

Hee-Ju Kim

›Ehe zwischen Brüdern‹  
Arthur Schnitzlers »Traumnovelle« im Licht  
ihrer intertextuellen Bezüge zur  
›Geschichte der Prinzen Amgiad und  
Assad« aus »Tausendundeine Nacht«

Die im Jahr 1925 erschienene »Traumnovelle« erfreut sich – nicht erst seit Stanley Kubricks Verfilmung »Eyes Wide Shut« (1999) – eines besonderen literaturwissenschaftlichen Interesses. Der Geschichte einer Beziehungskrise, die ein dem gehobenen Wiener Bürgertum angehörender junger Arzt und seine Ehefrau durchleben, wurde oft eine Sonderstellung in Schnitzlers Œuvre zugewiesen. In der Erzählung sah man das einzige Werk des Autors, in dem die Liebesbeziehung der Protagonisten – allen außerehelichen erotischen Versuchungen zum Trotz – am Ende doch aufrechterhalten,<sup>1</sup> wenn nicht sogar auf eine höhere Ebene der Verständigung gehoben würde.<sup>2</sup> Der für Schnitzler so untypische positive Ausgang der Erzählung erscheint in den Augen der Interpreten bereits mit einem wesentlichen Merkmal des formalen Aufbaus gegeben: mit dem Kompositionsprinzip der Symmetrie. Für William Rey etwa formieren sich die erotischen Erfahrungen von Mann und Frau in einer bipolaren Entsprechung, so daß es aus den Schuldgefühlen beider zu gegenseitiger Vergebung und Versöhnung komme. Hartmut Scheible wiederum hebt die Analogien zwischen den nur vordergründig voneinander unabhängigen Eskapaden hervor und deutet sie in ihrem

<sup>1</sup> Vgl. Hartmut Scheible: Arthur Schnitzler und die Aufklärung. München 1977, S. 70f.

<sup>2</sup> Vgl. William H. Rey: Arthur Schnitzler. Die späte Prosa als Gipfel seines Schaffens. Berlin 1968, S. 86–125, bes. S. 98; Michael Scheffel: »Ich will dir alles erzählen«. Von der »Märchenhaftigkeit des Alltäglichen« in Arthur Schnitzlers »Traumnovelle«. In: Text + Kritik. H. 138/139. München 1998, S. 123–137, bes. S. 132f.; Gerhard Neumann: Arthur Schnitzlers »Traumnovelle«. Eine Theorie der Liebe am Beginn des 20. Jahrhunderts. In: Umwege des Lesens. Aus dem Labor philologischer Neugierde. Hg. von Christoph Hoffmann und Caroline Welsh. Berlin 2006, S. 91–110. Wirkungsvoll eingeführt wurde diese optimistische Deutung durch Hans Joachim Schrimpf: Arthur Schnitzlers »Traumnovelle«. In: ZDP 82 (1963), S. 172–192.

literarhistorischen Zusammenhang: Durch den strukturellen Parallelismus avanciere die »Traumnovelle« zum repräsentativen Beispiel für das allgemeine Phänomen, daß symmetrische Darstellungsform immer auch »ein Glücksversprechen birgt«.<sup>3</sup>

Das von der formalen Struktur der »Doppelnovelle«<sup>4</sup> nahegelegte »Glücksversprechen« wird in der Ehegeschichte allerdings nur oberflächlich eingelöst. Bei genauerem Hinschauen hingegen zeigt sich, daß die scheinbare Lösung des Eheproblems – so meine These – durch verschiedene Erzählstrategien ironisch unterlaufen wird. Vorgeführt wird auf diese Weise die Brüchigkeit einer erotischen Beziehung, die angesichts ihrer institutionellen Verankerung keine innere Stabilität mehr besitzt. Mit der Rettung der Ehe der Protagonisten besiegelt Schnitzlers Erzählung also gerade das Ende ihrer erotischen Liebe: Zwar finden Fridolin und Albertine nach den sie trennenden sexuellen Ausschweifungen wieder zueinander, doch kehren sie in ihr bürgerliches Familiendasein zurück, ohne das Glück einer erfüllten Liebesbeziehung zu erfahren. Auf diese Ambiguität verweist Schnitzler mit einer Anspielung, die verdeutlicht, daß »Sittlichkeit« hier »Sinnlichkeit« auslöscht. Die symmetrische Erzählstruktur beschränkt sich nämlich nicht, wie in der Forschung durchweg angenommen, auf den Verlauf der Ehehandlung. Vielmehr schimmert durch die Doppelgeschichte von Fridolin und Albertine eine andere hindurch: die von der »Geschichte der Prinzen Amgiad und Assad« aus »Tausendundeine Nacht«, die den Leser gleich zu Beginn der »Traumnovelle« in die vom Titel ange deutete Wirklichkeitsferne entrückt:

Vierundzwanzig braune Sklaven ruderten die prächtige Galeere, die den Prinzen Amgiad zu dem Palast des Kalifen bringen sollte. Der Prinz aber, in seinen Purpurmantel gehüllt, lag allein auf dem Verdeck unter dem dunkelblauen, sternbesäten Nachthimmel, und sein Blick – (S. 11).<sup>5</sup>

<sup>3</sup> Scheible, Arthur Schnitzler und die Aufklärung (wie Anm. 1), S. 72.

<sup>4</sup> So lautet der Arbeitstitel der Erzählung. Erst im Jahre 1924, in der Schlußphase ihrer intensiven Ausarbeitung also, verleiht ihr Schnitzler den Titel »Traumnovelle«. Vgl. dazu z.B. Arthur Schnitzler: Tagebuch 1879–1931. Hg. von der Kommission für literarische Gebrauchsformen der Österreichischen Akademie der Wissenschaften. Obmann Werner Welzig. Wien 1981–2000, Tagebucheintrag vom 4. Januar 1920 (Bd. VII, S. 10) und vom 25. Oktober 1924 (Bd. VIII, S. 198).

<sup>5</sup> Zitiert wird im Folgenden nach: Arthur Schnitzler: »Traumnovelle«. In: Ders.: »Traumnovelle«, »Die Braut«. Stuttgart 2002, S. 11–103 (Seitenzahlen im Text).

Die Tochter liest ihren Eltern diese Märchen-Passage vor und schläft dabei plötzlich ein. Die äußere Knappheit des Bezugs auf das Märchen hat dazu geführt, daß bislang eine tiefer dringende intertextuelle Analyse der »Traumnovelle« unterblieb. Zwar konstatierte man eine atmosphärische Verbindung zwischen dem ganzen orientalischen Märchenzyklus »Tausendundeine Nacht« und der Wiener Ehegeschichte, doch suchte man den gemeinsamen Nenner lediglich im Abenteuerlichen und Wunderbaren. Auf die spezifische Handlungsstruktur der Geschichte von Amgiad und Assad, die Scheherazade von der 217. bis zur 249. Nacht des Märchenzyklus erzählt, wurde nicht eingegangen,<sup>6</sup> obwohl Schnitzler ihr eine exponierte Stellung einräumt. Der Grund hierfür scheint naheliegend: Auch wenn das Märchenfragment mit Anführungszeichen als Zitat markiert ist, sucht man vergeblich nach einer direkten Entsprechung in der Quelle. Einzig der Name des Prinzen Amgiad und die ihn umgebende orientalische Kulisse sind dort zu finden. Schnitzler wußte, daß Hofmannsthal diesen Märchenstoff 1894 einer Dichtung in Terzinen zugrundelegen wollte.<sup>7</sup> Bevor Hofmannsthal sein Dichtungsvorhaben bald schon verwarf, befaßte er sich mit verschiedenen Entwürfen zu »Amgiad und Assad«, in denen er die Namen der beiden Prinzen vertauschte und die Handlungsstruktur veränderte.<sup>8</sup>

Auch Schnitzlers eigener Umgang mit dem Stoff weist Variationen auf. Um dies detailliert aufzeigen zu können, stelle ich zunächst die elementaren Handlungskomponenten des Märchens dar: Als zentrales Motiv darf die wechselseitige Treue der halbbrüderlichen Prinzen gelten. Amgiad und Assad, die im selben Jahr geboren werden, zusammen aufwachsen und einander in inniger Freundschaft verbunden sind, werden aufgrund der infamen Intrigen ihrer Mütter vom Vater Kamaralsaman zum Tode verurteilt, doch vom Henker verschont. Auf ihrer mühevollen Flucht gelangen sie in eine fremde Stadt, in welche sich Assad begibt, um Nah-

<sup>6</sup> Obwohl Scheffel der spezifischen Handlung der »Geschichte der Prinzen Amgiad und Assad« und ihrer Funktion im Erzählzusammenhang keine Aufmerksamkeit schenkt, gebührt ihm das Verdienst, daß er als erster die Quelle des Märchens belegt und den damit zusammenhängenden entstehungsgeschichtlichen Hintergrund beleuchtet; Scheffel, »Ich will dir alles erzählen« (wie Anm. 2).

<sup>7</sup> Schnitzler berichtet in seinem Tagebuch vom 15. November 1894 von der Unterhaltung mit Hofmannsthal über den Märchenstoff: »Nm. Loris und Richard da; auch genachtmahlt. – Gespräch über das Amgiad-Assad-Motiv »Loris will Stück machen« (Schnitzler, Tagebuch [wie Anm. 4], Bd. II, S. 100).

<sup>8</sup> Vgl. SW Bd. XXIX Erzählungen 2, S. 37–43, sowie den Kommentar S. 285–291.

zung zu besorgen, während Amgiad außerhalb der Stadt auf ihn wartet. Assad gerät alsbald in die Gefangenschaft der Feueranbeter, die ihn auf dem Feuerberg ihrem Gott opfern wollen. Zuvor wird er auf Befehl des Sektenführers für lange Zeit in einem unterirdischen Kerker eingesperrt und gemartert. Zur gleichen Zeit befindet sich Amgiad auf der Suche nach seinem Bruder und muß eine Fülle von Abenteuern überstehen, bis er sich schließlich als Wesir der Stadt wieder mit Assad vereint. Dem glücklichen Wiedersehen der beiden schließt sich die Versöhnung mit ihrem Vater an. Das endlich wieder erlangte Familienglück wird sogar noch gesteigert, als auch die Großväter eintreffen. Damit verdichtet das Schlußtableau den Zusammenhalt der Verwandten über drei Generationen hinweg zu einer Apotheose der Familientreue.<sup>9</sup>

Die von Schnitzler hinzu erfundene Galeerenfahrt Amgiads unter dem »sternbesäten Nachthimmel« fungiert aber nicht nur als atmosphärische Overture für die nächtlichen Abenteuer der Ehepartner, abgewandelt kehrt sie auch in Albertines Traum wieder: Fridolin wird in der Gestalt Amgiads zu ihr gebracht; die hierauf folgende Folterung des Ehemanns in einem unterirdischen Keller deutet dann auf die bereits in der Vorlage enthaltene Einkerkering Assads hin. Wie Hofmannsthal die Rollen der beiden Prinzen vertauscht, läßt auch Schnitzler in Albertines Traum drei unterschiedliche Gestalten abwechselnd die Rolle der Prinzen spielen. Der wiederholte wörtliche Bezug auf das von der Tochter vorgelesene Märchenfragment innerhalb der »Traumnovelle« und deren handlungsstrukturelle wie raumgestalterische Analogien zum Prätext deuten auf einen wesentlichen Zusammenhang zwischen beiden hin.

Festzuhalten ist, daß sich eine kompositorische Symmetrie in mehrfacher Hinsicht abzeichnet: Strukturelle Parallelität, die auf den ersten Blick nur zwischen den Erlebnissen der Eheleute besteht, dominiert auch das Märchen der Doppelhelden. Darüber hinaus besteht auf übergeordneter Ebene insofern eine Analogie beider Doppelgeschichten, als sie in ihrer zirkulären Struktur von Beisammensein, Trennung und Wiedervereinigung übereinstimmen. Mithilfe einer intertextuellen Überblendungstechnik gelingt es Schnitzler, die nach der erotischen Odyssee wiederhergestellte Ehe-Harmonie in ironisches Licht zu rücken. In der

<sup>9</sup> Vgl. Dalziel's illustrierte Tausend und Eine Nacht. Sammlung persischer, indischer und arabischer Märchen. Mit einem Vorworte von Dr. H. Beta. Leipzig u. a. o.J., S.208–229.

Erzählung vom Schicksal Amgiads und Assads steht ja nicht etwa die erotische Beziehung von Mann und Frau im Zentrum, sondern die brüderliche zwischen zwei Männern, und am Ende des Märchens wird eine Familienbeziehung *par excellence* dargestellt. Das derart ausgearbeitete Familienmotiv der Märchenvorlage erfordert es, die in der Forschung bislang weitgehend auf ihren »herestaurativen« Gehalt reduzierte Novelle Schnitzlers neu zu perspektivieren.

Warum Schnitzler das aufgezeigte intertextuelle Verweisungssystem am Schluß der Novelle zur ironischen Brechung der von den Ehepartnern erlangten Eintracht nutzt, erhellen seine Überlegungen zum spezifischen Erzählkonzept der Novelle. Im ersten Entwurf findet sich noch keine Spur von jener Eingangsszene, die aus der intertextuellen Anspielung und dem anschließenden Gespräch des Ehepaars besteht. Ursprünglich hatte Schnitzler einen unvermittelten Einsatz geplant – die Erzählung sollte sogleich mit den Abenteuern der Protagonisten beginnen. Doch fehlte der »Doppelnovelle« in ihrer anfänglichen Konzeption eine psychologische Motivation.<sup>10</sup> Um diese Lücke zu schließen, fügte er die Eingangsszene in die Erzählung ein. In einem auf den 20. Juni 1907 datierten Typoskript, in dem Schnitzler die Figurenkonstellation sowie die Handlungsstruktur der Novelle skizzierte, findet sich am oberen Rand der ersten Seite eine handschriftliche Notiz: »Wenn Doppelgeschichte, müßte ein Gespräch vorausgehen, über Treue«.<sup>11</sup> Diese konzeptionelle Überlegung hatte zwei Konsequenzen. Den Parallelhandlungen wurde zunächst das Eingangskapitel vorgeschaltet, das die künftigen Erlebnisse des Ehepaars psychisch prädisponiert. Hinzu kam das Märchen, auf dessen subversive und ironisierende Funktion Schnitzler verdeckt hinweist: Das Gespräch, das die Partner zu ihren jeweiligen Affären motiviert, »müßte« von der »Treue« handeln, selbst wenn diese »immer auch ein

<sup>10</sup> In seinem Tagebuch vom 15. Juni 1907 hält Schnitzler erstmals das Sujet der Erzählung fest, das er am gleichen Tag Olga Waissnix vorgestellt hat: »Der junge Mensch, der von seiner schlafenden Geliebten fort in die Nacht hinaus zufällig in die tollsten Abenteuer verwickelt wird – sie schlafend daheim findet wie er zurückkehrt; sie wacht auf – erzählt einen ungeheuern Traum, wodurch der junge Mensch sich wieder schuldlos fühlt.« (Schnitzler, Tagebuch [wie Anm. 4], Bd. III, S. 283) In diesem ersten Entwurf des Erzählstoffs findet sich noch kein psychologisches Handlungsmovens, gerät doch der Protagonist bloß »zufällig« in die nächtliche Irrfahrt, genau wie seine Geliebte zur gleichen Zeit unabhängig vom psychologischen Dispositionsgesetz des Tagesrestes in den »ungeheuern Traum« hinübergleitet.

