

„Das klingt zwar sehr klar. [...] Ist es aber durchaus nicht.“ –  
Arthur Schnitzers *Anatol* als Schnittstelle von Psychoanalyse,  
Empiriokritizismus und Sprachkritik

IMMANUEL NOVER

Hugo von Hofmannsthal schrieb 1892 in einem Aufsatz mit dem programmatischen Titel „Von einem kleinen Wiener Buch“ über Arthur Schnitzlers *Anatol*: „[A]lles Dreivierteltakt, wie ein getragener Walzer, in lächelnder Wehmut“ (161). Die sich in Hofmannsthals Zeilen scheinbar andeutende Lesart, die den Text auf den Ausdruck einer von dem Wiener Lokalkolorit der Jahrhundertwende geprägte Befindlichkeit reduziert – und damit die in Hofmannsthals Aufsatz weiter und tiefer entfaltete Rezeption ignoriert –, kann aus rezeptionsästhetischer Sicht als so verbreitet wie verkürzt verstanden werden. Der Text lässt sich nicht auf die *typischen* Schnitzlerschen Figuren, wie etwa das „süße Mädel“ (Schnitzler, „Weihnachtseinkäufe“ 57), oder die Schnitzlersche Motivik des „Leben, Sterben, Totsein“ beschränken (Hofmannsthal, „Wiener Buch“ 161), sondern kann als eine Adaption und Diskussion der virulenten psychologischen und philosophischen Theorien der Jahrhundertwende gelesen werden. Die 2002 von Luc Bondy inszenierte Aufführung im Volkstheater Wien zeigt zudem mit der Reduktion und Konzentration des Textes und des Bühnenbilds, das eben keinen Wiener ‚Jahrhundertwendenlokkolorit‘ aufruft, sondern die Figuren konsequent in einem ‚leeren‘ Raum agieren lässt, die Loslösung aus der oftmals inszenierten Tradition auf und lässt den Zuschauer das Stück als eine Diskussion zeit- und raumunabhängiger Problemstellungen rezipieren.<sup>1</sup>

Im Folgenden soll an der kurzen Episode „Die Frage an das Schicksal“ aus dem Einakterzyklus *Anatol* gezeigt werden, dass sich die Technik der Hypnose,<sup>2</sup> die Formulierung der Dezentrierung und Fragmentierung des Ichs von Ernst Mach und die an Hugo von Hofmannsthal erinnernde fundamentale Sprachkritik als textbestimmende Elemente ausmachen lassen können und so eine Tiefenstruktur offenbaren, die sich nicht in „sentimentaler Heiterkeit [...] [und] lächelnde[r] schalkhafte[r] Wehmut“ erschöpft (Schnitzler, „Abschiedssouper“ 81). In „Die Frage an das Schicksal“ wird auf der Oberflächenebene also Anatols Wunsch diskutiert, die Treue seiner Freundin Cora mittels einer unter Hypnose stattfindenden Befragung zu

ergründen. Auf der Tiefenebene hingegen werden die genannten weiter- und tiefergehenden Themen abgehandelt.

---

### Die Technik der Hypnose als Zugang zum Unbewussten

---

Arthur Schnitzler genoss wie Sigmund Freud eine medizinische Ausbildung an der Universität Wien und war neben seiner Tätigkeit als Schriftsteller, die zum Missfallen seines ebenfalls als Arzt tätigen Vaters zunehmend in das Zentrum seines Interesses rückte, zuerst im Krankenhaus und später in einer eigenen Praxis im medizinischen Bereich beschäftigt. Sein Interesse galt hierbei insbesondere den zur Zeit der Jahrhundertwende zuerst in Paris entwickelten Theorien zur Methode der Hypnose und den später von Freud entfaltenen Theorien zum Unbewussten. So rezensierte er in der von seinem Vater Johann Schnitzler gegründeten Zeitschrift *Internationale Klinische Rundschau* die von Freud ins Deutsche übersetzten *Neuen Vorlesungen über die Krankheiten des Nervensystems, insbesondere über Hysterie* von Jean-Marie Charcot. 1889 verfasste Schnitzler einen wissenschaftlichen Aufsatz, der sich mit der Behandlungsmethode der Hypnose und Suggestion auseinandersetzt: „Über funktionelle Aphonie und deren Behandlung durch Hypnose und Suggestion.“ Zudem wand er die Hypnosetechnik auch praktisch an und führt Operationen an hypnotisierten Patienten durch.<sup>3</sup>

Schnitzlers Darstellung der primär medizinischen und psychologischen Methode der Hypnose in literarischen Texten kann nicht zuletzt aufgrund seiner fundierten medizinischen Kenntnisse so überzeugend gelingen und findet ihre Ausarbeitung nicht nur in *Anatol*, sondern auch in dem 1898 entstandenen Drama *Paracelsus*, das mit den vielzitierten Zeilen „Es fließen ineinander Traum und Wachen, / Wahrheit und Lüge. Sicherheit ist nirgends“ endet (215). Eine Lesart, die die (literarische) Entfaltung der Hypnose bei Schnitzler lediglich als dichterische Adaption der wissenschaftlichen Erkenntnisse von Freud liest, wird der Innovationskraft der Texte Schnitzlers jedoch nicht gerecht. Die vielzitierte „Doppelgängerscheu“, von der Freud in einem Brief an Schnitzler spricht (96), verweist bereits auf die Bedeutung der sich in der Literatur manifestierenden Erkenntnisse.<sup>4</sup> Freud schreibt: „So habe ich den Eindruck gewonnen, daß Sie durch Intuition – eigentlich aber in Folge feiner Selbstwahrnehmung – alles das wissen, was ich in mühseliger Arbeit an anderen Menschen aufgedeckt habe“ (ebd.). Die Gleichzeitigkeit der Erkenntnisse wird insbesondere von Jaques Le Rider betont, der mit

---

der Frage nach der Wirkung des Literarischen im Psychologischen das oftmals fälschlich angenommene Primat von Freud zu Schnitzler und von der Psychoanalyse zur Literatur umkehrt (vgl. 43-60).

