

Magdolna Orosz

„Es ist wirklich und zugleich doch ein Traum“

*Der Sekundant* – eine andere Traumnovelle Arthur Schnitzlers

## 1. Schnitzlers späte Novelle: thematisch-motivische Fortschreibungen

Arthur Schnitzlers späte Novelle, die – wie dies aus der folgenden Analyse hervorgehen sollte – den symbolträchtigen Titel *Der Sekundant* trägt, ist erst nach dem Tod des Schriftstellers erschienen. Schnitzler begann die Arbeit am Text, der Ausarbeitung seiner vielen anderen bekannten Werke nicht unähnlich,<sup>1</sup> schon ab 1911, als er die ersten Skizzen zur Erzählung verfasste. Nach einer intensiveren Beschäftigungsphase zwischen dem Oktober 1927 und Ende September 1931 wurde der Text abgeschlossen, blieb jedoch zu Schnitzlers Lebzeiten unveröffentlicht: er erschien zuerst, aus dem Nachlaß ediert, vom 1. bis zum 4. Januar 1932 in der *Vossischen Zeitung*,<sup>2</sup> um dann in Sammelbände Schnitzlerscher Erzählungen mehrfach aufgenommen zu werden.

Die Novelle blieb für weitere Leserkreise bis heute durchaus wenig bekannt, sie wurde aber auch von der Schnitzler-Forschung kaum zur Kenntnis genommen. Außer punktuellen kurzen Behandlungen in monographischen Bänden<sup>3</sup> ist bis jetzt nur eine umfassendere Studie über die Erzählung erschienen, die sie als eine „Traumerzählung“ weitgehend in der Freudschen Analysetradition untersucht,<sup>4</sup> wobei dort auch Schnitzlers eigene Traumauffassung, die seine geistige Unabhängigkeit hervorkehrt, im Vergleich und in Abweichung zu Freuds Ansichten erörtert wird.

Die Bezeichnung „Traumerzählung“ scheint indessen, unabhängig von der Freudschen Theorie, auf die Novelle ziemlich zutreffend zu sein, da sie wichtige narrative Eigenschaften des Textes andeutet. In der erzählten Geschichte nimmt nämlich ein

1 So z.B. an solchen Werken wie *Flucht in die Finsternis*, *Casanovas Heimfahrt*, *Die Frau des Richters*, vgl. dazu Urbach, Reinhard: *Schnitzler-Kommentar zu den erzählenden Schriften und dramatischen Werken*. München: Winkler Verlag 1974.

2 Die Angaben stammen aus dem Kommentar, vgl. Urbach 1974, S. 136.

3 Vgl. dazu Swales, Martin: *Arthur Schnitzler. A Critical Study*. Oxford: Clarendon Press, 1971, S. 114-117, sowie Fliedl, Konstanze: *Arthur Schnitzler*. Stuttgart: Reclam 2005, S. 224-226. Einige weitere fachliterarische Feststellungen werden an entsprechenden Stellen meiner Analyse angeführt.

4 Martens, Lorna: *A Dream Narrative: Schnitzler's „Der Sekundant“*. In: *Modern Austrian Literature* 23 (1990) H. 1, S. 1-17. Eine etwas umgearbeitete Wiederaufnahme der Abhandlung erfolgt unter dem Kapiteltitel „Narrative as Dream: Schnitzler's »The Second«“ in: Martens, Lorna: *Shadow Lines. Austrian Literature from Freud to Kafka*. Lincoln: University of Nebraska Press 1996, S. 156-165.

Traum bzw. eine Traumszene eine besondere Rolle ein und etabliert – in Kombination mit anderen, bei Schnitzler ebenfalls öfter auffindbaren Elementen und Motiven wie ‚Duell‘, ‚Liebe(sspiel)‘/ ‚Liebesbetrug‘, ‚Verführung‘ und ‚Tod‘ – verzweigte Verbindungen zu anderen Schnitzler-Texten, unter denen nicht nur die *Traumnovelle* (1926), aber auch *Leutnant Gustl* (1900), *Das Tagebuch der Redegonda* (1909), *Casanovas Heimfahrt* (1918), *Fräulein Else* (1924) oder *Spiel im Morgengrauen* (1926) zu erwähnen wären, in denen die erwähnten Motive und narrative Verfahren in unterschiedlichen Kombinationen ebenfalls vorkommen. Durch die möglichen Querverbindungen dieser Texte ließe sich ein für Schnitzler charakteristischer Motivkomplex ausmachen, dessen Elemente in unterschiedlicher Gewichtung und Verteilung in den einzelnen Texten vorhanden sind und ihre Bedeutungskonstruktion bestimmen, sowie eventuelle Akzentverschiebungen im früheren und späteren Schnitzlerschen Œuvre hervorkehren könnten. *Der Sekundant* nimmt dabei sowohl durch die Handhabung der Motive ‚Traum‘, ‚Duell‘, ‚Verführung‘ und ‚Liebe‘ in der erzählten Geschichte als auch durch die Besonderheiten des Erzähldiskurses einen besonderen Platz ein, indem hier bestimmte Elemente der erzählten Geschichte gerade durch den Erzähldiskurs intensiviert und zugleich verunsichert werden.

## 2. Erzählte Erinnerung an eine untergegangene Welt

Die Novelle besteht aus der Erzählung eines homodiegetischen Erzählers, der „die Gedanken und Wahrnehmungen des früheren, erzählten Ich“<sup>5</sup> d.h. seine eigene Geschichte, die Geschichte „eines gealterten Mannes“<sup>6</sup> als Erinnerung an Ereignisse von „damals“<sup>7</sup> erzählt, wobei er die früheren Geschehnisse in einer Gegenüberstellung zu „unserer Zeit“ (368) empfindet, dadurch zwischen „damals“ und „jetzt“ (d.h. der näher nicht bestimmten Gegenwart seines Erzählens) Oppositionen einführt, „um endlich die Geschichte seines Abenteurers aus einer längst verlorenen Zeit zu erzählen“.<sup>8</sup>

Das Phänomen des ‚Duells‘ stellt, wie dies bereits der Titel andeutet, ein zentrales Motiv bzw. Ereignis dar, dadurch veranschaulicht wird die Vergangenheit der erzählten

5 Schmid, Wolf: Elemente der Narratologie. Berlin/ New York: de Gruyter 2005, S. 210. Schmid erwähnt, sich auf Dorrit Cohn berufend, unter anderem auch Schnitzlers *Der Sekundant* als Beispiel für die Anwendung der erlebten Rede zur Wiedergabe der Gedanken des erinnerten früheren Ich des Ich-Erzählers.