<sup>11</sup> Vgl. Arthur Schnitzer, Postum Papers. File 144. Arthur Schnitzler Archiv Freiburg. Bl. 3.

Märchen«<sup>12</sup> sein mag. Schnitzler gibt dem spöttisch verstandenen Begriff »Märchen« also den wörtlichen, gattungsgemäßen Sinn zurück, indem er seiner Erzählung ein von Treue handelndes Märchen aus »Tausend-undeine Nacht« einschreibt, um das menschliche Bedürfnis nach einer ebenso ausschließlichen wie erotisch erfüllten Bindung von Anfang an als einen illusionären Wunsch bloßzustellen. Konsequenterweise überwinden Fridolin und Albertine ihre Ehekrise nur um einen hohen Preis: Ihr Anspruch auf Monogamie kann nicht erfüllt, sondern lediglich von einem familiären Loyalitätsideal abgelöst werden. Es ist eben dieser Prozeß der Umkodierung der Treue vom Sexuellen ins Familiäre, den der intertextuelle Rekurs auf das Märchen von den unzertrennlichen Brüdern vorantreibt.

Welche Störfaktoren führen dazu, daß die Treue als bloßes »Märchen« enttarnt wird? Was bringt das scheinbar so einträchtige Verhältnis der Eheleute aus seinem Gleichgewicht? Zwar nicht der Grund, wohl aber der Auslöser ist das Gespräch der Partner über ihren gemeinsamen Redoutenbesuch in der vergangenen Nacht. Schon bevor sie die Ballnacht aus ihrer jeweiligen subjektiven Perspektive schildern, gibt der Erzähler auf objektive Weise Auskunft darüber, wie fragil ihre Ehe in Wirklichkeit ist. Auf dem Maskenball wird Fridolin von zwei roten Dominos »mit verheißungsvoller Freundlichkeit« empfangen, während Albertine von einem fremdländischen Mann umworben wird. Beide Eheleute sind dadurch stimuliert, doch folgt der anfänglichen Verheißung keine Erfüllung. So treffen sich Fridolin und Albertine auf dem bislang »enttäuschend banalen Maskenball« (S. 12) wieder, brechen aus den Routinen ihrer ehelichen Konversation aus, schlagen auf der selbst schon theatralisch arrangierten Bühne des Maskenballs eine Privatbühne auf und plaudern, »als hätten sie eben erst Bekanntschaft miteinander geschlossen, in eine Komödie der Galanterie, des Widerstandes, der Verführung und des Gewährens hinein«. Das von beiden kokett inszenierte Theaterstück mündet nach ihrer Heimkehr in einem »schon lange nicht mehr so heiß erlebten Liebesglück«. Doch zeugt dies sinnliche Vergnügen gerade nicht von einer glücklichen Ehe. Als trügerisch wird solch ein Anschein durch die Betonung der Seltenheit entlarvt: Es ist »schon lange« her, daß beide eine Liebesnacht »so heiß« erleben durften. Auch scheint die

<sup>12</sup> Ebd.

erotische Erfüllung wenig authentisch, geht sie doch aus einem ›falschen‹ Vorspiel hervor, nämlich aus dem ihre Ehe gleichsam suspendierenden Rollenspiel erotischer Libertinage. Obwohl sie schon lange verheiratet sind, geben sich Fridolin und Albertine bewußt der Illusion hin, dem Anderen zum ersten Mal zu begegnen. Es sind die Verlockungen des maskierten und dadurch fremd erscheinenden Gegenübers, die den erotischen Reiz erwachen lassen und das erloschene Begehren neu entzünden. So betrachtet, verdankt sich dies Liebesglück lediglich einem imaginären Ehebruch, der freilich in bestem Einvernehmen beider Eheleute zustande kommt.

Das Wechselspiel von Phantasie und Realität entfaltet sich auf ironische Weise: Was beide bloß zu spielen meinen, enthüllt ihr wahres Verhältnis. Sofern sie sich einander bewußt entfremden müssen, um den Anderen wieder neu begehren zu können, reflektiert das Bedürfnis nach einer durch das Rollenspiel zu gewinnenden Distanz die defizitäre eheliche Realität, die von einer auf familiärer Vertrautheit beruhenden erotischen Entfremdung gekennzeichnet ist. Im Verlauf ihrer Ehe ist das sexuelle Begehren »schon lange« verglüht.<sup>13</sup> Die Ambivalenz von partnerschaftlicher Nähe und erotischer Ferne kommt am prägnantesten zum Vorschein, als beide auf dem Ball »wie zwei Liebende« dasitzen, ohne diese wirklich sein zu können.

Die Erinnerung an die Redoute zieht ein »Gespräch über jene verborgenen, kaum geahnten Wünsche«, die beide haben, nach sich und läßt den latenten Konflikt akut werden. Zwischen erotischen Wünschen und moralischer Befangenheit schwankend, gelangen die Ehepartner zu halbherziger Aufrichtigkeit: Sie »redeten von den geheimen Bezirken, nach denen sie kaum Sehnsucht verspürten und wohin der unfaßbare Wind des Schicksals sie doch einmal, und wär's auch nur im Traum, verschlagen könnte« (S. 13).<sup>14</sup> Die zutiefst herbeigesehnte erotische Er-

<sup>13</sup> Schnitzler notiert am 19. März 1905 in seinem Tagebuch lapidar: »Das einzige Element, gegen das jeder Kampf nutzlos, ist Gleichgültigkeit, die aus Liebe wurde.« (Tagebuch [wie Anm. 4], Bd. III, S. 126.)

<sup>14</sup> Der Traum, ein Leitmotiv in Schnitzlers Werken, ist in der »Traumnovelle« weit mehr als ein Motiv unter anderen. Als eine Form des Erlebens bestimmt er große Teile des Geschehens. Wie die Forschung mit dem Hinweis auf Freuds »Traumdeutung« bereits oft betont hat, bringt Schnitzler in diesen Traumpartien die Sphäre des – erzählerisch vermittelten und insofern immer schon mit Deutungsstrukturen versehenen – Unbewußten, insbesondere der verdrängten oder überlagerten Triebssphäre zur Geltung. Schon die Exposition läßt aber erkennen, daß der Traum noch eine andere, übergeordnete Funktion erhält: die der Entwirk-



füllung wird sogleich als Gefahr, der Wunschtraum als vermeintlicher Alptraum desavouiert. Auf diese Weise suchen beide das Ungenügen an ihrer Beziehung voneinander zu bekennen und doch zu verbergen. Dabei wissen sie innerlich, »daß gestern nicht zum erstenmal ein Hauch von Abenteuer, Freiheit und Gefahr sie angerührt« hatte.

Den Zwang zur Camouflage durchbricht dann aber Albertine, welche die offene Aussprache sucht und ihrem bestürzten Mann vor Augen führt, daß ihre Ehe im vergangenen Sommer fast in die Brüche gegangen wäre. Während eines gemeinsamen Urlaubs in Dänemark hatte sie sich von einem unbekanntem Offizier erotisch derart faszinieren lassen, daß sie kurzerhand entschlossen war, ihren Ehemann, ihr Kind und ihre »Zukunft hinzugeben« (S. 14). Auf dieses Geständnis Albertines reagiert Fridolin mit einem eigenen: Auch ihm begegnete damals ein sinnliches Faszinosum. Am Strand erblickte er ein Mädchen, dessen nackter Körper ihn entzückte. Beide Enthüllungen verdeutlichen, daß sich der Fortbestand ihrer Ehe bloßen Zufällen verdankt. Nur die plötzliche Abreise des Offiziers hinderte Albertine daran, mit ihm zu gehen, und Fridolins erotisches Erlebnis spielte sich am letzten Urlaubstag ab, so daß er dem Mädchen nicht wieder begegnen konnte.

Trotz der suggerierten Balance zwischen den beiden bloß »innerlich erlebten« Affären unterscheiden sich jedoch die psychischen Haltungen der Eheleute dezidiert voneinander: Mit der bedingungslosen Entschiedenheit der Frau, Ehe und Familie hinter sich zu lassen, kontrastiert die zögerliche und angstbesetzte Haltung des Mannes. Denn Fridolin wandte sich ja »nicht aus Rücksicht, aus Gehorsam, aus Ritterlichkeit« (S. 16) von dem Mädchen ab, sondern weil »ich [...] eine solche, über alles je Erlebte hinausgehende Bewegung verspürt hatte, daß ich mich einer Ohnmacht

lichung. Die entsprechenden intertextuellen Bezüge sind bis in Schnitzlers Lektüren zu verfolgen. Für ihn, der ohnehin ein begeisterter Grillparzer-Leser war, gehörte dazu »Der Traum ein Leben« ebenso wie Calderons »Das Leben ein Traum« – und nicht zuletzt Hofmannsthals »Turm«. Hofmannsthal, der mit Schnitzler sowohl in regem Briefwechsel wie in einem viele Jahre dauernden Gesprächszusammenhang stand, arbeitete an diesem bis in die Grundkonstellation auf Calderon zurückgreifenden Drama schon 1902 bis 1904. Erst in den Zwanziger Jahren, zur gleichen Zeit, in der Schnitzler seine »Traumnovelle« fertigstellte, brachte er das Werk zum Abschluß. Für den im Mittelpunkt des Dramas stehenden Sigismund, der in einem Turm gefangengehalten wird, führt die Abgeschlossenheit dazu, daß ihm seine innere Welt als die wahre erscheint, das äußere Leben hingegen nur als Traum – es entwickelt sich ihm. Daß Hofmannsthal dieses Geschehen zum Ausgangspunkt einer ganz anderen Handlung macht als Schnitzler, braucht hier nicht weiter erläutert zu werden. Im Grundansatz einer Entwirklichung durch den Traum stimmen dennoch beide überein.



nah fühlte« (S. 17). Anders als seine Frau, die dem erotischen Trieb rückhaltlos zu folgen bereit war, ergriff ihn damals die Furcht vor der eigenen »Ohnmacht«, davor, nicht mehr Herr seiner selbst und der Situation zu sein. Obwohl beide gleichermaßen erotisch affiziert waren, dominierte bei Fridolin letztlich doch der gesellschaftliche Konformitätsdruck. Dieses angepasste Verhalten hält ihm seine Frau in der Erzählgegenwart subtil vor: Unterwirft man sich der Ordnung gesellschaftlicher Sexualmoral, so geht der Reiz unbedingten Begehrens verloren, wie Albertine meint. Das von konventionellen Geboten überformte Verlangen verliert die Kraft jener Leidenschaft, die ihre Intensität eben dadurch erfährt, daß sie alle Grenzen des Schicklichen sprengt. Albertine artikuliert ihre verhaltene Anklage, indem sie auf ihre Verlobung mit Fridolin zu sprechen kommt. Für sie, die »jungfräulich deine Gattin wurde« (S. 18), wird das, was die herrschende Moral Fridolin abverlangte, im Rückblick ein Hinweis darauf, wie sehr sich ihr künftiges Eheleben den Konventionen folgen mußte:

Es war am Wörthersee, ganz kurz vor unserer Verlobung, Fridolin, da stand an einem schönen Sommerabend ein sehr hübscher junger Mensch an meinem Fenster, das auf die große, weite Wiese hinaussah, wir plauderten miteinander, und ich dachte im Laufe dieser Unterhaltung, ja höre nur, was ich dachte: Was ist das doch für ein lieber, entzückender, junger Mensch, – er müßte jetzt *nur ein Wort* sprechen, freilich, *das richtige* müßte es sein, so käme ich zu ihm hinaus auf die Wiese und spazierte mit ihm, wohin es ihm beliebte, – in den Wald vielleicht; – oder schöner noch wäre es, wir führen im Kahn zusammen in den See hinaus – und er könnte von mir in dieser Nacht alles haben, was er nur verlangte. (S. 18f., Hervorh. d. Verf.)

Der Wunsch des Mädchens, Fridolin möge der erotischen Verlockung folgen, blieb unerfüllt. Ihrer Erwartung, zur sexuellen Vereinigung verführt zu werden, um in diese sofort einzuwilligen, kam Fridolin nicht nach: »Aber er sprach das Wort nicht aus« (S. 19). Statt dessen bändigte er das aufsteigende Begehren mit einem »zart[en]« Kuß auf ihre Hand und lief davon, ähnlich wie später in Dänemark. So verschaffte er sich den Aufschub, den er brauchte, um das entfachte sinnliche Verlangen zu domestizieren und in die bürgerliche Sexualordnung der Ehe einzugliedern: Am nächsten Morgen kehrte er mit einem Heiratsantrag, dem Legalitätsanspruch seiner Lust, zur Geliebten zurück.