Die Überlegungen von Freud zum Unbewussten sieht Schnitzler durchaus kritisch: „Die psychoanalytische Methode biegt ins Unbewusste oft ohne Nötigung, lange ehe sie es dürfte, ein. Manchmal aus Bequemlichkeit, manchmal aus Borniertheit, manchmal aus Monomanie“ („Psychoanalyse“ 282). Schnitzler kritisiert das Freudsche Strukturmodell der Psyche, das die menschliche Psyche in die drei Instanzen ‚Ich,‘ ‚Über-Ich‘ und ‚Es‘ gliedert, als zu starres, deterministisches und abgeschlossenes System und setzt diesem folgendes Konzept entgegen:

Das Mittelbewußtsein wird überhaupt im Ganzen zu wenig beachtet. / Es ist das ungeheuerste Gebiet des Seelen- und Geisteslebens; von da steigen die Elemente ununterbrochen ins Bewußte auf oder sinken ins Unbewußte hinab. / Das Mittelbewusstsein steht ununterbrochen zur Verfügung. Auf seine Fülle, seine Reaktionsfähigkeit kommt es vor allem an. („Psychoanalyse“ 283)

„Die Frage an das Schicksal“ setzt mit der Schilderung einer von Anatol erfolgreich durchgeführten Hypnose ein: „wie sie tanzte, als du ihr sagtest, sie sei eine Ballerine, und wie sie weinte, als du ihr sagtest, ihr Geliebter sei gestorben“ (36).<sup>5</sup> Max, der Freund, der mit der Formulierung „immer nur für die Stichwörter [da zu sein]“ seine dramaturgische Funktion genau erkennt („Anatols Größenwahn“ 125), empfindet die Macht Anatols als Zauber und als „unheimlich“ (FS 36). Die Macht Anatols, die über die mittels Hypnose sedierten und tatsächlich wehr- und willenlosen Frauen ausgeübt wird, erinnert hierbei an das Bild „Une leçon de clinique à la Salpêtrière“ von André Brouillet, auf dem eine junge und halbentblößte hypnotisierte Frau in den Armen von Charcots Assistenten zu sehen ist.<sup>6</sup> Zudem beobachtet Max bereits zu Beginn des Textes die Auflösung der Identität der Figuren in divergente Identitätsbruchstücke. Die hypnotisierte Frau ‚empfindet sich‘ als „Ballerine,“ als Trauernde und als „Königin“ (FS 36); ihre Identität weist nicht mehr einen unteilbaren Kern eines individuellen Ichs auf, sondern zerfällt in eine Identität, die stets nur als temporäres Konstrukt zu begreifen ist.

Anatol betont hingegen zu Beginn des Textes seinen rationalen wissenschaftlichen Impetus, „Das Große an der Sache ist die wissenschaftliche Verwertung,“ um dann im folgenden Satz den Fokus von der objektiven Wissenschaft auf das individuelle Subjekt und dessen Interessen zu lenken: „Aber ach, allzuweit sind wir ja doch nicht. [...] [W]ie bring’ ich mich selbst in eine andere [Welt]?“ (FS 37). Die Hypnose soll im Folgenden dazu dienen, seinen Zweifel an der Treue seiner Freundin Cora zu falsifizieren. „Man könnte ein Zauberer sein! Man könnte sich ein wahres Wort aus einem Weibermund hervorhexen“ (FS 39). Er ist überzeugt, dass Cora ihm im un hypnotisierten Zustand nicht die Wahrheit sagen wird und sieht deshalb die Hypnose als Möglichkeit, den direkten Zugang zu der unzensierten Wahrheit zu erlangen. Anatol will also, in der Freudschen Terminologie gedacht, das Unbewusste ansprechen.

Cora wird nun von ihm hypnotisiert und verfällt sofort in einen Zustand, der sich durch eine hohe Suggestibilität auszeichnet:

ANATOL. Cora, wir sind im Wald.

CORA. O ... im Wald ... wie schön! Die grünen Bäume  
... und die Nachtigallen.“ (FS 42)

Anatol verpflichtet Cora, ihm die Wahrheit zu sagen, ihre Aussagen mit Beendigung der Hypnose jedoch wieder zu vergessen. Anatols erste Frage macht den Erfolg der Hypnose nicht nur evident, sondern zeigt zudem die Berechtigung der Zweifel Anatols an der Ehrlichkeit Coras auf:

MAX. Du, wie alt ist sie denn?

ANATOL. Neunzehn ... Cora, wie alt bist du?

CORA. Einundzwanzig Jahre.

MAX. Haha (FS 42).

Nachdem die Hypnose erwiesenermaßen wirkt, schlägt Max vor, nun die „Hauptfrage, [die Frage], ob sie treu ist“ zu stellen (FS 43). Anatol ist die Frage jedoch „nicht präzise genug,“ da der Begriff „treu“ von Cora „im allerweitesten Sinne“ verstanden werden könne (ebd.). Die folgende semantische Diskussion, in der die Unmöglichkeit der präzisen und eindeutigen Benennung – und damit die Unmöglichkeit, die Frage zu stellen und die Wahrheit zu erfahren – von Anatol postuliert wird, führt schließlich zur Einstellung der Bemühungen.

---

Anatol verzichtet auf die Frage und die Szene endet mit Max' Feststellung, dass „die Weiber auch in der Hypnose lügen“ (FS 48).

Schnitzler demonstriert in der Szene die Funktionsweise und, was 1889 noch nicht allgemeiner Konsens in der Forschung ist, das Funktionieren der Methode der Hypnose. Zugleich unterzieht Schnitzler die Hypnose jedoch auch einer kritischen Revision, indem er deutlich macht, dass die Methode auf einer sprachlichen Kommunikation und Benennung basiert, die äußerst störanfällig ist. Die Verständigung zwischen Hypnotiseur und Hypnotisierten – oder, in der medizinischen Praxis, zwischen Therapeuten und Patienten – setzt das Gelingen dieser sprachlichen Interaktion voraus. Gelingt diese nicht, so erhält der Hypnotiseur aufgrund der sprachlichen Verschiebungen nicht die gewünschten Auskünfte aus dem Unbewussten.

