

Studia Schnitzleriana

edidit

Fausto Cercignani

Edizioni dell'Orso

STUDIA GERMANICA

Collana diretta da Fausto Cercignani

STUDIA SCHNITZLERIANA

editit

Fausto Cercignani



EDIZIONI DELL'ORSO

Proprietà letteraria originaria
dell'Università degli Studi di Milano
Istituto di Germanistica

Copyright 1991 by Edizioni dell'Orso s.a.s.

Via Piacenza 66 - 15100 Alessandria.

Grafica di F. B. Hirschwan.

E' vietata la riproduzione, anche parziale, non autorizzata, con qualsiasi mezzo effettuata, compresa la fotocopia, anche ad uso interno o didattico.

ISBN 88-7694-078-2

Premessa

A circa sessant'anni dalla morte di Arthur Schnitzler (1862-1931) l'Istituto di Germanistica dell'Università Statale di Milano raccoglie in un volume i contributi schnitzleriani offerti da vari cultori di letteratura austriaca, e in particolare dai partecipanti al convegno internazionale di studi sul grande scrittore viennese tenutosi a Milano il 22 novembre 1989 e organizzato in collaborazione sia con l'Istituto per il Diritto allo Studio Universitario sia con il Consolato Generale d'Austria.

Il lavoro redazionale è stato svolto con l'aiuto della Dott.ssa Eleonora dal Piaz, che desidero qui ringraziare soprattutto per la paziente opera di riordinamento in alcuni dattiloscritti.

F. C.

Indice

Fausto Cercignani - *Arthur Schnitzler. La ragnatela dell'esistenza.* p. 9

Parte prima - I contributi austriaci

Alfred Doppler - *Ästhetizismus und bürgerliche Moral. Zu Schnitzlers Schauspiel «Der einsame Weg».* p. 59

Primus-Heinz Kucher - *Ein dramatischer Abgesang auf eine abgelebte Welt. Zu Schnitzlers «Gang zum Weiher».* p. 71

Reinhard Urbach - *"Was war, ist". Das Problem des Historismus im Werk Arthur Schnitzlers.* p. 97

Walter Zettl - *Der politische und soziale Hintergrund für das Werk Schnitzlers.* p. 107

Parte seconda - I contributi italiani

Fausto Cercignani - *Arthur Schnitzler. La ridda di Therese e l'inganno del vissuto.* p. 123

Maria Teresa Dal Monte - *Note e saggi giovanili di Arthur Schnitzler.* p. 135

Giuseppe Farese - *Situazioni e tipi 'fin de siècle' nel ciclo di atti unici «Lebendige Stunden» di Arthur Schnitzler.* p. 155

Gabriella Rovagnati - *"Relazioni e solitudini". Fortuna e sfortuna critico-teatrale del «Reigen» di Arthur Schnitzler.* p. 169

Fausto Cercignani

Arthur Schnitzler. La ragnatela dell'esistenza

Caratterizzare l'opera di un autore che è vissuto per quasi settant'anni, e per giunta in epoche storiche dense di avvenimenti politici e culturali di enorme portata, non dovrebbe sembrare impresa di poco conto nemmeno a chi è abituato a collocazioni storico-letterarie che ubbidiscono a collaudati criteri di comoda schematizzazione. Nel caso di Schnitzler il compito potrebbe essere in qualche misura facilitato se si accogliesse la tesi di chi preferisce considerare la sua arte come espressione ironica e amabile della frivola atmosfera della *belle époque* viennese, oppure come lucida ma tenera rappresentazione degli aspetti più esemplari di un mondo aristocratico e borghese in decadenza, o come riflesso, e al tempo stesso superamento, della crisi e della frantumazione della civiltà austro-ungarica. Anche adottando criticamente uno di questi punti di vista, resterebbe tuttavia sempre il problema di interpretare in modo adeguato tutti quei testi che poco o nulla hanno a che vedere - se non per ovvie ragioni di ambientazione - con il declino del mondo asburgico o con il suo crollo definitivo.

Se poi si considera che Schnitzler ci ha lasciato un *corpus* letterario di mole più che ragguardevole (versi, atti unici, drammi e commedie, schizzi, novelle e novelle, narrazioni epistolari e diaristiche, racconti lunghi e romanzi, abbozzi e frammenti), nonché un'autobiografia degli anni giovanili¹ e tutta una serie di scritti di varia natura (annotazioni, aforismi, saggi, diagrammi, migliaia di lettere e il diario di una vita)², allora si dovrà riconoscere che la ca-

¹ Therese Nickl e Heinrich Schnitzler (cur.), *Arthur Schnitzler, Jugend in Wien. Eine Autobiographie* (postfazione di Friedrich Torberg), Francoforte, Fischer Tb., 1981 [Vienna, Molden, 1968] (abbr.: JiW). Sui problemi dell'autobiografia con particolare riferimento a Schnitzler si veda Hartmut Scheible, *Diskretion und Verdrängung. Zu Schnitzlers Autobiographie*, in H. Sch. (cur.), *Arthur Schnitzler in neuer Sicht*, Monaco, Fink, 1981 (abbr.: SNS), pp. 207-215. Si veda anche Barbara Melley, *Teatro e narrativa di A. Schnitzler nella prospettiva autobiografica*, in «Annali dell'Istituto di Lingue e Letterature Germaniche, Università di Parma» 5 (1980), pp. 63-96.

² Per le lettere: Therese Nickl e Heinrich Schnitzler (cur.), *Arthur Schnitzler, Briefe 1875-1912*, Francoforte, S. Fischer, 1981, Th. N. e H. Sch. (cur.), *Arthur Schnitzler, Briefe 1913-1931*, Francoforte, S. Fischer, 1984 (abbr.: ASB I-II). Per le parti finora pubblicate del diario

ratterizzazione dell'autore richiede un ampliamento della gamma di testi da interpretare e una rilettura critica di quelli più noti. Il discorso rimane comunque complesso, sia per le difficoltà che derivano dalla natura stessa delle opere schnitzleriane, sia per i luoghi comuni che i vari critici e le varie epoche hanno contribuito a creare intorno alla figura del 'medico viennese contemporaneo di Freud'³.

Già nella prima fase dell'attività letteraria del medico scrittore è tuttavia possibile non solo riscontrare la presenza di quasi tutti i generi che ricorrono nell'insieme del *corpus* schnitzleriano, ma anche individuare una sorta di interesse di fondo che coinvolge tanto la produzione poetica e narrativa quanto i lavori teatrali. Lo stadio creativo collocabile tra il 1875 e il 1895 può essere suddiviso in tre periodi relativamente omogenei⁴ senza che ciò comprometta in alcun modo la sostanziale unitarietà di questo ventennio nell'ambito di una carriera letteraria che si sviluppa pienamente tra il 1896 e la Prima Guerra Mondiale, per poi continuare senza interruzioni fino alla morte dell'autore nel 1931. Il primo dei tre periodi, un quinquennio che rappresenta il momento puramente dilettantistico, va dal 1875, l'anno a cui risale il più vecchio componimento poetico di un qualche interesse letterario (*Nacht im Gasteiner Tal*)⁵, al 1880, che segna la comparsa delle prime pubblicazioni, il *Liebeslied der Bal-*

(1879-1931): Werner Welzig *et al.* (cur.), *Arthur Schnitzler. Tagebuch*, Vienna, Österr. Akad. der Wissenschaft., 1981 (1909-1912), 1983 (1913-1916), 1985 (1917-1919), 1987 (1879-1892), 1989 (1893-1902) (abbr.: AST). Per il resto: GW/AB.

³ In questa sede è ovviamente impossibile affrontare, in maniera organica, i vari problemi posti dagli stereotipi di cui sopra, non ultimo quello che scaturisce da un'esasperazione della lettura in chiave sociale o storico-sociale. I seguenti tentativi di fare un bilancio critico della situazione appartengono a prospettive e momenti diversi: Giuseppe Farese, *Arthur Schnitzler alla luce della critica recente (1966-1970)*, in «Studi Germanici» NS 9/1-2 (1971), pp. 234-268, Herbert Seidler, *Die Forschung zu Arthur Schnitzler seit 1945*, in «Zeitschrift für deutsche Philologie» 95/4 (1976), pp. 567-595, Herbert Knorr, *Experiment und Spiel. Subjektivitätsstrukturen im Erzählen Arthur Schnitzlers*, Francoforte, Lang, 1988, pp. 13-34. Si vedano anche Claudio Magris, *Arthur Schnitzler*, in C. M., *Il mito asburgico nella letteratura austriaca moderna*, Torino, Einaudi, 1976 [1963], pp. 221-235, Bianca Cetti Marinoni, *Arthur Schnitzler scrittore della crisi* [1982], in B. C. M., *Le due realtà. Fortune dell'immaginario nella letteratura tedesca*, Milano, Shakespeare & Company, 1983, pp. 106-110 e Giuseppe Farese, *Tramonto dell'io e coscienza della fine in Arthur Schnitzler*, in G. F. (cur.), *Arthur Schnitzler e il suo tempo*, Milano, Shakespeare & Company, 1983 (abbr.: SST), pp. 24-33.

⁴ Per una diversa suddivisione si veda Reinhard Urbach, *Schnitzler-Kommentar zu den erzählenden Schriften und dramatischen Werken*, Monaco, Winkler, 1974 (abbr.: SK), p. 22.

⁵ Nel 1875 Schnitzler aveva tredici anni, essendo nato il 15 maggio 1862. Il primissimo esercizio poetico conservato è *Rom in Brand* (giugno 1873), riprodotto come una specie di curiosità biografica in Herbert Lederer, *Arthur Schnitzler before «Anatol»*, in «The Germanic Review» 36 (1961), pp. 272. Per altri componimenti di questo tipo si veda H. L., *Arthur Schnitzler als Lyriker*, in H. L. e Joachim Seyppel (cur.) *Festschrift für Werner Neuse*, Berlino, Die Diagonale, 1967, pp. 95-96.

lerine e il dialogo *Über den Patriotismus*⁶. Il secondo periodo, quasi un decennio di vero e proprio apprendistato, si estende dal 1881 al 1889, l'anno in cui la collaborazione a vari fogli letterari (primo fra tutti «An der schönen blauen Donau»)⁷ diventa pressoché regolare. Il terzo periodo, il quinquennio della svolta letteraria, inizia con il 1890, quando Schnitzler comincia a frequentare il «Café Griensteidl» (in seguito ritrovo preferito di coloro che aspiravano alla 'modernità' del cosiddetto «Jung Wien»)⁸, e termina nel 1895, con il successo del dramma *Liebelei* al Burgtheater di Vienna (9 ottobre) e con la pubblicazione del primo libro, *Sterben*, presso l'editore berlinese Samuel Fischer⁹.

In questo arco di tempo, in cui il ginnasiale diventa studente universitario, poi assistente presso il Policlinico di Vienna e infine medico privato¹⁰, è già

⁶ Entrambi sul monacense «Der freie Landesbote» (13 e 15 novembre 1880). *Über den Patriotismus* è dunque il primo saggio (ma non il primo scritto) schnitzleriano dato alle stampe. Otto P. Schinnerer, *The Early Works of Arthur Schnitzler*, in «The Germanic Review» 4 (1929), pp. 157-161, sottolinea l'importanza di questo dialogo come anticipazione di un tipico atteggiamento in campo sociopolitico. Per la critica nei confronti dei concetti tradizionali in genere si veda il racconto *Traumnovelle*, GW/E II, 492, oppure il dramma in tre atti *Der Ruf des Lebens*, GW/D I, 1017. Per il patriottismo in particolare: *Der Ruf des Lebens*, GW/D I, 993, 999, 1002-1003, 1006, 1015, il romanzo *Der Weg ins Freie*, GW/E I, 826. Per la diffidenza sempre mostrata da Schnitzler verso uomini politici e giornalisti si confrontino i commenti ai diagrammi *Der Geist im Wort* e *Der Geist in der Tat*, GW/AB, 147, 149-150, 164-165 *et passim*, la sezione *Tageswirren, Gang der Zeiten* in *Buch der Sprüche und Bedenken*, GW/AB, 80-95, e l'elaborazione del tema politica e opinione pubblica nella commedia *Professor Bernhardt*, GW/D II, 337-463, o nella commedia giornalistica *Fink und Fliederbusch*, GW/D II, 555-649. A questi riferimenti è necessario aggiungere, per il concetto di patriottismo, anche le annotazioni *Bekennnis* e *Vaterland* (GW/AB, 231-232), tradotte in TP, 85-87 (*Confessione* e *Patria*).

⁷ Si veda Otto P. Schinnerer, *The Literary Apprenticeship of Arthur Schnitzler*, in «The Germanic Review» 5 (1930), pp. 58-82, che contiene anche varie correzioni bibliografiche rispetto al saggio menzionato alla nota 6.

⁸ «Jung Wien», o «Junges Wien», non fu che una parola d'ordine. Una cerchia più ristretta di amici letterati viene così delimitata dallo stesso Schnitzler nel suo diario (9.10.1891): «Loris [d.h. Hugo von Hofmannsthal], [Felix] Salten, [Richard] Beer-Hofmann und ich werden nämlich schon als Clique betrachtet» (AST, 351-352). A questi nomi va aggiunto, naturalmente, almeno quello di Hermann Bahr, l'ispiratore dell'atmosfera di modernità che caratterizzava la «Giovane Vienna».

⁹ Per una documentazione fotografica riguardante la prima del dramma si consulti Heinrich Schnitzler, Christian Brandstätter und Reinhard Urbach, *Arthur Schnitzler. Sein Leben und seine Zeit*, Francoforte, S. Fischer, 1981, pp. 69-71. Il racconto era già uscito a puntate tra l'ottobre e il dicembre 1894 sulla rivista «Freie Bühne» (più tardi «Neue deutsche Rundschau» e «Die neue Rundschau»), pubblicata dallo stesso editore. Si confronti la lettera di Schnitzler a Theodor Herzl, datata 6.4.1895: «Dafür daß *Sterben* als Buch bei ihm [d.h. Samuel Fischer] erschienen ist, - habe ich es ihm für die Zeitschrift "Freie Bühne" - schenken müssen» (ASB I, 255). In seguito i rapporti tra i due divennero sempre più amichevoli: si veda Peter de Mendelssohn, *Arthur Schnitzler e il suo editore S. Fischer*, in SST, 15-23.

¹⁰ Schnitzler lasciò il Policlinico dopo la morte del padre (2 maggio 1893), che lo dirigeva dall'84.

possibile cogliere una linea di continuità dell'opera schnitzleriana che prescinde, da un lato, da ogni autobiografismo latente o patente e, dall'altro, da particolari influssi o interessi momentanei. Nelle opere scritte nel ventennio che precede il 1896 si può infatti individuare una sorta di 'superprotagonista' che domina versi e abbozzi, atti unici e drammi, novelle e novelle, narrazioni epistolari e diaristiche, schizzi e racconti lunghi: vale a dire l'io impegnato nell'individuazione e nell'esplorazione di possibili vie di sviluppo e di sbocco nella realtà circostante, intesa come contesto storico-sociale ma anche e soprattutto come dimensione individuale che si proietta tanto nel vissuto quanto nell'immaginario. In questa fase che precede gli anni del successo editoriale e teatrale, l'autore è già alla ricerca di forme narrative e drammaturgiche particolarmente adatte all'esplorazione di situazioni apparentemente normali oppure in qualche misura straordinarie, ma sempre analizzate nei loro aspetti più rivelatori di una condizione umana che solo in parte riguarda un'epoca ben precisa.

Nella produzione in versi del primo periodo temi e motivi tradizionali (*Nacht im Gasteiner Tal*, 1875; *Wandernde Musikanten*, 1877¹¹; *Es liegt ein Garten im Osten*, 1880) si mescolano a spunti e tematiche più personali, a componimenti amorosi idealizzanti (*An Fanni*, 1879; *An die Geliebte*, 1880), a schizzi di ambiente da cui si affaccia la 'dolce fanciulla' schnitzleriana (*Rendez-vous*, 1880)¹², a notazioni in cui la morte è compagna del medico (*Prosektor*, 1880; *Frühlingsnacht im Seziersaal*, 1880) così come la musa lo è dello scrittore (*Und da mich alle verließen*, 1880; *Wehe, meine Dichterlaufbahn*, 1880), a brevi strofe di «frivola» saggezza¹³ (*Einzelne Strophen aus früherer Zeit*, c. 1880)¹⁴ e a riflessioni esistenziali venate di malinconia (*Wie verlangend nach dem Leser*, 1880; *Heut morgen ruht ich im Dunkeln*, 1880; *Orchester des Lebens*, 1880).