Doch verstrickt sich Albertine angesichts des bürgerlichen Regeln unterworfenen Geschlechterverhältnisses in einen Widerspruch. Während sie

ihrem Mann untergründig feige Konformität vorhält, negiert sie die ihr als Ehefrau zugewiesene Rolle des Sexualobjekts und enthüllt sich selbst als begehrendes Subjekt. Fridolins Bemühung, ihr Gespräch, das immer stärker die Grundfesten ihrer Ehe erschüttert, zu einem versöhnlichen Abschluß zu bringen, läßt sie so ins Leere laufen. Gegen seine Beteuerung, »in jedem Wesen, das ich zu lieben meinte, habe ich immer nur dich gesucht« (S. 18), revoltiert sie, indem sie das soziale Privileg jedes Mannes in Frage stellt, im vermeintlich sicheren Hafen der Ehe das Finale intensiven Sexuallebens erreichen zu dürfen: »Und wenn es auch mir beliebt hätte, zuerst auf die Suche zu gehen?« (ebd.) Albertine wehrt sich gegen die sozial normierte Rollenvorgabe, die sie ins patriarchalisch geprägte Bild der ewig Treuen einzupassen sucht, und bekundet in einer vielsagenden Aposiopese die ›Anarchie‹ ihrer Sexualität: »Ach, wenn ihr [Männer] wüßtet« (ebd.). Mit dieser Offenbarung nimmt die Doppelgeschichte des Wiener Ehepaars ihren Lauf. Den getrennten Reisen in das Reich der Sinne schreibt also nicht die formale Symmetrie, wie Rey und Scheible annehmen, ein *Happy-End* vor; vielmehr löst Albertines Anspruch auf sexuelle Gleichwertigkeit von Mann und Frau in Fridolin einen existentiellen Konflikt aus,<sup>15</sup> der wiederum einen für ihn typischen Fluchtreflex zur Folge hat: Unter dem Vorwand, er werde zu einem medizinischen Notfall gerufen, rettet er sich aus der privaten Problemsituation in die berufliche Pflicht.

Nach der Exposition des doppelbödigen Eheverhältnisses im Eingangskapitel handeln die nächsten drei Kapitel von der Identitätskrise des Ehemanns, der sich in seiner Rolle als Mann und zugleich in seiner gesicherten bürgerlichen Lebensform zunehmend diskreditiert sieht. Betroffen ist Fridolin insbesondere von Albertines provokanter Frage, wie es denn gewesen wäre, wenn sie sich vor der Eheschließung »zuerst auf die Suche« begeben hätte. Ihre »kühl und undurchdringlich« geäußerte Bemerkung, durch die frühe Entscheidung womöglich eine glücklichere Bindung versäumt zu haben, relativiert den vermeintlich singulären Wert ihres Ehemanns. Albertines einstiger Enttäuschung am Wörthersee hält Fridolin deshalb aus verletztem Stolz die Frage entgegen: »Und wenn an jenem Abend [...] zufällig ein anderer an deinem Fenster gestanden hätte und ihm wäre das richtige Wort eingefallen[?]« (S. 19)

<sup>15</sup> Zu Schnitzlers Auffassung des Geschlechterkonflikts vor dem biographischen Hintergrund siehe Scheible, Arthur Schnitzler und die Aufklärung (wie Anm. 1), S. 58ff.

Was Fridolin im folgenden außerhalb der Ehe erleben wird, deutet er als entscheidende Bewährungsprobe für die in hohem Maße bedrohte Beziehung. Zu seiner Frau meint er erst zurückkehren zu können, wenn die Ehe, die – wie ihm scheint – nur aus Zufall geschlossen und aufrechterhalten wurde, nachträglich eine feste Begründung erfährt. Dazu will er sich als ein Mann beweisen, der als leidenschaftlicher Nonkonformist den Erwartungen seiner Frau ganz zu entsprechen vermag. Denn nur so glaubt Fridolin im nachhinein ihren damaligen, hochgradig kontingent erscheinenden Entschluß, ihn zu heiraten, letztlich doch als notwendig und sich selbst als Ehemann rehabilitiert erweisen zu können. Er orientiert sich dabei an Albertines Wunschbild einer Männlichkeit, deren Chiffre »das richtige Wort« (S. 19) ist.<sup>16</sup> Wenn er später auf dem Höhepunkt des Ehestreits neben seiner Frau im Bett liegt, so spürt er das »Schwert zwischen uns« und weiß genau, welcher Hieb beide entzweit hat: »[E]s war nur ein Wort«, das Wort der Verführung, das er damals am Wörthersee – entgegen der Erwartung der jungfräulichen, aber erotisch affizierten Albertine – nicht aussprechen konnte. (S. 73) Doch nun ist ihm der hohe Stellenwert des Wortes bewußt. Es symbolisiert die Sprache des Mannes, der prinzipiell die Möglichkeit besitzt, im selbstbestimmten Handeln soziale Verhaltenszwänge und bürgerliche Normen zu durchbrechen. Aus der psychischen Notwendigkeit, sich als ein solcher Mann bewähren zu müssen, resultiert auch Fridolins paradox wirkende Rückzugstaktik während seines Abenteuers. Albertine könne, so imaginiert er sich, »nicht früher wieder die Seine werden, ehe er sie mit all den anderen von heute nacht [...] hintergangen« (S. 63). Ein mit Leidenschaft vollzogener Ehebruch erscheint Fridolin deswegen als Garant für die glückliche Rückkehr in die Ehe, weil allein sein Wagemut als Mann auch zu seiner Anerkennung als Ehemann führen könne. Nicht

<sup>16</sup> Dies betrifft die Figurenperspektive Fridolins, dem die im »richtigen Wort« chiffrierte Botschaft seiner Frau »eindeutig« zu sein scheint. Albertine als Senderin der Botschaft ist allerdings eine psychische Ambivalenz eigen. Wird jenes Signalwort ihrer sexuellen Wunscherfüllung von einem Mann endlich ausgesprochen, so zieht sie sich sofort zurück in die Rolle einer verführungsresistenten Ehefrau und reagiert bürgerlichen Schicklichkeitsgeboten gemäß. Unverkennbar zeigt sich die Spaltung ihrer antagonistischen Ansprüche auf sexuelle Erfüllung und soziale Konformität, als sie auf dem Maskenball ein Unbekannter mit polnischem Akzent »durch ein unerwartet hingeworfenes, häßlich freches Wort verletzt, ja erschreckt« (S. 12). Die wahr gewordene Wunschphantasie löst bei Albertine einen »Realitätsschock« aus, dem sie bewußt widerstrebt. Siehe hierzu auch Gerhard Kluge: Wunsch und Wirklichkeit in Arthur Schnitzlers »Traumnovelle«. In: Text & Kontext 10,2, S. 319–343, hier: S. 321.

von ungefähr also durchzieht das Mut-Motiv die Erzählung. Sobald sich Fridolin in einer ungewohnten Situation findet, deutet er sie als neue Herausforderung, seine Furchtlosigkeit unter Beweis zu stellen. Zugleich besteht hierin eine motivische Verbindung zwischen der »Traumnovelle« und der »Geschichte der Prinzen Amgiad und Assad«. Amgiad, der auf der Suche nach seinem Bruder einige Abenteuer zu bestehen hat und erst als königlicher Wesir der »Stadt der Magier« Assad wie eine Trophäe der bestandenen Mutprobe in die Arme schließen darf, figuriert als die prätextuelle Matrix Fridolins.

Die erste Bewährungsprobe findet in der Wohnung Mariannes statt, deren Vater soeben verstorben ist. Zwar ist Fridolin noch als Arzt unterwegs, doch nimmt er bereits hier die Umgebung aus der Perspektive eines Mannes wahr, dem seine Männlichkeit von der eigenen Ehefrau abgesprochen wurde. Wohin auch immer sein Blick fällt, überall sieht er die Phantome ihm überlegener Männer, gegen die er sich mit äußerster Anstrengung durchzusetzen versucht, um so seiner eigenen »Entmannung« zu entgehen. Hieraus folgt ein zutiefst ambivalentes Selbstverhältnis: Einerseits stilisiert er Marianne, die während der langwierigen Pflege ihres bettlägerigen Vaters tiefe Zuneigung zu ihm gefaßt hat, zu einer Trophäe seiner männlichen Macht, wenn er glaubt, das erotisch reizlose Wesen beleben zu können: »Marianne sähe sicher besser aus«, so denkt er mit übertriebener Selbstgefälligkeit, »wenn sie seine Geliebte wäre.« (S. 22) Andererseits kommt er sich ihrem Verlobten, »dem vortrefflichen Doktor Roediger gegenüber als der Geringere vor«. (S. 23f.) Hier wird zum ersten Mal deutlich, daß sein Minderwertigkeitsgefühl noch über das Erotische hinausreicht. Fridolin strebte früher selbst eine akademische Karriere an, doch wich diese Ambition seiner »Neigung zu einer behaglichen Existenz«. Mariannes Verlobter hingegen verfolgte solange beharrlich sein Vorhaben, bis er einen akademischen Ruf erhielt. Den inneren Konkurrenzkampf gegen ihn verliert Fridolin, da ihm Ehrgeiz, Durchsetzungsvermögen und Ausdauer fehlen, diejenigen Eigenschaften also, die im zeitgenössischen Rollenverständnis des Mannes geschätzt werden.<sup>17</sup>

<sup>17</sup> Daß er nach der phantasierten Niederlage gegenüber dem virtuellen Gegner erneut an eine wissenschaftliche Karriere denkt, provoziert am nächsten Tag bei Albertine allerdings Bedenken, die Fridolin nur noch stärker vor seinem Ich-Ideal erniedrigen. Albertine kennt seine Schwächen, sie weiß, daß seine Ambition »nicht allzu lange anzuhalten pflegte, und ein leises Lächeln verriet ihre Zweifel.« (S. 82)

Verunsichert in seinem männlichen Selbstwertgefühl, projiziert Fridolin seine Entwertungsängste auf ein Bild, das in Mariannes Wohnung hängt. Das Porträt von Mariannes Bruder »stellte einen Offizier dar, der einen Hügel hinuntersprengt« (S. 22). Die ihn empörende Erinnerung an den Offizier in Dänemark, mit dem seine Frau nur zu gern durchgebrannt wäre, überblendet dabei seine zuvor distanzierte Bildimpression und verwischt allmählich die Grenze zwischen Kunst und Realität. In einer erneuten Wahrnehmung des Bildes scheint die Gestalt aus der Leinwand herauszutreten, um Fridolin frontal anzugreifen. Die Imagination des Bildbetrachters *dynamisiert* also den ersten statischen Eindruck des Bildes beim Anblick des Offiziers, »der mit geschwungenem Säbel den Hügel hinabsprengte, *einem unsichtbaren Feind entgegen*« (S. 26, Hervorh. d. Verf.). Fridolin phantasiert über den Bildrahmen hinaus, identifiziert sich mit dem »unsichtbaren« virtuellen Gegner des Offiziers und fühlt sich von diesem bedroht.

Über die belebte *Imago* der Männlichkeit, die durch das Bild eines kämpferischen Offiziers evoziert und mit dem Offizier in Dänemark assoziiert wird, gerät Fridolin zunehmend in den Sog eines Identitätsverlusts. Nachdem er Mariannes Wohnung verlassen hat, werden die Menschen in der Umgebung für ihn »gespensterhaft unwirklich«. Sein fragiles Selbstverhältnis löst sich zusehends auf: »Er selbst erschien sich wie entronnen.« (S. 26f.) Schwer lastet auf ihm die in seinem Inneren ausgetragene Fehde mit dem Offizier, der den Fridolin fehlenden Mut schon durch seinen Berufsstand verkörpert und im »weißuniformierten« Aufzug zur Schau stellt. Fridolin versucht allem auszuweichen, was seine etablierte bürgerliche Existenz gefährden könnte. So verwirrt ihn selbst der harmlose Anblick eines »ziemlich zerlumpten Menschen« (S. 27), weshalb er das spontan aufkeimende Gefühl von Mitleid mit dem Obdachlosen rasch verdrängen und diesen als möglichen Eindringling in sein brüchiges bürgerliches Ordnungsgefüge beurteilen muß.<sup>18</sup> Aus dem Bedenken, er könnte »sträflicher Beziehung mit ihm verdächtig« werden,

<sup>18</sup> Den mediokren Charakter Fridolins in beruflicher und moralischer Hinsicht stellt Perlmann überzeugend heraus; vgl. Michaela L. Perlmann: *Der Traum in der literarischen Moderne. Untersuchungen zum Werk Arthur Schnitzlers*. München 1987, S. 182ff. Eine ebenso differenzierte wie profunde Figurenanalyse Fridolins, die in der Forschung lange ausstand, lieferte erst Kluge, Wunsch und Wirklichkeit (wie Anm. 16).

»beschleunigte [er] seinen Schritt, wie um jeder Art von Verantwortung und Versuchung so rasch als möglich zu entfliehen« (S. 27).

Fridolins Entwertungserlebnisse eskalieren in der Auseinandersetzung mit einem Couleurstudenten in Uniform. Als dieser ihn absichtlich mit dem Ellenbogen anstößt, nimmt Fridolin ihn zwar ins Visier, doch wehrt er sich nicht, da er »ein sonderbares Herzklopfen« verspürt. Er wundert sich: »Was ist das, fragte er sich ärgerlich und merkte nun, daß ihm die Knie ein wenig zitterten. Feig –?« (S. 29) Die offenkundigen physischen Zeichen seiner Feigheit sucht er mit allen möglichen rationalen Rechtfertigungen zu überspielen:

Soll ich mich mit einem betrunkenen Studenten herstellen, ich, ein Mann von fünfunddreißig Jahren, praktischer Arzt, verheiratet, Vater eines Kindes! – Kontrahage! – Zeugen! – Duell! Und am Ende wegen einer solchen dummen Remppei einen Hieb in den Arm? Und für ein paar Wochen berufsunfähig? – Oder ein Auge heraus? – Oder gar Blutvergiftung –? [...] Feig –? (S. 29)

Alter, Beruf, Familienstand und präventive Vorsichtsmaßnahmen führt er in apologetischer Manier an, um sich zu entlasten. Doch gerade dieser Erklärungsdruck entlarvt ihn bereits als einen »beschädigten« Mann, schwebt ihm doch plötzlich nicht nur »der junge Däne«, sondern auch Albertine als dessen »Geliebte« vor.<sup>19</sup> Die Möglichkeit, seine Ehe wiederherzustellen, scheint in immer weitere Ferne zu rücken.