6 Scheffel, Michael: Nachwort. In: Schnitzler, Arthur: *Traumnovelle und andere Erzählungen*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag 2008, S. 394-403, hier S. 403.

7 Schnitzler, Arthur: *Der Sekundant*. In: Ders.: *Traumnovelle und andere Erzählungen*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag 2008, S. 368-391, hier S. 368. Im weiteren werden die Zitate aus der Erzählung im laufenden Text nur mit der Seitenzahl nachgewiesen.

8 Scheffel 2008, S. 403.

Geschichte als eine Epoche beschrieben, in der „das Leben [...] schöner“ (368) war, denn es

bot jedenfalls einen edleren Anblick damals – unter anderem gewiß auch darum, weil man es manchmal aufs Spiel setzen mußte für irgend etwas, das in einem höheren oder wenigstens anderen Sinn möglicherweise gar nicht vorhanden oder das wenigstens den Einsatz, nach heutigem Maß gemessen, eigentlich nicht wert war, für die Ehre zum Beispiel, oder für die Tugend einer geliebten Frau, oder den guten Ruf einer Schwester, und was dergleichen Nichtigkeiten mehr sind. (368)

Diese Zeit kann als durch eine gewisse Selbstbestimmung des Menschen dominiert angesehen werden, die zwar durch moralische Prinzipien und Verhaltensregeln bestimmt war, wo es sich auch „um einen Zwang, um eine Konvention oder um Snobismus“ (368) handeln konnte, jedoch war sie auch durch „das eigene Belieben“ (368), folglich durch „eine gewisse Würde oder wenigstens einen gewissen Stil“ und „eine gewisse Haltung“ (368) mitbestimmt. Ihr steht die Gegenwart des Erzählens gegenüber, die den Menschen zu einem fremdbestimmten Wesen macht, wo man „im Laufe der letzten Jahrzehnte auch für viel Geringeres völlig nutzlos und auf Befehl oder Wunsch anderer Leute sein Leben zu opfern genötigt war“ (368). Der Erzähler thematisiert den Gegensatz der beiden Epochen mit einer leichten Nostalgie, nimmt aber das Vergangene auch in einer gewissen ironischen Brechung wahr.<sup>9</sup>

So erhält der Erzählrahmen zugleich eine außertextuelle historische Situierung, indem dort durch diese Allusionen auf die letzten Jahrzehnte und die Ausgeliefertheit des Menschen gegenüber äußeren Kräften der Erste Weltkrieg und die Zeit danach ganz eindeutig hereingespielt werden. Aus dieser düsteren Gegenwart heraus erinnert sich der Ich-Erzähler an seine früheren Erlebnisse, als er seit seinem achtzehnten Lebensjahr als Sekundant an Duellen teilgenommen hat.<sup>10</sup> Die Handlungszeit der erzählten Binnengeschichte kann wiederum – auf Grund einer zufällig geäußerten Aussage einer Figur – ungefähr bestimmt werden. Auf Grund eines Zeitungsberichts erwähnt der andere Zeuge beim Duell, Dr. Mülling, „daß in den nächsten Tagen der König von England und sein Premierminister zum Besuche unseres Kaisers in Ischl erwartet würden“ (373). So könnten sich die Ereignisse 1905, 1907 oder 1908 abgespielt haben, als „Eduard VII. [...] im Sommer [...] bei Kaiser Franz Joseph in Ischl [war]“.<sup>11</sup> Damit wird zugleich

9 „In *Der Sekundant* Schnitzler’s narrator looks back with nostalgia, though also with considerable irony, from a position in the late 1920s to the duels of the pre-war era.“ (Thompson, Bruce: *Schnitzler’s Vienna. Image of a Society*. London: Routledge 1990, S. 142).

10 Vgl. dazu Fliedl 2005, S. 225.

11 Vgl. dazu Urbach 1974, S. 136. Das widerspricht allerdings der Situierung der erzählten Ereignisse, die Konstanze Fliedl suggeriert, da sie diese wegen der jüdischen Abstammung des Ich-Erzählers „noch vor dem »Waidhofener Beschluß« (1896) vermutet“ (Fliedl 2005, S. 224). Das kann jedoch auf Grund der Figurenaussage so nicht ganz stimmen: entweder irrt sich der Ich-Erzähler (dann sollten die erzählten Ereignisse allerdings etwa 40 Jahre zurückliegen) oder die Sache wäre eventuell dadurch zu erklären, dass er nicht selber duelliert, sondern „nur Zeu-

auch eine zeitliche Entfernung zwischen der erzählten erinnerten (Binnen)geschichte und dem Erzählrahmen erzeugt, und dadurch wird gleichzeitig die Welt der frühen Erzählungen von Schnitzler, die Welt der ehemaligen k.u.k.-Monarchie mit seinem Spätwerk und der Thematisierung der Zeit nach dem Zusammenbruch der Monarchie innerhalb eines Textes verknüpft. Ihr Kontrast verhindert jedoch eine illusionäre Idealisierung der vergangenen Welt des Erzählten und damit auch ihre Interpretation als „bloße Flucht in die Versunkenheit einer vergangenen Epoche“.<sup>12</sup>

## 2.1. Szenarien der erzählten Geschichte

Die Ich-Erzählung ist somit eine historisch etwas gefärbte/verankerte fiktive Erzählung,<sup>13</sup> die eine fiktive erzählte Welt zustandebringt, in der sich eine an sich einfache Geschichte abspielt. Der Ich-Erzähler, der „damals dreiundzwanzig Jahre alt“ (368) war, erinnert sich an sein siebentes Duell, an dem er – wie auch an allen anderen – nicht als „Duellant“ (369), sondern „als Sekundant teilnahm“ (368), jedoch geriet er bei diesem siebenten, seiner Wiedergabe der Geschehnisse nach, nach dem Duell ab einem gewissen Punkt der Ereignisse in den Mittelpunkt. Das Duell, zu dem ein gewisser Eduard Loiberger, ein der Darstellung des Erzählers nach reicher Fabrikant, von seinem „Gegner, dem Ulanenrittmeister Urpadinsky“ (370) herausgefordert wurde, weil er mit der Frau des Rittmeisters eine Affäre hatte, endet tödlich: Loiberger stirbt und nach einigem Überlegen fällt dem Erzähler die Aufgabe zu, Loibergers Frau Agathe, vor der alles verheimlicht wurde,<sup>14</sup> so dass sie vom Duell nichts ahnt, die Todesnachricht zu bringen. Bei der Ausführung dieser Aufgabe bringt er jedoch nicht über sich, Frau Agathe den Tod ihres Mannes zu berichten, statt dessen nimmt er mit ihr ein Mittagmahl ein und erlebt mit ihr eine Liebesstunde und danach einen wirren Traum. Obwohl er sich eine Fortsetzung mit der inzwischen freigewordenen Frau wünscht, widersetzt sie sich – ohne vom Tode ihres Mannes zu wissen – diesem Wunsch mit dem Argument der Einmaligkeit des Erlebnisses, denn, wie sie behauptet, „[e]s war nur ein Traum, ein Wunder, ein Glück,

ge, nicht Duellant gewesen“ (369) und dazu eventuell „zugelassen“ werden konnte.

