

Arthur Schnitzlers Schlüsse*

Nicht um den Zauber, der in jedem Anfang steckt, geht es im Folgenden, sondern um die Besonderheiten, die das Ende ausmachen. Wie hört man auf? Welcher Schluss ist einem literarischen Werk angemessen? Solche Fragen werden in der Literaturwissenschaft, vor allem in der angloamerikanischen ›Closure‹-Forschung,¹ intensiv diskutiert. Das Untersuchungsspektrum reicht von der Klassifikation äußerlicher Schlussmarkierungen ikonischer oder typographischer Art über die Frage nach metatextuellen epilogischen Hinweisen bis hin zur graduellen Differenzierung zwischen ›offenem und geschlossenem Ende‹. Das Hauptinteresse der ›Closure‹-Forschung gilt dem Verhältnis von ›histoire‹ und ›discours‹; vereinfacht gefragt: Wann ist eine Geschichte zu Ende und wann ist sie zu Ende erzählt oder inszeniert?

Schlussgebungen waren schon immer ein zentrales Thema ästhetischer Debatten. Als klassisches Ende einer Geschichte wie deren künstlerischer Darstellung gilt seit alters der Tod des Helden oder der Heldin oder deren glückliche Rettung. Doch auch ein toter oder geretteter Held garantiert noch kein gelungenes Finale. So bemängelt schon Aristoteles an den Tragödien des Euripides den klapparatistischen *Deus ex machina*-Schluss: »Es ist offenkundig, daß auch die Lösung der

* Überarbeitete Abschiedsvorlesung an der Albert-Ludwigs-Universität Freiburg, gehalten am 30. Juli 2020.

¹ Aus der Vielzahl der Forschungsarbeiten genannt seien neben dem ›Klassiker‹ von Frank Kermode, *The Sense of an Ending*. 2. Aufl. Oxford 2000 [zuerst 1967]; Barbara Herrnstein Smith, *Poetic Closure: A Study of How Poems End*. Chicago 1968; Marianna Torgovnick, *Closure in the Novel*. Princeton 1981; Barbara Korte, *Techniken der Schlußgebung im Roman: Eine Untersuchung englisch- und deutschsprachiger Romane*. Frankfurt a.M. 1985; D. A. Miller, *Problems of Closure in the Traditional Novel*. In: *Narrative Dynamics: Essays on Time, Plot, Closure, and Frames*. Hg. von Brian Richardson. Columbus 2002, S. 272–281; J. Hillis Miller, *The Problematic of Ending in Narrative* [Vorwort]. In: *Nineteenth-Century Fiction* 33, 1978, [Spezialheft:] *Narrative Endings*, S. 3–7; Noël Carroll, *Narrative Closure*. In: *Philosophical Studies: An International Journal for Philosophy in the Analytic Tradition* 135, 2007, S. 1–15; und Andrew Craig, *Closure and the Novel*. In: *Sydney Review of Books*, Oktober 2019 (<https://sydneyreviewofbooks.com/essay/closure-and-the-novel/> [31. Juli 2021]).

Handlung aus der Handlung selbst hervorgehen muß, und nicht – wie in der *Medea* [...] – aus dem Eingriff eines Gottes.«² Die lange normative Schlussalternative des tragischen Endes eines Trauerspiels oder des *happy endings* der Komödie wurde bereits im 17. Jahrhundert in Frage gestellt, als mit dem neutralen Genre, aus dem sich das Schauspiel entwickelte, auch das Ende unbestimmt blieb und die Gattungsgrenzen diffundierten. In der zunehmenden Problematisierung des ›discours‹ und dessen Verselbständigung von der ›histoire‹ sah sich die Narration immer weniger an Chronologie und Geschichte gebunden. Erprobt wurden achronische narrative Formen wie analytisches Erzählen mit nachgetragener Vorgeschichte oder fragmentarisches Erzählen mit offenem Ende. Dadurch gerieten auch die eindeutigen Schlussoptionen in eine ästhetische Krise.³ Das ›dénouement‹, die vollständige Schürzung des Knotens,⁴ blieb allerdings lange die dramenästhetisch orthodoxe Lösung, obschon sich seit Mitte des 19. Jahrhunderts –

² Vgl. Aristoteles, Poetik, Kap. 15: »Vielmehr darf man den Eingriff eines Gottes nur bei dem verwenden, was außerhalb der Bühnenhandlung liegt, oder was sich vor ihr ereignet hat und was ein Mensch nicht wissen kann, oder was sich nach ihr ereignen wird und was der Vorhersage und Ankündigung bedarf – den Göttern schreiben wir ja die Fähigkeit zu, alles zu überblicken«. Die ›mechane‹ war »eine Art Kran, der die Erscheinung eines Gottes aus der Höhe herabschweben ließ; der Ausdruck bezeichnete in übertragener Bedeutung jedweden göttlichen Eingriff in das menschliche Geschehen (deus ex machina)« (Manfred Fuhrmann, Anmerkungen. In: Aristoteles, Poetik. Griechisch/Deutsch. Übers. und hg. von M. Fuhrmann. Stuttgart 2014, S. 122). – Dieses schon bei Euripides künstlich wirkende Schlussmoment wird von Bert Brecht in seinem »Guten Mensch von Sezuan« (1943) sinnfällig parodiert. Die dort auftretenden Götter konstatieren am Ende ratlos: »Wir stehen selbst enttäuscht und sehn betroffen | den Vorhang zu und alle Fragen offen«; vgl. dazu Handbuch Drama. Theorie, Analyse, Geschichte. Hg. von Peter Marx. Stuttgart/Weimar 2012, bes. S. 133–144.

³ Wie stark aber noch um 1800 das Publikum nach einem eindeutigen Schluss verlangte, zeigt exemplarisch Goethes Schauspiel »Torquato Tasso« (1790). Es mündet in einen offenen Schluss, der Szene, in der sich der Protagonist, der leidende Renaissance-dichter Tasso, an seinen Widersacher Antonio Montecatino klammert. Kaum war Goethe gestorben (1832), gab es in Deutschland gleich mehrere Schriftsteller, die den Fortgang der Geschichte dramatisierten, indem sie »Tassos Tod« inszenierten und damit Goethes Schauspiel nachträglich einen tragischen Schluss verschafften; vgl. dazu Thomas Plagwitz, Zerreißprobe aufs Exempel. Der Dichter als Weltschmerzler in Tasso-Dramen nach Goethe. In: Torquato Tasso in Deutschland. Seine Wirkung in Literatur, Kunst und Musik seit der Mitte des 18. Jahrhunderts. Hg. von Achim Aurnhammer. Berlin/New York 1995, S. 172–204.