Die Ohnmachtserfahrungen häufen sich, fortwährend scheitert er an Furcht und Argwohn. Selbst dem verlockenden Angebot einer Dirne, die er nach der ängstlich vermiedenen Konfrontation mit dem Studenten zur Wiederherstellung seiner lädierten Männlichkeit aufsucht, begegnet er dann doch mit ängstlichem Schutzbedürfnis: »Könnte gleichfalls mit Tod enden, dachte er [...]. Auch Feigheit? Im Grunde schon.« (S. 31) Fridolin weiß nun um den Grund seines Versagens. Analog zum Konflikt

<sup>19</sup> Nach Scheible, der dem zentralen Mut-Motiv in der »Traumnovelle« keine Beachtung schenkt, kommt der Begegnung Fridolins mit den Couleurstudenten keine erkennbare Funktion zu. Er versteht die Episode aber nicht nur als »blindes Motiv«, sondern sucht zugleich dieses scheinbar dysfunktionale Motiv zu funktionalisieren, indem er Fridolins Auseinandersetzung mit »deutschnationalen Studenten« lediglich vor dem politischen Hintergrund des gegen Ende des 19. Jahrhunderts aufkommenden Antisemitismus interpretiert: »Die scheinbare Unverbundenheit dieser Episode mit der übrigen Handlung, die unmotivierte Aggression, ist Zeichen der Verständnislosigkeit, mit der das spätiliberale Bürgertum den neuen politischen Tendenzen gegenübersteht.« Scheible, Arthur Schnitzler und die Aufklärung (wie Anm. 1), S. 41.

mit dem Couleurstudenten rechtfertigt er auch jetzt seine Flucht vor der Selbstbehauptung, indem er die Angst vor Ansteckung mit Syphilis unter dem Deckmantel der Galanterie verbirgt und die Prostituierte wie ein »Fräuln« behandelt. Dabei sublimiert er auch sein Begehren, das zuerst »eine heiße Welle durch sein Blut« jagt, zur vorgeblich wohlthätigen Absicht, »dem lieben armen Ding morgen Wein und Näschereien heraufzuschicken«. (S. 33)

Wie der vom Vater verstoßene Prinz Amgiad in seinen Abenteuern, irrt auch Fridolin »heimatlos« und von seiner Frau »hinausgestoßen« umher. Er rückt »immer weiter fort aus dem gewohnten Bezirk seines Daseins in irgendeine andere, ferne, fremde Welt« (S. 34), bis es ihn zuletzt in eine gänzlich antibürgerliche Sphäre blasphemischer Exzesse hineinzieht. Diese wird von seinem früheren Studienkollegen Nachtigall repräsentiert. Wie ein Bote aus der Unterwelt lockt dieser den notorischen Versager mit der herausfordernden Frage »Hast du Courage?« (S. 40) in die »geheimen Bezirke« (S. 13) sexueller Ausschweifung.<sup>20</sup> Die Fahrt »abwärts in eine Schlucht« (S. 48) ist jedoch wiederum nicht frei von moralischen Hemmungen, die Fridolin hindern, sich der Triebosphäre bedingungslos zu überlassen. Das zeigt sich schon, als er beim Maskenverleiher Gibiser ein Mönchskostüm für seinen Auftritt in der geheimen Gesellschaft ausleiht. Dessen Tochter, ein anmutiges, als Pierrette verkleidetes Mädchen, strahlt ihn voller »Lust« so »lockend« an, daß er am liebsten »die Kleine gleich mitgenommen [hätte], wohin immer – und was immer daraus gefolgt wäre« (S. 44). Doch übersetzt er die sinnliche Begierde sofort in sittliche Pflicht. Obwohl das Mädchen ihn bloß aus Koketterie um Schutz vor dem Vater bittet, schwelgt er in der Retter-Phantasie, ihr »in einer drohenden Gefahr beizustehen« (S. 45), verschiebt diese dann aber bezeichnenderweise wieder auf »morgen« (S. 46).

Während Fridolin bislang sein Gesicht als Bürger gerade noch zu wahren vermochte, wird sein Erlebnis in der geheimen Gesellschaft zu einer

<sup>20</sup> Nachtigall vereint in sich zwei Rollen. Zum einen fungiert er in gesellschaftlicher Hinsicht als antibürgerliche Gegenfigur Fridolins, indem er nach dem abgebrochenen Medizinstudium als Bar-Pianist seinen Lebensunterhalt verdient und ein bohemienhaftes Leben ohne festen Wohnsitz führt. Zum anderen leitet er wie ein »Psychopompos« Fridolin in eine diesem nicht bewußte, sexuelle Wunschwelt und macht damit symbolisch einen Teil von Fridolins Persönlichkeit aus.



entscheidenden Bewährungsprobe für ihn.<sup>21</sup> Dies signalisiert schon die Parole, mit der er sich Eintritt in die abgelegene Villa verschafft: »Dänemark«. (S. 49) Dieses Wort bezeichnet den Anfang seiner Ehe- und Identitätskrise. Durch seine Fahrt »in das Dunkel« reist er gleichsam nach Dänemark zurück, wo er einst ein doppeltes Fiasko erlebt hat: als »betrogener« *Ehemann* Albertines und als »handlungssohnmächtiger« *Mann* beim Anblick des nackten Mädchens. Die Reise ins nächtliche Niemandsland symbolisiert mithin einen Aufbruch in den geheimsten Bezirk seiner konfliktbeladenen Innenwelt. Hier stößt er auf zwei gegensätzliche Sphären, an deren Grenze orgiastische Lust lodert. Die Maskerade zeichnet sich durch eine Doppelschichtigkeit von Harmonie und Chaos, Sakralem und Profanem, Erbauung und Wollust aus. Und das nicht zufällig, denn diese Engführung religiöser Inszenierung mit entflammter Leidenschaft, die die geheimnisvolle Gesellschaft auszeichnet, ist ein weiteres Indiz für den subkutan das Geschehen der »Traumnovelle« strukturierenden »Amgiad und Assad«-Komplex. Fridolin droht nämlich bei Entdeckung seiner Identität die gleiche Gefahr wie Assad: von den Mönchen »geopfert« zu werden – genau wie Assad von den Feueranbetern ihrem Gott zum Opfer gebracht werden soll. Sowohl die Mönche als auch die Feueranbeter sind dem spirituellen Bereich religiöser Vereinigungen zuzuordnen.

Die »Harmoniumklänge« der Kirchenmelodie und »eine geistliche Arie« (S. 50) schlagen um in das »irdisch, frech« brausende Klavierspiel Nachtigalls, und »die vorher so edle weibliche Frauenstimme« wird von einem »grelle, wollüstigen Aufschrei« abgelöst. (S. 51) Darauf werfen die Mönche ihre Kutten von sich und stürzen in farbenprächtigen Kavalierröcken zu den nackten Frauen, die sich ihrer Nonnengewänder entledigt haben. Das durch extreme Gegensätze arrangierte Zusammenspiel von strenger Form und formsprengendem Eros entfaltet bei Fridolin eine eigentümliche Wirkung: Für ihn wandelt sich »die unsäglich Lust des Schauens in eine fast unerträgliche Qual des Verlangens«. Doch wiederum fühlt er sich gehemmt: »Fridolin war der einzige, der als Mönch zurückgeblieben war« (S. 51f.). Äußerlich ist dies zwar durch

<sup>21</sup> Krotkoff verweist auf die bedeutsame Funktion geheimer Gesellschaften in den Trivial- und Schauerromanen des 18. und des 19. Jahrhunderts; vgl. Hertha Krotkoff: Zur geheimen Gesellschaft in Schnitzlers »Traumnovelle«. In: *The German Quarterly* 46,2 (1973), S. 202–209; für Scheible hingegen geht es Schnitzler »lediglich um Trivialisierungen des Motivs«, »das für das Zeitalter der Aufklärung zentral ist«; Scheible, Arthur Schnitzler und die Aufklärung (wie Anm. 1), S. 87f.

seine Unkenntnis der Maskerade-Regeln bedingt (er trägt ja keine Kavalierrüstung unter seinem Mönchskostüm), doch dokumentiert diese Reaktion zugleich die für ihn typische Verhaltensweise. Wie schon so oft, wenn Sexualität alle gesellschaftlichen Tabus zu durchbrechen droht, flüchtet er sich auch diesmal »ängstlich« »in die entfernteste Ecke« (S. 52), was ihn freilich als ungeladenen Gast des erotischen Festes verrät. Daraufhin nähert sich ihm eine Frau, warnt ihn vor der drohenden Lebensgefahr und versucht, ihn zur Flucht zu überreden. Hier scheint er endlich über seinen Schatten zu springen, wenn er statt eines Rückzugs die nackte Warnerin, die »ihm fast die Sinne umnebelte« (S. 53), verführen will. Doch vermag er abermals nicht, sämtliche Hemmnisse seiner domestizierten Triebe zu überwinden; er bedarf einer Schutzwand vor den Augen der Anderen, obwohl diese im offenen Saal selbst von ihren Trieben »gejagt« (S. 51) werden. Durch den Wunsch, sich mit der Frau in eines der »verschwiegenen Gemächer« zurückzuziehen, verpflichtet er sich dem Sexualusus des *Chambre séparée* als des einzigen Ortes sittenwidriger Lusterfüllung, die für ihn im wörtlichen Sinn im Rahmen bleiben muß. Zugleich versucht er, der kollektiven und apersonalen Triebphäre auszuweichen, will er diese doch privatisieren und personalisieren, um seine anomische Triebhaftigkeit unerkannt auszuleben. Auf die Vergeblichkeit seines Versuchs weist ihn die Frau hin: »Es gibt hier keine Gemächer, wie du sie dir träumst.« (S. 53) Die wechselseitige Steigerung von Lust und Hemmung überfordert Fridolin bis hin zur Selbstentfremdung: »Er lachte wieder und kannte sein Lachen nicht«. (S. 54) Um der Gefahr der vollständigen Selbstauflösung zu entgehen, rettet er sich in das Klischee des tapferen Ritters, der glaubt, daß »alles, was bisher geschehen, vielleicht eine Prüfung seines Muts bedeutet hätte und daß ihm die herrliche Frau als Preis zufallen würde« (S. 55).

In der Begegnung mit der Warnerin erreicht Fridolin die letzte Etappe seiner Mutprobe. Die vorangegangenen nächtlichen Erlebnisse ordnen sich zu bloßen Durchgangsstadien eines zielgerichteten Bewährungsprozesses. In der Folge schwankt er zwischen einer kaum erträglichen Panik und der unabwendbaren Forderung, in der sexuellen Vereinigung mit der Frau den Sieg über sein feiges, gesellschaftlich formiertes Selbst davon zu tragen. Nicht ohne diese Trophäe »durfte diese Nacht abschließen, wenn sie mehr bedeuten sollte als ein schattenhaft wüstes Nachein-

ander von düsteren, trübseligen, skurrilen und lüsternen Abenteuern, deren doch keines zu Ende gelebt worden war« (S. 55f.). Hierbei scheint das ›hermeneutische‹ Deutungsmuster, das Fridolin benutzt, um seine Erlebnisse als Teile des sinnvollen Ganzen einer Mutprobe zu begreifen, dem Entwicklungsschema des Märchenhelden Amgiad entnommen, der nach mehreren Abenteuern als Wesir seinen lang ersehnten Bruder wiederzusehen vermag. Doch fällt es Fridolin nicht leicht, den makellosen Märchenhelden zu spielen. Als er des unbefugten Eindringens in die geheime Gesellschaft bezichtigt und aufgefordert wird, seine Maske abzulegen, wehrt er sich dagegen, den Schutz seiner reputationssichernden Anonymität preiszugeben. So kommt es, daß die unbekannte Warnerin statt seiner die Strafe auf sich nimmt. Mit dieser Rettung tritt sie in die Fußstapfen jener Bostane, der Tochter des Sektenführers, die im Prätext der »Traumnovelle« Assad aus den Klauen der Feueranbeter befreit. Fridolins zweites Dänemark-Erlebnis endet wie das erste: Wie er sich damals auf »ein solches Bitten« des *nackten* Mädchens, »ich solle mich entfernen«, »einer Ohnmacht nah« fühlte (S. 16f.), so sinkt er auch jetzt entkräftet zu Boden, als die *nackte* Frau nach dem Ausruf »Geh!« (S. 58) sich den Schleier vom Gesicht reißt.

Nachdem Fridolin der Villa verwiesen worden ist, beschäftigt ihn der Gedanke an die unbekannte Frau weiter. Er denkt jedoch nicht daran, sie zu retten. Statt dessen versucht er sich selbst als Opfer »einer unsichtbaren Gewalt« (S. 59) zu salvieren und heuchelt sich die Gewißheit »rühmlich bestandener Probe« (S. 61) vor. So steigert er sich in eine narzisstische Phantasie hinein, indem er die Tatsache, daß ihm die Identität der Frau unbekannt geblieben ist, als Lizenz für seine Projektionen nutzt: Fridolin auratisiert die sich für ihn aufopfernde Frau, um sich selbst zum von ihr bedingungslos begehrten Gegenüber zu erhöhen. Ihre edelmütige ›Opfertat‹ scheint ihm »dem königlichen Adel ihres unverhüllten Leibes« zu entstammen. Er imaginiert sich sogar als neuen Casanova, dem »solch ein seltsamer, unwiderstehlicher Zauber«, ja die »Wunder« wirkende »Macht über das andere Geschlecht innewohnt«. (S. 60f.) Wie in den anderen Situationen, in denen er der männlichen Rollenvorgabe nicht genügen konnte, begeht er von neuem einen Selbstbetrug, um nach Hause zurückkehren zu können. Auch wenn er bislang alle Stationen seiner Mutprobe letztlich als Scheiternder verlassen hat, scheint ihm

noch »nichts verloren«. Denn wie in allen vorangegangenen Erlebnissen gewährt er sich auch hier einen weiteren Aufschub fürs Handeln: »Morgen war auch ein Tag.« (S. 63)<sup>22</sup>

Zu Fridolins »läppischen, abgebrochenen Abenteuern« (ebd.) stehen die Traumerlebnisse seiner Frau, von denen sie ihm nach seiner Rückkehr berichtet, auf den ersten Blick in scharfem Kontrast. In ihrem Traum, der sich den sozialen Zwängen gänzlich zu entziehen scheint, erfüllen sich all ihre sexuellen Wünsche. Die einzelnen Traumsequenzen geben aufschlußreiche Einblicke in die Welt ihrer Triebe. Doch bei aller Enthemmung des sexuellen Triebes kehren das gesellschaftliche Rollenverständnis von Mann und Frau und die normativen Vorgaben der Geschlechterordnung selbst im vermeintlich von gesellschaftlichen Zwängen freien Traum als bestimmende Faktoren unbewußter Wunsch-erfüllung wieder. Denn nicht nur der Tabubruch, sondern vor allem auch das übersteigerte Rollenklischee einer sich der Lusterfüllung des Mannes fügenden Frau gibt Albertines orgiastischer Freude den Takt vor.<sup>23</sup>

Die Episoden und das Personal des Traums gehen aus den vorangegangenen Enthüllungen des Ehepaars hervor. Dessen Erlebnisse in Dänemark und am Wörthersee bilden die Koordinaten dieses dionysischen Traumrauschs. Dessen kompensatorische Funktion erhellt schon aus seinem Auftakt. Albertine fühlt sich in die Vergangenheit zurückversetzt, in der sie gegen ihren Willen »jungfräulich seine Gattin wurde« (S. 18), und gibt sich einer Deflorationsphantasie hin. Dafür schickt der Traum zu-

<sup>22</sup> Kluge dagegen deutet die Ereignisse in der geheimen Gesellschaft recht positiv, indem er sich die narzißtisch-apologetische Figurensicht Fridolins schier zu eigen macht. Daß die kompensatorische Erlebnisperspektive des lädierten Mannes vielfach ironisch konterkariert wird, entgeht Kluge: »ihm begegnet eine Frau, die ihn als Geliebten begehrt und die bereit ist, in ihrer Hingabe bis zum Äußersten zu gehen, für ihn zu sterben. Dieses Opfer bewahrt und schützt seine Ehre, da die Unbekannte verhindert, daß seine Maske abgerissen und seine Identität preisgegeben wird«; Kluge, Wunsch und Wirklichkeit (wie Anm. 16), S. 328.