12 Heimerl, Joachim: Arthur Schnitzler. Zeitgenossenschaft und Zwischenwelt. Frankfurt am Main: Peter Lang 2012, S. 27.

13 Es ist bei Schnitzler oft der Fall, dass er seine fiktive Geschichten geographisch und zeitlich-historisch situierbar einrichtet, was auch zu vielen referenzialisierenden Interpretationen geführt hat.

14 Vgl. dazu die Aussage des Ich-Erzählers: „Nämlich, um keinerlei Mißtrauen zu erregen, vor allem bei der jungen Gattin Eduards, verließen wir schon Montag vormittag den Villenort am See, ja, wir trieben die Vorsicht so weit, am Schalter Billets bis Wien zu nehmen, stiegen aber natürlich in dem Bahnhof des Städtchens aus, wo am nächsten Morgen das Duell stattfinden sollte.“ (370)

unvergeßlich, aber vorbei” (386). Die Todesnachricht erfährt sie erst von dem später eintreffenden anderen Sekundanten, und nach vielen Jahren erkennt sie den Erzähler bei einem zufälligen Treffen nicht mehr.

Die erzählte Welt kann in zwei (zeitlich aufeinander folgende) Segmente geteilt werden: das der Ereignisse vor dem Duell und das der Ereignisse nach dem Duell, wobei im zweiten bestimmte Elemente wiederaufgenommen, wiederholt und chiasmisch-seitenverkehrt gespiegelt werden, zumal – wie Fliedl feststellt – „[a]uf den verheimlichten Ehebruch folgt der Tod, auf den verheimlichten Tod folgt der Ehebruch.”<sup>15</sup>

Die Wiederholungen sind durch die Raumstruktur der Weltsegmente gut nachvollziehbar: die erzählten Räume lassen sich im Grunde genommen in ‚öffentliche‘ und ‚nicht-öffentliche/private‘ gliedern, wobei beim ‚privaten‘ auch die Eigenschaft ‚geheim‘ oder ‚verheimlicht‘ hinzukommen kann.<sup>16</sup> So sind „das Städtchen[], wo am nächsten Morgen das Duell stattfinden sollte” (370), sowie St. Gilgen, wo sich die Villa von Loiberger befindet, beide ‚öffentliche‘ Räume. Zu den ‚öffentlichen‘ gehört auch noch Ischl, wo „[d]ie Besprechung zwischen den Sekundanten” (370) über die Bedingungen des Duells stattgefunden hat: der Ort funktioniert als Ausgangspunkt sozusagen in zwei Richtungen, d.h. sowohl zur Fahrt zum Duell wie auch zum Überbringen der Todesnachricht und kann nicht nur als öffentlicher, sondern auch auf Grund des beiläufig erwähnten Besuchs des Königs von England beim Kaiser in Ischl als ‚protokollarischer Ort‘ betrachtet werden, im Verhältnis zu dem die beiden anderen, d.h. das Städtchen und St. Gilgen eine mittlere Funktion zwischen Öffentlich-Protokollarischem und Privat-Heimlichem einnehmen. Die „übliche Waldlichtung, wie vom Schicksal zu solchen Dingen ausersiehen” (371) und das „Nebenzimmer“, d.h. „Agathens Boudoir” (380), sind dagegen ‚private‘ und zugleich ‚heimliche‘/‚verheimlichte‘ Räume, in dem einen findet das nach einer Liebesaffäre heimlich ausgetragene Duell, im anderen das nach dem als Sekundant mitgemachten Duell heimlich erlebte Liebesabenteuer statt.

Die ‚öffentlichen‘ und die ‚heimlichen‘ Räume werden auch noch durch jeweils einen Übergangsraum des Gastzimmers im „altberühmten Gasthof auf dem Marktplatz” (371) im Städtchen bzw. des „Innenraum[es]”, des „sommerlichen, aber kühl durchschatteten Raum[es]” (377) des „Salon[s]” (388) in Loibergers Villa verbunden: beide repräsentieren eine private, aber der öffentlichen hin „durchlässige” Sphäre.

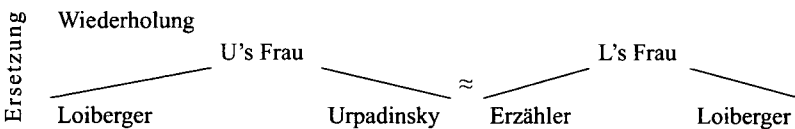
15 Fliedl 2005, S. 225.

16 Es wird hier also behauptet, dass die Raumstruktur weiter aufgefächert ist als dies Martens in ihrem Aufsatz suggeriert, indem sie „three locations in the story” unterscheidet, nämlich „the place of the unreal and shocking death (outside), the place of the placid everyday life (inside), and the place of the illicit love affair (boudoir)” (Martens 1990, S. 5). Abgesehen davon, dass bei Martens unterschiedliche räumliche Kategorien miteinander verbunden werden, trägt sie z.B. dem heimlichen, versteckten Charakter des Duells nicht Rechnung, obwohl sie den Duell mit dem Traum in eine Wiederholungsrelation bringt.

Art des Raumes	Raum		
„öffentlich-pro- tokollarisch“	← Ausgang zum Duell	Ischl ~	→ Ausgang zur Todesnachricht/Liebesaffäre
„öffentlich“	Städtchen	~	St. Gilgen
„privat“	Gasthof	~	Salon
„privat-heimlich“	Waldlichtung	~	Boudoir

Durch ihre Eigenschaften lassen sich die unterschiedlichen Räume auf ihre Funktionen hin miteinander verbinden: der das Städtchen und St. Gilgen als weitere Umgebungen der Handlungen, der Gasthof und der Salon als „Vor-Orte“ der entscheidenden Aktionen und die Waldlichtung und das Boudoir als die Orte, an denen sich Tod und Liebe (in entgegengesetzter Richtung) ereignen. Loibergerers Geschichte wiederholt sich somit in der Ich-Erzähler-Geschichte, so dass es sich hier im Grunde genommen um zwei Dreiecksgeschichten handelt, deren Status innerhalb der Fiktion jedoch – wie dies aus dem Erzähldiskurs ersichtlich wird – unterschiedlich ausfällt.