Die Hypnose wird von Anatol nicht nur aufgrund der kritischen Analyse des hypnotischen Systems eingestellt. Anatols Weigerung, die entscheidende Frage zu stellen, beruht ebenso auf seiner Angst die Wahrheit über und von Cora zu erfahren. Die „Vermeidung von Unlust“ Anatols führt zu einer fundamentalen Kritik an dem funktionierenden System (Freud, *Lustprinzip* 217). Der Abbruch der Hypnose – „*Anatol steht vor Cora ... sieht sie lange an Cora! ...! Schüttelt den Kopf, geht herum Cora! – Vor Cora auf den Knien Cora! Meine süße Cora! – Cora! Steht auf. Entschlossen Wach' auf ... und küsse mich!*“ (FS 47) – geschieht sukzessiv. Anatol setzt zu der Frage an, stockt und gerät ins Zweifeln. Schließlich erfolgt der Abbruch, dem die Regieanweisung „*Steht auf. Entschlossen*“ zuvor steht (ebd.). Das eigentliche Motiv für die Hypnose, die Frage nach der Treue, wird schließlich zugunsten der Aufforderung „und küsse mich!“ zurückgestellt (ebd.). Das Ende, das so typisch für Schnitzler scheint und in dem der Dreiklang von „Lieb' und Spiel und Tod“ aufscheint (Schnitzler, *Aphorismen* 17), den Schnitzler seinen Kritikern ironisch als Gehalt seines Werkes entgegenhält, lässt sich jedoch nicht auf die vereinende Kraft des Eros reduzieren, sondern verweist auch auf die Gefahr, die aus dem Bewusstwerden des Unbewussten resultiert. Freuds Diktum der 31. Vorlesung, „Wo Es war soll Ich werden“ wird hier von Schnitzler in Frage gestellt (*Vorlesungen* 516); Anatol verzichtet auf die Wahrheit, die das Unbewusste unter Hypnose offenbaren könnte, und erklärt sich mit dem zu Beginn des Dramas gefallenem Bonmots von Max einverstanden: „Ja, ich hatte fast vergessen, daß es die erste Freundespflicht ist – dem Freund seine Illusionen zu lassen“ (FS 40).

„Das Ich ist unrettbar“ – die Fragmentierung der Identität

---

„Das Ich ist unrettbar“ schreibt Ernst Mach 1885 in seinen vielbeachteten „Antimetaphysischen Vorbemerkungen“ (20), die von Hermann Bahr emphatisch rezipiert und rezensiert werden: „Die Vernunft hat die alten Götter umgestürzt und unsere Erde entthront. Nun droht sie, auch uns zu vernichten. Da werden wir erkennen, daß das Element unseres Lebens nicht die Wahrheit ist, sondern die Illusion“ (148). Die Dezentrierung des Subjekts sowie der Verlust des Ganzen und der Totalität gehen mit der „Vereinzelung, Individuation und Atomisierung“ einher und können in Zusammenhang mit der Krise der Sprache – wie sie etwa Hofmannsthal diskutiert – und als Ausdruck der Befindlichkeit der Zeit der Jahrhundertwende gelesen werden (Wunberg 74). So verweist Gerhard Neumann in seinem Aufsatz „Die Frage an das Schicksal.‘ Das Spiel von Wahrheit und Lüge in Arthur Schnitzlers Einakter-Zyklus ‚Anatol‘“ auf den bereits am Ende des 18. Jahrhunderts stattfindenden Umbruch.

[M]it der Erosion des überlieferten theologisch-metaphysisch fundierten Weltbildes und seines Providenzkonzepts im Feld aufklärerischer Säkularisierungstendenzen geht eine grundlegende Veränderung der Leitsemantik der Weltauslegung Hand in Hand. So richtet sich eine verschärfte Aufmerksamkeit philosophischer wie literarischer Texte auf die Möglichkeit, das Element des Zufalls, durch das die heraufziehende Welt bestimmt und durchzogen erscheint, mit neuen Argumenten noch einmal in ein providentiell gelenktes Universum einzubinden. Die miteinander konkurrierenden Vorstellungen von Kontingenz und Providenz bilden nun einen Spannungsbogen, in dem das ‚Erzählen von Lebensgeschichten‘, als eine Form der Stiftung von Lebenssinn, seine Unschuld verliert, damit aber zugleich neue Sprengkraft gewinnt; ein Vorgang, in dem sich ethische und ästhetische Triebkräfte auf merkwürdige und intrikate Weise verschränken. (Neumann 51)

---

---

In der Jahrhundertwende von 1800 / 1900 lässt sich, so wäre hinzuzufügen, nun das absolute Vorherrschen der Kontingenz beobachten.

Nietzsche konstatiert, dass „das Leben nicht mehr im Ganzen wohnt. Das Wort wird Souverain und springt aus dem Satz heraus, der Satz greift über und verdunkelt den Sinn der Seite, die Seite gewinnt Leben auf Unkosten des Ganzen – das Ganze ist kein Ganzes mehr“ (21). Hofmannsthal nimmt in „Poesie und Leben“ Nietzsches Überlegungen auf und erkennt, dass „der Begriff des Ganzen in der Kunst überhaupt verlorengegangen ist“ (15). In *Paracelsus* formuliert auch Schnitzler den Verlust der Sicherheit der eigenen Identität und der Wahrheit des Anderen und des Außen. Die Auflösung der Trennungen zwischen Traum und Wachen, sowie zwischen Wahrheit und Lüge verweisen auf den Zusammenbruch der Sicherheit des Ichs. Ein Sinn kann nur noch individuell generiert werden und erweist sich somit als individuelles Konstrukt; die Begriffe der Wahrheit und des Sinns verschwimmen im steten Spiel (der Signifikanten). Das Bezugssystem wird vollständig aufgelöst.