<sup>23</sup> Daß Albertine noch in ihren »freiesten« Phantasien an die Rolle einer auf ihren Ehemann bezogenen Ehefrau gebunden bleibt, wird auch durch den narrativen Modus, in dem ihre Traumerlebnisse präsentiert werden, unterstrichen. Ihr Traum wird nicht von einem allwissenden neutralen Erzähler geschildert, sondern von ihr selbst in spezieller Adressatenbezogenheit berichtet: In der Wiedergabe des Geträumten ist sie dabei nicht nur auf Fridolin als ihren Zuhörer und Ehemann bezogen, sie unterstreicht diese Orientierung an der »ehemännlichen« Zuhörerinstanz durch beständige Ansprache: »Du nahmst mich« (S. 67, Hervorh. d. Verf.). Ihrer Erzählung wird dadurch formal jede Eigenständigkeit abgesprochen: nicht nur im Träumen, auch in der Wiedergabe des Geträumten bleibt sie an ihren Ehemann und damit an ihr Selbstverständnis als dessen Ehefrau gebunden.

nächst ihre Eltern, welche die sozialen Gebote repräsentieren, einen Tag vor der Hochzeit fort »auf Reisen« (S. 66). So öffnen sich ihr verschiedene Daseinsmöglichkeiten:<sup>24</sup> Der offene Schrank präsentiert ihr »statt des Brautkleides eine ganze Menge von anderen Kleidern [...] opernhaft, prächtig, orientalisches« (S. 67). Kaum kann sie sich entscheiden, was sie »zur Hochzeit anziehen« soll, als der Schrank auch schon wieder zufällt und Fridolin plötzlich vor ihrem Fenster steht. Ort und Zeit dieses Auftritts erinnern zwar an das Erlebnis am Wörthersee, doch mit dem verzagten Mann von damals, der »das richtige Wort« nicht fand, hat Fridolin hier nichts mehr gemein. Denn Albertines Traum bekleidet ihn mit der Rolle des Prinzen Amgiad: »Galeerensklaven hatten dich hergerudert [...]. Du warst sehr kostbar gekleidet, in Gold und Seide, hattest einen Dolch mit Silbergehänge an der Seite« (ebd.). Mit dieser Rollenzuweisung macht der Traum das zu Beginn von der Tochter vorgelesene Märchen zum ersten Mal zum strukturbildenden Erlebnismuster – dort war ja die Rede von »vierundzwanzig braune[n] Sklaven«, die »die prächtige Galeere [ruderten], die den Prinzen Amgiad zu dem Palast des Kalifen bringen sollte« (S. 11). Fridolins Auftritt im Amgiad-Kostüm weist folglich auch Albertine als Angebeteter eines Prinzen die Rolle einer Prinzessin zu: »Ich war jetzt auch herrlich angetan, wie eine Prinzessin«. (S. 67) Hier scheint Albertine fast an die Stelle Assads zu treten, gilt diesem doch Amgiads unbedingte Liebe und unbeirrte Suche. Wie das geträumte »Liebesdrama« seine Helden auf der Folie des Märchens einer Verwandlung in die prinzlichen Gestalten unterzieht, so korrespondieren ebenfalls seine Schauplätze mit den Kulissen des Prätextes. Bei ihrer ersten Liebesvereinigung befinden sich Albertine und Fridolin »sehr hoch im Gebirge«, dessen Bedrohungspotential durch die wiederholte Erwähnung »eine[r] steile[n] Felswand« prononciert wird – analog zur Geschichte von Amgiad und Assad, die in einem ausführlich beschriebenen, »unersteiglichen, furchtbaren Gebirge«<sup>25</sup> ihre erste Labung in der Fremde finden.

Im Verlauf des Traums erfährt der Rekurs auf das Märchen noch mehrere Wandlungen. Der kühne Held aus dem Abenteuermärchen entführt Albertine, genau wie sie es damals am Wörthersee erhofft hat, auf die

<sup>24</sup> Vgl. Scheible, Arthur Schnitzler und die Aufklärung (wie Anm. 1), S. 76.

<sup>25</sup> Dalziel's illustrierte Tausend und Eine Nacht (wie. Anm. 9), S. 211.

Wiese, in den Wald und auf den See hinaus. Eine solche Liebesverbindung braucht keine Hochzeitszeremonie mehr; die sexuelle Vereinigung findet in der Natur jenseits gesellschaftlicher Rituale statt: Der »Sternenhimmel« ist »die Decke unseres Brautgemachs. Du nahmst mich in die Arme und liebtest mich sehr.« (S. 67) Diese imaginierte Ekstase zeugt allerdings nur dem ersten Anschein nach von naturwüchsiger Triebhaftigkeit. Bei näherem Hinschauen wird deutlich, daß Albertine weiterhin den sozial normierten Mustern der Interaktion zwischen den Geschlechtern folgt. So selbstbewußt sie sich in dem früheren Gespräch mit ihrem Ehemann auch weigerte, in die passive Rolle des Objekts männlichen Begehrens gedrängt zu werden – sie ist doch bereits auf diese Rolle fixiert. Im Widerspruch zwischen aktivem Empfinden und passivem Verhalten befangen, wird sie zum Dauergast im Warteraum männlicher Verführungen. Bereits am Wörthersee erhoffte und erwartete sie, daß Fridolin zu ihrer Wunscherfüllung die Initiative ergreifen würde. Auch ihr Entschluß zur blinden Hingabe an den Offizier in Dänemark endete in der vergeblichen Hoffnung auf Avancen des ganz ahnungslosen Geliebten. Albertines Gefangenschaft im zeitgenössischen Weiblichkeitskonzept wird auch daran deutlich, wie sie Fridolin ihren Entjungferungstraum sprachlich vermittelt: Auf dem Höhepunkt der Vereinigung ist er der aktive Part, dem sie sich als Objekt seiner Leidenschaft nur fügt und hingibt: »Du nahmst mich« und »liebtest mich sehr«. (Ebd.) Fridolins süffisante Antwort auf ihren Traumbericht »Du mich hoffentlich auch« unterstreicht ihre klischeehafte Fixierung einmal mehr.

Die sittenwidrige Entjungferung erzeugt bei Albertine im Traum ein schlechtes Gewissen. Um dieses abzuwehren, träumt sie sich in das weibliche Rollenmuster der »verführten Unschuld« hinein und erfährt sich als passives Opfer männlicher Verführung. Wünschte sie sich zunächst das sexuelle Erlebnis jenseits gesellschaftlicher Ordnungen, so mischt sich jetzt das schamerzeugende Über-Ich in ihren Traum ein. Es verhindert die Rückkehr in die Gesellschaft, beider »Kleider waren fort« (S. 68). Die befürchteten sozialen Konsequenzen des Normbruchs äußern sich in ihrer nicht mehr rückgängig zu machenden Entblößung.<sup>26</sup>

<sup>26</sup> Rey deutet die Traumpartie im Zusammenhang mit dem biblisch konnotierten »Sündenfall«; Rey, Arthur Schnitzler (wie Anm. 2), S. 115; für Scheible findet sich im Verschwinden der Kleider ausschließlich der »symbolische Ausdruck des Bedauerns, durch die Heirat die eigene Unabhängigkeit, die Möglichkeit, unter andern Menschen selbständig handeln zu können,

Von Entsetzen und Scham gepackt, macht Albertine Fridolin für ihren Zustand verantwortlich und entlastet sich moralisch. So geht Fridolin schuldbewußt fort, um beiden Gewänder zu verschaffen, und wird dabei »von einer Menschenmenge verfolgt« (S. 69). Hiermit übernimmt Fridolin nun die Rolle Assads, der sich in die Stadt der Magier begibt, um Nahrungsmittel zu besorgen, und dabei von den Feueranbetern verfolgt wird, während Amgiad auf ihn wartet.

Fridolins durch Fürsorge motivierte Abwesenheit kümmert Albertine aber kaum, vielmehr wird ihr »ganz leicht zumut« (S. 68). Nicht von ungefähr evoziert das Fortbleiben des Ehemanns »die Melodie eines Tanzes, die wir auf der Redoute gehört haben«: eine klare Reminiszenz an die beim Ballbesuch »versäumten« erotischen »Möglichkeiten«, die sie nicht wahrzunehmen wagten. (S. 13) Als sie in die Melodie einstimmt, erblickt sie eine Stadt, die »tief unter mir« liegt und »von einer hohen Mauer umgeben« ist. (S. 68) Träumend verbildlicht Albertine hier die sie einengende, von gesellschaftlichen Konventionen domestizierte Ehe als »eine längst und für immer versunkene Stadt«;<sup>27</sup> diese spaltet sie von sich

preisgegeben zu haben: anders wäre die hemmungslose Aggression des Unbewußten gegen Fridolin nicht zu erklären«; Scheible, Arthur Schnitzler und die Aufklärung (wie Anm. 1), S. 77. Entgegen Scheibles Vermutung scheint mir der Grund für Albertines Aggression durchaus anders ermittelbar, spielt sie hier doch zur moralischen Selbstentlastung die Rolle der »verführten Unschuld«. Die als naturwüchsig inszenierte Hochzeit bedeutet zudem für die Braut keine Restriktion in selbstbestimmtem Handeln. Im Gegenteil: Nach ihrer Entjungferung vermag Albertine sich – nun als Frau – erst recht einer uneingeschränkten Lusterfüllung zu widmen. Daß die Empörung über den Verführer mit dem vorgeschobenen Bewußtsein über die unfreiwillig eingeübte Unschuld inszeniert wird, markiert bereits ein signifikanter Bruch im sprachlichen Modus. Als Albertine Fridolin von ihrer psychischen Befindlichkeit nach der Entjungferung berichtet, wechselt sie gleitend vom indikativen Ausdruck zu einem konjunktivischen des »Als-ob«: »Ein Entsetzen ohnegleichen *erfasste* mich, brennende Scham bis zu innerer Vernichtung, zugleich Zorn gegen dich, *als wärst* du allein an dem Unglück schuld« (S. 68; Hervorh. d. Verf.).

<sup>27</sup> Die Diskrepanz zwischen Albertines Wunschvorstellung der Ehe vor der Eheschließung und ihrer Desillusionierung *danach* drückt sich in ihrer psychischen Ambivalenz aus, die in ihrem Traum zur ins Gegensätzliche umschlagenden Wahrnehmung der Stadt führt. Was ihr als versunken und von einer hohen Mauer umgeben scheint, schildert sie zunächst als »eine ganz phantastische Stadt« (S. 68). Die dermaßen differierenden Perspektiven entsprechen ihren differierenden Rollen als Jungfrau und Ehefrau. Das Bild der phantastischen Stadt verrät ihre voreheliche überschwengliche Ehevorstellung. Für diese Reminiszenz spricht nicht zuletzt die Unbeschreiblichkeit und Nicht-Identifizierbarkeit dessen, was ihre Faszination auslöst. Das Faszinosum Ehe entzieht sich dem Erschließungsversuch des Mädchens: »eine phantastische Stadt, die ich nicht schildern kann. Nicht orientalisches, auch nicht eigentlich altddeutsch, und doch bald das eine, bald das andere«. Daß hier Albertines regressive Phantasie im Spiel ist, zeigt sich bereits auf der trauminternen Ebene. Kurz vor ihrer Hochzeit steht Albertine im Traum vor einem Schrank, er enthält »eine ganze Menge von anderen Kleidern, Kostüme eigentlich, opernhafte, prächtig, orientalisches« (S. 67). Die Selbstwahrnehmung



ab, läßt jedoch ihren zur Schamsicherung und Fürsorge verpflichteten Ehemann dort »von Haus zu Haus, von Kaufladen zu Kaufladen« eilen und »die schönsten Dinge ein[kaufen], die du für mich finden konntest«. (S. 69) Die auf Weltgewandtheit hindeutende »gelbe Handtasche« (S. 14) des dänischen Offiziers verwandelt sich in der Hand des Ehemanns bezeichnenderweise in eine »gelblederne« (S. 69) Einkaufstasche – an die Stelle des grenzüberschreitenden Abenteurers tritt die eingegrenzte, domestizierte und enterotisierte Hausväterlichkeit.<sup>28</sup> Bezeichnet Albertine die versunkene Stadt auch einmal als »eine ganz phantastische Stadt« (S. 68) mitsamt »eine[r] Art von türkischem Bazar« (S. 69), so bildet sich zudem zwischen dieser »phantastischen Stadt« und der »Stadt der Magier« im Prätext eine semantische Kohärenz heraus.