Bestimmte Elemente der erzählten Geschichte lassen ebenfalls eine Wiederholungsstruktur erkennen:<sup>17</sup> vor Loibergerers Duell findet ein Abendessen mit den Sekundanten im Gasthof statt, worauf am nächsten Morgen das Duell mit tödlichem Ausgang folgt, nach dem Duell nimmt der die Botenfunktion (nicht) erfüllende Ich-Erzähler ein Mittagessen mit Agathe, der Frau von Loiberger ein, dem die Liebesstunde folgt. Somit wiederholt sich das Dreieck „Loiberger–Urpadinsky–Urpadinskys Frau“ in dem anderen (teilweise jedoch virtuellen) Dreieck „Ich-Erzähler–Loiberger–Loibergerers Frau“, in der der Ich-Erzähler Eißler die Stelle von Loiberger einnehmen wollte:



Somit handelt es sich nicht nur um eine Wiederholung, sondern auch um eine Ersetzung,<sup>18</sup> da der Ich-Erzähler Eißler an Loibergerers Stelle tritt bzw. treten will, und dann im Traum mit ihm, dem Toten einen Kampf, ein symbolhaftes „Duell“ ausführt. Der Traum, den

17 Martens unterstreicht ebenfalls den Wiederholungscharakter, der mit dem „Sekundieren“ die ganze Geschichte und die Figurenkonstellation bestimmt: „This story is dominated by the theme of repetition and seconding“ (Martens 1990, S. 5).

18 Damit erweitert sich der von Martens suggerierte Komplex von „Wiederholung“ und „Sekundieren“ mit dem Motiv der „Ersetzung“, das die Erzählmodalitäten ebenfalls bestimmt, indem die fiktive Realität (Loibergerers Tod) durch den fiktiven Traum „ersetzt“ wird (Eißlers „Tod“, d.h. Liebesversagen).

der Erzähler nach der Liebesstunde erlebt, ist durchsetzt mit Elementen aus Erinnerungen, Erlebtem und Imaginiertem, er konstatiert und reflektiert sogar den eigenen Wunsch- und Traumcharakter:

Es ist wirklich und zugleich doch ein Traum. Ich träume, daß ich wach bin, ich träume, daß meine Augen offen sind und riesengroß zu den flatternden Gardinen starren. Und ich höre Schritte, langsame Schritte von sechs Männern oder zwölf. Ich weiß, daß man jetzt die Bahre mit dem Leichnam bringt, und ich fliehe. [...] Plötzlich stehe ich im Garten ganz allein, aber es ist kein wirklicher Garten, es ist einer wie aus einer Spielzeugschachtel; es ist genau der Garten, den ich vor vielen Jahren einmal zum Geburtstag geschenkt bekommen habe." (383)

Die Traumbilder verzerren die realen Erlebnisse des Ich-Erzählers, sie sind durchaus durch seine Flucht vor dem Überbringen der Todesnachricht motiviert, und lassen ihn – eine Szene der erzählten Geschichte wiederholend – die Stelle von Loiberger neben Agathe einnehmen: „Wir lagen auf einen Wiesenhang hingestreckt; es war der gleiche, auf dem sie neulich erst an Eduards Seite gelegen war" (381). Die traumhafte Wunscherfüllung wird durch die – im Traum selbst als traumhaft-unwirklich wahrgenommene – Erscheinung des toten Mannes gestört: „[d]enn eben tritt Herr Loiberger persönlich herein. Er hat keine Ahnung davon, daß er tot ist" (383), und nach einem (durchaus freudianisch interpretierbaren<sup>19</sup>) „Duell" im Wasser, während dessen der Erzähler mit dem Toten kämpft, kann er sich erst durch das Erwachen retten:

Wir versuchen uns gegenseitig unterzutauchen. [...] Ich tauche immer tiefer. [...] Und ich tauche wieder empor. Der Himmel ist so unendlich groß, wie ich ihn noch niemals gesehen. Und wieder sinke ich hinab und noch tiefer als vorher. [...] Und wieder tauche ich empor aus Flut und Tod und Traum. Ja, so tief ich gewesen, so unerbittlich-komm' ich wieder empor, und plötzlich bin ich wach – vollkommen wach. (384)

So erweist sich die Ersetzung schon im Traum als fragwürdig und obwohl sich der Ich-Erzähler diesen Tausch in seiner Phantasie als durchaus möglich vorstellt, scheitert er letzten Endes an Agathes Unwillen, ihren Mann durch ihn zu ersetzen:

Ich lächelte. Ich konnte nicht anders. Aber ihre Entgegnung, ihre Warnung, der Versuch, mir Angst vor dem Toten einzuflößen, wirkte auf mich nicht nur grauenhaft, sondern wie mit einer unergründlichen Komik. Es lag mir in diesem Augenblick gar nicht fern, irgend etwas Teuflisches zu erwidern, der ganzen Unerträglichkeit, der Furchtbarkeit dieses Gesprächs durch ein vernichtendes und zugleich erlösendes Wort ein Ende zu machen. Aber ich tat es nicht. Ich fühlte meine Ohnmacht gerade in diesem Augenblick, ich fühlte, daß der Tote stärker war als ich [...]. Und in diesem Augenblick fühlte ich, daß sie für ihn bangte, für ihn und nicht im geringsten für mich – daß er alles, und daß ich nichts für sie war... (387)

Auf diese Weise versagt der Ich-Erzähler als Überbringer der Todesnachricht, die er bis zum Ende der Begegnung nicht auszusprechen vermag, und nicht einmal das Erlö-

19 Vgl. dazu Martens 1990, S. 7. Hier wird allerdings auch Schnitzlers abweichende Meinung unterstrichen, so dass die Novelle m.E. nicht in der Freudschen Tradition zu lesen wäre.

sende, „törichte Wort“ (387) kann er äußern. Dieses Versagen ist auch ein Defizit der Sprache, das „die Grenzen des Sagbaren wie des Sagenwollens“ in der „Aporie der Wortlosigkeit“<sup>20</sup> aufzeigt.

Der Ich-Erzähler scheitert aber nicht nur als Überbringer der Nachricht, womit er beauftragt wurde, sondern auch als Liebender, als Liebhaber, der gegenüber dem Toten verliert, obwohl er anscheinend am Leben bleibt:

Jetzt aber war ich der Gefallene, der Erschlagene, ja, in dieser Sekunde empfand ich mich selbst gleichsam wie ein Gespenst, und die Schritte draußen im Garten – so sehr ich wußte, daß jeder andere im nächsten Augenblick hier hereintreten könnte, als gerade er – kündigten für mich in unbegreiflicher Weise das Nahen Loibergers an; wie er es in meinem Traume getan, schritt er durch den Garten und über die Stufen zur Terrasse herauf. (388)

Hier geht es um eine Ersetzung, die sich vor allem auf der Ebene der Modalitäten der erzählten Geschichte vollzieht: die im (fiktiven) Traum des Ich-Erzählers, in dem er von Loiberger angegriffen und fast getötet wurde, erlebte Virtualität greift auf die erzählte fiktive Realität über und bestimmt somit weitgehend den Status der erzählten Geschichte, der dadurch ein Flair von Unwahrscheinlichkeit, Unsicherheit, ja Traumhaftigkeit erhält und Fragen über die Glaubwürdigkeit des Erzählers bzw. über die Beschaffenheit des Erzähldiskurses aufwirft.

