

Uta Gärtner

Spiel mit den Normen.

Die Darstellung der Ehe in Arthur Schnitzlers Erzählung *Die griechische Tänzerin*

Schnitzlers 1902 veröffentlichte Erzählung geht nach seinen eigenen Aussagen zurück auf eine Geschichte, die ihm die Frau des Wiener Bildhauers Gustav Gurschner erzählt hatte.¹ Der ursprünglich, d. h. zur Zeit der ersten Fassung im April 1902 vorgesehene Titel lautete *Die duldende Frau*; Schnitzler überarbeitete aber die Erzählung komplett und gab ihr schließlich den Titel *Die griechische Tänzerin*,² womit er ein für die Lesererwartung schwächeres Signal setzte.³ Wie Urbach feststellt, schätzte Schnitzler die Erzählung wohl mehr als seine Interpreten, da er sie andernfalls nicht zur Titelgeschichte zweier Sammlungen gemacht hätte.⁴ In der Tat ist die dicht gesponnene Erzählung in der Sekundärliteratur bis heute stiefmütterlich behandelt worden, obwohl sie mehrere sehr interessante Diskussionspunkte aufweist, darunter die Frage der

¹ Arthur Schnitzler: Tagebuch 1903-1908. Hg. von der Kommission für literarische Gebrauchsformen der Österreichischen Akademie der Wissenschaften unter Mitwirkung von Peter Michael Braunwarth, Susanne Pertlik und Reinhard Urbach. Obmann: Werner Welzig. Wien 1991, S. 99; Eintrag vom 7. November 1904: „Er [Gurschner] sprach von der ‚griech. Tänzerin‘ (die annähernd eine Geschichte behandelt, die mir seine Frau erzählt hat).“ Gustav Gurschner war ein Bildhauer der Sezession, der an Rodin orientiert war und unter anderem auch in Paris lebte. Großen Erfolg hatte er vor allem mit seinen elektrischen Lampen, die er mit weiblichen Aktfiguren versah, siehe Ilse Dolinschek: Die Bildhauerwerke der Wiener Sezession von 1898-1910. München 1989, S. 13, 33f. sowie 58.

² Arthur Schnitzler: Tagebuch 1893-1902. Hg. von der Kommission für literarische Gebrauchsformen der Österreichischen Akademie der Wissenschaften unter Mitwirkung von Peter Michael Braunwarth, Susanne Pertlik und Reinhard Urbach. Obmann: Werner Welzig. Wien 1989; Einträge vom 7.6., 24.6. und 11.7.1902, S. 371, 373 und 374, sowie Reinhard Urbach: Schnitzler-Kommentar zu den erzählenden Schriften und dramatischen Werken. München 1974, S. 115.

³ Beatrice Wehrl: Erzählstrukturen und Leseverhalten in Schnitzlers Erzählung *Die griechische Tänzerin*. In: German Studies Review 1 (1978), S. 245-259, hier S. 245.

⁴ Vgl. Urbach, Schnitzler-Kommentar, S. 115.

Glaubwürdigkeit des Erzählers,⁵ das Ansehen von Ehe und Familie in unterschiedlichen Kreisen der Gesellschaft des *Fin de siècle* und damit verbunden die Frage der Treue als Wert oder als verzichtbares Beiwerk einer ehelichen Beziehung. Zeitgenössische Normvorstellungen sollen hier aufgezeigt und Schnitzlers literarischer Umgang mit den Normübertretungen sowie mit seinen Hauptpersonen, die aufgrund ihrer Zugehörigkeit zu einem bestimmten Umfeld unterschiedliche Erwartungen in Bezug auf ihr Verhalten hervorrufen, analysiert werden.

Nicht nur mit der Erwartungshaltung, sondern mehr noch mit den Stereotypen in der Vorstellungswelt des Lesers spielt Schnitzler in dieser Erzählung, indem er zwei unterschiedliche Lebensmodelle – das des (Spieß-)Bürgers und das des Künstlers – einander gegenüberstellt. Der personale Ich-Erzähler und seine Bekannte, die Protagonistin Mathilde, repräsentieren hierbei die bürgerliche Sphäre, Mathildes Ehemann Gregor Samodeski und sein Umfeld die künstlerische. Der Erzähler skizziert sowohl eine Rahmen- als auch eine Binnenhandlung, wie sie sich an jenem Herbsttag, an dem Mathilde beerdigt wird, ereignet.

Mathilde ist im Herbst verstorben; die Jahreszeit, die dem Tod zugeordnet wird, ist üblicherweise der Winter, womit hier ein zu früher Tod angedeutet wird. Darüber hinaus äußert der Erzähler Zweifel an der ‚offiziellen‘ Todesursache Herzschlag; diese Zweifel unterstellt er auch Mathildes Ehemann, „der es ebensogut weiß als ich, warum sie gestorben ist“,⁶ und präsentiert damit den Witwer bereits im ersten Absatz der Erzählung in einem zweifelhaften Licht. Im nächsten Absatz erwähnt der Erzähler die Statue einer griechischen Tänzerin aus weißem Marmor, womit gleichzeitig das Motiv „weiß“ für die Unschuld sowie das Motiv des Tanzes als Sinnbild für die Erotik eingeführt wird. Die Statue war der Anlass für die Feier an jenem Frühlingsabend bei Wartenheimers, welche die griechische Tänzerin von dem Bildhauer Gregor Samodeski gekauft hatten. Mathildes Ehemann wird gleich zu Beginn der Erzählung beschrieben als ein Mann, in den alle Frauen verliebt seien; weitere Einzelheiten verraten, dass Gregor Samodeski dem Erzähler

⁵ Hierzu vgl. Wehrli, Erzählstrukturen und Leseverhalten, worin sie unter anderem die psychologische Reichweite der Ich-Erzählung auslotet.

⁶ Arthur Schnitzler: Gesammelte Werke. Die Erzählenden Schriften. Erster Band. Frankfurt am Main 1961, S. 569. Zitiert als ES I.

nicht sympathisch ist. Der Grund dafür lässt sich in einer Aussage über eine Begegnung des Erzählers mit Mathilde im Sommer ein Jahr vor ihrer Verlobung erkennen:

Es scheint sogar, daß ich mir damals trotz meiner grauen Haare mancherlei eingebildet hatte, denn als sie im Jahre darauf Samodeskis Gattin wurde, empfand ich einige Enttäuschung und war vollkommen überzeugt – oder hoffte sogar –, daß sie mit ihm nicht glücklich werden könnte.⁷

Spätestens hier ist zu erkennen, dass der Erzähler keine neutrale Position einnimmt. Diese Aussage verrät außer Enttäuschung auch verletzte Eitelkeit, die der Erzähler noch unterstreicht, als er von der Feier im Atelier Samodeskis nach der Hochzeitsreise berichtet und Mathildes Verhalten mit folgenden Worten darstellt und gleichzeitig interpretiert:

