

An die Hinterbliebenen. : Die Erzählungen Der Tod des Junggesellen, Andreas Thameyers letzter Brief und Der letzte Brief eines Literaten von Arthur Schnitzler als Scheitern der Selbstinszenierung Verstorbener durch letzte Worte.

Reichart, André

<https://doi.org/10.15017/1669310>

---

出版情報 : 九州ドイツ文学. 29, pp.1-14, 2015-10-30. VEREIN FÜR GERMANISTIK-KYUSHU  
バージョン :  
権利関係 :

## An die Hinterbliebenen.

Die Erzählungen *Der Tod des Junggesellen*, *Andreas Thameyers letzter Brief* und *Der letzte Brief eines Literaten* von Arthur Schnitzler als Scheitern der Selbstinszenierung Verstorbener durch letzte Worte.

André REICHART

Die hier behandelten drei Werke des Wiener Autors Arthur Schnitzler (1862-1932) umspannen von ihrer Entstehungszeit her fünfzehn Jahre und besitzen doch alle ein ähnliches Sujet, denn in allen drei Werken findet eine Kommunikation zwischen einem Toten und den Lebenden über einen Brief statt. *Andreas Thameyers letzter Brief* wird am 26. Juli 1902 in der Zeitung *Die Zeit* veröffentlicht. *Der Tod des Junggesellen* erscheint 1908 in der *Wiener Österreichischen Rundschau*. *Der letzte Brief eines Literaten* jedoch, der bereits 1917 entsteht, wird erst 1932 (also posthum) in der *Neuen Rundschau* veröffentlicht.

Weder das Thema Tod noch das Thema Selbstmord, der immerhin in zwei der Erzählungen Gegenstand ist, sind ungewöhnliche Themen für Arthur Schnitzler. Vielmehr bekommt er schon zu Lebzeiten von Karl Kraus vorgeworfen, dass er sich zum einen mit Besessenheit, zum anderen aber in belangloser Art und Weise mit dem Tod auseinander setzen würde. Auch die heutigen Arbeiten über Schnitzler weisen auf die Häufigkeit dieser Thematik in seinen Werken hin.<sup>1)</sup> Selbstmord erfährt von ihm überdies noch besondere Aufmerksamkeit. Eva Kuttner nennt allein 17 Texte, die sich mit Selbstmord beschäftigen.<sup>2)</sup>

Die folgenden Anmerkungen zu den hier thematisierten Texten können also nicht ohne Weiteres für das Gesamtwerk Schnitzlers verallgemeinert werden und gelten nur für einen Ausschnitt einer komplexen Auseinandersetzung, die immer wieder überarbeitet wird.

### Der absurde Tod

Ich beginne nicht chronologisch und stelle an den Anfang eine rätselhafte Erzählung, die in ihrem Aufbau an ein Kammerstück erinnert. In *Der Tod des Junggesellen* sind die Handlungsorte begrenzt und es gibt nur wenige Figuren, die vor allem durch ihre Bezeichnung (der Arzt, der Kaufmann, der Dichter, der Junggeselle) charakterisiert werden.

Zu nächtlicher Stunde wird ein Arzt an das Krankenbett eines Freundes gerufen, kann aber nur noch dessen Tod feststellen. Zwei weitere Freunde treffen ebenfalls ein und alle sind darüber verwundert, dass der gemeinsame Freund sie herbestellt hat. Im Büro des Verstorbenen finden die drei einen Brief, der für sie bestimmt ist und in dem der Tote ihnen enthüllt, dass er angeblich mit all ihren

Ehefrauen ein Verhältnis gehabt hätte.

Ganz anders als vom Junggesellen intendiert, verhalten sich die Betrogenen jedoch rational und beherrscht und finden jeder auf ihre eigene Art binnen kurzer Zeit einen Weg, mit der Enthüllung umzugehen. Sie rufen sich ihre Ehefrauen und vor allem die Erlebnisse und Erinnerungen ins Gedächtnis und entscheiden dann jeder für sich, dass dagegen dieser tatsächliche oder fingierte Ehebruch keine Bedeutung hat.

Der Aufbau der Erzählung scheint zuerst die Entdeckung und das Lesen des Briefes als Katastrophe im dramaturgischen Sinne einsetzen zu wollen, doch der vorbereitete Effekt bleibt aus. Zwar wird mit verschiedenen retardierenden Mitteln Spannung aufgebaut, die dem Geheimnis des Briefes eine bedeutende Funktion zuzuordnen scheinen, doch keiner der Beteiligten, soweit der Text es präsentiert, zerbricht an der Enthüllung.

Die Beteiligten wägen ab und rechnen auf. So steht etwa für den Arzt der persönliche Wert und die emotionale Bindung seiner Ehefrau zwar kurz zur Disposition, aber letzten Endes siegt die Fülle der geteilten Ereignisse:

Der Arzt starrte auf das Blatt Papier, das vor ihm lag, und er dachte an die alternde, milde, ja gütige Frau, die jetzt zu Hause schlief. Auch an seine drei Kinder dachte er; den Ältesten, der heuer sein Freiwilligenjahr abdiente, die große Tochter, die mit einem Advokaten verlobt war, und die Jüngste, die so anmutig und reizvoll war, daß ein berühmter Künstler neulich erst auf einem Balle gebeten hatte, sie malen zu dürfen. Er dachte an sein behagliches Heim, und alles das, was ihm aus dem Brief des Toten entgegenströmte, schien ihm nicht so sehr unwahr, als vielmehr von einer rätselhaften, ja erhabenen Unwichtigkeit.<sup>3)</sup>

Die Letztbegründung der Motivation des Junggesellen, warum er in einem nachgelassenen Brief dieses Geheimnis offenbart, bildet eine klassische Nullposition – eine Leerstelle. Schnitzler lässt seine Figuren sie uns vorenthalten, indem der Dichter zwar beginnt vorzulesen, aber immer wieder durch Einwürfe der anderen unterbrochen wird. Obwohl die Formulierungen des Briefes der Konstruktion nach darauf schließen lassen, dass möglicherweise eine Erklärung für das Handeln zu finden wäre, hat vor allem der Kaufmann kein Interesse daran. Er entreißt dem Dichter den Brief und liest gleich das Ergebnis, das Geheimnis vor. Entscheidend für die Inszenierung des Verstorbenen ist hier aber der reine Wortlaut des Briefes:

