin am Schluss wieder nachhause findet, so erscheint dies bildlich ge-

⁶³ Vgl. zudem WIESE, Arthur Schnitzler (zit. Anm. 51), S. 268: „Auch die Zeit bekommt etwas Jagendes, und der Mensch wird ihr Opfer“.

⁶⁴ THOMAS ANZ, Literatur der Existenz. Literarische Psychopathographie und ihre soziale Bedeutung im Frühexpressionismus, Stuttgart 1977, S. 51.

rade nicht als eine Rückkehr zu den Lebenden, sondern als ein Rückfall in eine tote Welt, nämlich in eine tote Fassadenwelt aus erstarrten Konventionen und gesellschaftlicher Maskenhaftigkeit. Obgleich Emma die symbolischen Scheidepunkte erreicht: „sie ist ja gleich bei der Brücke [...]. Da ist die Brücke, die Straße scheint heller... ja schon hört sie das Wasser rauschen“ (TS 223), und sie schließlich nachhause zurückkehrt: „sie fühlt, daß sie nur einen Wunsch hat: zu Hause, in Sicherheit sein. [...] Ich bin gerettet, ich bin daheim“ (TS 226, 227), so bleibt die „Erlösung“ (TS 224), die sie sich dort verspricht und die in ihrer negativen Variante bereits im Verlöschen des Lichts als Gegenbild gestaltet war,⁶⁵⁾ letzten Endes doch äußerst zweifelhaft.⁶⁶⁾ Dies zeigt sich noch exemplarisch an dem Bild vom fremden Ich im Spiegel,⁶⁷⁾ welches nicht zuletzt auch ein Symbol für die gesellschaftliche Erstarrung wie auch für die damit einhergehende Entfremdung des Menschen von sich selbst darstellt. Am Ende blickt Emma in den Spiegel, der ihr die eigene Maskenhaftigkeit – und zwar als einen bleibenden Zustand – vorführt:

Und sich selbst gegenüber im Wandspiegel sieht sie ein Gesicht, das lächelt, grausam, und mit verzerrten Zügen. Sie weiß, daß es ihr eigenes ist, und doch schaudert ihr davor... Und sie merkt, daß es starr wird, sie kann den Mund nicht bewegen, sie weiß [!] es: dieses Lächeln wird, so lange sie lebt [!], um ihre Lippen spielen. (TS 228)⁶⁸⁾

Gegenüber dem sozialen und dem zwischenmenschlichen Entfremdungsprozess in den symbolischen Landschaften von ›Reichtum‹ und ›Die Frau des Weisen‹ verbildlicht sich in ›Die Toten schweigen‹ also schließlich eine durch gesellschaftliche Maskenhaftigkeit bedingte Fremdheit des Menschen vor den anderen und vor sich selbst. Es ist nun Aufgabe des Schlusskapitels, den größeren Zeitzusammenhang aufzuzeigen, in den sich diese unterschiedlich akzentuierten Fremdheitsdiskurse letztlich einschreiben.

⁶⁵⁾ Vgl. TS 222: „Und sie stieß mit dem Fuß die Laterne um. Die verlöschte. Nun stand sie in tiefer Finsternis. Nichts sah sie. Auch ihn [den Toten] sah sie nicht mehr“. COOK, *Isolation* (zit. Anm. 52), merkt zu dieser Szene an: „Perhaps nowhere else in the story is the utter insecurity and isolation of Emma's present situation indicated more effectively than in this reversal of the symbolic significance of light for the terrified woman“ (S. 220, dort: Anm. 15). Allerdings deutete sich in „Emma's desperate act of breaking the lonely silence between her and her husband“ am Ende, so Cook, „the potential for the establishment of a truly mutual relationship“ (S. 225) und damit eine Lösung der Vereinsamungsprozesse an.

