

ERNST-ULLRICH PINKERT

ARTHUR SCHNITZLER UND SØREN KIERKEGAARD

Zur Auseinandersetzung Schnitzlers mit Kierkegaards *Entweder – Oder* in der *Komödie der Verführung* und in der *Traumnovelle*

»Ich lese Søren Kierkegaard,
den dänischen Dichterphilosophen«
(Schnitzler, 1896)

In ihrem Essay *Kierkegaard adieu* behauptet die dänische Schriftstellerin Suzanne Brøgger, kein Dichter oder Philosoph habe sich »so extensiv und intensiv mit Verliebtsein, Verführung, Ehe, den Wegen und Abwegen des Begehrens, den Gegensätzen zwischen Mann und Frau beschäftigt«¹ wie Søren Kierkegaard. Brøgger hätte sich gewiss zurückhaltender ausgedrückt, wäre ihr bekannt gewesen, dass sich auch Arthur Schnitzler mit dieser Thematik ein Leben lang auseinandergesetzt hat. – Dass sich Schnitzler dabei auch mit Kierkegaard beschäftigt hat, ist das Thema dieses Aufsatzes.

In der Forschung ist eine Verbindung zwischen Schnitzler und Kierkegaard bisher nur vermutet worden. Überzeugend legte Christian Benne aber dar, dass die Beschäftigung Schnitzlers mit Kierkegaard in dem Drama *Das weite Land* (1911) als eine »plausible Möglichkeit«² anzusehen sei. Er bezieht sich dabei besonders auf eine Replik der Hauptperson, Hofreiter. Dieser erklärt, nachdem er den Liebhaber seiner Frau im Duell getötet hat: »Für den ist alles erledigt. Aber ich – ich bin auf der Welt. Und ich gedenke weiter zu leben ... Man muß sich entscheiden. Entweder – oder.«³ Hofreiter entscheidet sich hier für das, was Kierkegaard in seinem Hauptwerk *Entweder-Oder* als »ästhetische Lebensanschauung«⁴

¹ Suzanne Brøgger, *Den pebrede susen. Flydende fragmenter og fixeringer*, Kopenhagen 1986, S. 219. Übersetzung: EUP.

² Christian Benne, *Das weite Land: Schnitzlers kierkegaardsche Bilanz des Ästhetizismus*, in: *Modern Austrian Literature*, hrsg. von Geoffrey C. Howes u. Jacqueline Vansant, 2000, Bd. 33, Nr. 3/4, S. 29-53, hier: S. 29.

³ Arthur Schnitzler, *Die Dramatischen Werke*, 2. Band, Frankfurt a. M. 1962, S. 319.

⁴ Søren Kierkegaard, *Entweder – Oder*, Teil 1 und 2. Unter Mitwirkung von Niels Thulstrup

bezeichnet. In *Das weite Land* setzt sich Schnitzler, wie Benne darlegt, mit dieser Lebenshaltung kritisch auseinander. Hofreiters rudimentäres Kierkegaard-Zitat allein beweist zwar nicht, dass Schnitzler *Entweder – Oder* tatsächlich gelesen hat, aber Benne berücksichtigt in seiner Argumentation auch, dass Schnitzler 1904 im Besitz der deutschen Ausgabe des Buches war.⁵ Für Bennes begründete Vermutung, Schnitzler habe Kierkegaard gelesen, kann hier ein konkreter Beleg vorgelegt werden.

In einem Brief an seine Vertraute Olga Waissnix berichtet Schnitzler am 29. September 1896 über ein Gespräch mit dem dänischen Kritiker und Literaturhistoriker Georg Brandes, das am 21. August 1896 in Kopenhagen stattgefunden hatte:

Außer Constantin⁶ lese ich Søren Kierkegaard,⁷ den dänischen Dichterphilosophen, den Georg Brandes (lesen Sie sein kleines Buch über ihn) so hoch stellt. Privatim sagte mir Brandes, der Einfluß S.K.s sei so außerordentlich, daß auch die Werke Ibsens im wesentlichen auf die Ideen K.s zurückzuführen seien. Ja nach den ersten Dramen Ibsens hätten ihm seine Freunde dringend gerathen: er solle doch nicht immer Kierkegaard, sondern endlich Ibsen schreiben. – Ich selbst habe erst einen kleinen Theil von K. gelesen und finde vorerst, daß er in höchstem Sinne geistreich, aber noch nicht, daß er groß ist.⁸

Es scheint möglich, dass Schnitzler *Entweder – Oder* bereits 1896 gelesen hatte;⁹ in seinem *Tagebuch*, wo er die von ihm gelesenen Bücher häufig erwähnt, ist allerdings keine Kierkegaard-Lektüre verzeichnet.¹⁰ Durch die Auseinandersetzung mit Schnitzlers *Komödie der Verführung*¹¹ kann aber gezeigt werden, dass seine Beschäftigung mit Kierkegaards Hauptwerk mehr ist als nur eine »plausible Möglichkeit«.

und der Kopenhagener Kierkegaard-Gesellschaft hrsg. von Hermann Diem u. Walter Rest, München 2005, S. 24.

⁵ Christian Benne, *Das weite Land*, a.a.O., S. 33. – Vgl. Hugo von Hofmannsthal/Arthur Schnitzler, Briefwechsel, Frankfurt a.M. 1964, S. 203.

⁶ Schnitzler verweist hier auf ein von ihm bereits erwähntes Buch von Jacob Burckhardt: *Die Zeit Constantin's des Großen*, Basel 1853.

⁷ Georg Brandes, *Søren Kierkegaard. Eine kritische Darstellung*, Leipzig 1992; Originalausgabe 1877, dt. 1879.

⁸ Arthur Schnitzler/Olga Waissnix, *Liebe, die starb vor der Zeit. Ein Briefwechsel*, Wien, München, Zürich 1970, S. 314.

⁹ Vgl. S. 266 f. – Die erste deutsche Übersetzung (von A. Michelsen u. O. Gleiss) lag seit 1885 vor.

¹⁰ Dies ist allerdings auch kein Gegenbeweis, denn in den Tagebüchern hat Schnitzler offenkundig nicht seine gesamte Lektüre verzeichnet.

¹¹ Arthur Schnitzler, *Komödie der Verführung in drei Akten*. Berlin 1924; verwendeter Kurztitel: *Komödie*. Die Seitenangaben nach Zitaten im Text beziehen sich auf diese Ausgabe.

KOMÖDIE DER VERFÜHRUNG (1924)

Skandinavien lag seit Ende der 1880er Jahre in Schnitzlers Blickfeld.¹² Damals begann er mit der Lektüre der Werke Ibsens und Jens Peter Jacobsens, in den 90er Jahren studierte er auch Brandes und Strindberg, der langjährige Briefwechsel mit Brandes begann, im Sommer 1896 folgte die erste Reise nach Dänemark, Norwegen und Schweden. Schnitzlers Interesse für den Norden kommt auch durch die wiederholte Verwendung dänischer Motive in seiner Prosa und Dramatik zum Ausdruck. Fünf Monate nach seiner Reise veröffentlicht er die Novелlette *Die Frau des Weisen*,¹³ deren Haupthandlung sich am Øresund abspielt. Auf Schnitzlers dritte und letzte Reise nach Dänemark im Jahre 1923 folgten noch drei Werke mit dänischen Motiven: die *Komödie der Verführung* (1924) und die Novellen *Fräulein Else* (1924) und *Traumnovelle* (1926).

Alle dänischen Schauplätze dieser vier Werke waren dem Autor durch seine Reisen bekannt:¹⁴ Skodsborg und die schwedische Øresund-Insel Hven in *Die Frau des Weisen*, Gilleleje in der *Komödie der Verführung*, Marienlyst in *Fräulein Else* und erneut Skodsborg in der *Traumnovelle*. In *Die Frau des Weisen* und in der *Traumnovelle* spielen sich Teile der Handlung zwar in einem nicht näher bezeichneten Badeort am Øresund ab, doch Vergleiche der dänischen Szenerie mit den Reisetagebüchern in Schnitzlers *Tagebuch* und Briefen zeigen, dass die Beschreibung der dänischen Schauplätze in der Literatur mit den außerliterarischen Angaben Schnitzlers über den Ferienort Skodsborg von 1896 auffällig übereinstimmen.¹⁵ Schnitzler hatte bei der Ausarbeitung der dänischen Szenerie also eigene Ferienbilder von 1896 vor Augen, macht diese in den Novellen aber topografisch nicht identifizierbar. Dies und auch die Tatsache, dass er das in der *Komödie der Verführung* namentlich zwar genannte Fischerdorf Gilleleje in einen märchenhaft-exotischen Badeort verwandelt, beweist, dass seine Werke mit dänischen Schauplätzen keine realistischen Reisebilder sind.

