

Das übertragene Konkrete: Metaphorik und erzählte Welt in Arthur Schnitzlers Erzählungen

Magdolna Orosz

Literarische Texte sind als Zeichensysteme immer auf zeichenhafter Vermittlung aufgebaut und daher kaum als 'konkret' zu betrachten. Narrative Verfahren des Zustandebringens einer erzählten Welt können demgegenüber konkret ausgestattete und als solche wahrnehmbare erzählte Welten etablieren, die ihre Vermitteltheit – sei es wegen eines Mimesisanspruches oder aus anderen Gründen – zu "maskieren" scheinen. Somit verdankt sich die 'konkrete' erzählte Welt von vornherein einer unausweichlichen "Übertragung", die sich – je nach Epoche und/oder Autor – jeweils anderer narrativer Formen und Techniken des "Weltschaffens" und der narrativen Präsentation (an und für sich wiederum als Vermittlung verstanden) bedient. Im Beitrag wird anhand von Arthur Schnitzlers Erzählen untersucht, wie die Themen Sexualität und (physische, aber öfter vielmehr psychische) Gewalt in detailliert-konkret ausgestalteten erzählten Welten immer doch auf (in dieser Hinsicht nicht konkrete) metaphorisch deutbare Bedeutungen – oft durch intertextuell gefärbte oder metafictional-metaleptische narrative Mittel sowie durch Perspektivierungs- und Fokalisierungstechniken – hinweisen und somit zu einer vielfältigen (von konkret-mimetischer bis zu symbolhaft-metaphorischer) Wahrnehmung und Interpretation durch den Rezipienten führen können.

Literary texts as systems of signs are always based on mediation through signs and therefore can't be considered as "concrete". Narrative modes for the establishment of a narrated world can build up, in contrast, "concretely" equipped and as such perceivable worlds, which seem to "disguise" their mediatedness. The "concrete" narrated world is, from the outset, determined through this unavoidable mediation, which brings about – depending on a series of epochs and authors – various forms and techniques of world-producing and narrative presentation. It has to be shown how themes of sexuality and (physical or rather psychical) violence in some concretely and detailed constructed narrated worlds in Arthur Schnitzler' novels indicate some metaphorically interpretable meanings, contributing, in this manner, to various perception and interpretation processes of the recipient reaching from concrete-mimetic to symbolical-metaphorical readings.

1. Zeichen – Vermittlung – Erzählen

Sprache als Zeichensystem hat mit der grundlegenden Eigenschaft von Zeichen zu tun, dass Zeichen immer ein Vermittlungsmoment in sich tragen: Indem ein Zeichen dadurch erst zum Zeichen wird, dass es für etwas anderes steht (unabhängig davon, wie die Elemente dieser Relation in den unterschiedlichen Zeichenkonzeptionen definiert werden¹), entsteht eine Referenzrelation zwischen Bezeichnetem und Bezeichnendem (Signifikaten und Signifikan-

ten), deren Unabdingbarkeit und Beschaffenheit in abwechselnden historischen Zeiten unterschiedlich und oft ziemlich kontrovers aufgefasst werden kann, wie dies die mannigfachen philosophischen Diskussionen über Sprache, Sprachlichkeit und sprachliche Vermittlung belegen.

Literarische Texte sind als sprachliche Gebilde/Zeichensysteme ebenfalls immer auf zeichenhafter Vermittlung aufgebaut, die dadurch komplizierter wird, dass es eine Vermittlung zweiter Stufe, laut Lotman eine sekundäre ist. Die Bezugnahme auf etwas außerhalb der Sprache Liegendes, auf Bezeichnetes, d.h. der Objektbezug, ist bei Zeichenprozessen der natürlichen Sprache ohnehin nicht einfach; sie folgt jedoch der Grundvoraussetzung, „daß die Objekte, auf die mittels referierender Ausdrücke Bezug genommen wird, existieren“ (Zipfel 2001: 50).² Diese Bezugnahme wird in literarischen Texten indessen dadurch komplizierter, dass hier die Referenzrelation fast ausnahmslos fiktiv wird, indem literarische Texte/Textwelten als mentale Konstrukte ihre Referenten durch die Sprache konstruieren und daher eine spezielle Bezugnahme schaffen.³

Die Frage der Referenz bzw. der Fiktionalität stellt sich auf genuine Weise in Bezug auf (literarische) narrative Texte, in denen die Vermitteltheit als eine selbstverständliche Voraussetzung der Narrativität selbst erscheint: Genau so wie das (sprachliche) Zeichen für etwas anderes steht, wird im Erzähltext ein Vermittlungsmodell aktiviert, wonach – im einfachsten Falle – jemand jemandem über etwas erzählt und eine vielfach modellierbare Kommunikation etabliert: „Grundlage der narratologischen Modellbildung ist die These, literarische Erzähltexte seien Elemente einer vielschichtigen Kommunikation“ (Jannidis 2004: 15).⁴ Obwohl narrative Strukturen in unterschiedlichen Medien und semiotischen Systemen präsent sind und danach unterschieden werden sollten, ist ihnen dieses grundsätzliche Modell gemeinsam.⁵ Allerdings tauchen weitere Differenzen in Hinsicht auf die Einordnung narrativer Texte in fiktive und nicht-fiktive/faktuale auf, da es die Art der Referenzialität solcher Texte beeinflusst: Fiktive Texte referieren auf fiktive Welten, faktuale dagegen auf die reale/aktuale Welt, demnach ließe sich feststellen: „an appropriate analysis of fictional narratives requires not only a (general) theory of narration but also a theory of fictionality“ (Martínez/Scheffel 2003: 234).

Für die Untersuchung literarischer narrativer Texte gibt es verschiedene Modelle, die unterschiedliche Aufteilungen und Auffächerungen vornehmen, um die gegenseitige Bedingtheit von erzählter Geschichte und Erzähldiskurs zu beschreiben, wobei die erzählte Welt erst durch eine erzählerische Vermittlung zugänglich wird: Grundsätzlich lassen sich Zwei-Ebenen- (Todorov), Drei-Ebenen- (Genette) und Vier-Ebenen-Modelle (Schmid) unterscheiden, wobei die differenzierteren im Grunde genommen als Ausdifferenzierungen bestimmter Elemente des Zwei-Ebenen-Modells betrachtet werden können.⁶ Dabei plädiere ich für die Anwendung einer möglichen-Welt-Theorie⁷, die den Rahmen eines narrativen Textwelt-Modells bedeutet, wonach narrative Texte als komplexe, mehrfach gegliederte Strukturen verstanden werden sollten. Das integrierte Textwelt-Modell umfasst einerseits eine Deskription der erzählten Welt, ein „Handlungsmodell“, das sowohl die referenziellen Relationen (Fiktionalität) als auch die internen semantischen Bezüge der erzählten Welt (die ‘Story’, die ‘Geschichte’) beschreibt und Regelmäßigkeiten feststellt, die den Aufbau der erzählten Welt bestimmen. Die in der Textwelt erzählte ‘Geschichte’ kann als eine fiktive ‘mögliche Welt’ betrachtet werden, als “narrative Welt”, die – wie Doležel betont – als Grundeinheit einer narrativen Theorie funktioniert: “The basic concept of narratology is not ‘story’, but ‘narrative world’, defined within a typology of possible worlds” (Doležel 1998: 31) – damit geht es hier eigentlich um eine (Um)interpretation des Begriffs ‘Geschichte’

(‘story’) im Rahmen der möglichen Welt-Theorie, die zugleich die Kompatibilität dieser Begriffe beweist. Andererseits umfasst das Textwelt-Modell die Deskription des Erzählens, des “Erzählmodells”, d.h. die Beschreibung der Charakteristika des Erzähldiskurses, der spezifischen (text)pragmatischen Eigenschaften literarischer narrativer Texte (spezieller Kommunikationsakt, Präsentation durch einen fiktiven Erzähler), die zugleich die Möglichkeit für die “Öffnung” der Textwelt, d.h. für eine komplexe und systematische Beschreibung von intertextuellen sowie kulturellen Relationen bieten kann.⁸

Das Weltschaffen, die Weltkonstruktion narrativer Textwelten schließt damit Sprachlichkeit und Vermittlung auf mehreren Ebenen ein (wie dies u.a. die Dichotomien wie primäres vs. sekundäres Zeichensystem; erzählte Geschichte/Welt vs. Erzähldiskurs bzw. ihre Vermittlungsprozesse belegen) und gehört zum Wesen von (literarischer) Narration, wobei kaum noch von “Konkretem”, d.h. von “konkreter”, direkter Bezugnahme gesprochen werden kann. Narrative Verfahren des Zustandbringens einer erzählten Welt können demgegenüber “konkret” (detailhaft mit Erzählrahmen und Figuren, ihren Handlungen und Ereignissen u.a.m.) ausgestattete und als solche wahrnehmbare erzählte Welten etablieren, die ihre Vermitteltheit – sei es wegen ästhetischer Vorgaben wie Mimesis, Wirklichkeitsnähe oder aus anderen Gründen – zu “maskieren” scheinen: Beispielsweise lässt eine “realistische” Erzählwelt Züge erkennen, die die fiktive Textwelt mit Elementen, Ereignissen, Figuren ausstatten, deren Eigenschaften (Aufbaustrukturen, Konfliktpotentiale, Psychologie der Personen usw.) mit der “realen” Welt in vieler Hinsicht vergleichbar sind; greifen fantastische, utopische Textwelten dagegen Elemente der “realen” Welt eventuell auf, kombinieren sie aber in einer von ihr ziemlich abweichenden Weise. Die “konkrete” erzählte Welt reflektiert ihre von vornherein bestehende unausweichliche “Übertragung” in unterschiedlichem Maße, indem sie sich – je nach Epoche und/oder Autor – jeweils anderer narrativer Formen und Techniken des “Weltschaffens” und der (an und für sich wiederum als Vermittlung verstandenen) narrativen Präsentation bedient.