⁶⁶⁾ Vgl. auch WIESE, Arthur Schnitzler (zit. Anm. 51), S. 272: „sie flieht in die Geborgenheit ihres Hauses hinein; aber eben damit muß sie von neuem fürchten, daß diese Geborgenheit in Wahrheit keine ist, weil ihr dort die Aufdeckung des Geschehenen mit allen daraus entspringenden Folgen droht.“

⁶⁷⁾ Vgl. dazu in nuce bereits ALLERDISSEN, Arthur Schnitzler (zit. Anm. 59), S. 245: „Wie bei Leutnant Willi Kasda (›Spiel im Morgengrauen‹) oder bei Casanova wirft auch hier der Spiegel ein Bild zurück, das kaum noch als das eigene erkannt werden kann.“

⁶⁸⁾ Ebenso „weiß“ Emma später, „daß sie diesem Manne, den sie durch Jahre betrogen hat, im nächsten Augenblick die ganze Wahrheit sagen wird“ (TS 229). Welches ‚Wissen‘ nun das gültigere ist bzw. ob die Maskenhaftigkeit auch die weitere Beziehung zu ihrem Mann mit einschließt, bleibt letztlich vollkommen offen.

IV.

Übergangsmotive (Wasser, Brücke, Insel) in der Kunstlandschaft um 1900 – Folgerungen

In einer Tagebuchaufzeichnung vom 16. August 1922 berichtet Arthur Schnitzler von einem Besuch bei „Prof. Freud“:

Ich erzähle von der Rolle, die Teiche (Weiher) in meinen letzten Productionen spielen;– er sagt: „das ist der Kinderteich“ –; ich bezweifle die Notwendigkeit dieser Determination (wie ich doch immer wieder monomanisches in seiner Betrachtungsweise, auch spielerisches herausspüre –) ... In seinem gesamtten Wesen zog er mich wieder an, und ich verspüre eine gewisse Lust, über allerlei Untiefen meines Schaffens (und Daseins) mich mit ihm zu unterhalten – was ich aber lieber unterlassen will.⁶⁹⁾

Im Vorangehenden hat sich erwiesen, dass Gewässer, „Teiche (Weiher)“ oder Flüsse nicht erst in den besagten „letzten Productionen“ eine „Rolle [...] spielen“, sondern bereits in frühen und frühesten Erzählungen Schnitzlers. Drei verwandte Motivformen sind hier besonders hervorgetreten: Wasser/Fluss, Brücke und Insel.

Dabei schienen die Wasserelemente zunächst nach psychologischen bzw. archetypischen Mustern deutbar. Freuds „Kinderteich“ aus dem zitierten Gespräch ist mit Geburtsvorstellungen verbunden und ließe sich in anderem Sinne, nämlich dem der analytischen Psychologie, zugleich auf das urbildliche Mysterium der Wiedererneuerung in seiner symbolischen Repräsentation beziehen. Wollte man diese Deutung zu Ende führen, müsste damit auch die Antizipationsfrage einhergehen, d. h. die Frage, ob bzw. inwieweit es denkbar sei, dass der Autor spätere Forschungsergebnisse aus Psychoanalyse, Psychologie oder gar der Archetypenlehre in seinen literarischen Werken bereits gestaltend vorweggenommen habe⁷⁰⁾ – oder, wie Freud in seinem berühmten Brief an Schnitzler vom 14. Mai 1922 formuliert: „daß Sie durch Intuition – eigentlich aber in Folge feiner Selbstwahrnehmung – alles das

⁶⁹⁾ ARTHUR SCHNITZLER, Tagebuch 1920–1922, unter Mitwirkung von PETER MICHAEL BRAUNWARTH, SUSANNE PERTLIK und REINHARD URBACH hrsg. von der Kommission für literarische Gebrauchsformen der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Obmann: WERNER WELZIG, Wien 1993, S. 343f.