⁴ Als wichtiges zeitgeschichtliches Dokument zum Verständnis der aristotelischen Auffassung von der dramatischen Auflösung als ›Schürzung des Knotens‹ vgl. den philo-

gerade durch die Konkurrenz im narrativen Genre – zunehmend auch andere, heterodoxe Schlüsse etablierten. So endet Goethes später Roman »Wilhelm Meisters Wanderjahre« aus dem Jahr 1829 mit der eingeklammerten Bemerkung: »(Ist fortzusetzen)«.⁵

Provisorische offene Schlüsse waren im 19. Jahrhundert jedoch die Ausnahme. Da sich die Romanpoetik der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts vorrangig an Dramentektonik und Lesergeschmack orientierte, blieb der harmonische Schluss selbst im Realismus fast noch ein Dogma.⁶ Damit die »Theilnahme des Zuschauers am Ende des Stückes« nicht in einer »quälenden Verstimmung untergehe[]«, fordert etwa Gustav Freytag einen »versöhnenden Schluss«.⁷ Die Ablehnung offener Schlüsse und das Festhalten an harmonischen Schlussgebungen als ausgleichende Abrundung im Sinne »poetischer Gerechtigkeit« begründete wesentlich den Heroismus der Gründerzeit.

logischen Kommentar von Fr[anz] Susemihl, Studien zur aristotelischen Poetik. Fünftes Stück. In: Rheinisches Museum für Philologie N.F. 28, 1873, S. 305–336, bes. S. 315ff.

⁵ Solche provisorischen Schlüsse begünstigten die Mode der Fortsetzungsromane, wie sie etwa Karl Gutzkows Romanschaffen repräsentiert. So wirkt das Ende der »Ritter vom Geiste« (1850/51) ausgesprochen künstlich: Es überschreitet die erzählte Romanzeit und ist überdies relativiert durch den Schlussvers eines Liedzitats: »Was nie begonnen, endet nicht!« Und ein zeitgenössischer Rezensent erkennt folgerichtig: »Fortsetzung folgt«, so steht unsichtbar für das gemeine Auge, aber dem Eingeweihten desto deutlicher, unter dem neunten Bande Gutzkows wie unter jeder Nummer der [Augsburger] Allg[emeinen] Zeitung. Und wer weiß ob wir, wenn nach beliebiger Pause [...] ein neuer Band beginnt [...] dann nicht die Geistes-Ritter handeln und – siegen sehen, wie wir sie leidend, schweigend entsagend verlassen? [...] Solang dieß rechte Ende nicht da ist, wollen wir uns denn mit dem provisorischen, perspektivischen begnügen, welches der neunte Band gebracht hat.« (Anon., Die Ritter vom Geiste. Roman in neun Büchern. Von Karl Gutzkow. In: Blätter für literarische Unterhaltung, 1851, Nr. 104, S. 513–517, und 1852, Nr. 4, S. 73–79, hier S. 76).

⁶ Vgl. Franz Rhöse, *Konflikt und Versöhnung. Untersuchungen zur Theorie des Romans von Hegel bis zum Naturalismus*. Stuttgart 1978, S. 120.

⁷ Vgl. Gustav Freytag, *Die Technik des Dramas*. 3. Aufl. Leipzig 1876, S. 118: »Über dem Ende der Helden aber muß versöhnend und erhebend im Zuschauer die Empfindung von dem Vernünftigen und Nothwendigen solches Untergangs lebendig werden. Dies ist nur möglich, wenn durch das Geschick der Helden eine wirkliche Ausgleichung der kämpfenden Gegensätze hervorgebracht wird. Die Schlußworte des Dramas haben die Aufgabe, zu erinnern, daß nichts Zufälliges, Individuelles dargestellt worden sei, sondern ein Poetisches, das allgemeinverständliche Bedeutung habe. Den modernen Dichtern pflegt die Katastrophe Schwierigkeit zu machen. Das ist kein gutes Zeichen«. Siehe dazu auch Rhöse, *Konflikt und Versöhnung* (wie Anm. 6), S. 119–126, hier S. 121.

Gegen dieses versöhnende Schlussmodell wandte sich erst um 1885 die ästhetische Avantgarde, die allzu pauschal als Naturalismus etikettiert wird, obschon sie von Anfang an, gerade in Wien, mit ästhetizistischen Tendenzen einherging. Schon weil man den Druck des Publikums auf die künstlerische Produktion als »erschlichene Rechtsansprüche« ablehnte, sah man wie Leo Berg »die Forderung der poetischen Gerechtigkeit, des versöhnenden Schlusses« für erledigt an.⁸ Die ästhetische Avantgarde um 1900, die »der landläufigen Zuckererotik den Garaus machen« will,⁹ diskreditiert das alte Schlussmodell, in dem das Böse bestraft und das Gute belohnt wird, zum Cliché der Erfolgsliteratur, gegen die – aus Sicht der Avantgarde – allein schon deren Popularität sprach. Doch im Gegensatz zur einhelligen Ablehnung des alten Schlussmodells blieben die modernen Optionen und Problemlösungen der ästhetischen Avantgarde, wie denn ein literarisches Kunstwerk angemessen zu schließen habe, ganz uneinheitlich.

Wie die Moderne die ästhetische Dissonanz zum alten Schluss reflektiert und zu lösen sucht, zeigt paradigmatisch das Werk des Wiener Schriftstellers Arthur Schnitzler. Schnitzler eignet sich geradezu mustergültig für eine solche Fallstudie, da er sein Leben lang mit den Enden seiner Werke gerungen und Schlüsse immer wieder geändert hat, wie sein Nachlass eindrücklich dokumentiert. Erstaunlicherweise hat die Moderne-Forschung Schnitzlers Schlüsse bislang kaum beachtet.

Metapoetisch ohnehin zurückhaltend, hat sich Schnitzler kaum zu Fragen eines modernen Dramen- oder Erzählendes geäußert. Und dennoch enthält eine späte Bemerkung *in nuce* fast eine Poetik der Schlussgebung: »Daß wir in der Tragödie nach dem Untergang des Helden verlangen«, führt Schnitzler auch darauf zurück, »daß wir uns niemals entschließen können, dem Schicksal vorbehaltlos zu vertrauen«.¹⁰ Den Wunsch nach einem übereinstimmenden Ende von ›histoire‹ und ›discours‹ erachtet Schnitzler – durchaus selbstkritisch – als anthropologi-

⁸ Zit. nach Rhöse, *Konflikt und Versöhnung* (wie Anm. 6), S. 207.

⁹ Carl Bleibtreu, *Literarische Neuigkeiten*. In: *Magazin*, 1887, zit. nach Gustav Faber, *Carl Bleibtreu als Literaturkritiker*. Berlin 1936, S. 57.

¹⁰ Arthur Schnitzler, *Buch der Sprüche und Bedenken* [1927]: *Werk und Widerhall*, Nr. 53. In: Ders., *Gesammelte Werke*, Bd. 5: *Aphorismen und Betrachtungen*. Hg. von Robert O. Weiss. Frankfurt a.M. 1967, S. 112.

sche Konstante: »Wir geben uns nicht zufrieden, wenn der Held, der uns teuer ward, vom Dichter wieder in die grauenvolle Unsicherheit des Daseins entlassen wurde. Erst wenn er endgültig untergegangen ist, wird ihm wohl sein – und uns mit ihm.«¹¹ Gegen solche definitiven Schlüsse opponiert Schnitzler von Anfang an. Er favorisiert die Form des Einakters, die als Folge kleiner dramatischer Szenen ohne ein Finale in dem endgültigen Sinn, wie es die Tragödie vorschreibt, auskommt. Außerdem propagiert Schnitzler den Einsatz des Zufälligen, welches in der Kunst »das Weiterrollen der Welt« kundgebe und »ein Werk erst lebendig« mache.¹²

Auch in Schnitzlers Korrespondenzen und literaturkritischen Notizen spielen Fragen der Schlussgebung eine wichtige Rolle.