Ma nel *Liebeslied der Ballerine* (1880), dove il motivo della fedeltà fasulla s'innesta su quello dell'amore mercenario, si avverte già il sarcasmo che carat-

¹¹ Redatto il 16 luglio 1877, quando Schnitzler aveva appena compiuto i quindici anni, questo è il più precoce dei componimenti pubblicati dall'autore (apparve quasi mezzo secolo dopo, nella primavera del 1926, sul quotidiano viennese «Der Tag»). Schinnerer, *Early Works*, pp. 156-157, che lo riporta per intero, propone Lenau come modello diretto del giovanissimo poeta.

¹² 'Das süße Mädel' compare dunque già in un lavoro dell'aprile 1880 e non - come vorrebbero Schinnerer, *Early Works*, p. 167, e Christa Melchinger, *Illusion und Wirklichkeit im dramatischen Werk Arthur Schnitzlers*, Heidelberg, Winter, 1968, p. 33, n. 38 - nel racconto *Amerika* (1887). Sull'origine e sulla fortuna del termine si veda ASD, 40-41.

¹³ «Frivol nennt ihr die kleinen Lieder hier» (FG, 27).

¹⁴ La seconda di queste strofe («Du reizend Schöne, Tolle, Wilde», FG, 27) ricompare, con qualche piccola variante, nell'atto unico *Episode* (1888). Annotata com'è sull'involucro di un ricciolo di donna, essa rappresenta anche qui il passato amoroso, in questo caso di Anatol («Du reizend Schöne, Holde, Wilde», GW/D I, 52).

terizza non pochi componimenti scritti tra il 1881 e il 1889. Nei versi amorosi di questo secondo periodo compare il cuore infranto (*Abschiedsbrief*, 1883), la camera accogliente dell'amante (*Therese*, 1884), il marito tradito (*Gisela*, 1884), il gioco dell'amore (*Ännchen*, 1884), ma soprattutto l'ossessione dell'infedeltà (*Antonie*, 1883¹⁵; *Landpartie*, c. 1885; *Beim Souper*, c. 1886; *Eh' Liebste mein Herz dich gesegnet*, c. 1889), la gelosia (*Zweite Liebe*, 1885) e il ricordo che inganna (*Bevor du mein warst, hab ich dich besungen*, 1884). Le malinconiche riflessioni esistenziali si affidano sempre più allo scetticismo (*La Favorite*, 1883; *Moderne Erfahrung und Philosophie*, c. 1886; *Wildenstein*, 1886; *Es ist vorbei, bevor ich recht erlebt*, 1887; *An die Alten*, 1889; *Vor meinem Schreibtisch sitze ich*, c. 1889; *Im Wagen lehn' ich, der durch die Nacht*, c. 1889; *Nun wollen wir uns endlich sagen*, 1889; *Ich wollte so schöne Verse schreiben*, 1889) e si accompagnano a componimenti dominati dall'apatia (*Apathie*, 1884) e dalla solitudine (*Tagebuchblatt*, 1891). La malinconia si alterna con lo scetticismo anche nelle brevi strofe sentenziose di *Der See* (1885), *Das selbe Schicksal, die selben Schmerzen* (c. 1885), *Wenn ich's mit richt'gem Maße messe* (c. 1885), *Vergangner Jubel klingt wie Schmerzensschrei* (1887), *Ich kenn auf dem Klavier ein seltsam Stück* (c. 1888), che in qualche misura anticipano gli aforismi di questo periodo¹⁶, mentre il sarcasmo si consolida nei componimenti satirici scritti per il sognatore (*Stimmen von oben*, c. 1883), per il geloso (*Grisette*, 1884), per chi crede nell'amore (*Cabinet Particulier: Liaison*, 1883; *Intermezzo*, 1889) o nella fedeltà (*Die Lieb ist ein Naturgesetz*, 1885). Anatol è ormai qualcosa di più di un semplice pseudonimo apposto ai versi schnitzleriani che compariranno sulle pagine di «An der schönen blauen Donau» a partire dal 1889. L'essenza della sua natura traspare già da varie poesie di questo periodo, da strofe che appaiono subito ben più significative degli schizzi in cui il *viveur* annoiato e indifferente incontra la morte (*Der Blasierte*, 1881) o rivede la donna di mondo che sa tenere un segreto (*Geheimnis*, 1883). Certo, non tutti i componimenti firmati da Anatol hanno il tono scanzonato di *An so manche* (1883)¹⁷, ma la vena di 'confessioni' quali *Liebesgeständnis* (1889), *Beträchtlich stört mein junges Liebesglück* (1889)¹⁸ o *Am Flügel*

¹⁵ Lederer (*Lyriker*, p. 98) usa il titolo *Agonie* invece di *Antonie*.

¹⁶ Schnitzler ne pubblicò quattro (tutti in prosa) nel 1886 e undici nel 1888, in entrambi i casi sulla «Deutsche Wochenschrift». Sette di quelli pubblicati nel 1888 riapparvero qualche anno dopo tra i nove *Sprüche in Versen* pubblicati sulle pagine di «An der schönen blauen Donau» (6, 1891, p. 31). Due di questi, *Die feinen Gaumen* e *Der Exakte spricht*, furono inclusi, con qualche modifica, nell'opera *Buch der Sprüche und Bedenken* (GW/AB, 10, 11).

¹⁷ Marie Grote, *Themes and Variations in the Early Prose Fiction of Arthur Schnitzler*, in «Modern Austrian Literature» 3/4, 1970, p. 26, vede apparire Anatol «per la prima volta» solo molto più tardi, nel racconto *Amerika* (1887).

¹⁸ Siglata con lo pseudonimo ma pubblicata per la prima volta da Ernst L. Offermanns nel 1964 (ASA, 145).

(1889) è ormai quella tipica del noto protagonista delle scene schnitzleriane.

Proprio in questi versi, come in altri passi di stile 'anatoliano', l'exasperazione dei toni e delle tematiche rischia di far trapelare soltanto il *viveur* scettico e scanzonato, intento a distruggere ostinatamente la convenzione dell'ideale amoroso. Ma il sarcasmo dell'io poetico - così come l'apatia e la malinconia che a volte lo assalgono - deriva dalla precoce individuazione di una via senza sbocco, rappresenta un'amara reazione alla scoperta che nella sfera erotica si prefigura e si realizza quell'alternarsi continuo di illusione e disinganno che contraddistingue ogni esperienza umana. In questo senso i versi composti tra il 1881 e il 1889 costituiscono un primo risultato dell'incessante analisi che l'autore condurrà sulla realtà dell'io. Al pari dell'omonimo personaggio scenico, il giovane Anatol che firma i *Lieder eines Nervösen*¹⁹ scopre ben presto che il sentimento amoroso è mera illusione, che i corpi degli amanti non si sono fatti anima²⁰. Solo recitando la propria parte è forse possibile allontanare, almeno per qualche tempo, l'inevitabile sopraggiungere della disillusione: il momento in cui ogni crudele gelosia e spiacevole consapevolezza - presenti anche nell'estasi erotica - avranno il sopravvento sugli atteggiamenti dei tipi sempre uguali che si avvicendano nei titoli e nei versi convenzionali²¹, tra le rime e i drappaggi di un amore che rappresenta - al di là di ogni apparente lontananza dal quotidiano - l'essenza della condizione umana.

L'assoluta mancanza di un afflato lirico genuino nelle poesie di questo periodo viene compensata, per così dire, dall'atmosfera sognante di *Amerika* (1887), una prosa senza pretese che indirettamente conferma, evitando i toni più amari, la malinconica visione dell'amore che caratterizza la maggior parte dei componimenti poetici. Solo un rapporto per sempre perduto può sembrare meraviglioso, solo il ricordo può consentire di apprezzare fino in fondo, nella rievocazione, la sera in cui gli amanti scoprirono l'«America vera» della loro beatitudine²².

La memoria può trarre in inganno, ma contribuisce pur sempre a delineare la realtà dell'io. Ciò vale anche per il fantasticare e per il sogno, almeno quando le attività di questo tipo tendono ad influenzare il vissuto e, in certi casi, perfino a sostituirsi ad esso. Assai rilevante, e non solo per questo aspetto, è il poema drammatico in un atto *Alkandi's Lied* (1889), dove il dispiegarsi del sogno come parte della realtà dell'io anticipa - al di là dell'atmo-

¹⁹ *Landpartie, Apathie, Beim Souper e Moderne Erfahrung und Philosophie*, in «An der schönen blauen Donau» 4 (1889), p. 297.

²⁰ Si veda l'ultima strofa della poesia *Ich wollte so schöne Verse schreiben*: «Wir haben uns zwar Seelen vorgespielt, / Sind aber immer Leiber nur gewesen» (FG, 57).

²¹ Si confrontino le parole di Anatol nell'atto unico *Episode* (1888): «Niemand's Namen - denn Marie oder Anna könnte schließlich jede heißen» (GW/D I, 52).

²² GW/EI, p. 16: «Der arme Kolumbus ... als wenn der das wahre Amerika entdeckt hätte!».

sfera da fiaba orientale che richiama il dramma *Der Traum ein Leben* di Franz Grillparzer²³ - varie opere teatrali e narrative di Schnitzler, quali il dramma in versi *Der Schleier der Beatrice* (1899), il dramma in tre atti *Im Spiel der Sommerlüfte* (1928), i racconti *Die Nächste* (1899), *Frau Berta Garlan* (1900), *Wohltaten, still und rein gegeben* (1900), *Die Fremde* (1902), *Flucht in die Finsternis* (1917), *Casanovas Heimfahrt* (1918), *Fräulein Else* (1923), *Traumnovelle* (1925), *Der Sekundant* (1931) e il romanzo *Der Weg ins Freie* (1908)²⁴. Ma l'opera è importante anche perché riprende il tema della gelosia e del tradimento in un contesto che permette di mostrare quanto siano labili i confini tra sogno e realtà. Durante l'esecuzione del componimento musicale attribuito dal cantore Irsil al defunto Alkandi, re Assad si addormenta e la regina Maja gli confessa, in sogno, il suo amore ardente per colui che è venerato come «il grande maestro d'ogni melodia»²⁵. Assad, infuriato, ordina la distruzione di tutte le statue e di tutte le canzoni del poeta, proibendone in modo assoluto l'esecuzione nel suo regno. Tornato al palazzo dopo un viaggio di ispezione, il re scopre che Maja lo ha tradito con Irsil (che nella realtà ama di nascosto la regina) e uccide il rivale gettandolo dalla finestra. Resosi conto di aver sognato, Assad allontana Irsil dal palazzo con il pretesto che l'aria di città non giova agli artisti. Mentre l'ancella Zoë raggiunge l'uomo che ama per seguirlo nel suo confino, Maja vince ogni esitazione e prega Assad di rimanere con lei nella sua stanza.

Il sogno, qui, ha la funzione di rendere esplicite tensioni e inquietudini latenti in un rapporto matrimoniale e dunque si configura come momento chiarificatore per colui che lo vive²⁶. Ma il comportamento di Assad dopo il risve-

²³ Si vedano, a questo proposito, Richard Specht, *Arthur Schnitzler. Der Dichter und sein Werk. Eine Studie*, Berlino, S. Fischer, 1922, p. 12, Schinnerer, *Early Works*, pp. 170-171, Michaela L. Perlmann, *Der Traum in der literarischen Moderne. Untersuchungen zum Werk Arthur Schnitzlers*, Monaco, Fink, 1987, pp. 70-74 e Valeria Hinck, *Träume bei Arthur Schnitzler*, Colonia, Inst. für Gesch. der Med., 1986, pp. 220-224.

²⁴ Si noti che il sogno come parte della realtà dell'io ricorre già nella prosa di *Frühlingsnacht im Seziersaal* (GW/EV, 7), una «fantasia» non accolta nelle opere a stampa e composta - come l'omonima poesia - nel 1880. In qualche modo parallelo a quello del sogno è anche l'uso dello stato ipnotico nell'atto unico in versi *Paracelsus* (1898).

²⁵ Così la regina Maja davanti alla sua statua: «Dem großen Meister aller Melodei / Nah' ich mich nun in Ehrfurcht und Entzücken» (GW/D I, 8).

²⁶ Questa funzione analitica del sogno nella finzione letteraria - si confronti anche Hans-Peter Bayerdörfer, *Vom Konversationsstück zur Wurstelkomödie. Zu Arthur Schnitzlers Einaktern*, in «Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft» 16 (1972), pp. 553-556 - non ha nulla a che vedere, naturalmente, con i presunti conflitti latenti tra il giovane Schnitzler e il padre, sui quali si sofferma Theodor Reik, *Arthur Schnitzler vor dem «Anatol»*. *Psychoanalytisches*, in «Pan» 2/32 (1912), pp. 899-905. Riferendosi al volume che questo allievo 'laico' di Freud aveva in seguito dedicato alle sue opere (*Arthur Schnitzler als Psycholog*, Minden, Bruns, [1913]), lo stesso autore manifestò, come in altre occasioni, le sue perplessità sul metodo psicoanalitico: «Und nach dem Dunkel der Seele gehen mehr Wege, ich fühle es immer stärker, als die Psycho-

glio preannuncia le situazioni create da Schnitzler in altri lavori teatrali e narrativi, là dove il sogno o la visione influenzano il vissuto in maniera ben più inattesa. La realtà dell'io può essere quella di chi, durante il sonno o in uno stato di trance, raggiunge una consapevolezza che gli consente di prendere decisioni altrimenti impensabili. Così, nell'atto unico *Die Frau mit dem Dolche* (1901), Pauline acconsente di rivedere Leonhard solo dopo aver acquisito la lucidità e la spietatezza che caratterizzano Paola nella vicenda che si presenta agli occhi della giovane signora. Ma la realtà dell'io può essere anche quella di chi, come i protagonisti dei racconti *Mein Freund Ypsilon* (1887), *Die Fremde* (1902) e *Das Tagebuch der Redegonda* (1909), non è più in grado di distinguere tra la dimensione del vissuto e il mondo dei sogni o della fantasia. I confini tra reale e irreale sono labili tanto per Katharina - l'estranea che mostra «i sintomi di un'affezione psichica»²⁷ - quanto per lo scrittore Ypsilon e per il Dr. Wehwald. Anche per queste «Dämmerseelen», per queste anime in cui domina lo 'stato crepuscolare' esplicitamente richiamato nel titolo originario del racconto *Die Fremde*²⁸, vale ciò che si dice della misteriosa e inquietante figura femminile: «Ma tutto ciò che lei raccontava, narrazioni di avvenimenti reali e confessioni di remote fantasticherie, scorreva via come avvolto nel medesimo

analytiker sich träumen (und traumdeuten) lassen» (ASB, 36). Le osservazioni di Schnitzler sulla psicoanalisi e altri materiali correlati si trovano nel lascito - si noti in particolare Reinhard Urbach (cur.), *Über Psychoanalyse*, in «Protokolle» 2 (1976), pp. 277-284 (abbr.: ÜP) -, nel diario e nel carteggio. Per le lettere di Reik si veda Jeffrey B. Berlin e Hans-Ulrich Lindken, *Theodor Reiks unveröffentlichte Briefe an Arthur Schnitzler. Unter Berücksichtigung einiger Briefe Reiks an Richard Beer-Hofmann*, in «Literatur und Kritik» 18 (1983), pp. 182-197 (abbr.: RBS); per quelle di Freud, Heinrich Schnitzler (cur.), *Sigmund Freud. Briefe an Arthur Schnitzler*, in «Die Neue Rundschau», 66 (1955), pp. 95-106 (abbr.: FBS). Le traduzioni italiane di questi documenti sono presentate e annotate in Luigi Reitani (cur.), *Arthur Schnitzler. Sulla psicoanalisi*, Milano, SE, 1987, dove si rimanda alle rispettive edizioni tedesche (ÜP, GW/AB, AST, ASB, RBS, FBS) e a parti inedite del diario, nonché alla bibliografia internazionale sull'argomento. Alcune lettere di Freud sono tradotte anche in Barbara Melley, *Proposte poetiche e indagine psicoanalitica nel carteggio Freud-Schnitzler*, in «Annali dell'Istituto di Lingue e Letterature Germaniche, Università di Parma» 3 (1975), pp. 167-179. Su Reik allievo 'laico' di Freud si veda Giuseppe Bevilacqua, *Schnitzler e Freud*, in Riccardo Morello (cur.), *Anima ed esattezza. Letteratura e scienza nella cultura austriaca tra Ottocento e Novecento*, Casale Monferrato, Marietti, 1983, pp. 213-222. Per il concetto schnitzleriano di «medioconscio» si legga anche Ferruccio Masini, *La regione intermedia di Schnitzler*, in F. M., *Il travaglio del disumano. Per una fenomenologia del nichilismo*, Napoli, Bibliopolis, 1983, pp. 115-118.