Ganz unbefangen begrüßte sie mich; ihr ganzes Wesen machte den Eindruck der Ruhe und Heiterkeit. Aber später, während sie im Gespräch mit anderen war, traf mich manchmal ein seltsamer Blick aus ihren Augen, und nach einiger Bemühung habe ich deutlich verstanden, was er zu bedeuten hatte. Er sagte: ‚Lieber Freund, Sie glauben, daß er mich um des Geldes willen geheiratet hat; Sie glauben, daß er mich nicht liebt; Sie glauben, daß ich nicht glücklich bin – aber Sie irren sich ... Sie irren sich ganz bestimmt. Sehen Sie doch, wie gut gelaunt ich bin, wie meine Augen leuchten.‘⁸

Der letzte Satz veranschaulicht Schnitzlers Technik, mit den Erzählebenen zu spielen und dabei die Glaubwürdigkeit des Erzählers dezent zu untergraben, also genau das zu tun, was der Erzähler wiederum mit Samodeski versucht. Dem Leser stellt sich hier die Frage, ob der Erzähler richtig interpretiert hat (denn es handelt sich nicht um eine reine Beobachtung), das heißt, ob Mathilde tatsächlich vorgibt, gut gelaunt zu sein, oder ob der Erzähler denkt, dass sie vorgibt, gut gelaunt zu sein. Bei der Beschreibung weiterer Begegnungen nach Mathildes Hochzeit schützt der Erzähler nachlassendes Interesse an ihr vor, wie beispielsweise im Prater: „Ich befand mich auf der anderen Seite der Fahrbahn und ging nicht einmal hinüber. Wahrscheinlich war ich innerlich mit ganz anderen Dingen beschäftigt; auch interessierte mich Mathilde

⁷ Ebd., S. 570.

⁸ Ebd.

schließlich nicht mehr besonders.⁹ Dennoch registriert er, dass sie ihre Tochter dabei hat und ihr der Wagen langsam folgt. Das scheint etwas zu viel Aufmerksamkeit und Erinnerungsvermögen für ein ‚wirkliches‘ Desinteresse zu sein, und auch die Formulierung „nicht mehr besonders“ deutet durchaus noch vorhandene Anteilnahme an. Im Theater trifft er sie mit ihrer Mutter, über die er sagt, dass sie „eigentlich noch immer schöner“¹⁰ sei als ihre Tochter, und bringt damit Mathildes Komplex, nicht als schön betrachtet zu werden, an die Oberfläche. Nach insgesamt anderthalb Seiten Textlektüre ist nun die Konstellation ‚schöner, begabter, armer Künstler heiratet nicht besonders attraktive Frau mit Geld‘ perfekt, allerdings ist auch die fragwürdige Rolle des Erzählers bekannt.

Über die griechische Tänzerin und ihren Schöpfer äußert sich der Erzähler folgendermaßen:

Ich erinnere mich des Aufsehens, das sie im Jahre vorher in der Sezession erregt hatte; ich muß gestehen, auch auf mich machte sie einigen Eindruck, obwohl mir Samodeski ausnehmend zuwider ist, und trotzdem ich die sonderbare Empfindung habe, daß eigentlich nicht er es ist, der die schönen Sachen macht, die ihm zuweilen gelingen, sondern irgend etwas anderes in ihm, irgend etwas Unbegreifliches, Glühendes, Dämonisches meinethalben, das ganz bestimmt erlöschen wird, wenn er einmal aufhören wird, jung und geliebt zu sein. Ich glaube, es gibt mancherlei Künstler dieser Art, und dieser Umstand erfüllt mich seit jeher mit einer gewissen Genugtuung.¹¹

Der Erzähler, erkennbar neidisch auf Samodeskis Erfolg, gesteht dem Bildhauer zu, dass er „zuweilen“ schöne Werke erschafft, interpretiert diese Gabe aber als abhängig von vergänglichen Faktoren. Anhand der Erfahrung, dass Künstlertum auch Reife braucht und gerade ältere Künstler oft ihre besten Werke erschaffen, wird Samodeski das Künstlertum hier regelrecht abgesprochen beziehungsweise reduziert – die „dämonische Gabe“ ist deutlich negativ konnotiert. Das als dunkel und dämonisch Empfundene findet sein Sinnbild auch im slawisch klingenden Nachnamen des Bildhauers, der zudem für sich spricht: ‚samo‘ heißt auf Russisch ‚selbst‘ und ‚deski‘ könnte verwandt sein mit ‚delat‘ =

⁹ Ebd.

¹⁰ Ebd.

¹¹ Ebd., S. 571.

‚tun‘ oder ‚dejstvie‘ = ‚die Handlung‘, kündigt also einen zupackenden, initiativen Charakter an, der hier im wörtlichen Sinne mit seinen eigenen Händen Werke erschafft. Als ihm der Bildhauer an diesem Abend begegnet, entgleitet dem Erzähler seine Abneigung für einen Moment:

[...] zu meiner eigenen Verwunderung sagte ich dem Bildhauer einige höchst anerkennende Worte über die griechische Tänzerin. Ich war eigentlich ganz unschuldig daran; offenbar lag in der Luft eine friedliche, heitere Stimmung, wie das an solchen Frühlingsabenden manchmal vorkommt [...].¹²

Hier wird wiederum die Glaubwürdigkeit des Erzählers in Frage gestellt. Er lässt sich – vorgeblich durch den Frühlingsabend und dessen „friedliche, heitere Stimmung“ – noch zu weiteren lobenden Bemerkungen anregen, die ihm ansonsten nicht über die Lippen gekommen wären, gibt sich also einer Laune hin, die ihn dazu verführt, Dinge zu sagen, die er nicht meint. Später am Abend will der Erzähler Samodeskis „unerträgliche Siegerblicke“ und die „erregte Munterkeit seiner Nachbarinnen“ wahrnehmen, und er konstatiert: „Natürlich musste Mathilde das alles geradeso gut bemerken als ich; aber sie plauderte anscheinend unbewegt bald mit ihrem Nachbarn, bald mit mir.“¹³ Mathilde ihrerseits unterhält sich mit dem Erzähler über allerlei Belangloses, und seine Wahrnehmung dessen, was sich zeitgleich zwischen ihnen abspielt, beschreibt er folgendermaßen:

Aber unter der Oberfläche dieses Gespräches ging etwas ganz anderes zwischen uns vor; ein stummer, erbitterter Kampf: sie versuchte mich durch ihre Ruhe von der Ungetrübtheit ihres Glückes zu überzeugen – und ich wehrte mich dagegen, ihr zu glauben. Ich mußte wieder an jenen japanisch-chinesischen Abend in Samodeskis Atelier denken, wo sie sich in gleicher Weise bemüht hatte. Diesmal fühlte sie wohl, daß sie gegen meine Bedenken wenig ausrichtete und daß sie irgend etwas ganz Besonderes ausdenken mußte, um sie zu zerstreuen. Und so kam sie auf den Einfall, mich selbst auf das zutunliche und verliebte Benehmen der zwei schönen Frauen ihrem Gatten gegenüber aufmerksam zu machen, und begann von seinem Glück bei Frauen zu sprechen, als wenn sie sich auch daran geradeso wie an seiner Schönheit und an seinem Genie ohne jede Unruhe und jedes Mißtrauen als gute Kameradin freuen dürfte.¹⁴

¹² Ebd.