⁷⁰⁾ Zumindest in Hinblick auf die Psychoanalyse besteht eine solche Antizipationsthese (mit entsprechender Diskussion). Auf Schnitzlers ‚Vorwegnahme‘ der Freudschen Theorie schließt FREDERICK J. BEHARRIELL, Schnitzler’s Anticipation of Freud’s Dream Theory, in: Monatshefte 45 (1953), S. 81–89; BEHARRIELL, Freud’s Double: Arthur Schnitzler, in: Journal of the American Psychoanalytical Association 10 (1962), S. 722–730; dt.: BEHARRIELL, Schnitzler: Freuds Doppelgänger, in: Literatur und Kritik 2 (1967), S. 546–555, dort verzeichnet Beharriell „das Jahr 1894“ als das „entscheidende Datum, vor dem kein solcher Einfluß [Freuds auf Schnitzler] angenommen werden kann“ (S. 547), vor dem also von einer Antizipation Freuds durch Schnitzler zu sprechen sei: „Er hat Freuds wertvollste Entdeckung [die Traumtheorie] vorweggenommen“ (S. 549). Zur kritischen Differenzierung dieser These BERND URBAN, Arthur Schnitzler und Sigmund Freud: Aus den Anfängen des „Doppelgängers“. Zur Differenzierung dichterischer Intuition und Umgebung der frühen Hysterieforschung, in: Germanisch-Romanische Monatsschrift N.F. 24 (1974), S. 193–223, zf. S. 222: „Hier darf nicht verwischt oder bedenkenlos dichterischer Intuition zugeschrieben werden, was aus dem Informationskreis des Mediziners stammte oder sich gar grundsätzlich vom Charakteristischen psychoanalytischer Entdeckungen abhob“.

wissen, was ich in mühseliger Arbeit an anderen Menschen aufgedeckt habe“.⁷¹⁾ Dies würde allerdings ein eigenes Problem darstellen, das auch mit der Frage nach der Bewusstheit des psychologischen Verfahrens zusammenhinge und das nicht ohne weiteres zu klären sein dürfte. Schon die oben zitierte Tagebuchaufzeichnung würde jedenfalls noch eine andere Möglichkeit nahe legen, wonach die eigenen „Untiefen meines Schaffens“ – bezogen auf die Schnitzlerschen Wassermotive – zunächst der Selbstanalyse bedürfen, um eine mögliche latente Bedeutung zu ergründen („ich bezweifle die Notwendigkeit dieser Determination“).⁷²⁾

Die Feststellung eines Vorhandenseins urbildlicher Muster weicht jedoch letzten Endes einer anderen Folgerung dieser Arbeit, einer Deutung jener Muster, in deren Tragweite sich die rein psychologische Lektüre schließlich aufhebt. Es handelt sich hierbei um die Interpretation der Übergangsmotive im Zeichen einer Epochenspiegelung, nach der die archaischen Bilder zuletzt in einen bestimmten Zeitkontext verlagert sind.

In allen drei Einzelanalysen tritt das psychologische Modell zurück zugunsten einer Einbeziehung der symbolischen Landschaft in spezifische Problemdiskurse, seien sie sozialer Prägung, allgemeiner zwischenmenschlich-kommunikativer Prägung oder bürgerlich-gesellschaftlicher Prägung. Dabei sind bezeichnenderweise gerade in den beiden Erzählungen, die in der ‚Heimat‘ Wien spielen, Aspekte einer sozialen bzw. einer gesellschaftlichen Entfremdung geltend zu machen, nämlich die soziale Kluft in ›Reichtum‹ (Entfremdung durch soziale Unterschiede, Widerstände, Beschränkungen) und die gesellschaftliche Scheinwelt in ›Die Toten schweigen‹ (Entfremdung durch gesellschaftliche Maskerade), die beide schon durch das Bild von der verkehrten Zeit als Zeitprobleme reflektiert werden. Die ‚Heimat‘ in ihrem nationalen, kulturellen und sozial-politischen Aspekt erscheint dort also im wahren Sinne als eine fremde Landschaft: Wo die Arme der Donau, des nationalen Sinnbilds Österreichs und seiner Kulturlandschaft,⁷³⁾ symbolisch zu Todesflüssen werden und die heimatliche Landschaft als ein fremder Raum erfahren wird, da ist – über die „Verbindung von österreichischer Landschaft und österreichischer Kultur zur politischen Deutung österreichischer (nationaler) Identität“⁷⁴⁾ – zuletzt auch das Selbstverständnis (nicht nur) nationaler Zugehörigkeit beschädigt. Gegenüber den beiden Wien-Erzählungen und ihrer Schilderung sozialer/gesell-

⁷¹⁾ SIGMUND FREUD, Briefe an Arthur Schnitzler, hrsg. von H[EINRICH] SCHNITZLER, in: Die neue Rundschau 66 (1955), S. 95–106, hier: S. 97.