¹² Vgl. Klaus Bohnen, Skandinavische »Moderne« und österreichische Literatur, in: Herbert Zeman (Hrsg.), *Die österreichische Literatur. Ihr Profil von der Jahrhundertwende bis zur Gegenwart (1880-1980)*, Graz 1989, S. 317-341. Vgl. auch Karin Bang u. Ernst-Ullrich Pinkert (Hrsg.), *Arthur Schnitzler – Gustav Linden. Ein Briefwechsel 1907-1929*, Wien 2005.

¹³ Arthur Schnitzler, *Die Frau des Weisen. Novellen*, 2. Aufl., Berlin 1898.

¹⁴ Ernst-Ullrich Pinkert, *Arthur Schnitzlers Skandinavienreisen im Lichte seiner Tagebücher und Reisebriefe*, in: Regina Hartmann (Hrsg.), *Literaturen des Ostseeraums in interkulturellen Prozessen*, Bielefeld 2005, S. 221-233.

¹⁵ Ernst-Ullrich Pinkert, *Reflexe einer Reise nach Dänemark. Arthur Schnitzlers Novelle »Die Frau des Weisen«*, in: Roland Berbig [u.a. Hrsg.], *Zeitdiskurse*, Heidelberg 2004, S. 261-275.

Die ursprünglich als »Verführungs[novelle]« (Tb 23.10.1905¹⁶) geplante *Komödie der Verführung* wurde 1924 beendet und uraufgeführt.¹⁷ Bis kurz zuvor wird das Drama in Schnitzlers *Tagebuch* nur unter der Bezeichnung »Verführer« erwähnt. Die Handlung der drei Akte der figurenreichen *Komödie* findet an drei Tagen des Jahres 1914 statt: am 1. Mai, Mitte Juni und am 1. August, als mit der Kriegserklärung Deutschlands an Russland der Erste Weltkrieg beginnt. Erinnert die *Komödie* anfangs noch an eine »fête galante«,¹⁸ so mehren sich schon bald die Zeichen des kommenden Krieges. Wien ist der Schauplatz der beiden ersten Akte, Schauplatz des dritten ist der dänische Badeort Gilleleje am Øresund. Bis auf einen dänischen Hoteldirektor und seine Tochter treten nur Vertreter der Wiener Gesellschaft in Erscheinung. Die Verwandlung Gillelejes in einen exotisch-märchenhaften Ort ist eine Verfremdung, durch die die »Entzauberung der Welt« und Österreichs durch den Krieg besonders akzentuiert wird. Die *Komödie der Verführung* endet als Tragödie: Mars zieht in den Krieg, Venus soll sich gedulden.

GILLELEJE – SPUREN ZU KIERKEGAARD

Die Wahl Gillelejes als Schauplatz des dritten Aktes ist zu ungewöhnlich, um zufällig sein zu können. Schnitzlers langjähriger Freund Georg Brandes,¹⁹ der bemerkt hatte, dass Schnitzler bei dieser Wahl auch eigene Ferienerfahrungen am Øresund verarbeitet hatte,²⁰ wusste um die besondere Bedeutung Gillelejes für Kierkegaard, denn in seinem Buch über den

¹⁶ Arthur Schnitzler, *Tagebuch*. Unter Mitwirkung von Peter Michael Braunwarth [u. a.] hrsg. von der Kommission für literarische Gebrauchsformen der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, [Bd. 1:] 1879-1892, [Bd. 2:] 1893-1902, [Bd. 3:] 1903-1908, [Bd. 7:] 1920-1922, [Bd. 8:] 1923-1926, Wien 1987-1995. – Alle *Tagebuch*-Zitate sind durch das dazu gehörige Datum zu lokalisieren; deshalb wird hier auf Seitenangaben verzichtet. Verf.

¹⁷ Vgl. Ernst-Ullrich Pinkert, Arthur Schnitzlers *Komödie der Verführung*. Ein Vorkriegsdrama aus der Zwischenkriegszeit, in: Primus-Heinz Kucher u. Julia Bertschik (Hrsg.): »baustelle kultur«. Diskurslagen in der österreichischen Literatur 1918-1933/38, Bielefeld 2011, S. 413-434.

¹⁸ Heide Eilert, Abschied von Kythera? Zu Arthur Schnitzlers »Komödie der Verführung« und der Rokoko-Rezeption des *Fin de siècle*, in: *Sprachkunst* 22 (1991), S. 215-229, zit. in: Konstanze Fliedl, Arthur Schnitzler, Stuttgart 2005, S. 191 u. 259.

¹⁹ Ernst-Ullrich Pinkert, Georg Brandes und Arthur Schnitzler: eine Freundschaft im Spiegel von Schnitzlers *Tagebuch*, in: Jan T. Schlosser (Hrsg.), *Kulturelle und interkulturelle Dialoge*. Festschrift für Klaus Bohnen, Kopenhagen u. München 2005, S. 297-311.

²⁰ Georg Brandes und Arthur Schnitzler, *Ein Briefwechsel* hrsg. von Kurt Bergel, Bern 1956, S. 140. – Schnitzler hatte 1906 und 1923 Tagestouren nach Gilleleje unternommen (Tb 5.7.1906; 11.5.1923).

dänischen Philosophen erwähnt er auch dessen »Aufzeichnungen aus Gilleleje in den ›Nachgelassenen Papieren‹«. ²¹ Kierkegaard hatte sich in dem Ort von Juni bis August 1835 aufgehalten, und hier fand er an der Küste einen Aussichtspunkt, der zu einem seiner »Lieblingsplätze« wurde, der ihm »selige[...] Augenblicke« beschert habe. ²² Unter der Überschrift »Gilleleie d. 1. Aug. 1835« schreibt Kierkegaard unter anderem, es gelte, »eine Wahrheit zu finden, die Wahrheit für mich ist, die Idee zu finden, für die ich leben und sterben will.« ²³

Da Schnitzler Brandes' Kierkegaard-Buch kannte, musste er auch mit dessen Hinweisen auf Kierkegaards Gilleleje vertraut gewesen sein, denn es ist sehr unwahrscheinlich, dass er gerade seiner Vertrauten Olga Waissnix das Buch von Brandes zur Lektüre empfohlen haben sollte, ²⁴ ohne es selbst gelesen zu haben. Schnitzlers Interesse an Kierkegaard dürfte durch jenes im *Tagebuch* festgehaltene Gespräch mit Brandes am 21. August 1896 gesteigert worden sein, in dem dieser die »ausserordentlich[e]« Bedeutung Kierkegaards für jenen Henrik Ibsen unterstreicht, den Schnitzler verehrte und den er im Juli 1896 in Kristiania (Oslo) aufgesucht hatte. ²⁵ Da Schnitzler also um Kierkegaards besonderes Verhältnis zu Gilleleje wusste, kann man die Wahl dieses Ortes zum Schauplatz des dritten Aktes als eine Spur zu Kierkegaard deuten. Die andere Spur führt in der *Komödie der Verführung* zu der »Verführer«-Thematik in Kierkegaards *Entweder – Oder*.

Es ist nicht sicher (aber doch möglich ²⁶), dass Schnitzler *Entweder – Oder* schon 1896 gelesen hatte. 1911 war ihm dieses Hauptwerk Kierkegaards, wie Benne dargelegt hat, aber sehr wahrscheinlich bekannt. Das, was für Benne eine »plausible Möglichkeit« war, kann durch eine Untersuchung der in Schnitzlers *Komödie der Verführung* in Verbindung mit dem Gilleleje-Motiv stattfindenden Auseinandersetzung mit Kierkegaards »Verführer«-Thematik konkretisiert werden. Dadurch kann gezeigt werden, dass Schnitzlers Gilleleje nicht nur eine »exotische Chiffre zur Darstellung österreichischer und allgemeiner Probleme« war, ²⁷ sondern auch

²¹ Georg Brandes, Søren Kierkegaard, a. a. O., S. 30.

²² Deutsche Søren Kierkegaard Edition, Bd. 1, Journale und Aufzeichnungen. Journale AA-DD, hrsg. von Hermann Deuser u. Richard Purkarthofer, Berlin 2005, S. 11.

²³ Ebd., S. 24.

²⁴ Vgl. Anm. 8.

²⁵ Vgl. Jeffrey B. Berlin, Die Beziehungen zwischen Ibsen und Schnitzler, in: Text & Kontext, Bd. 10.2, Themaheft Arthur Schnitzler, hrsg. von Klaus Bohnen u. Conny Bauer, Kopenhagen u. München 1982, S. 383-398.