Ein Sinn

Wird nur von dem gefunden, der ihn sucht. / Es fließen  
ineinander Traum und Wachen, / Wahrheit und Lüge.  
Sicherheit ist nirgends. / Wir wissen nichts von anderen,  
nichts von uns; / Wir spielen immer, wer es weiß, ist  
klug. (Schnitzler, „Paracelsus“ 215)

Doch auch in „Die Frage an das Schicksal“ führt Schnitzler die Fragmentierung und Auflösung der Identität der Figuren vor. So wird über den Begriff der Treue, respektiv der Untreue, die Wahrheit und Identität des Anderen vervielfacht und aufgelöst. „Wenn ich sie frage: Liebst du mich? – so sagt sie ja – und spricht die Wahrheit; und wenn ich sie frage, bist du mir treu? – so sagt sie wieder ja – und wieder spricht sie die Wahrheit, weil sie sich gar nicht an die anderen erinnert – in dem Augenblick wenigstens“ (FS 38). Es gibt also keine solitäre und absolute Wahrheit, sondern nur eine relative Wahrheit, die sich aus der jeweiligen Situation ergibt. Die Identität von Cora und ihre Wahrheit ist somit nur im Plural zu denken; in der Verdoppelung erfährt diese jedoch ihre Fragmentierung.

Die Fragmentierung setzt mit der Teilung der Identität und Geschichte Coras in divergente Zeiteinheiten ein. Die Frage Anatols nach ihrer Treue könnte von ihr, so Anatol, auf die Zeit vor ihrer

---

Beziehung bezogen werden. „Hat sie nicht vielleicht tage- und wochenlang noch eine alte Kette nachschleppen müssen, m ü s s e n, sag' ich“ (FS 44). Sogar die Zeit ihrer beginnenden Beziehung wird von Anatol nicht als ernsthaftes Interesse interpretiert, sondern als „Laune von ihr – wie von mir“ gedeutet (FS 44). Über die Relativierung der Bedeutung der Verbindung erfolgt die Relativierung der moralischen Ansprüche und Vorstellungen an und von dem Anderen. „Wenn sie zu jener Zeit ein Unrecht begangen hat, was kann ich ihr vorwerfen? Nichts – gar nichts“ (FS 44). Die Bezeichnung und das Verständnis der Beziehung als „Laune“ suspendiert und nivelliert somit das ethisch-moralische System, das an diese angelegt wird, und begrenzt zugleich die emotionale Bindung an den Anderen auf ein Minimum. Die Gefühle Anatols in Bezug auf Cora erfahren durch die Spaltung ihrer Beziehung in die Zeit- und Bedeutungseinheiten der „Laune“ einerseits und der tatsächlichen Liebe andererseits eine Zweiteilung in zwei dichotome und unverbundene Episoden. Ähnliches gilt für die Person und Identität von Cora, die über die Zweiteilung verdoppelt wird.

Neben der realen Person Cora existiert in dem Text noch die von Anatol sprachlich imaginierte und erzeugte Figur Cora, die das amoralische Gegenbild zu „[s]einem Engel“ darstellt (FS 48). Die gezeichnete Figur – an die Femme Fatale der Zeit erinnernd – fällt durch ihre Zügellosigkeit in moralischer und erotischer Hinsicht auf. Wenngleich Anatol keinerlei Beweise für seinen Verdacht hat, so ist er doch von der Richtigkeit seiner Vermutung überzeugt. „[W]ährend wir selig sind ... weiß ich, daß sie mich betrügt. [...] Ich ahne es ... ich fühle es ... darum weiß ich es!“ (FS 37). Anatol schließt von seiner Untreue auf die Untreue seiner Partnerin und erweist sich mit seiner Ablehnung der von Max vorgetragene These, dass nur Männer untreu sind, sowohl als zynischer als auch als emanzipierter als dieser. „Die alte dumme Phrase! Immer wollen wir uns einreden, die Weiber seien darin anders als wir!“ (FS 38).

Doch Anatol ist nicht nur von der Untreue Coras überzeugt, sondern vermutet ebenso, dass sie ihm die Wahrheit verweigern würde. „Wenn ich auf den Knien vor ihr läge und ihr sagte: Mein Schatz, mein Kind – alles ist dir im Vorhin verziehen – aber sag' mir die Wahrheit – was hülfe es mir? Sie würde lügen wie vorher – und ich wäre soweit als vorher“ (FS 39). Anatols fundamentaler Zweifel an der Möglichkeit, die Wahrheit über und von dem Anderen zu erfahren, stellen die Basis seines pessimistischen Menschenbildes dar, das an die Auflösung sämtlicher Bezugssysteme schildernden zitierten Zeilen aus *Paracelsus* erinnert. In seinem Ausbruch offenbart sich sowohl der verzweifelte Wunsch, die Wahrheit des Anderen ergründen zu können, als auch seine

---

ambivalente Sicht auf Cora und die Frauen im Allgemeinen. „[W]enn es irgendein untrügliches Mittel gäbe, diese dummen, süßen, hassenswerten Geschöpfe zum Sprechen zu bringen oder auf irgendeine andere Weise die Wahrheit zu erfahren ...“ (FS 39). Zugleich wird mit der Nennung des Zufalls als einzige Möglichkeit, die Wahrheit zu erfahren – „Aber es gibt keines außer dem Zufall“ (FS 39) – allein der „Augenblick der Kontingenz“ als Erfahrung der „Strukturformel der Maskerade“ genannt (Brandstetter 34).<sup>7</sup>

Die Figur Cora setzt sich somit stets aus drei Figuren zusammen: Aus der realen ‚guten‘ Cora der derzeitigen Beziehung – „Mein Engel“ (FS 48) –, aus der realen moralisch indifferenten Cora, der „Laune“ (FS 44) der anfänglichen Verbindung, und aus der aus Anatols pessimistischen Menschenbild resultierenden imaginierten ‚bösen‘ Cora, die als amoralische Femme Fatale gesehen wird. Die Fragmentierung der Person Cora führt zu dem grundsätzlichen Misstrauen Anatols. Die Möglichkeit, die Wahrheit über Cora mittels der Hypnose zu erfahren und so die imaginierte Femme Fatale Cora als Irrbild zu entdecken und zu vergessen, lässt Anatol als seinen Wunsch, lieber die ungeliebte Wahrheit durch seine Illusion zu verdrängen als aufgrund dieser zum konsequenten Handeln gefordert zu werden, verstreichen. So bleibt der Status Quo erhalten und Max fasst am Schluss des Textes die ambivalente Mischung aus Wahrheit, Lüge und Illusion wie folgt zusammen: „Eines ist mir klar: Daß die Weiber auch in der Hypnose lügen ... Aber sie sind glücklich – und das ist die Hauptsache“ (FS 48).