²⁷ GW/E I, 552: «Bald darauf begannen sich bei Katharinen die Anzeichen einer Gemütskrankheit zu zeigen».

²⁸ Il primissimo titolo del racconto era *Theoderich*, che però divenne ben presto *Dämmerseele* (SK, 114). Nell'intestazione della raccolta *Dämmerseelen. Novellen* (1907) - che comprende *Das Schicksal des Freiherrn von Leisenbohg* (1903), *Die Weissagung* (1902), *Das neue Lied* (1904), *Die Fremde* (1902) e *Andreas Thameyers letzter Brief* (1900) - il significato del termine schnitzleriano non si adatta (o non si adatta nello stesso modo) a tutti i racconti.

fioco barlume»²⁹. Sogno e realtà, fantasia e vissuto, fanno qui parte di un'unica dimensione esistenziale in cui tutto ciò che l'io sperimenta rappresenta 'il reale', senza distinzioni di sorta.

Negli anni che vanno dal 1881 al 1889 l'esplorazione del mondo dell'io - fatto di eventi concreti così come di strane fantasticherie - non si limita però soltanto alla sfera del rapporto amoroso. La ricerca si estende in varie direzioni, coinvolgendo motivi d'importanza fondamentale in tutta l'opera schnitzleriana. Ricchissimo, in questo senso, è il testo di *Welch eine Melodie* (1885), dove il vento porta il successo a un giovane compositore facendogli trovare le note musicali disegnate «meccanicamente»³⁰ da un principiante. Non riuscendo a produrre altro, il musicista si uccide, mentre l'ignaro creatore della meravigliosa melodia tenta inutilmente di suonarla. La presenza determinante del 'caso' non è il solo elemento di rilievo in questa ironica narrazione dai contorni assai sfumati: c'è anche il motivo dell'opera d'arte e del suo mistero, della genialità e del dilettantismo, del suicidio di chi vive per un'idea fissa e della vita che continua per la «dolce fanciulla»³¹ abbandonata. Per costei, ma anche per gli altri personaggi, l'episodio si conclude così come si era aperto: senza un perché, senza che sia possibile recuperare il breve attimo di creatività che tanto ha influito sul vissuto³².

Il sarcasmo e l'ironia di altri brevi testi dedicati all'artista dilettante non devono trarre in inganno circa l'atteggiamento di Schnitzler nei confronti di questa tematica, e in particolare verso la peculiare prospettiva dell'io in bilico perenne tra finzione e realtà. Le reiterate prese di distanza da situazioni volutamente esasperate riescono a mascherare solo in parte l'importanza che l'autore attribuiva alla figura, almeno apparentemente 'patologica', del vero artista. Per il protagonista di *Er wartet auf den vazierenden Gott* (1886) l'attesa di un dio «senza impiego», di una divinità che se ne vada in giro portando sulla fronte «il marchio della genialità»³³, si trasforma nella convinzione di essere per l'appunto tale. Solo «il genio del frammento»³⁴ - colui che non ha ancora ricevuto «l'ultima ispirazione», l'artista che porta in petto «la scintilla di un altro mondo» -, solo costui è un dio sfaccendato³⁵, un essere superiore che non ha

²⁹ GW/E I, 555: «Doch alles, was sie berichtete, Erzählungen wirklicher Geschehnisse und Geständnisse ferner Träumereien, schwebte wie im gleichen matten Schimmer vorüber».

³⁰ GW/E I, 7: «Ganz mechanisch».

³¹ GW/E I, 8: «Das war nun ein ganz reizendes, süßes Kind und ihrer Mutter, einer armen Witwe, einzige Freude und Seligkeit».

³² Grote (*Themes and Variations*, p. 23) distrugge la 'magia' del racconto ipotizzando, nel finale, un incoraggiamento a raggiungere la creatività «grazie al duro lavoro piuttosto che al caso».

³³ GW/E I, 13: «[Der] Stempel des Genius auf der Stirn».

³⁴ GW/E I, 11: «Er ist ein Poet, Albin, und zwar ist er das Genie des Fragments».

³⁵ GW/E I, 13: «Die Genies, denen die letzte Inspiration fehlt [...] und die nun mit dem

bisogno né di concludere la sua opera né di occuparsi d'altro³⁶.

Nel fantasticare di Albin è già presente, al di là di ogni possibile riferimento all'«arguto stravagante» (o «nevrastenico di professione») Peter Altenberg³⁷ e allo stesso giovane Schnitzler³⁸, il germe della patologia che spinge al suicidio il protagonista di *Mein Freund Ypsilon* (1887), il cui titolo originario era *Der Wahnsinn meines Freundes Y.*³⁹ Ma il preciso rimando, nel sottotitolo di questo racconto, alle carte di un medico (*Aus den Papieren eines Arztes*) non è dovuto a un vero e proprio intento scientifico-documentario, bensì alla manifesta volontà di introdurre un preambolo e un commento finale sulla personalità del protagonista. Nella storia del dilettante che si uccide perché ha perduto l'eroina da lui stesso creata l'«altro mondo»⁴⁰ è la sfera della finzione letteraria, una dimensione che il povero Ypsilon non sa più distinguere da quella reale. Il soggetto narrante ironizza sul destino dell'amico⁴¹, ma non sa sottrarsi al fascino paradossale di una fantasia che può fare dell'uomo «il più felice di tutti i folli, un poeta» oppure «il più miserevole dei poeti, un folle»⁴². Il mistero dell'immaginazione e della creazione artistica, e soprattutto la sensazione che le figure della finzione letteraria possano condurre un'esistenza autonoma rispetto al loro autore, costituisce uno dei motivi prediletti da Schnitzler anche dopo il 1895. Egli ne fa un uso tutto particolare sia nel rac-

Funken aus einer anderen Welt im Busen unter den Menschen umherwandeln - sie sind es! Das sind die vazierenden Götter!».

³⁶ Agli occhi di Albin il dio sfaccendato è dunque qualcosa di più di «qualcuno che ha la capacità di creare ma che non è mai arrivato a creare qualcosa» (Grote, *Themes and Variations*, p. 24).

³⁷ JiW, 210: «P[eter] A[ltenberg] besonders galt nur als geistreicher Sonderling und gebärdete sich in einer mir nicht ganz echt erscheinenden Weise als berufsmäßiger Neurastheniker». Si confronti SK, 81.

³⁸ Si confronti, su questo punto, Michaela L. Perlmann, *Arthur Schnitzler*, Stoccarda, Metzler, 1987, p. 111.

³⁹ SK, 82.

⁴⁰ Si veda sopra, alla nota 35.

⁴¹ Grote (*Themes and Variations*, p. 27) non sembra cogliere in alcun modo i toni ironici del testo.

⁴² GW/E I, 39: «Launische, goldene Phantasie! Dem einen nahest du schmeichelnd in duftender Freundschaft und bildest ihn zum glücklichsten aller Narren, zum Dichter; wie einen Feind überfällst du den andern und machst ihn zum Bedauernswertesten der Poeten: zum Narren!». Ma il soggetto narrante - che giudica negativamente l'opera dell'amico scrittore («ganz mißlungen», p. 38) - non può certo essere paragonato (come invece vorrebbe Perlmann, *Schnitzler*, p. 125) a Cesare Lombroso, il cui studio *Genio e follia* (1864) aveva suscitato da tempo l'interesse dell'ambiente medico in patria e all'estero. La chiusa del racconto, con quell'accostamento nietzschiano di «Narr» e «Poet», deve invece essere confrontata con un passo della recensione di Schnitzler (1891) all'opera dello psichiatra torinese (M. O. Fraenkel [trad.], *Cesare Lombroso, Der geniale Mensch*, Amburgo, 1890), là dove «Jenseits von Gut und Böse» diventa, sarcasticamente, «Jenseits von Gesund und Krank» (MLW, 68-69).

conto *Die Weissagung* (1902), dove il personaggio «con le mani alzate» sopravvive alla revisione del dramma provocando la morte di Franz von Umprecht⁴³, sia nell'atto unico burlesco *Zum großen Wurstel* (1904), in cui la figura dell'autore, dopo l'intrusione di personaggi provenienti da altre opere, si trova nella necessità di respingere le accuse delle marionette che «agiscono autonomamente»⁴⁴. E in un contesto assolutamente diverso, quello del romanzo *Der Weg ins Freie* (1908), Schnitzler fa esprimere allo scrittore Heinrich Bermann la particolare emozione che si prova quando «tutte le persone alle quali siamo in qualche modo legati da dolori, preoccupazioni, tenerezza ci fluttuano intorno solo come ombre, o per meglio dire come figure inventate da noi stessi». Naturalmente, continua Heinrich rivolto all'amico Georg von Wergethin, in questi particolari stati d'animo si fanno avanti anche le figure effettivamente inventate, e poiché queste «sono almeno altrettanto vive quanto le persone di cui ci ricordiamo come vere», ecco che «si sviluppano i più strani rapporti tra i personaggi veri e quelli inventati»⁴⁵. Così, nella prospettiva dell'io, i confini tra reale e immaginario si dimostrano ancora una volta assai labili, quasi inesistenti, pronti a scomparire solo per pochi attimi oppure, come nel racconto appena esaminato, in maniera irreversibile.

La morte, che conclude in maniera tragicomica la vicenda dello scrittore Ypsilon, si ripresenta subito, in compagnia del 'caso' e di altri tipici motivi schnitzleriani, nel racconto *Erbschaft* (1887), dove l'eredità - pur non essendo in alcun modo voluta - permette a una moglie infedele di trascinare nella tomba anche l'amante. L'improvviso e inaspettato decesso di Annette, che porta strette al cuore le lettere di Emil, fa sì che il marito, scoperto il tradi-

⁴³ GW/E I, 613-614 e 617: «[Mann] mit erhobenen Händen».

⁴⁴ GW/D I, 893: «Hinweg mit euch! es ist genug! / Wagt nicht, selbständig hier im Raum zu walten!». Si confronti Barbara Melley, TAU, 14-15 e B. M., *La maschera e il volto: «Marionetten» di Arthur Schnitzler*, in «Annali dell'Istituto di Lingue e Letterature Germaniche, Università di Parma» 5 (1980), pp. 49-62. Anche per questo aspetto specifico (e non solo per il tema 'realtà e illusione') Schnitzler anticipa Pirandello. Per alcune indicazioni sull'argomento si consulti Paolo Chiarini, *L'«Anatol» di Arthur Schnitzler e la cultura viennese 'fin de siècle'*, in «Studi Germanici» NS 1 (1963), pp. 246-247 e ASN, LII-LIII. Sul collegamento con *Mein Freund Ypsilon* si vedano, tra gli altri, Josef Körner, *Arthur Schnitzlers Gestalten und Probleme*, Zurigo, Lipsia e Vienna, Amalthea, 1921, p. 165 e Schinnerer, *Early Works*, pp. 165-166.

⁴⁵ GW/E I, 713-714: «Kennen Sie diese Stimmungen, in denen alle Erinnerungen, ferne und nahe, sozusagen ihre Lebensschwere verlieren; alle Menschen, mit denen man sonst irgendwie verbunden ist, durch Schmerzen, Sorgen, Zärtlichkeit, einen nur mehr wie Schatten umschweben, oder richtiger gesagt, wie Gestalten, die man selbst erfunden hat? Und die erfundenen Gestalten, die stellen sich natürlich auch ein und sind mindestens geradso lebendig wie die Menschen, an die man sich eben als an wirkliche erinnert». Purtroppo la traduzione italiana (VLL, 103) oscura e travisa il significato del passo, perché non distingue tra le persone reali che appaiono come inventate e le figure che sono effettivamente inventate.

mento, sfidi l'amante a duello⁴⁶. Il momento centrale del testo consente all'autore di presentare efficacemente lo stato d'animo di un personaggio che, al pari del protagonista di *Leutnant Gustl* (1900), viene a trovarsi improvvisamente di fronte alla concreta presenza della morte, a una realtà spietata e spaventosa che sembra esistere solo per lui⁴⁷. Anche il finale, piuttosto macabro, contiene elementi narrativi non trascurabili: non solo perché tende a ribadire l'implacabile ricorrere di circostanze fortuite (la mancanza di un secondo veicolo costringe lo sfidante a rientrare in città con il cadavere dell'avversario seduto al suo fianco), ma anche e soprattutto perché lo spostamento della prospettiva si risolve nel passaggio a una sorta di narrazione nella narrazione che anticipa espedienti strutturali adottati e sviluppati in racconti composti sia prima che dopo il 1895, quali *Der Sohn* (1889), *Fritzi* (1893)⁴⁸, *Der Empfindsame* (1895)⁴⁹, *Die griechische Tänzerin* (1902), *Die Weissagung* (1902) e *Das Tagebuch der Redegonda* (1909)⁵⁰.

La situazione che il marito di Annette ha voluto evitare con il duello - vale a dire due uomini che piangono sulla stessa tomba⁵¹ - si delinea invece nel racconto *Der Andere* (1889), dove la forma diaristica annunciata nel sottotitolo (*Aus dem Tagebuch eines Hinterbliebenen*) s'impone immediatamente con tutta una serie di ambiguità non risolte che mirano a sottolineare l'inattendibilità della prospettiva dell'io, e con un andamento che a tratti anticipa e precorre - ancor prima di *Blumen* (1894) - il monologo interiore di testi quali *Leutnant Gustl* (1900) e *Fräulein Else* (1923)⁵². La perdita della moglie induce il protagonista a pensieri e riflessioni che rivelano una natura simile a quella di Anatol, e non solo per la gelosia amorosa. Nei personaggi che frequentano il cimitero egli rimane colpito da ciò che sembra «tipico» e «sempre ricorrente»⁵³, ed è geloso di chi prova lo stesso suo dolore o il medesimo entusiasmo per

⁴⁶ Grote (*Themes and Variations*, p. 25) parla di una «vendetta» del marito, cercata non già per amore, bensì «per orgoglio ferito». Ma il duello, come si sa, era imposto da precise convenzioni sociali, che comunque prescindevano da sentimenti o casi specifici.

⁴⁷ GW/E I, 21: «Kann man heute Billard spielen, dachte Emil».

⁴⁸ Che con *Helene* appartiene alla dilogia narrativa *Komödiantinnen* (si veda più sotto).

⁴⁹ Si veda più sotto.

⁵⁰ In questi ultimi due lavori la narrazione nella narrazione assume i caratteri della 'finzione nella finzione'.

⁵¹ GW/E I, 20: «Ich muß Ihnen bemerken, daß es mein ethisches Gefühl beleidigen würde, wenn zur Zeit, da man meine ... die Tote in die Erde senkt, noch ihre beiden Männer die Möglichkeit hätten, an ihrem Grabe zu weinen».

⁵² Sugli aspetti stilistici di questa narrazione diaristica si confronti Schinnerer, *Early Works*, p. 168. Per quelli del racconto *Blumen* (discusso più sotto) si veda Farese, ASN, LV-LVIII e, più in generale, Werner Neuse, 'Erlebte Rede' und 'Innerer Monolog' in *den erzählenden Schriften Arthur Schnitzlers*, in «PMLA» 49/1 (1934), pp. 327-355.

⁵³ GW/E I, 40: «Sonderbar an diesen Gestalten berührt mich das Typische, das immer Wiederkehrende».

«cose incantevoli e sublimi»⁵⁴, ma è soprattutto consapevole della caducità dell'attimo, dell'effimera presenza di sentimenti profondi quali l'amore o l'afflizione⁵⁵. Un giorno egli scorge «l'altro», un giovane «biondo e bello»⁵⁶, che si inginocchia sulla tomba della moglie appena morta⁵⁷. Essendosi lasciato sfuggire l'occasione per interrogarlo, egli si ritrova solo con il suo tormento, con la follia del suo sospetto: perché la tomba «non dà risposta» e la morte gli ha ormai strappato la possibilità di chiarire il dubbio che rode anche Anatol⁵⁸.