2. (Be)Deutungsprozesse in Arthur Schnitzlers Erzählen

Arthur Schnitzler, der sowohl als Dramatiker als auch als Erzähler ein wichtiger Repräsentant der Frühen Moderne ist⁹ und auch bedeutend zu bestimmten Veränderungen des Erzählens in dieser Zeit beiträgt (vgl. z.B. die Verwendung des inneren Monologs¹⁰, der erlebten Rede und der vielfach gefächerten Figurenperspektive), gilt für einen großen Teil der Literaturgeschichte als ein Autor, der seinen eigenen historischen, gesellschaftlichen und örtlichen Kontext mehr oder weniger unverhüllt, beinahe direkt, man würde sogar sagen, “konkret” in seinen Textwelten thematisiert. Le Rider stellt diesbezüglich fest:

Man findet nur wenige Darstellungen der Wiener Gesellschaft und der österreichischen Kultur, die ähnlich subtil und fesselnd sind wie die im Werk Schnitzlers. Mit großer Genauigkeit werden in seinen Erzählungen, Romanen und Theaterstücken die Topographie und Soziologie der habsburgischen Hauptstadt rekonstruiert. (Le Rider 2007: 13)

Neben dieser scheinbaren Verankerung im real gegebenen Kontext wird auch angemerkt, dass Schnitzler zwar keine theoretisch angelegten ästhetischen Schriften verfasst, sich aber in der sich verändernden Welt der Wiener Moderne mit Fragen der Kunst und Literatur intensiv auseinandersetzt, vor allem mit der Frage, “[w]as Kunst noch sein kann, wenn alle ästhetischen Traditionen abreißen; woran sie festzuhalten und was sie aufzugeben hat – dieses

Problem tauchte immer dringlicher in Schnitzlers Werken auf“ (Fliedl 2005: 13). In den Werken also, denn (so Le Rider) “[i]nnerhalb der europäischen Literatur seiner Zeit unterscheidet sich Schnitzler dadurch, dass er zu keiner Zeit eine Theorie seiner literarischen Praxis formulieren wollte“ (Le Rider 2007: 19). Für die Schnitzlerschen Werke sind jedoch solche Konstruktionsverfahren charakteristisch, die diese tieferliegende poetologisch-sprachliche Bedingtheit und den Vermittlungsaspekt literarischer Textwelten durch besondere Momente der Texte/Textwelten hervorkehren.

Die dominierenden Themen von Schnitzler in den Erzählungen (im Folgenden wird es nur um sein Erzählwerk gehen) wie Liebe, Erotik, Begierde, Betrug, Täuschung (auch Selbsttäuschung) und Tod werden meist in Textwelten thematisiert, die eine scheinbar einfache “Geschichte” aufbauen und eher durch – im Erzähldiskurs vielfach perspektivierte – innere Vorgänge der Figuren bzw. ihrer Konstellationen hervortreten. Dabei lassen sich auf einer tieferen (Deutungs-)Ebene bestimmte Vorgänge erkennen, die die Problematik von Wahrnehmungs- und Interpretationsprozessen, bzw. die Deutbarkeit von Zeichen als “konkrete” bzw. als “übertragene”/“metaphorische” aufwerfen und das Gelingen oder Misslingen zum zentralen Problem der erzählten Welt sowie ihrer (jeweils von der Perspektive des Interpreten abhängigen) Interpretation machen.

Somit ließe sich die Eigenart Schnitzlerschen Erzählens im Voraus so zusammenfassen (und das gilt es zu beweisen), dass die referenzialisierbaren, “konkreten” Kulissen seiner Textwelten zugleich eine Reflexion der Zeichenhaftigkeit, der Vermittlung und der Interpretation selbst voraussetzen und hinter der Oberfläche grundlegende Probleme der Epoche, der Welt- und Selbstinterpretation und der Konzeption des Individuums narrativ darlegen.

2.1 Zeichenhaftigkeit der Welt und Sprachkrise

Das vieldiskutierte Sprachproblem bzw. die Sprachkritik wird bei Schnitzler nicht direkt thematisiert, taucht aber in einigen kleineren Texten auf, die dadurch eine besondere Bedeutung erhalten. Die kurze Erzählung *Die grüne Krawatte* (1901, Erstausgabe 1903) lässt sich in diesem Sinne als Schnitzlers *Chandos*-Brief lesen, denn sie steht nicht nur in zeitlicher Nähe des *Chandos*-Briefes, sondern wirft ebenfalls – in erzählerischer und zugleich spielerischer Form – die Problematik der Sprache auf: Indem hier die Geschichte eines jungen Mannes erzählt wird, der durch seine Krawatte(n) erkannt und anerkannt wird, erscheint dahinter auch die “Geschichte” einer Bezeichnung sowie einer Kommunikationsstörung. Der Bezeichnungsprozess, nämlich wie die Figur die Bezeichnung “der Herr mit der grünen Krawatte” erhält, veranschaulicht die Trennbarkeit des Bezeichneten vom Bezeichnenden und ihre Konventionalität sowie Willkürlichkeit: “Ah, uns wird er nicht einreden, daß diese Krawatte blau ist. Herr Cleophas trägt sie, und daher ist sie grün” (Schnitzler 1977a: 274). Auf der anderen Seite wird die Fragwürdigkeit eines durch eine solche willkürliche Bezeichnung bestimmten Sprachgebrauchs gezeigt, bei dem die Verwendung solcher Bezeichnungen auch von einer Beliebigkeit bedingt ist, die zur eigenmächtigen Abstempelung des anderen führen kann – mit weitreichenden Folgen, wie dies auch aus der durch die intertextuelle Inversion hereingespielte biblische Allusion der Verurteilung eindeutig hervorgeht, bei der die Menge den Mörder Barabbas und nicht den unschuldigen Jesus freispricht¹¹. Worte sind nicht nur wegen ihrer beliebigen Bezeichnung kaum als Erkenntnismittel brauchbar, sondern auch zu verschiedenen Zwecken missbrauchbar.¹²

In der Fragment gebliebenen Novелlette *Ich*, die auf eine Tagebuchnotiz Schnitzlers aus dem Jahre 1917 zurückgeht und 1927 wiederaufgegriffen wird, sind ebenfalls die Folgen der

Sprachkritik und der Sprachkrise der Jahrhundertwende nachspürbar. Das Erlebnis des Funktionierens der Sprache und der Relativität menschlicher Begriffe zur Erfassung zeitlicher und räumlicher Koordinaten der Welt verleitet die Figur zum Nachdenken über die Selbstverständlichkeit ihres Daseins, und dadurch geht eben diese Selbstverständlichkeit zugrunde. Dies geschieht, indem Herr Huber gerade das „Sprachspiel“ des Bezeichnens und Benennens wortwörtlich nachvollzieht, als repräsentierte er *avant la lettre* Wittgensteins Überlegungen über die verschiedenen Sprachspiele, die unseren Sprachgebrauch ausmachen: „Etwas benennen, das ist etwas Ähnliches, wie einem Ding ein Namenstäfelchen anheften“ (Wittgenstein 1984: 244).¹³ Die Verwirrung der Figur angesichts der Vermitteltheit nimmt zu: „Er sah nichts als gedruckte Buchstaben. [...] Er atmete auf, wenn er an die hölzerne Tafel dachte. ›Park‹“ (Schnitzler 1977b: 447). Mit der individuellen Rückkehr zur quasi-atavistischen Reduktion der Sprache auf die Bezeichnung der Dinge, d.h. auf ihre Referenz, den puren, „konkreten“ Objektbezug, bleibt er letztendlich beim Sprachspiel des Bezeichnens stecken. Dieser Rückgang zu den Ursprüngen der Sprache, der für ihn in ein symbolhaftes Ich-Finden mündet, indem er den Zettel sich selbst anheftet, d.h. sich selbst benennt, wird von der diesen Prozess nicht nachvollziehenden Umwelt dagegen als Ich-Verlust (Krankheit, Wahnsinn) interpretiert.