Bezeichnenderweise sind es gerade die naturalistischen Vorbilder Gerhart Hauptmann und Hermann Sudermann, von deren Dramenenden sich Schnitzler kritisch absetzt. So hat er in einer frühen Kritik den tragischen Schluss von Hauptmanns »Einsamen Menschen« (1890), den Suizid des Protagonisten Johannes, als dramaturgisch nicht zwingend und als Rückfall in ein überholtes Theaterkonzept bemängelt:

Der Schluss, wo sich Johannes ins Wasser stürzt hat mich peinlich berührt. Nicht weil er sich ins Wasser stürzt, sondern weil der tatsächliche Selbstmord auf mich wie eine auf das Publikum berechnete Symbolisierung des Untergangs des Helden, für mich also als überflüssig und gleichgültig wirkte. Zur Tragödie der Neurasthenie, denn eine solche ist das Trauerspiel G. H's., braucht es dieses Endes nicht.¹³

¹¹ Ebd.

¹² Arthur Schnitzler: [Nachgelassene Betrachtung]. In: Ders., Aphorismen und Betrachtungen (wie Anm. 10), S. 367.

¹³ Arthur Schnitzler, Einsame Menschen. In: Ders.: Aphorismen und Betrachtungen (wie Anm. 10), S. 471–473, hier S. 471. Seine Kritik hat Schnitzler am 8. Januar 1892, einen Tag nach der Aufführung, »niedergeschrieben«. Zwar kritisiert Schnitzler den effektvollen Schluss, spricht Hauptmann aber vom Verdacht eines publikumsbezogenen Kalküls frei: »Im übrigen zweifle ich nicht, dass der Selbstmord Vockerats dem Dichter selbst sich als innerlich wahr aufgedrängt hat und wenn sich dies mit dem Bedürfnis des »dramatisch« empfindenden Publikums deckte, mag es als ein schöner Zufall hingehen« (ebd., S. 471). Vgl. dazu Achim Aurnhammer, »Wenn ich was könnte [...] und wenn der Hauptmann gescheidt wär«. Arthur Schnitzlers Wettstreit mit Gerhart Hauptmann. In: Von den Rändern zur Moderne. Studien zur deutschsprachigen Literatur zwischen Jahr-

Und 1894 rügt er an Hermann Sudermanns wenige Wochen zuvor uraufgeführter »Schmetterlingsschlacht« den »affectirten, psychologisch falschen, enervirenden Schluss«.¹⁴

Schnitzlers Freunde und Briefpartner gehen aber auch mit seinen Schlüssen ins Gericht: Der dänische Literaturkritiker Georg Brandes beanstandet etwa an der Erzählung »Die Toten schweigen« (1897), in der Schnitzler die Subjektivierung des Erzählens in Form der ›Erlebten Rede‹ vorantreibt, als »Fehler gegen den Schluss, dass die Frau zuletzt alles gesteht«.¹⁵ Und auch den »Schluss« der formal innovativen Monolognovelle »Lieutenant Gustl« (1900) findet Brandes »etwas willkürlich, wenn auch amüsant«.¹⁶ Gemeint ist der arg forciert wirkende glückliche Ausgang: Als der wegen Ehrverlusts zum Suizid entschlossene Lieutenant Gustl bei seinem vermeintlichen Henkersfrühstück im Caféhaus erfährt, dass der Urheber der Kränkung noch in derselben Nacht gestorben ist, lebt er so unbefangen weiter, als wäre nichts geschehen. Der Dichterfreund Hugo von Hofmannsthal macht aus seiner Enttäuschung keinen Hehl, wenn er den »Schluss des ›blinden Geronimo‹ in der gegenwärtigen Form« als »mangelhaft, enttäuschend« bezeichnet.¹⁷ Die kritischen Einwände der Freunde zeigen, dass aus ihrer Sicht Schnitzlers Schlüsse der modernen ästhetischen Faktur seiner Texte nicht angemessen waren. Schnitzler selbst war sich dieser ästhetischen Dissonanz durchaus bewusst und führte sie auf seine inductive produktionsästhetische Methode zurück: Da er sich selbst »[s]einer Ge-

hundertwende und Zweitem Weltkrieg. Festschrift für Peter Sprengel. Hg. von Tim Lörke, Gregor Streim und Robert Walter-Jochum. Würzburg 2014, S. 111–126.

¹⁴ Arthur Schnitzler an Richard Beer-Hofmann, 20. Oktober 1894. In: Arthur Schnitzler, Briefwechsel mit Autorinnen und Autoren. Digitale Edition. Hg. von Martin Anton Müller und Gerd Hermann Susen, <https://schnitzler-briefe.acdh.oeaw.ac.at/pages/show.html?document=L00387.xml> [25. Juli 2021].

¹⁵ Vgl. Georg Brandes an Arthur Schnitzler, 22. Januar 1899. In: Georg Brandes, Arthur Schnitzler, Ein Briefwechsel. Hg. von Kurt Bergel. Bern 1956, S. 72f., hier S. 72.

¹⁶ »Welch ein vorzügliches und originelles Buch sie dort geschrieben haben. Eine ganze Psychologie in einer Nusschale« (Georg Brandes an Arthur Schnitzler, 22. Mai 1901. In: Ebd., S. 87).

¹⁷ »Es [das Ende des ›Blinden Geronimo‹] muss aber sehr leicht zu ändern sein. Aber ich irre mich nicht, denn ich habs wieder gelesen« (Hugo von Hofmannsthal an Arthur Schnitzler, 1[6?]. Januar 1901. In: BW Schnitzler, S. 145f.

stalten nie sicher« sei, erachte er seine Werkpläne immer als vorläufig und habe beim Schreiben noch keine Schlussoptionen vor Augen.¹⁸

Allerdings verkennt die Kritik an Schnitzlers Erzählenden eine narrative Spezifik, wie sie an seiner Umarbeitung der frühen Erzählung »Reichtum« deutlich wird: Die erste Fassung von 1891 endet damit, dass der Kunstmaler Franz Weldein wahnsinnig wird. Er hält sich für seinen eigenen Vater, nachdem er dessen verloren geglaubtes, im Glücksspiel gewonnenes Vermögen gefunden hat, aber gleich wieder im Spiel verliert. Wird der Wahnsinn in der ersten Version noch als Tatsache berichtet, erscheint im ›Als-ob‹-Modus der geänderten Schlussfassung fraglich, ob der Wahnsinn des jungen Weldein nicht nur der projektiv überformten Wahrnehmung des Grafen Treuen entspringt, aus dessen interner Fokalisierung das Ende erzählt wird:

(Erste Version)

Der alte Weldein! Der junge hielt sich für den alten. Der Wahnsinn war über ihn gekommen. Und nun wimmerte er leise, während er mit trockenen Augen in die Luft starrte: »Mein Sohn, mein armer Sohn!«¹⁹

(Geänderter Schluss)

»O nein, o nein, ich hab' soviel, soviel gewonnen! Und hab' es versteckt und weiß nicht wo. Oh, mein armes Weib! Mein Kind! Mein Franz!« Der Graf stand erschauernd da ... Ihm war, als wenn sich mit einem Male die Züge des Malers seltsam veränderten, als wäre es wirklich der alte Weldein, der da mit trockenen Augen in die Luft starrte und leise wimmerte: »Mein Sohn, mein armer Sohn!«²⁰

Die systematische Zurückdrängung einer objektiven Erzählinstanz relativiert die zeitgenössische Kritik an Schnitzlers Schlüssen: So ist

¹⁸ So wundert sich Schnitzler, dass Hofmannsthal »zugleich [den] zweiten und fünften Akt schreiben könne[]. So sicher bin ich meiner Gestalten nie! Es kann ihnen doch im dritten Akt was einfallen oder gar passiren, wovon ich im zweiten noch nichts rechtes weiss. Selbst wenn eine genaue Skizze vorliegt, wage ich es nicht und habe gewiss keine Lust dazu! Ich will mit ihnen weiter leben, und erleben, Gedanke für Gedanke und That für That, wie sie selber. Ich darf manches vorausahnen, aber wissen darf ichs nicht« (Arthur Schnitzler an Hugo von Hofmannsthal, 29. Juli 1892. In: Ebd., S. 25).