## 2.2. Erzählerfigur und Erzähldiskurs: Traum, Erinnerung und Unzuverlässigkeit

Die erzählte Geschichte wird durchgängig aus der Perspektive des Ich-Erzählers vermittelt, der sich im Erzählrahmen nicht einmal nennt, sein Name, „Herr von Eißler“ (377) wird wie zufällig und indirekt von einer Nebenfigur, dem Diener von Agathe genannt. Diesem Sich-Nicht-Nennen-Wollen bei der Selbsteinführung widerspricht die ausführliche Beschreibung der Lebenssituation des Ich-Erzählers von damals, die auch von seinen moralisch-wertenden Aussagen u.a. über die Diskrepanz von „früher“ und „in unserer Zeit“ durchflochten wird. So teilt er auch Details über seine Person mit. Er spricht über sein Alter: „Ich war damals dreiundzwanzig Jahre alt“ (368), über seine Beschäftigung als Sekundant „[s]chon mit achtzehn Jahren“ (369), sowie über seine Umstände: früher war er zwar „Kavalleriefreiwilliger“, „trotzdem [...] weder Adliger noch Berufsoffizier, ja sogar jüdischer Abstammung [...]“ (369).<sup>21</sup> Auf diese Weise ver-

20 Heimerl 2012, S. 87. Auf diese Weise wird hier ebenfalls die Problematik der Sprache bei Schnitzler indirekt thematisiert, wie sie auch in anderen – früheren wie späteren – Texten des Schriftstellers auftaucht.

21 Diese Tatsache betont Beier, indem er über die Figur feststellt, „[...] dass der 18jährige Kavalleriefreiwillige Eißler oftmals als Sekundant bei schwierigen Duellen gewählt wird, obwohl er weder Adliger noch Berufsoffizier und darüber hinaus sogar noch jüdischer Abstammung ist.“



folgt der Ich-Erzähler eine doppelte und verwirrende Taktik, indem er einerseits über gewisse Momente fast völlig schweigt, über andere demgegenüber geradezu übertrieben umfangreich berichtet. Dazu gehört seine Betätigung als Sekundant, die er „mit Leib und Seele“ (369) ausübt und damit zufrieden zu sein scheint, obwohl er sich auch ein „eigenes“ Duell wünschte:

Ich will gar nicht leugnen, daß ich es zuweilen ein wenig bedauerte, diese Dinge immer nur sozusagen als Episodist mitzumachen. Recht gern wäre ich einmal selbst einem gefährlichen Gegner gegenübergestanden und weiß nicht einmal, was ich im Grunde vorgezogen hätte – zu siegen oder zu fallen. (369)

Diese Widersprüchlichkeit kommt auch darin zum Vorschein, dass er sich einerseits mit seiner Episodistenrolle zufriedenzugeben vorgibt:

Aber es kam niemals dazu [zum eigenen Duell, Anm. von M.O.], obzwar es wahrlich nicht an Gelegenheiten fehlte und [...] an meiner Bereitwilligkeit niemals der geringste Zweifel bestand. Vielleicht war übrigens das mit ein Grund, daß ich niemals eine Forderung erhielt, und daß in den Fällen, wo ich mich zu fordern genötigt sah, die Angelegenheiten stets ritterlich beigelegt wurden. Das Bewußtsein, gewissermaßen mitten in ein Schicksal oder besser an die Peripherie eines Schicksals gestellt zu sein, hatte etwas Bewegendes, Aufrührendes, Großartiges für mich. (369)

Andererseits aber bekommt das siebente Duell eben deshalb eine besondere Bedeutung, weil es ihn – zumindest in seiner Interpretation – von der „Peripherie eines Schicksals“ in den Mittelpunkt rückt:

Dieses siebente Duell aber, von dem ich Ihnen heute erzählen will, unterschied sich von allen meinen andern, früheren und späteren dadurch, daß ich von der Peripherie gleichsam in den Mittelpunkt rückte, daß ich aus der Episodenfigur eine Hauptperson wurde [...] (369)

Die Erzählung des Ich-Erzählers wird durch die offensichtliche *Theatermetaphorik* (Episodist, Episodenfigur, Hauptperson) zu einer *Selbstinszenierung*,<sup>22</sup> in der durch die erinnerte, erzählte Geschichte die Rollenverteilung zwischen Episodist und Hauptperson anders positioniert, d.h. umgekehrt werden sollte. Dies ist auch aus der von ihm „inszenierten“ Redesituation ersichtlich, indem er sich an ein imaginiertes Gegenüber wendet, das er nur zu dem Zweck erfindet und instrumentalisiert, um ihm „von dieser son-

(Beier, Nikolaj: Vor allem bin ich ich. Judentum, Akkulturation und Antisemitismus in Arthur Schnitzlers Leben und Werk. Göttingen: Wallstein 2008. S. 504). Die Aussage über seine soziale Stellung steht allerdings zur Anrede des Dieners mit dem adligen 'von' im Widerspruch (377): „»Aber wenn Herr von Eißler sich vielleicht gedulden wollen – die gnädige Frau muß jeden Moment da sein.«“) – das könnte eventuell auch ein weiteres Zeichen für die Unzuverlässigkeit des Erzählers sein, worüber weiterhin noch zu sprechen sein wird.

- 22 Die Theatermetaphorik, das Spiel(en) und die Inszenierung können als ständige motivische und symbolisch-metaphorische Elemente Schnitzlerschen Erzählens betrachtet werden, die in verschiedenen Ausprägungen vom Früh- bis zum Spätwerk präsent sind; vgl. dazu Orosz, Magdolna: Das übertragene Konkrete: Metaphorik und erzählte Welt in Arthur Schnitzlers Erzählungen. In: Kodikas / Code. Ars Semeiotica 32 (2009) H. 3-4, S. 327-343.

derbaren Geschichte“, von der „bis zum heutigen Tage kein Mensch [...] etwas erfahren hat“ (369), zu berichten und seine eigene Rolle als „Hauptperson“ zu begründen.<sup>23</sup>

Auch Ihnen mit Ihrem ewigen Lächeln hätte ich nichts davon erzählt, aber da Sie ja in Wirklichkeit gar nicht existieren, so werde ich Ihnen auch weiterhin die Ehre erweisen, zu Ihnen zu reden, junger Mann, der immerhin so viel Takt besitzt, zu schweigen. (369f.)