2.2 Narrative Konstruktion zeichenhafter Textwelten

Im Folgenden konzentriere ich mich auf vier kürzere Erzählungen, die die Sprachproblematik zwar nicht direkt thematisieren, jedoch verschiedene Fragen der Zeichenhaftigkeit und der Interpretation auf Grund der Auseinandersetzung mit Fragen von Liebe, Erotik, Betrug und Tod aufwerfen und narrativ umsetzen. Alle vier stammen aus einer etwa 10 Jahre umfassenden Zeitspanne der frühen Schaffensperiode von Schnitzler, und darüber hinaus lassen sie sich sowohl thematisch als auch durch ihre Technik der Metaphorisierung konkreter Momente/Elemente miteinander vergleichen: *Blumen* (1893–1894; Erstausgabe 1894); *Der Ehrentag* (1897); *Die Weissagung* (1902; Erstausgabe 1905); *Das Schicksal des Freiherrn von Leisenbohg* (1903; Erstausgabe 1904).

Die Zusammenstellung mag auf den ersten Blick heterogen wirken, denn die Texte sind auf der Oberfläche unterschiedlich: Fliedl ordnet sie dementsprechend verschiedenen Werkgruppen Schnitzlers zu, indem *Blumen* zu den „Testamenten“ (Fliedl 2005: 115), *Der Ehrentag* zur „Poesie“, d.h. zu den „poetologischen“ Texten (Fliedl 2005: 113), *Die Weissagung* und *Das Schicksal des Freiherrn von Leisenbohg* zu den „Schicksalsnovellen“ (Fliedl 2005: 168) gehören. Jedoch die Ansicht, dass tieferliegende thematische und strukturelle Gruppierungen im Schnitzlerschen Œuvre möglich sind, wird in der Forschung ebenfalls behauptet: Lukas vertritt (jedenfalls vornehmlich auf Grund der dramatischen Werke) die im Großen und Ganzen annehmbare These, dass es eine gut definierbare Tiefenstruktur der Schnitzlerschen Texte (Lukas 1996: 15) und zwei „Zäsuren“ im Œuvre gibt:

Es existieren primär zwei Zäsuren, eine erste in der *zweiten Hälfte der 90er Jahre*, eine zweite *Anfang der 20er Jahre*; [...] Die erste ist die entscheidende Zäsur innerhalb des Gesamtwerks: Sie markiert vor allem die entscheidende Wende zur konsequenten Psychologisierung, die ihrerseits mit einer neuen Relevanz des zeitgenössischen ‚Lebens‘-Begriffs verknüpft ist. (Lukas 1996: 16)

Demnach wären die von mir gewählten Texte vor der zweiten und nach der ersten Zäsur zu situieren, und tatsächlich lassen sich bestimmte Merkmale bestimmen, die eine solche

Trennung ermöglichen;¹⁴ in Bezug auf die zeichenhafte, metaphorische Umfunktionierung bestimmter Elemente der Textwelten lassen sie sich jedoch miteinander verbinden. Eine andere Trennlinie könnte thematisch verlaufen, da mit Ausnahme von Blumen alle drei anderen Erzählungen mehr oder weniger direkt mit Theater und Inszenierung zu tun haben, es kann aber in *Blumen* ebenfalls eine spezielle Form von Inszenierung beobachtet werden.

2.2.1 Inszenierung “durch die Blume”

Die Erzählung berichtet in der Form einer Ich-Erzählung, in die eine weitere untergeordnete Ich-Erzählung eingebettet ist (der Bericht vom Tode der untreuen/verlassenen Geliebten), über eine Liebesgeschichte, die eine ziemlich einfache Handlungsstruktur hat: Die erzählte Welt stellt einen psychischen Prozess dar, in dessen Verlauf der Ich-Erzähler, der sich als “Betrogener” (B, 98) apostrophiert und der deshalb seine Geliebte verlassen oder verstoßen hat (wobei die Motivation ihres Betrugs aus dem Text nicht hervorgeht), vom Tode der einstigen Geliebten Nachricht erhält. Durch die von der verstorbenen Frau vor ihrem Tod noch bestellten Blumen wird er zur intensiven Erinnerungsarbeit angeregt, kann sich jedoch von der Erinnerung bzw. den sie vertretenden Blumen nicht befreien und verharrt damit in der Vergangenheit, weil er unbewusst immer noch an die erste Frau gebunden bleibt. Die Blumen repräsentieren eine gewisse “Liebe über den Tod hinaus”. Erst der “Gewaltakt” der neuen Geliebten, die die Blumen entsorgt, befreit ihn von der erinnernden Zwangsvorstellung und den sie auslösenden, verdorrten Blumen und lässt ihn die lebendige Geliebte wahrnehmen.

Die erzählte Geschichte lässt sich in drei Phasen gliedern: a) eine Vergangenheitsphase mit der Liebe und ihr Ende durch “Betrug”, b) eine Zwischenphase der “Erinnerung”, gekennzeichnet durch die Präsenz der nach dem Tod angekommenen Blumen, ihr Verwelken und die dadurch aufrechterhaltene Erinnerung, c) eine Endphase mit der Beseitigung der “toten” Blumen sowie der Erinnerung und der Möglichkeit für einen Neuanfang mit einer anderen Frau, die dem Ich-Erzähler zu dieser “Trauerarbeit” gewaltsam verhilft.

Die Konfiguration der Personen der erzählten Welt baut auf Oppositionen auf, die innerhalb einer Person oder zwischen den Personen bemerkbar sind. Beispielsweise steht der ethische Tod der ersten Geliebten ihrem biologischen Tod entgegen, bzw. geht ihm voran:

War sie nicht längst für mich gestorben? ... ja, tot, oder gar, wie ich mit dem kindischen Pathos der Betrogenen dachte, »schlimmer als tot«? ... Und nun, seit ich weiß, daß sie nicht »schlimmer als tot« ist, nein, einfach tot, so wie die vielen anderen, die draußen liegen, tief unter der Erde, [...]. (B, 98)

Damit lässt der Ich-Erzähler seine Neigung zur moralischen Verurteilung der Geliebten und seine beinahe sadistische Lust daran erkennen. Dies erklärt seine spätere, sich hinziehende Trauerarbeit durchaus als von Reue geprägt:

Es war ja gewiß sehr traurig, als ich damals ihren Betrug entdeckte; ... aber was war da noch alles dabei! ... Die Wut und der plötzliche Haß und der Ekel vor dem Dasein und – ach ja gewiß! Die gekränkte Eitelkeit; – ich bin ja erst nach und nach auf den Schmerz gekommen! Und dann war ein Trost da, der zur Wohltat wurde, daß sie selbst leiden mußte. (B, 98)

Die zweite Phase der erzählten Geschichte ist von dem seltsamen Ereignis gekennzeichnet, das jedoch eine natürliche Erklärung erhält, obwohl das “Gespenstische” auch nicht völlig getilgt wird: Die Blumen kommen auch nach dem Tode der Geliebten an, als Zeichen ihrer – unvergänglichen – Liebe: “als kämen sie von ihr, als wär’ es ihr Gruß...als wollte sie noch

immer, auch jetzt noch, als Tote, von ihrer Liebe, von ihrer – verspäteten Treue erzählen“ (B, 102). Der Prozess der Gleichsetzung der Frau mit den Blumen fängt hier an:

Und da lagen, zierlich durch einen Goldfaden zusammengehalten, Nelken und Veilchen... Wie in einem Sarge lagen sie da. Und wie ich die Blumen in die Hand nahm, ging mir eine Schauer durchs Herz. (B, 102)

Die Blumen und ihr sinnlicher Duft erhalten eine Nachricht- bzw. Kommunikationsfunktion, als sprächen sie die “Sprache, in welcher die stummen Dinge zuweilen zu mir sprechen” (Hofmannsthal 1991: 54)¹⁵:

Und wie sie jetzt vor mir auf dem Schreibtisch stehn, in einem schlanken, mattgrünen Glas, da ist mir, als neigten sich die Blüten zu traurigem Dank. Das ganze Weh einer nutzlosen Sehnsucht duftet mir aus ihnen entgegen, und ich glaube, daß sie mir etwas erzählen könnten, wenn wir die Sprache alles Lebendigen und nicht nur die alles – Redenden verständen. (B, 102)

Die innere Unsicherheit des Ich-Erzählers reduziert jedoch die metaphorische Deutung wieder auf die konkret wahrnehmbaren Dinge und bestreitet alle Mehrbedeutung:

Es sind Blumen, weiter nichts. Es sind Grüße aus dem Jenseits... Es ist kein Rufen, nein, kein Rufen aus dem Grabe. – Blumen sind es, und irgendeine Verkäuferin in einem Blumengeschäft hat sie ganz mechanisch zusammengebunden, ein bißchen Watte drum getan, in die weiße Schachtel gelegt und dann auf die Post gegeben. – Und nun sind sie da, warum denk’ ich darüber nach? (B, 103)

