

„WORTE LASSEN SICH IN VERSCHIEDENER WEISE AUSLEGEN“. ARTHUR SCHNITZLERS SPRACHKRITIK

MAGDOLNA OROSZ

Eötvös-Loránd-Universität Budapest/Universität Miskolc, Ungarn

Sprachkritik um die Jahrhundertwende

Die Problematik der Sprache und des sprachlichen Ausdrucks bildet einen wichtigen Aspekt literarischer Selbstreflexion, sie äußert sich in bestimmten Epochen besonders vehement und führt zu neuen Ausdrucksmöglichkeiten bzw. ihrer Reflexion oder zur skeptischen Resignation. Die Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert ist eine Zeit, in der das Nachdenken über Sprache und Sprachlichkeit sich in der Philosophie¹ und auch in der Literatur als eines der dominantesten Probleme artikuliert: Literarische Texte exemplifizieren philosophische Probleme, indem z.B. das Problem der Sprache auf spezifische Weise thematisiert und zum selbstreflexiven poetischen Grundprinzip mancher Texte gemacht wird. Aufgegriffen und literarisch „verarbeitet“ werden die Bedingungen und die Möglichkeiten der Bezeichnung sowie der Erkenntnis durch Sprache sowie der Sprachlichkeit von Erkenntnis, die Fragen des Gebrauchs von Sprache und der Mitteilbarkeit individueller Selbst- und Welterfahrung durch Sprache. Es werden die Grundbedingungen nicht nur menschlichen Sprachgebrauchs im Allgemeinen, sondern auch des künstlerischen im Besonderen thematisiert und problematisiert. Die Werke von Hugo von Hofmannsthal, dessen kurzer Text *Ein Brief* vielfach als fiktionalisiertes Dokument der Sprachkrise gelesen worden ist, liefern verschiedene Belege für die Unfähigkeit und Unmöglichkeit sprachlicher Verständigung, aber auch Erzählungen von Leopold von Andrian oder Richard Beer-Hofmann lassen sich als narrative Ausgestaltungen vielfacher Verständigungs- und Kommunikationsstörungen interpretieren und führen auch zum Nachdenken über die Mitteilungsfähigkeit von Sprache in den verschiedensten Formen.²

Arthur Schnitzlers Erzählen

Arthur Schnitzler, der sowohl als Dramatiker als auch als Erzähler ein wichtiger Repräsentant der Frühen Moderne war³ und auch bedeutend zu bestimmten Veränderungen des Erzählens in dieser Zeit beigetragen hatte (vgl. z.B. die Verwendung des inneren Monologs⁴, der erlebten Rede und der vielfach gefächerten Figurenperspektive), gilt für einen

¹ Vgl. Nietzsches Beschäftigung mit der Metaphorizität der Sprache sowie Mauthners Sprachkritik.

² Die uneigentliche Sprachverwendung wird, wie Titzmann betont, für das Erzählen um die Jahrhundertwende immer charakteristischer, sie soll den Verlust an erzählbarer Geschichte kompensieren (vgl. TITZMANN 1989).

³ Zu seiner Einordnung vgl. Lukas, der feststellt, dass „Schnitzler dieser Epoche [= der Frühen Moderne] gänzlich angehört. Schnitzler hat [...] kein einziges »realistisches« (Erzähl)Werk verfaßt, auch wenn sich in einigen früheren Werken wie z.B. *Frau Berta Garlan* der Übergang vom Realismus zur Frühen Moderne noch greifen läßt“ (LUKAS 1996: 14). Zur Frage der Unterscheidung und der Unterschiede von „Realismus“ und „Früher Moderne“ vgl. u.a. TITZMANN 2002.