¹³ Ebd., S. 572.

¹⁴ Ebd., S. 572f.

Die Bezeichnung „Kameradin“ entstammt wiederum der Interpretation des Erzählers, signalisiert sie doch das absolute Gegenteil einer liebenden Ehefrau oder einer Geliebten. Mit dem Begriff Kameradschaft verbindet sich die Vorstellung einer asexuellen Beziehung, und er enthält nicht einmal die Qualität einer tiefen Freundschaft, sondern bleibt gefühlsbezogen sehr viel oberflächlicher. Eine Ehe fordert keine Kameradschaft, sondern Liebe; auf diesen Gegensatz will der Erzähler aufmerksam machen.

Der Kampf wiederum, den der Erzähler hier wahrnehmen will, symbolisiert die erotische Spannung zwischen ihm und Mathilde. Für den Leser bleibt allerdings unklar, ob Mathilde sie auch spürt oder ob sie einem Wunschdenken des Erzählers entspringt. Der Erzähler registriert ein Zittern ihrer Hand, welches sie zu unterdrücken versucht, so dass die Reaktion eine Starrheit ihres ganzen Körpers ist. Das Zittern kann als Symptom einer Hysterie gelesen werden, ebenso wie die darauffolgende Starre (möglicherweise eine Katatonie, d. h. ein psychomotorisches Symptom einer Depression oder Schizophrenie, bei der die Willkürmotorik gestört ist) als Reaktion auf die Unterdrückung des verräterischen Anzeichens. Hysterie ist die zeitgenössische Bezeichnung einer Krankheit, die bei konsequenter Missachtung und Unterdrückung von Emotionen und Trieben zum Ausbruch kommt, und dieser Ausbruch ist in der Regel heftig. Mathilde zeigt an manifesten Symptomen nur ein Zittern der Hand, das sie sofort unterdrückt, und ihre Sprechweise: abgehackt, mit vielen Pausen sowie sprunghaften und teilweise unzusammenhängenden Aussagen.¹⁵

¹⁵ Diese Darstellung einer abgeschwächten Form der Hysterie war für Schnitzler die literarisch interessantere, weil verbreitetere: „Für Schnitzler wird die klinisch manifeste Hysterie nur eine extreme und literarisch weitgehend uninteressante Ausprägung des dissoziierten Bewußtseins sein. Latent ist es bei all jenen gegeben, die die Ausbildung der autonomen und selbstverantwortlichen Individualität, die das liberale Wertesystem als Zeichen der psychischen Gesundheit postuliert, nicht erreicht haben. Sie bilden die große Mehrheit. Der Zerfall der Persönlichkeit tritt in alltäglichen Lebenssituationen nicht hervor, da sich die ‚kernlosen‘ Subjekte durch den Vollzug sozial normierter Rollen stabilisieren und dadurch wenigstens ein Surrogat der personalen Kontinuität und Kohärenz erlangen.“ Horst Thomé: Vorwort. In: Arthur Schnitzler: Medizinische Schriften. Mit einem Vorwort von Horst Thomé. Wien 1988, S. 11-59, hier S. 52f.

Sie tritt die Flucht nach vorn an und sagt zu ihm: „Ich wette, Sie halten mich für eifersüchtig“, was der Erzähler mit den Worten „Sie sprach absichtlich ganz laut, man hätte drüben jedes Wort hören können“¹⁶ kommentiert. Mathildes unvermittelt exaltiertes Benehmen kann ebenfalls als Symptom der Hysterie gedeutet werden. Dass sie nicht eifersüchtig sei, glaubt ihr der Leser nicht; sie hat vielmehr eine Anspruchshaltung an sich selbst verinnerlicht. Eifersucht ist ein Anzeichen einer problematischen Beziehung, zumindest ein Mangel an Vertrauen in den Partner. Mathilde gesteht sich nicht zu, ein Recht auf dieses Gefühl haben zu dürfen, um nicht nach außen zu tragen, dass ihre Ehe tatsächlich mehr Kameradschaft als Liebesbeziehung sein könnte. Um das Gegenteil zu beweisen, berichtet sie dem Erzähler von einem Erlebnis, das sie mit ihrem Mann in Paris hatte. Sie wohnten im Künstlerviertel auf dem Montmartre:

Wir haben dort so angenehm gelebt wie junge Leute ... das heißt, jung sind wir ja noch beide ... ich meine, wie ein Liebespaar, wenn wir auch gelegentlich in die große Welt gingen ... [...]. Ich versichere Sie, unter den jungen Künstlern, mit denen wir dort verkehrten, hatten manche keine Ahnung, daß wir verheiratet waren.¹⁷

Wenig später vertieft sie die antibourgeoisen Ansichten über die Ehe:

Sie können sich denken, daß die Frauen meinem Manne dort nicht weniger nachgelaufen sind als anderswo; es war zum Lachen. Aber da ich doch immer mit ihm war – oder meistens, so wagten sie sich nicht recht an ihn heran, um so weniger, als ich für seine Geliebte galt ... Ja, wenn sie gewußt hätten, daß ich nur seine Frau war – !¹⁸

Im unbürgerlichen Künstlermilieu gilt die Ehe offenbar weniger als eine Liaison; Mathilde macht sich hier dessen Sichtweise zu eigen und profitiert vom Status der Geliebten. Offensichtlich bereitet ihr es aber auch Vergnügen, bohemienhaft und ungebunden zu wirken – oder sie tut es nur, weil sie glaubt, es ihrem Mann, dem Künstler, schuldig zu sein. Dann berichtet sie dem Erzähler von ihrem Einfall, welcher die Geschehnisse im Weiteren auslöste, und kommentiert ihn mit den Wor-

¹⁶ Schnitzler, ES I, S. 573.

¹⁷ Ebd., S. 574.

¹⁸ Ebd.

ten: „[...] ich wundere mich heute selbst über meinen Mut.“ In diesen Zusammenhang stellt sie die Tatsache, dass sie seit Kurzem von ihrer Schwangerschaft wusste und deswegen „nicht nur heiterer, sondern auch beweglicher als jemals früher“ war. Diese Beweglichkeit steht im Gegensatz zu der Starre, die sie manchmal befällt, ist aber nichts, was in Mathildes Charakter begründet ist, sondern ein Resultat ihres Manipulierens an sich selbst. Die ‚Beweglichkeit‘ ist eine rein äußerliche, oberflächliche; Mathilde selbst verrät dem Leser durch ihre Aussagen, dass sie in sehr engen bürgerlichen Grenzen denkt.