»Vor einer Viertelstunde ungefähr hab‘ ich meine Seele ausgehaucht. Ihr seid an meinem Totenbett versammelt und bereitet Euch vor, gemeinsam diesen Brief zu lesen, – wenn er nämlich noch existiert in der Stunde meines Todes, füg ich hinzu. Denn es könnte sich ja ereignen, daß wieder eine bessere Regung über mich käme.« [...] »und daß ich mich entschliesse, diesen Brief zu vernichten, der ja mir nicht den geringsten Nutzen bringt und Euch

zum mindesten unangenehme Stunden verursachen dürfte, falls[967] er nicht etwa einem oder dem anderen von Euch geradezu das Leben vergiftet.« [...] »Und ich frage mich, was ist das für eine seltsame Laune, die mich heute an den Schreibtisch treibt und mich Worte niederschreiben läßt, deren Wirkung ich ja doch nicht mehr auf Euern Mienen werde lesen können? Und wenn ich's auch könnte, das Vergnügen wäre zu mäßig, um als Entschuldigung gelten zu dürfen für die fabelhafte Gemeinheit, der ich mich soeben, und zwar mit dem Gefühle herzlichsten Behagens schuldig mache.« [...] »Ja, Laune ist es, nichts anderes, denn im Grunde habe ich gar nichts gegen Euch. Hab' Euch sogar alle recht gern, in meiner, wie Ihr mich in Eurer Weise. Ich achte Euch nicht einmal gering, und wenn ich Eurer manchmal gespottet habe, so hab' ich Euch doch nie verhöhnt. Nicht einmal, ja am allerwenigsten in den Stunden, von denen in Euch allen sogleich die lebhaftesten und peinlichsten Vorstellungen sich entwickeln werden. Woher also diese Laune? Ist sie vielleicht doch aus einer tiefen und im Grunde edlen Lust geboren nicht mit allzuviel Lügen aus der Welt zu gehen? Ich könnte mir's einbilden, wenn ich auch nur ein einzigesmal die leiseste Ahnung von dem verspürt hätte, was die Menschen Reue nennen.«<sup>4)</sup>

Eine Begründung für seine Handlung erhalten wir nicht über die Worte des Junggesellen, sondern – als poetische Wahrheit im doppelten Sinne – nur über die Interpretation des Dichters. Denn dieser führt letztlich das aus, was den Junggesellen seiner Auffassung nach motiviert hat. Er ist es auch, der sich eine Erklärung für das Handeln seines Freundes gibt:

Die letzte Rache des armseligen Alltagsmenschen, der sich zu ewigem Vergessen bestimmt wußte, an dem erlesenen Mann [der Dichter, A.R.], über dessen Werke dem Tode keine Macht gegeben war? Das hatte manche Wahrscheinlichkeit für sich. Aber wenn es selbst Wahrheit war, – kleinliche Rache blieb es doch und eine mißglückte in jedem Fall.<sup>5)</sup>

Die erschlossene Motivation des Junggesellen aus der Figurenperspektive des Dichters heraus fungiert zugleich auch als Charakterisierung von diesem selbst. Zudem entwendet der Dichter den Brief des Toten in seiner ihm eigenen Absicht:

Wohlverwahrt und versiegelt sollte es die Gattin in seinem Nachlaß finden. Und mit der seltenen Einbildungskraft, die ihm nun einmal eigen war, hörte er sie schon an seinem Grabe flüstern: Du Edler ... Großer ...<sup>6)</sup>

Dies ist der gekonnte Griff der Erzählung, die nicht nur einerseits die Absurdität<sup>7)</sup> des menschlichen Bestrebens nach ein wenig ‚Nachruhm‘ schildert, sondern zugleich auch seine Perpetuierung darstellt, indem der Junggeselle nicht als einziger Vorkehrungen für das Erinnern der Hinterbliebenen

trifft. Der Dichter, selbst völlig gewiss, dass über seine Werke „dem Tode keine Macht gegeben war“, bewahrt das Schriftstück auf. Dadurch wird aber seine Handlung gegenüber seiner Frau, also die Entscheidung, die Affäre zu übergehen, eben nicht zu einem altruistischen Akt, sondern er instrumentalisiert den Brief für eine egozentrische Selbstinszenierung posthum. Damit ist seine Strategie im Grunde dieselbe wie die des Junggesellen.

Wie eingangs erwähnt korrespondieren die Professionsbestimmungen zugleich mit verschiedenen ideologische Wertemustern und stellen so Typen dar aus dem Ensemble der Literatur der Wiener Moderne. Der Junggeselle wird dabei in vielen Aspekten immer wieder als Gegenentwurf der bürgerlichen Tugend- und Moralvorstellungen der Wiener gehobenen Gesellschaftsschicht präsentiert.<sup>8)</sup> Der Briefakt stellt letztlich eine Fortführung der gelebten Ideale des Junggesellen dar und die Handlung der Beichte, wie auch überhaupt sich mit den Frauen der Freunde einzulassen, folgt dem Dekonstruktionsbestreben der bürgerlichen Idylle. Sein letzter Akt ist seine programmatische Ablehnung der bürgerlichen Ideale. Auch in diesem Fall scheitert aber sein Versuch des letzten Aufbegehrens an der überbordenden Erinnerung – denn dies ist das eigentlich Entscheidende. Mag es auch sein, dass der Junggeselle in ideologischen Kategorien denkt, und sein Handeln dementsprechend womöglich seinen Freunden, die seiner Meinung nach dann ein ‚falsches‘ Leben leben würden, die Augen öffnen soll. Es ist aber die Wertigkeit der Erinnerung, die der Text als eigentlich relevant ausweist. Im Falle der Frau des Kaufmanns etwa steht Erinnerung gegen Erinnerung, denn sie ist ebenfalls bereits gestorben.