Während Fridolin durch die Stadt eilt, liegt Albertine nackt »auf der Wiese hingestreckt im Sonnenglanz«, bis »der Däne« auftaucht, der – im Gegensatz zu ihrem im labyrinthischen Gefängnis der finsternen Ehe-Stadt umherirrenden Ehemann – »indessen um die ganze Welt gewandert war« (S. 68). Jetzt erst, nachdem Fridolin als der »Ordnungshüter« ehelicher Sexualität verschwunden ist, erreicht sie in ihrem Traum den Gipfel der Lust im rasch vollzogenen Rollenwechsel von der Verführenden über die Verführte bis zur Überwältigten: Sie lacht »verlockend«, will aber »fliehen«, und der Däne »sank zu mir auf die Wiese hin« (S. 69). An dieser Stelle wird auch die symbolische Bedeutung des Dänen deutlich. Nicht nur sein Standort »vor der Felswand« (S. 69) zeugt von seiner Furchtlosigkeit. Sobald er sich nach seinem zweiten Auftritt im Traum Albertine anzunähern sucht, zeigt er sich in einem anderen Erscheinungsbild:

Er sah anders aus als zuvor, aber doch war er derselbe. Er blieb wie das erstmal vor der Felswand stehen, verschwand wieder, dann kam er wieder aus dem Wald hervor, verschwand, kam aus dem Wald; das wiederholte sich

der ehelich noch Ungebundenen wird an den vielfältigen Wahlmöglichkeiten eines Kleids anschaulich, das sie »zur Hochzeit anziehen« (ebd.) will.

<sup>28</sup> Der Handtasche, in der Fridolin seine Einkäufe für Albertine unterbringt, werden in der Forschung unterschiedliche Symbolfunktionen zugewiesen. Erwähnenswert ist insbesondere Reys Deutung, die zu einem meiner Analyse konträren Ergebnis führt: Die Tasche diene als Ausdruck für die »Wunschvorstellung der Träumerin«, sie »zielt auf die Verschmelzung von Eros und Caritas in der Gestalt des Ehemannes. Was sich Albertine hier erträumt, ist also eigentlich ein Bild des idealen Gatten.« Rey, Arthur Schnitzler (wie Anm. 2), S. 116; Scheible gilt die Tasche als »ein eindeutiges Symbol des weiblichen Genitales: Fridolins Bemühungen stellen also den Versuch dar, durch materielle Gratifikationen auszugleichen, was die Ehe für Albertine an Triebverzicht mitbringt«; Scheible, Arthur Schnitzler und die Aufklärung (wie Anm. 1), S. 78.

zwei- oder drei- oder hundertmal. Es war immer derselbe und immer ein anderer, jedesmal grüßte er, wenn er an mir vorüberkam [...]. (S. 69)

Der Däne als »immer derselbe und immer ein anderer«, der seine Verführungsabsicht in ständiger Wiederholung signalisiert, wird von Albertine kaum in seiner persönlichen Attraktivität wahrgenommen. Vielmehr steht er symbolisch für die von Albertine an ihrem Ehemann vermißte Virilität. Als die *Imago* der Männlichkeit vereint er in sich alle sexuellen Verführungspotentiale, so daß er in dieser symbolischen Funktion wandlungsfähig bleibt. In seinem Zeichencharakter ist der Offizier für Albertine ein austauschbarer Mann, repräsentiert er jene Männer, von denen sie sich gern verführt sieht. So ist es kaum verwunderlich, daß Albertine schon in Dänemark mit jenem Unbekannten durchbrennen wollte, ohne ein Wort mit ihm gewechselt zu haben. Obwohl er als konkrete Person »immer derselbe« bleibt, ist er zugleich »immer ein anderer« als der gemeinsame Nenner aller virtuellen Verführer. Die Gleichzeitigkeit seiner Identität und Alterität ist also seiner symbolischen Bedeutung geschuldet, die ihm Albertines Triebdisposition zuweist.

Nach der sexuellen Vereinigung mit diesem Männlichkeitsideal löst Albertine sich aus der Zweierbeziehung und findet sich in einer Massenorgie wieder. In schier grenzenloser Natur und Zeit lebt Albertine – anders als Fridolin in der geheimen Gesellschaft – ihre sexuellen Entgrenzungsphantasien aus, in denen sich alle festen Paarbindungen auflösen. In der »unendlichen Flut von Nacktheit« bildet sie mit immer neuen Männern »nur eine Welle«. (S. 70) Die Geschlechtsakte entsubjektivierter Menschen führen zur orgiastischen Höhe, zum kollektiven Exzeß, dem als gemeinschaftlich vollzogenem Tabubruch jedes Schuldbewußtsein fremd ist.<sup>29</sup> Ihr früheres »Gefühl von Entsetzen und Scham« wird im Anblick der »tausend Paare« von dem »der Gelöstheit, der Freiheit« ersetzt. (S. 70)

<sup>29</sup> Für Kluge deutet Albertines Entgrenzungsphantasie – über die sexuelle Bedeutungsdimension hinaus – »ein Verlangen metaphysischer Art« an, reflektiert das »Bedürfnis nach Entindividualisierung und Verschmelzen mit einem universalen Lebensstrom« und steht damit unter dem Vorzeichen des um die Jahrhundertwende herrschenden kollektiven Sehnsuchtpotentials: »Die Tanz- und Wellenmetaphorik in Verbindung mit dem Kult des Nackten enthalten Reminiszenzen an irrationale, lebensphilosophisch begründete Strömungen der Jahrhundertwende. Entgrenzung erfüllt sich nur zum Teil im Sexuellen und erstrebt die Hingabe des ganzen Menschen in der Unendlichkeit der Natur und des Lebens. Dieser Albertine unbewußte romantische Wunsch erfüllt sich in ihrem Traum«; Kluge, Wunsch und Wirklichkeit (wie Anm. 16), S. 331.

Ein prägnantes Beispiel für die paradoxe Begehrensstruktur Albertines liefert die Schlußsequenz ihres Traums. Ihre Wunschphantasie vereint zwei gegensätzliche Erwartungen, die im Konflikt der Träumerin zwischen der Rolle als *Ehefrau* und der als *Frau* gründen. Entsprechend wird die defizitäre Wirklichkeit zweimal überformt. Zunächst sieht die Träumerin als Fridolins Ehefrau einem Beziehungs-drama zu: Das Mädchen vom dänischen Strand taucht als Landesfürstin auf und stellt Fridolin vor die Wahl, entweder ihr Gatte und Fürst des Landes oder zum Tod verurteilt zu werden. Dies inszeniert Albertines Traum so, daß Fridolins flüchtig beendetes Erlebnis mit dem Mädchen – im räumlichen Arrangement kaum verändert – fortgesetzt werden könnte. Albertine überläßt das Paar aber keineswegs beiderseitigem Charmieren. Im Gegenteil: Es kann nach der Logik ihres kompensatorischen Traums »gar nicht anders sein, als daß du mir auf alle Gefahr hin und in alle Ewigkeit die Treue halten mußt« (S. 71). Allen Todesgefahren zum Trotz gilt ihr die absolute Treue des Ehemanns. Die Bewußtseinsleere, die einst der nackte Körper des Mädchens bei dem »einer Ohnmacht« (S. 17) nahen Fridolin verursacht hatte, füllt Albertines Traum mit seiner dezidierten Entscheidung für die Liebe zur Gattin. Die *gleichzeitige* Empfindung von Eifersucht auf das Mädchen auf der einen und Ressentiment gegen den unschlüssigen Ehemann auf der anderen Seite überführt sie in eine Traum-Serie von *nacheinander* inszenierten Rollenspielen, um ihren Status als Ehefrau zu sichern und zugleich ihren Mann und das Mädchen mit sadistischer Lust zu bestrafen. Die »Geschichte der Prinzen Amgiad und Assad« dient hier erneut als Handlungsmuster. Nur werden die beiden männlichen Heldenrollen neu besetzt. Albertine adelt das Mädchen zu einer Fürstin nicht nur, damit Fridolins Ablehnung des Herrschaftsangebots sie selbst der vornehmen Rivalin überlegen erscheinen läßt. Die Fürstin nimmt damit auch die Gestalt des Prinzen Amgiad an, wenn sie – genau wie der »in seinen Purpurmantel gehüllt[e]« (S. 11) Prinz Amgiad zu Beginn der »Traumnovelle« – »im Purpurmantel« (S. 70) erscheint, um sich mit Fridolin, der jetzt die Rolle Assads erhält, vereinen zu können. Als er die Fürstin abweist, löst sie sich aber von der Rolle Amgiads, wechselt zur Rolle des Oberhauptes der Feueranbeter und läßt Fridolin wie Assad »in einem unterirdischen Keller« (S. 71) foltern. Hier tritt Albertine als »lachende Dritte« an die Stelle des neuen Amgiad, nach welchem sich der

gequälte Assad sehnt.<sup>30</sup> Ihre komplexen Gefühlsimpulse dynamisieren die statische Beziehung der beiden Männer aus dem Märchen in variablen Dreiecks- und Geschlechterbeziehungen.

Sobald der brave Ehemann ihren narzißtischen Durst gestillt hat, wechselt Albertine von der Rolle der Ehefrau zu der einer Frau, die den loyalen, aber dabei feig-verzagten Mann verabscheut. Ihr Wunschtraum überformt nicht bloß die Realität, so daß sie ihre Eifer- und Rachsucht abarbeiten kann. Er reflektiert zudem das wirkliche Problem der uneingestandenenen Verachtung, die sie für ihren Mann empfindet. Auf Fridolin, den die Fürstin ans Kreuz schlagen läßt, schaut sie von der Bergwiese herab. Ehe er für sie sein Leben opfert, deutet sie sein zufriedenes Lächeln so, »daß du meinen Wunsch erfüllt hattest und mir alles brachtest, wessen ich bedurfte: – Kleider und Schuhe und Schmuck« (S. 72). Fridolins liebevolle Zuwendung erscheint ihr aber »über alle Maßen töricht und sinnlos, und es lockte mich, dich zu verhöhnen«. Der Ehemann, der seine Frau mit den Insignien sozialen Prestiges ausstatten möchte, sinkt gerade dadurch zum beschränkten Bürger herab; sein Verhalten scheint ihr nichts anderes als fehlende Virilität zu sein. Den treuen Ehemann, den sie sich zuvor in der Rolle der Ehefrau noch gewünscht hatte, verspottet sie jetzt, indem sie »in den Armen eines Geliebten« ihre sinnliche Freizügigkeit zur Schau stellt. Sie lacht ihn aus »gerade darum, weil du aus Treue zu mir die Hand einer Fürstin ausgeschlagen, Foltern erduldet und nun hier heraufgewankt kamst, um einen furchtbaren Tod zu erleiden«. Von der träumenden Frau, der angesichts unbegrenzten Lustgewinns kein Wagnis zu unsittlich erscheint, wird er so sehr auf bürgerliche Fürsorgepflicht und eheliches Treuegebot fixiert, daß »dein Weg dir vorgezeichnet und jede Flucht« aus der »versunkenen Stadt« (S. 68) der Ehe auch »ohne jede Bewachung« »unmöglich« ist (S. 72). Das Traumbild von Fridolins selbstverschuldeter Gefangenschaft in der »längst und für immer« (S. 68)

<sup>30</sup> Scheible übersieht, daß das Traumgeschehen durch die Märchenhandlung überblendet wird. Darauf deutet der dem Mädchen und Amgiad gemeinsame »Purpurmantel«. So ist es irreführend, wenn Scheible behauptet, Albertine erscheine die junge, als Fürstin bekleidete Rivalin als »Ausdruck jenes absoluten Reizes kaum erst erwachter Erotik, den Albertine, die Frau von dreißig Jahren, nicht mehr auszuüben vermag«. Aufgrund der fehlenden intertextuellen Bezugnahme auf den Märchenstoff verkennt Scheible, daß Albertine ihre narzißtische Kränkung in doppelter Hinsicht kompensiert. Ihre Vergeltung gilt nämlich nicht allein ihrem »untreuen« Ehemann, sondern auch dem Mädchen, das selbst als Landesfürstin von Fridolin abgewiesen wird und folglich nur eine der Ehefrau unterlegene Rolle spielen muß; Scheible, Arthur Schnitzler und die Aufklärung (wie Anm.1), S. 79.

verlorenen Gemeinschaft führt schließlich zu wechselseitiger Verfehlung und Entfremdung, und so »entschwanden wir einander, und ich wußte: wir waren aneinander vorbeigeflogen« (S. 72).

Die spezifische Logik des Traumgeschehens entfaltet in der Abfolge seiner Bildsequenzen den im Alltagsleben verdrängten Zwiespalt zwischen den Rollenentwürfen Albertines. Das Verhältnis geschlechtlichen Begehrens zwischen Mann und Frau kollidiert mit der familiären Pflichtbeziehung zwischen Ehemann und Ehefrau. Das einem fragilen Kompromiß unterworfenen alltäglichen Eheleben zerlegt der Traum in seine antagonistischen Komponenten. In Albertines Traum hebt Schnitzler die hierarchische Stufung auf, die Freud zwischen der Triebinstanz des »Es« und der sozial-moralischen Sanktionsinstanz des »Über-Ich« postulierte. Mittels einer psychologisch schlüssigen Darstellung scheinbar widersprüchlicher Wünsche beleuchtet er die Triebdisposition in ihrer sozialen und eben nicht nur biologischen Bedingtheit. Zwar opponiert die libidinöse Triebwelt gegen die sozialen Rollenvorgaben, doch reproduziert sie diese im dialektischen Umschlag zugleich. Genauer: Die Begehrensstruktur einer sich dem konventionellen Weiblichkeitsideal widersetzenen Frau speist sich gerade auch aus diesem.<sup>31</sup>

Die Fridolin mitgeteilten Traumabenteuer, in denen Albertine ihren Gatten als Feigling verspottet und ermordet hat, entfesseln dessen Wunsch, »Vergeltung zu üben« (S. 73). Er nimmt sich vor, seine unvollendeten, aber wirklichen Abenteuer nun »zu Ende zu erleben« und »ihr dann getreu zu berichten« (ebd.). Zu diesem Zweck unternimmt Fridolin am nächsten Tag einen Rundgang durch alle Stationen seiner nächtlichen Reise. Doch sein Bemühen ist vergeblich. Die jenseits gesellschaftlicher Konventionen angesiedelte Sphäre einer anomischen Triebwelt hat sich zwischenzeitlich verflüchtigt, und der angebrochene Tag taucht die Er-

<sup>31</sup> Rey hingegen betrachtet den Traum Albertines als »Schulbeispiel für die psychoanalytische Traumtheorie«. Der Traum, der allgemein »der Entfesselung der Libido« diene, biete auch Albertine »alles, was ihr das Super-Ego, die sittliche Ordnung der Wirklichkeit, verwehrt«. Daß das Über-Ich und die gesellschaftliche Sexualordnung Albertines Wunschvorstellungen geradezu als deren Teile mit formieren, übersieht Rey dabei. Diese Komplexitätsreduktion, die aus einer schematischen Anwendung der Freudschen Trieblehre auf Schnitzlers Erzählung resultiert, führt so zur Ausblendung des individualpsychologischen Problemhorizonts, den das Eingangsgespräch des Ehepaars als Exposition bildet. Albertines heimliche Ressentiments gegen ihren normtreuen Ehemann, die sie in ihrem Traum zum Ausdruck bringt, entpsychologisiert Rey entschieden, schreibt er doch Albertine schlicht »sadistische Instinkte« zu; Rey, Arthur Schnitzler (wie Anm. 2), S. 109.