⁴ Vgl. die Analyse des inneren Monologs in zwei Erzählungen von Schnitzler in MORRIS 1998. Hier wird die erzähltechnische Analyse vor dem Hintergrund der Autorintention motiviert. Vgl. außerdem KUTTENBERG 2007.

großen Teil der Literaturgeschichtsschreibung als ein Autor, der seinen eigenen historischen, gesellschaftlichen, örtlichen Kontext mehr oder weniger unverhüllt, beinahe direkt in seinen Textwelten thematisiert. Le Rider stellt diesbezüglich fest, „[m]an findet nur wenige Darstellungen der Wiener Gesellschaft und der österreichischen Kultur, die ähnlich subtil und fesselnd sind wie die im Werk Schnitzlers. Mit großer Genauigkeit werden in seinen Erzählungen, Romanen und Theaterstücken die Topographie und Soziologie der habsburgischen Hauptstadt rekonstruiert.“⁵ Neben dieser scheinbaren Verankerung im real gegebenen Kontext wird auch angemerkt, dass Schnitzler zwar keine theoretisch angelegten ästhetischen Schriften verfasste, sich aber in der sich verändernden Welt der Wiener Moderne mit Fragen der Kunst und Literatur intensiv auseinandersetzte, mit der Frage vor allem, „[w]as Kunst noch sein kann, wenn alle ästhetischen Traditionen abreißen; woran sie festzuhalten und was sie aufzugeben hat“.⁶ Diese Auseinandersetzung wird in die Werke verlegt, denn (so Le Rider) „[i]nnerhalb der europäischen Literatur seiner Zeit unterscheidet sich Schnitzler dadurch, daß er zu keiner Zeit eine Theorie seiner literarischen Praxis formulieren wollte.“⁷ Für die Schnitzlerschen Werke sind jedoch solche Konstruktionsverfahren charakteristisch, die die tieferliegende poetologisch-sprachliche Bedingtheit und den Vermittlungsaspekt literarischer Textwelten durch besondere Momente der Texte/Textwelten hervorkehren.

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

Zeichenhaftigkeit der Welt und Bezeichnungskrisen

Das vieldiskutierte Sprachproblem bzw. die Sprachkritik taucht bei Schnitzler nicht direkt thematisiert, aber in einigen kleineren Texten auf, die dadurch viel bedeutender werden. Die kurze Erzählung *Die grüne Krawatte*, die 1901 entstand und 1903 im „Neuen Wiener Journal“ veröffentlicht wurde, ließe sich demnach als Schnitzlers Chandos-Briefes lesen, denn es steht nicht nur in zeitlicher Nähe des Chandos-Briefes, sondern sie wirft ebenfalls – in erzählerischer und zugleich etwas spielerischer Form – die Problematik der Sprache auf: indem hier die Geschichte eines jungen Mannes erzählt wird, der durch seine Krawatte(n) erkannt und anerkannt wird, erscheint dahinter auch die sich in mehreren Schritten ablaufende „Geschichte“ einer Bezeichnung sowie einer Kommunikationsstörung und einer damit einhergehenden (moralischen) Urteilsbildung.

⁵ LE RIDER 2007: 13.

⁶ FLIEDL 2005: 13.

⁷ LE RIDER 2007: 19.

Der Bezeichnungsprozess, nämlich wie die Figur die Bezeichnung „der Herr mit der grünen Krawatte“ erhält, veranschaulicht die Trennbarkeit des Bezeichneten vom Bezeichnenden und ihre Konventionalität sowie Willkürlichkeit. Der Bezeichnungsprozess läuft in mehreren Schritten ab, wobei die Verbindung von den Farbbezeichnungen mit dem Individuum sowie die qualitativen Urteile, die auf Grund dieser Verbindung gefällt werden, eine besondere Aufmerksamkeit verdienen.