¹⁹ Arthur Schnitzler, Reichtum [1. Fassung]. In: Moderne Rundschau 3, 1891, S. 385–391 und S. 417–423, sowie 4, 1892, S. 1–7 und S. 24–40, hier S. 40.

²⁰ Arthur Schnitzler, Reichtum [2. Fassung]. Separatdruck der Modernen Rundschau. Wieder in: Arthur Schnitzler, Die Erzählenden Schriften, Bd. 1. Hg. von Reinhard Urbach. Frankfurt a.M. 1970, S. 47–78, hier S. 78.

auch das von Brandes kritisierte offene Ende der Novelle »Die Toten schweigen«, das eine eheliche Harmonie perspektiviert, ausdrücklich figural und nicht narratorial motiviert: Wie der Wechsel ins Präsens unterstreicht, gibt der Schluss nur die subjektive Sicht der Ehebrecherin Emma wieder: Das offene Ende deutet keineswegs den Verlauf der Aussprache voraus, sondern vermittelt ausschließlich die subjektive Gestimmtheit Emmas, die zwischen illusionärer Hoffnung und weiblicher Selbstbestimmung changiert, mindestens eine Ambivalenz, die auch in der abwehrenden Deixis »diesem Manne« zum Ausdruck kommt:

»Bring' den Buben zu Bett,« sagte er dann zu ihr; »ich glaube, du hast mir noch etwas zu erzählen ...«

»Ja«, sagte sie.

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

Und während sie mit ihrem Jungen langsam durch die Tür schreitet, immer die Augen ihres Gatten auf sich gerichtet fühlend, kommt eine große Ruhe über sie, als würde vieles wieder gut ...²¹

Wie Schnitzler gerade in seinen Anfängen einerseits dem neuen Diktat des offenen Schlusses zu genügen und doch andererseits dessen dramatischer Finalität gerecht zu werden sucht, zeigt paradigmatisch sein Schauspielerstück »Das Märchen«, von dem zwischen 1891 und 1902 drei Fassungen erschienen, die sich vor allem im Finale unterscheiden.²² Der Schriftsteller Fedor Denner liebt die junge Schauspielerin Fanny Theren, obschon sie nach der damaligen Sexualmoral eine »gefallene« Frau ist. Unter dem Einfluss seiner Freunde hält Fedor der Geliebten ihre frühere Verfehlung vor (»Was war, ist«) und verlässt sie, während Fanny verzweifelt ein Engagement in Petersburg annimmt.

²¹ Arthur Schnitzler, Die Toten schweigen. In: Die Erzählenden Schriften (wie Anm. 20), S. 296–312, hier S. 311f.

²² Arthur Schnitzler, Das Märchen. Schauspiel in drei Aufzügen. In: Ders., Gesammelte Werke II.1: Die Theaterstücke, Bd. 1. Berlin [1923], S. 109–204. – Eine erste Fassung (Bühnenmanuskript) datiert von Wien 1891, die zweite Fassung erschien 1894 im Verlag von E. Pierson in Dresden/Leipzig, die dritte Fassung, im Impressum als »2. Auflage« bezeichnet, erschien 1902 bei S. Fischer in Berlin. Zu den Fassungen vgl. Reinhard Urbach, Schnitzler-Kommentar zu den Erzählenden Schriften und Dramatischen Werken. München 1974, S. 143–148.

Wohl wegen dieses Schlusses, der die Doppelmoral der Vorkriegsgesellschaft entlarvt, wurde »Das Märchen« schon nach der zweiten Wiener Aufführung abgesetzt. Eine andere Schlussversion, die Fedors Abgang rafft und mit Fannys Zusammenbruch endet, änderte nichts am Misserfolg. Erst in der dritten Schlussvariante von 1902 ersetzt Schnitzler den letztlich konventionellen Ausgang durch eine zukunftsweisende Umwertung der Geschlechterrollen: So unterbleibt Fedors hasserfüllte Abrechnung mit Fannys Vorleben; stattdessen hat Fanny das selbstbewusste Schlusswort: Sie hält nun ihrerseits dem angeblichen Freigeist Fedor dessen moralische Enge vor: »Ich bin es müde, um deine Gnade zu flehen wie eine Sünderin und vor einem auf den Knien zu liegen, – der um nichts besser ist als ich«, und verabschiedet ihn: »Mit uns beiden ist es zu Ende, Fedor. Geh und vergiß mich, wie ich dich vergessen werde«. ²³ Dieser Schluss kehrt die Konfiguration um: Nicht nur hat hier die emanzipierte Frau das letzte Wort, gedemütigt wird überdies die falsche selbstgerechte Sexualmoral. ²⁴

Im Jahre 1910 unterzieht Schnitzler das Ende seines Schauspiels »Das Vermächtnis« (1897) einer schonungslosen Selbstkritik: Der Dramentitel erklärt sich aus dem Wunsch des sterbenden Großbürgersohnes Hugo Losatti, sein uneheliches Kind und die junge Mutter aus einfachen Verhältnissen in die Familie aufzunehmen: Das »Vermächtnis« wird erfüllt, führt aber zu einer gesellschaftlichen Ächtung der Losattis. Das Stück endet mit dem Tod des Kindes und dem Suizid der jungen Mutter Toni. Schnitzler erkennt seine erste »Schürzung des Knotens« als künstlerisch unmotivierten, letztlich konventionellen Ausgang, demzufolge die ledige Mutter sterben muss. Erst eine unausgeführt gebliebene Schlussvariante, in der die ledige Mutter das Haus mit Kind aus freien Stücken verlassen sollte, wäre ein innovatives Ende gewesen:

²³ Schnitzler, *Das Märchen* (wie Anm. 22), S. 204.

²⁴ Noch 1907 weist Arthur Schnitzler seinen Weggefährten Hermann Bahr eigens auf diese Schlussvariante des »Märchens« hin: »Dass der Schluss des dritten Aktes geändert ist dürfte Dir bekannt sein« (Arthur Schnitzler an Hermann Bahr, 11. März 1907. In: Hermann Bahr – Arthur Schnitzler, Briefwechsel, Aufzeichnungen, Dokumente [1891–1931]. Hg. von Kurt Ifkovits und Martin Anton Müller. Göttingen 2018, S. 390).