lebnisse der Nacht in das fahle Licht des Profanen. Die erlösungsbedürftige Pierrette entlarvt sich als eine Nymphomane, deren Zuwendung wahllos und käuflich ist; seinen Besuch bei Marianne, die ihm zuvor ihre Hingabe versprochen hatte, jetzt aber zur Familie ihres Verlobten zieht, beendet er rasch mit einem flüchtigen Glückwunsch zur bevorstehenden Hochzeit; und die zuvor als »das reinste« Weiblichkeitsbild verklärte Dirne liegt mit einer tödlichen Geschlechtskrankheit im Spital. Erleichtert, weil er von der drohenden Infektion verschont geblieben ist, deutet er diesen Glücksfall aber zugleich als »ein letztes Zeichen« (S. 89) für das Scheitern seines Vorhabens, den bürgerlichen Habitus normgerechten Verhaltens abzulegen. Voller Selbstverachtung gesteht er sich ein, worauf seine ganze Lebensweise ausgerichtet ist: »Und war es gerade das, worauf es ankam: Gefahren zu entgehen?« Da dies für ihn offensichtlich so ist, fühlt er sich schon nicht mehr der schillernden Doppexistenz gewachsen, die er sich zuvor nach dem gemeinsamen Mittagessen mit Albertine noch so lebhaft ausgemalt hatte: »zugleich der tüchtige, verlässliche, zukunftsreiche Arzt, der brave Gatte und Familienvater sein – und zugleich ein Wüstling, ein Verführer, ein Zyniker, der mit den Menschen, mit Männern und Frauen spielte, wie ihm just die Laune ankam« (S. 84). Die bürgerliche Lebensanschauung, »all diese Ordnung, all dies Gleichmaß, all diese Sicherheit seines Daseins« (S. 83) bedeutet ihm auf einmal nurmehr »Schein und Lüge«, so daß er gar den Fluchtplan schmiedet, »zu irgendeinem Bahnhof zu fahren, abzureisen, [...] in der Fremde wieder aufzutauchen und ein neues Leben anzufangen« (S. 86f.).

Doch erweist sich der Wunsch, in ein alternatives Dasein aufzubrechen, als völlig illusionär. Fridolin sieht sich jetzt in all seiner Beschränktheit, er muß Albertine Recht geben, daß für ihn – wie sie es geträumt hatte – »jede Flucht unmöglich« (S. 72) war. Diese resignative Selbsterkenntnis bestimmt sein Verhalten während der letzten Etappe, bei der es ihm allein darum geht, in die Geborgenheit der familiären Sphäre und damit in die bürgerliche Ordnung zurückzufinden. Zwar versucht er noch, die Frau, die in der verflossenen Nacht für ihn ihr Leben opfern wollte, zu identifizieren. Als er in der Zeitung von einer Baronin liest, die – seiner Mutmaßung nach – einem als Suizid getarnten Giftmord zum Opfer gefallen ist, beginnt er, die frühere Leere des maskierten Gesichts durch das von Albertine zu ersetzen; ihm wird bewußt, daß er, »seit er die

Zeitungsnotiz gelesen, die Selbstmörderin, deren Antlitz er nicht kannte, sich mit den Zügen Albertines vorgestellt hatte« (S. 94).<sup>32</sup> Sogleich aber will er wissen, daß ihm »ununterbrochen seine Gattin als die Frau vor Augen geschwebt war«, Fridolin macht seine Frau also im nachhinein zum Zielpunkt all seines sinnlichen Begehrens. Sein früheres Streben, die wilde ›Nachtseite‹ seiner angepaßten Tagesexistenz auszuleben, lenkt er in die geläufigen Bahnen ehelicher Lebens- und Liebesordnung zurück – analog zu seiner anfänglichen Beteuerung gegenüber Albertine, er habe in seinen vorehelichen Geliebten stets nur sie gesucht. Die Transformation einer grenzenlosen Libido in grenzenlose Treue wird offenkundig, als er meint, im Seziersaal die Frau gefunden zu haben, die ihn aus den Fängen der geheimen Gesellschaft befreit hat. Zunächst zieht die ›schöne Leiche‹ ihn »magisch« (S. 99) an und animiert ihn zu einem »Liebesspiel« (S. 98). Dann aber deutet er ihren toten Leib als »den bleichen Leichnam der vergangenen Nacht«, der »zu unwiderrufflicher Verwesung bestimmt« ist. (S. 101) Damit ist das Faszinosum unangepaßter Sexualität, das durch die eigenen Wünsche sowie den Traum seiner Frau erzeugt wurde, endgültig erloschen. Das alternative Selbstkonzept, mit dem er seinen bürgerlichen Lebensentwurf anomisch zu entgrenzen suchte, wird nach seiner mißlungenen Odyssee in das ›unbekannte Land‹ verborgener Triebenergien resignativ zu Grabe getragen.

Die Ehepartner, die in der psychischen Realität des Traums und in der traumhaft verschwimmenden Realität auseinanderstrebten, versöhnen sich am Ende der Novelle wieder. Nachdem Fridolin Albertine seine nächtlichen Ausschweifungen gestanden hat, schlummern sie nebeneinander in ihrem Ehebett ein und erfreuen sich des gemeinsamen Erwachens. Der optimistische Ausblick auf ein restabilisiertes Eheleben wird allerdings durch mehrere Ironiesignale in Frage gestellt. Fridolins Geständnis, das man in der Forschung oft als Garant dafür betrachtet, daß die Partner sich von nun an auch in der psychischen Tiefendimensionen ihrer Triebe verständigen können,<sup>33</sup> ist hierfür gerade kein Indiz, resultiert es doch bloß aus einem Zufall, nicht aber aus einem inneren

<sup>32</sup> Mit dem Bemühen, nach der Begegnung mit der Unbekannten sie *ex post* mit Albertine zu identifizieren, ›realisiert‹ Fridolin mitunter seine Wunschvorstellung einer Idealfrau, die zu unbedingter Hingabe an ihn fähig ist. Diese ›Reaktionsbildung‹ steht zugleich in einem komplementären Verhältnis zum Wunschtraum Albertines, in welchem sie Fridolin aus Liebe zu ihr sterben läßt.

<sup>33</sup> Vgl. Scheffel, »Ich will dir alles erzählen« (wie Anm. 2), S. 132f.



Bedürfnis. Nach seiner Heimkehr möchte Fridolin seiner Frau das Geheimnis zunächst »wie ein[en] Traum« (S. 101) anvertrauen – so hätte er es als eine »Nichtigkeit« verharmlosen und ein Gleichgewicht zwischen ihrem und seinem Traum vortäuschen können. Doch die Maske, die er in der geheimen Gesellschaft getragen hat, ist Albertine durch Zufall in die Hände gefallen. Mit ihr setzt sie seinem Versteckspiel ein Ende, indem sie die Larve vor dem Einschlafen neben sich auf das Polster legt und ihm somit gleichsam noch im Schlaf die Maske vom Gesicht reißt. Dies führt zu Fridolins psychischem Zusammenbruch.<sup>34</sup> Für ihn birgt das enttarnende »übermütige« Arrangement keineswegs nur die »milde Warnung und die Bereitwilligkeit des Verzeihens« (S. 102). Es ist vor allem auch das Zeichen von Albertines Überlegenheit. Denn Albertine gibt ihm damit auf subtile Weise zu erkennen, daß sie ihn in seiner ganzen Schwäche durchschaut hat. Die auf dem Polster plazierte Maske, Symbol seiner Feigheit, erscheint ihm als weiteres psychisches Druckmittel der Gattin, deren Traum bereits den bürgerlichen Gatten bloßstellte und abwertete. Auch bildet er sich nicht von ungefähr ein, ihr müsse im einzelnen »bekannt sein, was er in dieser Nacht erlebt hatte« (S. 65).

Nun sind die Weichen für klare Machtverhältnisse zwischen den Ehepartnern gestellt. Albertine hat in ihrem Traum alle Schranken normierten Verhaltens hinter sich gelassen und dies Fridolin anvertraut, während er nur an die Grenze zu den »unheimlichen« Bezirken gelangte, um alsbald enttäuscht und gedemütigt in das gewohnte Ehebett zurückzukehren. Frieden vermag Fridolin in seiner Ehe folglich kaum als paritätischer Partner der Frau zu stiften.<sup>35</sup> Vielmehr unterwirft er sich nach seinem Zusammenbruch ihr als dem souveränen Part der Beziehung verbal wie nonverbal und wird zur rückhaltlosen Aufrichtigkeit verurteilt: »Ich will dir alles erzählen« (S. 102).<sup>36</sup> Er sieht zugleich »bittend zu

<sup>34</sup> Kluge spricht hinsichtlich dieses Gefühlsaufruhrs von einem »kathartischen Schock« mit der Annahme, daß Fridolins Aktivitäten nach der fraglichen Nacht »tatsächlich auf die Bewältigung des Erlebten schließen lassen«; Kluge, Wunsch und Wirklichkeit (wie Anm. 16), S. 319.

<sup>35</sup> Vgl. hierzu Perlmann, Der Traum in der literarischen Moderne (wie Anm. 18), S. 201.

<sup>36</sup> Das Motiv des Erzählens dominiert nach Scheffel neben dem Motiv des Buchs im Buch den Handlungsverlauf der »Traumnovelle« und bestimmt damit das Märchen aus »Tausendundeine Nacht« zum Prätext, dem auch der positive Ausgang der Wiener Ehegeschichte bescheinigt werden kann: Schnitzler zeige »psychologisch realistisch, wie seine Figuren aus der Illusion konventionell begründeter Rollenbilder und eines scheinbar selbstverständlichen Miteinanders erwachen, indem sie sich und dem Partner Halbbewußtes bewußt machen und

ihr auf«, so daß Albertine wie in ihrem Traum auf ihn herabschauen kann. Auch nach der Beichte überläßt er der Überlegenen die Rolle einer Richterin, um »zweifelnd und hoffnungsvoll« ihr Urteil über seine Ehetauglichkeit abzuwarten. Auf Fridolins Frage – »Was sollen wir tun, Albertine?« (S. 103) – nimmt sie die Zügel in die Hand und tut mit psychologischem Geschick genau das, was ihr Mann wollte, um die Ehe als Schutzgebiet der Familie zu retten. Sie stellt die harmonieverbürgende Balance zwischen seinen und ihren Eskapaden her und macht seine Niederlage wieder wett. Sie »glaubt« – oder besser: will sich und dem bekümmerten Ehemann glauben machen –, »daß wir aus allen Abenteuern heil davon gekommen sind – aus den wirklichen und aus den geträumten« (ebd.). Ist Albertine gewillt, für die beendete Ehekrise nachdrücklich dem »Schicksal dankbar [zu] sein«, so vermag sie hiermit jener Skepsis Fridolins entgegenzuwirken, die ihn zuvor zur Virilitätsprobe getrieben hatte. Er glaubte ja, seine bloß durch Zufälle fortbestehende Ehe müsse als notwendig legitimiert werden. Der nagende Zweifel wird jetzt aber durch den therapeutischen Spruch der verständigen Ehefrau ausgeräumt. Die Heilung der Ehe kommt dabei nicht nur durch ihr »de-zisionistisches« Urteil zustande.

Die in Traum und Realität erlebte Wahrheit der zerrütteten Ehe muß darüber hinaus noch dem wahren Bedürfnis der Ehepartner nach sozialer Sicherheit Platz machen. Auf die Frage Fridolins »Weißt du das auch ganz gewiß?« proklamiert Albertine die Undurchdringlichkeit und Relativität der Wahrheit, indem sie beschwichtigend beteuert, »daß die Wirklichkeit einer Nacht, ja nicht einmal die eines ganzen Menschenlebens zugleich auch seine innerste Wahrheit bedeutet« (S. 103). Wie sehr Albertine mit dieser Beteuerung ihren Mann wieder in die Harmonie geruhsamen Ehelebens zurückzuführen trachtet, verdeutlicht ihre Schutzgeste, die an die Eingangsszene erinnert. Doch während in dieser damals Fridolin und Albertine als gleichwertige Partner eingeführt wurden, die ihr gemeinsames Kind liebkosten – so »trafen sich die Hände der Eltern auf der geliebten Stirn« (S. 11) des Kindes –, überträgt sich nun dieses emotionale Fürsorgeverhältnis auf das zwischen den Ehepartnern: Albertine »nahm seinen Kopf in beide Hände und bettete ihn innig an ihre

dank einer besonders reflektierten Form von faktuellem Erzählen Zugang zu ihrem Innern finden«; Scheffel, »Ich will dir alles erzählen« (wie Anm. 2), S. 132f.

Brust«.<sup>37</sup> Mütterlich spendet sie dem ›kindlichen‹, schutzbedürftigen Mann Trost, ohne jedoch die Gefahren vollständig bannen zu können. Den Traum, aus dem Fridolin »für immer« erwacht sein möchte, kann sie lediglich »für lange« von sich weisen (S. 103). »Niemals in die Zukunft fragen« wird so zum prekären Wahlspruch ihrer Ehe, die sich der Brüchigkeit einer auf Treue ausgerichteten Sexualität bewußt ist.