Die Deutung verläuft jedoch in einer Pendelbewegung, indem die metaphorische Deutung der Blumen wieder zu dominieren beginnt, so dass ihr Anblick beinahe “Gespenster” (B, 106) erzeugt und zu einer Umkehrung der beiden Pole von “Tod” und “Leben” zu führen droht: Die Tote ist nah – durch die Blumen, die “schon welk, ganz welk” (B, 104) sind, und die lebendige Freundin (die, im Gegensatz zur Toten, den Namen “Gretel”, und damit eine gewisse Individualität hat) “kommt immer von so weit, so weit” (B, 104). Der Ich-Erzähler selbst beteuert beinahe tiefenpsychologisch andeutend: “Ich habe es nicht gern, wenn die Ecken im Dunkeln sind” (B, 105) und vollzieht die Umkehrung von “Tod” und “Leben”, indem er betont: “Tote Dinge spielen das Leben” (B, 106). Damit sieht er sich der psychischen Macht/Gewalt der Erinnerung – trotz seinem Verdrängungsversuch – wehrlos ausgeliefert:

Ich schließe das Fenster, kein Fliederduft mehr weht um mich, und der Frühling ist tot. Ich bin mächtiger als die Sonne und die Menschen und der Frühling. Aber mächtiger als ich ist die Erinnerung, die kommt, wann sie will, und vor der es kein Fliehen gibt. Und diese dürren Stengel im Glas sind mächtiger als aller Fliederduft und Frühling. (B, 106)

Durch die verwelkten Blumen als konkretes Bild wird “ein komplexes Symbol [geschaffen], das gedrängt mehrere Ebenen im Bedeutungsfeld von Tod und Sterben vergegenwärtigt” (Matthias 1999: 93). Letzten Endes wird damit eine grundlegende Gegenüberstellung der Weltsegmente vermittelt, die durch die Eigenschaften “Vergangenheit/Erinnerung”, bzw. “Gegenwart”, “Tod”, bzw. “Leben”, “Betrug” und “Trennung”, bzw. “Liebe” und “Zusammensein” und ihrer wechselnden Dominanz charakterisiert werden können. Die entgegengesetzten Weltsegmente erhalten aber dadurch eine bestimmte Ambivalenz, dass der Übergang für den Ich-Erzähler erst durch eine äussere Einwirkung möglich wird, da er selbst innerlich nicht dazu bereit ist. Der Übergang vom “Tod” zum “Leben”, von der “Vergangenheit/Erinnerung” zur “Gegenwart” wird durch eine inszenierte Szene herbeigeführt¹⁶, in der der Austausch der verdorrten Blumen durch frische vor sich geht:

Ein paar Sekunden blieb sie in der Türe stehen; und ich schaute sie an, ohne sie zu begrüßen. Da lächelte sie und trat näher. Sie trug einen Strauß frischer Blumen in der Hand. Dann ist sie, ohne ein Wort zu reden, bis zu meinem Schreibtisch gekommen und hat die Blumen vor mich hingelegt. Und in der nächsten Sekunde greift sie nach den verwelkten im grünen Glas. Mir war, als griffe man mir ins Herz; – aber ich konnte nichts sagen... (B, 106)

Damit wird symbolisch auch die gestorbene Geliebte begraben, d.h. zu einer fernen Erinnerung gemacht:

Und hält den Arm mit den welken Blumen hoch, eilt hinter dem Schreibtisch zum Fenster, und wirft sie einfach hinunter auf die Straße. Mir ist, als müßt' ich ihnen nach; aber da steht das Mädcl, an die Brüstung gelehnt, das Gesicht mir zugewandt. Und über ihren blonden Kopf fließt die Sonne, die warme, die lebendige. ... Und reicher Fliederduft kommt von drüben. [...] Ein so gesunder frischer Duft. [...] Und ich fühle, daß der Spuk vorbei war. (B, 106f.)

In dieser Szene wird die metaphorische Ersetzung der Frau mit der Blume vergegenständlicht (konkret gemacht) und zugleich auch Heines wohlbekannter Vers "Du bist wie eine Blume" intertextuell herbeigeht, allerdings, wegen der moralischen Verurteilung der gestorbenen Geliebten, den nachfolgenden Vers "So hold und schön und rein" in einer ironischen Umkehrung durchscheinen lassend.¹⁷ Dadurch werden die Textualität und Sprachlichkeit des transpositorischen Prozesses "Blume statt Person" sowie die konkrete, in Handlung überführte Realisierung der (metaphorischen) Wendung "durch die Blume" vollzogen (Gretel spricht nicht, sondern handelt nur): Mit der Funktionalisierung der bekannten Blumenmetaphorik erzeugt die Textwelt einen übertragenen Sinn¹⁸, zu deren Interpretation sie selbst die textuellen Momente bereitstellt, die jedoch durch den Erzähldiskurs des Ich-Erzählers gefiltert werden, der selbst eine Interpretation seiner eigenen Geschichte vollzieht.

2.2.2 Theatralisch inszeniert – "durch die Blume"

Unter den behandelten Erzählungen vertritt *Der Ehrentag* eine Mischform, weil hier die Blumensymbolik von *Blumen* teilweise fortgesetzt und zugleich eine Verlagerung auf das Theater und damit eine starke Hervorkehrung des Theatralischen, der Inszenierung, vollzogen wird, indem sich der Konflikt im Theater und wegen einer Aufführung zuspitzt.

Der Ehrentag könnte eher als der Tag der "Entehrung" betrachtet werden, als ein in drei Akten erzähltes Drama selbst.¹⁹ Die drei Kapitel etablieren jeweils eine "Szene" des tragischen Dramas – die erzählte Geschichte gliedert sich wiederum in drei Phasen: a) die Verschwörung von August Witte, die Vorbereitungen des demütigenden Scherzes im Kaffeehaus; b) die Vorbereitungen auf die Aufführung und die Aufführung mit der sch(m)erzhafte "Ehrung" des Schauspielers Roland; c) die Suche der Primadonna nach Roland, ihre Abrechnung mit Witte und ihre Konfrontation mit dem Tod des Schauspielers. Durch die unterschiedlichen Perspektivierungen auf die inneren Vorgänge der Figuren besonders in der zweiten Phase, in der die Sicht von Roland vorherrschend ist, und in der dritten Phase, in der die Perspektive der Primadonna dominiert, erhält die Geschichte in mehrfacher Verschlüsselung "einen tieferen Sinn" (E, 148). Damit geht es in der erzählten Welt um einen Erkenntnisprozess auf mehreren Ebenen, bzw. in der Welt unterschiedlicher Figuren, der die Rolle der einzelnen Figuren für sich selbst sowie für die anderen aufdecken und zur Selbsterkenntnis, bzw. zur Erkenntnis der anderen führen sollte: Die Rolle als unbedeutender Schauspieler, die Rolle als eifersüchtiger Liebhaber der Primadonna, die Rolle als Primadonna mit Empathie nicht nur in den Rollen, sondern auch im Leben werden bis zu Ende gespielt. Roland zieht

daraus tödliche Folgen, die Primadonna sendet Signale ihrer Sympathie, die aber nicht wahrgenommen werden und trifft am Ende eine eindeutige moralische Entscheidung. Der Schauspieler Friedrich Roland erkennt seine Unfähigkeit zum großen Schauspieler:

Und plötzlich hörte er im Saale ein stürmisches Gelächter schallen; [...] Er verstand es nicht. Man lachte lauter, immer lauter. Plötzlich verstand er es. Und es war ihm, als wenn er niedersinken müßte und sein Gesicht verstecken, denn man lachte ja über ihn... man höhnte ihn aus. [...] (E, 154)

Als Folge dieser Selbsterkenntnis und der Demütigung auf offener Szene verschließt sich die Figur jeder weiteren Beziehung und wählt den Tod als völlige Selbstaufgabe:

Und mitten in dem Jubel, dem Lachen, das ihn umtoste, kam es wie eine furchtbare Verlassenheit über ihn, daß ihm das Herz stillestand. [...] Viele standen hinter den Kulissen bereit, [...] und hatten Lust, den Spaß aus dem Zuschauerraum hier fortzusetzen; [...] Er ging langsam [...], öffnete die Tür seiner Garderobe, trat ein; dann sperrte er die Tür ab. Das Schloß knarrte hinter ihm, und unten das Spiel ging weiter. (E, 154, 156)

Seine Selbsterkenntnis wird jedoch damit verbunden, dass er die Zeichen der Sympathie der Primadonna nicht erkennt:

Seit ein paar Wochen geschah es manchmal, daß er auf dem kleinen Tisch in seiner Garderobe Veilchen fand, er forschte gar nicht, woher sie kamen, gewiß war es ein Scherz, wie man sie schon manchmal an ihm verübt hatte; [...] Die Veilchen waren auch heute wieder da; [...] (E, 152)

Der Intrigant August Witte, der seine Ziele zuerst maskiert, verkennt die Gefühle der Primadonna und erkennt seinen Misserfolg in seiner Beziehung zu ihr erst spät:

Jetzt wußte er, daß der Anlaß zu dem Streich von heute abend nicht die Lust am Spaß gewesen war [...] nein – er hatte die stille Hoffnung gehegt, daß er den kleinen Schauspieler für die Blandini lächerlich und unmöglich machen, daß sie über den lustigen Einfall Augusts lachen und sie nachher bessere Freunde sein würden als je; [...] Aber schon im Theater hatte er gemerkt, daß die Sache anders auszufallen schien, als er gewünscht. (E, 158f.)