Auf diese Weise wird der Erzähldiskurs selbst ausdrücklich thematisiert, durch das Erfinden eines imaginierten Gegenübers, der nur über diesen projizierten irrealen Existenzstatus verfügt und als ein „junger Mann“ das längst vergangene Erzählte schon allein wegen seines Alters nicht nachzuprüfen vermag, entzieht sich der Ich-Erzähler überhaupt jeder Kontrolle durch einen Gesprächspartner, der keineswegs nachfragen oder seinen Bericht bezweifeln könnte. Besonderen Nachdruck erhalten in diesem Redefluß die Reflexionen über den Erinnerungsvorgang und den Status des Erzählten. Scheinbar wird ein spontaner Erinnerungsprozeß in Gang gebracht:

So ist es ziemlich gleichgültig, wie und wo ich anfangen. Ich erzähle die Geschichte, wie sie mir in den Sinn kommt, und beginne mit dem Augenblick, der mir zuerst in den Sinn kommt [...] (370)

Es wird anscheinend in einer linearen Zeitfolge berichtet, aber auch die Eingriffe des Ich-Erzählers, seine ordnende, konstruierende Tätigkeit werden hervorgekehrt: „Aber ich schweife ab, noch ehe ich angefangen habe“ (368). Dadurch treten bestimmte Erinnerungsvorgänge,<sup>24</sup> die immer wieder eingeschobenen Rückerinnerungen, z.B. an Agathe und ihren Mann beim „Ausflug vor vierzehn Tagen auf den Eichberg“ (374), oder „die Erinnerung an den letzten, noch nahen Musik-Abend“ (377), sowie die traumartigen kurzen Rückblenden (z.B. Agathens Benehmen gegenüber dem Ich-Erzähler,<sup>25</sup> die Wiederaufnahme von Geschehenselementen im Traum<sup>26</sup>) in den Vordergrund. So versucht der Erzähler, seine eigene Version der Geschehnisse zu unterstützen.

23 Das Gespräch mit einem imaginierten Gegenüber kommt bei Schnitzler z.B. in der Erzählung *Das Tagebuch der Redegonda* vor, und ebenfalls bei Leo Perutz, z.B. in der Novelle *Nur ein Druck auf den Knopf* – in beiden Fällen hat diese Situation mit der Glaubwürdigkeit und (Un)zuverlässigkeit des Erzählers zu tun; für eine Analyse beider Texte vgl. Müller, Hans-Harald: Formen und Funktionen des Phantastischen im Werk von Arthur Schnitzler und Leo Perutz. In: Scmeink, Lars/Müller, Hans-Harald (Hg.): *Fremde Welten. Wege und Räume der Fantastik im 21. Jahrhundert*. Berlin/Boston: de Gruyter 2012, S. 355-362.

24 „Von diesem nächtlichen Gang ist mir nichts anderes in Erinnerung geblieben [...]“ (372); „Ich weiß nur, daß [...]“ (Sk, 372); „Deutlich entsinne ich mich aber der Wagenfahrt am nächsten Morgen [...]“ (372).

25 „Vielleicht schlummerte ich sogar; und wie durch einen Traum spazierte Agathe mit irgendeinem Herrn an mir vorbei [...]. Dieser ihrer Eigenart ward ich mir jetzt erst so deutlich und zum erstenmal bewußt, während ich im sommerlich durchschatteten Salon ihr Kommen erwartete [...]“ (377f.).

26 Martens hebt auch „the repetition of recent events and the realization of unconscious or semi-conscious desires“ in der Traumszene hervor (vgl. Martens 1990, S. 6).

Auffallend ist dabei, dass die beiden entscheidenden Begebenheiten, nämlich Loibergers Duell mit Urpadinsky und die Liebesstunde des Ich-Erzählers mit Loiberger's Frau Agathe fast völlig ausgeblendet werden.<sup>27</sup> Das Duell wird außerdem ebenfalls in die Theatermetaphorik und dadurch in die inszenierende Tätigkeit des Erzählers eingebunden:

Das Duell selbst ist mir beinahe wie ein Marionettenspiel im Gedächtnis geblieben; als Marionette lag Eduard Loiberger da, als die Kugel seines Gegners ihn auf den Boden hingestreckte hatte, und eine Marionette war auch der Regimentsarzt, der den Tod feststellte [...]. (372)<sup>28</sup>

Die Liebesstunde wird eher auch nur angedeutet, indem sie selbst nicht ausführlich dargestellt wird, sondern nur der „Auftakt“, während dessen die Frau die Initiative übernimmt und dem Erzähler quasi die Rolle einer Marionette zuweist:

Agathe stand vom Tische auf, sie trat auf mich zu, nahm meinen Kopf in beide Hände und küßte mich auf die Lippen. Es war kein glühender Kuß, er war eher milde, mehr Güte als Leidenschaft war in ihm, er war geschwisterlich und doch berauschend, er war Feierlichkeit und Wollust zugleich.

Und später, von ihrem Arm umschlungen, glitt ich in tausend Träume. (381)

Die besondere Konkurrenz des Ich-Erzählers mit dem im Duell gefallenen Ehemann der Frau bestimmt sein Benehmen, seine Erinnerung sowie sein Erzählen, und eben diese Rivalität wirft ein besonderes Licht auf ihn: er beteuert seine Abneigung gegenüber Loiberger, der „von Beruf Fabrikant, aber Dilettant auf allen anderen Gebieten“ (371) war und, wie dies betont wird, „[s]onderlich sympathisch war er mir nie gewesen“ (370). Der Erzähler ist damit durch diese Rivalität und seine nicht eingestandene, verheimlichte Verliebtheit in die Frau seines „Konkurrenten“ motiviert, der deshalb versucht, sich in die Hauptrolle zu transponieren, und ein einziges Mal nicht als Sekundant, sondern als Duellant aufzutreten, was ihm nur virtuell gelingt und mit seiner – ebenfalls virtuellen, aber von ihm wahrgenommenen – Niederlage, einem symbolischen ‚Tod‘, endet.

Als Ich-Erzähler ist Eißler von vornherein ein subjektiver Konstrukteur seiner Geschichte, und sein Erzählen erweist sich durch seine Ich-Perspektive,<sup>29</sup> mit den Aussagen, den Fokussierungen auf für ihn wichtige Details seiner Rolle, mit den Er-

27 Eine solche narrative Ausblendetechnik lässt sich auch in Kleists *Die Marquise von O...* und in Fontanes *Effi Briest* finden: in beiden Fällen wird der Liebesakt ausdrücklich *nicht* erzählt.