Che la vita sia «una cosa strana e piena di contraddizioni» risulta più evidente quando la morte viene a stroncarla improvvisamente, magari nel bel mezzo di uno spettacolo, mentre anche il principe vi assiste dal suo palco riservato. Ma nel racconto *Der Fürst ist im Hause* (1888), in cui un colpo apoplettico uccide il flautista Wendelmayer, l'intento dell'autore non è solo quello di ribadire il luogo comune che si affaccia alla mente degli spettatori costretti a riprendere il loro posto in sala come se nulla fosse accaduto⁵⁹. Certo, egli vuole anche sottolineare la spietatezza e l'indifferenza di coloro che preferiscono tener nascosto l'esito dello sgradevole contrattempo che ha interrotto la rappresentazione⁶⁰. Ma l'interesse maggiore del testo deriva ancora una volta dall'atteggiamento ambivalente del narratore e dalla sua capacità di ricreare la prospettiva dell'io, di analizzare la condizione sconsolata di un musicista decaduto che ha visto morire in sé l'amore per la musica e perfino il dolore causato da quella perdita⁶¹. La morte, per lui, arriva come liberazione da un'esi-

⁵⁴ GW/E I, 41: «Ich bin eifersüchtig auf den Schmerz der Anderen, es geht mir hier, wie es mir mit erhabenen und entzückenden Dingen widerfuhr». Grote (*Themes and Variations*, p. 28) non coglie il senso di questa peculiare gelosia del vedovo. Gottfried Just, *Ironie und Sentimentalität in den erzählenden Dichtungen Arthur Schnitzlers*, Berlino, Schmidt, 1968, p. 42 insiste invece sulla sofferenza del protagonista, intesa come mezzo che gli consentirebbe di sentirsi in vita.

⁵⁵ GW/E I, 42: «So habe ich meine Liebe entheiligt, weil ich dachte, daß sie verblassen mußte ... Und nun entheilige ich meinen Schmerz, indem ich daran denke, daß ich wieder einmal lächeln werde!».

⁵⁶ GW/E I, 44: «Wer aber ist dieser blonde, schöne, junge Mann?».

⁵⁷ GW/E I, 44: «Wer ist dieser Mann, der es wagt, auf dem Grabe meiner Gattin zu knien?». L'uso del presente, qui, è perfettamente consono al susseguirsi delle annotazioni diaristiche e non tradisce affatto - come invece vorrebbe Perlmann, *Schnitzler*, p. 128 - la presenza dell'autore.

⁵⁸ GW/E I, 45: «Ach, sie liebte ja mich ... Mich? ... Woher weiß ich das? Weil sie mir's gesagt hat? ... Sagen sie's nicht alle, und die Falschesten öfter als die Besten?».

⁵⁹ GW/E I, 26: «Und sie fanden darin wieder einmal einen Beweis dafür, was das Leben für ein seltsames und widerspruchsvolles Ding wäre».

⁶⁰ Anche il medico mostra tutta la sua indifferenza («"Ach, richtig, der Wendelmayer" [...] als wenn er hätte sagen wollen, "die Wendelmayers mögen nur ruhig sterben, das tut nichts"», GW/E I, 27), ma Grote (*Themes and Variations*, p. 27) riesce a vedere in lui «un tocco di compassione umana».

⁶¹ GW/E I, 24: «All das war lange vorüber, auch der Schmerz, daß es entschwunden war, lang vorüber».

stenza che lo costringe a suonare «meccanicamente» la sua parte⁶², a sorridere altrettanto meccanicamente per le stesse stupide battute, a desiderare soltanto che tutto finisca presto⁶³.

La morte si configura come evento liberatore anche nel racconto *Reichtum* (1889), dove giunge alla fine di un'esistenza monotona e desolata per Weldein padre⁶⁴ e si profila come affrancamento dalla follia per Weldein figlio. Il conte Spaun, capitato per caso in compagnia di un amico in una misera osteria, decide di sfruttare l'«incredibile» e «inesplicabile» momento fortunato⁶⁵ di un imbianchino ubriacone introducendolo nel suo club per uno «scherzo di carnevale»⁶⁶. Uscito ricchissimo ma ebbro dal locale, Karl Weldein non è più in grado, la mattina seguente, di ricordare dove ha sotterrato la somma favolosa della sua vincita e deve così ritornare «alla miseria di sempre»⁶⁷, al suo destino di pittore fallito. Mentre egli si tormenta per l'occasione mancata, suo figlio cresce allo stesso modo, talmente radicato nella sua condizione che riesce a mostrare un qualche talento soltanto dipingendo «giocatori e bevitori»⁶⁸. In punto di morte il vecchio Karl ricorda improvvisamente dove ha sotterrato il suo tesoro e dà precise istruzioni al figlio. Ma Franz, che ha chiesto al conte Spaun di poter giocare una volta nel club per trovare l'ispirazione necessaria a completare un quadro, perde tutta la sua ricchezza al tavolo verde. La follia che ha sfiorato Karl s'impadronisce così del figlio, che nella sua mente malata si identifica in tutto e per tutto col padre, vaneggiando di un tesoro sotterrato chissà dove⁶⁹.

⁶² GW/E I, 23: «Ganz mechanisch blies er seinen Part».

⁶³ GW/E I, 24: «Florian wollte, es wäre schon aus».

⁶⁴ GW/E I, 63: «Der alte Weldein blickte zum Himmel, wo wieder einer seiner öden Tage zur Neige ging»; 72: «"Er hat ausgelitten", sagte der Arzt bewegt».

⁶⁵ GW/E I, 48: «Und - nun begann das Glück, das unerhörte, rätselhafte Glück».

⁶⁶ GW/E I, 49: «Die zwei Herren, die ihn heraufgebracht, hatten wohl nicht gedacht, wie ihr Karnevalsscherz enden würde». Nella stesura originaria della prima parte del racconto (apparsa nel settembre del '91 sulla *Moderne Rundschau* e riprodotta in SK, 84-93) lo scopo dello 'scherzo' proposto dal conte Treuen (nella versione definitiva Spaun) consiste nel far saltare il banco: «Dann verlange ich nur, daß Sie [...] nicht früher aufstehen, bevor Sie die Bank gesprengt haben» (p. 88).

⁶⁷ GW/E I, 57: «Langsam stieg er die Treppe hinauf ... zurück ins alte Elend».

⁶⁸ GW/E I, 61: «Eines befremdete jedoch an ihm: es schien, als könnte er nur Spieler und Trinker malen». Ma il racconto non riguarda affatto - come invece vorrebbe Perlmann, *Schnitzler*, p. 117 - né la problematica dell'artista né quella del genio folle. Nella sua recensione a M. O. Fraenkel (trad.), *Cesare Lombroso, Der geniale Mensch*, Amburgo, 1890 (*Genio e follia*, 1864), Schnitzler rimprovera all'autore, tra l'altro, di non aver neppure tentato una distinzione fra talento e genio: «Der Verfasser [...] vergißt die Grenze zwischen großer Befähigung (Talent) und Genie auseinander zu halten» (MLW, 71).

⁶⁹ GW/E I, 78: «Vergraben! Versteckt, und ich weiß nicht wo! [...] Mein Sohn, mein armer Sohn!».

Il timore di Hofmannsthal che la prima parte della storia dei Weldein potesse svilupparsi in una vera e propria «novella sociale»⁷⁰ non aveva affatto ragion d'essere: perché se è vero che in questo racconto si affaccia per la prima volta il motivo del condizionamento esercitato dalla combinazione di fattori quali l'ereditarietà e l'ambiente⁷¹, è anche innegabile che il capriccio del caso (con tutto il suo mistero) si configura come nucleo imprescindibile e ineludibile di ogni fase della narrazione⁷². Ciò è particolarmente vero nella prospettiva dell'io, ovvero di un protagonista, Karl Weldein, che vede apparire i due nobili «come i buoni spiritelli delle fiabe»⁷³, come esseri soprannaturali che vengono a cambiare il suo «destino», a trasformare in fortuna la sua eterna sfortuna al gioco⁷⁴. Il potere del conte Spaun gli sembra immenso: sia quando costui gli mette davanti un mondo «bello e spazioso»⁷⁵, sia quando ricompare nelle vesti di colui che «porterà sfortuna» a Franz⁷⁶. Perché anche nelle povere dimore dei sobborghi, così come nella sala da gioco dei nobili, gli uomini pensano «che basti solo un capriccio del caso per renderli ricchi e felicissimi»⁷⁷ oppure, subito dopo, bisognosi e disperati⁷⁸.

La tesi di fondo dell'opera, del resto, non è tanto che una determinata classe sociale condanni i suoi membri a una certa condizione, quanto piuttosto che l'«altro mondo» - in questo caso il mondo dei poveri - sia lo stesso, identico

⁷⁰ Therese Nickl e Heinrich Schnitzler (cur.), *Hugo von Hofmannsthal. Arthur Schnitzler. Briefwechsel*, Francoforte, Fischer Tb, 1983 [S. Fischer 1964], p. 13: «Aber - es wird doch nicht vielleicht eine soziale Novelle werden wollen?». Sull'attenzione di Schnitzler verso classi sociali diverse dalla sua si veda Françoise Derré, *L'oeuvre d'Arthur Schnitzler. Imagerie viennoise et problèmes humains*, Parigi, Didier, 1966, pp. 137, 143 e si confronti Farese, ASN, XXXVIII-XXXIX.

⁷¹ Se il figlio sa dipingere solo certe cose, dice Karl Weldein, «la colpa è mia. Il mio sangue è tutto avvelenato, sì, avvelenato» (GW/E I, 62: «Daß du nur solche Dinge malen kannst, daran bin ich schuld. Mein ganzes Blut ist vergiftet, ja, vergiftet»).

⁷² Grote (*Themes and Variations*, pp. 28-29) considera soltanto il motivo della passione per il gioco d'azzardo, che a suo dire rivelerebbe minore sottigliezza rispetto a *Der Andere*, perché Schnitzler - al contrario del nonno materno (JiW, 15) - non divenne mai preda di questa febbre distruttiva.

⁷³ GW/E I, 48: «Und wie er nun in der engen Vorstadtgasse stand und die beiden Fremden näher betrachtete, die ihm erschienen waren wie die guten Geister im Märchen!».

⁷⁴ GW/E I, 48: «Und auch im Spiel immer das alte Unglück! [...] Und jetzt, während sie durch die abendlich stillen Gassen der Vorstadt schritten, entschied sich Weldeins Los!».

⁷⁵ GW/E I, 60: «[Weldein Vater] dachte, wie er selbst einmal [d.h. in seiner Jugend] so Herrliches gewollt und wie die Welt vor ihm schön und weit dagelegen. Und noch einmal, später, an jenem Abend, wo er reich geworden, ja noch einmal so schön und weit».

⁷⁶ GW/E I, 65: «Er wird ihm Unglück bringen».

⁷⁷ GW/E I, 65: «Der Rausch der Menschen, die daran denken, daß es nur eine Laune des Zufalls braucht, um sie reich und hochbeglückt zu machen».

⁷⁸ Si confronti anche l'interesse espresso dal conte, nella stesura originaria, per «la fortuna dei giocatori e per i suoi capricci misteriosi» (SK, 88: «Das Spielerglück und dessen geheimnisvolle Launen interessiren mich»).

mondo dei ricchi, poiché sia l'uno che l'altro presentano gli stessi vizi e le stesse passioni, «la stessa felicità e la stessa infelicità»⁷⁹. L'unico «altro mondo» che possa rendere la vita meno «noiosa»⁸⁰ o «monotona»⁸¹ non è tanto quello degli 'altri', quanto piuttosto quello dell'io, la dimensione da cui scaturisce il fantasticare di un'esistenza diversa o la finzione ispirata che la crea. Se manca l'invenzione artistica, oppure se svanisce l'occasione 'favolosa' e irripetibile, ecco che la vita è subito «vuota e miserabile»⁸²; per i poveri che diventano improvvisamente ricchi, così come per i nobili che - negli incubi di Karl Weldein ma anche nella realtà - diventano improvvisamente poveri⁸³.

Il conte Spaun rappresenta per qualche verso, e soprattutto nella stesura originaria di *Reichtum*, una specie di personaggio 'sperimentatore' che innesca la vicenda del protagonista e che 'verifica' possibilità e sviluppi della sua esistenza: prima gli mette a disposizione la propria borsa per vedere se può sbancare i giocatori dell'osteria, poi gli propone un «esperimento» dello stesso tipo con i nobili del club⁸⁴. Figure non dissimili compaiono, sia pure fugacemente, anche in altri racconti composti dopo il 1895. In *Die Weissagung* (1902) il destino di Franz von Umprecht è segnato dalla scena evocata dall'illusionista

⁷⁹ Si veda la stesura originaria del racconto (SK, 84-85) e in particolare il passo in cui il conte sostiene, elaborando poi il concetto, che l'«altro mondo», ipotizzato per i poveri dall'amico che lo accompagna nella passeggiata in periferia («Wo sind wir nur? [...] In einer ganz anderen Welt»), è senza dubbio «lo stesso» dei ricchi: «Und ich habe Recht, dieselben Menschen, dieselben Leidenschaften, dasselbe Glück, dasselbe Unglück, dieselbe Welt». Il suo interlocutore osserva che, se così fosse, tutto «sarebbe molto noioso» («Es wäre recht langweilig, wenn du Recht hättest»), ma il conte ribatte con una serie di interrogative retoriche che non gli lasciano scampo. Il concetto espresso da una di queste («Berauschen sie sich nicht an Schnaps, wie wir am Champagner, lieben uns unsere Maitressen anders, als diese da ihre Dirnen?») ricorre, con i medesimi termini, anche in un breve componimento poetico senza titolo del 1885: «Wenn ich's mit richt'gem Maße messe, / Dann dünkt mich, will sich alles gleichen. / Die Dirne ist des Bettelmanns Maitresse, / Champagner ist der Schnaps des Reichen» (FG, 44).

⁸⁰ Si veda la nota precedente.

⁸¹ Si confronti la condizione del flautista Wendelmayer nel racconto *Der Fürst ist im Hause*.

⁸² GW/E I, 61 (Weldein Sohn): «Welch ein leeres, elendes Leben!»

⁸³ GW/E I, 58: «Einmal bestürzte ihn der folgende Gedanke: wie, wenn Graf Spaun, plötzlich verarmt, sich an ihn erinnerte und zu ihm käme mit den Worten: Mein lieber Weldein, ich hab' dich reich gemacht, gib mir einen Teil von deinem Reichtum».

⁸⁴ Si confrontino le parole del conte: «Betrachten Sie die Sache als einen Versuch, zu dem ich Sie, Herr Weldein, benötige» (SK, 88). L'esperimento di Spaun non rappresenta però né un esempio né un'anticipazione della presunta tecnica sperimentale che secondo Herbert Knorr (*Experiment und Spiel*, p. 65 *et passim*) simulerebbe situazioni particolari per giungere a nuove «conoscenze». La tecnica dell'autore consiste piuttosto nel cercare le possibilità di sviluppo di un'idea o di uno spunto: si veda Hartmut Scheible, *Arthur Schnitzler. Figur, Situation, Gestalt*, in SNS, p. 25. Ignorando completamente il precedente di un racconto come *Der Fürst ist im Hause*, Schinnerer (*Early Works*, p. 187) parla di narrazione diretta da parte dell'autore e respinge - qui non senza ragione - la proposta di considerarlo come una specie di burattinaio che gioca con l'esistenza dei suoi personaggi (Körner, *Gestalten und Probleme*, p. 162).

Marco Polo, un misterioso individuo che nessuno riuscirà più a rintracciare dopo l'avverarsi della sua profezia⁸⁵. In *Der blinde Geronimo und sein Bruder* (1900) la precarietà del rapporto tra i due fratelli viene inaspettatamente alla luce non appena un viaggiatore insinua nella mente di Geronimo il dubbio che Carlo gli nasconda la vera entità delle offerte ricevute. Questo personaggio, che pure è assolutamente essenziale alla trama del racconto, diventa in qualche modo 'esterno' alla narrazione nel momento in cui si appresta a ripartire in carrozza, a uscire di scena con una mossa del capo che sembra voler dire: «Destino fa' il tuo corso!»⁸⁶.