⁷²⁾ An anderer Stelle, im Jahr 1924, schreibt Schnitzler: „Bestimmt eine Irrlehre ist es, die Wasserträume als Geburtsträume zu deuten lehren“ (SCHNITZLER, Über Psychoanalyse, zit. Anm. 38, S. 281). Zu Beginn dieser Aufzeichnung findet sich übrigens die Bemerkung: „Psychoanalyse gab es immer; jeder Arzt, jeder Dichter, jeder Staatsmann, jeder Menschenkenner mußte es sein, war es unbewußt oder automatisch“ (ebenda, S. 280).

⁷³⁾ Vgl. dazu etwa CLAUDIO MAGRIS, Donau. Biographie eines Flusses, aus dem Italienischen von HEINZ-GEORG HELD, München 2007 [zuerst Mailand 1986].

⁷⁴⁾ SUSANNE BREUSS, KARIN LIEBHART und ANDREAS PRIBERSKY, „Land der Berge, Land am Strome...“. Landschaft als Element von Österreich-Inszenierungen, in: Germanistische Mitteilungen 43/44 [zugleich Acta Austriaca-Belgica 2] (1996), S. 15–26, hier: S. 25.

schaftlicher Entfremdung wird ihrerseits in der dritten Erzählung, ›Die Frau des Weisen‹, die an einen entlegenen, zunächst unbestimmten Handlungsort verlagert ist, ein allgemeinerer Aspekt vor Augen geführt, nämlich die zwischenmenschliche Entfremdung durch psychische Dispositionen und Verhaltensweisen, verbunden mit einem Scheitern von Kommunikation.

Nun lässt sich, davon ausgehend, aber noch eine tiefer greifende, umfassendere Erklärung für das Vorhandensein bestimmter Übergangsmotive in diesen drei frühen Schnitzlerschen Erzählungen liefern. Danach sind die Übergangsmotive (Wasser, Brücke und Insel) letztlich eingespannt zwischen das Bewusstsein vom ‚Jahrhundertende‘ und die Symbolik eines ‚Neubeginns‘. Hier soll nun der Ort sein, diese Deutung in einem größeren Zusammenhang darzulegen, indem auch auf die Bedeutung hinzuweisen ist, die jenen Übergangssymbolen in der Kunst um 1900 zukommt.

Die Elemente Wasser/Fluss und Brücke, die in allen drei hier untersuchten Texten Arthur Schnitzlers eine Rolle spielen, sind in der Kunst um die Jahrhundertwende – sieht man sich daraufhin einmal etwas genauer um – geradezu allgegenwärtig. Monets um 1899 entstandenes Gemälde ›Seerosenteich/Die japanische Brücke‹ [Nymphéas, harmonie verte] liefert nur ein besonders prägnantes Beispiel für die zahllosen Wasser-, See-, Teich- und Brückenmotive des Impressionismus. Doch auch mit dem Anbruch des neuen Jahrhunderts nimmt die Bedeutung dieses Übergangsmotives noch nicht ab. Nun ist es auf die nächste Generation gewendet. 1905 wird unter dem sprechenden Namen ›Die Brücke‹ die erste Künstlergruppe gegründet, deren Mitglieder sich ausdrücklich als Vertreter des Expressionismus verstehen. ›Die Brücke‹ verbindet „Lebenslust und Todesfurcht“.⁷⁵⁾ In künstlerischer Hinsicht will die Gruppe das „Alte“ hinter sich lassen und zu „neuen Ufern“ aufbrechen.⁷⁶⁾ Die Symbolstellung des Brückenmotivs wird hierbei bewusst ausgesprochen. Erich Heckel, dessen spezifisches Anliegen die „Überwindung des Alten,

⁷⁵⁾ Vgl. Lebenslust und Todesfurcht. Graphische Meisterwerke der Künstlergruppe ›Die Brücke‹ und ihrer Zeitgenossen aus der Sammlung Neuffer. Suermondt-Ludwig-Museum Aachen, 26. Februar–15. Mai 2005, hrsg. von ADAM C. OELLERS, Aachen 2005, hier: S. 4, wo explizit auf eine „Epoche zwischen *Lebenslust und Todesfurcht*“ verwiesen wird.