---

### Der Begriff der ‚Treue‘ – ein semantisches Problem?

---

Hugo von Hofmannsthal formulierte bereits 1902 in *Ein Brief* eine luzide Analyse der Krise der Sprache.<sup>8</sup> So stellt der Verfasser des Briefes, Lord Chandos, fest, dass ihm „völlig die Fähigkeit abhanden gekommen [ist], über irgend etwas zusammenhängend zu denken oder zu sprechen“ (48). Weiterhin konstatiert er einen fortschreitenden Zerfall der Sprache, der die sprachliche Benennbarkeit seiner Welt zusehends erschwert und ausgehend von seinem „Unbehagen, die Worte ‚Geist‘, ‚Seele‘ oder ‚Körper‘ nur auszusprechen“ schließlich auch die Worte der alltäglichen Sprache erfasst und so die sprachliche Kommunikation unmöglich macht („Brief“ 48). „[D]ie abstrakten Worte, deren sich doch die Zunge naturgemäß bedienen muß, [...]“

---

zerfielen mir im Munde wie modrige Pilze. [...] Es zerfiel mir alles in Teile, die Teile wieder in Teile und nichts mehr ließ sich mit einem Begriff umspannen“ (ebd.). Lord Chandos gelingt es nicht mehr, mittels Sprache zu kommunizieren oder seine Welt zu fassen. Selbst einfache Beurteilungen – „Sheriff N. ist ein böser, Prediger T. ein guter Mensch; Pächter M. ist zu bedauern [...] ein anderer ist zu beneiden“ („Brief“ 49) – kann er nicht mehr treffen. Sprachlich lässt sich die Wertung eines Anderen oder einer Handlung nicht mehr ausdrücken; die dichotome Begrifflichkeit des Codes ‚gut / böse‘ löst sich auf und kann nicht mehr zu ethisch-moralischen Wertung herangezogen werden.<sup>9</sup>

Schnitzler führt in „Die Frage an das Schicksal“ die semantische Auflösung des Begriffs der ‚Treue‘ vor und führt somit die von Hofmannsthal abstrakt angedeutete Krise der Sprache en detail an einem Zeichen und einer Bedeutung durch.<sup>10</sup> Die Motivation des Textes, die unter Hypnose von Cora zu beantwortende Kernfrage, wird Anatol von Max souffliert: „Nun also, die Hauptfrage, ob sie treu ist“ (FS 43). Anatol verweigert sich jedoch vehement der Frage und bezweifelt die Präzision der Bezeichnung. „Die Frage ist dumm. [...] So kann man nicht fragen. [...] Ich muß die Frage anders fassen. [...] [S]ie ist nicht präzise genug“ (FS 43). Die Bedeutung des Wortes ‚treu‘ wird von Anatol über das präzise zu bezeichnende Feld ausgedehnt; das Signifikat von ‚treu‘ geht über den Signifikanten von ‚treu‘ hinaus. „Wenn ich sie frage: Bist du treu, so meint sie dies vielleicht im allerweitesten Sinne“ (FS 43). Anatol erweitert die Rezeptionsmöglichkeit der Frage um die Dimension der Vergangenheit, die in der im Präsens verfassten Frage nicht intendiert ist. Der Begriff ‚treu‘ bezieht sich in Anatols Lesart im Gegensatz zu dem im Präsens gehaltenen Verb („Bist du“), das sich eindeutig auf die Gegenwart bezieht und eben nicht nach der Vergangenheit fragt, sowohl auf die Gegenwart als auch auf die Vergangenheit und erlangt so einen temporär losgelösten ‚überzeitlichen‘ Charakter. „Sie umfaßt vielleicht die ganze ... Vergangenheit ... Sie denkt möglicherweise an eine Zeit, wo sie einen andern liebte ... und wird antworten: Nein.“ (FS 43) Max’ Vorschlag, die Frage zeitlich einzugrenzen – „Cora, warst du mir treu, seit du mich kennst?“ (FS 43) –, der das zuvor erörterte Problem der Rezeption beseitigt, wird von Anatol wiederum abgetan. „Auch das ist ein Unsinn!“ (FS 43). Anatol definiert den Beginn ihrer Beziehung als „Laune“ (FS 44), in der Cora „vielleicht tage- und wochenlang noch eine alte Kette nachschleppen [hat] müssen“ (FS 44). Der rational argumentierende Max, von dem „ein Hauch von kalter, gesunder Heiterkeit aus[geht]“ („Abschiedssouper“ 83), präzisiert die zu stellende Frage abermals:

„Cora, seit du mich liebst ... bist du mir treu?“ (FS 44). Anatol kann nun die Bedeutung des Begriffs ‚treu‘ nicht mehr zeitlich ausdehnen und damit unscharf machen – die Frage von Max ist tatsächlich äußerst präzise gestellt und definiert den zu befragenden Zeitraum genau –, sondern muss nun semantisch argumentieren. „Treu! Was heißt das eigentlich? Treu?“ (FS 44). Im Folgenden versucht Anatol, das Signifikat von ‚treu‘ soweit auszudehnen, dass es seine eigentliche Bedeutung in der Bedeutungshypertrophie verliert.