Der Hauptmangel: Blässe der Hauptperson. Ferner lag kein künstlerischer Grund für den Tod des Kindes vor, aber der Ureinfall war nun einmal: Die Geliebte und ihr Kind werden auf Bitten des sterbenden Sohnes von den Eltern ins Haus genommen, das Kind stirbt, man jagt sie wieder fort. [...] Viele Jahre hindurch trug ich mich mit der Idee das Stück zu ändern. Ich entwarf einen kurzen Plan in fünf Akten. Toni, angeekelt von dem gezwungenen Entgegenkommen und den bürgerlichen Verlogenheiten und den Verdächtigungen in der Familie verläßt das Haus mit ihrem Kinde.²⁵

Das vielleicht eindrücklichste Beispiel für Schnitzlers fast experimentelles Durchspielen von Schlussgebungen ist die »Liebelei«, das Schauspiel, das 1895 am Burgtheater uraufgeführt wurde und dem Schnitzler seinen entscheidenden Durchbruch als Theaterautor verdankt. Die »Liebelei« greift in Konfiguration und im Standeskonflikt die Tradition des bürgerlichen Trauerspiels auf, erneuert sie aber, indem das eigentliche Geschehen zwischen den Akten stattfindet und der klassisch-tragische Schluss durch ein halboffenes Ende ersetzt ist.²⁶ Als Christine Weiring, Tochter eines kleinbürgerlichen Orchestermusikers, erfährt, dass ihr Geliebter Fritz, ein betuchter Student, infolge einer Affäre mit einer verheirateten Frau in einem Duell den Tod gefunden hat, flüchtet sie verzweifelt ins Freie – ihre Flucht legt einen Suizid nahe:

CHRISTINE *sich von Weiring losmachend*. Führen Sie mich zu seinem Grab! [...]

WEIRING. Geh nicht.

MIZI. Geh nicht.

CHRISTINE. Es ist sogar besser ... wenn ich ... Laßt mich, laßt mich.

WEIRING. Christin', bleib ...

MIZI. Geh nicht hin! – Vielleicht findest du grad die andere dort – beten.

CHRISTINE *vor sich hin, starren Blickes*. Ich will dort nicht beten ... nein ... *Sie stürzt ab ... die anderen anfangs sprachlos*.

²⁵ Arthur Schnitzler in seinen »Vermächtnis«-Erinnerungen vom 22. Mai 1910, zit. nach Reinhard Urbach, Schnitzler-Kommentar (wie Anm. 22), S. 162f., hier S. 163. – Wahrscheinlich bezieht sich Schnitzlers briefliche Selbstkritik gegenüber Hofmannsthal auch auf »Das Vermächtnis«: »Ich habe den ersten Akt [Stück von 1897?] mit viel Liebe geschrieben, bin gegen den Schluss mißtrauisch geworden und fand ihn beim Durchlesen vorgestern blaß« (Arthur Schnitzler an Hofmannsthal, 8. Juli 1897. In: BW Schnitzler, S. 88f., hier S. 89).

²⁶ Vgl. dazu Dieter Martin, »Liebelei«. Das Scheitern des arrangierten Lebens. In: Arthur Schnitzler, Dramen und Erzählungen. Hg. von Hee-Ju Kim. Stuttgart 2007, S. 46–55.

WEIRING. Eilen Sie ihr nach.

Theodor und Mizi ihr nach.

WEIRING. Ich kann nicht, ich kann nicht ... *Er geht mühsam von der Tür bis zum Fenster.* Was will sie ... was will sie ... *Er sieht durchs Fenster ins Leere.* Sie kommt nicht wieder – sie kommt nicht wieder! – *Er sinkt laut schluchzend zu Boden.*

Vorhang.

*Ende.*²⁷

Für die Verfilmung der »Liebelei«, die 1913 unter dem dänischen Titel »Elskovsleg« erschien, sah Schnitzler in seinem Drehbuch unterschiedliche Schlussvarianten vor.²⁸ Während er im Drama den alten Weiring als Reflektorfigur nutzt und in dessen Verzweiflung ein tragisches Ende Christines nahelegt, verdeutlicht Schnitzler für den Stummfilm insofern den Ausgang, als hier die Protagonistin »durch das Haustor, die Strassen weiter« bis zu den Praterauen läuft, »den Fluss entlang, sich endlich ins Wasser stürzend«.²⁹ In drei weiteren Schlussvarianten ersetzt Schnitzler den einsamen Selbstmord durch das sentimentale Motiv des Liebestods: Variante I präsentiert die »Treppen hinab, die Strasse[n] durcheilend[e]« Christine, die das Trauerhaus aufsucht, in »das Zimmer, in dem Fritz aufgebahrt ist, [herein]stürzt« und »an

²⁷ Arthur Schnitzler, *Liebelei*. Schauspiel in drei Akten. In: Ders., *Die Theaterstücke* (wie Anm. 22), S. 205–267, hier S. 266f. – In der letzten großen Manuskriptfassung H², datiert 13.9.[18]94 bis 4.10.[18]94, ist der Schluss sogar noch etwas ausführlicher, da Christines Abgang vom Fenster aus geschildert wird; vgl. Arthur Schnitzler, *Liebelei*. Historisch-kritische Ausgabe (künftig zitiert als »HKA«). Hg. von Peter Michael Braunwarth, Gerhard Hubmann und Isabella Schwentner, 2 Bde. Berlin/Boston 2014, Bd. 1, S. 333–915, hier S. 911–915.

²⁸ Vgl. Nadja Sabine Morkus, *Arthur Schnitzler und das Kino. Kinematographische Beziehungen am Beispiel »Liebelei«*. Wien (Diplomarbeit) 2009 (urn:nbn:at:at-ubw:1-29334.61817.722861 – 0 [31. Juli 2021]), speziell S. 73–80 (»Das Ende der Liebelei«); auch das Tagebuch. 1879–1931. Unter Mitwirkung von Peter Michael Braunwarth, Susanne Pertlik und Reinhard Urbach hg. von der Kommission für lit. Gebrauchsformen der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 10 Bde. Wien 1987–2000 (künftig mit Sigle »Tgb« und Datum zitiert) dokumentiert Schnitzlers Beschäftigung mit dem Schluss des Drehbuchs: »Abends Gustav, Barnowsky (Liebelei Film vorgelesen; gute Vorschläge zum Schluss)« (Tgb, 31. Januar 1913), »Dictirt Briefe, Film Schluss neu« (Tgb, 1. Februar 1913).