²⁶ Vgl. S. 266 f.

²⁷ Christian Benne, Das weite Land, a. a. O., S. 32 f.

und gerade als Kulisse für eine Auseinandersetzung mit Motiven dient, die Schnitzler in *Entweder – Oder* fand, wo sie wichtige Aspekte im Spannungsfeld zwischen ästhetischer und ethischer Lebensauffassung sind. Es kann zudem gezeigt werden, dass Schnitzlers Interesse an diesem gesamten Spannungsfeld auch nach der Beendigung der *Komödie der Verführung* anhält.²⁸

CHAMPAGNERARIEN, VERFÜHRUNG UND EHE

Schnitzlers *Komödie der Verführung* steht im Zeichen des Champagners. Spritzig deutet sich das schon im ersten Satz an: »Champagner gefällig, meine Herren?« (11). Der Champagner fließt in Strömen und wird auch intertextuell gespiegelt, als der pensionierte Kammersänger Fenz die Champagnerarie aus Mozarts Oper *Don Giovanni* anstimmt: »Ein leeres Champagnerglas in der Hand, sitzt er auf dem Büfett und beginnt die Champagnerarie aus ›Don Juan‹ zu singen« (67). Da die Champagnerarie die *Komödie der Verführung* auch abschließt (264), kommt diesem intertextuellen Aspekt besondere Bedeutung zu.

Es findet offenbar sogar eine doppelte intertextuelle Spiegelung statt, denn betrachtet man den ungewöhnlichen Schauplatz Gilleleje als Spur zu Kierkegaard, so liegt es nahe, auch an den 1. Teil von Kierkegaards *Entweder – Oder* zu denken, wo die Champagnerarie in Verbindung mit einem Diskurs über Verführung ein wichtiges Motiv ist. In diesem 1. Teil, der von der »ästhetischen Lebensanschauung« handelt, die unter anderem deshalb problematisiert wird, weil sie von erotischer »Wechselwirtschaft«²⁹ geprägt sei, bringt Kierkegaard seine »Bewunderung von Mozarts Musik«³⁰ und besonders für *Don Giovanni* zum Ausdruck: »die Erotik ist hier Verführung« und Don Juan ist für Kierkegaard »von Grund aus ein Verführer«.³¹ Er »begehrt, und diese Begierde wirkt verführend, insofern verführt er.«³² In der Champagnerarie breche Don Giovanni »innere Vitalität« ganz besonders stark hervor.

Im 1. Akt von Schnitzlers *Komödie* bezieht sich auch der Kammersänger Fenz auf Mozarts Oper und bemerkt, Don Juan sei auf dem Höhepunkt seiner Karriere als Verführer kein Jüngling mehr gewesen und

²⁸ Vgl. S. 264 ff.

²⁹ Søren Kierkegaard, *Entweder – Oder*, a.a.O., S. 329. Im dänischen Original bezeichnet »Vexeldriften« den »Trieb«, immer neue Eroberungen zu machen.

³⁰ Ebd., S. 57.

³¹ Ebd., S. 113 f.

³² Ebd., S. 119.

behauptet keck: »Nur ein Sechzigjähriger kann den Don Juan singen. Mit sechzig fängt das Leben im gewissen Sinne erst an.« (67). Fenz spricht hier pro domo, denn auch er hat »noch Ambitionen auf allen Gebieten.« (118). Um diese zu demonstrieren, leiht er sich symbolisch Don Giovannis »innere Vitalität« aus, als er in der Schlusszene erneut die Champagnerarie anstimmt (264). Das gehört zu seinem Verführungsplan, der aber aufs Schönste scheitert, da Gilda, die Tochter des dänischen Hoteldirektors, ihn längst erwartet. Ist Don Giovanni für Kierkegaard »Verführer, seine Erotik Verführung«,³³ so ist Fenz' Erotik nur noch Zitat und Rollenspiel; die Champagnerarie erstarrt zur anachronistischen Reminiszenz, und da der verunglückte Verführer trotzdem Erfolg hat, wird er geradezu zur komischen Figur.³⁴

Besteht die »dramatische Bedeutung« der Champagnerarie für Kierkegaard besonders darin, »daß der Grundton der Oper hier in sich erklingt und widerklingt«,³⁵ so ist die »dramatische Bedeutung« in Schnitzlers *Komödie* wegen ihres mehrfachen Vorkommens womöglich noch größer als in der Oper; aber deren »Grundton« hallt hier nur noch nach und wird am Ende sogar parodiert, weil der weißhaarige Kammersänger »von Grund aus [k]ein Verführer ist« und doch wähnt, seine alte Rolle endlich auch auf der Bühne des Lebens spielen zu können.

Schnitzlers *Komödie* über die vielfältigen Beziehungen zwischen Männern und Frauen ist, wie die Behandlung der Champagnerarie andeutet, von einem komplexen, intertextuell aufgeladenen Diskurs über »Verführung« durchzogen, zu dem die seriellen Verführer der *Komödie* gleichsam programmatisch beitragen. Prinz Arduin, der »Verpflichtungen« aller Art ablehnt (211) und so zur Inkarnation der »ästhetischen Lebensanschauung« wird, ist geradezu stolz darauf, dass er zu den Frauen, mit denen er ein Verhältnis hat, keine persönliche Beziehung aufbaut. Bezeichnenderweise erklärt er, als eine Frau ihn fragt, ob er sie nicht erkenne: »Du warst vermutlich einmal meine Geliebte; – wie sollt' ich dich kennen?« (28). Über Max von Reisenberg, der nacheinander mit drei jungen Frauen, Aurelie, Judith und Seraphine, liiert ist, heißt es, er sei nur auf der Welt, »um möglichst viel Frauen unglücklich zu machen«, und sein »berühmter Ur-ahn« sei Don Juan (42, 232). Sein Serien-Verführer-Credo ist narzistisch und entspricht auch so der »ästhetischen Lebensauffassung«: Max sieht es nämlich als »schlimmste Untreue« an, »irgendwo auszuharren, während man längst schon anderswo sein möchte« (73).

³³ Ebd., S. 118.

³⁴ Vgl. S. 260 f.

³⁵ Søren Kierkegaard, Entweder – Oder, a. a. O., S. 163.

Max mag zwar »zum Verführer gewissermaßen prädestiniert« sein (126), aber die jungen Frauen lassen sich nicht mehr zu Objekten der Verführung degradieren. Judith wirft Max vor, sich als ihr »Herr« aufzuspielen, nur weil sie ihm »zwei Nächte schenkte« (177), und sie gebietet ihm »zu verschwinden, sobald ich es verlange« (174). Kategorisch erklärt sie: »Ich irgendeines Menschen Frau ... irgend jemandem Recht über meine Person einräumen? Nein, dazu bin ich nicht auf die Welt gekommen. [...] Ich will meine Jugend genießen, ohne irgendwem Rechenschaft schuldig zu sein.« (48f.) Es macht ihr nichts aus, dass Männer an ihr »zugrunde gehen« (130).

Auch Aurelie pocht auf ihre Unabhängigkeit: sie sei »niemandem Rechenschaft schuldig als mir selbst« (105); »kein Mann auf dieser Erde« werde sie berühren, »wenn es mir nicht beliebt« (213). Zwar hat sich das Geschlechterrollenverhalten geändert, wie diese Äußerungen zeigen, aber Judith wie Aurelie entwickeln bei der Überwindung der traditionellen Frauenrollen durch kompromisslose Selbstverwirklichung auch Züge eines weiblichen Don-Juanismus. Aus Selbstfindung kann, wie im Falle Aurelies, Selbstzerstörung werden. Aber die Radikalität ihrer Selbstbestimmung – »in meiner Nacktheit und in meinen Sünden gehör' ich mir allein« (215) – entspricht der Radikalität ihrer Selbsterkenntnis: »Maske und Lüge bin ich« (239).

»Verführung« erscheint in der *Komödie der Verführung* somit zum einen als ein Phänomen der patriarchalischen Gesellschaft, so wie sie Kierkegaard in *Entweder – Oder* behandelt hat, zum anderen aber wird sie auch zur Domäne der Frauen. Eine Begleit- bzw. Folgeerscheinung der ersten Art Verführung ist die Behandlung der Frauen als Ware. Der Bankpräsident bezeichnet seine Frau Julia ungeniert als »eine Sache, gekauft wie irgendeine andere« (47). Verständlicherweise »genießt« diese nach dem Selbstmord des in dubiose Transaktionen verstrickten Ehemannes ihre »Witwenfreiheit« (189) und kann verwirklichen, wovon sie zuvor nur träumte: »Kann tun und lassen, was ich will, [...] – kann schlafen, wo ich will und bei wem ich will. [...] Wenn's mir beliebte, könnte ich auch auf die Straße gehen und mir irgendeinen hübschen Burschen mit heraufnehmen« (142). Die Verführerrollen kehren sich wie in diesem Fall gleichsam um, und Julia kann unter Bezug auf Max sogar die Existenz von Verführern ironisch in Frage stellen: »Verführer – ?! Gibt's denn so was wirklich? – Ich hab' noch keinen gesehen!« (126).