Denke dir ... sie ist gestern in einem Eisenbahnwaggon gefahren, und ein gegenüberstehender Herr berührte mit seinem FuÙe die Spitze des ihren. Jetzt mit diesem eigentümlichen, durch den Schlafzustand ins Unendliche gesteigerten Auffassungsvermögen, in dieser verfeinerten Empfindungsfähigkeit, wie sie ein Medium zweifellos in der Hypnose besitzt, ist es gar nicht ausgeschlossen, daß sie auch d a s schon als einen Treubruch ansieht. (FS 45)

Anatol diskutiert nun die Bedeutung des Begriffs ‚treu‘ und weitet dessen Bedeutungsfeld soweit aus, dass sogar die Berührung von Coras Schuh durch einen fremden Mann als Untreue gelten kann. Die Abgrenzung des Signifikats ‚treu‘ von dem Signifikat ‚untreu‘ wird zusehends unklarer; letztlich wird das Feld von ‚untreu‘ weit in den Bereich von ‚treu‘ ausgedehnt – die Bedeutung von ‚treu‘ und ‚untreu‘ fällt letztlich in eins. Wenn aber (nahezu) alles als ein Zeichen der ‚Untreue‘ gelesen werden kann, so ist es faktisch nicht mehr möglich, ‚treu‘ zu sein – und somit würde sich die Frage nach der ‚Treue‘ erübrigen. Max versucht erneut, die Bedeutung des Wortes auf das ‚normale‘ Verständnis zu begrenzen, um so den Begriff wieder sinnvoll zur Kommunikation verwenden zu können. „Wenn du ihr jetzt zuflüsterst [...]: Bist du mir treu ... so wird sie an keines Herrn Fußspitzen [...] denken – sondern nur an das, was wir gemeinlich unter Untreue verstehen“ (FS 45).

Es erweist sich“, daß die Frage nach der Wahrheit, die eine Frage nach der ‚Treue‘ der Frau ist und an das Medium gerichtet werden soll, gar nicht eindeutig formuliert werden kann; daß die Sprache selbst (als Frage) subvertiert, was sie (als Antwort) einzulösen sich anschickt; daß es unmöglich ist jenen ‚Zufall‘ (17) in

eine Notwendigkeit umzumünzen, der die Kontingenz der Liebesbeziehung [...] gleichsam zu providentialisieren vermöchte. (Neumann 55)

Nach der semantischen Auflösung des Begriffs ‚treu‘ versucht Anatol nun mittels des Hinweises auf das Unbewusste, auf Zustände, die „aus sich selbst heraus entstehen [können] [...], aber auch künstlich erzeugt werden [können],“ und mittels der Konstruktion eines Kontextes, der „durch betäubende, durch berauschende Mittel“ erschaffen wurde, die Bedeutung des Zeichens durch den Kontext zu relativieren und aufzulösen (FS 46). „Vergegenwärtige dir ein dämmeriges, stimmungsvolles Zimmer [...]. In diesem Zimmer sie ... und irgendein anderer. [...] Nun – ein paar Gläser Rheinwein ... eine eigentümliche schwüle Luft [...], parfümierte [...] Tapeten, ein Lichtschein von einem matten Glasluster und rote Vorhänge – Einsamkeit – Stille – nur Flüstern von süßen Worten ...“ (ebd.). Der Einwurf von Max, dass ein Aufenthalt in dem eindeutig markierten Raum – dessen überzeugende Imagination Anatol aus offensichtlichen Gründen leicht gelingt – sich sicherlich nicht mit seinem Verständnis von Treue vereinbaren lässt, wird von Anatol wiederum mit dem Verweis auf das Unbewusste und mit der auratischen Behauptung „Es gibt so rätselhafte Dinge ...“ erwidert (FS 46).

Mit der Erkenntnis und Formulierung von Max – die als Emanzipation von seiner Rolle als ‚Stichwortgeber‘ verstanden werden kann –, dass Anatol seine „Illusion doch tausendmal lieber ist als die Wahrheit,“ da Anatol fürchtet, dass sich seine Vermutung, „daß eine Frau, die du [Anatol] liebst, wirklich so ist, wie sie ja a l l e deiner [Anatols] Idee nach sein sollen“ bewahrheiten könnte, suspendiert Max die weiteren Versuche von Anatol, den Begriff der Treue weiter psychoanalytisch oder semantisch zu diskutieren und aufzulösen (FS 47). Anatol kann sich nicht dazu überwinden, die Frage zu stellen und die Wahrheit zu erfahren und bricht die Hypnose mit der Aufforderung „Wach’ auf ... und küsse mich!“ ab (ebd.).

---

„Treu! Was heißt das eigentlich?“ (FS 44) – ein Resümee

---

Schnitzler diskutiert, wie gezeigt wurde, in „Die Frage an das Schicksal“ die virulenten zeitgenössischen psychologischen und philosophischen Theorien und Methoden. Ausgehend von der

---

Überlegung Anatols, mittels Hypnose die Wahrheit über die Gefühle und über die Treue seiner Geliebten zu erfahren, erörtert Schnitzler so die Hypnosetechnik, die Fragmentierung der Identität und die Krise der Sprache. Allerdings leistet Schnitzler in seinem Text keine emphatische und affirmative Inszenierung der Theorien, sondern erörtert diese durchaus kritisch und bezieht dezidiert Position. Insbesondere der Abbruch der Hypnose aufgrund der Überzeugung Anatols, dass das ‚Nicht-Wissen,‘ die „Illusion“ (FS 40), sowohl für die Beziehung zum Anderen als auch für das psychische Wohlbefinden heilsamer als die objektiv und rational ‚richtige‘ Wahrheit sein kann, zeigt die kritische Distanz Schnitzlers zu Freud und dessen Prinzip der Bewusstwerdung des Unbewussten auf. Die ‚dichterische‘ Scheu vor der absoluten Wahrheit, die Sympathie für das ‚Geschönte‘ der Illusion, der Erzählung, wird von dem Dichter Schnitzler in der Illusion des erzählten – und somit auch fiktionalen und ‚unwahren‘ – Textes ausgedrückt. Freuds Diktum „Wo Es war soll Ich werden“ (*Vorlesungen* 357) wird einer kritischen Revision unterworfen.