Auffällig ist hier zudem das Wort „Mut“. Es ist fraglich, ob es in der Tat Mut war, den sie für ihr Vorhaben benötigte, oder eher Verzweiflung und der Wunsch, ihrem Ehemann zu beweisen, dass sie auch in dieser Umgebung mithalten kann, dass sie nicht bürgerlich oder spießig ist. Ein Zusammenhang, inhaltlich wie lautlich, zwischen „Mut“ und „Mutter“ fällt auf. Zwar besitzen die beiden Wörter keinerlei etymologische Verwandtschaft – „Mut“ geht auf eine indogermanische Verbalwurzel mit der Bedeutung „nach etwas trachten, heftig verlangen“ zurück, während Mutter eine Bildung zu dem Lallwort „Mama“ der Kindersprache ist.¹⁹ Aber in den Worten, mit denen Mathilde das Wissen um ihre bevorstehende Mutterschaft beschreibt, findet sich das heftige Verlangen, das dem Mut zugrunde liegt, ebenfalls wieder und es kann in diesem Zusammenhang durchaus von einer inhaltlichen Verwandtschaft, die Mathilde möglicherweise unbewusst herstellt, gesprochen werden. Die Folge der Mutterschaft ist jedoch nicht etwa eine Wendung nach außen, in die Gesellschaft, sondern fast zwangsläufig ein Rückzug in private Bereiche und ein Gebundensein, das wiederum die von Mathilde vorher diagnostizierte Beweglichkeit konterkariert.

Sie verkleidet sich als Mann: „Ich habe übrigens famos ausgesehen – Sie hätten mich nicht erkannt ... niemand hätte mich erkannt. [...] ... und ich war frech, davon machen Sie sich keinen Begriff.“²⁰ In Verkleidung ist sie eine andere, fühlt sich keinen Zwängen unterworfen. Ihr Ich-

¹⁹ Duden: Das Herkunftswörterbuch. Etymologie der deutschen Sprache. 2. Aufl. Mannheim u. a. 1989, S. 476.

²⁰ Schnitzler, ES I, S. 575; Blume bezeichnet diese Worte als „ein fast schmerzhaftes unbewußtes Eingeständnis einer Frau, die im innersten weiß, wie so gar nicht famos sie für gewöhnlich auszusehen pflegt“. Bernhard Blume: Das nihilistische Weltbild Arthur Schnitzlers. Phil. Diss. Stuttgart 1936, S. 65.

Kern ist beeinflussbar, was eine instabile Persönlichkeit verrät und zugleich einen der hauptsächlichen Problembereiche der Wiener Moderne betrifft: die Identitätskrise.²¹ Dann berichtet sie über den Abend:

„In der Roulotte“, sagte sie, „war eine sehr elegante Dame, die ganz nahe vor uns saß; die kokettierte mit Gregor, aber in einer Weise ... nun, ich versichere Sie, man kann sich nichts Unanständigeres vorstellen. Ich werde nie begreifen, daß ihr Gatte sie nicht auf der Stelle erwürgt hat. Ich hätte es getan. [...]“²²

Mathilde mutmaßt, dass es „gewiss eine Dame der großen Welt, trotz ihres Benehmens“ gewesen sei. In ihren Aussagen zeigt sich, dass sie zwar ihrem bürgerlichen moralischen Denken verpflichtet bleibt, jedoch im nächsten Moment ihrem Mann das Gegenteil davon zeigt, indem sie von ihm wünscht, dass er auf die Sache eingehe („ich hätte gerne gesehen, wie man so etwas anfängt“), aber kurz darauf heißt es: „aber Gregor hatte, Gott sei Dank [!], keine Lust.“²³ Mathilde scheint zwischen Erwartungen an sich selbst, in denen sie die vermeintlichen Erwartungen ihrer Umgebung spiegelt, und ihrer eigentlichen Lebensauffassung, wie sie ihrer Persönlichkeit und Herkunft entspricht, zerrissen. Das manifestiert sich in ihren widersprüchlichen Aussagen.

Im Moulin Rouge nimmt der Abend seinen weiteren Verlauf; Mathilde will, „dass endlich irgend etwas geschieht. Bisher hatten wir ja noch gar nichts erlebt ...“.²⁴ Über das Moulin Rouge äußert sie sich: „Wie es da zugeht, wissen Sie ja wahrscheinlich; eigentlich hatte ich mir’s ärger vorgestellt...“. Auch darin erweist sie sich als bürgerlich: Phantasien über verdrängte Wünsche und Nicht-Erlebtes neigen dazu, ins Kraut zu schießen. Im Moulin Rouge fällt Mathilde eine Dame auf, die „vollkommen in Weiß“ gekleidet ist. Gregor ignoriert diese vollständig, was die Dame laut Mathilde besonders zu reizen scheint, so dass sie immer gesprächiger wird (vorher saß sie nur stumm an einem Tisch und wehrte Annäherungsversuche ab) und ihre skurrile Lebensgeschichte erzählt. Mathilde: „Was sie uns vom Direktor [eines kleinen Theaters, an dem

²¹ Vgl. bspw. Jacques Le Rider: *Das Ende der Illusion. Die Wiener Moderne und die Krisen der Identität*. Wien 1990, S. 57f.

²² Schnitzler, ES I, S. 575.

²³ Ebd.

²⁴ Ebd., S. 576.

sie Statistin war] für Dinge erzählte! ... Ich wäre auf und davon gelaufen, wenn ich nicht vom Champagner ein wenig angeheitert gewesen wäre...“.²⁵ Der Alkohol hat hier für Mathilde eine ähnliche Funktion wie die Verkleidung: Er beseitigt ihre üblichen Hemmungen und Blockaden. Erst durch ihre Wortwahl bei dem nachträglichen Bericht der Episode erkennt der Zuhörer, was eigentlich in ihr vorging: „[...] es klang gar nicht so gemein, als es war.“; „[...] nein, es ist nicht möglich, zu wiederholen, was sie uns erzählt hat!“.²⁶ Die Dame zwingt Gregor, eine Narbe auf ihrer Brust zu küssen – er hat nach Mathildes Aussage deren Geschichten kaum Aufmerksamkeit geschenkt –, und Mathilde schreitet nun ein:

Ich hab' ihn aber gestoßen, gezwickt, ich war ja wirklich etwas beduselt... jedenfalls war es die sonderbarste Stimmung meines Lebens. Und ob er nun wollte oder nicht, er mußte die Narbe... das heißt, er mußte so tun, als berührte er die Stelle mit den Lippen. Ja, und dann wurde es immer lustiger und toller. Nie hab' ich so viel gelacht wie an diesem Abend – und gar nicht gewußt, warum. Und nie hätte ich es für möglich gehalten, daß sich ein weibliches Wesen – und noch dazu solch eines – im Verlauf einer Stunde so wahnsinnig in einen Mann verlieben könnte, wie dieses Geschöpf in Gregor. Sie hieß Madeleine.²⁷

Die Namen Mathilde und Madeleine ähneln sich lautlich, wobei die deutsche Form Mathilde mit dem etwas härteren Klang dem französischen, weichen Namen Madeleine gegenübersteht.²⁸ Als klischeehafte

²⁵ Ebd., S. 576f.