Un'altra figura schnitzleriana in qualche misura 'esterna' al racconto è quella del narratore testimone che osserva e magari partecipa, ma che soprattutto giudica o vorrebbe giudicare. Nei racconti *Er wartet auf den vazierenden Gott* e *Mein Freund Ypsilon* l'amico del protagonista non ha tuttavia ancora assunto il compito di introdurre una seconda narrazione in prima persona che permetta di rendere più immediata la vicenda registrata dal medico scrittore nelle sue carte. Questa trama interna, sia pure semplicemente abbozzata, compare invece in *Der Sohn* (1889), in cui Schnitzler ricorre ancora una volta, nel sottotitolo, all'espedito di un preciso rimando alla documentazione professionale (*Aus den Papieren eines Arztes*) per poi introdurre, nel testo, la confessione della protagonista morente. Invece di emergere in tutta la sua complessità, l'io resta così confinato nel nucleo essenziale di un racconto in cui la vicenda si configura più come spunto di riflessione su determinismo e libero arbitrio⁸⁷ che come oggetto di analisi creativa. Eppure anche qui, nel tragico schizzo di una ragazza madre che viene uccisa dal figlio ormai adulto, l'unica cosa che veramente conti è la prospettiva dell'io. Il figlio rifiuta la madre non tanto perché ricorda lo sguardo di colei che ha tentato di ucciderlo appena nato, quanto perché Martha Eberlein, nel suo vaneggiamento, vede il mondo solo con gli occhi della sua colpa e del suo rimorso⁸⁸, e quindi permette che il ragazzo cresca capriccioso e prepotente. Il matricidio perpetrato con l'accetta diventa d'altra parte possibile non già perché il figlio obbedisce ai «subconsci desideri» di espiazione della madre⁸⁹, bensì perché egli è ormai diventato un ubriacone vagabondo che pretende l'immediata consegna di altro denaro per soddisfare i suoi vizi.

⁸⁵ Così afferma l'estensore dell'ampia cornice narrativa che comprende anche il finale (GW/E I, 618: «Ich habe Versuche gemacht, Marco Polo aufzufinden; aber [vergebens]»).

⁸⁶ GW/E I, 372: «Schicksal, nimm deinen Lauf!».

⁸⁷ Su determinismo e libero arbitrio in Schnitzler, con particolare riferimento a *Der Sohn*, si veda Schinnerer, *Early Works*, pp. 189-192 e si confronti Körner, *Gestalten und Probleme*, p. 169.

⁸⁸ GW/E I, 97: «Der Sühne mehr als genug für diese unglückliche Mutter war der Wahn, in den Augen ihres Sohnes einen ewigen Vorwurf, eine stete Erinnerung an jene entsetzliche Nacht sehen zu müssen».

⁸⁹ Grote, *Themes and Variations*, p. 30.

La richiesta della madre moribonda, che vorrebbe far valere come attenuante per il figlio la propria colpa di mancata infanticida, ritorna molto più tardi nel romanzo *Therese* (1927), l'opera in cui Schnitzler ripropone la sua concezione dell'esistenza come concatenazione di eventi monotoni e ripetitivi. Questa specie di ridda senza senso, scandita dai fatti e dalle circostanze della miseria materiale e spirituale, richiama in qualche misura la struttura circolare delle dieci scene di *Reigen* (1897). Ma già nell'ultimo dei tre periodi in cui può essere divisa la fase degli esordi letterari, quando si dedica agli atti unici del ciclo *Anatol* (1889-1891)⁹⁰, Schnitzler concepisce la rappresentazione della vita come sequenza di episodi concatenati nell'anello di un circolo vizioso. Ogni avventura è diversa così come ogni episodio è isolato, ma la realtà di ciascun quadretto è quella creata dalla prospettiva dell'io, di un soggetto che non è in grado di superare l'insipida monotonia del proprio autoisolamento di *viveur* scettico e ipocondriaco. Ciò che lega le sette scene, al di là della presenza di Anatol e del suo amico Max⁹¹, non è il sussistere di una «sequenza logica» destinata a mostrare «la caduta di Anatol»⁹², bensì la ripetitività sostanziale delle situazioni che di volta in volta si creano e, soprattutto, la circolarità dei moti e degli impulsi di un personaggio che resta condannato tanto alla ricorrente consapevolezza dell'autoinganno e dell'inganno reciproco, quanto alla perenne impossibilità, da un lato, di dimenticare l'esperienza e, dall'altro, di fissarla.

Tutto è imperniato su un rapporto amoroso che, quando non rappresenta una fuga illusoria verso un 'altro mondo', si configura come una gelosia che inizia e termina con l'infatuazione⁹³, con l'urgere continuo di ossessioni che riguardano, non solo il presente - caratterizzato dalla fugacità dell'attimo e dalla ricerca dell'unicità dell'esperienza⁹⁴ - ma anche il passato «insidioso» e «im-

⁹⁰ Pubblicato - con una introduzione in versi di Loris (Hugo von Hofmannsthal) - nel 1893, ma distribuito già nell'ottobre 1892 (SK, 141). Per una breve (e provvisoria) rassegna tipologica degli atti unici schnitzleriani si veda Uve Fischer, *Causalità e atto unico nel teatro di Arthur Schnitzler*, in «Annali dell'Istituto di Lingue e Letterature Germaniche, Università di Parma» 5 (1980), pp. 35-47.

⁹¹ Che è però assente da *Weihnachtseinkäufe* e da *Denksteine*.

⁹² ASD, 33.

⁹³ Nel testo di *Gespräch in der Kaffeehausecke* (1890), conservato nel lascito schnitzleriano, Anatol dichiara esplicitamente che la gelosia costituisce tanto il primo quanto l'ultimo respiro del suo modo di amare: «Der erste wie der letzte Atemzug meiner Liebe ist die Eifersucht» (GW/EV, 36; cfr. 37: «Nicht eifersüchtig sein ist alles»).

⁹⁴ Enrico De Angelis, *Arthur Schnitzler*, in E. D. A., *Simbolismo e decadentismo nella letteratura tedesca*, Bologna, Il Mulino, 1987, pp. 179, parla dell'unicità dell'esperienza in questi termini: «Quel che viene ripetuto [in *Anatol*] è l'attimo autentico e irripetibile (c'è un'evidente ironia) perché in realtà niente è autentico, tutto è soltanto ripetibile». Ma la ripetitività riguarda non già l'attimo senza uguali, bensì la ricerca di quell'attimo.

mortale»⁹⁵, nonché il futuro perennemente in agguato, un futuro che si identifica quasi completamente con «colui che verrà»⁹⁶, con l'uomo che prenderà il posto di Anatol nel cuore dell'amata.

Nella prima variazione sul tema dell'amore Anatol sostiene che «le donne mentono anche nell'ipnosi»⁹⁷, ma non osa porre al destino la domanda che risolverebbe il suo 'dubbio' (*Die Frage an das Schicksal*, 1889), perché teme (o forse sa) che sotto ipnosi «la sua Cora adorata»⁹⁸ risponderebbe che gli è stata infedele. Nell'evocare l'atmosfera fiabesca dei suoi amoretto il «frivolo malinconico»⁹⁹ riesce a creare, anche per la signora che fa gli acquisti di Natale (*Weihnachtseinkäufe*, 1891) - e che vorrebbe avere il coraggio di amare come una 'dolce fanciulla' di periferia¹⁰⁰ -, l'incanto illusorio di un'altra dimensione, di un «piccolo mondo»¹⁰¹ in cui forse è possibile, almeno per un attimo, sentirsi felici e contenti. Tra i tanti episodi d'amore che Anatol potrebbe estrarre dal suo pacco di cimeli ce n'è uno, breve e intensissimo (*Episode*, 1888), in cui egli ha sentito veramente il fascino del «fugace»¹⁰², di un'avventura che apparteneva già al ricordo nel momento in cui l'ha vissuta. Ma la pietà per la «povera bambina»¹⁰³ che giaceva ai suoi piedi era del tutto fuori luogo, perché anche la bella cavallerizza stava già lasciandosi quell'attimo alle spalle. Distruggere con l'amata «le mille cose da nulla» che ricordano il passato¹⁰⁴ non vuol dire, d'altra parte, dimenticare ciò che è stato: specie se le pietre preziose che una donna conserva in segreto sono «lapidi» (*Denksteine*, 1890) che commemorano il primo amore o la volta in cui si è 'venduta' per un bel dono. L'inganno reciproco, più o meno voluto, può creare una situazione in cui entrambi gli amanti pensano al loro appuntamento come a una cena di addio più o meno solenne (*Abschiedssouper*, 1891), un'occasione che però rivela soprattutto il desiderio di cercare la felicità in un 'altro mondo': quello della biondina da locanda di periferia per lui¹⁰⁵ e quello di un semplice ballerino per

⁹⁵ GW/EV, 34: «Diese tückische unsterbliche Vergangenheit».

⁹⁶ GW/EV, 35: «Die Eifersucht auf den, der kommen wird». Si veda, più sotto, anche l'apologo intitolato *Die drei Elixire*.

⁹⁷ GW/D I, 41: «Eines ist mir klar: Das die Weiber auch in der Hypnose lügen».

⁹⁸ GW/D I, 34: «Meine liebste Cora!».

⁹⁹ GW/D I, 46 (Anatol): «Leichtsinniger Melancholiker!».

¹⁰⁰ GW/D I, 49: «Sagen Sie ihr: "Diese Blumen, mein ... süßes Mädel, schickt dir eine Frau, die vielleicht ebenso lieben kann wie du und die den Mut dazu nicht hatte"».

¹⁰¹ GW/D I, 43 (Anatol): «Gut - sagen wir [eine Dame] der kleinen Welt».

¹⁰² GW/D I, 56: «Sie aber war für mich jetzt schon das Gewesene, Flüchtige, die Episode».

¹⁰³ GW/D I, 56: «Das "arme Kind"».

¹⁰⁴ GW/D I, 63: «Die tausend Nichtigkeiten, die mich an die Zeit erinnerten, in der wir uns noch nicht kannten».

¹⁰⁵ GW/D I, 69-70: «Ein kleines, süßes, blondes Köpferl [...] Für die ist das Vorstadtbeisel, das gemütliche».

lei¹⁰⁶. Nell'agonia di un amore (*Agonie*, 1890), in «questo spengersi graduale, lento, indicibilmente triste» di una relazione¹⁰⁷ può essere difficile guardare «dietro la maschera» di attimi che sembrano felici¹⁰⁸: finché una frase maldestra, il recriminare senza scopo e l'esasperazione di un'atmosfera rendono più facile il trapasso. La girandola delle situazioni si chiude con il quadretto delle nozze di Anatol (*Anatols Hochzeitsmorgen*, 1888), in un mattino che ripropone un individuo privo di una qualsiasi continuità, volubile come la realtà fluttuante che si presenta ai suoi occhi. Egli è schiavo dell'attimo in cui ha deciso di sposarsi così come di quello in cui rivede un'amante. Ma egli è anche succube di quell'insulso moto di rivalsa che gli consente di rivelare l'imminenza del suo matrimonio: lo stesso impulso che permette a Ilona di accettare questa rivelazione.

Che persino la felicità nel piccolo mondo della periferia sia soltanto un'illusione è d'altra parte dimostrato, non solo dalla poesia *Morgenandacht* (1890) - dove il disincanto trasforma la 'dolce fanciulla' schnitzleriana in una squaldrinella¹⁰⁹ -, ma anche dalle battute che Anatol scambia con Fritzi, la gelosissima protagonista del frammento *Süßes Mädel* (1892), quando vorrebbe allontanarsi da lei per andare a un ballo frequentato da signorine di buona famiglia¹¹⁰. Nemmeno una creatura soave come Cora può dare vera felicità, specialmente se l'innamorata riceve - come nell'atto unico *Das Abenteuer seines Lebens* (1886)¹¹¹ - l'inaspettata visita di Gabriele, la riluttante e patetica signora di *Weihnachtseinkäufe*. Così, nella chiusa di questa *pièce*, quando anche Cora se n'è andata su tutte le furie, ad Anatol non resta che cercarsi altre due donne, per dare nuovo inizio a ciò che si è appena concluso¹¹². Ma la vera avventura della sua vita non è tanto una signora di mondo come Gabriele, né la stagione

¹⁰⁶ GW/D I, 76: «Er tanzt nur im Chor mit».

¹⁰⁷ GW/D I, 82: «Also steht mir das wieder einmal bevor - dieses allmähliche, langsame, unsagbare traurige Verglimmen?».

¹⁰⁸ GW/D I, 82: «Nie haben wir eine größere Sehnsucht nach Glück als in diesen letzten Tagen einer Liebe - und wenn da irgend eine Laune, irgend ein Rausch, irgend ein Nichts kommt, das sich als Glück verkleidet, so wollen wir nicht hinter die Maske sehen».

¹⁰⁹ Lederer, che spesso cita in maniera incompleta senza segnalare i suoi tagli, riporta questa poesia eliminando proprio l'ultima strofa (*Lyriker*, p. 100), che suona così: «Mein süßes Mädel lagst Du hier / Und bist nun eine Dirne / Es blinkt der fahle Morgen Dir / Im Goldhaar auf der Stirne» (FG, 63).

¹¹⁰ GW/EV, 65-71. Nel breve dialogo Fritzi assume anche la parte della signorina di buona famiglia che interroga con insistenza un distratto (e perciò sincero) Anatol sul significato dei suoi 'amoretto': «Was finden Sie denn nur an solchen Frauen? / Wir glauben eben immer etwas zu finden» (68). Si veda anche ASD, 36.

¹¹¹ ASA, 118-140. Schnitzler fece stampare questo lavoro come testo scenico (1888), ma lo escluse dal ciclo di *Anatol*.

¹¹² ASA, 140 (Max/Anatol): «Du mußt dir eben eine - andere suchen. / Eine andere? Zwei!».

della giovinezza in sé e per sé¹¹³, quanto piuttosto il perenne rinnovarsi della speranza nel miraggio dell'esperienza non ancora vissuta¹¹⁴.

La vera 'malattia' di Anatol emerge tuttavia più chiaramente dall'atto unico che avrebbe dovuto concludere il ciclo omonimo al posto di *Anatols Hochzeitmorgen*, vale a dire *Anatols Größenwahn* (1891). La megalomania che qui si profila è del tutto particolare, è una mania di grandezza che consiste, in buona sostanza, nel pretendere di vedere la realtà così come non è o come non può essere stata. L'inguaribile malinconico, ormai ridotto soltanto ad arzigogolare sul passato, a frugare tra le perle false dei suoi ricordi (il titolo originario del quadretto era *Perlen*)¹¹⁵, si vanta di aver amato diversamente dai comuni mortali, avendo sempre cercato «la donna in ogni *cocotte*» e non «la *cocotte* in ogni donna»¹¹⁶, sostiene perfino di non aver bisogno di una vergine, essendo perfettamente in grado di crearsela da solo¹¹⁷. Ma quando una vecchia fiamma gli ricorda i suoi atteggiamenti ridicoli, egli è costretto a rifugiarsi ancora nell'illusione che la memoria la inganni con immagini «falsificate»¹¹⁸. Anche qui, come sempre, Anatol è alla ricerca dell'assoluta fedeltà e dell'unicità dell'esperienza, la sola condizione che forse gli permetterebbe di superare la sua perenne incapacità di fissare il vissuto e di allontanare la convinzione che le verità - e non solo per le donne - «cambiano ad ogni minuto»¹¹⁹. La megalomania che qui lo affligge non è che la tarda esasperazione di un disperato quanto inutile tentativo: quello di creare una realtà che non lo costringa all'inesorabile circolo vizioso formato dal perenne susseguirsi dell'illusione e del disinganno.

¹¹³ ASA, 120 (Anatol): «Ich bitte! Gabriele ist das Abenteuer meines Lebens»; 139 (Max): «Jugend ist das wahre Abenteuer des Menschenlebens - und wir - freue dich doch - wir stehen mitten drin!». Per Schnitzler l'avventura di una vita fu Olga Waissnix («Olga, das Abenteuer meines Lebens», JiW, 316), la quale ha certamente ispirato almeno queste parole di Anatol: «In dieser jungen Frau [d.h. Gabriele] sehe ich die Gefährtin meiner Bestrebungen, meiner Ideale - sie erst wird mich zum Dichter machen» (ASA, 121). Si vedano le lettere all'autore della «giovane albergatrice» di Reichenau (JiW, 215 *et passim*), in Therese Nickl e Heinrich Schnitzler (cur.), *Arthur Schnitzler - Olga Waissnix. Liebe, die starb vor der Zeit. Ein Briefwechsel*, Vienna, Molden, 1970.