²⁹ Vgl. Arthur Schnitzler, *Liebelei* [Drehbuch]. In: Ders., *Filmarbeiten. Drehbücher, Entwürfe, Skizzen*. Hg. von Achim Aurnhammer, Hans Peter Buhler, Philipp Gresser, Julia Ilgner, Carolin Maikler und Lea Marquart. Würzburg 2015, S. 29–150, hier S. 62, E 34. Übereinstimmend die Transkription der HKA (wie Anm. 27), S. 1146, Nr. 34.

der Bahre nieder[sinkt]«; in Variante II versucht Christine vergeblich den Leichenwagen aufzuhalten: Sie »starrt [dem Leichenzug] nach, sinkt endlich zusammen«. In Variante III, die Schnitzler »als die beste erschein[t]«,³⁰ wird das Ende gedehnt und Christines Suche nach dem toten Geliebten hinausgezögert. Als sie im Trauerhaus eintrifft, »ist der tote Fritz schon weggebracht«, als sie von dort zum Friedhof eilt, ist »das Begräbnis vorüber«, am offenen Grab sinkt »sie leblos zusammen«. ³¹ Mag Schnitzler auch das offene Ende der »Liebelei« zugunsten der Ästhetik des Stummfilms sentimental gedehnt und vereindeutigt haben, so weisen die unterschiedlichen Schlussvarianten doch darauf hin, dass das Dramenende, also der Schluss der szenischen Repräsentation, nicht das Ende der Geschichte bedeutet, sondern diese jeweils weiterzudenken ist. Hierin zeigt sich die schon metapoetisch reflektierte, spezifische Schlussästhetik Schnitzlers, die zwar die traditionelle Schlussgebung bedient, sie aber zugleich unterminiert.

Diese Scheinschlussästhetik, die ein Ende präsentiert und zugleich in Frage stellt, sei abschließend an einem Drama und einer Erzählung Schnitzlers paradigmatisch konturiert und präzisiert, dem »Schleier der Beatrice« und »Fräulein Else«.

Schnitzlers renaissancistisches Versdrama »Der Schleier der Beatrice« (1899) »spielt in Bologna, zu Beginn des 16. Jahrhunderts«. ³² Es handelt sich um ein Geschichtsdrama, wie Schnitzlers bislang unedier-

³⁰ Vgl. Schnitzler, *Liebelei* [Drehbuch] (wie Anm. 29), S. 63 SV 1–3. Ebenso auch in HKA (wie Anm. 27), S. 1147.

³¹ Schnitzler, *Liebelei* [Drehbuch] (wie Anm. 29), S. 63, (Variante II), sowie gleichlautend in HKA, S. 1147, (Variante II). Eine zeitgenössische Filmkritik mokiert sich über die sentimentalischen Schlussworte, welche die Nordisk Films wohl als Programm veröffentlichte oder als Insert einfügte: »Das Volksstück ›Liebelei‹ hat einen traurigen Schluß. [...] Und ›tief empfunden‹ sind auch die Worte der Nordischen Gesellschaft: ›Dann stiehlt sie sich in das Haus. Ihr Herz schlägt nicht mehr. Und dann steht sie vor einem Totenbett: Zitternd hebt sie ein Tuch von einem starren Gesicht. Er ist es – tot! Alle Qual, all ihr Leid drängt o [sic] voll Wucht in ihre Brust, daß ihr Herz bricht. So sinkt sie, den Blick auf der toten Gestalt, sterbend nieder.« ... Hiermit ist ja eigentlich zur Genüge die Tendenz und der Wert des Stückes besiegelt« (L[udwig] H[amburger] [?], *Liebelei*. Volksstück in 4 Abteilungen von Arthur Schnitzler. In: *Bild und Film* 3, 1913/14, III, 9/10, S. 248. Wieder in: Schnitzler, *Liebelei* [Drehbuch] [wie Anm. 29], S. 122f., hier S. 123).

³² Arthur Schnitzler, *Der Schleier der Beatrice*. In: Ders., *Gesammelte Werke II.2: Die Theaterstücke*, Bd. 2. Berlin [1923], S. 129–323.

te Lektürenotizen und Exzerpte historischer Darstellungen bezeugen.³³ Bologna wird von dem übermächtigen Heer des grausamen Papstnepoten Cesare Borgia belagert und sieht dem Untergang am nächsten Tag entgegen. In der »letzten Nacht«³⁴ vor der mutmaßlichen Katastrophe werden alle gesellschaftlichen und moralischen Regeln außer Kraft gesetzt. Der fatalistische Herzog Bentivoglio lädt zur Feier der letzten Nacht alle Einwohner Bolognas zu einer Orgie ein und heiratet selbst ein Bürgermädchen, die Titelfigur Beatrice:

Ihr andern, nützt die Zeit! Nehmt meinen Garten
Als duftend Lager eurer Freuden hin!
[...]
[...] Ich aber, euer Fürst,
Jeglichem Bund, der heut nacht sich schließt,
Geb' ich die Weihe. [...] ³⁵

Der vierte Akt schildert das phantastisch übersteigerte Bacchanal unter den Auspizien des Untergangs. Das Drama schließt mit der Kampfansage des Herzogs am nächsten Morgen. Nach der Lektüre des Dramas wirkt das Ende nur bedingt wie ein offener Schluss, man wähnt den Herzog Bentivoglio auf verlorenem Posten gegen die überlegene Belagerungsarmee des Cesare Borgia. So wurde das offene Ende des Stücks bislang auch weitgehend rezipiert und damit die merkwürdig unwirkliche Orgie im vierten Akt gerechtfertigt. Tatsächlich hat aber Cesare Borgia die Belagerung Bolognas überraschend aufgegeben und ist abgezogen,³⁶ was Schnitzler sicher aus historischen Darstellungen

³³ Nach Nikolas Immer, »Die künstlerische Ergründung der Menschengestalt«. Über Arthur Schnitzlers Burckhardt-Rezeption. In: Arthur Schnitzler und die bildende Kunst. Hg. von Achim Aurnhammer und Dieter Martin. Baden-Baden 2021, S. 197–213, bes. S. 205, finden sich unter den nachgelassenen Materialien zu dem »Schleier der Beatrice« »Notate und Exzerpte aus der vierten Auflage von Burckhardts zweibändiger *Cultur der Renaissance in Italien* von 1885« und »aus der ersten Auflage von Ludwig Geigers Darstellung *Renaissance und Humanismus in Italien und Deutschland* von 1882«.

³⁴ Arthur Schnitzler, Der Schleier der Beatrice (wie Anm. 32), S. 99.

³⁵ Ebd., S. 287.

³⁶ Zu den historischen Ereignissen, auf die Schnitzlers Drama referiert, vgl. Rolando Dondarini, Il declino della pseudosignoria bentivolesca e Alessandro VI. In: Alessandro VI e lo Stato della Chiesa. Atti del Convegno. Perugia 13–15 marzo 2000. Hg. von Carla Frova und Maria Grazia Nico Ottaviani. Rom 2003, S. 175–202, insb. S. 196–201. – Zwischen 1499 und 1501 unternahm Cesare Borgia einen Feldzug gegen die verschiedenen Herrschaften der Marken und der Romagna und bemächtigte sich der Städte Rimini, Fa-

wusste, die er für das Drama konsultierte.³⁷ Das Figurenwissen bestimmt das Finale, während die Perspektive des Lesers oder Zuschau-

enza, Imola, Pesaro, Urbino, Camerino und Senigallia. Sein Ziel war die Schaffung eines eigenen Herrschaftsgebietes am nördlichen Rand des Kirchenstaates, das auch nach dem Tod seines Vaters, Papst Alexanders VI., der Familie Borgia gehören sollte. Cesare kam bis vor die Tore Bolognas. Da Bologna aber unter dem Schutz der französischen Krone stand, brach er die Belagerung ab zugunsten eines Abkommens mit dem Herrn von Bologna, Giovanni Bentivoglio, das ihm die strategisch wichtige Burg Castel Bolognese und eine beträchtliche Geldsumme verschaffte. Dafür zog sich Cesare Borgia einstweilen aus dem Bologneser Gebiet zurück, das während des gesamten Pontifikats Alexanders unter der Herrschaft der Bentivoglio blieb. Nach dem Tode Alexanders VI. stürzte Cesare Borgia Herzogtum Romagna wie ein Kartenhaus zusammen. Ausgerechnet der Erzfeind der Borgias, Papst Julius II. (Giuliano della Rovere), eroberte 1506 Bologna und vertrieb die Bentivoglio, aber ohne Belagerung. Giovanni Bentivoglio verließ die Stadt, als das päpstliche Heer vor die Tore Bolognas gelangte, und die päpstlichen Truppen zogen, unterstützt von den französischen Truppen Ludwigs XII., in die Stadt ein.