Der Kaufmann stand am Fenster und sah in die milde, weiße Nacht. Er hatte den festen Willen, sich seiner toten Gattin zu erinnern. Aber so sehr er seine innern Sinne bemühte, anfangs sah er immer nur sich selbst im Lichte eines grauen Morgens zwischen den Pfosten einer ausgehängten Türe stehen, in schwarzem Anzug, teilnahmsvolle Händedrucke empfangen und erwidern,[970] und hatte einen faden Geruch von Karbol und Blumen in der Nase. Erst allmählich gelang es ihm, sich das Bild seiner Gattin ins Gedächtnis zurückzurufen. Doch war es zuerst nichts als das Bild eines Bildes. Denn er sah nur das große, goldgerahmte Porträt, das daheim im Salon über dem Klavier hing und eine stolze Dame von dreißig Jahren in Balltoilette vorstellte. Dann erst erschien ihm sie selbst als junges Mädchen, das vor beinahe 25 Jahren, blaß und schüchtern, seine Werbung entgegengenommen hatte. Dann tauchte die Erscheinung einer blühenden Frau vor ihm auf, die neben ihm in der Loge gethront hatte, den Blick auf die Bühne gerichtet und innerlich fern. Dann erinnerte er sich eines sehnsüchtigen Weibes, das ihn mit unerwarteter Glut empfangen hatte, wenn er von einer langen Reise zurückgekehrt war. Gleich darauf gedachte er einer nervösen, weinerlichen Person, mit grünlich matten Augen, die ihm seine Tage durch allerlei schlimme Laune vergällt hatte. Dann wieder zeigte sich in hellem Morgenkleid eine geängstigte, zärtliche Mutter, die an eines kranken Kindes Bette wachte, das auch hatte sterben müssen. Endlich sah er ein

bleiches Wesen daliegen mit schmerzlich heruntergezogenen Mundwinkeln, kühlen Schweißtropfen auf der Stirn, in einem von Äthergeruch erfüllten Raum, das seine Seele mit quälendem Mitleid erfüllt hatte. Er wußte, daß alle diese Bilder und noch hundert andere, die nun unbegreiflich rasch an seinem innern Auge vorüberflogen, ein und dasselbe Geschöpf vorstellten, das man vor zwei Jahren ins Grab gesenkt, das er beweint, und nach dessen Tod er sich erlöst gefühlt hatte. Es war ihm, als müßte er aus all den Bildern sich eines wählen, um zu einem unsicheren Gefühl zu gelangen; denn nun flatterten Beschämung und Zorn suchend ins Leere. Unentschlossen stand er da und betrachtete die Häuser drüben in den Gärten, die gelblich und rötlich im Mondschein schwammen und nur blaßgemalte Wände schienen, hinter denen Luft war.<sup>9)</sup>

Die Komplexität der geteilten Erlebnisse, aber auch der abstrakte Charakter des fragmentierten Individuums, das kontingent aus den einzelnen Blöcken der Erinnerung erst von dem Sich-Erinnernden neu zusammengestellt, förmlich generiert werden muss, tilgt die vermeintliche Schwere des Geheimnisses des Ehebruchs und überführt es in eine belanglose Beliebigkeit.

Alle präsentierten Innensichten der Figuren führen letztlich zum selben Ergebnis: das Gewicht der geteilten Erinnerungen mit dem Lebensgefährten tilgt das Unerhörte der Begebenheit. Der Logik des Textes folgend katapultiert sich damit der Junggeselle selbst aus jener Position, die er möglicherweise hätte inne haben wollen: Wenn die Erinnerung an ihn von dem letzten Ereignis des Briefes überschattet wird, kann er nicht mehr von den Beteiligten positiv erinnert werden und das kann schneller als beabsichtigt zum Vergessen führen. Der Junggeselle wird dann vergessen, weil er sich lächerlich gemacht hat. Schnitzlers Text kreist um einen sich dem Verständnis entziehenden Punkt. Phänomenologisch wird das Ereignis des Erinnerns essentiell beschrieben, als Nachleben der Existenz eines Individuums in Sinneseindrücken anderer. Es ist damit von jeder Ontologie bereinigt. Die Essenz der Lebensspanne eines Menschen ist nur noch der Nachhall, den er im Gedächtnis der anderen hinterlässt. Er ist damit der Selektion und Bewertung dieser völlig ausgeliefert. Keine metaphysische Kraft strahlt aus seinen Hinterlassenschaften, nicht einmal eine Kontinuität, eine Geschlossenheit der Persönlichkeit ist gewährleistet. Der Kaufmann ringt offensichtlich mit diesem sich ihm nicht erschließenden, unversöhnlichen Fakt, der seine Erinnerungen strukturiert.

## **Für die Wahrheit**

In *Andreas Thameyers letzter Brief* ist die Motivation des Protagonisten eindeutig: Er begeht Selbstmord, um damit zu beglaubigen, dass seine Frau keinen Ehebruch begangen hat. Er will die gesellschaftliche Reputation von sich und seiner Frau wieder herstellen. Das Sujet der Erzählung, die ausschließlich aus dem Brief besteht, ist jedoch grotesk. Der Mann Andreas Thameyer kommt nach einem kurzen Besuch von seinem sterbenskranken Vater zurück und findet seine Frau, wie er

interpretiert, krank im Bett. Sie erzählt ihm, dass sie mit ihrer Schwester im Park war und dort ein Lager von Afrikanern besichtigt habe. Dort hätte ihre Schwester sie allein zurückgelassen, weil diese einer Affäre nachgehen wollte. Seine Frau aber hätte solche Angst gehabt, dass sie erst wieder gehen konnte, als die Tore des Parks geschlossen wurden. Der nur schlecht kaschierte und damit offensichtliche Fehltritt der Frau hatte Folgen. Sie hat ein Kind zur Welt gebracht und das hat eine schwarze Hautfarbe. Folglich wird Thameyer in seinem sozialen Umfeld zum Gespött.

Was aber für alle offensichtlich ist, will Thameyer nicht akzeptieren. Er versteigt sich in krude Theorien von der Beeinflussung des Körpers durch den Geist, wie sie ihm von einem Arzt als Hoffnungsanker offeriert worden sind. Diesen Theorien zufolge sollen Frauen rein durch das Ansehen einer Person oder einer Statue ihrem Neugeborenen die Züge durch die Kraft des Geistes übertragen können. Daraus leitet Thameyer ab, dass nur weil seine Frau sich vor den Schwarzen erschreckt hätte, ihr Kind nun eine schwarze Hautfarbe habe.