¹¹⁴ ASA, 121 (Max): «Das Abenteuer deines Lebens! - Es ist ein Glück, daß man nur solange daran glaubt, als man es nicht erlebt hat». Si confronti anche la nota 110.

¹¹⁵ GW/D I, 122: «Ich schleppe alle meine Erinnerungen mit mir herum ... und an manchen Tagen streue ich sie aus ... (Max) Wie einen Sack von Perlen».

¹¹⁶ GW/D I, 112: «Ihr sucht in jedem Weib die Kokotte ... ich hab in jeder Kokotte das Weib gesucht!».

¹¹⁷ GW/D I, 113: «Ich mache mir meine Jungfrauen selber!».

¹¹⁸ GW/D I, 121: «In diesem Weibe haben sich die Erinnerungsbilder mit der Zeit vielleicht verändert, verschoben, verfälscht!».

¹¹⁹ GW/D I, 108: «[Die Weiber] lügen nicht einmal so oft, als wir glauben ... die Wahrheiten wechseln nur für sie mit jeder Minute».

Alcune poesie del periodo 1890-1895¹²⁰ nascono da riflessioni o situazioni in qualche misura collegabili a quelle del ciclo dedicato all'«ipocondriaco dell'amore»¹²¹. In una di queste, firmata da Anatol, l'unico modo per evitare le insidie del rivale che inevitabilmente si avvicina è quello, assai paradossale, di *essere* «l'altro» e di goderne i vantaggi (*Der Andre*, 1890). L'ossessione del passato può invece spingere a dire che l'aspetto più bello dell'amore è un odio che non sa perdonare, che non sa dimenticare un incontro troppo tardivo (*Was meiner Liebe Bestes ist*, c. 1891). La sensazione di esistere viene anche e soprattutto da ciò che è stato, da una presenza che ha più valore di ciò che spesso risorge senza vita (*Distichen*, 1895)¹²², di ciò che si ripresenta inesorabile come l'impotenza di fronte alla necessità di rinnovare l'amore e di evitarne la squallida fine (*Ohnmacht*, 1891). Con la donna di mondo è possibile combinare ebbrezza e consapevolezza in una sorta di nuova castità che rende 'sano' l'errore, che giustifica pienamente il rifiuto di non cercare nell'amore l'inganno della trasfigurazione (*Der gute Irrtum*, 1891)¹²³. Se invece manca la necessaria lucidità, può succedere di scoprire che la purezza immaginata si trova altrove e che l'illusione di essere diversi dagli altri lascia la bocca amara (*Ach nein, wir haben uns geirrt*, 1890). E il disincanto non risparmia nessuno: dopo una notte d'amore può trasformare perfino la 'dolce fanciulla' di periferia in una squaldrinella dai riccioli dorati (*Morgenandacht*, 1890) oppure, dopo i giorni felici, in una stupidina che non capisce ancora che l'amore è già finito da tempo (*Anfang vom Ende*, c. 1891)¹²⁴. Il tono si fa ancor più sarcastico

¹²⁰ L'edizione di Lederer comprende anche cinque poesie composte dopo il 1895: *Abschied* (1897), *Lebewohl* (c. 1897), *An Sonnenthal zu seinem 50-jährigen Jubiläum* (1906), (*Als ich in meiner Lebensgeschichte das Reichenauer Buch schrieb*) (1918), e *Ballade von den drei Brüdern*. L'ultimo di questi testi, una satira sulla retorica della guerra, faceva parte della sezione *Und einmal wird der Friede wiederkommen* (GW/AB, 187-230), ma è stato pubblicato a parte: si veda Reinhard Urbach (cur.), *Ballade von den drei Brüdern - Briefe zur Politik*, in «Neues Forum» 15/178 (1968), pp. 676-680. Il terzo componimento (FG, 71; ASB I, 536-537) è dedicato ad Adolf von Sonnenthal, l'attore che impersonò per primo il vecchio Weiring in *Liebelei* («Vater Christinens, bist Dus?»), il Professor Pilgram in *Die Gefährtin* («Ich kenn Dich, o weiser betrogner Professor») e il commediante Henri in *Der grüne Kakadu* («Und auch Du bist zur Stell, Komödiant aus verdächtiger Schenke»).

¹²¹ GW/D I, 82: «Ich bin stets ein Hypochonder der Liebe gewesen».

¹²² Questi distici furono inviati alla «Wiener Allgemeine Zeitung» in risposta a un questionario per il numero pasquale che invitava a indicare persone, istituzioni, forme artistiche, idee e avvenimenti da resuscitare - si veda Schinnerer, *Literary Apprenticeship*, p. 64.

¹²³ Lederer, che pure cita il componimento per intero, non sembra coglierne il vero significato. Egli scrive, tra l'altro: «Der Irrtum besteht eben darin, daß jeder meint, nicht wie die anderen zu sein» (*Lyriker*, p. 102). Schinnerer, *Literary Apprenticeship*, p. 63, ammette francamente di non saper trovare «una interpretazione del tutto soddisfacente di questi versi».

¹²⁴ Nel racconto *Das Himmelbett* (conservato nel lascito schnitzleriano e composto tra il 1891 e il 1893), la consapevolezza dell'inizio della fine sopraggiunge improvvisamente, nella notte che precede l'arrivo del letto a baldacchino. Così, invece di incorniciare (e di sovrastare

quando si tratta di eliminare il profumo di fiori che ricordano amori «appassiti» (*Hinein mit euch in den Kamin*, 1890)¹²⁵, o quando la vena spinge a cantare parodisticamente gli esotici fiori dell'oriente e il «bianco funerale» dell'amore (*Parodistisches Symbol*, 1892). Ma l'amarezza resta quella di sempre: anche quando il tono sembra essere più cinico, la realtà che ossessiona l'io poetico si identifica ancora una volta con il circolo vizioso dell'illusione e del disinganno, il nascere e il morire della speranza cercata in sempre nuovi rapporti amorosi, nell'intrico degli attimi che si susseguono - come dice Max nell'atto unico *Agonie* - in «continue e indistinte transizioni»¹²⁶.

La gelosia del 'passato amoroso', e l'incapacità di accettarlo nella donna amata, domina la prospettiva dell'io anche nei tre atti del dramma *Das Märchen* (1891), dove la problematica viene sviluppata con intenti di critica sociale. Lo scrittore Fedor Denner si scaglia con violenza contro chi pretende dalla donna un comportamento «innaturale», contro chi vorrebbe condannare e punire la «naturale» reazione all'amore¹²⁷. Ma la «favola delle donne cadute»¹²⁸ si frappone inesorabilmente anche tra lui e Fanny¹²⁹ e finisce con l'indurlo a ritenere che «la favola delle donne risollevate» sia un qualcosa di mille volte «più mendace» e «più infido»¹³⁰. Non riuscendo nei fatti a differenziarsi dagli altri uomini, Fedor si trova così a rappresentare un sesso maschile cui tutto è concesso¹³¹, mentre Fanny resta - non solo nella finzione del dramma che le dà la fama, ma anche nel vissuto - «la donna perduta» cui nulla si può perdonare¹³². La colpa che le viene rinfacciata è quella di essersi data al suo primo amore, rifiutandosi poi di sposarlo quando l'incanto era ormai svanito¹³³. Abbandonata poi da Friedrich Witte come una ragazza che si può

con il suo 'cielo') una felicità da favola, il nuovo acquisto diventa sede dell'agonia di un amore: «Und statt mild dahinzuschlafen, wie die Liebe soll, war es ein entsetzliches Todeszucken mit tausend erlesenen Martern» (GW/EV, 76-77).

¹²⁵ Si confronti, più sotto, il racconto *Blumen*.

¹²⁶ GW/D I, 83: «Es sind stete, unklare Übergänge!».

¹²⁷ GW/D I, 150: «Denn wir haben kein Recht, Unnatürliches zu fordern und für Natürliches zu strafen».

¹²⁸ GW/D I, 151 (Fedor): «Und ich sage, es ist Zeit, daß wir es aus der Welt schaffen, dieses Märchen von den Gefallenen». Si confronti anche p. 158 (Fedor): «Und das sagst *du* [, Leo]? Auch einer, der über die Märchen hinaus sein will?».

¹²⁹ GW/D I, 163 (Fanny): «Wir sollen nicht beide zugrunde gehen - an einem Märchen!»: 171: «Nein ... das Märchen, Ihr Märchen, das zwischen uns und unserem Glücke steht, will ich wegräumen»; 187: «Du mußt vollkommen weg über - das Märchen!».

¹³⁰ GW/D I, 198: «Ja, ja ... es mag ein Märchen sein! - Es gibt aber noch ein tausendfach lügenhafteres und heimtückischeres ... das Märchen von den Erhobenen!».

¹³¹ GW/D I, 173 (Fanny): «Sie bleiben ja doch der Mann, dem alles erlaubt ist - und ich die Verlorene - für immer!».

¹³² GW/D I, 134: «Ja, freilich ... nun bin ich verloren für mein ganzes Leben, nicht war ...?»; 150 (Fedor): «Ach, das alte Thema - von den Gefallenen».

¹³³ GW/D I, 173-174: «Sein Zauber war dahin - ach, aller Zauber des Lebens für mich ...!».

avere in attesa di sposarne un'altra, Fanny lotta disperatamente ma inutilmente per non perdere Fedor: fino al momento in cui, nella chiusa del dramma, l'implorazione accorata deve lasciare il posto alla constatazione che il suo innamorato non è «affatto migliore» di lei¹³⁴. Il futuro di Fanny, almeno nella terza e ultima stesura del finale¹³⁵, si profila dunque come il destino di una donna emancipata (sia pure per forza) che accetta, con sollievo generale di amici e familiari, il vantaggioso contratto che la porterà a Pietroburgo¹³⁶.

Ma il fatto che la chiusa del dramma riguardi il destino di Fanny non vuol dire che nel lavoro ci sia una sola «parte principale» e che questa spetti necessariamente - come vorrebbe Urbach¹³⁷ - all'eroina della vicenda. Di Fedor, infatti, è la prospettiva che domina i tre atti, suo - e non di Fanny - è il tormento di chi non sa fissare il proprio corso, di chi è in balia, come Anatol, del perenne conflitto tra consapevolezza e autoinganno, illusione e disillusione, tra la capacità di comprendere e l'ossessione di non essere compreso. Anche Fedor, in fondo, vuole essere «l'unico e il primo»¹³⁸ e crede che nelle donne, anche nelle «migliori», ci sia sempre qualcosa che non va¹³⁹; si sente diverso da tutti gli altri, ma poi arzigogola (con Leo che gli fa da spalla) sulla sua incapacità di essere tale¹⁴⁰, sulle disillusioni e sulle speranze che sempre si rinnovano¹⁴¹. Anche lui, ipersensibile come Anatol, sa che «ci si aggrappa a tutto quando si vuole essere felici»¹⁴², ma resta al tempo stesso schiavo della condanna del passato («ciò che è stato è»), perseguitato dalla convinzione che il profondo significato degli eventi trascorsi risieda nella loro irreversibilità¹⁴³. Anche lui,

¹³⁴ GW/D I, 200: «Ich bin es müde, um deine Gnade zu flehen wie eine Sünderin und vor einem auf den Knien zu liegen, - der um nichts besser ist als ich».

¹³⁵ Per le altre due si veda SK, 143-147.

¹³⁶ Barbara Gutt, *Emancipation bei Arthur Schnitzler*, Berlino, Spiess, 1978, p. 100, adduce il caso di Fanny come «esempio di un'emancipazione riuscita», ma poi interpreta la sua partenza come una specie di deportazione. Perlmann, *Schnitzler*, pp. 61-62, parla addirittura di «dramma a tesi» e di fuga «nel mondo dell'illusione teatrale». Per alcune considerazioni sociologiche sull'insuccesso del dramma si veda Renate Möhrmann, *Le donne e le ragazze di Schnitzler. Fra realismo e sentimento*, in SST, 101-105. Sugli gli elementi autobiografici dell'opera si consultino SK, 17 e Hartmut Scheible, *Arthur Schnitzler*, Reinbek bei Hamburg, Rowohlt, 1976, pp. 47-48.

¹³⁷ ASD, 37.

¹³⁸ GW/D I, 151: «In unserer unbändigen Eitelkeit wollen wir immer die einzigen und ersten sein».

¹³⁹ GW/D I, 165 (Friedrich Witte): «Auch die "Bessern"! ... Irgendwo ist's nicht in Ordnung».

¹⁴⁰ GW/D I, 156: «Ich bin nicht mehr fertig, nicht mehr groß - ich bin wie die andern alle».

¹⁴¹ GW/D I, 157: «Und immer wieder von neuem - die Enttäuschungen ermüden uns nicht! - Die neue Hoffnung findet uns immer wieder bereit».

¹⁴² GW/D I, 175: «Man klammert sich ja an alles, an alles, wenn man glücklich sein will».

¹⁴³ GW/D I, 198: «Was war, ist! - Das ist der tiefe Sinn des Geschehenen». Nel testo di *Gespräch in der Kaffeehauecke* (1890), che Schnitzler preferì non pubblicare, Anatol afferma esattamente la stessa cosa (GW/EV, 35).

come Anatol, sa riconoscere la sincerità di un attimo, ma è convinto che le donne siano infedeli non già per malvagità, bensì perché «sono fatte così»¹⁴⁴. Nel profondo della sua natura, insomma, c'è qualcosa che gli fa quasi preferire la menzogna pietosa¹⁴⁵ a un passato che lo tormenta e che «sghignazza» da ogni lineamento di lei¹⁴⁶, quel passato che lo riporta sempre a immaginare l'amore - anzi, la felicità - come l'eterna lotta di un geloso con tutti gli altri uomini: «con quelli che furono, sono e saranno»¹⁴⁷.

Il tormento che caratterizza Fedor viene per così dire risolto, almeno provvisoriamente, nel racconto *Die Braut* (1892), dove la presentazione di un caso patologico femminile (vagamente anticipata dal sottotitolo *Studie*) diventa pretesto per cercare una risposta che riguarda anche l'essere umano in genere nei suoi rapporti amorosi ma che, a ben vedere, si addice soprattutto all'uomo che scopre la realtà dei sensi anche nella donna, senza peraltro riuscire a conciliarla con la propria idealizzazione del femminile. L'unica via di uscita dal conflitto che emerge da questa contrapposizione sembra essere l'eliminazione dell'ideale e il riconoscimento del dominio assoluto dei sensi, quasi che il caso patologico potesse essere considerato fisiologico o comunque universalmente valido. La donna che il soggetto narrante incontra a un ballo di carnevale non porta maschera, perché - al contrario delle altre - non ha bisogno di «fare la commedia»¹⁴⁸. Prima di abbandonarsi all'istinto che la spinge «ad amare tutti quelli che la vogliono»¹⁴⁹, cerca anche lei il camuffamento, quel matrimonio di convenienza che la metterebbe al riparo dal «pericolo» di rivelarsi troppo presto¹⁵⁰. Essendosi però innamorata del fidanzato, il quale peraltro non potrebbe mitigare «la follia» dei suoi sensi¹⁵¹, la donna decide di rivelargli la propria natura e di rinunciare all'invidiata posizione di promessa sposa per darsi liberamente a tutti. Solo all'uomo che ha veramente amato, a colui che per qualche tempo l'ha innalzata alla «serenità dell'amore»¹⁵², solo a lui non

¹⁴⁴ GW/D I, 199: «Aber ich nehme den Schwur nicht an, weil Frauen wie du die Treue nicht halten können. Ihr seid ja deswegen nicht schlecht, ihr seid eben so!».

¹⁴⁵ GW/D I, 162: «Nein, nein ... es ist nicht wahr ... Sag' mir doch, daß es nicht wahr ist!».

¹⁴⁶ GW/D I, 199: «Überall das Vergangene - in deinen Augen, auf deinen Lippen, aus allen Ecken grinst es mich an».

¹⁴⁷ GW/D I, 157: «Ist es nicht ein ewiger Kampf mit den andern? Mit denen, die waren, die sind und die kommen?».