²⁶ Ebd., S. 577.

²⁷ Ebd.

²⁸ Ein Grund für die Wahl des Vornamens Mathilde könnte auch im versuchten Hinweis auf einen Gerichtsprozess vom April 1868 liegen. Hier wurde Julie Ebergényi von Telekes angeklagt, ihre Nebenbuhlerin, die Gräfin Mathilde Chorinsky-Ledske, mit deren Mann sie ein Verhältnis hatte, vergiftet zu haben. Die Konstellation weist Ähnlichkeiten mit jener in der *Griechischen Tänzerin* auf, und auch die slawisch klingenden Nachnamen beider Mathilden ähneln sich. Vgl. hierzu Josef Schrank: Die Prostitution in Wien in historischer, administrativer und hygienischer Beziehung. Bd. I: Die Geschichte der Prostitution in Wien. Wien 1886, S. 298. Im Lexikon der Namen und Heiligen findet sich unter *Madeleine* ein Verweis auf *Magdalena* bzw. *Maria Magdalena*. Vgl. Otto Wimmer / Hartmann Melzer: Lexikon der Namen und Heiligen. Innsbruck/Wien 1984, S. 533. Schnitzlers Erzählung deutet hier möglicherweise auf die biblische Ehebrecherin Maria Magdalena hin. Zu *Mathilde* bzw. *Mechthild* nennt Hanns Bahlow die

Nationalstereotypien stehen deutsche Bezeichnungen oft für Biederkeit, französische für das Lasterhafte. Die Narbe symbolisiert nach Freud das weibliche Geschlechtsteil; Gregors Kuss kann somit eine Vorankündigung eines Ehebruchs sein, und seine Frau würde ihn demzufolge genau dazu ermuntern.²⁹ Diese scheinbar paradoxe Handlung Mathildes hat denselben Grund wie ihre Verkleidung als Mann: Sie agiert nicht in Übereinstimmung mit sich selbst und tut das Gegenteil von dem, was sie eigentlich tun will. Zu beachten ist zudem die Lokalisation der Narbe: Die weibliche Brust steht oft als Symbol für das Mütterliche. Dass Madeleines Brust eine Verletzung trägt, kann bedeuten, dass sie nicht zur Mutterschaft geschaffen ist, sondern zur Lust, und auch darin das Gegenteil Mathildes darstellt. Mathilde hat erkannt, dass Gregors Desinteresse an Madeleine nur vorgetäuscht war. Ihren Kummer darüber bekämpft sie mit Alkohol und gespielter Lustigkeit. Überraschend bekennt sie dem Erzähler:

Aber ich will aufrichtig sein: es gab eine Sekunde, in der ich ein bißchen verstimmt wurde. Das war, als Madeleine die Hand meines Mannes nahm und küßte. Aber gleich war es wieder vorbei. Denn, sehen Sie, in diesem Augenblick mußte ich an unser Kind denken. Und da hab' ich gefühlt, wie unauflöslich ich und Gregor miteinander verbunden waren, und wie alles andere nichts sein konnte, als Schatten, Nichtigkeiten oder Komödie, wie heute Abend. Und da war alles wieder gut.³⁰

Abgesehen davon, dass der Leser Mathilde nicht glaubt, dass „alles gut war“, ist bemerkenswert, dass sie die Berührung der Hand ihres Mannes durch Madeleine mehr verstimmte als Gregors Kuss auf Madeleines Brust. Möglicherweise betrachtet sie die Hand als den Körperteil, der das Symbol für die eheliche Bindung ist, oder es stört sie, dass Madeleine hier ‚körperlich aktiv‘, buchstäblich ‚handgreiflich‘ geworden ist. Mathilde sieht die Bindung durch das Kind als unauflöslich an,³¹ aber of-

Bedeutung „Macht und Kampf liebend“. Hanns Bahlow: Deutsches Namenlexikon. Bayreuth 1967, S. 330. Das konterkariert das Verhalten Mathildes.

²⁹ Reik unterstellt Mathilde an dieser Stelle Eifersucht, deren Psychogenese einem verdrängten homosexuellen Komplex entstammt, vgl. Theodor Reik: Arthur Schnitzler als Psycholog. Minden 1913, S. 117.

³⁰ Schnitzler, ES I, S. 577f.

³¹ Hierin findet sich eine verwandte Position mit Schnitzlers Antwort auf eine *Rundfrage über das Eherecht* wieder: „Ferner hat jede Verbindung zweier bis dahin lediger Men-

fensichtlich nicht die körperliche und vor allem seelische Bindung ihres Mannes an sie. Sie weiß innerlich längst, dass sie ihn auf dieser Ebene niemals allein ‚besitzen‘ wird, zu unterschiedlich sind ihre Lebenswelten. Eine Bindung ist stabil, wenn beide Partner sie in gleicher Weise akzeptieren. Das darf hier ausgeschlossen werden, und es stellt sich die Frage, was die beiden beieinander hält. An dieser Stelle ist – dem Bericht des Erzählers gemäß – zu vermuten, dass es für Gregor die materielle Sicherheit ist und für Mathilde einerseits emotionale, andererseits soziale Abhängigkeit, die an Hörigkeit grenzt.

Mathilde verwendet das Wort „Komödie“ sowohl für jenen Abend in Paris als auch für den gegenwärtigen. Dabei ist sie diejenige, die eine Rolle spielt; alle anderen, mit Ausnahme des Erzählers, zeigen ihre Gefühle und geben ihren Wünschen nach. Erotik wird oft als Spiel oder Tanz dargestellt, zwischen konkurrierenden Männern auch als Kampf, doch die Lust am Spiel ist es, die Gregor von Mathilde unterscheidet. Sie leidet darunter, ihr Ich verleugnen zu müssen. Der Erzähler ist ebenfalls kein Kämpfer, er gibt sich der Beobachtung hin und leidet wie Mathilde, womit sich hier eine Gruppe der ‚Dulder‘ gegenüber den ‚Machern‘ Gregor und Madeleine positioniert.

Gregor will Madeleine als Modell haben, was diese ihm zusagt. Das weiße Kleid Madeleines, von Mathilde ausgerechnet in dieser Umgebung als „gar nicht auffallend“ bezeichnet, ist bereits ein Hinweis auf den weißen Marmor der daraufhin entstehenden Skulptur.³² Die hier verwendete Farbe der Unschuld (und auch die der ‚unschuldigen‘ Braut) stellt entweder einen offensichtlichen Widerspruch zum erwarteten Verhalten der beteiligten Personen dar oder symbolisiert genau das nicht stattgefunden habende Verhältnis. Mathilde teilt dem Erzähler

schen, der ein Kind entsproß, als Ehe zu gelten.“ Arthur Schnitzler: Gesammelte Werke. Aphorismen und Betrachtungen. Hg. von Robert O. Weiss. Frankfurt am Main 1967, S. 318.