Kierkegaards Ausführungen zum Thema Verführung im Kontext »ästhetischer Lebensanschauung« im 1. Teil von *Entweder-Oder* können in die Gestaltung der Figuren Max und Prinz Arduin eingeflossen sein, Schnitzler aber weitet den Geltungsbereich der »ästhetischen Lebensan-

schauung« auch noch auf moderne junge Frauen aus. Er bedient sich also dieser kierkegaardschen Kategorie und modernisiert sie, indem er sie auf weibliche Verführer ausdehnt. Die vor diesem Hintergrund notwendig werdende Frage, ob die Ehe als Grundelement der »ethische[n] Lebensanschauung«³⁶ im 2. Teil von Kierkegaards *Entweder – Oder* in Schnitzlers *Komödie* eine Rolle spielen mag, ist leicht zu beantworten, denn keins der hier in Erscheinung tretenden Ehepaare wäre zur Exemplifizierung einer praktizierbaren »ethischen Lebensanschauung« zu gebrauchen. Die Ehe zwischen dem Bankpräsidenten und Julia hat keinerlei ethische Dimension, denn sie ist ein brutales Besitz-Verhältnis. Auch die junge Ehe zwischen Elisabeth und Leutnant Karl Leindorf kann kaum als beispielhafter Ausdruck ethischer Lebensanschauung angeführt werden. Die noch in einen Dichter verliebte Elisabeth gibt anders als die übrigen jungen Frauen den Wunsch nach Freiheit und Selbst-Verwirklichung in der Liebe auf, ordnet sich den Regeln einer Vernunftehē unter und findet sich damit ab, »von Garrison zu Garrison [zu] ziehen als Soldatenfrau«(153). Seraphine sagt zwar zu ihrer Schwester Elisabeth: »Was habt ihr beide anderes zu tun auf der Welt, als einander glücklich zu machen«, das könne »am Ende nicht schwer so sein« (151); doch Schnitzlers *Komödie* zeigt durch mehrere Beispiele gerade, wie schwer es für Menschen ist, einander glücklich zu machen. Keine der Ehen in der *Komödie* ist glücklich, auch die längst geschiedene Ehe zwischen dem Don-Giovanni-Sänger Meyerhofer und der Donna-Anna-Sängerin Devona hielt nur ein Jahr (148); und die übrigen »sechs oder sieben« Ehen der Devona, die unter Künstlern als »göttliches Luder« gilt (150), waren ebenfalls nur von kurzer Dauer.

Keine dieser Ehen entspricht dem kierkegaardschen Postulat der ethischen Lebensanschauung. Dadurch gewinnen die verschiedenen Varianten der ästhetischen Lebenshaltung in der *Komödie* – mangels tragbarer Alternativen – immerhin eine relative Akzeptanz, sofern sich alle jeweils Beteiligten darauf einlassen. In der *Komödie der Verführung* schrumpfen die Möglichkeiten der männlichen Verführer jedoch im selben Maße, wie sich die Frauen von der Rolle als Objekte der Verführung emanzipieren. Dass sie dabei aber zugleich die Rolle als Subjekt der Verführung übernehmen können, verbessert in der *Komödie* die Perspektiven für eine ethische Lebensweise durchaus nicht.

In der *Komödie* wird das patriarchalisch ausgerichtete Bild vom Verführer à la Don Giovanni / Kierkegaard durch die selbstbewussten weiblichen Figuren nicht nur in Frage gestellt, sondern auch um weibliche Varianten

³⁶ Søren Kierkegaard, *Entweder – Oder*, a. a. O., S. 24.

erweitert: Da die von Schnitzler gleichzeitig vorgeführten Ehen aber nicht als erstrebenswerte Alternative erscheinen und mit den Ansprüchen von Kierkegaards ethischer Lebensanschauung unvereinbar sind, kann man konstatieren, dass Schnitzler sich zwar des Spannungsfeldes von *Entweder – Oder* bedient, dass er das Spektrum der ästhetischen Lebensauffassung durch seine Ausdehnung auf weibliche Akteure sogar modernisiert, um es durch das Ausbleiben einer echten ethischen Alternative hinsichtlich seiner Brauchbarkeit in der Gegenwart aber nicht ganz zu verwerfen.

Dass Schnitzler die ethische Lebensauffassung durch die Zeichnung gescheiterter oder problematischer Ehen als Möglichkeit jedoch nicht a priori in Frage stellt, zeigt seine Behandlung des Paares Aurelie und Falkenir. Nachdem sich deren Wege nach ihrer Verlobung getrennt hatten, versucht Falkenir schließlich ein letztes Mal, sie zurückzugewinnen, da Aurelie eingeräumt hat, ihn zu lieben. Die dabei von Falkenir formulierten Gedanken und Argumente sind Aspekte einer ethischen Lebensanschauung: »Erst über allem Erkennen beginnt, was einer menschlichen Beziehung ihren Sinn verleiht, – Verantwortung« (217). Diese Formulierungen erinnern stark an den 2. Teil von *Entweder – Oder*, wo »Pflicht« und »Verantwortung« als wichtige Aspekte ethischer Existenz behandelt werden.³⁷

Die Verantwortungsethik Falkenirs, die von Kierkegaard inspiriert worden sein kann, prallt aber an jener anderen Verantwortung ab, die Aurelie den dreimal nacheinander erwähnten »ewigen Strömen« ihrer Triebwelt zu schulden glaubt (242 ff.). Diese »Ströme« sind für sie unvereinbar mit der Liebe zu Falkenir. Zwei Seelen, ach, in ihrer Brust – und damit auch das gesamte Spannungsverhältnis zwischen *Entweder* und *Oder*! – Das unterscheidet sie von den männlichen Verführern, die dieses Spannungsverhältnis nicht kennen und aushalten müssen. Aber auch Aurelie hält es auf die Dauer nicht aus, denn für sie gilt Kierkegaards Statement nicht: »wer ethisch lebt, hat stets einen Ausweg«.³⁸ Ihre »ewigen Ströme« sind unvereinbar mit einer verantwortlichen, ethischen Lebensweise und einer festen Beziehung, deshalb ertränkt sie sich im Øresund, und Falkenir folgt ihr. Nur im gemeinsamem Liebestod verschwindet die Kluft zwischen *Entweder* und *Oder*.³⁹ Bengt Algot Sørensen hat die Bedeutung hervorgehoben, die »Strand und Küste« bei Schnitzler für die Verbindung von »Eros und Thanatos« haben. Diese Erkenntnis ist auch auf die *Komödie*

³⁷ Ebd., S. 816, 820 ff., 827, 831 f., 834 f.

³⁸ Ebd., S. 818.

³⁹ Die Entwicklung einer individuellen ethischen Lebensweise wäre in der *Komödie* der Verführung wohl auch kaum glaubwürdig gewesen, da die Handlung unmittelbar vor dem Ersten Weltkrieg endet, der als europäischer Bürgerkrieg den ethischen Zusammenbruch ganz Europas bedeutete.

anwendbar, wo Strand und Küste, wie unter anderem das Beispiel Aurelie / Falkenir zeigt, als »Zone [...] eines Zwischenbereiches zwischen Unterbewusstsein und Bewusstsein« aufgefasst werden können, wo »die ›geheimen Bezirke‹ des Seelenlebens zum Vorschein kommen«.40

Dass Verführung und ästhetische Lebensweise in der *Komödie der Verführung* aufhören, eine Domäne der Männer zu sein, bedeutet nicht, dass die Beziehungen zwischen den Geschlechtern besser, dauerhafter oder gar glücklicher würden. Die Beziehungen mögen märchenhaft beginnen, doch sie enden ernüchert in Frustration, Einsamkeit oder Tod. Das gilt allerdings nicht für die allerletzte Szene, das Satyrspiel, das der Tragödie folgt, um den Eindruck des Tragischen zu mildern.