¹⁴⁸ GW/E I, 84: «[Sie hatte] durchaus kein Bedürfnis, Komödie zu spielen».

¹⁴⁹ GW/E I, 84: «Von ihrem Leben wollte ich wissen, von ihrer Jugend, von den Männern, die sie geliebt, bevor sie sich entschloß, alle zu lieben, die sie wollten».

¹⁵⁰ GW/E I, 85: «Sie wollte warten, bis sich der Gatte gefunden, denn das mußte sie wohl, dann aber, wenn die Gefahr vorüber [...]».

¹⁵¹ GW/E I, 86: «Der Gedanke, daß er ihr am Ende genügen, daß mit seinem Besitz ihr Wahnsinn gemildert, gestillt sein könnte, war ihr zu einer kindischen Erinnerung geworden».

¹⁵² GW/E I, 86: «[Der Mann], der sie aus der Dumpfheit fiebernden Verlangens für einige Zeit zur schönen Heiterkeit der Liebe hinaufgehoben hatte».

può concedersi. Il senso di ribrezzo che si desta in lei alla sua richiesta di averla per primo¹⁵³ non è che la manifestazione fisica dell'inconscio rifiuto di distruggere un sogno, di considerare il fidanzato come un uomo uguale a tutti gli altri¹⁵⁴.

Ma è solo nel commento finale del soggetto narrante che la vicenda della «schietta prostituta»¹⁵⁵ si palesa nel suo significato più recondito e genuino. La vera prospettiva dell'io non è tanto il modo di sentire di una donna che considera «assolutamente indifferente»¹⁵⁶ ogni e qualsiasi aspetto della relazione amorosa, quanto piuttosto il tormento di un uomo che vede ridurre «tutta la maestà» del proprio io al ruolo di «fortuito rappresentante» di una «legge onnipotente»: la piena soddisfazione dei sensi¹⁵⁷. Da questo punto di vista l'introduzione e il commento finale rappresentano senza dubbio qualcosa di più e di diverso rispetto a una pura e semplice cornice della vicenda narrata in terza persona: tendono a proclamare l'esemplarità del racconto e a riportare il lettore alla riflessione e al tormento di chi - trovandosi schiavo del circolo vizioso di illusione e disinganno - vuole spezzarlo con ogni mezzo, magari affrontando direttamente l'illusione, magari cercando di distruggerla grazie a una formula che permetta di ridurre l'individuo a mero strumento di forze naturali che perseguono ciecamente il loro scopo.

Di questo tentativo di creare una realtà in cui tutto è dominato dai sensi le dieci scene di *Reigen* (1897) rappresenteranno il culmine e il completamento, pur conservando alcuni motivi - e soprattutto il tormento latente - degli atti unici anatoliani. Ma la ricerca di una dimensione diversa da quella in cui l'io drammatico o narrativo si sente prigioniero, è presente già nel periodo che termina con il 1895. Di notevole interesse, a questo proposito, è *Die kleine Komödie* (1893), che tra i racconti epistolari occupa un posto del tutto speciale per la presenza di due soggetti narranti¹⁵⁸. Alfred e Josefina scoprono di aver

¹⁵³ GW/E I, 87-88: «"Wenn es schon sein muß, [...] so gehöre doch zuerst mir, der dich will wie kein anderer [...]." Da aber fuhr sie zurück, und mit Ekel stieß sie ihn fort und entriß ihm ihre Hände».

¹⁵⁴ La donna fugge dal fidanzato cercando uno qualsiasi, uno che sia «un uomo e non lui» (GW/E I, 88). Rolf Allerdissen, *Arthur Schnitzler. Impressionistisches Rollenspiel und skeptischer Moralismus in seinen Erzählungen*, Bonn, Bouvier, 1985, pp. 233-234, legge la reazione della donna come presunto rifiuto di sentirsi abbassata al livello di prostituta! Grote (*Themes and Variations*, p. 30) preferisce non commentare.

¹⁵⁵ GW/E I, 84: «Sie gehörte zur Kategorie der aufrichtigen Dirnen».

¹⁵⁶ GW/E I, 88: «Das ist ja vollkommen gleichgültig».

¹⁵⁷ GW/E I, 89: «Denn haben wir's nicht alle an den Frauen, von denen wir wahrhaftig geliebt wurden, schauernd und in stummer Verzweiflung hundertmal erlebt, wie wir im Moment der Erfüllung für sie verlorengingen, wir, mit der ganzen Majestät unseres Ich, und wie unsere gleichgültige Persönlichkeit nur mehr das allmächtige Gesetz bedeutete, zu dessen zufälligen Vertretern wir bestellt waren».

¹⁵⁸ La struttura di questo lavoro sembrerebbe derivare da un racconto epistolare di Theodor

recitato, l'uno per l'altra, una piccola commedia che si sviluppa in una serie di lettere: Alfred ne scrive sette a Theodor, raccontando la propria vicenda amorosa di uomo di mondo travestito da povero scrittore; Josefina ne scrive sei a Helene raccontando la stessa storia dal punto di vista della mantenuta d'alto bordo camuffata da povera ragazza di periferia. Al pari di Anatol e di Annie nell'atto unico *Abschiedssouper*, Alfred e Josefina cercano la felicità in un mondo semplice e genuino, in una dimensione che sembra poter ricreare l'atmosfera del primo amore¹⁵⁹. E la commedia dei travestimenti riesce così bene che a un certo punto i due attori si ritrovano, non già a recitare, bensì a vivere la loro parte. I confini tra verità e inganno, tra realtà e finzione, diventano labilissimi: il dubbio che l'esperienza straordinaria ardentemente desiderata non sia che «il consueto camuffato in qualche modo»¹⁶⁰ sembra lasciare il posto alla convinzione che il vissuto di ieri sia stato solo un travestimento e che ora, finalmente, la maschera sia caduta¹⁶¹. Lui è proprio un «vero» artista, come nei romanzi di una volta¹⁶²; lei è davvero una di quelle ricamatrici che si possono immaginare dietro una finestra fiorita¹⁶³. Lei si sente ringiovanita dal suo sguardo¹⁶⁴, lui la trova diversa dalle altre¹⁶⁵. Ma i due estensori delle lettere che si alternano nel racconto scoprono ben presto che la sostanza del loro esistere non è cambiata: basta un giorno di pioggia perché la noia di un tempo¹⁶⁶ cominci a riemergere e la malinconia della solitudine campestre renda ancor più evidenti i disagi della povertà fittizia¹⁶⁷. Così, la convinzione di poter salvare l'idillio pur rivelando la propria vera identità si fa strada in entrambi, tanto che, una volta rientrati a Vienna, ciascuno di loro decide di presentarsi

Körner, *Die Reise nach Schandau* (1810), che già nel sottotitolo annuncia la peculiarità della sua forma: *Eine Erzählung in Briefen*. Si veda Otto P. Schinnerer, *Nachwort, in Arthur Schnitzler. Die kleine Komödie. Frühe Novellen*, Berlino, S. Fischer, 1932, p. 328.

¹⁵⁹ GW/E I, 196 (Alfred): «Ja, es ist wieder einmal die Jugendliebe, die erste Liebe».

¹⁶⁰ GW/E I, 176 (Alfred): «Ist dieses Besondere nicht das Gewöhnliche in irgendeiner Verkleidung, die zu durchschauen ich schon zu stupid bin?».

¹⁶¹ GW/E I, 196: «Weißt Du, daß ich zuweilen glaube, ich bin die letzten Jahre verkleidet durch die Welt gegangen und habe jetzt die Maske abgelegt?». Nonostante queste riflessioni di Alfred, Grote (*Themes and Variations*, p. 36) sostiene che Schnitzler tratta Josefina «con più simpatia».

¹⁶² GW/E I, 187 (Josefine): «Kurzum ein Künstler, wie in den früheren Romanen».

¹⁶³ GW/E I, 196 (Alfred): «An den Blumen hatte ich [ihr Fenster] erkannt». Josefina, naturalmente, non abita in quella povera casa.

¹⁶⁴ GW/E I, 194 (Josefine): «Sein Blick allein hat mich um Jahre jünger gemacht».

¹⁶⁵ GW/E I, 199 (Josefine): «Und er ist mir dankbar und sagt mir, wie er merkt, daß ich eine ganz andere bin».

¹⁶⁶ GW/E I, 176 (Alfred): «Ich bitte Dich recht schön, nenne meine Zustand nicht Welt-schmerz - es ist ein ganz gemeiner Ichschmerz, aber nein, nicht einmal das, Langeweile ist's - nichts weiter».

¹⁶⁷ GW/E I, 202 (Alfred): «Aber denk Dir nur, so stundenlang in dem miserablen Zimmer beim Fenster stehen, sich nicht hinausrühren können, weil man in Kot versinkt».

all'altro nel consueto abbigliamento signorile. Il sollievo che i due amanti provano nello scoprire il reciproco inganno non potrà tuttavia nascondere l'amarrezza di chi si sente sconfitto e deluso dopo un esperimento inesorabilmente fallito. Lei si ritrova quella di sempre, con abiti e cappelli costosissimi, con preziosi d'ogni genere e il suo «passato movimentato»¹⁶⁸; lui è di nuovo costretto a mantenere una donna, pur sapendo benissimo che dopodomani Josefine lo avrà già tradito. Così, quando il sipario cala sull'ultima battuta epistolare¹⁶⁹, non resta che pensare al modo migliore per svignarsela dopo il primo atto della nuova *pièce*: l'immane e scontato dramma che sta per svilupparsi dalla piccola commedia ormai finita¹⁷⁰.

Quando l'inganno non è reciproco, quando uno dei due partner vive il rapporto amoroso in buona fede, è inevitabile che la commedia abbia un finale ancor meno lieto. Se poi la vittima dell'inganno è troppo sensibile, se la sua condizione spirituale può avvicinarsi pericolosamente allo 'stato crepuscolare' che caratterizza lo scrittore Ypsilon o il Dr. Wehwald¹⁷¹, allora la tragicommedia che ne deriva è, nella prospettiva dell'io ferito, pura e semplice tragedia. La farsa annunciata dal sottotitolo *Eine Burleske* non è certo quella di Fritz Platen, l'innamorato suicida del racconto *Der Empfindsame* (1895), ma indica - al di là di un'etichetta che può valere anche per la vicenda di un *pierrrot* - soprattutto la messinscena della protagonista femminile, un'aspirante al bel canto che si è vista 'prescrivere' un amante per riacquistare la voce meravigliosa di un tempo. La sua lettera al bellissimo ma troppo sensibile Fritz, tra le cui braccia è diventata famosa, contiene una dettagliata confessione e l'inevitabile addio prima della partenza verso il successo. Agli amici del suicida non rimane che prendere atto dello scritto della donna e sottolineare l'«esagerata» reazione del giovane¹⁷². Nella cornice narrativa che si sviluppa dalla conversazione al

¹⁶⁸ GW/E I, 207: «Sie hat eine sehr bewegte Vergangenheit hinter sich».

¹⁶⁹ GW/E I, 207: «Nach Schluß des ersten Aktes [...] werde ich lächelnd hinter den Kulissen verschwinden». In una delle tante interpretazioni che privilegiano l'epoca a scapito dell'autore Jens Malte Fischer, *Fin de Siècle. Kommentar zu einer Epoche*, Monaco, Winkler, 1978, p. 144, attribuisce ad Alfred l'intenzione di trasformare la sua sconfitta in un successo.

¹⁷⁰ Janz, che interpreta Schnitzler in chiave storico-sociale, vede nella chiusa del racconto la fine di quella «tensione tra città e sobborgo», che sarebbe «condizione della tensione tra i sessi» - si veda Rolf-Peter Janz e Klaus Laermann, *Arthur Schnitzler. Zur Diagnose des Wiener Bürgertums im Fin de siècle*, Stoccarda, Metzler, 1977, p. 25. Perlmann, che si sofferma solo sugli aspetti sociali del testo, riduce il finale a una questione di puro e semplice ritorno alla «dolce vita» da parte di soggetti privi di consapevolezza sociale (*Schnitzler*, pp. 131-132). Secondo Knorr, invece, l'autore sperimenterebbe con la situazione «perché ne vuol sapere di più» (*Experiment und Spiel*, p. 78), mentre ciascuno dei due amanti detta all'altro le regole di un gioco spietato che coinvolge «povertà, speranze e intenzioni» di un individuo socialmente inferiore (81).

¹⁷¹ Si veda sopra, alla nota 28.

¹⁷² GW/E I, 261: «Das ist doch übertrieben und kaum zu begreifen». Grote (*Themes and*

caffè le parole di Albert Rhode, e soprattutto il suo insistere sulla necessità di eliminare la firma e gli altri nomi che compaiono nella lettera della cantante, tendono a conferire veridicità all'insolita vicenda, a un racconto in cui la 'finzione nella finzione', affidata com'è alla prospettiva di un personaggio diverso dal vero protagonista, assume caratteristiche del tutto particolari¹⁷³.

La commistione di verità e inganno che rende labile ogni confine tra finzione e realtà, caratterizza anche i due testi di *Komödiantinnen* (1893), collegati non solo o non tanto dalla presenza di due donne di teatro, quanto dal motivo della professionista che recita anche nella vita. Nel racconto intitolato *Fritzi* la parte che la cantante ha prescelto per nascondere alla madre un convegno amoroso è quella di una giovinetta salvata miracolosamente e misteriosamente dalle fiamme di un teatro. Quando il suo amante di una volta scopre la falsificazione dell'episodio che Fritzi narra con tanta maestria da diversi anni, l'ex *grisette* non ha difficoltà ad ammettere che, per lei, quella finzione si è ormai fatta realtà da molto tempo. Più significativo, anche per gli evidenti collegamenti con *Anatol* e con *Die kleine Komödie* è il testo intitolato *Helene*, in cui un uomo di mondo che non crede più alle donne¹⁷⁴ si accorge che l'ora di felicità trascorsa con un'attrice esordiente lo ha fatto ritornare - proprio come Alfred e Josefina - ai tempi del suo primo amore¹⁷⁵. Durante il secondo incontro, tuttavia, Helene gli rivela di non amarlo e di non averlo mai amato, per il semplice motivo che le gioie e i dolori dell'amore per lei non esistono, o meglio esistono solo come momenti di recitazione¹⁷⁶. Il suo è stato soltanto un esperimento professionale, una prova del tutto particolare per stabilire se una parte per lei così difficile sarebbe risultata credibile per un uomo tanto smaliato. Ma l'intreccio d'inganno e verità è più complesso di quanto possa sembrare a prima vista, perché l'attrice - che ora sostiene di dover comunque partire subito per impegni teatrali in Germania¹⁷⁷ - forse preferisce fuggire piuttosto che ammettere di avere provato un sentimento genuino, qualcosa di vero

Variations, p. 38) vede nel finale un ritorno al motivo dell'incostanza della fama, che sorriderà alla cantante grazie a Fritz, ma non al povero giovane. Ma il parallelo con *Welch eine Melodie* non regge.

¹⁷³ Si veda sopra, alla nota 49.

¹⁷⁴ GW/E I, 211 (Helene): «Einmal haben Sie mir sogar gesagt, daß sie in jedem Worte, das eine Frau zu Ihnen spricht, die Lüge herausspüren».

¹⁷⁵ GW/E I, 208: «In alledem war etwas, was ihn an jene Stimmung der ersten Liebe erinnerte mit ihren zitternden Wünschen, die keine Erfüllung kennen».

¹⁷⁶ GW/E I, 213: «Alle Fähigkeit des Empfindens ist in der Leidenschaft für meine Kunst abgeschlossen. Ich muß spielen, Komödie spielen, immer, überall. [...] Ich suche überall Gelegenheit zu einer Rolle».

¹⁷⁷ GW/E I, 212: «Ja, ein Telegramm des Direktors beruft mich früher hin, als ich erwartete» (cfr. 208: «In wenigen Tagen mußte sie ja weg, nach Deutschland, an ein kleines Hoftheater, wo sie ihre künstlerische Laufbahn beginnen sollte»).

che si contrappone alla dimensione fittizia in cui si trova a vivere¹⁷⁸.