Die Reise in die Welt verborgener Triebe endet nur vorläufig im vermeintlich wieder sicheren Hafen der Ehe. Und zwar signifikanterweise – schon wieder! – durch einen Zufall. Erinnert sei hier daran, was Fridolins nächtliche Odyssee motivierte: Er begab sich ja auf erotische Abenteuersuche im Glauben, erst dann zu seiner Frau zurückkehren zu können, wenn die Ehe, die vorrangig aus Zufall geschlossen und aufrechterhalten worden sei, nachträglich eine feste Begründung erfahre. Die Ehekrise findet – Albertines strategischem Appell an das rettende Schicksal zum Trotz – nur durch die von ihr wie von ungefähr entdeckte Maske ihre provisorische Lösung. Der zirkuläre Weg der Eheleute aus der Familie heraus und in sie zurück schließt also nicht mit einem makellosen Happy End wie das Märchen von Amgiad und Assad – das eben darum ein Märchen ist.<sup>38</sup>

Die Kluft zwischen Wunsch und Realität öffnete sich schon zwischen Albertines Traum, der die ›Schablone‹ des Märchens willkürlich abwandelt, und der eigenen Wirklichkeit des Märchens. Imaginierte sie Fridolin als den Prinzen Amgiad, der von »Galeerensklaven« zu ihr gebracht wurde, so fand sie sich selbst »auch herrlich angetan, wie eine Prinzessin« (S. 67).<sup>39</sup> Der danach mit Fridolin vollzogene Liebesakt unter dem

<sup>37</sup> Kluge zufolge zeigt sich Albertine bereits dort ihrem Mann überlegen, wo sie ihm von ihrem Traum berichtet: »Im Erzählen ihres Traums vollzieht sich ein Akt der Selbsterkenntnis und der Annahme dieses Selbst. Mit dieser Aufrichtigkeit ist sie Fridolin voraus, der bei seiner Heimkehr sofort eine Unwahrheit aufischt und sich dann vornimmt, ihr, was er erlebt hat, nur zu berichten, um Vergeltung üben zu können für die Enthüllung ihres Selbst in ihrem Traum.« Kluge, Wunsch und Wirklichkeit (wie Anm. 16), S. 332.

<sup>38</sup> Scheffel verweist hingegen auf die positive Signalfunktion des Märchens: »Unabhängig von Inhalt und Herkunft des Märchens läßt sich – von der Ebene des Erzählens aus betrachtet – der unmittelbare Beginn mit einer Märchenszene zugleich als Fiktionssignal und Hinweis darauf verstehen, daß auch die folgende Geschichte im Zeichen der Incipit-Formel ›Es war einmal‹ beginnt und wie ein Märchen zu lesen ist, das seine Helden eine Folge von Abenteuern bestehen läßt und schließlich einem guten Ende entgegenführt.« Scheffel, »Ich will dir alles erzählen« (wie Anm. 2), S. 131.

<sup>39</sup> Schrimpf legt den Märchensequenzen, welche der Wunschphantasie der Träumenden Gestalt verleihen, unbegründet eine negative Konnotation bei: »Die Galeerensklaven und der kostbar gekleidete Prinz aus dem Stück Kindermärchen des Eingangs wirken noch in

von Albertine erwähnten »Sternenhimmel« (S. 67) hat eine bedeutende Signalfunktion. Zunächst zeichnet sich ein doppelter Transformationsprozeß ab: Wenn Albertine Fridolin von ihrem Traum erzählt, transformiert sie das Bildliche des Traums ins Sprachliche. Mit Blick auf den in den Novellenanfang eingelagerten Märchenpassus, auf dessen Personal und Zeit-Raum-Koordinaten Albertines Traum rekurriert, bedeutet diese Transformation allerdings eine Rückübertragung ins Sprachliche. Gerade diese Überführung vom Sprachlichen (Märchen) über das Bildliche (Traum) zurück ins Sprachliche (Traumerzählung) erhellt das Verhältnis zwischen dem Märchenfragment und der Traumhandlung. Denn die von Albertine verbal vermittelten Traumsequenzen überführen die Märchen-Szene nicht bloß ins Bildliche, sondern scheinen den von der einschlafenden Tochter abgebrochenen Handlungsverlauf eigenwillig fortzusetzen. Dort hieß es:

Vierundzwanzig braune Sklaven ruderten die prächtige Galeere, die den Prinzen Amgiad zu dem Palast des Kalifen bringen sollte. Der Prinz aber, in seinen Purpurmantel gehüllt, lag allein auf dem Verdeck unter dem dunkelblauen, sternbesäten Nachthimmel, und sein Blick – (S. 11).

Neben der Galeerenfahrt des Prinzen und dem »Purpurmantel«, in dem wenig später das Mädchen vom dänischen Strand als die Fürstin auftritt (siehe S. 70), adaptiert der von der Hochzeitsnacht unter dem »so blau[en] und weit gespannt[en]« »Sternenhimmel«, »wie er in Wirklichkeit gar nicht existiert« (S. 67, Hervorh. d. Verf.), handelnde Traum den »dunkelblauen sternbesäten Nachthimmel« (S. 11, Hervorh. d. Verf.) aus der Märchenpassage. Noch bezeichnender ist aber das temporale Verhältnis zwischen dem »Urbild« des Märchens und dem »Abbild« des erzählten Traums. An der Stelle, wo der Gedankenstrich den vorzeitigen Abbruch der (unabhängig von der eingeschlafenen Vorleserin) fortlaufenden Handlung markiert, scheint Albertines märcheninduzierter Traum anzusetzen. In diesem wechselt sie von der früheren Rolle der rezeptiven Märchen-ZuhörerIn zu einer neuen produktiven Rolle: Zum einen ist sie als das begehrte Gegenüber des als Amgiad figurierenden Fridolin nun eine »Märchen-Heldin«, zum anderen zieht sie als »RegisseurIn«

dem späteren grausigen Märchen-Alptraum Albertines nach«; Schrimpf, Arthur Schnitzlers »Traumnovelle« (wie Anm. 2), S. 178, siehe dort die Anm. 15.

Arthur Schnitzlers »Traumnovelle« im Licht ihrer intertextuellen Bezüge 285

die narrativen Fäden der Traumhandlung. So insinuiert Albertine gleichsam, daß sich der zu Beginn der Erzählung erwähnte Prinz Amgiad, dessen Rolle später in Albertines Traum von Fridolin übernommen wird, auf der Galeerenfahrt zu ihr befindet. Der »dunkelblaue sternbesäte Nachthimmel«, unter dem Amgiad auf dem Verdeck liegt, und der später von Albertine bei der Liebesvereinigung mit Fridolin als »Decke unseres Brautgemachs« (S. 67) apostrophierten »Sternenhimmel«, der »so blau« ist, »wie er in Wirklichkeit gar nicht existiert«, bilden eine semantische Kohärenz, die zugleich einen chronologischen Zusammenhang zwischen der Märchenszene und der Traumhandlung stiftet. Die ›Lücke‹ des Gedankenstrichs scheint Albertine mit ihren träumend inszenierten Wunschkonstruktionen zu füllen. Auf diese Weise wendet sie den durch den Gedankenstrich unbestimmt gebliebenen prinzlichen Blick (»und sein Blick –«) in ihr Inneres, das sie Fridolin mit der Erzählung ihres Traums offenbart. In diesem Sinne ist es nur konsequent, daß die Traumerzählung ihm den Ein-Blick in die ihm bislang ›unbekannt gebliebene‹ erotische Wunschwelt seiner Frau gewährt.

Der auf der Figurenebene erlebte Glanz der exotischen Romanze wird auf der intertextuellen Reflexionsebene der Erzählung ironisch kontrariert. Albertine verstrickt sich gleichsam als das gesuchte Gegenüber von Amgiad in eine Doppelrolle. Ihr soll nicht nur die Suche des für ihr familiäres und soziales Wohl sorgenden Ehemanns gelten, sondern auch die eines sie begehrenden Mannes. Die familiäre Solidaritätspflicht will sie so im erotischen Gewand leuchten lassen. Dieses Anliegen verstößt jedoch eklatant gegen die Vorlage des Märchens. Nicht als Prinzessin kehrt sie zurück zu Fridolin, sondern als ein ›zweiter Assad‹ verbindet sie sich familiär mit ihm. Durch diese ironische Dimension, welche von der unterschwellig, aber permanenten Präsenz des Märchens generiert wird, verschärft sich die scheinbar entschärfte Ehekrise in Wahrheit aber.

Mit Blick auf die ironisch-subversive Funktion der »Geschichte der Prinzen Amgiad und Assad« ist die entstehungsgeschichtliche Rekonstruktion von Schnitzlers Umgang mit dem Märchen aufschlußreich. Nachdem er im Jahre 1922 die intensive Ausarbeitung des über fünfzehn Jahre liegen gelassenen Entwurfs begonnen hatte, erfand er – gegen die Figurenvorlage des Märchens – eine Prinzessin namens Almeida, durch die er offensichtlich den Prinzen Assad ersetzen wollte. Die Erzählung

sollte nämlich, wie es auf der ersten Seite des vom 13. [?] 1922 bis zum 19. März 1923 datierten Typoskripts heißt, folgendermaßen beginnen:

Vierundzwanzig Sklaven ruderten die Galeere, die den Prinzen Amgiad an das unbekannte Ufer bringen sollte. Er selbst aber, in seinen scharlachnen Mantel gehüllt, lag allein auf dem Deck unter dem dunkelblauen Nachthimmel und sein Blick, in dem *Prinzessin Almeidens* helles Bild allmählig erloschen war, suchte in dämmernder Ferne –<sup>40</sup>

Doch in der endgültigen Fassung der Novelle änderte Schnitzler die Personenkonstellation der Vorlage nicht, um im Hinblick auf den ironischen Schluß der Ehehandlung mit dem Erwartungshorizont zeitgenössischer Leser zu spielen.<sup>41</sup> Wenn der Prinz Amgiad für seine unbeirrbarere Suche mit der Prinzessin Almeida belohnt würde, hätte der Autor zwar den harmonischen Schluß der Ehegeschichte dahingehend ironisch relativieren können, daß die Treue »immer auch ein Märchen« bleiben müsse. Die ironische Aussagekraft formuliert er aber durch den Verzicht auf den ›Geschlechtswandel‹ Assads radikaler. Den zeitgenössischen Lesern signalisiert ja der zu Beginn der »Traumnovelle« genannte Name Amgiad, daß es sich hier um ein Märchen von zwei Brüdern, also um eine asexuelle Familienkonstellation handelt.

Die sexuelle Doppelmoral der Ehepartner, die auf einen zwar gesellschaftskonformen, aber ›faulen‹ Kompromiß hinausläuft, wird nicht zuletzt an der ›falschen‹ Erwartungshaltung angesichts des zugrunde liegenden Märchens kenntlich. Dies antizipiert die Eingangsszene, in der das Märchen erzählt wird. Die beschriebene Vorleser-Zuhörer-Dyade kehrt ein gängiges Rollenmuster der ›Gutenachtgeschichte‹ um. Nicht ein Elternteil liest dem Kind zum Einschlafen ein Märchen vor, vielmehr sind Vater und Mutter die Zuhörer des Kindes, das so – mit symbolischem Bezug auf die Erzählkonstellation von »Tausendundeine Nacht« – an die Stelle Scheherazades tritt, die mithilfe nächtlicher Erzählungen den ihr drohenden Tod *ad infinitum* aufschiebt. Das idyllische Familienbild am Anfang der »Traumnovelle« spielt mit dem untergründigen Signal eines ›falschen‹ sowie unsicheren Verhältnisses auf künftige Ereignisse

<sup>40</sup> Vgl. Schnitzler, Postum Papers (wie Anm. 11). Bl. 15 (Hervorh. d. Verf.).

<sup>41</sup> Die von Hofmannsthal verfaßte Einleitung zu der 1908 erschienenen Insel-Ausgabe von »Tausendundeine Nacht« belegt die Wohlbekanntheit des Märchen-Zyklus bei seinen Zeitgenossen: »Wir hatten dieses Buch in Händen, als wir Knaben waren; und da wir zwanzig waren und meinten, weit zu sein von der Kinderzeit, nahmen wir es wieder in die Hand, und wieder hielt es uns – wie sehr hielt es uns wieder!« Vgl. P II (1951), S. 270ff., hier: S. 270.

an, die das momentane Familienglück gefährden können. Daß die erotische Paarbeziehung von der bürgerlichen Familiengeschichte überdeckt wird, kommt überdies in dem zirkulären Aufbau der Novelle deutlich zum Ausdruck. Sie beginnt nicht nur, sie endet vor allem auch mit dem akustischen Auftritt des Kindes. Einigen sich Fridolin und Albertine nach der Erfahrung außerehelicher Verlockungen darauf, ihre vom Eros abgespaltene Ehe fortzusetzen, so ist es allein die Tochter, die sich mit ihrem »hellen Kinderlachen« des wieder gewonnenen Familienglücks erfreuen kann.

Das Schlußtableau, in dem Fridolin und Albertine im Ehebett bloß »nebeneinander« liegen, ohne sich erotisch zu vereinigen, veranschaulicht konsequent, um welchen Preis hier die harmonische Symmetrie erkaufte wird. Bedeutsam erscheint in dieser Hinsicht der Arbeitstitel der Erzählung. Während die »Doppelnovelle« Fridolins und Albertines Abenteuer im Bezug auf die übergeordnete Gattungskategorie »Novelle« als zwei Handlungsstränge ein und derselben Geschichte zusammenhält, ist diese Verbindung in dem endgültigen Titel »Traumnovelle« in ihre Bestandteile aufgelöst: Die *Traum*-Erlebnisse der Ehefrau und die Bewährungsprobe des Ehemannes, die sich im dramatischen Aufbau mit dem Höhepunkt der »unerhörten Begebenheit« in der geheimen Gesellschaft als eine *Novelle* entfaltet, fügt der endgültige Titel in ein bloßes Nebeneinander zusammen. Schnitzler formuliert seine beziehungs pessimistische Diagnose auch paratextuell<sup>42</sup> in Anspielung auf den Traum der Frau: Fridolin und Albertine werden weiterhin, wenn auch Seite an Seite, in der »längst und für immer versunkenen Stadt« (S. 68) ihrer enterotisierten Ehe herumirren, auf dem »sternbesäten Nachthimmel« ruht nur ihr »Blick –« (S. 11). Das Märchen von Amgiad und Assad dient damit nicht etwa als Medium der Poetisierung des profan und schal gewordenen Ehealltags. Im Gegenteil: Es entpoetisiert *e contrario* als Reflektor des Realitätsprinzips geradezu die entgrenzten erotischen »Träume« der Ehepartner. Insofern vermag das Märchen als asexuelle Matrix die künftige Gemeinschaft der wieder vereinten Eheleute zu bestimmen, die nunmehr in bloß noch »brüderlicher« Eintracht einen »neu[en] Tag« (S. 103) beginnen.

<sup>42</sup> Zur Analyse des Titels in gattungstraditioneller und psychoanalytischer Hinsicht siehe Hertha Krotkoff: Themen, Motive und Symbole in Arthur Schnitzlers »Traumnovelle«. In: MAL 5,1/2 (1972), S. 70–95.