28 Die Art, marionettenartig zu handeln, hebt zugleich auch das Zeremonienhafte des Duells, d.h. seine Inszeniertheit hervor, wie dies Thompson auch unterstreicht: „Loiberger and his second respond like marionettes, going silently through the ‘usual formalities’ that precede and follow the duel itself.“ (Thompson 1990, S. 142).

29 „Unzuverlässige Erzähler sind häufig autodiegetische Erzähler, die einen Abschnitt ihres Lebens erzählen, in den sie noch immer stark emotional involviert sind“, vgl. Busch, Dagmar: *Unreliable Narration* aus narratologischer Sicht. Bausteine für ein erzähltheoretisches Analyseraster. In: Nünning, Ansgar (Hg.): *Unreliable Narration. Studien zur Theorie und Praxis unglaubwürdigen Erzählens in der englischsprachigen Erzählliteratur*. Trier: WVT 1998, S. 42-58, hier S. 43.

innerungsbeteuerungen, den „Erinnerungslücken“<sup>30</sup>, mit dem „hohen Grad an emotionaler Involviertheit“<sup>31</sup> der „Kontrastierung unterschiedlicher Versionen desselben Geschehens“<sup>32</sup> und mit kleinen Widersprüchlichkeiten als weitgehend unzuverlässig,<sup>33</sup> sowohl in seinem moralischen Argumentieren, d.h. axiologisch, als auch in Bezug auf seine Motivation als erlebende Figur, auf die Zusammenhänge und den Modus der erzählten Ereignisse, auf ihren (fiktionalen) Wirklichkeitsstatus, d.h. mimetisch.<sup>34</sup> Letztendlich kann auch die Frage der fiktiven Realität des erzählten Abenteuers überhaupt aufgeworfen werden:

Viele Jahre später begegneten wir einander wieder in Gesellschaft. Sie hatte indes wieder geheiratet. Niemand, der uns miteinander sprechen sah, hätte ahnen können, daß ein seltsames, tiefes, gemeinsames Erlebnis uns verband. Verband er uns wirklich? Ich selbst aber hätte jene sommerstille, unheimliche und doch so glückliche Stunde für einen Traum halten können, den ich allein geträumt hatte; so klar, so erinnerungslos, so unschuldsvoll tauchte ihr Blick in den meinen. (390f.)

Das Erzählen endet mit einer nicht auflösbaren Unsicherheit, ihre Auflösung wird gerade wegen der Eigenarten des Erzähldiskurses, der Verwendung von Traum<sup>35</sup>, Erinnerung, Subjektivierung der Perspektive und Unzuverlässigkeit<sup>36</sup> nicht mehr möglich: die Interpretation des Erzählten, wozu der Leser durch die Annahme des fiktional eingebildeten stumm zuhörenden Gegenübers gerade eingeladen wird, bleibt letztendlich in der Schwebel – Schnitzlers Text wiederholt damit einige Verfahren von anderen am Anfang

30 Nünning, Ansgar: Unreliable Narration zur Einführung. Grundzüge einer kognitiv-narratologische Theorie und Analyse unglaubwürdigen Erzählens. In: ders. (Hg.): Unreliable Narration. Studien zur Theorie und Praxis unglaubwürdigen Erzählens in der englischsprachigen Erzählliteratur. Trier: WVT 1998, S. 3-39, hier S. 28.

31 Ebd.

32 Ebd.

33 Zur Frage der erzählerischen Unzuverlässigkeit vgl. u.a. auch noch die Aufsätze in: D’hoker, Elke/Martens, Gunter (eds.): Narrative Unreliability in the Twentieth-Century First-Person Novel. Berlin/New York: de Gruyter 2008.

34 Zur Terminologie ‘axiologischer’ bzw. ‘mimetischer’ Unzuverlässigkeit vgl. Kindt, Tom: Unzuverlässiges Erzählen und literarische Moderne. Eine Untersuchung der Romane von Ernst Weiß. Tübingen: Niemeyer 2008, S. 53. Für eine andere Terminologie vgl die Unterscheidung von Martínez und Scheffel zwischen theoretisch unzuverlässigem, mimetisch teilweise unzuverlässigem und mimetisch unentscheidbarem Erzählen in: Martínez, Matías / Scheffel, Michael: Einführung in die Erzähltheorie. München: C.H. Beck 1999, S. 100-104.

35 Vgl. dazu Martens’ Ansicht über die Novelle: „[...] it is the work where [...] Schnitzler perfected the technique of juxtaposing dreamlike fiction with fictional dream“ (Martens 1990, S. 3).

36 In anderen Erzählungen von Schnitzler können ebenfalls unterschiedliche Varianten erzählerischer Unzuverlässigkeit beobachtet werden, und zwar unabhängig von der Positionierung des Erzählers als homo- oder heterodiegetische Erzählinstanz, denn „Ich- und Er-Erzählung sind für Schnitzler unterschiedliche Möglichkeiten, den Perspektivismus des Erzählens zu erproben und den Relativismus der erzählerischen »Wahrheit« zu demonstrieren“ (Sprenkel, Peter: Geschichte der deutschsprachigen Literatur 1870-1900. Von der Reichsgründung bis zur Jahrhundertwende. München, C.H. Beck 1998, S. 284). So gibt es Zeichen von Unzuverlässigkeit u.a. in *Die Weissagung*, *Das Schicksal des Freiherrn Leisenbohg*, *Andreas Thameyers letzter Brief*, *Das Tagebuch der Redegonda*, aber auch in der *Traumnovelle* oder in *Casanovas Heimfahrt*.

dieser Analyse erwähnten Erzählungen, die ähnliche Unsicherheiten generieren<sup>37</sup>, und die Selbst- und Welterfahrung in ihrer ganzen Fragwürdigkeit aufzeigen.