Im ersten Schritt vollzieht sich die Kenntnisnahme der Farbe bzw. der Qualität der Krawatte, die Herr Cleophas trägt, was als die Identifikation des Individuums durch eine „ausgezeichnete“ Eigenschaft betrachtet werden könnte. Außerdem verbindet sich die Kenntnisnahme „mit viel Anerkennung“, so dass andere Individuen auch versuchen, „es ihm gleichzutun, und legten grüne Krawatten an wie er.“⁸ Zugleich tut sich eine Spaltung zwischen dem Individuum namens Cleophas und den anderen auf, ebenfalls wegen der das Individuum kennzeichnenden Krawatte, denn die der anderen „waren [...] aus gemeinerem Stoff und ohne Anmut geknüpft“ (gK, 274). Darauf folgend festigt sich die Verbindung von Individuum und dem es kennzeichnenden Objekt: „in einem neuen Gewand, aber mit der gleichen grünen Krawatte“ (gK, 274). Diese Festigung führt zur Änderung der Einstellung der Anderen, die Anerkennung wird zur Irritation: „Er wird uns noch zur Verzweiflung bringen mit seiner grünen Krawatte!“ (gK, 274). Im dritten Schritt vollzieht sich die Trennung von Individuum und Bezeichnung, die Bezeichnung „x mit der grünen Krawatte“ dient zur Identifikation des Individuums, unabhängig von seiner veränderten Eigenschaft (seine Krawatte ist in diesem Fall blau): Die Referenz verfehlt das Referenzobjekt, mehr noch, die definite Deskription trennt sich vom Referenzobjekt und verselbständigt sich sozusagen durch ihren Gebrauch: „Ah, uns wird er nicht einreden, dass diese Krawatte blau ist. Herr Cleophas trägt sie, und daher ist sie grün“ (gK, 274). Die in diesem Satz zum Ausdruck kommende Bezeichnung enthält zugleich ein Moment der vom konkreten Umstand unabhängigen Urteilsbildung. Im vierten Schritt festigt sich die Trennung des Bezeichneten vom Bezeichnenden, indem das Individuum, das „eine Krawatte vom schönsten Violett“ trägt, konsequent nur noch „der Herr mit der grünen Krawatte“ genannt wird, und der Benennungsakt wird mit negativen emotionalen Faktoren verbunden: „riefen die Leute höhnisch aus“ (gK, 274). Danach wird der Unterschied zwischen Cleophas und den anderen⁹ noch ausgeprägter, der emotive und moralische Aspekt der Bezeichnung wird dominant, indem die auf die beschriebene Weise gefestigte Benennung „x mit der grünen Krawatte“ in das verallgemeinernde moralische Urteil „Die Herren mit der grünen Krawatte sind Wüstlinge!“ (gK, 275) überführt wird. Im nächsten Schritt vertieft sich der Gegensatz zwischen Cleophas und den anderen, denn nicht nur „der laute Herr“ äußert die Verurteilung „Die Herren mit der grünen Krawatte sind Diebe!“ (gK, 275), sondern auch „manche schrien mit“ (gK, 275). Um so mehr sticht das Benehmen des so verurteilten von den anderen ab: „Cleophas zuckte die Achseln“ (gK, 275), da er die im Urteil enthaltene Bezeichnung ernst nimmt und so nicht auf sich selbst bezieht. Demnach erreicht das Urteil der anderen, als letzte Stufe der Klimax „Wüstlinge“–„Diebe“–„Meuchelmörder“, seinen Höhepunkt und auch seine höchste Ausdehnung: „schrie die ganze Menge“ (gK, 275). Der Konflikt löst

⁸ SCHNITZLER 1977a: 274 (im Weiteren zitiert im Text als gK und mit der Seitenzahl).

⁹ Dies geschieht auf Grund des Gegensatzes „Krawatte“ vs. „Zwirnsfäden“ sowie des Verhaltens („sich nicht darum kümmernd“ vs. „haßerfüllt“).

sich durch die Rückbeziehung der Bezeichnung „x mit der grünen Krawatte“ auf ihre Referenz, die im gegebenen Falle nicht das verurteilte Individuum sein kann: „Wen meinen Sie denn eigentlich?“ [...] Sie tragen doch gar keine grüne Krawatte!“ (gK, 275). Damit entleert sich auch das negative Urteil und die negative Einstellung zum Gebrandmarkten muss sich auch ändern: „versicherte ihn seiner Hochachtung“ (gK, 275). Die glückliche Lösung bleibt aber nur eine Scheinlösung, die gefestigte Bezeichnung und ihre moralische Auswirkung sind nicht zu tilgen, das Urteil, das die früheren in ein einziges gesteigert zusammenfaßt, bleibt am Individuum haften: „Wer darf jetzt noch daran zweifeln, daß Cleophas ein Wüstling, Dieb und Meuchelmörder ist?!“ (gK, 275)