³⁷ Allerdings ist die Quellenfrage nicht leicht zu beantworten. Tagebuch-Notizen über die Borgias begegnen erst spät; so notiert Schnitzler s. d. 11. Januar 1925: »Lili hat Gregorovius ›Lucrezia Borgia‹ in der Hand; Gespräch über Borgias, Napoleon, Caesar«; tatsächlich erwähnt Ferdinand Gregorovius, Lucrezia Borgia. Nach Urkunden und Correspondenzen ihrer eigenen Zeit. 3. Aufl. Stuttgart 1875, S. 154, dass Cesare Borgia Versuch, sich Bolognas zu bemächtigen, auf den Einspruch des französischen Königs Ludwig XII. unterblieben sei; fraglich ist auch der Tgb-Eintrag vom 15. Mai 1925: »von Heini ›Geschichte der Päpste‹ (von Gregorovius)«, da Schnitzler hier möglicherweise den Autor verwechselt mit Ludwig Frhr. von Pastor (Geschichte der Päpste seit dem Ausgang des Mittelalters, Bd. III.1: Geschichte der Päpste im Zeitalter der Renaissance von der Wahl Innozenz' VIII. bis zum Tode Julius' II. 1484–1513. Freiburg i.Br. 1924, hier S. 543). – Schnitzlers eigene Angaben zu möglichen historischen Quellen bleiben selten und vage. Am 10. Juli 1898 schreibt er an Hugo von Hofmannsthal: »Für das neue Stück ist mir viel und gutes eingefallen; doch werd ich es vor August kaum beginnen, da ich ein bißchen Burckhardt, Gregorovius, Geiger lesen will (dazu)«. (In: BW Schnitzler, S. 105). – In Burckhardts »Cultur der Renaissance in Italien« und Ludwig Geigers »Renaissance und Humanismus in Italien und Deutschland«, die Schnitzler für den »Schleier der Beatrice« exzerpiert hat (vgl. Immer, »Die künstlerische Ergründung der Menschengestalt« [wie Anm. 33], bes. S. 205), finden sich keine Hinweise auf Cesare Borgias Abbruch seiner Bologna-Belagerung.

Solange keine besseren Nachweise vorliegen, kommen drei mögliche Quellen in Frage: a) Schnitzler schöpfte aus den etwas kargen Informationen von Ferdinand Gregorovius, Geschichte der Stadt Rom im Mittelalter. Vom V. bis zum XVI. Jahrhundert, Bd. 7. Stuttgart 1870, S. 448, der das »Mißlingen seines [Cäsare Borgias] Plans auf Bologna« erwähnt, nachdem dieser von seinem Vater »zum Herzog der Romagna« ernannt worden war: »Nun wünschte der Herzog nichts sehnlicher, als Bologna zur Hauptstadt seines Landes zu machen, aber die Wachsamkeit Bentivoglio's und der Schutz, welchen derselbe bei Frankreich fand, vereitelten diese Pläne, so daß sich Cäsar mit Castell Bolognese, einem vertragsgemäßen Hilfscorps Bentivoglio's und anderen Vorteilen begnügen mußte«. Auch wenn Gregorovius die historischen Ereignisse nicht exakt wiedergibt, entsprechen sie doch dem Sachverhalt, wie ihn Schnitzler in seinem Drama behandelt. b) Er-

ers dieses Wissen übertrifft, der sich die Folge der ausbleibenden Katastrophe spekulativ ausmalen kann.³⁸

Die Infragestellung eines anderen Werkendes hat die Schnitzler-Forschung vor einiger Zeit irritiert. »Fräulein Else« (1924), Schnitzlers andere, fast ein Vierteljahrhundert nach dem »Lieutenant Gustl« erschienene Monolognovelle, spart im Unterschied zu dem eigenen Prototyp den Traum nicht aus. Die neunzehnjährige Else verbringt mit ihren reichen Verwandten Urlaub in einem Nobelhotel in den Alpen, als sie telegraphisch von ihrer Mutter gedrängt wird, den befreundeten, älteren Kunsthändler Dorsday um eine beträchtliche Geldsumme anzugehen, damit der spielsüchtige Vater wegen veruntreuter Mündelgelder nicht ins Gefängnis muss. Der Kunsthändler ist bereit, die geforderte Summe zu zahlen, wenn Else sich ihm nackt zeige. In ihrer psychischen Überforderung entschließt sich Else, die Bedingung in Form eines öffentlichen Auftritts zu erfüllen. Nackt, in einen schwarzen Mantel gehüllt, lässt sie im Musiksalon in Anwesenheit Dorsdays und anderer Hotelgäste die Hülle fallen und bricht zusammen. Scheinbar ohnmächtig, wird sie in ihr Hotelzimmer zurückgebracht, wo sie un bemerkt einen Schlaftrunk zu sich nimmt und das Bewusstsein verliert. Mit dem mitten im Wort abbrechenden inneren Monolog endet die Novelle.

wähnt wird das Scheitern von Cesare Borgias Plan, Bologna einzunehmen, auch in der großen Künstlerbiographie von Hermann Grimm, *Leben Michelangelo's*. 2 Theile, Bd. 1. 5. Aufl. Berlin 1879, S. 226, die Schnitzler nachweislich kannte; vgl. Arthur Schnitzlers *Lektüren. Leseliste und virtuelle Bibliothek*. Hg. von Achim Aurnhammer. Würzburg 2013, S. 77, [D161]. c) Nicht auszuschließen sind schließlich fiktionale Darstellungen Cesare Borgias, der in der renaissancestischen Belletristik von Gobineau bis Richard Voss eine große Rolle spielte.

³⁸ Somit bestimmt »dramatische Ironie« den Schluss von Schnitzlers »Schleier der Beatrice«. Als »dramatische Ironie« bezeichnet Manfred Pfister, *Das Drama. Theorie und Analyse*. 11. Aufl. München 2001, bes. S. 87–90, solche theatralen Situationen, »wenn die sprachliche Äußerung oder das außersprachliche Verhalten einer Figur für den Rezipienten aufgrund seiner überlegenen Informiertheit eine der Intention der Figur widersprechende Zusatzbedeutung erhält« (ebd., S. 88).

»Else! Else!«

Sie rufen von so weit! Was wollt Ihr denn? Nicht wecken. Ich schlafe ja so gut. Morgen früh. Ich träume und fliege. Ich fliege ... fliege ... fliege ... schlafe und träume ... und fliege ... nicht wecken ... morgen früh ...