SATYRSPIEL MIT TRITON UND SEEJUNGFRAU

Die *Komödie* endet mit privaten Tragödien, zugleich beginnt die Tragödie des Kriegs; die Österreicher reisen zurück nach Wien oder an die Front. Prinz Arduin sucht zusammen mit Judith auf seiner Yacht das Weite und glaubt, aus dem Krieg und »dieser Narrenwelt« (224) aussteigen zu können und erweist sich gerade dadurch als Narr. Der ergraute Kammer Sänger Fenz bleibt zurück; am Strand von Gilleleje nähert er sich der fünfzehnjährigen Gilda, dann fällt der Vorhang.

Fenz hatte im 1. Akt erklärt, bisher nur auf der Bühne – in *Don Giovanni* – ein Don Juan gewesen zu sein, nicht jedoch im Leben; aber jetzt wäre er »so weit« (66). Am Ende des 3. Akts ist er nun so weit und »beginnt leise wieder die Champagnerarie zu trällern«, als er auf Gilda zugeht: die »erwartet ihn lächelnd« (264). Weil die jungen Männer in den Krieg ziehen, hat Fenz keine Nebenbuhler und Gilda keine andere Wahl. Der Altersunterschied zwischen ihnen ist riesig, doch ihnen ist gemeinsam, dass das Meer als ihr Element erscheint. Von allen Figuren werden nur sie beide mit mythischen Wesen verglichen, halb Mensch, halb Fisch, so dass sie auf der symbolischen Ebene sehr direkt aufeinander bezogen sind: Fenz als »Triton« und »Meergott« (183, 210), Gilda als »Nixe« bzw. »Meeresnix« (193, 210, 263), »weil sie – aus dem Meer kommt« (183). In diesen Symbolzusammenhang gehört auch Gildas Mutter, die vom Hotel direktor, Gildas Vater, als Melusine bezeichnet wird, die vor sieben Jahren plötzlich wie »ein Geschöpf [...] der Fluten« (183) auf Nimmerwiedersehen verschwunden sei.

40 Bengt Algot Sørensen, Vortrag über dänisch-österreichische Literaturbeziehungen, unveröffentlichtes Manuskript, 1999, zit. in Christian Benne, *Das weite Land*, a.a.O., S. 32.

Aber auch Gilda erscheint als ein solches Geschöpf: »Dort unten am Strand ist ihr Reich, wenn nicht gar in den Tiefen selbst.« (183) Sie verkörpert somit jene tiefenpsychologischen Bereiche, denen das Interesse des »psychologischen Tiefenforschers«⁴¹ Schnitzler gilt. Der Gleichklang der ersten Silben in den Namen *Gilda* und *Gilleleje* unterstreicht die symbolische Verbundenheit des Mädchens mit Küste und Meer. Gilda wirkt deshalb wie eine modernisierte Kleine Meerjungfrau von Hans Christian Andersen. Beide »Nixen« sind 15 Jahre alt, keine von ihnen gewinnt den Traumprinzen für sich. Gilda ist allerdings pragmatisch und begnügt sich, da sie Max nicht bekommt, mit dem ergrauten Tritonen Fenz. Da dieser den Verführer alter Schule mimt und sein Projekt Verführung wegen der Bereitschaft Gildas im Sande von Gilleleje verläuft, wird zwar die Vorstellung vom Verführer persifliert, zugleich aber deutet die Begegnung der beiden an, dass nur im Satyrspiel mit Triton und kleiner Seejungfrau Auswege aus der Zwickmühle des Entweder – Oder möglich scheinen. – Allerdings sind Auswege im Satyrspiel immer noch Wege am Rande der Tragödie.

Auch wenn Fenz als Verführer eine komische Figur abgibt, so wird der Wunsch dieses Mannes von sechzig Jahren nach sexueller Selbstverwirklichung keineswegs lächerlich gemacht. Ganz im Gegenteil, – das offenbaren die weiteren Aspekte des intertextuellen Bezugssystems.

EXKURS: DER MANN VON 60 JAHREN.
HOMMAGE AN JENS PETER JACOBSEN

In die Gestaltung von Fenz lässt Schnitzler offenbar auch eine Auseinandersetzung mit Goethes *Der Mann von fünfzig Jahren* einfließen. Diese Novelle in dem Roman *Wilhelm Meisters Wanderjahre*, dessen Lektüre Schnitzler 1907 und 1921 im *Tagebuch* vermerkt, handelt – mit den Worten Karl Viëtors – davon, »wie der alternde Mann [...] in den Wahn der Leidenschaft zu einem jungen Mädchen verstrickt wird, wie er den Schein der Jugend vorzutauschen sucht« und wie er »endlich zur rechten Zeit aus dem ungehörigen Traum gerissen wird«.⁴² Zwar erlebt auch der um zehn Jahre ältere Fenz Leidenschaft, ist aber keineswegs verstrickt, täuscht keine Jugend vor, erlebt keinen Zwiespalt. Sein Traum, die Rolle leben zu können, die er bisher dargestellt hat, ist nicht ungehörig, erhält durch das Absingen der Champagnerarie aber auch komische Züge. Schnitzlers

⁴¹ So wird Schnitzler am 15. 5. 2012 im Bildschirmtext des Senders 3sat charakterisiert.

⁴² Karl Viëtor, Goethe. Dichtung – Wissenschaft – Weltbild, Bern 1949, S. 301.

Mann von sechzig Jahren beansprucht für sich das Recht auf eine Selbstverwirklichung, die für Goethes Mann von fünfzig Jahren nicht in Frage kommt. Viëtor zufolge enthält Goethes Novelle diese Lehre: »Der verständige Mann braucht sich nur zu mäßigen, so ist er auch glücklich.«⁴³ Schnitzlers Fenz aber braucht sich im Satyrspiel nicht zu mäßigen, da die dänische Seejungfrau ihn so nimmt, wie er ist.

Mutet Gilda wie eine radikal modernisierte Ausgabe von Hans Christian Andersens *Kleiner Meerjungfrau* an, so erinnert Fenz an eine aktualisierte Ausgabe von Goethes *Mann von fünfzig Jahren*. Die Brechung beider Figuren durch das Satyrspiel sorgt dafür, dass diese in respektvoller Abgrenzung von ihren Vor-Bildern modelliert werden.

Die Figur des Kammersängers Fenz ist aber zugleich eine Hommage an Jens Peter Jacobsen, dessen Resonanz im deutschen Sprachraum um 1900 sehr groß war. In Wien gab es damals kaum einen bedeutenden Schriftsteller, der von Jacobsen »unbeeinflusst oder zumindest unberührt«⁴⁴ geblieben wäre. Das gilt auch und gerade für Schnitzler, der seinen wechselnden Geliebten Jacobsens Roman *Niels Lyhne* zur Lektüre aufgibt; 1894 schreibt er zum Beispiel an Adele Sandrock: »Behalt mich lieb! Denk' an mich! – Lies Niels Lyhne!«⁴⁵ Schnitzlers *Tagebuch*, wo die Lektüre von Jacobsens Romanen *Niels Lyhne* (Tb 8.9.1889) und *Marie Grubbe* (Tb 19.9.1893) verzeichnet ist, enthält zwar keine Hinweise auf eine Lektüre von Jacobsens Novellen; gleichwohl dürfte Schnitzler auch mit Jacobsens Kurzprosa vertraut gewesen sein, denn die Ähnlichkeiten seiner Figur Fenz mit der Titelheldin von Jacobsens Novelle *Frau Fönß*⁴⁶ können besonders im Kontext der dänischen Bezüge in der *Komödie* kaum zufällig sein.

Schon die Ähnlichkeit der Namen – Fönß / Fenz – ist bemerkenswert. Auch die Entschlossenheit, mit der der sechzigjährige Witwer zehn Jahre nach dem Tod seiner Frau seine sexuellen Wünsche ausleben will, erinnert an die Kompromisslosigkeit, mit der die vierzigjährige Witwe Fönß zehn Jahre nach dem Tode ihres Mannes bestehende Rollenerwartungen in Frage stellt, als sie durch die Wiederbegegnung mit ihrem Jugendgeliebten »die Fülle des Lebens« erfährt und »danach [verlangte], fieberhaft, glü-

⁴³ Goethe, zit. ebd., S. 302.

⁴⁴ Bengt Algot Sørensen, J.P. Jacobsen, München 1991, S. 125.

⁴⁵ Adele Sandrock und Arthur Schnitzler, Dilly. Geschichte einer Liebe in Briefen, Bildern und Dokumenten, zusammengestellt von Renate Wagner, Wien, München 1975, S. 97.