Die Primadonna erkennt ihr Mitleid zum kleinen Schauspieler bzw. ihre Sympathie und gibt ihr durch die "Veilchen" (E, 152), durch das "Zittern der Stimme wie niemals früher" (E, 155), durch die "Tränen im Auge" (E, 156) einen nicht ganz eindeutigen Ausdruck, und schließlich erkennt sie auch das moralische Versagen von Witte, das sie heftig verurteilt:

»Ja, geh'n Sie zur Polizei, ich bleib da ... aber dem Herrn unten sagen Sie, er soll fortgehen, schnell fortgehen soll er, daß ich ihn nimmer seh', sagen Sie ihm das, und wenn ich ihn noch treff', sagen S' ihm, spuck' ich ihm ins Gesicht.« (E, 164)

Durch die beiden konkret fassbaren, aber zugleich zeichenhaften Elemente der erzählten Geschichte, durch die "Veilchen" und den "riesigen Lorbeerkrantz" (E, 154) wird die grundlegende Opposition aufgebaut zwischen vorgestelltem Ruhm, den sich Roland erwünscht hätte, und vorgetäuschem Ruhm, der ihm in geräuschvoller Aufmachung zuteil werden soll. Diese Zeichen geben Anlass zu unterschiedlichen Interpretationsversuchen, die die Figuren zur Deutung von sich selbst und der anderen unternehmen (sie agieren im Leben wie im Theater in ihren ihnen zugekommenen Rollen). Dass sie daraus nicht austreten können, bedingt den Ausgang der Geschichte: Die Opposition "Wirklichkeit" vs. "Theater" führt zum "Tod", weil die Interpretationsversuche über die Motivationen der anderen fehlschlagen. Der Schauspieler Roland interpretiert die Zeichen der Sympathie der Primadonna nur als "Scherz" (E, 152), der

Intrigant interpretiert die innere Enttäuschung des verhöhten Schauspielers und die Gefühle der Primadonna nicht entsprechend, die Primadonna interpretiert die Gefühle der beiden Männer nicht genau und nimmt erst spät eindeutig Stellung: Es entsteht ein "Reigen" von Missdeutungen und Fehlhandlungen und damit auch ein auf die zeitgenössische Realität zurückführbares genaues "Bild" als "a critical picture of the other side of the flourishing art scene" (Kuttenberg 2007: 33)²⁰ sowie die metaphorische Interpretationsmöglichkeit des Erzählten im Sinne von "Leben als Theater" ("theatrum mundi").

2.2.3 Inszenierte Lebenskrisen

Die zwei weiteren Erzählungen haben direkt mit dem Theater zu tun und lassen auf diese Weise in den Textwelten realisierte (konkrete) Aufführungen erkennen: *Die Weissagung* projiziert ein dramatisches Bild in ein Theaterstück bzw. eine Laienaufführung, *Das Schicksal des Freiherrn von Leisenbohg* lässt Schauspieler einerseits ihre Rollen im Theater spielen, indem Kläre Hell die 'Königin der Nacht' singt, und Sigurd Ölse in der bedeutungsträchtigen Rolle des Tristan auftritt, andererseits – und für die erzählte Geschichte ist das viel wichtiger – führen sie eine Intrige mit tödlichem Ausgang in der fiktiven Wirklichkeit auf. Dabei werden in beiden Textwelten Liebe, Betrug, Täuschung und Tod inszeniert und vor allem durch inner- und interpersonale psychologische Vorgänge motiviert sowie in verschiedener Brechung und Auslegbarkeit aufgezeigt.

Die Weissagung betrachtet Wunsch als phantastische Erzählung, indem sie feststellt, "daß auch bedeutende Autoren, die primär als nichtfantastisch bekannt sind, gelegentlich fantastische Texte geschrieben haben; so hat Schnitzler mindestens eine fantastische Erzählung – *Die Weissagung* [...] – veröffentlicht" (Wunsch 1991: 73).²¹ Hier wird eine mehrfach verschachtelte, auf zwei Erzähler verteilte Geschichte auf mehreren Zeitebenen erzählt, die durch ein Nachwort des Herausgebers abgeschlossen wird, das das Erzählte sowie den Rahmen-erzähler mehrfach verrückt, indem der Ich-Erzähler den Herausgeber "persönlich nicht gekannt" (W, 443) haben will und obwohl er "zu seiner Zeit ein ziemlich bekannter Schriftsteller" (W, 443) gewesen sein soll, gilt er nach seinem Tod als "so gut wie verschollen" (W, 443), da er sowieso – mit zeitlicher Verschiebung der Ereignisse – "vor etwa zehn Jahren starb" (W, 443). Der namenlose Ich-Erzähler und Dramenautor fungiert als Erzähler der Rahmengeschichte, die einerseits einen Rückblick auf die Vorgeschichte gibt und den Hintergrund der ein Jahr später stattfindenden Ereignisse sowie die Aufführung "des kleinen Stückes" (W, 422) einschließt, das der Ich-Erzähler für die Laienaufführung verfasste. Der Erzähler der Binnengeschichte, der Ereignisse "vor zehn Jahren – heute vor zehn Jahren" (W, 424), ist Franz von Umprecht, der in der Rahmengeschichte als Schauspieler im Stück des Ich-Erzählers in der Laienaufführung auftreten und dadurch ein rätselhaftes Ereignis der Vergangenheit auf eine befriedigende Erklärung und Auflösung zurückführen soll.

Die Rahmengeschichte funktioniert damit als Fortsetzung der Binnengeschichte, des Vorfalles mit Umprecht vor zehn Jahren. Damit werden mehrere Ebenen/Weltsegmente einer mit wenigen Zügen ziemlich "realistisch" ausgestatteten erzählten Welt geschaffen, die einander stark gegenüberstehen: Während die "Gesellschaft [...] im Schlosse" (W, 420) mit einer "zwangslosen Zusammensetzung" (W, 420) hervortritt, "die durch die dort geübte Kunst genügend gerechtfertigt schien" (W, 420) sowie "eine höhere Art von Gesellschaftsspiel" (W, 421) betreibt und damit "ein höchst anmutiges Erlebnis" (W, 421) hinterlässt, ist die Gesellschaft in der Kaserne "in einem öden polnischen Nest" (W, 424) auf "Trunk und Spiel" (W, 425) als Gesellschaftsspiel reduziert, die statt eines geselligen sich Vertragens rassistische

Hassgefühle entfaltet.²² Hier wie dort, in der Rahmen- wie der Binnengeschichte, gibt es jedoch das verbindende Element der "Aufführung", des theatralischen Spiels: Einerseits ist dies die Laienaufführung des Stückes des Ich-Erzählers, andererseits die "Aufführung" der Kunststücke Marco Polos, der in dieser Hinsicht als Autor und Regisseur betrachtet werden könnte. Das einen Augenblick aus dem künftigen Leben von Umprecht herbeizaubernde traumhafte "Bild", das dann in einer Zeichnung festgehalten wird, könnte als dritte Ebene der Verschachtelung angesehen werden, die die Zeitebenen von Vorher und Nachher in einer Art *Mise-en-abyme* vereinigt, bzw. aufeinander projiziert:

Und schon war er fort ... aber auch die Kaserne war fort, [...] und ich sah mich selbst, wie man sich manchmal im Traume selber sieht ... sah mich um zehn Jahre gealtert, mit einem braunen Vollbart, einer Narbe auf der Stirn, auf einer Bahre hingestreckt, mitten auf einer Wiese – an meiner Seite kniend eine schöne Frau mit rotem Haar, die Hand vor dem Antlitz, einen Knaben und ein Mädchen neben mir, dunklen Wald im Hintergrund und zwei Jagdleute mit Fackeln in der Nähe... (W, 429)

Das projizierte Bild nimmt sogar die Fiktion in der Fiktion, d.h. die Schlusszene des aufzuführenden Dramas vorweg und etabliert zugleich eine Spannung zwischen den Zeichensystemen "Wort" und "Bild", denn – wie die Figur von Umprecht betont – "Worte lassen sich in verschiedener Weise auslegen" (W, 428), wogegen das Bild "etwas Bestimmteres" (W, 428), d.h. Greifbares und Konkretes repräsentieren sollte.