³² Wehrlı bezeichnet die griechische Tänzerin als „Requisit, das als sichtbarer Gegenstand von Samodeskis Untreue und für jeden Eingeweihten als Mahnmal der Gesellschaftslüge“ aufgestellt sei; Wehrlı, Erzählstrukturen und Leseverhalten, S. 258f. Das ist eine denkbare Erklärung, aber auch das Gegenteil ist möglich: dass ‚die Gesellschaft‘ sich selbst belügt, indem sie das Tatsächliche nicht sieht, da sie von ihren Vorurteilen geblendet wird.

mit, dass Gregor „durchaus“ wollte, sie solle am nächsten Tag im Atelier sein und hinter einem Vorhang zusehen. Sie sagt dazu:

„Nun, es gibt Frauen, viele Frauen, ich weiß es, die darauf eingegangen wären. Ich aber finde: entweder man glaubt oder man glaubt nicht... Und ich habe mich entschlossen, zu glauben. Hab' ich nicht recht?“ Und sie sah mich mit großen, fragenden Augen an. Ich nickte nur, und sie sprach weiter: „Madeleine kam natürlich am Tag darauf und dann sehr oft... wie manche andere vorher und nachher gekommen ist... und daß sie eine der schönsten war, können Sie mir glauben. Sie selbst sind erst heute vor ihr in Bewunderung gestanden, draußen am Teich.“³³

Mit diesen Worten wirft sie dem Erzähler auf subtile Weise eine weitere Verletzung ihrer selbst vor, da auch er der Schönheit ihrer Konkurrentin erlegen ist. Ihre wahren Gefühle verrät Mathilde wiederum durch ihre Wortwahl: Zum Glauben muss sich ein Mensch nicht entschließen. Hierbei handelt es sich um einen Widerspruch in sich, denn Glauben beruht nicht auf einer Willensleistung, sondern auf Vertrauen – und das ist vorhanden oder nicht. Durch den Begriff „Entschluss“ äußert sie, dass sie ihrem Empfinden nach auch Grund für anderes gehabt hätte. In einer weiteren Wiederholung ihrer Aussage „Ich bin sehr froh, daß ich keine Anlage zur Eifersucht habe“ teilt sie implizit mit, dass sie, wenn auch keine Anlage, so doch sehr wohl Anlass dazu hat – und ihre redundante Versicherung macht ihren Mangel an Eifersucht nicht glaubwürdiger.³⁴ Viel wahrscheinlicher ist ein selbstzerstörerisches Unterdrücken der eifersüchtigen Regungen, und sie will den Erzähler als

³³ Schnitzler, ES I, S. 578. Vgl. außerdem Schnitzler, Tagebuch 1903-1908, Eintrag vom 7. Dezember 1904, S. 104: „Bei Gurschner. Er erzählt mir ‚Abenteuer‘ (ziemlich harmlose), bedauert wieder, dass man ‚so was‘ nicht seiner Frau erzählen kann. – Alice erscheint, sagt, dass sie nie komme, wenn Damen da seien; bemängelt seinen nach ‚Gänsefett‘ tendirenden Geschmack und benimmt sich ganz wie es der Frau Samodeski aus der ‚griech. Tänzerin‘ zukommt.“

³⁴ Vgl. hierzu auch Reik, Arthur Schnitzler als Psycholog, S. 115: „Die Frau des Bildhauers Samodeski sucht dem Dichter vergeblich zu verbergen, daß sie auf das Modell der nackten Statue der ‚griechischen Tänzerin‘ eifersüchtig ist. Was sich hinter dieser weitgehenden Eifersucht und Schamhaftigkeit verbirgt, ist nicht schwer zu erraten: es sind die verdrängten Abkömmlinge der kindlichen Voyeurbegierde. Erhöhte Schamhaftigkeit zeigt nach unseren Erfahrungen stets an, daß eine weitgehende Reaktion auf starke Voyeur- und Exhibitionsgeleüste erfolgt ist.“ Sowie S. 129: „Mathilde hat unter ihrer verborgenen Eifersucht entsetzlich gelitten, ja, sie ist sogar deshalb in den Tod gegangen.“

Komplizen, indem sie durch ihre Rückfrage „Hab’ ich nicht recht?“ die Bestätigung ihres Sich-selbst-Belügen einfordert, die er ihr wider besseres Wissen gewährt. Dabei besteht grundsätzlich auch die Möglichkeit, dass Gregor – wissend um ihre Eifersucht – ihr das Angebot mit der Absicht, sie zu beruhigen, unterbreitete.

Der Erzähler betrachtet nach all diesen Ausführungen sein Gegenüber und sieht, „wie sie zu ihrem Gatten hinüberschaute und ihm einen Blick zuwarf, der nicht nur eine unendliche Liebe verriet, sondern auch ein unerschütterliches Vertrauen heuchelte, als wäre es wahrhaftig ihre höchste Pflicht, ihn im Genuß des Daseins auf keine Weise zu stören.“³⁵ Samodeskis Reaktion beschreibt der Erzähler mit den Worten: „Und er empfing auch diesen Blick – lächelnd, unbeirrt, obwohl er natürlich ebensogut wußte als ich, daß sie litt und ihr Leben lang gelitten hat wie ein Tier.“ Er schließt daraus:

Und deshalb glaub’ ich nicht an die Fabel von dem Herzschlag. Ich habe an jenem Abend Mathilde zu gut kennen gelernt, und für mich steht es fest: so wie sie vor ihrem Gatten die glückliche Frau gespielt hat vom ersten Augenblick bis zum letzten, während er sie belogen und zum Wahnsinn getrieben hat, so hat sie ihm auch schließlich einen natürlichen Tod vorgespielt, als sie das Leben hinwarf, weil sie es nicht mehr ertragen konnte. Und er hat auch dieses letzte Opfer hingenommen, als käme es ihm zu.³⁶

Wahnsinnig wirkt Mathilde nicht, wenn sie auch sicher psychisch instabil ist. Der Erzähler lässt sich hier zu einer Übertreibung hinreißen, die durch seine Eifersucht auf Gregor begründet ist. Selbst das ‚Vorspielen eines natürlichen Todes‘ würde eher von großer Selbstbeherrschung als von Wahnsinn Mathildes zeugen, aber ein ‚gebrochenes Herz‘ kann man ihr unterstellen. Das Herz als Organ, in dem üblicherweise die Liebe als Gefühl verortet wird, ist das lebensverkürzende Moment bei Mathilde, und der „Herzschlag“ rahmt die Erzählung ein. Wehrli diagnostiziert eine „gesellschaftlich bedingte Identitätskrise mit tödlichem Ausgang“, wobei gesellschaftlicher Zwang und ein von der Gesellschaft korrumpierter Ehemann Mathilde in den Tod trieben.³⁷ Mathilde zeigt

³⁵ Schnitzler, ES I, S. 578f.

³⁶ Ebd., S. 579.