Dieses groteske Sujet ist Schnitzlers meisterhafte Realsatire auf die bürgerliche Wiener Gesellschaft. Die Erzählung verarbeitet hierzu zwei historische Momente. Von 1870-1910 sind in Wien die sogenannten Völkerschauen sehr beliebt. Neben Japanern und Türken werden auch afrikanische Stämme auf Kosten der Wiener Stadtregierung in den Stadtpark eingeladen, um dort eine Zeit lang zu kampieren. Die in Folge dessen 1896 im Tiergarten kampierenden Mitglieder der Volksgruppe Ashanti inspirieren Peter Altenberg zu seiner einzigen größeren Arbeit mit dem gleichnamigen Titel ‚*Ashantee*‘, die er ein Jahr später publiziert.<sup>10)</sup> Die Wiener Bürgerschicht flanierte dann im Park und besah sich dabei die vermeintlich authentische Lebensweise und Kultur dieser ‚Wilden‘. In der Folge berichtete die Wiener Presse von zahlreichen Zusammenkünften zwischen Österreichern und Afrikanern, von Beziehungen und eben auch von Kindern, die dabei entstanden sind.<sup>11)</sup>

Schnitzler nutzt dies geschickt, um die zu seiner Zeit herrschende gesellschaftliche Doppelmoral, wie er es bereits im Theaterstück *Reigen* dargestellt hat, zu karikieren. Die Aussage ist deutlich: In Thameyers Fall kann der Seitensprung nicht mehr kaschiert werden. Im parallelen Fall der Schwester seiner Frau aber schon. Thameyer ist nur die Spitze des Eisberges der Ehemänner mit untergeschobenen Kindern. Tragisch bleibt Thameyer, der in seinen Worten keine Anzeichen eines Zweifel aufweist. Fest entschlossen, mit seinem Tod auch seine Wahrheit zu beglaubigen und damit geltend zu machen, führt er gleich zu Beginn mehrere Beispiele aus der Geschichte an, die analoge Fälle darstellen sollen. Jeweils geht es um angebliche Beweise, die belegen sollen, wie eine Frau durch reine Suggestion einen Einfluss auf die physische Beschaffenheit ihres Kindes hatte. Dies ist das zweite, virulente historische Moment: Die Idee, Thameyers Frau könnte allein durch den Anblick eines schwarzen Menschen ein Kind mit eben dieser Hautfarbe zur Welt bringen, steht stellvertretend für die um die Jahrhundertwende enorm populären, theosophisch-okkulten Strömungen der Zeit, die das Denken gerade auch der gebildeten Schichten enorm beeinflussten.<sup>12)</sup>

Thameyers letzte Worte sind also streng genommen keine Selbstinszenierung, sondern der zweifelte Versuch, seine Wahrheit, die nicht einmal seine Frau teilt, als absolut zu setzen.

Unentscheidbar bleibt hierbei, ob der Grund, den der Protagonist in seinem Brief nennt, ein Vorwand ist. In der Sekundärliteratur finden sich beide Positionen: während Michaela Perlmann den Brief als erzählerische Wahrheit nimmt und den Protagonisten nicht anzweifelt, hält es Peter Sprengel für eine Taktik, seine Impotenz zu verbergen.<sup>13)</sup> Letzteres scheint auf Grundlage einer immanenten Analyse wenig plausibel. Der Text bietet hierfür keine Anzeichen, die Handlung keine Notwendigkeit.<sup>14)</sup> Auch findet sich im Brief kein Zweifel auf Seiten Thameyers – mit Ausnahme einer Stelle, nämlich bei der Beschreibung des Zustandes seiner Frau, scheint für einen Moment zu bröckeln, was er nicht mehr aufrecht erhalten kann.

Nun, Anna war allein. Und als ich zurückkam, fand ich meine Frau zu Bett liegen – jawohl, vor Aufregung, vor Sehnsucht ... was weiß ich! lag sie danieder. – Und ich war doch nur drei Tage fort gewesen. So sehr liebte mich meine Frau.

Wenngleich sehr wohl der Protagonist keinen klaren Grund für den Zustand seiner Frau benennen kann („was weiß ich“), endet die Passage in einer Aussage der Selbstversicherung. („So sehr liebt mich meine Frau“) Der Selbstmord kann somit ein Konservierungsversuch sein, seine Welt auf dem noch gerade intakten Wunschzustand einzufrieren.

Das Gewicht seines Todes, das sich auf seine letzten Worte übertragen soll, wird dabei von ihm überschätzt. Das Denken der Figur Thameyer repräsentiert einen ideologischen Aspekt, der ebenfalls häufig in der Wiener Moderne eine Umsetzung erfährt: eine (pseudo-)archaische Wertigkeit von Leben und Tod.<sup>15)</sup> Damit konterkariert Schnitzler aber auch dieses beliebte Motiv der Opfersymbolik. Das Opfer, das hier eine Ordnung wieder herstellen soll, das sein Leben in die Waagschale wirft um eine Gesellschaft wieder zu stabilisieren, wird nichts verändern können. Die Hoffnung auf eine mythische Lösung ist ad absurdum geführt. Die archaische Opferlogik, die Thameyer hier in Anschlag bringt, hat vielleicht einen Reiz in den intellektuellen Kreisen der Wiener Moderne, sie hat aber ganz sicher keine Relevanz in der von ihm bewohnten bürgerlichen Realität. Schnitzler macht eine Probe aufs Exempel anhand einer idealisierten evidenten Situation. Sie funktioniert genau dann, wenn man die einfache Erklärung des Ehebruchs akzeptiert. Schnitzler schafft so für den Leser seiner Zeit ein spielerisches Dilemma. Entweder er folgt der öffentlichen Moral, in der, genau wie Thameyer denkt, nicht möglich ist, was nicht möglich sein darf: Dass nämlich eine gute Frau sich mit einem fremden Mann, noch dazu mit einem Schwarzen, einlässt. Dann muss der Leser zu einer esoterischen Idee greifen und einen großen intellektuellen Aufwand betreiben, damit die erste Behauptung stabil bleiben kann. Oder aber er folgt dem Offensichtlichen und muss eingestehen, dass die bürgerliche Moral eine doppelte ist, die letztlich durch ein Beharren auf ihr lächerlich wirkt. Der Text sichert ab, dass dies nicht als Einzelfall betrachtet werden kann, denn die Schwester der Ehefrau hat auch Affären. Die Regelmäßigkeit und Routine, die das Verhalten von der Schwester und die Einschätzung von Thameyer postulieren, weisen hingegen seine Frau eher als die Ausnahme denn