Das Interpretationsproblem wird damit selbst als symbolhaftes Element in die Geschichte eingeführt und gleichzeitig zum wesentlichen Handlungsmoment gemacht. Obwohl Umprecht alles tut, um einerseits das Bild von seinem Visionscharakter zu befreien (er lässt ein notariell versiegeltes Bild anfertigen), andererseits um seinem in der Vision projizierten Tode und den Umständen – zwischen dem Gefühl, sein "Schicksal vollkommen in der Hand" (W, 432) zu haben, und dem "Bewußtsein [s]einer Wehrlosigkeit" (W, 434) schwankend – vorzubeugen, erfüllt sich alles, in einer Kette sonst zufälliger Geschehnisse, haargenau nach der Vision und doch nicht in der lebensrettenden Weise des Dramenspiels: Das Schicksal wird vom Zufall regiert, das Rätsel "löst [sich], ohne sich aufzuklären" (W, 430). Die konkrete Interpretationsstütze, das notariell versiegelte Bild, verschwindet und macht alle weitere Deutung des Rahmenerzählers unmöglich:

Den Freiherrn sprach ich am Tag darauf in Bozen; dort erzählte ich ihm die Geschichte Umprechts, wie sie mir von ihm selbst mitgeteilt worden war. Der Freiherr wollte sie nicht glauben, ich griff in die Brieftasche und zeigte ihm das geheimnisvolle Blatt; er sah mich befremdet, ja angstvoll an und gab mir das Blatt zurück – es war weiß, unbeschrieben, unbezeichnet... (W, 442)

Die Zeichen für die Unsicherheit oder Unzuverlässigkeit aller Erzählinstanzen werden von nicht erklärbaren Momenten verstärkt (das Verschwinden von Marco Polo in der Binnengeschichte sowie das des Flötenspielers in der Rahmengeschichte) und lassen die Interpretation des Erzählten – damit das fantastische Element verstärkend – für den Rezipienten in der Schwebe, jedoch im metaphorischen Feld von "Leben als Theater" hängen.

Die Erzählung *Das Schicksal des Freiherrn von Leisenbohg* ist dagegen um eine kommunikative Verschwörung und Verstörung zentriert, die zum Tod der Titelfigur führt. Die ausdauernde Liebe des Freiherrn zur Sängerin Kläre Hell wird getäuscht durch eine Liebesnacht, deren Funktion für ihn sowie für die Sängerin ganz anders ist: Er glaubt, dass seine Gefühle endlich erwidert worden sind, sie will dem Fluch des Fürsten entgehen, so dass sie eigentlich den Freiherrn für den nächsten potentiellen Geliebten, den Sänger Sigurd Ölse

opfert. Dabei verfügen die Figuren über unterschiedliches Wissen und nehmen sich selbst, ihre eigenen Gefühle und Absichten sowie die Gefühle der/des anderen in unterschiedlichem Maße adäquat/inadäquat wahr, wobei auch ihre Kommunikation untereinander von Verheimlichung und Scheitern gekennzeichnet ist.

In den unterschiedlichen Segmenten der erzählten Welt lässt sich die Selbst- und Fremdwahrnehmung und das Wissen über die/den andere(n) in zeitlicher Phasengliederung beschreiben (dabei werden hier die chronologischen Umstellungen im Erzähldiskurs außer acht gelassen):

1.) In der ersten Phase, die etwa zehn Jahre dauert und als Vorgeschichte betrachtet werden kann, entwickelt sich die Beziehung Leisenbohgs zu Kläre bis zum Tode des Fürsten Bedenbruck. Leisenboh, der anfangs 25 Jahre alt, "unabhängig und rücksichtslos" (FL, 445) und voller "Huldigungen" (FL, 445) für Kläre war, die stets abgelehnt wurden, "wiegte sich in neuer Hoffnung" (FL, 445) und wird immer wieder getäuscht. Die sexuell freie und immer wieder neue Liebschaften eingehende Kläre "hatte ihre Beziehungen nie als Geheimnis behandelt" (FL, 447), verändert sich durch ihre Beziehung zum Fürsten Bedenbruck, den sie "durch mehr als drei Jahre ebenso treu, aber mit tieferer Leidenschaft geliebt [hatte] als seine Vorgänger" (FL, 449). Das hält Leisenboh jedoch nicht davon ab, seine Gefühle und seine Hoffnung, "mehr aus Gewohnheit als aus Überzeugung" (FL, 449) aufrecht zu erhalten.

2.) In der zweiten Phase, die vom Tode Bedenbrucks bis zur Liebesnacht und Kläres Abreise dauert, bringt das Erscheinen des Sängers Sigurd Ölse einen gewissen Wandel, dessen Bedeutung sich erst später herausstellt: Kläre zeigt scheinbar kein Interesse für den Sänger, denn "ihr Herz blieb nach wie vor in Schlummer versunken" (FL, 449), und trotz der Begeisterung der anderen für ihn und seiner Leidenschaft für sie, schien sie "als einzige [...] ungerührt zu bleiben" (FL, 450), und obwohl Leisenboh "Mißtrauen und Angst" (FL, 452) hegt (was durch das Unterlassen der "seltsamen Handbewegung" (FL, 450) als Zeichen ihrer Entsagung genährt werden dürfte), empfängt er die Liebesnacht als "etwas Unerwartetes" (FL, 452) voller Vertrauen auf Kläres Aufrichtigkeit.

3.) Die dritte Phase reicht von der Liebesnacht bis zu Leisenbohgs Tod. Sie ist von seiner Hoffnung geprägt und der ihr widersprechenden Zeichen – "als hätten ihre Augen in der gestrigen Nacht wie im Wahnsinn geglüht" (FL, 457) – sowie von seinen Reisen auf der Suche nach ihr, die wie eine Spiegelung seiner Reisen in den ersten 10 Jahren nach ihrem Aufenthaltsort erscheinen. Letzten Endes wird er zum Opfer der beiden Schauspieler: Kläre trickst ihn nur aus, um den Fluch abzuwenden und opfert ihn für Ölse, der Leisenboh belügt, um die Wahrheit mit dem Fluch und mit Kläre zu erfahren. Leisenboh geht damit als ein mehrfach betrogener, düpiertes Liebhaber aus und erliegt dem – sei es aus Zufall, sei es durch den Schock hervorgerufenen – Sturz.²³

Von der verzichtenden Handbewegung Kläres, die als erstes Zeichen einer Verstellung gedeutet werden dürfte, verlaufen verschiedene Prozesse der Selbst- und Weltwahrnehmung der Figuren, die einander durchkreuzen und ihre "Masken" erst spät erkennen lassen: Indem Leisenboh – obwohl er die "Handbewegung" bemerkt, ihre Deutung jedoch unterlässt – die Zuverlässigkeit des/der anderen grundsätzlich nicht bezweifelt und dadurch seine Instrumentalisierung als Mittel zum Wegräumen der Hindernisse vor einer Beziehung mit einem anderen erst spät bemerkt, schrecken die beiden anderen Figuren vor Lüge und Täuschung

nicht zurück, um ihre Ziele zu erreichen. Als Aufrichtigkeit maskierte Lüge, Schonungslosigkeit und Spiel mit dem Glauben des anderen im eigenen Interesse, die Erfüllung sexueller Begierde sind die Motivationskräfte der so vorangetriebenen Ereignisse, die die Möglichkeit tieferer Gefühle in Frage stellen und somit die Rolle des Freiherrn als Liebhaber in ironischer Brechung erscheinen lassen.

Aufgrund der Wahrnehmungs- und Interpretationsprozesse der Figuren sowie der mehrfachen Wechsel in der Perspektivierung, in der Position und der Mittel des (fiktiven) Erzählers sollten die Ambivalenzen, die auf der Ebene der Figuren entstehen, als Zusammenhänge der Ebenen der Textwelt entsprechend erklärt werden. Letzten Endes wird die erzählte Geschichte von dem Ungleichgewicht der Gefühle und des Wissens über den/die andere(n) dominiert, der Informationsvorsprung sichert die Macht über den anderen und lässt ihn emotional leer ausgehen – der physische Tod kann als logische Folge dessen angesehen werden. Durch die Perspektivierung des Erzählens überwiegt die Sicht Leisenbohgs, die jedoch unaufgehoben beschränkt bleibt: Die erzählte Welt konzentriert sich um das symbolhafte Moment des Fluchs und inszeniert das Spiel von Wissen, Nichtwissen und Mehrwissen, den Reigen auf der Szene des Lebenstheaters. Die Theatermetaphorik (und Ölses Theaterrolle) lässt es zugleich zu, die Geschichte intertextuell auch als eine etwas verdrehte Tristan-Geschichte zu interpretieren, in der nicht das Liebespaar, sondern der König/der Ehemann stirbt (somit würde Leisenbohgs die Rolle des Betrogenen zuteil werden, die er mehrfach zu spielen gewohnt ist) – damit wäre Schnitzlers Erzählung nicht nur “als Parodie auf das Genre zu lesen und als lakonisches Charakterporträt einer Dame, die ein abwechslungsreiches Liebesleben mit naïvem Aberglauben zu verbinden weiß” (Fliedl 2005: 169)²⁴, sondern auch als durch vielfache intertextuelle Verweise durchwobene metaphorisch angelegte Parabel über die Undurchschaubarkeit der Welt.