⁴⁶ Jens Peter Jacobsen, Ein Schuß im Nebel und andere Novellen, München 1982, S. 86-105. Die erste deutsche Übersetzung der Novelle *Fru Fønns* erschien im April 1883 anonym in der Deutschen Rundschau.

hend, wie im Schwindel.«⁴⁷ Als sie wieder heiraten will, widersetzen sich dem ihre erwachsenen Kinder. Da sie aber ihr »Recht darauf, einmal glücklich zu sein, einmal mich zu entfalten, der Erfüllung meines Sehns und Träumens zu leben«,⁴⁸ in der zweiten Lebenshälfte nicht aufgeben will, kommt es zum totalen Bruch mit Sohn und Tochter. Die Summe der Ähnlichkeiten erlaubt die Annahme, dass Jacobsens Tabubrecherin Fönß für Schnitzler eine Art Rollenvorbild für seinen Tabubrecher Fenz darstellte.

Im Feld der Ähnlichkeiten zwischen Fenz und Fönß wird aber auch ein Unterschied auffällig. Für Fenz' Töchter, Seraphine und Elisabeth, sind die erotischen Ambitionen des Vaters nämlich kein Grund zur Aufregung; und Fenz seinerseits mischt sich – anders als zahlreiche Väter der deutschen Dramengeschichte⁴⁹ – in das Liebesleben seiner Töchter nicht ein. Schnitzlers *Komödie* weiß: wenn die Zeit der männlichen Verführer zu Ende geht und auch Verführerinnen auf den Plan treten, dann wird der Vater als Tugendwächter zum Auslaufmodell.

Wahrscheinlich finden sich in Fenz und in einigen der Frauen der *Komödie* auch noch Reflexe von zwei anderen Werken dänischer Schriftsteller, mit denen Schnitzler persönlich bekannt war. Beide handeln vom Recht der Frauen auf selbstbestimmte Sexualität und erregten bei ihrem Erscheinen im deutschen Sprachraum erhebliches Aufsehen. Schnitzler hatte sowohl Karin Michaëlis' Buch *Das gefährliche Alter*⁵⁰ gelesen, in dem das Recht von Frauen auf Sexualität in der zweiten Lebenshälfte verteidigt wird, als auch Peter Nansens Roman *Julies Tagebuch*,⁵¹ wo eine junge selbstbewusste Frau ihre erotischen Wünsche verwirklichen will, ohne sie zuvor durch Heirat legitimiert zu haben. Der alternde Mozart-Sänger Fenz nimmt für sich in Anspruch, was Michaëlis für die reiferen Frauen fordert, und die Radikalität und Freizügigkeit der jungen Frauen in der *Komödie der Verführung* erinnert stark an Peter Nansens Figur Julie.

⁴⁷ Ebd., S. 95.

⁴⁸ Ebd., S. 96.

⁴⁹ Axel Fritz, Vor den Vätern sterben die Töchter: Schnitzlers Liebelei und die Tradition des bürgerlichen Trauerspiels, in: Text & Kontext, Bd. 10.2, Themaheft Arthur Schnitzler, a.a.O., S. 303-318.

⁵⁰ Karin Michaëlis, *Das gefährliche Alter*. Tagebuchaufzeichnungen und Briefe, Berlin 1912 (Tb 24. 10. 1912).

⁵¹ Peter Nansen, *Julies Tagebuch*. Roman, Berlin 1910. Schnitzler liest den Roman dem Tagebuch zufolge am 8., 9. u. 12. 9. 1911.

TRAUMNOVELLE (1925)

In der *Komödie der Verführung* übernimmt Schnitzler zwar keine Positionen Kierkegaards, aber er bedient sich des Spannungsverhältnisses zwischen *Entweder* und *Oder* und erweitert dabei das Spektrum der Verführer um die jungen Frauen und damit auch die Ausdrucksformen ästhetischer Lebensweise. So vielfältig diese sind, so rudimentär sind die Ansätze zu einer ethischen Lebensweise. Nur Falkenir hält sie für möglich und praktikabel. Aber auch diese wenigen Ansätze lassen den Schluss zu, dass Schnitzler das gesamte Spannungsfeld von *Entweder* – *Oder* aufgreift und neu interpretiert. Er zeigt, dass die notwendige Emanzipation der Frauen zwar den Verführern alten Typs die Grenzen aufzeigt, dass dadurch aber auch andere Formen ästhetischer Lebensauffassung entstehen, die einer neuen Praxis ethischer Lebensauffassung in der Ehe ebenfalls nicht förderlich sind. Schnitzler verwirft nicht das Grundmuster des *Entweder* – *Oder*, sondern zeigt durch seine Anwendung auf das 20. Jahrhundert, dass er Kierkegaards Überzeugungen in Bezug auf die Praktikabilität ethischer Lebensanschauung wegen der neuen soziokulturellen Entwicklungen und Verwerfungen als nicht tragfähig ansieht.

In der späteren *Traumnovelle* wird diese Thematik erneut aufgegriffen, doch hier nähert sich Schnitzler der Konkretisierung einer praktikablen ethischen Lebensweise in der Gegenwart etwas an. Ebenso wie die *Komödie* ist auch die *Traumnovelle* von dänischen Motiven durchzogen, hier sogar leitmotivisch. Damit wird auch die erotische und tiefenpsychologische Dimension des *dolce far niente* am Øresund wieder aufgenommen und bearbeitet. Auch in der *Traumnovelle* spielt eine moderne fünfzehnjährige dänische Seejungfrau eine wichtige Rolle. In ihrer sensuellen Ausstrahlung ähnelt sie Gilda aus der *Komödie*, und durch die Begegnung am Meer zwischen ihr und Fridolin, der männlichen Hauptperson, werden ebenfalls tiefenpsychologische Bereiche angesprochen und die Labilität von Gefühlen sichtbar gemacht. Aber auch Albertine, die Frau von Fridolin, erlebt durch einen jungen Dänen Versuchungen, die ihre Ehe gefährden: »Wenn er mich rief – so meinte ich zu wissen –, ich hätte nicht widerstehen können.«⁵²

Hier kommen verdrängte oder unbewusste erotische Wünsche der beiden Wiener Hauptpersonen im Urlaub in Dänemark und durch die Begegnung mit Dänen zum Vorschein – am Strande stimuliert, »aus den Tiefen« kommend. Sowohl in der *Traumnovelle* wie in der *Komödie* symbolisieren

⁵² Arthur Schnitzler, *Traumnovelle*, Berlin 1926, S. 7.

diese Versuchungen zwar jene »Kräfte des Unbewußt-Naturhaften, die als prägende Kraft des Menschen ernst[zunehmen]« sind, aber diese Kräfte haben eine Ausdrucksform, die nicht nur »mit der Welt des Nordischen«⁵³ generell verbunden ist, sondern sich in Schnitzlers Auseinandersetzung ganz besonders mit Werken der dänischen Kultur entwickelt: vor allem mit Kierkegaards *Entweder – Oder* und mit Jens Peter Jacobsens *Frau Fönß*, aber auch mit Karin Michaëlis' *Das gefährliche Alter*, Peter Nansens *Julies Tagebuch* und gewiss auch mit Andersens *Kleiner Seejungfrau*. Diese Auseinandersetzung ist zugleich dadurch geprägt, dass sich das Selbstverständnis der Frauen im frühen 20. Jahrhundert verglichen mit der Kierkegaard-Zeit stark geändert hat. Albertine in der *Traumnovelle* gehört zu den Frauen, die sich als ebenbürtig auffassen und entsprechend auftreten. Nur aus dieser Ebenbürtigkeit heraus vermag sie in dem Verführer / Ehemann zuletzt den Wunsch nach einer »ethischen Lebensauffassung« in der Ehe und durch die Ehe zu wecken, die auf Vertrauen gründet. Aber enthält Kierkegaards Ethik implizit eine normative Dimension, so zeichnet sich Albertines ethische Lebensauffassung in Bezug auf die Ehe durch eine furcht- und illusionslose Offenheit aus, die die Ehe gerade durch ihr Wissen um die Kraft der Sexualität und die menschliche Verführbarkeit vor romantisch-idealistischer Überhöhung schützen möchte – realistisch und gelassen zugleich.