den Regelfall aus, sofern dies tatsächlich ihr erster Ehebruch wäre. Thameyers Versuch, mit seinen letzten Worten und seinem Opfer, seinem Selbstmord, eine Revision der Wahrheit zu bewirken, wird durch die enorme Diskrepanz in der offensichtlichen Abfolge der Ereignisse, die selbst Thameyer nicht kaschieren kann, als zum Scheitern verurteilt präsentiert. Das Scheitern Thameyers liegt also weniger im Wunsch der Selbstinszenierung, als in seinem Glauben, dass sein Tod und sein letzter Brief etwas bewirken könnten.

### **Der niedrigste Mensch – der Dichter**

Auch bei *Der letzte Brief eines Literaten*, der mit seinen fast 10.000 Worten der längste der besprochenen Texte ist, scheint es sich zuerst einzig um die Stimme eines Briefschreibers zu handeln, der seinen Brief an einen vermeintlichen ‚Freund‘ richtet, von dem er aber im Verlauf des Textes ganz deutlich als einseitigem Rivalen spricht, der nur Antipathie gegen den Briefeschreiber hegt. Ganz zum Schluss aber wird sowohl der Kommentar eines Herausgebers, als auch ein Kommentar des Adressaten mit angefügt. Letzterer hat eine entscheidende Korrekturfunktion, die die Wahrheit des Dichters relativiert. Sie ist auch deshalb wichtig, weil dadurch erneut, wie in *Thameyers letzter Brief*, unterschiedliche Weltwahrnehmungen und damit individuelle Wahrheiten gegeneinander ausgespielt werden. Der Briefschreiber selbst wird ausreichend wie in *Der Tod des Junggesellen* durch seine Profession charakterisiert, er ist Literat.

Der retrospektiv vermittelte Handlungsverlauf der Erzählung handelt von einem Dichter, der sich in eine junge Frau verliebt, die offensichtlich an einem Herzfehler leidet. Dieses Herzleiden gefährdet ihr Leben derartig, dass sie keine hohe Lebenserwartung hat. Der Literat will trotz Abraten eines Arztes die Frau heiraten und als die Mutter dies abzulehnen droht, flüchten beide auf eine Reise durch Italien, die aber schließlich, wie zu erwarten war, den Tod der Frau verursacht. Als sich ihr Zustand schon drastisch verschlechtert hat, ist der hinzugerufene Arzt durch Zufall jener alte Bekannte aus Schultagen, an den auch der Brief gerichtet ist.

In Bezug auf das Thema der Selbstinszenierung für die Hinterbliebenen ist dabei von besonderem Interesse, wie sich die Motivation des Literaten konstituiert. Dieser entscheidet sich nämlich von Anfang an nicht für die Frau aus Liebe, sondern verfolgt mit seiner Beziehung und ihrem kalkulierten Tod eine Künstlerwerdung.

Wir werden sehr glücklich sein ... ein paar Jahre, vielleicht nur ein Jahr lang oder gar nur ein paar Monate, und dann wird sie von mir scheiden. Ich aber werde zurückbleiben, allein, mit einem großen Schmerz, mit dem ersten wahrhaften Schmerz meines Lebens, den ich mir in dieser Stunde schon in seiner ganzen Furchtbarkeit vorzustellen fähig bin. Und dann erst, wenn ich diesen Schmerz durchfühle, werde ich der geworden sein, zu dem mich Gott geschaffen hat. (Nenne mich nicht einen Gotteslästerer, nie bin ich frommer gewesen als in

jenem Augenblick.) Daß ich den Schmerz bisher nicht gekannt habe, das ist die Schwäche meines Wesens, das Grundübel meiner Kunst. Darum fehlt allem, was ich bisher versucht, allem, was mir bisher bis zu einem gewissen Grad gelungen, Leidenschaft und Tiefe. Darum ist alles so kühl, so glatt – so leer, wie meine Feinde sagen.<sup>16)</sup>

Der intendierte Tod und die damit erhoffte eigene Perfektionierung ist der Grund der Zuneigung des Protagonisten.

[...] ich rechnete mit ihrem Tod und liebte sie gerade darum noch tausendmal mehr.<sup>17)</sup>

Die Idee, dass der Schmerz des Verlustes notwendig ist, damit er seine wirklich (aber schon inhärente) Größe entfalten kann, wird zur Besessenheit des Protagonisten, wenn er schreibt, dass sie „unwiderstehlich Besitz von meiner Seele“<sup>18)</sup> ergriffen habe. Und diese angestrebte Vervollkommnung soll nun auch die Beziehung der beiden untereinander strukturieren:

Daß es mir bestimmt war, vom ersten Augenblick des Besizes an für sie zu zittern, auferlegt, sie durch eigene Schuld zu verlieren, und daß ich mir zugleich zutraute, ja, die Verpflichtung auf mich nahm, durch ein Werk, das vor Gott höher anzuschlagen war als ein Menschenleben, dieser Schuld wieder ledig zu werden, das mußte meine Leidenschaft so sehr ins Ungeheure steigern, daß sie fähig war, innerhalb einer karg zugemessenen Frist das geliebte Geschöpf reicher zu beglücken, als es eine behaglich-unbekümmerte Zärtlichkeit imstande war, die, ohne ein Ende vor sich zu sehen, allmählich in sich selbst verlischt.<sup>19)</sup>