3. Schnitzlers metaphorisches Erzählen

In den analysierten Erzählungen von Schnitzler sind solche Konstruktionsverfahren sichtbar geworden, die die Wahrnehmungs- und Interpretationsprozesse von Zeichen auf mehreren Ebenen – der Figuren, der Erzählinstanz(en), des Rezipienten – in den Mittelpunkt stellen. Die in den Textwelten eine besondere Bedeutung und Funktion erlangenden Momente, Gegenstände oder Handlungen (Blumen, Eifersucht, Demütigung mit vorgetäuschter Verehrung, Veilchen, Lorbeerkranz und Bejubelungsrituale, Lebenssituation abbildende Zeichnung, Fluch) werden dadurch auf einer anderen, symbolhaften Ebene deutbar, indem sie ihre konkrete Bedeutung zwar behalten, zugleich aber auch eine (immerhin von der Interpretation und der Perspektive des Interpreten abhängige) metaphorische Bedeutung erhalten. Schnitzlers Erzählen inszeniert somit grundlegende Zeichenprozesse und schließt sich der Diskussion um die Metaphorizität der Sprache²⁵ in einer besonderen Form an, indem die ganze Sprach- und Wahrnehmungsproblematik in ihrer Komplexität narrativ gestaltet und mit anderen Diskursen der Epoche vielfach verknüpft wird. Auf diese Weise inszeniert Schnitzler die Brüchigkeit der Welt- und Selbsterfahrung sowie der Welt- und Selbstinterpretation für das die alten Normensysteme verlassende und seine eigene Vielschichtigkeit erlebende Individuum.²⁶ Damit repräsentiert Schnitzler auch den “Epochenwandel vom Realismus zur Frühen Moderne” (Lukas 1996: 121) – dass dies außerdem vielfache zeichentheoretische Folgerungen zulässt, zeugt ebenfalls von Schnitzlers Modernität.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

Siglen:

- B = "Blumen". In: Arthur Schnitzler: *Leutnant Gustl. Erzählungen 1892–1907*. Mit einem Nachwort von Michael Scheffel. Frankfurt a. M.: Fischer 2004: 98–107.
- E = "Der Ehrentag". In: Arthur Schnitzler: *Leutnant Gustl. Erzählungen 1892–1907*. Mit einem Nachwort von Michael Scheffel. Frankfurt a. M.: Fischer 2004: 144–164.
- W = "Die Weissagung". In: Arthur Schnitzler: *Leutnant Gustl. Erzählungen 1892–1907*. Mit einem Nachwort von Michael Scheffel. Frankfurt a. M.: Fischer 2004: 419–443.
- FL = "Das Schicksal des Freiherrn von Leisenbohg". In: Arthur Schnitzler: *Leutnant Gustl. Erzählungen 1892–1907*. Mit einem Nachwort von Michael Scheffel. Frankfurt a. M.: Fischer 2004: 444–464.

- Hofmannsthal, Hugo von 1991: "Ein Brief". In: Ders.: *Sämtliche Werke. Kritische Ausgabe*. Hg. von Ellen Ritter. Frankfurt a.M.: S. Fischer Verlag. Bd. 31: 45–55.
- Schnitzler, Arthur 1977a: "Die grüne Krawatte". In: Ders.: *Leutnant Gustl und andere Erzählungen. Das erzählerische Werk*, Bd. 2. Frankfurt a.M.: Fischer: 274–275.
- Schnitzler, Arthur 1977b: *Entworfenes und Verworfenes. Aus dem Nachlaß*. Hg. v. Reinhard Urbach. Frankfurt a.M.: Fischer: 442–448.

Wissenschaftliche Literatur

- Beier, Nikolaj 2008: *Vor allem bin ich ich: Judentum, Akkulturation und Antisemitismus in Arthur Schnitzlers Leben und Werk*. Göttingen: Wallstein.
- Doležel, Lubomir 1998: *Heterocosmica. Fiction and Possible Worlds*, Baltimore/London: John Hopkins University Press.
- Eco, Umberto 1977: *Zeichen. Einführung in einen Begriff und seine Geschichte*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Eco, Umberto 1995: *Six Walks in the Fictional Woods*, Cambridge (Ma.)/London: Harvard University Press.
- Fliedl, Konstanze 2005: *Arthur Schnitzler*, Stuttgart: Reclam.
- Jannidis, Fotis 2004: *Figur und Person. Beitrag zu einer historischen Narratologie*, Berlin/New York: de Gruyter.
- Le Rider, Jacques 2007: *Arthur Schnitzler oder Die Wiener Belle Époque*, Wien: Passagen-Verlag.
- Lukas, Wolfgang 1996: *Das Selbst und das Fremde. Epochale Lebenskrisen und ihre Lösung im Werk Arthur Schnitzlers*, München: Wilhelm Fink.
- Kuttenberg, Eva 2007: "Soma, Psyche, Corpse, and Gaze: Perception and Vision in Arthur Schnitzler's Early Prose Fiction", in: *Modern Austrian Literature* Vol. 40 (2007), No. 2: 21–42.
- Martínez, Matías / Scheffel, Michael 1999: *Einführung in die Erzähltheorie*, München: Beck.
- Martínez, Matías / Scheffel, Michael 2003: "Narratology and Theory of Fiction: Remarks on a Complex Relationship", in: Kindt, Tom / Müller, Hans-Harald (eds.): *What is Narratology? Questions and Answers Regarding the Status of a Theory*, Berlin/New York: de Gruyter: 221–237.
- Matthias, Bettina 1999: *Masken des Lebens – Gesichter des Todes. Zum Verhältnis von Tod und Darstellung im erzählerischen Werk Arthur Schnitzlers*, Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Morris, Craig 1998: "Der vollständige innere Monolog: eine erzählerlose Erzählung? Eine Untersuchung am Beispiel von *Leutnant Gustl* und *Fräulein Else*", in: *Modern Austrian Literature* Vol. 31 (1998): Nr. 2. 30–51.
- Orosz, Magdolna 1984: "Fiktionalität in literarischen narrativen Texten", in: Klaus Oehler (Hg.): *Zeichen und Realität. Probleme der Semiotik*, Bd. 1. Tübingen: Stauffenburg Verlag: 163–170.
- Orosz, Magdolna 1996: "Possible Worlds and Literary Analysis", in: *Interdisciplinary Journal for Germanic Linguistics and Semiotic Analysis* (University of Berkeley, Berkeley, California). Vol. 1 (1996): No. 2. 265–282.
- Orosz, Magdolna 2001: *Identität, Differenz, Ambivalenz. Erzählstrukturen und Erzählstrategien bei E.T.A. Hoffmann*, Frankfurt a.M.: Peter Lang Verlag.
- Orosz, Magdolna 2002: "Der verwundete Vogel oder die erzählte Metapher", URL: <http://www.kakanien.ac.at/fallstudie/MOrosz4.pdf> (ins Netz gestellt am 30.11.2002).
- Orosz, Magdolna 2003: "Az elbeszélés fonala." *Narráció, intertextualitás, intermedialitás*, Budapest: Gondolat.

- Orosz, Magdolna 2005: "Literarische Bibellektüre(n). Aspekte einer semiotischen Intertextualitätskonzeption und intertextueller Textanalyse", in: Stefan Alkier / Richard B. Hays (Hg.): *Die Bibel im Dialog der Schriften. Konzepte intertextueller Bibellektüre*, Tübingen: Narr: 217–236.
- Ronen, Ruth 1994: *Possible Worlds in Literary Theory*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Ryan, Marie-Laure 1991: *Possible worlds, artificial intelligence, and narrative theory*, Bloomington: Indiana University Press.
- Sebeok, Thomas A. 1994: *Signs. An Introduction to Semiotics*, Toronto/Buffalo: University of Toronto Press.
- Surkamp, Carola 2002: "Narratologie und 'possible-worlds Theory': Narrative Texte als alternative Welten", in: Nünning, Ansgar / Nünning, Vera (Hg.): *Neue Ansätze in der Erzähltheorie*, Trier: WVT Wissenschaftler Verlag Trier: 153–183.
- Surmann, Elke 2002: "Ein dichtes Gitter dunkler Herzen". *Tod und Liebe bei Richard Beer-Hofmann und Arthur Schnitzler. Untersuchung zur Geschlechterdifferenz und der Mortifikation der 'Anderen'*, Oldenburg: Igel Verlag Wissenschaft.
- Titzmann, Michael 1989: "Das Konzept der 'Person' und ihrer 'Identität' in der deutschen Literatur um 1900", in: Manfred Pfister (Hg.): *Die Modernisierung des Ich. Studien zur Subjektconstitution in der Vor- und Frühmoderne*, Passau: Wissenschaftsverlag Richard Rothe: 36–52.
- Titzmann, Michael 2002: "'Grenzziehung' vs. 'Grenztilgung'. Zu einer fundamentalen Differenz der Literatursysteme 'Realismus' und 'Frühe Moderne'", in: Krah, Hans / Ort, Klaus-Michael (Hg.): *Weltentwürfe in Literatur und Medien. Phantastische Wirklichkeiten – realistische Imaginationen. Festschrift für Marianne Wünsch*, Kiel: Ludwig: 181–209.
- Titzmann, Michael 2003: "The systematic place of Narratology in Literary Theory and Textual Theory", in: Kindt, Tom / Müller, Hans-Harald (eds.): *What is Narratology? Questions and Answers Regarding the Status of a Theory*, Berlin/New York: de Gruyter: 175–219.
- Walther, Elisabeth 1979: *Allgemeine Zeichenlehre. Einführung in die Grundlagen der Semiotik*, Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt.
- Wittgenstein, Ludwig 1984: *Philosophische Untersuchungen*, Werkausgabe Bd. 1, Stuttgart: Suhrkamp: 225–580.
- Wünsch, Marianne 1991: *Die Fantastische Literatur der Frühen Moderne (1890–1930). Definition, denkgeschichtlicher Kontext, Strukturen*, München: Wilhelm Fink.
- Zipfel, Frank 2001: *Fiktion, Fiktivität, Fiktionalität. Analysen zur Fiktion in der Literatur und zum Fiktionsbegriff in der Literaturwissenschaft*, Berlin: Erich Schmidt.