In der erzählten Geschichte wird die Fragwürdigkeit eines durch die willkürliche Bezeichnung bestimmten Sprachgebrauchs gezeigt, in dem die Verwendung solcher Bezeichnungen auch von einer Beliebigkeit bedingt ist, die zur eigenmächtigen Abstempelung des Anderen führen kann, und zwar mit weitreichenden Folgen. Es wird in moderner, profaner Form die Gefahr des Schuldigmachens eines Unschuldigen aufgezeigt, und mit der Verbindung des allgemeinen Prozesses der Bezeichnung¹⁰ und des moralischen Urteilens wird eine von aktueller zeitlicher Bindung unabhängige „ewige“ Geschichte erzählt, die auch aus der in intertextueller Inversion hereingespielten biblischen Allusion der Verurteilung, bei der die Menge den Mörder Barabbas und nicht den unschuldigen Jesus freispricht (wiederum als Beispiel für die Macht des Wortes), einleuchtend hervorgeht.¹¹ Die biblische Passionsgeschichte erhält eine profane Variante und damit enthält sie Elemente einer Inversion, sie wird aber auf einer tieferen Ebene bestätigt: Das Moment der Transformation der biblischen Geschichte bekräftigt letzten Endes die welterschaffende Macht des Wortes, die die Bibel ebenfalls thematisiert: „Im Anfang war das Wort, und das Wort war bei Gott, und Gott war das Wort.“¹² Das menschliche Wort verliert aber diese Ureinheit, die Moderne erlebt die Beliebigkeit der Bezeichnung, der Benennung der Person, die Vertauschbarkeit von Bezeichnetem und Bezeichnendem, die Arbitrarität ethischer Urteile – die biblischen Bezugnahmen führen den Schnitzlerschen Text in das Umfeld der Sprachkrise zurück.

In der etwa anderthalb Jahrzehnte späteren und Fragment gebliebenen Novелlette *Ich*, die auf eine Tagebuchnotiz Schnitzlers aus dem Jahre 1917 zurückgeht und Jahre später 1927 wiederaufgegriffen wird, sind ebenfalls die Folgen der Sprachkritik und der Sprachkrise der Jahrhundertwende nachzuspüren. Das Erlebnis des Funktionierens der Sprache und der Relativität menschlicher Begriffe zur Erfassung zeitlicher und räumlicher Koordinaten der Welt verleitet die Figur zum Nachdenken über die Selbstverständlichkeit seines Daseins, und dadurch geht eben diese Selbstverständlichkeit zugrunde, indem Herr Huber gerade das „Sprachspiel“ des Bezeichnens und Benennens wortwörtlich nachvoll-

¹⁰ Das Moment der Bezeichnung, der Namensgebung kommt in der Bibel auch vor, indem Pilatus Jesus „der Juden König“ nennt (vgl. Joh 19: 19: „Pilatus aber schrieb eine Überschrift und setzte sie auf das Kreuz: und war geschrieben: Jesus von Nazareth, der Juden König“) und sich von dieser Bezeichnung, unabhängig von dem Wahrheitsgehalt, nicht abbringen lässt: „Was ich geschrieben habe, das habe ich geschrieben“ (Joh 19: 22).

¹¹ Vgl. Luk 23: 18: „Da schrie die ganze Haufe und sprach: Hinweg mit diesem und gib uns Barabbas los!“. Die biblische Allusion wird auch durch den Namen Cleophas verstärkt, indem Kleopas einer von denjenigen ist, die Jesus nach seiner Auferstehung in Emmaus erkannten (vgl. Luk 24: 18). Zu einer intertextuell angelegten Interpretation der Erzählung vgl. OROSZ 2005: 228–236.