Das Ziel des Dichters ist ganz konsequent das absolute Werk, welches natürlich nicht seine Geliebte, sondern ihn unsterblich machen soll. Auch hier wird wieder die Opferlogik aufgegriffen, die den Tod, in diesem Fall den der jungen Frau, als notwendigen Preis für die Schaffung eines Artefakts in Kauf nimmt. War es bei Thameyer der eigene Tod für die Wahrheit, ist es für den Literaten der Tod seiner Geliebten zum Zweck der Erschaffung des absoluten Kunstwerkes. Hier natürlich wird ebenso die Kunst und Ästhetikapologie konterkariert, indem sie als Ursprung einen offensichtlich egozentrischen Charakter ansetzt, der auf sich gerichtet seine Umwelt entsprechend seiner Ziele ausdeutet und sie mit einer untergeschobenen Schicksalshaftigkeit verknüpft. Die zuvor einzige Sicht der Dinge der Figur des Künstlers wird durch die angefügte Sicht des Arztes relativiert, was letztlich in der Dekonstruktion der Figur des Literaten mündet. Der Arzt, an den der Brief gerichtet ist, schreibt eigenhändig eine Notiz hinzu, in der er z.B. den Stücken des Künstlers jegliche Wertigkeit abspricht:

Es dauerte lange, bis ich und besonders meine Frau sich von dem peinlichen Eindruck dieses Abends [eine Aufführung eines der Theaterstücke des Literaten, A.R.] erholen konnten.

Soviel ich das von hier aus verfolgen kann, hat sich keine der Komödien auf den Bühnen zu erhalten vermocht.<sup>20)</sup>

Es erfolgt aber eine weitere Wende, denn der Brief, den der Literat hinterlässt, ist ein Abschiedsbrief. Der Dichter fasst den Entschluss, noch in dem Moment Selbstmord zu begehen, wenn seine Geliebte schon im Sterben liegt und bevor sie endgültig gestorben ist, was er auch mit einem Kopfschuss, wie wir es durch den Arzt erfahren, in die Tat umsetzt. Im Verlauf des Briefes erhält der drohende Verlust der jungen Frau plötzlich eine existentielle Bedeutung und seine Künstlerexistenz ist für den Dichter selbst nicht mehr als Letztbegründung ausreichend, der Verlust des geliebten Menschen wiegt höher: „daß ich aus einem unermeßlich reichen Mann mit einemmal ein Bettler geworden war.“ (222) Dies wiederum führt ihn aber zurück auf die Annahme, die er zuvor auch schon anklingen lassen hat, dass er nämlich und damit seine Beziehung und sein Eid nichts Exzeptionelles haben:

Denn traf sie zu [seine Vermutung, dass er von seiner Geliebten emotional abhängig sei, A.R.], so war ich, so waren wir beide – Menschen wie andere auch, und was uns zusammenknüpfte, wurde ein Band, wie es schon zwischen Millionen von Paaren sich geschlungen, gelockert, gelöst hatte. War aber meine Liebe nicht etwas völlig Neues und Unerhörtes und mußte demzufolge auch der Schmerz, der mir bevorstand, schon von anderen Liebenden gefühlt worden sein, die ein geliebtes Wesen an den Tod verloren – so war auch meine hohe Sendung nichts als ein Spiel meiner Eitelkeit und Einbildung, ja, schlimmer als das, ein ausgeklügeltes Rechenexempel, das nicht mehr stimmen konnte,[223] wenn es zur Probe kam.

In der Logik des Dichters ist Gewöhnlichkeit das Ende jeglicher, wirklicher Kunst. Nur wenn sein Schicksal ein außerordentliches ist, wenn er selbst ein besonderes, einzigartiges Individuum ist, das zudem auch noch über eine herausragende, künstlerische Begabung verfügt, kann er ein Werk schaffen, dass die Begrenzung der menschlichen Existenz überwindet. Zugleich würde es aber auch die Legitimation für sein Handeln darstellen, eine Todkranke zur Geliebten zu nehmen, um den Schmerz über den Verlust künstlerisch zu nutzen, und darüber hinaus auch noch die Existenz des Literaten selbst rechtfertigen. Genau hierüber sind nun aber dem Schreiber Zweifel gekommen. Trotzdem nimmt auch die zweite Wendung des Literaten das Außergewöhnliche seines Lebens als Voraussetzung an, um ein neues Opfer zu rechtfertigen, diesmal das Leben des Literaten selbst:

Ja, ich weiß es jetzt, und in diesem Augenblick gibt es keinen Irrtum, das Ungeheure würde, so wie ich es einst erwartet, wie ich es gewünscht, wie ich bereit gewesen, es auf mich zu nehmen, dieses Ungeheure würde mich zum Dichter machen und ich bliebe auf Erden, um meine Sendung zu erfüllen. Und das Werk ohnegleichen, das, mit dem ich gerechtfertigt wäre vor Gott, vor mir selbst und vor der Welt – ich würde es schaffen. Und das soll nicht sein.

Das darf nicht sein. Maria ist ein Totenopfer wert, wie es noch keinem sterblichen Wesen dargebracht wurde. Ich lösche mich aus, eh' ich mich vollende. Darum habe ich mich entschlossen —<sup>21)</sup>

Erneut also hält der Literat an seiner eigenen Fiktion fest, dass er selbst die Möglichkeit besitzt, ein Werk zu schaffen, das zuvor noch niemand vollbracht hat. Genau dieses aber möchte er aufgeben, um ein Opfer zu bringen, das zuvor noch niemand gebracht hat. An dieser Stelle endet sein Brief und er begeht Selbstmord.

Im Bruch der Konsistenz seiner eigenen Argumentation an dieser Stelle des Briefes ist womöglich auch ein Moment der kritischen Selbstreflexion enthalten, das aber von der Figur des Künstlers nicht explizit gemacht wird. Wenn die Liebe der beiden eine alltägliche ist, so ist auch die angestrebte Künstlervollendung nicht möglich oder ist höchstens nur eine durchschnittliche, so würde auch das für ihn angestrebte Werk nicht möglich sein. Als Sühne aber will er nun genau dieses einsetzen, um seiner geliebten Maria eine Ehre zu erweisen.