⁷⁶⁾ Vgl. dazu LUCIUS GRISEBACH, Erich Heckel und die ›Brücke‹, in: Erich Heckel. 1883–1970. Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen und Graphik, hrsg. von ZDENEK FELIX, München 1983, S. 9–23, hier: S. 11: „Das Bestimmende bei diesem Zusammenschluß war der Aufbruch zu neuen Ufern“; KATHARINA HEGEWISCH, Einst ein Kommender vor Kommenden. Erich Heckel in seiner Zeit, in: ebenda, S. 25–39, hier: S. 25: „Gemeinsam war jenen Künstlern und Schriftstellern, die zwischen 1900 und 1920 in Europa die ideellen wie formalen Voraussetzungen kulturellen Schaffens grundlegend veränderten, nur eines: die Auflehnung gegen das Alte und die Sehnsucht nach dem ‚Neuen Menschen‘“; umgekehrt LOTHAR-GÜNTHER BUCHHEIM, Die Künstlergemeinschaft Brücke. Gemälde, Zeichnungen, Graphik, Plastik, Dokumente, Feldafing 1956, S. 36: „Zweifelloos wollte man mit der Bezeichnung ‚Brücke‘ nicht die Absicht bekunden, zu einem anderen Ufer zu streben, zu einer neuen Weltauffassung, einer neuen Kunst. Die jungen Menschen waren sich ihrer Sache vielmehr so sicher, sie spürten derart stark ihr zentrales Anliegen, daß ‚Brücke‘ Weg der anderen zu ihnen bedeuten sollte“.

Überlebten“ war,⁷⁷⁾ bemerkt zur Namensstiftung durch den Mitbegründer Karl Schmidt-Rottluff:

Schmidt-Rottluff sagte, wir könnten das ‚Brücke‘ nennen – das sei ein vielschichtiges Wort, würde kein Programm bedeuten, aber gewissermaßen von einem Ufer zum anderen führen.⁷⁸⁾

Das ‚Programm‘ der ‚Brücke‘-Gruppe lieferte dann schließlich Ernst Ludwig Kirchner; es erschien 1906 in Form eines Holzschnitts. Und auch hier geht es um die kollektive, generative Erneuerung einer ganzen Kunstepoche: „Mit dem Glauben an eine Entwicklung, an eine neue Generation der Schaffenden wie der Genießenden rufen wir alle Jugend zusammen, und als Jugend, die die Zukunft trägt, wollen wir uns Arm- und Lebensfreiheit verschaffen gegenüber den wohlgenessenen älteren Kräften [...]“.⁷⁹⁾

Erstaunlich Ähnliches lässt sich nun auch für jenes andere Übergangsmotiv konstatieren, jene „Insel“ aus ›Die Frau des Weisen‹, die sich nach einer psychologischen Lesart als topographisch übertragene Darstellung des Seelenlebens der Figur, gleichsam als ‚Bewusstseinsinsel‘ in der Seelenlandschaft interpretieren ließ, in der Lesart eines Epochendiskurses jedoch letztlich zum Zeichen eines historischen Übergangs, Umbruchs, Wandels wird.

In seiner Studie zu Inselräumen in der deutschen Literatur hat Horst Brunner dargelegt, dass das Bild der Insel zu verschiedenen Zeiten als Ausdruck eines bestimmten tief greifenden Konfliktes wiederkehrt, und zwar „besonders in Übergangszeiten von einer Epoche, einem Lebensstil zum andern“:

Der historische „Ort“ des Gegensatzes ‚Insel‘-, ‚Welt‘ ist dort, wo das Verhältnis von ‚Dinnen‘ und ‚Draußen‘ problematisch geworden ist, wo die bisher frag-lose Haltung des entschiedenen ‚Dinnen‘ oder ‚Draußen‘ in eine Krise gerät, in sich (durch vorhergehende Übersteigerung bedingt) ambivalent wird und den Menschen, der sie einnimmt, nicht mehr befriedigt; sein Dasein erscheint ihm leer und er vermisst nun auf einmal die Gegenposition [...]. In ganz ähnlicher Weise gelten diese Feststellungen für historische Epochen. Auch der ‚Zeitgeist‘ ist solchen Krisen unterworfen.⁸⁰⁾

⁷⁷⁾ MAGDALENA M. MOELLER, Erich Heckel. Aquarelle, Zeichnungen, Druckgraphik aus dem Brücke-Museum Berlin, München 1991, S. 10.