Schnitzler greift also die Verführungs- und Eheproblematik der figurenreichen *Komödie* im überschaubareren Rahmen der *Traumnovelle* erneut auf – erneut unter implizitem Bezug auf *Entweder – Oder*. In diesem letzten Text Schnitzlers mit dänischen Motiven durchläuft Fridolin verschiedene Verführungsszenarien, die in einer erotischen Geheimgesellschaft kulminieren, die als exzessiver Ausdruck ästhetischer Lebensauffassung anzusehen ist. Zu dieser Gesellschaft verschafft sich Fridolin mit Hilfe eines Kodeworts Zutritt: »Parole ist Dänemark«.⁵⁴ Dies und die Tatsache, dass Fridolin und seine Frau Albertine gerade in Dänemark durch die Begegnung mit jungen Dänen erotischen Versuchungen ausgesetzt waren, darf nicht zu der Annahme führen, dass »Dänemark« in der *Traumnovelle* insgesamt zum Symbol für erotische Herausforderungen und ästhetische Lebensauffassung wird, denn auch und gerade die Öffnung zur ethischen Lebensauffassung am Ende der *Traumnovelle* gehört schließlich zu »Dänemark«. Durch das Bekenntnis der Eheleute zu einer vertrauensvollen Fortführung der Ehe ist die *Traumnovelle* näher als die *Komödie* am ethischen Credo des 2. Teils von Kierkegaards Werk. Sie wol-

⁵³ Klaus Bohnen, *Skandinavische »Moderne«*, a. a. O., S. 340.

⁵⁴ Arthur Schnitzler, *Traumnovelle*, a. a. O., S. 55.

len nämlich verwirklichen, woran Aurelie und Falkenir gescheitert sind. Diese Absichtserklärung als Ausdruck ethischer Lebensweise mag an Kierkegaards 2. Teil erinnern, und doch unterscheidet sie sich wesentlich davon, weil sie auf die Ebenbürtigkeit der Partner gründet. Albertine hat aus den erotischen Irrungen und Wirrungen offenbar mehr gelernt als Fridolin, denn sie mahnt zur Vorsicht, weil sie erkennt, dass auch das ernstgemeinte Bekenntnis zur ethischen Lebensführung keine Garantie dafür bietet, dass die aus den Tiefen der Triebwelt kommenden Kräfte und Ströme allezeit beherrschbar sind.

DIE FRAU DES WEISEN (1897)

Die Kontinuität der Auseinandersetzung Schnitzlers mit *Entweder – Oder* in drei Werken (*Das weite Land*, *Komödie der Verführung* und *Traumnovelle*), die zwischen 1911 und 1926 veröffentlicht wurden, führt schließlich zu der Frage, ob sich Schnitzler nicht vielleicht bereits in der frühen Novelle *Die Frau des Weisen*, deren Haupthandlung ebenfalls in Dänemark stattfindet, mit Kierkegaard beschäftigt haben kann. Dafür spräche, dass die rätselhafte Flucht des Ich-Erzählers verständlich wird, wenn sie im Spannungsfeld von *Entweder – Oder* interpretiert wird.

Ort der Haupthandlung in *Die Frau des Weisen* ist ein kleines, nicht näher benanntes dänisches Seebad, das als Skodsborg identifiziert werden konnte. Der etwa 26 Jahre alte Ich-Erzähler aus dem deutschen Sprachraum begegnet hier durch Zufall einer Frau, Friederike, die er sieben Jahre zuvor zuletzt gesehen hatte. Friederike macht mit ihrem vierjährigen Sohn Urlaub am Øresund; anschließend will sie ihren Mann, den früheren Lehrer des Erzählers, in Kopenhagen treffen. Der Erzähler, der bei Friederike und ihrem Mann irgendwo in Deutschland oder Österreich zu Untermiete gewohnt hatte, erinnert sich ganz besonders an den Tag, als er bei seinen Wirtsleuten auszieht und Friederike ihm leidenschaftlich ihre Zuneigung bekundet. Kurz darauf sieht der Erzähler den Ehemann das Zimmer betreten; dieser aber zieht sich wortlos zurück, als er die beiden zusammen erblickt. Der junge Mann glaubt, auch Friederike habe ihren Ehemann bemerkt, weil sie ihn sogleich angsterfüllt fortschickt, doch durch ihren Bericht sieben Jahre später erkennt er nicht nur, dass Friederike ihren Mann gar nicht bemerkt hatte, sondern auch dass der Ehemann das beobachtete tête-à-tête später nie zur Sprache gebracht hat. Nun verlässt der Erzähler das dänische Seebad Hals über Kopf und ohne weitere Aussprache mit Friederike, obwohl sie dabei waren, sich erneut näher zu kommen. Zur Begründung für seine plötzliche Abreise sagt der Ich-Erzähler:

»Mich schauerte vor dem tiefen Verzeihen, das sie schweigend umhüllte, ohne daß sie es wußte.«⁵⁵

Die Überschrift der kleinen Novelle lässt den Ehemann als »weise« erscheinen, weil er die beobachtete Umarmung ignoriert, um seine Ehe zu retten. Der Ich-Erzähler, der als blasierter Verführer erkennbar ist, gibt diese Rolle am Ende auf, weil ihn die Entschiedenheit berührt, mit der Friederikes Mann an seiner Ehe festgehalten hat. Die Polarität von Erzähler/Verführer und Ehemann erinnert an die Polarität zwischen ästhetischer und ethischer Lebenshaltung in *Entweder – Oder*. Durch seinen Rückzug erkennt der Erzähler/Verführer die ethische Entscheidung des Ehemanns offensichtlich an. Ob er sich damit aber generell für eine »ethische Lebenshaltung« entscheidet, bleibt ebenso offen wie die Frage, ob der Versuch, eine Ehe durch Verschwiegenheit zu retten, tatsächlich der Weisheit letzter Schluss sein kann.

Schnitzler hatte mit der Niederschrift dieser Novelle 1895 begonnen; aber erst nach seiner ersten Skandinavienreise nimmt er die Arbeit daran wieder auf, wie seine *Tagebuch*-Eintragung vom 24. September 1896 bezeugt. Nur fünf Tage später erwähnt er in dem eingangs zitierten Brief an Olga Waissnix seine Kierkegaard-Lektüre. Zwischen diesem Brief und der Veröffentlichung der *Frau des Weisen* im Januar 1897 liegen nur gut drei Monate.⁵⁶ Diese Zeitangaben erlauben die Vermutung, dass die Novelle unter dem Eindruck der Kierkegaard-Lektüre abgeschlossen worden ist.

SCHNITZLER UND KIERKEGAARD: FAZIT

Die dänischen Schauplätze in Schnitzlers Texten sind nicht im realen Dänemark zu verorten, und doch bilden sie den Hintergrund für seine intertextuelle Auseinandersetzung mit Kierkegaard – und gewiss auch mit Jens Peter Jacobsen, Hans Christian Andersen, Peter Nansen und Karin Michaëlis. Dezent, produktiv und anerkennend setzt er sich mit wichtigen Werken der dänischen Literatur und Philosophie des 19. und zum Teil auch des 20. Jahrhunderts auseinander; am nachhaltigsten und häufigsten mit *Entweder – Oder*. Ihn inspiriert hier besonders die Polarität der Lebensanschauungen und Lebensweisen, er aktualisiert aber den Verführungsdiskurs und untersucht 1924 Möglichkeiten einer an kierkegaardsche Positionen erinnernden ethischen Lebensauffassung, formuliert

⁵⁵ Arthur Schnitzler, *Die Frau des Weisen*, a.a.O., S. 34.

⁵⁶ In: *Die Zeit* [Wien], Jg. 4, Nr. 118-120 vom 2., 9. u. 16. 1. 1897.

diese aber erst in der *Traumnovelle*. Zwar ist das hier eine auf Skepsis gegründete Ethik, aber sie wird in einer Weise formuliert, durch die »das andere Geschlecht« (Simone de Beauvoir) als Subjekt nicht ausgeschlossen wird – und erweitert somit die Basis der kierkegaardschen Ethik nicht unwesentlich.

Im Vorwort zu *Entweder – Oder* äußert sich Kierkegaard als »Herausgeber« über Novellen, in denen von verschiedenen Personen »gegensätzliche Lebensanschauungen« vorgetragen werden: »Das endet dann zumeist damit, daß der eine den anderen überzeugt. Statt daß die Anschauung für sich selbst sprechen muß, wird der Leser mit dem historischen Ergebnis bereichert, daß der andere überzeugt worden ist.« Der Herausgeber von *Entweder – Oder* sieht es deshalb als ein »Glück« an, »daß diese Papiere diesbezüglich nichts mitteilen.«⁵⁷ Vielleicht hat sich Schnitzler eben deshalb immer wieder mit Positionen in Kierkegaards *Entweder – Oder* auseinandergesetzt, weil er diese (spielerisch behauptete) Offenheit schätzte. In jedem Fall ist es ein »Glück« für die Literatur, dass Schnitzler in keinem der erwähnten Werke versucht, Leser oder Publikum *Entweder* von dem einen, *Oder* von dem anderen zu überzeugen. Er lässt sich von der Spannweite von Kierkegaards *Entweder – Oder* inspirieren und »die Anschauung für sich selbst sprechen«.