Die Fragmentierung der Identität führt Schnitzler in der Episode nachdrücklich vor. Er zeigt, wie Anatol mittels der sprachlichen Fragmentierung der Zeit und der Figur Cora, also mit der Pluralisierung der Figur Cora sowie mit der Aufspaltung ihrer Beziehung in divergente Zeiteinheiten, denen bereits begrifflich unterschiedliche Bedeutungen zugeschrieben werden, den Begriff der Wahrheit zersetzt, der nunmehr nur noch als relativ, temporär und transitiv sowie situationsgebunden zu verstehen ist. Eine ‚objektive‘ und dauerhafte Wahrheit ist nicht mehr feststellbar; „Das Ich ist unrettbar“ (Mach 20).

Über den Versuch der zunehmenden ‚Präzisierung‘ der zu stellenden Frage offenbart Anatol das Scheitern der Sprache, diese an sich einfache Frage ‚richtig‘ zu formulieren und zu kommunizieren. Es gelingt nicht, die Kommunikation mit dem Anderen sprachlich so zu gestalten, dass die Bedeutung der Zeichen von dem Rezipienten eindeutig zu dekodieren ist. Bereits vor der Artikulation werden dem Sender Anatol die möglichen sprachlichen Verschiebungen klar – einmal mehr erweist sich hier die Moderne als Vorläufer der Postmoderne und erinnert mit dem steten Gleiten der Signifikanten an die später von Jaques Derrida formulierten Überlegungen zur Sprache<sup>11</sup> – und die Kommunikation wird eingestellt.

Die kurze Episode „Die Frage an das Schicksal“ aus Schnitzlers frühem Drama *Anatol* erweist sich somit in der hier vorgestellten Lesart als ein Text, der unter der Oberfläche, die von Hofmannsthal mit „[A]lles Dreivierteltakt [...], in lächelnder Wehmut“ charakterisiert wurde

(„Wiener Buch“ 161), eine elaborierte und tiefsinnige Diskussion der philosophischen und psychologischen Theorien leistet – und hierbei dezidiert Stellung bezieht.

---

## Anmerkungen

---

- <sup>1</sup> Zu der Inszenierung vgl. Merschmeier.
- <sup>2</sup> Dieser Aufsatz ist sicher nicht der richtige Ort, die Geschichte der Hypnose – und den Einfluss von Schnitzler und Freud auf ebendiese – abschließend zu klären oder auch nur zu resümieren. Zur Vertiefung dieses Aspektes sei auf die Darstellungen von Michael Worbs, Ulrich Weinzierl und Michaela Perlmann verwiesen.
- <sup>3</sup> Die Beziehung von Schnitzler zu Freud und zur Technik sowie zum medizinischen Einsatz der Hypnose findet sich bei Dagmar Lorenz ausführlich dargestellt (vgl. 115f.).
- <sup>4</sup> Zur Beziehung von Schnitzler und Freud vgl. Scheible. Insbesondere das Kapitel *Traumnovelle* ist hierbei äußerst erhellend.
- <sup>5</sup> Der Text „Die Frage an das Schicksal“ von Arthur Schnitzler wird im Folgenden unter der Sigle FS direkt im Text zitiert.
- <sup>6</sup> Die Konstruktion der Männlichkeit wird von Oosterhoff diskutiert (vgl. Oosterhoff).
- <sup>7</sup> Eine gender-orientierte Deutung des Textes, insbesondere der ‚Masken,‘ leistet Gabriele Brandstetter in ihrem Aufsatz „Körper-Maske – Sprach-Maske. Inszenierung von Weiblichkeit in Werken von Arthur Schnitzler, Rebecca Horn, Maguy Marin.“
- <sup>8</sup> Zur Krise der Sprache in der Jahrhundertwende um 1900 vgl. u.a. Kacianka und Zima.
- <sup>9</sup> Zugleich verweist Hofmannsthal nachdrücklich auf die Bedeutung des ‚wahren Sprechens,‘ das eine ‚Wahrheit‘ ausspricht und kommuniziert. So heißt es etwa in „Der Kaiser und die Hexe“: „Bist du außen nicht wie innen, / Zwingst dich nicht, dir treu zu sein, / So kommt Gift in deine Sinnen, / Atmest aus und atmest ein, / Und von dem dir gleichen Leben / Bist du wie vom Grab umgeben / [...] Wer nicht wahr ist, wirft sich weg! / [...] Und wenn du ein Wesen lieb hast, / Sag nie mehr, bei deiner Seele! / Als du spürst. Bei deiner Seele! / Tu nicht eines Halms Gewicht / Mit verstelltem Mund hinzu: / Dies ist solch ein Punkt, wo Rost / Ansetzt und dann weiterfrißt“ (186-187).
- <sup>10</sup> Im Gegensatz zu Hofmannsthal erfolgt bei Schnitzler ‚lediglich‘ die Analyse der Krise der Sprache, die sich in Hofmannsthal’s *Ein Brief* ankündigende ‚Lösung,‘ die ‚neue Sprache,‘ die paradoxerweise erst und nur im „Verstummen des Todes“ greifbar wird (Lorenz 153); „eine Sprache, von deren Worten mir auch nicht eines bekannt ist, eine Sprache, in welcher die stummen Dinge zu mir sprechen, und in welcher ich vielleicht einst im Grabe vor einem unbekanntem Richter mich verantworten werde“ („Brief“ 54), wird von Schnitzler weder offeriert noch diskutiert.
- <sup>11</sup> Vgl. hierzu u.a. Derrida: *Die Schrift und die Differenz* oder *Die Stimme und das Phänomen. Einführung in das Problem des Zeichens in der Phänomenologie Husserls.*
-