Anmerkungen

- 1 Zur allgemeinen Übersicht über Zeichenkonzeptionen vgl. u.a. Eco 1977, Walther 1979, Sebeok 1994.
- 2 Zipfels Darstellungen geben eine umfassende Übersicht über das Problem von Fiktion und Fiktionalität in der Literaturwissenschaft, so wird hier auf die Aufzählung weiterer Arbeiten zum Thema verzichtet.
- 3 Zur Auffassung von Textwelten als spezielle 'mögliche Welten' vgl. Doležel 1998, Eco 1995, Orosz 1996, Ronen 1994, Ryan 1991.
- 4 Zugleich kann dafür plädiert werden, dass dies auch im Rahmen einer 'möglichen Welt'-Theorie des Narrativen beschreibbar ist, vgl. dazu Orosz 1996, für die textinterne Modellierung der fiktiven Kommunikation und die daraus resultierenden Typen der Bezugnahmen des fiktiven Erzählers auf die erzählte Welt bzw. auf sein Erzählen vgl. Orosz 1984, 2001.
- 5 Vgl. zusammenfassend dazu u.a. Titzmann (2003: 179).
- 6 Vgl. die zusammenfassende Darstellung über die unterschiedlichen Einteilungen des Erzählten in Ebenen und Elementen in Martínez/Scheffel (1999: 25f.).
- 7 Zu einer "Neuentdeckung" der Theorie 'möglicher Welten' für die narratologische Analyse vgl. Surkamp 2002.
- 8 Für einen Ansatz zur Beschreibung von erzählter Welt und Erzähldiskurs sowie Intertextualität im Rahmen einer 'möglichen-Welt'-Theorie vgl. u.a. Doležel 1998; mit Beispielsanalysen vgl. Orosz 2003.
- 9 Zu seiner Einordnung vgl. Lukas' Ausführungen, der feststellt, dass "Schnitzler dieser Epoche [= der Frühen Moderne, M.O.] gänzlich angehört. Schnitzler hat [...] kein einziges »realistisches« (Erzähl)Werk verfasst, auch wenn sich in einigen früheren Werken wie z.B. *Frau Berta Garlan* der Übergang vom Realismus zur Frühen Moderne noch greifen lässt" (Lukas 1996: 14). Zur Frage der Unterscheidung und der Unterschiede von "Realismus" und "Früher Moderne" vgl. u.a. Titzmann 2002.

- 10 Vgl. die Analyse des inneren Monologs in zwei Erzählungen von Schnitzler in Morris 1998. Hier wird die erzähltechnische Analyse vor dem Hintergrund der Autorintention motiviert.
- 11 Vgl. Luk 23.18: "Da schrie die ganze Haufe und sprach: Hinweg mit diesem und gib uns Barabbas los!". Die biblische Allusion wird auch durch den Namen Cleophas verstärkt, indem Kleopas einer von denjenigen ist, die Jesus nach seiner Auferstehung in Emmaus erkannten (vgl. Luk 24.18).
- 12 Zu einer detaillierteren Analyse und intertextuell angelegten Interpretation der Erzählung vgl. (Orosz 2005: 228–236).
- 13 Wittgenstein (1984: 244); Wittgensteins *Philosophische Untersuchungen* entstanden Ende der 1940er Jahre.
- 14 Die Erzählungen *Blumen* und *Der Ehrentag* thematisieren z.B. die direkte Unzugänglichkeit des anderen und entfalten die Geschichte einer Befreiung des Ich durch die Loslösung von einer Bindung durch den Tod eines/einer anderen als eine Art "Überlebensdichtung" (Matthias 1999: 90), während die beiden anderen Erzählungen die Undurchsichtigkeit und Undurchschaubarkeit der Motive des/der anderen und damit auch den verfehlten Rückschluss auf das eigene Ich aufzeigen.
- 15 Die inhaltliche Nähe der Schnitzlerschen Erzählung zum *Chandos*-Brief scheint hier evident obwohl er zeitlich später entstand – ohne direkte Beziehung belegen beide die intensive Beschäftigung mit der Sprachlichkeit um die Jahrhundertwende.
- 16 Dass die Inszenierungs- bzw. Theatermetaphorik nicht ganz verfehlt ist, belegt die Stelle, in der der Ich-Erzähler seinen Schmerz mit der ‚theatrum mundi‘-Metapher zum Ausdruck bringt: "Ich habe in irgendeinem Augenblick gewußt, daß es überhaupt weder Freuden noch Schmerzen gibt; – nein, es gibt nur Grimassen der Lust und der Trauer: wir lachen und weinen und laden unsere Seele dazu ein" (B, 100).
- 17 Damit vollzieht sich auch eine gewisse "Mortifikation" der Frau durch "eine männlich geprägte Perspektive", wodurch "Lebendiges stillgestellt" werde (Surmann 2002: 28), die für die Jahrhundertwende charakteristisch sein soll (ebd.: 30f.).
- 18 Damit finden wir bei Schnitzler auch die uneigentliche Sprachverwendung (vgl. Titzmann 1989: 51), die für das Erzählen um die Jahrhundertwende immer charakteristischer wird, allerdings auf die Weise, dass hier die Geschichte und das Geschichtenerzählen nicht völlig verlustig gehen.
- 19 Schnitzlers dramatisches Talent bzw. seine Praxis als Dramenautor äußert sich nicht nur in der Themenwahl vieler Erzählungen, die das Theater zu einem verschiedenartig gearteten thematischen Element machen, sondern auch in der dramatischen Konstruktion der erzählten Geschichten.
- 20 Kutenberg erblickt eine kulturelle Kritik darin: Im *Ehrentag* "Schnitzler used vision and perception discursively to put forward an eloquent cultural critique of aestheticizing physical and mental illness in Vienna in the 1890s and 1900s. He situated this critique in characters going through various crises, then articulated it through visually driven public and private social interaction and by revealing intimate thought." (Kutenberg 2007: 21f.) – dabei spielen eben die symbolhafte Bedeutung erlangenden "konkreten" Momente – hier ebenfalls "Blumen" – eine eminente Rolle.
- 21 Wünsch kommt zu einer Folgerung, die neben anderen Autoren auch auf Schnitzler zutreffen kann: "In der Zeit 1890–1930 bilden die Texte mit fantastischen Elementen und die realitätskompatiblen Texte nicht zwei scharf abgegrenzte Klassen von Literatur mit kategorial verschiedenen Strukturen, sondern stehen beide in einem *Kontinuum der Formen*, dessen gemeinsamer Nenner die in der Epoche von Anfang an manifestierte Tendenz zur Abweichung von der Normalität ist" (Wünsch 1991: 73f.).
- 22 Die antisemitischen Gefühle werden in der erzählten Geschichte für die Handlung so funktionalisiert, dass "gerade diese Laune des Prinzen mich mit demjenigen Menschen zusammengeführt hätte, der in so geheimnisvoller Weise die Verbindung zwischen Ihnen und mir [d.h. die vermeintliche Lösung des Rätsels in dem aufzuführenden Stück der Rahmengeschichte] herzustellen berufen war" (W, 425f.); außerdem ließe sich die Figur von Marco Polo als eine Variante des zu ewiger Wanderung verurteilten Juden Ahasverus interpretieren, wodurch weitere Bedeutungsnuancen und Interpretationsmöglichkeiten angespielt werden. Die Fragen des Antisemitismus werden damit berührt, jedoch "ist die antisemitische Thematik nach Umfang und Funktion [nicht] handlungsbestimmend" (Beier 2008: 53).
- 23 Durch den "Sturz" erhält Leisenbohg eine gewisse Ähnlichkeit mit dem Fürsten Bedenbruck, der "durch einen Sturz vom Pferde verunglückt und [...] gestorben" (FL, 444) war – allerdings ist er, wie es sich herausstellt, nur ein Stellvertreter, der den Platz des Fürsten nur vorübergehend und aus Täuschung einnehmen kann.
- 24 Flieðls Lektüre vereinfacht die komplexen Wahrnehmungs- und Interpretationsprozesse der Figurenebene sowie im Erzähldiskurs, und legt die Deutung der Figuren und ihrer Motivationen und außerdem das offene Ende auf eine Interpretation fest.

- 25 Die Frage der grundlegenden Metaphorizität der Sprache wird bei Nietzsche und Mauthner intensiv behandelt, indem beide, der Sprache wegen ihres metaphorischen Charakters ihre Wahrheitsfunktion abstreitend, der Literatur einen Freiraum zulassen und in ihrer Metaphorizität ihr eigenes Mittel erblicken (vgl. dazu auch Orosz 2002).
- 26 Zu Schnitzlers Personkonzept vgl. Wünsch 1991: 247.