### 3. Beständigkeit und Veränderungen Schnitzlerschen Erzählens

Die Verbindung der Themen von ‚Duell‘, ‚Spiel‘, ‚Liebe‘ und ‚Tod‘ im „pursuit of both eros and thanatos“<sup>38</sup> als symbolische Grundthemen bzw. Motive, und besonders ihre *Inszenierung* in *Der Sekundant* weist auf Phänomene hin, die im Früh- und im Spätwerk von Schnitzler gleichermaßen präsent sind. Schnitzler setzt sich mit diesen Themen auseinander, indem er mit ihnen zugleich ein differenziertes Bild des Individuums durch seine fiktiven Figuren entwirft.<sup>39</sup> Dabei verfeinert er die narrativen Mittel der Darstellung des Inneren, die dadurch „more sophisticated“<sup>40</sup> werden: so wird schon in *Leutnant Gustl* eine Selbst-Demaskierung der Figur durch narrative Verfahren inszeniert, in *Fräulein Else* greift Schnitzler wiederum zu einer besonderen Perspektivierung des inneren Monologs, die *Traumnovelle* und *Casanovas Heimfahrt* räumen dem Traum<sup>41</sup> ähnliche Funktionen ein, *Spiel im Morgengrauen* verbindet ‚Spiel‘, ‚Liebe‘ und ‚Tod‘ in mehrfacher Spiegelung, Verkehrung und Wiederholung miteinander in unterschiedlichen perspektivischen Brechungen des Erzähldiskurses. In der späten Novelle *Der Sekundant* treten all diese Momente weiterhin auf, jedoch ausdrücklich in Verbindung mit Selbsttäuschung und Selbstlüge, wobei sie durch die auffällig hervorgekehrte Unzuverlässigkeit des Ich-Erzählers demaskiert werden. Die narrative Technik der Verbindung von Traum, Erinnerung und Unzuverlässigkeit macht die Erzählung zu einem späten Dokument Schnitzlerscher Einsicht in das Desillusionierende seiner Welt. Die erinnerte Welt des Ich-Erzählers von „damals“ ist die Welt der Monarchie der Jahrhundertwende,

37 Es wurde z.B. auch über den fiktionalen Realitätsstatus der Ereignisse, die Fridolin in der *Traumnovelle* erlebt, diskutiert, wo ebenfalls nicht eindeutig ist, ob er die tatsächlich erlebt oder sie träumt – Indizien für beide Deutungen lassen sich im Text finden (vgl. dazu u.a. Le Rider, Jacques: Arthur Schnitzler oder Die Wiener Belle Époque. Wien: Passagen Verlag 2007. S. 62ff.).

38 Vgl. Landwehr, Margarete: Dream as Wish Fulfillment: Eros, Thanatos, and Self-Discovery in Schnitzler's *Casanovas Heimfahrt*. In: *Modern Austrian Literature* 37 (1997) H. 2, S. 1-18, hier S. 1.

39 „Schnitzler's turn to narrative is characterized by increased attention to nuance in the depiction of the individual psyche and a greater precision of expression“, vgl. Tweraser, Felix: Schnitzler's Turn to Prose Fiction: The Depiction of Consciousness in Selected Narratives. In: Lorenz, Dagmar C.G. (ed.): *A Companion to the Works of Arthur Schnitzler*. Rochester: Camden House 2003, S. 149-186, hier S. 150.

40 Ebd.

41 Landwehr betont auch die Verwendung von Traum als narrative Technik bei Schnitzler: „The dream sequence [in *Casanovas Heimfahrt*] suggests not only Schnitzler's probable familiarity with Freud's theories, but also demonstrates an intuitive use of the dream as a literary device“, vgl. Landwehr 1997, S. 2.

d.h. die erzählte Welt seiner früheren Texte, die Schnitzler jedoch nicht eindeutig nostalgisch färbt, denn eben die in *Der Sekundant* erzählten Ereignisse werfen die ethisch-moralische Widersprüchlichkeit der Figuren der erzählten Welt mit Nachdruck auf. So sollte Schnitzler eher „außerhalb des habsburgischen Mythos“<sup>42</sup> angesiedelt werden, was wiederum nicht ganz haltbar sein dürfte, da „manche Inhalte, das Szenarium seiner Dichtung, die Darstellung der kennzeichnenden Aspekte der Gesellschaft in der Zeit Franz Josephs [...] ihn wiederum am Mythos teilhaben [lassen]“.<sup>43</sup> Die für Schnitzlers Position kennzeichnende „Dialektik von zerstörender Hellsicht und durchscheinender Pietät“<sup>44</sup> ist auch in *Der Sekundant* gegenwärtig: die erzählte Welt von „damals“, die versunkene Welt der Gesellschaft der Jahrhundertwende erweist sich trotz der Verschönerungs- und Verdrängungstechnik des Erzählers als brüchig und nicht einmal als glaubwürdig, somit wird die schönere frühere Welt mehrfach gebrochen (z.B. durch die Fragwürdigkeit des Duells,<sup>45</sup> der Liebesmoral und der Selbsterfahrung,<sup>46</sup> oder durch die unsichere soziale Stellung des Ich-Erzählers<sup>47</sup>). Andererseits wird das „Jetzt“ des Erzählens, die Zeit nach dem Ersten Weltkrieg, obwohl dies nur in einer Bemerkung des Ich-Erzählers hervorgekehrt wird, sowieso durch äußere Zwänge „völlig nutzlos und auf Befehl oder Wunsch anderer Leute“ (368) determiniert: die Selbstbestimmtheit des Individuums von „früher“ entpuppt sich als Lebenslüge, und das „Jetzt“ wird durch die Fremdbestimmtheit verdüstert – die Skepsis eines Schriftstellers am Ende seiner Karriere gegenüber der „Zwischenwelt von gestern und heute“<sup>48</sup> lässt sich darin erkennen.<sup>49</sup>

42 Magris, Claudio: Der habsburgische Mythos in der modernen österreichischen Literatur. Aus dem Italienischen von Madeleine von Pásztor/Renate Lunzer. Wien: Zsolnay 2000, S. 242.

43 Ebd.

44 Ebd.

45 „[...] the duel was both an instrument of inner freedom and a sign of external slavery“, vgl. Wisely, Andrew: Duty or Destiny. Compulsory Dueling in the Works of Arthus Schnitzler. In: Stoklosa, Katarzyna / Strübind, Andrea (Hg.): Glaube – Freiheit – Diktatur in Europa und den USA. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2007, S. 755-700, hier S. 770.

46 Magris betont auch diese Demaskierung: „Die glänzendsten sozialen Kategorien, die Stützen und vor allem Ornamente des Systems, werden unbarmherzig demoliert“ (Magris 2000, S. 246).

47 Aberbach z.B. entdeckt in der Novelle eine Fortsetzung und Zuspitzung von Themen des Antisemitismus, die Schnitzler früher auch öfter problematisierte: „In the posthumous novel, *Der Sekundant* (1932), spells out more fully the implications of *Traumnovelle*: regardless of how assimilated the Jews are, they remain outsiders.“ (Aberbach, David: *The European Jews, Patriotism and the Liberal State 1789-1939: A Study of Literature and Social Psychology*. London: Routledge 2012, S. 294).

48 Heimerl 2012, S. 120.

49 Über Schnitzlers Sicht auf seine Welt nach dem Weltkrieg vgl. Le Rider 2007, S. 193f.