»El ...«

Ich fliege ... ich träume ... ich schlafe ... ich traue ... traue – ich flie ...³⁹

Der Schluss von »Fräulein Else« gewinnt seine Bedeutung erst durch die intertextuellen Bezüge. Denn Else negiert in ihren letzten Worten zwei Schlaflieder: »Guten Abend, gute Nacht« mit dem charakteristischen Refrain: »Morgen früh, wenn Gott will, wirst du wieder geweckt« und Clemens Brentanos Schlaflied »Hörst du wie die Brunnen rauschen«, mit dem Prinz Wetschwuth das »Myrtenfräulein« in den Schlaf singt: Auch dessen beide Schlussverse werden in Elses Schlussmonolog variiert: »Schlafe, träume, flieg', ich wecke | Bald Dich auf und bin beglückt.«⁴⁰ Da Else das Aufwachen, wie es die beiden Schlaflieder nahelegen, negiert, spricht scheinbar alles dafür, dass Else »in Träumen stirbt« – so das implizite Zitat von Brentanos Schlaflied aus dem »Märchen von dem Myrtenfräulein«. Der Stummfilm mit Elisabeth Bergner, an dem Schnitzler mitwirkte, scheint mit seinem abschließenden harten Schnitt von Elses bleichem Gesicht auf die schneebedeckten Gipfel der Alpen die Suizid-These zu bekräftigen.⁴¹

Doch Pharmakologen haben bezweifelt, ob die Dosis von fünf oder sechs Veronal, die Else einnimmt, tödlich ist,⁴² und auch Else selbst ist sich darüber nicht ganz im Klaren: »Wieviel Pulver braucht man denn? Sechs glaube ich. Aber zehn ist sicherer. Ich glaube, es sind noch zehn.

³⁹ Arthur Schnitzler, Fräulein Else. In: Ders., Die Erwachenden. Novellen. Berlin 1928 (Gesammelte Schriften), S. 7–95, hier S. 94f.

⁴⁰ Vgl. die Nachweise in meiner Studie: »Selig, wer in Träumen stirbt«. Das literarische Leben und Sterben von »Fräulein Else«. In: Euphorion 77, 1983, S. 500–510, sowie ausführlicher in: Arthur Schnitzlers intertextuelles Erzählen. Berlin/Boston 2013, hier S. 166–214.

⁴¹ Paul Czinner, Fräulein Else [Stummfilm]. Berlin: Poetic-Film G.m.b.H 1929, 1:46:00–1:46:23 [Schlusszene].

⁴² Vgl. Hartmut Scheible, Arthur Schnitzler. In: Deutsche Dichter des 20. Jahrhunderts. Hg. von Hartmut Steinecke. Berlin 1994, S. 11–30, hier S. 28f. Siehe dazu auch Sibylle Saxer, Fräulein Else (1924). In: Schnitzler-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Hg. von Christoph Jürgensen, Wolfgang Lukas und Michael Scheffel. Stuttgart/Weimar 2014, S. 221–226, hier S. 222.

Ja, das werden genug sein.«⁴³ Nachdem sie heimlich aus dem Glas getrunken hat, fragt sie sich: »Sind es nur Pulver genug?!«;⁴⁴ überdies bleibt dubios, ob Else das Glas vollständig leer getrunken hat, bevor sie es fallen lässt.⁴⁵ Scheint es aufgrund dieser von dem Mediziner Schnitzler präzise angegebenen Dosis sogar eher wahrscheinlich, dass Else nicht stirbt, erscheint das Ende der Novelle in einem anderen Licht. Dass ihre Gedanken abbrechen, wäre dann der hohen Dosis Veronal geschuldet und kein Beweis für den Suizid, den Else ja selbst auch nur halbherzig wünscht. Damit ist der Leser aufgefordert, über das vermeintliche Ende, wie es sich Else imaginiert, hinauszudenken und sich vorzustellen, was passiert, wenn Else wieder aufwacht. Ein wechselseitiger Bruch mit der Gesellschaft wäre wohl die unweigerliche Folge, womit das Ende sogar eine sozialkritische Spitze gewinnt.

Solche Scheinschlüsse, die Leser und Zuschauer zwingen, sich nicht mit dem vorläufigen Ende zufriedenzugeben, sondern die Geschichte imaginär fortzusetzen, sind eine bemerkenswerte rezeptionsästhetische Innovation Schnitzlers. Sie korreliert mit einer wahrnehmungskritischen Sensibilität, die ihren Ursprung in einer modernen Subjekt-Auffassung und Zeit-Wahrnehmung hat. Das Ich ist selten in der Wahrnehmungsgegenwart aufgehoben, da es einerseits Künftiges antizipiert und andererseits verzögert erlebt. Als Verfehlen der Gegenwart durch Vorwegkosten der Zukunft und Nacherleben des Vergangenen charakterisiert Schnitzler seine eigene Wahrnehmungsweise gegenüber Georg Brandes und gesteht es als »[s]eine Sünde« ein,

daß ich nicht verstehe, was zu Ende zu leben. Daher befinde ich mich meist in einem Zustand beträchtlicher innerer Schlamperei; Dinge, in denen ich eben stehe, sind in Wirklichkeit vorbei; andre, die lang zu Ende gelebt sind, haben ihren Duft zurückgelassen [...]. Ich glaube mit dieser unreinlichen ja fast unmoralischen Art inneren Lebens hängt es auch zusammen, daß ich beinah in jedem Einzelfall gedanklich mit allen

⁴³ Schnitzler, Fräulein Else (wie Anm. 39), S. 62.

⁴⁴ Ebd., S. 90.

⁴⁵ Vgl. die entsprechende Stelle aus Elses Sicht: »Geschwind, geschwind! Ich muß. Keinen Tropfen verschütten. So. Geschwind. Es schmeckt gut. Weiter, weiter. Es ist gar kein Gift. Nie hat mir was so gut geschmeckt. Wenn Ihr wüßtet, wie gut der Tod schmeckt! Gute Nacht, mein Glas. Klirr, klirr! Was ist denn das? Auf dem Boden liegt das Glas. Unten liegt es. Gute Nacht« (ebd., S. 91).

Möglichkeiten einer Weiterentwicklung fertig bin – und daß ich den Ereignissen selbst meistens als ein Verblüffter gegenübersteh.⁴⁶

»Alle Möglichkeiten einer Weiterentwicklung« – sie auszudenken, muten Schnitzlers Schlüsse dem Leser zu. Die Scheinschlüsse seiner Dramen und Erzählungen inszenieren zwar Zäsuren, geben Endgültiges jedoch nur vor. Die moderne Wahrnehmungspsychologie lehrt, dass wir aus denkökonomischen Gründen an zeitlichen Zäsuren wie Anfang und Ende festhalten, sie durch ›rites des passage‹, sogenannte ›Übergangsrituale‹ sogar bekräftigen, im Wissen, dass solche Epochenkonstruktionen unzulässige Vereinfachungen sind. An dieses paradoxe Zeitbewusstsein erinnern Schnitzlers Schlüsse, die deswegen so verblüffend anmuten.

⁴⁶ Arthur Schnitzler an Georg Brandes, 3. Februar 1897. In: Brandes – Schnitzler, Ein Briefwechsel (wie Anm. 15), S. 61–63, hier S. 62.