³⁷ Wehrli, Erzählstrukturen und Leseverhalten, S. 254. Swales dagegen konstatiert, dass Mathildes Tod durch die Herzlosigkeit ihres Ehemanns ihr gegenüber verursacht wur-

Anzeichen der Hörigkeit gegenüber ihrem Mann, und sie will ihn im Ausleben seines Künstlertums nicht stören. Dieses Gefühl von Schuldigsein in Diskrepanz zu den Wünschen des eigenen Selbst enthält eine autoaggressive Komponente – Mathilde betreibt eine wörtliche Selbstauflösung, die in ihrer letztlichen Konsequenz das Versagen des lebenserhaltenden Organs verursacht. In der Forschungsliteratur wurde ihr auch bereits ein Selbstmord unterstellt,³⁸ wobei sich aber die Frage stellt, in welcher Form dieser stattgefunden haben soll. Dessen Spuren wären kaum zu verheimlichen gewesen, was ihn unwahrscheinlich macht, aber Mathildes Selbstzerstörung durch Missachtung ihrer Bedürfnisse kann auch als eine Art von Suizid bezeichnet werden.

Dem Erzähler kommen am Ende jedoch Zweifel an seiner Diagnose: „Oder irre ich gar? Und es war ein natürlicher Tod? ... Nein, ich lasse mir nicht das Recht nehmen, den Mann zu hassen, den Mathilde so sehr geliebt hat. Das wird ja wahrscheinlich für lange Zeit mein einziges Vergnügen sein...“.³⁹ Er ist die einzige Person in dieser Erzählung, über die der Leser bis zum Schluss gar nichts weiß – weder Namen noch Beruf, er bleibt ein Fragezeichen. Auch über seine Zugehörigkeit zu einer Gesellschaftsschicht kann man nur Rückschlüsse anhand seiner Äußerungen ziehen. Aber durch seine Augen sieht und durch seine Worte erfährt der Rezipient Mathildes Geschichte. Das Ende seines Berichts lässt darauf schließen, dass er keinen Erfolg bei der Frau, die er unbedingt wollte, hatte und andere ihn nicht interessieren, denn sonst hätte er anderweitig sein „Vergnügen“. Unterdrückte Eifersucht teilt Mathilde mit dem Erzähler, möglicherweise ist er deswegen so sensibilisiert für deren Anzeichen. Er besitzt eine faktische Glaubwürdigkeit und eine emotionale Unglaubwürdigkeit – er gibt zwar „Rahmendaten“ korrekt

de, womit er ein treffendes Bild als Ursache für das Herzversagen findet. Martin Swales: Arthur Schnitzler. A Critical Study. Oxford 1971, S. 81.

³⁸ Susanne Polsterer: Die Darstellung der Frau in Arthur Schnitzlers Dramen. Phil. Diss. Wien 1949, S. 83 (zit. n. Barbara Gutt: Emanzipation bei Arthur Schnitzler. Berlin 1978, S. 12): „Wer nicht die ‚seelische Größe‘ hat, als Revanche für die Untreue des Gatten auch ein kleines Ehebrüchlein zu begehn, der tut am besten daran, sich umzubringen, wie die Mathilde in der Griechischen Tänzerin.“ Auch Blume legte die Formulierung „als sie das Leben hinwarf, weil sie es nicht mehr ertragen konnte“ (Schnitzler, ES I, S. 579) als Selbstmord aus. Blume, Das nihilistische Weltbild Arthur Schnitzlers, S. 43f.

³⁹ Schnitzler, ES I, S. 579.

wieder, manipuliert aber an der Schilderung seiner Gefühle und interpretiert seine Beobachtungen anderer Personen. Die faktische Glaubwürdigkeit manifestiert sich in der Schilderung von beobachtbarem Verhalten, beispielsweise dem Zittern von Mathildes Hand und ihrer darauffolgenden Starrheit, während sich die emotionale Glaubwürdigkeit auf die Interpretation dieses Verhaltens durch den Erzähler bezieht, und diese ist – wie bereits dargestellt – fraglich, unter anderem aufgrund seiner Interessenlage.⁴⁰

Darüber hinaus liefert der Text keinen Anhaltspunkt für Samodeskis tatsächliche Untreue. Einzig das Spiel des Autors mit den Vorurteilen des Philisters gegenüber dem Künstler lässt sowohl den Erzähler als auch den Leser die hohe Wahrscheinlichkeit eines (fortgesetzten) Ehebruchs Samodeskis annehmen, einen Beweis gibt es jedoch nicht. Die Glaubwürdigkeit des Erzählers wird durch diesen verbleibenden Zweifel nicht erhöht.⁴¹

Mathilde stammt aus der Gesellschaftsschicht, welche die strengsten Normen in Bezug auf Ehe und Sexualität verinnerlicht hatte, dem Bürgertum. Der Ehebruch, zur Zeit der Entstehung der Novelle ohnehin

⁴⁰ Zu Erzählverhalten und -glaubwürdigkeit siehe auch Wehrli, *Erzählstrukturen und Leseverhalten*, S. 252: Die Objektivität des Erzählers werde dort zweifelsfrei angezeigt, wo er Mathilde selbst zu Wort kommen lässt, und Mathilde bestätige in ihren Äußerungen, dass der Erzähler ihre Lage von Anfang an richtig eingeschätzt habe; „Rezeptionspsychologisch besteht nun kein Grund mehr, an der Objektivität des Erzählers zu zweifeln, weil vom Formalen her die Möglichkeit der ambivalenten Erzählhaltung nicht mehr gegeben ist. Dort, wo der Erzähler zitiert, geht es nicht mehr um seinen persönlichen Eindruck.“ Leider gerät hier außer Acht, dass der Erzähler auch die Zitate Mathildes in einen bestimmten Kontext einbettet und kommentiert und dass einige dieser Zitate in fragwürdiger Weise im Sinne des Erzählers eingesetzt werden.

⁴¹ Vgl. auch Peter Sprengel: *Geschichte der deutschsprachigen Literatur*. Bd. IX/2: 1900-1918. Von der Jahrhundertwende bis zum Ende des Ersten Weltkriegs. München 2004, S. 237: „Es scheint fast unglaublich, daß das eifersuchtslose Vertrauen seiner kürzlich verstorbenen Ehefrau gerechtfertigt, ja daß es überhaupt nur echt (und nicht vielmehr gesellschaftliche Fassade oder bewußte Selbsttäuschung) war. Klarheit darüber kann es für den Leser jedoch nicht geben, denn er verdankt sein ganzes Wissen einem bornierten Erzähler, der Kunst und Künstlerleben durch die Brille philiströser Vorurteile betrachtet und obendrein von einer eifersüchtigen Neigung zur Frau des Bildhauers erfüllt ist.“

noch strafbar nach österreichischem Strafgesetz,⁴² wurde von Frauen begangen nicht toleriert, was in der Praxis bedeutete, dass er – falls stattgefunden – streng geheim gehalten werden musste. Einem vonseiten des Ehemannes begangenen Ehebruch gegenüber zeigte sich die Gesellschaft toleranter. Das mag ein Relikt aus Zeiten sein, als die Liebeshe an sich noch keinen Wert darstellte und die eheliche Liebe vor allem mit Fortpflanzung, die außereheliche Liebe jedoch mit Leidenschaft in Verbindung gebracht wurde.⁴³ Eine Ehefrau hatte ohnehin weder sexuelles Wissen noch Leidenschaft zu bekunden.⁴⁴ Dass sie ersteres tatsächlich nicht besaß, wurde vorausgesetzt, und folglich harmonisierten die Ehepartner im Ehebett eher selten, was auch auf Mathilde und Gregor zutreffen könnte.