Gleich zwei Mal ist durch den Tod eines Menschen eine Selbststilisierung beabsichtigt. Der Tod Marias und der Selbstmord des Literaten sollen beide seinen Nachruhm begründen, im ersten Fall indirekt als Katalysator für seine Vervollkommnung, im zweiten Fall direkt durch sein außerordentliches Opfer, sein eigenes Leben und das damit verweigerte Kunstwerk. Der Brief ist dabei der einzige Garant des Nachruhms des Literaten, denn das letzte und damit ruhmbe gründende Werk bleibt er schuldig. Einzig sein Opfer, sein eigenes Leben, das er vordergründig seiner Geliebten, eigentlich aber seiner Künstlerexistenz als Opfer darbringt, kann nun noch diese von ihm angestrebte Erfüllung ermöglichen. Wie in den beiden anderen Werken zuvor dekonstruiert die sarkastische Bilanz des Arztes den Künstler: „Die Unsterblichkeit dauert manchmal nicht so lange, als man sich bei Lebzeiten einbildet. Er ruhe in Frieden.“

## **Am Ende**

In allen drei Erzählungen werden die Figuren nicht einfach der Lächerlichkeit preisgegeben, sondern sie scheitern lächerlich. Ihr Versagen resultiert aus dem Überschätzen der eigenen Fähigkeiten, eine Weltgestaltung über die eignen Grenzen des Bewusstseins hinaus beeinflussen zu können.

Die erste Figur des Junggesellen begreift nicht, und zwar über acht Jahre nicht, dass sein Wille zur Weltveränderung mit seiner Existenz erlischt. Sie lässt sich auch nicht im Brief bannen, denn mit ihm und damit dem Garant des Skandals verschwindet alles in der nebulösen Belanglosigkeit des Nichts. Seine Existenz ist nur noch eine Erinnerung und sie muss sich behaupten gegen die anderen Erinnerungen der Lebenden. Sie ist zugleich auch kontingent, da die Hinterbliebenen auswählen, was zur Wirklichkeitskonstitution zugelassen wird und was nicht und weil sie selbst das Bild des

Verstorbenen aus Teilen rekonstruieren müssen, da er nicht mehr präsent ist – daran scheitert sein Versuch.

Dieses Problem der gewünschten Weltumformung trifft auch auf das zweite Beispiel zu. In der prekären Lage, dass Thameyer irrational an der Liebe und an seinem Vertrauen zu seiner Frau festhält, opfert er sich um seine bestehende Weltsicht entweder zu konservieren oder aber den anderen zu oktroyieren. Sein gewähltes Mittel ist ein archaisches. Das menschliche Opfer soll die Ordnung der Welt wieder herstellen. Aber es ist seine Ordnung der Welt, die er wieder hergestellt haben möchte und diese wird mit ihm untergehen. Sein Opfer ist nichts wert.

Im letzten Beispiel scheitert die Selbstinszenierung oder die Umformung der eigenen Welt gleich auf zwei Ebenen, nämlich sowohl persönlich beim Protagonisten, weil er sich, wie er selbst meint, ‚verrechnet‘ bei dem Tod seiner Frau und bezüglich seines Nachruhms, denn das worauf er baut, ist nicht vorhanden – ein ruhmbe gründendes Werk. Auch hier verschiebt die Figur mit Hilfe eines Opfers die Weltkonstitution weiter. Wozu er sich selbst nicht mehr in der Lage sieht, soll sein Wort an die Hinterbliebenen bewirken.

Tod ist ein existenzieller Ankerpunkt, von dem aus eine Wertekonstitution möglich ist. Leben im emphatischen Sinne, wie dies Titzmann heraus arbeitet, misst sich an dieser Grenze. Titzmann erwähnt, dass Tod bei Schnitzler als eine der wenigen noch konstanten Grenzen in seinen Erzählungen gilt, wobei andere Übergänge, etwa von Jugend zu Alter oder auch von Gesundheit zu Krankheit, graduell verlaufen. Der Tod ist somit eine Konstante in der ansonsten auf relative Verhältnisse und Werte abzielenden Literatur der Moderne.<sup>22)</sup> An ihr zerschellen auch nicht tragfähige Konzepte, wie eben der Ästhetizismus, der durch die Figur des Literaten repräsentiert ist. Die ästhetische Weltwahrnehmung, in der die Möglichkeit der Manipulation einer Realität vermeintlich besteht, endet mit dem sie träumenden Individuum. Die Zeugnisse, die es hinterlässt, sind die Teile, aus denen die Lebenden ein Nachleben, ein Simulakrum, generieren können. Es obliegt ihnen. Soweit es diese Schriften hier zeigen, besitzt das Individuum keine metaphysische Wirkung oder Essenz mehr. Es hinterlässt keine Spur, außer die Eindrücke, die wiederum andere Individuen als Erinnerung besitzen. Seine Hinterlassenschaften besitzen aber keine eigene Kraft mehr, die die Existenz einer Seele nahelegen könnte.

Möchte man diese Erzählungen unter dem Aspekt der Hinterlassenschaft und der Verwaltung eines letzten Willens durch die Lebenden betrachten, dann wird die erfolgreiche Möglichkeit beider in zwei Erzählungen ausgeschlagen und erscheint in der dritten Erzählung als unwahrscheinlich.<sup>23)</sup> Ein Lebenssinn, der sich auf den Nachruhm und auf das Nachleben konzentriert, der sogar noch in den letzten Worten versucht wird, verzweifelt umgesetzt zu werden, ist absurd. Das ist, was diese drei Texte als Ergebnis transportieren. Die Existenz, die aber ganz besonders anfällig ist für die Konzeption eines Lebenssinns durch den Ruhm nach dem Tod, ist die des Künstlers.