¹² Joh 1: 1.

zieht, als repräsentierte er *avant la lettre*¹³ Wittgensteins Überlegungen über die verschiedenen Sprachspiele, die unseren Sprachgebrauch ausmachen: „Etwas benennen, das ist etwas Ähnliches, wie einem Ding ein Namenstäfelchen anheften.“¹⁴ Die Verwirrung Hubers angesichts der Vermitteltheit nimmt schrittweise zu: „Er sah nichts als gedruckte Buchstaben. [...] Er atmete auf, wenn er an die hölzerne Tafel dachte. ›Park‹.“¹⁵ Mit der individuellen Rückkehr zur quasi-atavistischen Reduktion der Sprache auf die Bezeichnung der Dinge, d.h. auf ihre Referenz, den puren Objektbezug, bleibt er letztendlich beim Sprachspiel des Bezeichnens stecken, und dieser Rückgang zu den Ursprüngen der Sprache, der für ihn in ein symbolhaftes Ich-Finden mündet, indem er den Zettel sich selbst anheftet, d.h. sich selbst benennt, wird von der diesen Prozess nicht nachvollziehenden Umwelt als Ich-Verlust (Krankheit, Wahnsinn) interpretiert.

Sprache und Bild: mediale (Un)Möglichkeiten

Im folgenden konzentriere ich mich auf eine kürzere Erzählung, die bestimmte Fragen der Zeichenhaftigkeit und der Interpretation durch die Auseinandersetzung mit der Medialität der Sprache und des Bildes bzw. ihrer Untauglichkeit zur „Festigung“ von Bedeutungen in einer als phantastisch interpretierbaren erzählten Geschichte¹⁶ narrativ umsetzt.

Die Erzählung *Die Weissagung*, die 1902 entstanden und 1905 erschienen ist, ordnet Fliedl den „Schicksalsnovellen“ zu, indem es hier darum geht, „[o]b alle Ereignisse durch endlose Kausalketten längst determiniert sind, ob alles vorherbestimmt ist, ob womöglich geheime oder gar unheimliche Mächte das Leben des Einzelnen in der Hand haben“.¹⁷ Zugleich aber geht es m.E. in der *Weissagung* um ein Interpretationsproblem, das durch entsprechende Zeichendeutung gelöst werden sollte, die durch die Medialität der Zeichen (Sprache vs. Bild) auch beeinflusst werden dürfte.

In der Erzählung wird eine mehrfach verschachtelte, auf zwei Erzähler verteilte Geschichte erzählt, die durch ein Nachwort des Herausgebers abgeschlossen wird, das das Erzählte sowie den Rahmenerzähler mehrfach verrückt, indem der Ich-Erzähler dem Herausgeber „persönlich nicht gekannt“¹⁸ war, und obwohl er „zu seiner Zeit ein ziemlich bekannter Schriftsteller“ (W, 443) gewesen sein soll, gilt er nach seinem Tod „so gut wie verschollen“ (W, 443), da er sowieso – mit zeitlicher Verschiebung der Ereignisse – „vor etwa zehn Jahren starb“ (W, 443). Der namenlose Ich-Erzähler und Dramenautor funktioniert als Erzähler der Rahmengeschichte, die einerseits einen Rückblick auf die Vorgeschichte gibt und den Hintergrund der ein Jahr später stattfindenden Ereignisse sowie die

¹³ Wittgensteins *Philosophische Untersuchungen* entstanden nämlich Ende der 1940er Jahre.

¹⁴ WITTGENSTEIN 1984: 244.

¹⁵ SCHNITZLER 1977b: 447.

¹⁶ Wünsch betrachtet die Erzählung als phantastisch (WÜNSCH 1991: 73). Wünsch kommt zur Folgerung, die auch auf Schnitzler zutreffen kann: „[i]n der Zeit 1890–1930 bilden die Texte mit fantastischen Elementen und die realitätskompatiblen Texte nicht zwei scharf abgegrenzte Klassen von Literatur mit kategorial verschiedenen Strukturen, sondern stehen beide in einem *Kontinuum der Formen*, dessen gemeinsamer Nenner die in der Epoche von Anfang an manifestierte Tendenz zur Abweichung von der Normalität ist“ (ebd., 73f.).

¹⁷ FLIEDL 2005: 168.

¹⁸ SCHNITZLER 2004: 443. Im Folgenden wird der Text mit der Sigle W und der entsprechenden Seitenzahl zitiert.