⁷⁸⁾ HANS KINKEL, Aus einem Gespräch mit Erich Heckel, in: Das Kunstwerk 12,3 (1958/59), S. 24/35, hier: S. 24. Hinweis darauf in: Die ›Brücke. Gemälde, Zeichnungen, Aquarelle und Druckgraphik von Ernst Ludwig Kirchner, Karl Schmidt-Rottluff, Erich Heckel, Max Pechstein, Emil Nolde und Otto Mueller aus der Sammlung des Brücke-Museums Berlin, hrsg. von MAGDALENA M. MOELLER, München 1995, S. 215.

⁷⁹⁾ Abb. in: Die Maler der Brücke. Sammlung Buchheim. Ausstellung vom 18. Juni bis 26. Juli 1959 [hrsg. von HANS KONRAD RÖTHEL und LOTHAR-GÜNTHER BUCHHEIM], München 1959, S. 4; vgl. zu diesem ‚Programm‘ auch ebenda, S. 6, sowie HANS KONRAD RÖTHEL, Moderne deutsche Malerei, Wiesbaden o. J. [1957], S. 7: „Das ist kein ästhetisches Programm, kein kunsttheoretisches Manifest, nicht eigentlich ein künstlerisches Bekenntnis im engeren Sinn. Es ist der Ausdruck eines neuen Lebensgefühls. / Dem blutleeren Intellektualismus einer selbstgefällig sich spreizenden Zivilisation, die im Materialismus eines zweckhaften Fortschrittsglaubens zu ersticken drohte, stellten sie den Glauben an eine neue Welt gegenüber“.

⁸⁰⁾ HORST BRUNNER, Die poetische Insel. Inseln und Inselvorstellungen in der deutschen Literatur, Stuttgart 1967, S. 24, S. 203f.

Bei Schnitzler deutet das Bild der Insel im Besondern auf die insulare Stellung des Menschen, auf seine ‚innere Gefangenschaft‘ in der Zeit, auf seine Vereinzelung und seine gestörte Kommunikation mit der Außenwelt. Auf diese Weise wird die ‚Bewusstseinsinsel‘ schließlich zum Ausdruck eines ‚Inselbewusstseins‘ in jener Zeit um die ‚Epochenwende‘ 1900, die heute als einer der entscheidenden Marksteine der Moderne angesehen wird. Zugleich lässt sich das Inselmotiv in das kontextuelle Umfeld eines Übergangsdiskurses einbeziehen, der genereller in der Kunst um die Jahrhundertwende zu beobachten ist und dort als Rede über einen Epochenwandel geführt wird. Dieser bewegt sich schon mit Arnold Böcklins Gemälden ›Die Toteninsel‹ (1880–1886) und ›Die Lebensinsel‹ (1888) in einem thematischen Spannungsfeld zwischen Ende und Erneuerung.

Im ersten Band des ersten Jahrgangs der Zeitschrift ›Die Insel‹ (Okt.–Dez. 1899), aus der später, im Jahr 1901, der berühmte ›Insel Verlag‹ hervorging, schicken die Herausgeber eingangs eine Erklärung zum Namen ihrer Zeitschrift voraus:

Indem wir unseren Veröffentlichungen den Namen „Die Insel“ beilegten, wollten wir nur zu erkennen geben, wie wenig wir geneigt sind, in das jetzt so vielerorts übliche Triumphgeschrei über die glorreichen Resultate irgendwelcher moderner Kunstbestrebungen einzustimmen, und wie sehr wir uns der ungeheuren inneren und äußeren Schwierigkeiten bewußt sind, die sich einer wünschenswerten Entwicklung unseres Kunstlebens in den Weg stellen. [...] ⁸¹⁾

Im Jahr danach, nämlich gerade in dem als so symbolisch verstandenen Jahr der Jahrhundertwende, wird im vierten Band der Zeitschrift (Jul.–Sept. 1900), in den Anmerkungen zum Heft Nr. 10 (Juli 1900), eine geradezu programmatische Aussage von Julius Meier-Graefe zitiert, die allerdings wesentlich optimistischer ausfällt als die vorangegangene Erklärung der Herausgeber:

Was wir meinen, was wir suchen wollen, ist das neue Jahrhundert, das in goldenen Zahlen auf allen Giebeln der Paläste prangt, das Neue, das nicht nur neu, sondern besser ist als das Alte, von dem wir uns Förderung versprechen für die Gegenwart und die Zukunft. ⁸²⁾

Wolfdietrich Rasch, der bereits einen Hinweis auf dieses letzte Beispiel liefert, hat gezeigt, inwiefern solcherart Zukunftsoptimismus in Verbindung steht mit dem ambivalenten Wesen des *Fin de Siècle*, seinem inneren Zwiespalt zwischen „Ende“ und „Neubeginn“:

Das *Décadence*-Bewußtsein der 90er Jahre, als Bewußtsein der Willenslähmung und Wirklichkeitsferne, des spätzeitlichen Verfalls, ist auch zu verstehen als Folie für das hoffnungsvolle Postulat einer Erneuerung und Verjüngung, als Hintergrund, ja mehr noch: als Voraussetzung jenes Pathos, mit dem in eben diesen Jahren die Jugend als ‚*Ver sacrum*‘, als Aufbruch und Neubeginn

⁸¹⁾ OTTO JULIUS BIERBAUM, ALFRED WALTER HEYMEL und RUDOLF ALEXANDER SCHRÖDER, *Die Insel*, in: *Die Insel* 1,1 (1899) [Reprint Nendeln/Liechtenstein 1970], S. 1–4, hier: S. 2.

⁸²⁾ Aus: *Die Weltausstellung in Paris 1900*, unter Mitwirkung von Fachmännern hrsg. von A. JULIUS MEIER-GRAEFE, Paris und Leipzig 1900. Zit. n. OTTO JULIUS BIERBAUM, ALFRED WALTER HEYMEL und RUDOLF ALEXANDER SCHRÖDER, *Anmerkungen*, in: *Die Insel* 1,4 (1900) [Reprint Nendeln/Liechtenstein 1970], S. 100.

gefeiert wird, wie es sich auch in der Bezeichnung ‚Jugendstil‘ manifestiert. Erst beides zusammen, Endzeitstimmung und Aufbruchswillen macht die innere Struktu[r] des Fin de siècle aus.⁸³⁾

Das Werk Arthur Schnitzlers partizipiert an dem kollektiv geführten Epochen- und Übergangsdiskurs des Jahrhundertendes, und zwar, wie sich hier gezeigt hat, gerade durch den symbolischen Gehalt der individuellen textlichen Landschaften. Im Fall Schnitzler – und das ist der entscheidende Punkt – laufen jene Hoffnungen und Versprechungen „für die Gegenwart und die Zukunft“, wie sie etwa Meier-Graefe 1900 formuliert, zuletzt jedoch ins Leere. Dies sei noch einmal an der Topographie der Übergangsmotive, wie sie in den geschilderten Landschaften begegnet sind, konkretisiert und auf einer symbolischen Landkarte verortet:

Die Figuren der Erzählungen werden wörtlich und bildlich mit Grenzsituationen konfrontiert, die in den Landschaftsdarstellungen körperlich Gestalt annehmen und als konkrete Wegmarken und Scheidepunkte im Text begegnen, die es zu überschreiten gilt. Diese erscheinen ihrem Bildsinn nach als Symbole des Übergangs. Sie lassen sich zugleich auf einen als epochal empfundenen Übergang um die historische Wende 1900 beziehen, die als ein symbolisches Datum zu verstehen ist und zum Inbild für den (erhofften) geschichtlichen Wandel wird. Motive wie Wasser/Fluss, Brücke und Insel zeugen aus dieser Perspektive auch von der Schwellensituation des Menschen am Scheidepunkt zu einem neuen Jahrhundert. Dabei bleibt in der Landschaftstopographie der Texte die eine Seite der Grenze, die mit den Aspekten Dunkelheit und Tod verbunden ist, symbolisch auf das ‚Alte‘ (auch das alte, ‚sterbende‘ Jahrhundert) bezogen, während die andere Seite, die mit den Aspekten Licht und Leben in Verbindung steht, bildlich für das ‚Neue‘ (auch das neue Jahrhundert als potentiellen ‚Neubeginn‘) steht. Doch erreicht der Mensch dieser frühen Schnitzlerschen Erzählungen jene andere Seite im Grunde nie, die Grenzen werden im eigentlichen Sinne nirgends überwunden. Karl Weldein (›Reichtum‹) überquert die Brücke nicht einmal im konkreten Wortsinn und gelangt auch nicht zu der verheißenen ‚Erneuerung‘; das namenlose Ich und Friederike (›Die Frau des Weisen‹) erreichen körperlich zwar die Insel übers Wasser, doch flieht der Erzähler letztlich wieder von dort, ohne auch nur im Entferntesten zu irgendeinem ‚Neuen‘ vorgedrungen zu sein; und auch Emma (›Die Toten schweigen‹) flieht schließlich allein in ihre alte, tote Welt zurück, während der glückliche Ausgang als reine Spekulation erscheint. Mit anderen Worten: Schnitzlers Werk versperrt sich gegen die positive Variante jenes kollektiven Epochendiskurses, jener Übergangsvorstellung zwischen altem und neuem Jahrhundert. Da ist zwar eine Welt des symbolischen Gestorbenseins, des Todes und der Nacht, doch das Gegenbild hierzu, die Aussicht auf Erlösung und Befreiung von den Erlebnissen der Fremdheit, wird nirgendwo gestaltet. Zu diesen Erlebnissen gehören ebenjene Erfahrungen sozialer, zwischenmenschlicher und gesellschaftlicher Entfremdung, wie sie oben beschrieben wurden und wie sie den konkreten Bezugspunkt für

⁸³⁾ RASCH, Fin de siècle als Ende und Neubeginn (zit. Anm. 8), S. 44.

die Schnitzlersche Negativvariante des Übergangsdiskurses bilden. Der Übergang erscheint hier also in doppeltem Sinn als Grenzerfahrung: Er artikuliert sich in einer Grenzerfahrung des menschlichen Daseins, als deren endgültiger Ausdruck der symbolische Tod erscheint,⁸⁴⁾ und zugleich erweist er sich als ein Erfahren von Grenzen, als Erfahrung eines Nichtweiterkommens, einer Konfrontation mit Widerständen, deren Überwindung nicht in Aussicht steht.

So vollzieht sich der Schnitzlersche ‚Übergang als Grenzerfahrung‘ schließlich vor dem Hintergrund eines epochalen Krisenhorizonts, der im ‚Umbruch 1900‘ seine (rein symbolische) Verortung findet. Eine künftige Aufgabe könnte nun darin liegen, solcher Art von Übergangsdiskursen und ihrer symbolischen Gestaltung auch in anderen – früheren wie späteren – Epochenkrisen und Krisenepochen nachzugehen.⁸⁵⁾

⁸⁴⁾ Es ist in dieser Hinsicht bezeichnend, dass auch die konkrete, individuelle Todesvorstellung und -darstellung bei Schnitzler ganz offenbar keine Hoffnung auf Erneuerung birgt, vgl. dazu BERNHARD BLUME, *Das nihilistische Weltbild Arthur Schnitzlers*, Diss., Stuttgart 1936, S. 15. Ebenso wenig ist in seinem Bewusstsein eines ‚sterbenden‘ Jahrhunderts der Gedanke einer kollektiven Erneuerung zu erkennen.

⁸⁵⁾ Dass eine Fortführung dieser Übergangsdiskurse bei dem Schnitzler-Nachfolger Stefan Zweig stattfindet, wo auch ›Die Frau des Weisen‹ intertextuell wiederaufgenommen und weitergeschrieben wird, versuche ich an anderer Stelle darzulegen, vgl. ACHIM KÜPPER, „Eine Fährte, die ins Dunkel läuft“. Das Scheitern epochaler Übergänge und die Dehumanisation des Menschen: Stefan Zweigs ›Brennendes Geheimnis‹, in: *Modern Austrian Literature* 42,2 (2009), S. 17–39.