Noch mehr Freiheiten als bürgerliche Ehemänner hatten (männliche) Künstler, denen – ungeachtet der Gesellschaftsschicht, der sie entstammten – vieles nachgesehen wurde. Schnitzler treibt das hier auf die Spitze, indem er Mathilde formulieren lässt, sie sei „nur seine Frau“ gewesen, womit sie, auf die Vorstellungswelt der Künstler projiziert, implizit der Ehe den Rang hinter dem Verhältnis einräumt. Die Ehe wird tatsächlich nicht nur im *Fin de siècle* als vor allem ‚bürgerliche Institution‘ bezeichnet und empfunden. Der Adel nimmt sich seine Frei-

⁴² § 502 lautete: „Eine verheirathete Person, die einen Ehebruch begeht, wie auch eine unverheirathete, mit welcher ein Ehebruch begangen wird, ist einer Uebertretung schuldig, und mit Arrest von Einem bis zu sechs Monaten, die Frau aber alsdann strenger zu bestrafen, wenn durch den begangenen Ehebruch über die Rechtmäßigkeit der nachfolgenden Geburt ein Zweifel entstehen kann.“ Siehe Österreichisches Strafgesetz 1852, S. 245. URL: http://reader.digitale-sammlungen.de/de/fs1/object/display/bsb10395517_00255.html [Stand 25.10.2011]. Die juristische Praxis zeigte allerdings, dass Frauen auch ohne nachfolgende Geburt strenger bestraft wurden, vgl. z. B. Friedrich Rothe: Karl Kraus. Die Biographie. München u. a. 2003, S. 173f., 177ff. oder Karl Kraus: Sittlichkeit und Kriminalität. In: Ders.: Werke. Hg. von Heinrich Fischer. Bd. 11. 3. Aufl. München 1970, bes. S. 19-26.

⁴³ Vgl. Herrad Schenk: Freie Liebe – wilde Ehe. Über die allmähliche Auflösung der Ehe durch die Liebe. München 1987, S. 58.

⁴⁴ Vgl. Renate Möhrmann: Schnitzlers Frauen und Mädchen. Zwischen Sachlichkeit und Sentiment. In: Giuseppe Farese (Hg.): Akten des Internationalen Symposiums ‚Arthur Schnitzler und seine Zeit‘. Bern u. a. 1985, S. 93-107, hier S. 103f.

heiten ohnehin,⁴⁵ und für die Unterschichten gelten noch weithin festgeschriebene oder faktische Heiratshindernisse.⁴⁶ Weiterhin steckt in Mathildes Aussage auch die unausgesprochene Wertung, dass für Künstler das Ausleben der Leidenschaften wichtiger sei als die Ehe; ein Urteil, das einem gängigen, nicht nur zeitgenössischen Stereotyp entspricht.

Die Frage nach der Treue als Wert im Künstlermilieu liest sich anhand von Mathildes Aussagen konträr zu den gesellschaftlichen Ansprüchen an eine monogame Ehe.⁴⁷ Ihr zufolge scheint eine Ehe dazu aufzufordern, die Beziehung zwischen Mann und Frau zumindest in sexueller Hinsicht nicht ernst zu nehmen, während eine Liebschaft im Künstlermilieu als feste Beziehung respektiert wird. Schnitzler nutzt hier Mathilde als Sprachrohr des (Spieß-)Bürgertums, um Vorurteile über die unangepassten Künstler nicht nur auszudrücken, sondern zu überspitzen. Mögen sie im Kern vielleicht etwas Wahres beinhalten, so ist spätestens seit Breuers und Freuds Neurosenforschung bekannt, dass Neurosen eine zutiefst bürgerliche Erscheinung sind, die auf der Unterdrückung natürlicher Triebe beruhen. Im Resultat heißt das, dass ‚der Bürger‘ nicht moralischer oder monogamer veranlagt ist als ‚der Künstler‘, sondern sich Autoritäten konsequenter unterwirft. Die scheinbare Diskrepanz von Gregors Verhalten zu diesen angenomme-

⁴⁵ Vgl. z. B. Heidi Rosenbaum: Formen der Familie. Untersuchungen zum Zusammenhang von Familienverhältnissen, Sozialstruktur und sozialen Wandel in der deutschen Gesellschaft des 19. Jahrhunderts. Frankfurt am Main 1982, S. 283.

⁴⁶ Zu ersteren gehörten die administrativen Heiratsbeschränkungen wie z. B. der ‚Ehekonsens‘, vgl. Elisabeth Mantl: Heirat als Privileg. Obrigkeitliche Heiratsbeschränkungen in Tirol und Vorarlberg 1820 bis 1920. Wien 1997 (= Sozial- und wirtschaftshistorische Studien, 23), S. 9, zu letzteren die finanzielle Unmöglichkeit, eine Familie und einen Hausstand, wie bescheiden auch immer, zu gründen, vgl. z. B. Josef Ehmer: Die Struktur der Arbeiterklasse und die Entstehung der Arbeiterbewegung in Wien, 1867-1873. In: Akademisches Forschungszentrum für Mittel- und Osteuropa an der Karl Marx Universität für Wirtschaftswissenschaften (Hg.): Bürgertum und bürgerliche Entwicklung in Mittel- und Osteuropa. Bd. 2. Budapest 1986, S. 487-554, hier S. 506.

⁴⁷ Die Monogamie im Rahmen der Ehe war gesellschaftlicher (und gesetzlicher) Konsens, wurde jedoch zu Schnitzlers Zeiten bereits gelegentlich infrage gestellt, vgl. Iwan Bloch: Das Sexualleben unserer Zeit in seinen Beziehungen zur modernen Kultur. 4.-6. Aufl. Berlin 1908, S. 224, 263, 276, oder Max Nordau: Die conventionellen Lügen der Kultur-menschheit. 8. Aufl. Leipzig 1884, S. 297f. und 302f.

nen Autoritäten ist möglicherweise auch für Mathildes hysterieähnliche Symptome verantwortlich, da Mathilde in ihrem Verhaltensrepertoire keinen Ansatz bereithält, der den Graben zwischen Norm und – vorsichtig ausgedrückt – Normvarianten überbrücken könnte. Prophylaktisch hätte sich das Dilemma auch durch vertrauensvolle Kommunikation mit ihrem Ehemann verhindern lassen, wenn nicht dies das Grundproblem vieler schnitzlerscher Paare wäre: schweigendes Vertrauen zu demonstrieren und unter schweigendem Misstrauen zu leiden.