---

 Quellenverzeichnis
 

---

- Bahr, Hermann. „Das unrettbare Ich.“ *Die Wiener Moderne. Literatur, Kunst und Musik zwischen 1890 und 1910*. Hrsg. Gotthart Wunberg. Stuttgart: Reclam, 1981. 147-148. Druck.
- Brandstetter, Gabriele. „Körper-Maske – Sprach-Maske. Inszenierung von Weiblichkeit in Werken von Arthur Schnitzler, Rebecca Horn, Maguy Marin.“ *Maskeraden: Geschlechterdifferenz in der literarischen Inszenierung*. Hrsg. Elfi Bettinger und Julika Funk. Berlin: Erich Schmidt Verlag, 1995. 338-363. Druck.
- Derrida, Jaques. *Die Schrift und die Differenz*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch, 1972. Druck.
- . *Die Stimme und das Phänomen. Einführung in das Problem des Zeichens in der Phänomenologie Husserls*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch, 1979. Druck.
- Freud, Sigmund. „Briefe an Arthur Schnitzler.“ *Neue Rundschau* 66 (1955): 96-106. Druck.
- . *Jenseits des Lustprinzips*. Studienausgabe in 10 Bänden. Hrsg. Alexander Mitscherlich et al. Vol. 3. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag, 1969. Druck.
- . *Neue Folge der Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse*. Studienausgabe in 10 Bänden. Hrsg. Alexander Mitscherlich et al. Vol. 1. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag, 1974. Druck.
- Hofmannsthal, Hugo von. „Der Kaiser und die Hexe.“ *Sämtliche Werke. Kritische Ausgabe. Veranstaltet vom Freien Deutschen Hochstift*. Hrsg. Rudolf Hirsch et al. Vol. 3. *Dramen 1*. Hrsg. Götz Eberhard Hübner et al. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag, 1982. 177-208. Druck.
- . „Ein Brief.“ *Sämtliche Werke. Kritische Ausgabe. Veranstaltet vom Freien Deutschen Hochstift*. Hrsg. Rudolf Hirsch et al. Vol. 31. *Erfundene Gespräche und Briefe*. Hrsg. Ellen Ritter. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag, 1991. 45-55. Druck.
- . „Poesie und Leben.“ *Gesammelte Werke. Reden und Aufsätze I*. 1891-1913. Hrsg. Bernd Schoeller und Rudolf Hirsch. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 1979. 13-19. Druck.
- . „Von einem kleinen Wiener Buch.“ *Gesammelte Werke. Reden und Aufsätze I*. 1891-1913. Hrsg. Bernd Schoeller und Rudolf Hirsch. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 1979. 160-162. Druck.
- Kacianka, Reinhard und Peter V. Zima, Hrsg. *Krise und Kritik der Sprache. Literatur zwischen Spätmoderne und Postmoderne*. Tübingen: Francke Verlag, 2004. Druck.
- Le Rider, Jaques. *Arthur Schnitzler oder Die Wiener Belle Époque*. Wien: Passagen Verlag, 2007. Druck.
- Lorenz, Dagmar. *Wiener Moderne*. Stuttgart: Verlag J.B. Metzler, 1998. Druck.
- Mach, Ernst. „Antimetaphysische Vorbemerkungen.“ *Die Analyse der Empfindungen und das Verhältnis des Physischen zum Psychischen*. Jena: Fischer Verlag, 1903. 1-30. Druck.
- Merschmeier, Michael. „Akkordarbeiter der Triebe.“ *Theater heute* 7 (2002): 6-7. Druck.
- Neumann, Gerhard. „Die Frage an das Schicksal.‘ Das Spiel von Wahrheit und Lüge in Arthur Schnitzlers Einakter-Zyklus ‚Anatol.‘“ *Austriaca* 39 (1994): 51-67. Druck.
- Nietzsche, Friedrich. *Der Fall Wagner. Nietzsches Werke. Kritische Gesamtausgabe*. Hrsg. Giorgio Colli und Mazzino Montinari. 6. Abt., 3. Bd.. Berlin: Dt. Taschenbuch Verlag, 1969. Druck.
- Oosterhoff, Jeanette A. *Die Männer sind infam, solange sie Männer sind. Konstruktionen der Männlichkeit in den Werken Arthur Schnitzlers*. Tübingen: Stauffenburg Verlag, 2000. Druck.
- Perlmann, Michaela L. *Arthur Schnitzler*. Stuttgart: Verlag J.B. Metzler, 1987. Druck.
- . *Der Traum in der literarischen Moderne. Untersuchungen zum Werk Arthur Schnitzlers*. München: Wilhelm Fink, 1987. Druck.
-

- Scheible, Hartmut. *Liebe und Liberalismus. Über Arthur Schnitzler*. Bielefeld: Aisthesis Verlag, 1996. Druck.
- Schnitzler, Arthur. „Anatol. Abschiedssouper.“ *Anatol. Dramen 1889-1891*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 1993. 80-93. Druck.
- . „Anatol. Anatols Größenwahn.“ *Dramen 1889-1891*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 1993. 123-144. Druck.
- . „Anatol. Die Frage an das Schicksal.“ *Anatol. Dramen 1889-1891*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 1993. 36-48. Druck.
- . „Anatol. Weihnachtseinkäufe.“ *Dramen 1889-1891*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 1993. 49-58. Druck.
- . *Aphorismen und Betrachtungen: Buch der Sprüche und Bedenken*. Hrsg. Robert O. Weiss. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 1967. Druck.
- . „Paracelsus. Das Vermächtnis.“ *Dramen 1897-1898*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 1993. 177-216. Druck.
- . „Über Psychoanalyse.“ Hrsg. Reinhard Urbach. *Protokolle. Wiener Halbjahresschrift für Literatur, bildende Kunst und Musik* 2 (1976): 277-284. Druck.
- Weinzierl, Ulrich. *Arthur Schnitzler. Lieben Träumen Sterben*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 1998. Druck.
- Worbs, Michael. *Nervenkunst. Literatur und Psychoanalyse im Wien der Jahrhundertwende*. Frankfurt am Main: Athenäum, 1988. Druck.
- Wunberg, Gotthart. „Historismus, Lexemautonomie und Fin de siècle. Zum Décadence-Begriff in der Literatur der Jahrhundertwende.“ *Jahrhundertwende. Studien zur Literatur der Moderne*. Hrsg. Stephan Dietrich und Wunberg. Tübingen: Gunter Narr Verlag, 2001. 55-84. Druck.