Aufführung „des kleinen Stückes“ (W, 422), das der Ich-Erzähler für die Laienaufführung verfasste, einschließt. Der Erzähler der Binnengeschichte, der Ereignisse „vor zehn Jahren – heute vor zehn Jahren“ (W, 424) ist Franz von Umprecht, der in der Rahmengeschichte als Schauspieler im Stück des Ich-Erzählers in der Laienaufführung auftreten und dadurch ein rätselhaftes Ereignis der Vergangenheit auf eine befriedigende Erklärung und Auflösung zurückführen soll. Die Rahmengeschichte funktioniert damit als Fortsetzung der Binnengeschichte, des Vorfalls vor zehn Jahren.

Damit werden mehrere Ebenen/Weltsegmente einer mit wenigen Zügen ziemlich „realistisch“ ausgestatteten erzählten Welt geschaffen, die einander stark gegenüberstehen: während die „Gesellschaft [...] im Schlosse“ (W, 420) mit einer „zwangslosen Zusammensetzung“ (W, 420) hervortritt, „die durch die dort geübte Kunst genügend gerechtfertigt schien“ (W, 420) und „eine höhere Art von Gesellschaftsspiel“ (W, 421) betreibt und damit „ein höchst anmutiges Erlebnis“ (W, 421) hinterläßt, ist die Gesellschaft in der Kaserne „in einem öden polnischen Nest“ (W, 424) auf „Trunk und Spiel“ (W, 425) als Gesellschaftsspiel reduziert und entfaltet statt geselliges Sichvertragen rassistische Hassgefühle.¹⁹ Hier wie dort, in der Rahmen- wie der Binnengeschichte gibt es jedoch das verbindende Element der „Aufführung“, des theatralischen Spiels, einerseits die Laienaufführung des Stückes des Ich-Erzählers, andererseits die „Aufführung“ der Kunststücke Marco Polos, der in dieser Hinsicht als Autor und Regisseur funktionierend betrachtet werden könnte. Das einen Augenblick aus dem künftigen Leben von Umprecht herbeizaubernde traumhafte „Bild“, das dann in einer Zeichnung festgehalten wird, könnte als dritte Ebene der Verschachtelung betrachtet werden, die die Zeitebenen von Vorher und Nachher in einer Art *mise en abîme* vereinigt bzw. aufeinander projiziert:

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

Das projizierte Bild nimmt sogar die Fiktion in der Fiktion, d.h. die Abschlusszene des aufzuführenden Dramas vorweg und etabliert zugleich eine Spannung zwischen den Zeichensystemen „Wort“ und „Bild“, denn – wie die Figur von Umprecht betont – „Worte lassen sich in verschiedener Weise auslegen“ (W, 428), wogegen das Bild „etwas Bestimmteres“ (W, 428) (Konkreteres/Greifbareres) repräsentieren sollte. Das Interpretationsproblem wird damit selbst als symbolhaftes Element in die Geschichte eingeführt und gleichzeitig zum wesentlichen Handlungsmoment gemacht: Obwohl Umprecht alles tut, um einerseits das Bild von seinem Visionscharakter zu befreien (er lässt ein notariell versiegeltes

¹⁹ Die antisemitischen Gefühle werden in der erzählten Geschichte für die Handlung so funktioniert, dass „gerade diese Laune des Prinzen mich mit demjenigen Menschen zusammengeführt hätte, der in so geheimnisvoller Weise die Verbindung zwischen Ihnen und mir [d.h. die vermeintliche Lösung des Rätsels in dem aufzuführenden Stück der Rahmengeschichte] herzustellen berufen war“ (W, 425f.); außerdem ließe sich die Figur von Marco Polo als eine Variante des zu ewiger Wanderung verurteilten Juden Ahasverus interpretieren, wodurch weitere Bedeutungsnuancen und Interpretationsmöglichkeiten angespielt werden.