### Anmerkungen

- 1) Vgl. etwa Matthias, Bettina: *Masken des Lebens - Gesichter des Todes. Zum Verhältnis von Tod und Darstellung im erzählerischen Werk Arthur Schnitzlers*. Würzburg: Königshausen & Neumann 1999. Besonders S. 25-30.
- 2) Kuttnerberg, Eva: *Suicide as Performance in Dr. Schnitzler's Prose*. In: *A companion to the works of Arthur Schnitzler*. Edited by Lorenz, Dagmar C. G.. Rochester, NY [u.a.]: Camden House 2003, S. 325-348, hier: S. 328.
- 3) Arthur Schnitzler: *Gesammelte Werke. Die erzählenden Schriften*. Bd. 1, Frankfurt a.M. 1961, S. 970.
- 4) Ebd. S. 967.
- 5) Ebd. S. 968f.
- 6) Ebd. S. 971.
- 7) Absurdität bezieht sich hier auf eine existentialistische Sichtweise des menschlichen Daseins, wie sie durch Jean-Paul Sartre oder Karl Jaspers proklamiert wird. Der Begriff ist ganz bewusst anachronistisch gewählt, auch wenn hier nicht weiter ausgeführt werden kann, warum ich die Haltung von Arthur Schnitzler, so wie er sie in seinen Erzählungen immer wieder präsentiert, in der existentialistischen Philosophie aufgehoben sehe.
- 8) So lehnt er die Säulen der Bürgersicht, den Ehestand, die Kleinfamilie und die Reputation durch Ausbildung und Leistung, ab. Dies korrespondiert mit anderen Inszenierungen des Typus Junggeselle und ist zugleich mit einem öffentlichen Diskurs verbunden, der seinerzeit in der Presse und in Fachzeitschriften geführt wurde. Leider kann in diesem Zusammenhang der Aspekt nicht weiter ausgeführt werden. Vgl. aber: Vedder, Ulrike: *Reproduktion in Gefahr. Männliche Junggesellen in Literatur und Wissenschaften des 19. Jahrhunderts*. In: *Männlichkeit und Reproduktion. Zum gesellschaftlichen Ort historischer und aktueller Männlichkeitsproduktionen*. Hrsg. v. Andreas Heilmann et al. Wiesbaden: Springer VS 2015. S. 43-58.
- 9) Schnitzler, GW, Bd.1. S. 969f.
- 10) Lunzer, Heinz / Lunzer-Talos, Victoria: *Peter Altenberg: Extracte des Lebens. Einem Schriftsteller auf der Spur*. Salzburg u.a.: Residenz-Verlag 2003. S. 83.
- 11) Vgl. Axster, Felix: *Koloniales Spektakel in 9x 14. Bildpostkarten im Deutschen Kaiserreich*. Bielefeld: transcript 2014. S. 140 – Die von Axster in diesem Zusammenhang reproduzierte Postkarte mit dem selben Sujet wie die Erzählung Schnitzlers zeigt zum einen die Präsenz des Themas im öffentlichen Diskurs und zum anderen auch sein humoristisches Element.
- 12) Thameyer verweist auf ein aktuelles Werk: Limböcks »Über das Versehen der Frauen« von 1846. Wobei hier nicht nachzuprüfen war, ob es sich um einen authentischen Titel handelt.

- Es existiert aber ein Buch von 1899 mit dem Titel ‚*Das Versehen der Frauen in Vergangenheit und Gegenwart, und die Anschauungen der Aerzte, Naturforscher und Philosophen darüber*‘ von Gerhard von Welsenburg, das die selbe Thematik und den selben Ansatz verfolgt, weshalb es irrelevant ist, ob nun genau diese oder eine Quelle so wie diese existiert. Zum Aspekt der Intertextualität vgl. auch: Aurnhammer, Achim: *Arthur Schnitzlers intertextuelles Erzählen*. Berlin u.a.: de Gruyter 2013, besonders: S. 103-131.
- 13) Vgl.: Perlmann, Michaela L.: *Arthur Schnitzler*. Stuttgart: Metzler 1987. S. 132; Peter Sprengel: *Geschichte der deutschsprachigen Literatur 1900-1918*. München 2004. S. 236.
  - 14) Sicher ließe sich der Brief unter der Annahme eines unzuverlässigen Erzählers lesen, der seine wahren Beweggründe verschleierte, womit dann seine Begründung mehr ein Rachemotiv als ein Beglaubigungsversuch wäre. Da der Meinung Thameyers aber kein Korrektiv gegenüber steht (wie das in den beiden anderen, hier behandelten Erzählungen Schnitzlers aber der Fall ist), enthält der Text selbst keinen Hinweis darauf. Sprengels Lesart nimmt an, dass die angeführten Begründungen auch von der Figur Thameyer nicht geglaubt werden. Die angeführte Abhandlung verweist jedoch auf die historische Situation und damit auf die durchaus gelebte Akzeptanz okkultur Konzepte zur Welterklärung.
  - 15) Zum Komplex des Opfermotivs vgl.: Brittnacher, Hans R.: *Ermüdung, Gewalt und Opfer*. S. 89; Grimminger, Rolf: *Der Tod des Aristoteles. Über das Tragische und die Ästhetik der Gewalt*. In: Ders. (Hg): *Kunst - Macht - Gewalt. Der ästhetische Ort der Aggressivität*. München: Fink 2000, S. 9-23, hier: S. 13.
  - 16) Schnitzler, GW, Bd. 2. S. 206-230. hier: 212.
  - 17) Ebd. S. 212.
  - 18) Ebd. S. 216.
  - 19) Ebd. S. 216.
  - 20) Ebd. S. 228.
  - 21) Ebd. S. 227.
  - 22) Titzmann, Michael: ›Grenzziehung‹ vs. ›Grenztilgung‹. *Zu einer fundamentalen Differenz der Literatursysteme ›Realismus‹ und ›Frühe Moderne‹*. In: *Weltentwürfe in Literatur und Medien. Phantastische Wirklichkeiten, realistische Imaginationen*. (Festschrift für Marianne Wünsch). Hrsg. v. Hans Krahl und Claus-Michael Ort, Kiel: Ludwig 2002, S. 181-209, hier: S. 191.
  - 23) Vedder, Ulrike: *Erbe und Literatur. Testamentarisches Schreiben im 19. Jahrhundert*. In: *Erbe. Übertragungskonzepte zwischen Natur und Kultur*. Hrsg. v. Stefan Willer, Sigrid Weigel und Bernhard Jussen. Berlin: Suhrkamp 2013, S.126-159, hier: S.158.