Allem Anschein nach lassen sich Spuren einer Auseinandersetzung mit Kierkegaards *Entweder – Oder* in vier von Schnitzlers Werken ausmachen. Die Auseinandersetzung mit der Polarität des *Entweder – Oder* verläuft zwar in jedem der Werke anders, aber Kierkegaards Überlegungen über eine religiöse Dimension⁵⁸ der ethischen Lebensanschauung spielen für Schnitzler niemals eine Rolle. Er begnügt sich mit der sozialen Dimension des ethischen Selbstverständnisses und mit der Liebe als einem Aspekt dieser sozialen Dimension. 1897: Wenn tatsächlich schon in der frühen Novelle *Die Frau des Weisen* eine Auseinandersetzung mit *Entweder – Oder* stattgefunden hat, so hat diese eher affirmative Züge – endet sie doch mit einer problematischen Anerkennung der »ethischen Lebenshaltung«. 1911: In Schnitzlers Drama *Das weite Land* ist die Hauptfigur Hofreiter, ein Repräsentant der Verführer kierkegaardscher Prägung, dezidiert Anhänger der ästhetischen, und somit Verächter der ethischen Lebenshaltung. Das Drama macht sich so implizit zwar Kierkegaards Kritik an der ästhetischen Lebensanschauung und Lebensweise zu eigen,

⁵⁷ Søren Kierkegaard, *Entweder – Oder*, a. a. O., S. 24.

⁵⁸ In seinem Buch »Stadien auf dem Lebensweg« (dän. 1845, dt. 1886) ergänzt Kierkegaard die zwei Lebensanschauungen (bzw. »Stadien«) aus *Entweder – Oder* um eine dritte: die religiöse.

ohne jedoch die ethische Lebensanschauung und Lebensweise mit der Ehe als Zentrum als wünschenswerte beziehungsweise praktikable Alternative nahe zu legen. 1924: Kann man Christian Benne in seinem »Verdacht« zustimmen, dass in Schnitzlers *Das weite Land* »das Denken Søren Kierkegaards [...] im Rahmen einer »Abrechnung mit dem Ästhetizismus [reflektiert]«⁵⁹ wird, so reflektiert die *Komödie der Verführung* vom »Denken« Kierkegaards nicht nur diese »Abrechnung«, sondern auch Ansätze zu einer Würdigung der ethischen Lebensauffassung. Hier wird der patriarchalische Verführer-Typus zwar von jungen, auf Eigenständigkeit bedachten Frauen in Frage gestellt, aber von einigen wird dieser Typus auch kopiert; die Unüberbrückbarkeit des Entweder – Oder bleibt bestehen, auch wenn die ästhetische Lebensauffassung nun gleichsam in einer feministischen Variante in Erscheinung tritt. Die Ehe als zentraler Aspekt einer ethischen Lebensanschauung ist keine Alternative, denn keins von Schnitzlers Ehepaaren in der *Komödie* taugt als Vorbild für eine ethische Lebenshaltung à la Kierkegaard. Nur Falkenir unterstreicht die Notwendigkeit einer Mann und Frau verpflichtenden Verantwortung. Deutet der gemeinsame Liebestod Falkenirs und Aurelies an, dass die Dialektik des Entweder – Oder in der Paarbeziehung nur um den Preis der Selbstaufgabe zu überwinden ist, so ist die *Traumnovelle* etwas zuversichtlicher. 1926: In der *Traumnovelle* führt die Auseinandersetzung mit *Entweder – Oder* im Zeichen der »Parole Dänemark« dazu, dass der Verführer/Ehemann schließlich eine ethische Lebensweise anstrebt. Dies wird von Schnitzler und seinem klugen Geschöpf Albertine zwar positiv bewertet, doch sie sind skeptisch, ob sich diese Haltung als dauerhaft erweisen wird. Die angestrebte ethische Lebensweise erhält durch die dargestellte Ebenbürtigkeit der Geschlechter aber eine andere Qualität als bei Kierkegaard.

In den Texten von 1897 und 1911 sind die Frauen im wesentlichen noch abhängig vom Willen und Wollen der Männer. Das ändert sich 1924, als in der *Komödie* junge Frauen als selbstbewusste Subjekte auftreten, ohne aber etwas anderes anzustreben als weibliche Varianten der ästhetischen Lebensweise. Eine Überwindung dieser Lebenshaltung und eine Öffnung in Richtung einer ethischen Lebensweise, die die Frauen als Subjekte einschließt, findet sich erst in der *Traumnovelle*. Wenn Schnitzler hier die Ehe als möglichen Ort ethischer Selbstverwirklichung ansieht, hat er jedoch nicht die christliche Ehe à la Kierkegaard vor Augen. Im Übrigen hatte Schnitzler gewiss wie schon Brandes erkannt, dass die Ehe von

⁵⁹ Christian Benne, *Das weite Land*, a. a. O., S. 29.

Kierkegaard »durchgängig nicht als eine ethische, sondern als eine speziell christliche Institution dargestellt wird«. ⁶⁰

*

In Kierkegaards *Entweder – Oder* findet Arthur Schnitzler mehrfach eine brauchbare Arbeitsgrundlage und ästhetisch-ethische Spielwiese. Im Zuge seiner Auseinandersetzung damit aktualisiert er das Spannungsfeld von *Entweder – Oder* und entwickelt es respektvoll in seinem Sinne weiter. Auch wenn in den genannten Werken die Auseinandersetzung mit Aspekten und Spielarten des einen Pols, der ästhetischen Lebensauffassung, überwiegt, so hat Schnitzler doch stets beide Pole im Auge. In die Dialektik von Entweder und Oder werden 1924 und 1926 auch die Frauen als Akteure einbezogen und entwickeln hier eine eigene Dynamik. 1924 sind die beiden Pole noch nicht zu überbrücken, doch 1926 erscheint das als ethische Praxis vorstellbar und wünschenswert.

Schnitzler hat sich über Jahre hinweg mit dem Spannungsverhältnis zwischen *Entweder – Oder* auseinandergesetzt und schließlich in der späten *Traumnovelle* eine bedingte Anerkennung einer ethischen Lebensanschauung vollzogen, die sich von der Kierkegaards vor allem dadurch unterscheidet, dass er die Ehe von ihrem christlich-patriarchalischen Korsett befreit. Nach der Überwindung verschiedener Versuchungen und Verführungen der ästhetischen Lebensweise ist das Bekenntnis zu einer ethischen Lebensweise kein einsamer männlicher Beschluss, sondern Ausdruck eines gemeinsamen Wollens von Mann und Frau. Dadurch wird Kierkegaards ethische Lebensauffassung auf eine sehr viel breitere, wenn auch nicht religiöse Basis gestellt.

Für Kierkegaard war der Wunsch von Frauen nach Emanzipation »eins der vielen unschönen Phänomene unsrer Zeit«. ⁶¹ Auch der junge Schnitzler mochte mit diesem »Phänomen« zu kämpfen gehabt haben, aber seine Auseinandersetzung mit *Entweder – Oder* lässt ihn in der *Traumnovelle* schließlich das Konzept einer ethischen Lebensanschauung in der Ehe und durch die Ehe zumindest andeuten. Diese zeichnet sich durch kommunikative Kompetenz (bzw. den Willen dazu) aus. Diese Kompetenz kommt auch darin zum Ausdruck, dass sich beide Partner der Tatsache stellen, dass den Tiefen der Verführbarkeit trotz bester Absichten nicht ein für alle Mal beizukommen ist. In dieser Kompetenz, über die Albertine allerdings in höherem Masse verfügt als ihr Mann, ist auch

⁶⁰ Georg Brandes, Søren Kierkegaard, a. a. O., S. 131.

⁶¹ Ebd., S. 137.

jenes Verantwortungsgefühl enthalten, das in der *Komödie* noch zwischen Entweder und Oder zerrieben wird.

Aber auch wenn Arthur Schnitzler am Ende der *Traumnovelle* eine ethische Lebensweise als mögliche Praxis in der Ehe andeutet, so rückt er dadurch doch nicht von seiner schon 1898 formulierten Grunderfahrung ab: »Sicherheit ist nirgends.«⁶² Diese Grunderfahrung, die auch in *Das weite Land* zum Ausdruck kommt,⁶³ wird in der *Komödie der Verführung* von Julia in Bezug auf Liebe und Erotik illusionslos wiederholt: »Gewißheit gibt's überhaupt nicht auf der Welt. Besonders in – diesen Dingen« (124).

⁶² Arthur Schnitzler, Die Dramatischen Werke, 1. Bd., Frankfurt a. M. 1962, S. 498.

⁶³ Ebd., 2. Bd., a. a. O., S. 281.