Bild anfertigen), andererseits um seinem in der Vision projizierten Tod und den Umständen zwischen dem Gefühl, sein „Schicksal vollkommen in der Hand“ (W, 432) zu haben und dem „Bewußtsein [s]einer Wehrlosigkeit“ (W, 434) schwankend vorzubeugen, erfüllt sich alles, in einer Kette sonst zufälliger Geschehnisse, haargenau nach der Vision und doch nicht in der lebensrettenden Weise des Dramenspiels: das Schicksal wird vom Zufall regiert, das Rätsel „löst [sich], ohne sich aufzuklären“ (W, 430). Die Zeichen für die Unsicherheit oder Unzuverlässigkeit aller Erzählinstanzen werden von nicht erklärbaren Momenten verstärkt (das Verschwinden von Marco Polo, des Flötenspielers) und lassen die Interpretation des Erzählten – damit das fantastische Element verstärkend – für den Rezipienten in der Schwebe, jedoch im metaphorischen Feld von „Leben als Theater“ [theatrum mundi]. Für die Interpretation sowohl der Binnen- als auch der Rahmengeschichte erweisen sich aber beide Zeichensysteme als untauglich: das Drama bzw. seine Aufführung, d.h. das Zeichensystem der Sprache scheint genau das darzustellen, was in der von Marco Polo veranlassten Vision von Umprecht geschieht und im Bild festgehalten wird, wodurch eine mediale Übereinstimmung von Sprache und Bild entsteht. Ihre Übereinstimmung besteht aber in ihrer gleichmäßigen Untauglichkeit: das Drama verfehlt letzten Endes das tatsächliche Geschehen, das Bild aber verschwindet vom Blatt: es bleibt in beiden Fällen die Leere, das ungelöste Interpretationsproblem zurück, das auch (wegen der „phantastischen“ Verankerung der erzählten Welt mit den unaufgelösten Ambivalenzen) auf der Rezipientenebene nicht auflösbar ist.²⁰

Schnitzlers metaphorisches Erzählen

Die Eigenart Schnitzlerschen Erzählens könnte darin gesehen werden, dass die referenzialisierbaren („konkreten“) Kulissen seiner Textwelten zugleich eine Reflexion der Zeichenhaftigkeit, der Vermittlung und der Interpretation selbst voraussetzen und hinter der Oberfläche grundlegende Probleme der Epoche, der Welt- und Selbstinterpretation und der Konzeption des Individuums narrativ darlegen.

In den analysierten Erzählungen von Schnitzler sind solche Konstruktionsverfahren sichtbar, die die Wahrnehmungs- und Interpretationsprozesse von Zeichen auf mehreren Ebenen – der Figuren, der Erzählinstanz(en), des Rezipienten – in den Mittelpunkt stellen. Die in den Textwelten eine besondere Bedeutung und Funktion erlangenden Momente, Gegenstände oder Handlungen werden dadurch auf einer anderen, symbolhaften Ebene deutbar, indem sie ihre konkrete Bedeutung zwar behaltend, eine (immerhin von der Interpretation und der Perspektive des Interpreten abhängige) metaphorische Bedeutung erhalten. Schnitzlers Erzählen inszeniert somit grundlegende Zeichenprozesse und schließt sich der Diskussion um die Metaphorizität der Sprache²¹ und der Fallen des Sprachgebrauchs in einer besonderen Form an, indem die ganze Problematik in ihrer Komplexität narrativ gestaltet und mit anderen Diskursen der Epoche vielfach verlinkt wird, und die Brüchigkeit der Welt- und Selbsterfahrung sowie der Welt- und Selbstinterpretation für das die alten Nor-

²⁰ Eine Auflösung des Bezeichnungs- und Interpretationsproblems wäre erst möglich, wenn Sprache völlig ausgeschaltet wird, wie in der frühen Erzählung *Blumen*, in der die Lösung durch sprachloses Handeln herbeigeführt wird.

²¹ Vgl. NIETZSCHE, MAUTHNER – beide lassen der Literatur einen Freiraum zu, in ihrer Metaphorizität ihr eigenes Mittel zu erblicken.

mensysteme verlassende und seine eigene Vielschichtigkeit erlebende Individuum aufzeigt.²² Damit repräsentiert Schnitzler auch den „Epochenwandel vom Realismus zur Frühen Moderne“²³ – dass dies außerdem vielfache zeichentheoretische Folgerungen zulässt, zeugt ebenfalls von Schnitzlers Modernität.

LITERATUR

FLIEDL 2005

FLIEDL, Konstanze: *Arthur Schnitzler*. Stuttgart, 2005.

LE RIDER 2007

LE RIDER, Jacques: *Arthur Schnitzler oder Die Wiener Belle Époque*. Wien, 2007.

KUTTENBERG 2007

KUTTENBERG, Eva: Soma, Psyche, Corpse, and Gaze: Perception and Vision in Arthur Schnitzler's Early Prose Fiction. In: *Modern Austrian Literature*, Vol. 40, No. 2. 2007. 21–42.

LUKAS 1996

LUKAS, Wolfgang: *Das Selbst und das Fremde. Epochale Lebenskrisen und ihre Lösung im Werk Arthur Schnitzlers*. München, 1996.

MORRIS 1998

MORRIS, Craig: Der vollständige innere Monolog: eine erzählerlose Erzählung? Eine Untersuchung am Beispiel von „Leutnant Gustl“ und „Fräulein Else“. In: *Modern Austrian Literature* Vol. 31, Nr. 2. 1998. 30–51.

OROSZ 2005

OROSZ Magdolna: Literarische Bibellektüre(n). Aspekte einer semiotischen Intertextualitätskonzeption und intertextueller Textanalyse. In: ALKIER, Stefan – HAYS, Richard B. (Hg.): *Die Bibel im Dialog der Schriften. Konzepte intertextueller Bibellektüre*. Tübingen, 2005. 217–236.

SCHNITZLER 1977

SCHNITZLER, Arthur: Die grüne Krawatte. In: SCHNITZLER, Arthur: *Leutnant Gustl und andere Erzählungen*. Das erzählerische Werk, Bd. 2. Frankfurt/M., 1977. 274–275.

SCHNITZLER 1977

SCHNITZLER, Arthur: Ich. In: SCHNITZLER, Arthur: *Entworfenes und Verworfenes. Aus dem Nachlaß*. Hg. v. URBACH, Reinhard. Frankfurt/M., 1977. 442–448.

SCHNITZLER 2004

SCHNITZLER, Arthur: Die Weissagung. In: SCHNITZLER, Arthur: *Leutnant Gustl. Erzählungen 1892–1907. Mit einem Nachwort von Michael SCHEFFEL*. Frankfurt/M., 2004. 419–443.

TITZMANN 1989

TITZMANN, Michael: Das Konzept der ‚Person‘ und ihrer ‚Identität‘ in der deutschen Literatur um 1900. In: Pfister, Manfred (Hg.): *Die Modernisierung des Ich. Studien zur Subjektkonstitution in der Vor- und Frühmoderne*. Passau, 1989. 36–52.

²² Zu Schnitzlers Personkonzept vgl. WÜNSCH 1991: 247.

²³ LUKAS 1996: 121.

TITZMANN 2002

TITZMANN, Michael: ‚Grenzziehung‘ vs. ‚Grenztilgung‘. Zu einer fundamentalen Differenz der Literatursysteme ‚Realismus‘ und ‚Frühe Moderne‘. In: KRAH, Hans – ORT, Klaus-Michael (Hg.): *Weltentwürfe in Literatur und Medien. Phantastische Wirklichkeiten – realistische Imaginationen. Festschrift für Marianne Wünsch*. Kiel, 2002. 181–209.

TITZMANN 2003

TITZMANN, Michael: The systematic place of Narratology in Literary Theory and Textual Theory. In: KINDT, Tom – MÜLLER, Hans-Harald (eds.): *What is Narratology? Questions and Answers Regarding the Status of a Theory*. Berlin – New York, 2003. 175–219.

WITTGENSTEIN 1984

WITTGENSTEIN, Ludwig: *Philosophische Untersuchungen. Werkausg. Bd. 1*. Stuttgart, 1984. 225–580.

WÜNSCH 1991

WÜNSCH, Marianne: *Die Fantastische Literatur der Frühen Moderne*. München, 1991.