Sul motivo dell'inganno e dell'autoinganno - rielaborato però in specifica connessione con quello dell'illusione e della disillusione - Schnitzler era già tornato con grande perizia nel racconto *Sterben* (1892), in cui la minaccia della morte incombente consente all'autore di presentare e analizzare l'alternarsi dell'attesa fiduciosa e dell'improvviso disincanto in circostanze che ne esasperano la drammaticità. La vicenda di Felix, condannato a un lento e inesorabile processo di consunzione che distrugge anche il 'romantico' proposito di Marie di seguirlo nella tomba, può essere letta in modo da rendere più evidenti, di volta in volta, aspetti esistenziali della narrazione quali la smitizzazione dell'amore¹⁷⁹, il disfaccimento della personalità¹⁸⁰, il tentativo di negare la morte¹⁸¹, l'amore come illusione¹⁸² e altri ancora, tutti intrecciati con elementi narrativi secondari quali, per esempio, il verificarsi di coincidenze straordinarie¹⁸³ o la presenza - accanto a un amico medico - di un agiato scrittore e della sua donna¹⁸⁴. Il racconto può tuttavia essere letto anche in una visuale più am-

¹⁷⁸ GW/E I, 214: «"Nun, dann, meine Liebe, bedaure ich nur, daß Sie nicht den Mut hatten - ganz bis zu Ende zu spielen." Helene zuckte unmerklich zusammen»; 215: «[An der Ecke] blieb sie eine Weile stehen und atmete tief auf. Dann aber eilte sie weiter, mit schnellen Schritten und mit immer schnelleren, als ob sie fliehen wollte». Grote (*Themes and Variations*, p. 33) fraintende il senso del finale e parla di una donna che cerca, a suo modo, di non ferire l'uomo che ama e che deve lasciare.

¹⁷⁹ ASN, XLVII.

¹⁸⁰ Rolf Geißler, *Bürgerliche Literatur am Ende. Epochalisierung am Beispiel von drei Erzählungen Schnitzlers*, in R. G., *Arbeit am literarischen Kanon. Perspektiven der Bürgerlichkeit*, Paderborn, Schöningh, 1982, p. 132.

¹⁸¹ Allerdisen, *Impressionistisches Rollenspiel*, pp. 158-176. Secondo l'analisi di Hans Poser, *Schnitzlers Erzählung «Sterben». Eine Diagnose ohne Therapie*, in «Literatur für Leser» 4 (1980), pp. 248-253, il racconto dimostrerebbe che per l'uomo moderno la morte è ormai incomprensibile (p. 252).

¹⁸² Knorr, *Experiment und Spiel*, p. 68 e 75.

¹⁸³ Così, lo specialista che ha presentato a Felix «prospettive così fosche» (GW/E I, 127: «so trübe Aussichten») muore improvvisamente ancor prima del protagonista, che gioisce con Marie di questa «vendetta del destino» (GW/E I, 127: «die Rache des Geschicks»).

¹⁸⁴ Difficilmente accettabile è, a questo proposito, il tentativo di attribuire al racconto «una nuova dimensione» del rapporto tra il ricco borghese e la 'dolce fanciulla' schnitzleriana (Perlmann, *Schnitzler*, p. 138), ammesso e non concesso che Marie possa essere considerata tale. Se Felix, a un certo punto, disconosce la personalità della sua donna, ciò è dovuto al particolarissimo stato fisico e psicologico del condannato a morte, non già alla sua condizione sociale. Né sembra possibile, d'altra parte, insistere troppo sul presunto passaggio da una prima fase in cui Marie sarebbe trattata come una bambina a una situazione in cui Felix si troverebbe ormai ridotto «al livello di un bambino egoista» (Grote, *Themes and Variations*, pp. 30-31). Tutto da dimostrare è poi l'asserto che l'autore sia uno «sperimentatore» in grado di osservare i risultati di una situazione da lui creata (Allerdisen, *Impressionistisches Rollenspiel*, p. 161), oppure che egli si astenga dal «plasmare o dall'abbozzare», lasciando che i «personaggi da esperimento» dicano qualcosa di sé (Knorr, *Experiment und Spiel*, p. 69; cfr. 75).

pia, con una angolazione che consenta di dare rilievo alla tematica che in un certo senso accomuna i due amanti, avvicinandoli, al tempo stesso, ad altri personaggi schnitzleriani, e in particolare a quelli che animano i lavori anteriori al 1896. Lo sviluppo della situazione di fronte all'inesorabile avanzata della morte comporta, infatti, non solo o non tanto la conferma che l'amore è un'illusione, quanto piuttosto, da un lato, lo smascheramento dell'autoinganno di Marie e del suo involontario inganno nei confronti dell'uomo che l'ha incontrata un anno prima¹⁸⁵ e, dall'altro, il perpetuarsi dell'autoinganno e dell'inganno di Felix nella continua ricerca di una realtà che gli consenta di sperare.

Mentre il tempo trascorre inesorabile, scandito dalle parole di Felix¹⁸⁶ o dal mutare delle condizioni atmosferiche¹⁸⁷, i due amanti passano da Vienna alla montagna, da qui a Salisburgo e poi di nuovo a Vienna, prima di stabilirsi a Merano¹⁸⁸. Questi continui spostamenti, in gran parte dovuti a ragioni di salute, acquistano quasi sempre, nella prospettiva dell'io, il significato di una fuga reiterata di fronte al destino che incalza¹⁸⁹. Ma il tentativo di sfuggire alla condanna pronunciata dal medico specialista si manifesta soprattutto in un'altra direzione, vale a dire verso quel mondo dell'io che, favorendo l'estraniamento reciproco dei due amanti¹⁹⁰, consente a Marie di salvarsi e a Felix di sperare fino all'ultimo, sia pure nell'incessante alternarsi di alti e bassi che caratterizzano la sua condizione.

La distanza sempre maggiore che viene a fraporsi tra i due dopo il responso medico preteso e ottenuto dal giovane scrittore¹⁹¹ non è che la naturale conseguenza di una dichiarata comunanza d'intenti che si basa su premesse in-

¹⁸⁵ GW/E I, 104: «Ich war ja schon verloren, als ich dich vor einem Jahre kennen lernte».

¹⁸⁶ GW/E I, 111: «Die ersten acht Tage sind um»; 113: «Beinahe ein Viertel meiner Frist [ist] um»; 163: «Die Stunde rückt näher».

¹⁸⁷ GW/E I, 98: «Es war etwas kühler geworden, dabei aber hatte die Luft noch die Milde des entschwindenden Maitages»; 117: «Ein schwerer, glühender Sommer war herangekommen mit heißen, sengenden Tagen, lauen, lüsternen Nächten»; 136: «Ein trostloser Herbstmorgen war mit einem Male da»). Le conclusioni di Knorr circa la simbologia delle stagioni (*Experiment und Spiel*, pp. 75-76) si basano su premesse assolutamente infondate (p. 71 e 76). Partito da Vienna all'inizio di un autunno precoce (154: «Und ein vorschneller Herbst brach an»; cfr. 107: «Und im Herbst geht ihr in den Süden») per trascorrere l'inverno al sud (cfr. 156: «Den ganzen Winter im Süden»), Felix non muore affatto d'inverno, bensì in un'afosa notte della tarda estate meranese (174: «Der bläuliche Glanz der schwülen Nacht»; cfr. 173: «Die Stille des schwülen Sommerabends»).

¹⁸⁸ GW/E I, 98: «In den Prater gehen»; 109: «Sie bezogen ein kleines Häuschen hart am See» (cfr. 107: «Ihr werdet jetzt ins Gebirge reisen»); 128: «Im Spätnachmittag fuhren sie in Salzburg ein»; 137: «In einer Viertelstunde sind wir in Wien»; 165: «Der Zug [fuhr] in die Halle von Meran [ein]».

¹⁸⁹ GW/E I, 121: «'Es' ist nicht von mir genommen. 'Es' kommt immer näher, ich spüre es».

¹⁹⁰ GW/E I, 149: «Warum sind wir uns jetzt so fremd?».

¹⁹¹ GW/E I, 108: «Ich hab' es ihm klar zu machen verstanden, daß ich Gewißheit haben muß» (cfr. 124: «Die volle, unerbittliche Wahrheit»).

dividuali del tutto fittizie. Marie reagisce alla terribile notizia¹⁹² negandone a più riprese l'attendibilità o sperando nell'impossibile¹⁹³, ma soprattutto cercando di opporsi alla morte con la potenza dell'amore¹⁹⁴, con uno slancio che tende a creare una realtà in cui il gesto sacrificale si ponga al di sopra e al di là dell'«inconcepibile» che attende il suo compagno¹⁹⁵. Felix - che ha già incalzato lo specialista «con bugie e finta dignità»¹⁹⁶ - vorrebbe essere «l'uomo che si separa sorridendo da questo mondo»¹⁹⁷, il filosofo che affronta la morte con freddezza¹⁹⁸, il saggio che sconfigge la realtà esistenziale lasciando una poesia per testamento¹⁹⁹. A volte crede anche lui nel lento miglioramento²⁰⁰ o in una improvvisa guarigione²⁰¹; ma quando è assillato dalla certezza della fine, il malato scopre tutta la sua impotenza, la sua incapacità di andare incontro alla solitudine e alla morte, oppure di affrontare il suicidio²⁰², lasciando Marie immersa nella «vita soleggiata e ridente»²⁰³. Perché nonostante il deciso rifiuto di legare per sempre il destino della ragazza al suo²⁰⁴, nonostante le ripetute offerte di libertà²⁰⁵, nonostante l'illusione di sapersi dare una morte «superba e regale»²⁰⁶, Felix si è lasciato inconsapevolmente inebriare non tanto dalle parole ispirate a Marie «dal primo attimo di dolore»²⁰⁷, quanto piuttosto dalle possibilità che esse sembrano offrire per trovare una via di scampo. Pur sapendo benissimo che lui «deve andare» e che lei «deve re-

¹⁹² GW/E I, 101: «Marie, Marie, ich hab dir's nicht sagen wollen. Ein Jahr noch, und dann ist es aus».

¹⁹³ GW/E I, 104: «Sie erhob den Kopf; wie eine wunderbare Hoffnung kam es über sie. "Es ist nicht wahr, wie? Nicht wahr?"».

¹⁹⁴ GW/E I, 103: «Aber ohne dich lebe ich auch nicht weiter»; 104: «Ich will mit dir sterben».

¹⁹⁵ GW/E I, 103: «Es ist etwas so Unbegreifliches, nicht war?»

¹⁹⁶ GW/E I, 124: «Mit Lügen und falscher Würde».

¹⁹⁷ GW/E I, 108: «Der Mann, der lächelnd von dieser Welt scheidet».

¹⁹⁸ GW/E I, 113: «Der Gedanke an den nahen Tod macht mich, wie andere große Männer auch, zum Philosophen».

¹⁹⁹ GW/E I, 116: «*Sein* letzter Wille sollte ein Gedicht sein, ein stiller, lächelnder Abschied von der Welt, die er überwunden».

²⁰⁰ GW/E I, 110: «Felix wagte es heute, eine Zigarre zu rauchen»; 142: «Felix [konnte] manchmal mit Mühe die kühnen Hoffnungen abwehren, die zudringlich über ihn kamen».

²⁰¹ GW/E I, 116: «Ach Hoffnung! Es war mehr als das. Es war Gewißheit [...] er war gesund».

²⁰² GW/E I, 124: «In jedem Augenblicke, wenn er nur wollte, konnte er ein Ende machen.»

²⁰³ GW/E I, 124: «Inmitten des sonnigen, lachenden und für ihn verlorenen Lebens».

²⁰⁴ GW/E I, 108: «Ich habe kein Recht, dein Schicksal an meines zu ketten».

²⁰⁵ GW/E I, 104: «Und darum geb' ich dich heute schon frei»; 122: «Ich stelle es dir daher frei, dein Schicksal schon innerhalb der nächsten Tage von dem meinen zu trennen».

²⁰⁶ GW/E I, 133: «Ein rasches Ende, aus eigenem Willen, stolz und königlich!».

²⁰⁷ GW/E I, 105: «Alles begreife ich; erbärmlich wäre es von mir, wenn ich länger auf dich hören wollte, mich von diesen Worten berauschen lassen, die dir der erste Augenblick des Schmerzes eingibt».

stare»²⁰⁸, Felix comincia a costruirsi una dimensione immaginaria in cui non debba più sentirsi «indifeso»²⁰⁹, in cui la volontà umana possa contrapporsi con successo a ciò che sembra ineluttabile. Prima di giungere a ricordare all'amante la sua promessa²¹⁰, il malato indugia in fantasticherie che in qualche misura anticipano - proprio perché tendono ad occultarlo - il terribile scenario che si è delineato e si delinea, con sfumature diverse, nel divenire e nel perdurare dell'involontario inganno-autoinganno di Marie²¹¹. Così, durante una passeggiata sul lago alpino, egli s'illude di avere in pugno la natura, di poter far «crescere i fiori sulla nuda roccia» e scacciare «le nuvole bianche dal cielo»²¹². Ma quando Marie comincia ad avvertire, sempre più irresistibile, «il richiamo della vita»²¹³, una naturale attrazione verso le persone giovani e sane²¹⁴ e, infine, una crescente repulsione per la malattia e per la morte²¹⁵ - quando tra i due si frappone «un qualcosa di estraneo»²¹⁶ - Felix si rende pienamente conto dell'inevitabile contrasto²¹⁷, si sente tradito, vede la vita quasi

²⁰⁸ GW/E I, 105: «Ich muß gehen, und du mußt bleiben» (cfr. 108: «Verlaß mich, Miez, geh', laß mich allein sterben»).

²⁰⁹ GW/E I, 112: «Die Sache an sich ist ja nicht so schrecklich, - aber daß man so wehrlos ist!».

²¹⁰ GW/E I, 121: «Es war zum mindesten - einmal deine Absicht? Mein Schicksal sollte ja das deine sein?».

²¹¹ GW/E I, 108: «Geben Sie mir Gift»; 126: «Wenn er die Frage an sie richten wird, so wird sie die Kraft haben, zu sagen: "Machen wir der Pein ein Ende! Sterben wir zusammen, und sterben wir gleich!"; 133: «"So einerlei ist alles! Nicht?" "Ja, alles", erwiderte sie, "außer daß ich dich lieb hab in alle Ewigkeit"».

²¹² GW/E I, 115: «Auf dem kahlen Fels da drüben könnt ich Blumen sprießen lassen, und die weißen Wolken könnt ich vom Himmel vertreiben».

²¹³ La situazione del dramma *Der Ruf des Lebens* (1905) è, naturalmente, assai diversa, ma il titolo si adatta benissimo a ciò che prova Marie.

²¹⁴ I momenti più significativi da questo punto di vista sono la gita in barca durante il sonno mattutino di Felix (GW/E I, 120-121), la gioia di ritrovarsi tra la folla a Salisburgo (GW/E I, 128-129, 131), il desiderio di ripercorrere le strade di Vienna (GW/E I, 145-146) e la passeggiata nel parco (GW/E I, 149-150).

²¹⁵ GW/E I, 119: «Es war so schön, so eine Weile allein zu sein inmitten der großen Stille - weg aus dem engen, dunstigen Zimmer. Und mit einem Male durchzuckte sie die Erkenntnis: sie war gern von seiner Seite aufgestanden, gern war sie da, gern allein!»; 145: «Marie hatte die Gewohnheit angenommen, ihren Stuhl vom Bette des Kranken wegzurücken, so oft es anging, und sich ans offene Fenster zu setzen»; 150: «Sie muß an seine Lippen denken, die nun immer so blaß und trocken sind [...] Wie häßlich das Kranksein ist!»; 167: «[Seine Hand] war kühl und feucht, was Marien eine unangenehme Empfindung verursachte»; 169: «Sie mußte wieder zum Fenster hin [...] aus den feuchten Haaren des Kranken schien ein süßlich fader Duft zu strömen, der die Luft des Zimmers widerlich durchdrang».

²¹⁶ GW/E I, 123: «Von dieser Stunde an war etwas Fremdes zwischen sie gekommen».

²¹⁷ GW/E I, 124: «Sie gehörte zum Leben ringsherum, das er nun doch einmal lassen mußte, nicht zu ihm».

come un rivale in amore, vorrebbe che Marie morisse con lui²¹⁸, si trattiene dall'ucciderla nel sonno per avere ancora qualche ora di felicità²¹⁹. Il suo desiderio di sconfiggere la morte dimostrando che la si può affrontare serenamente - con l'accettazione di un sacrificio che la renderebbe meno temibile²²⁰ e che forse la costringerebbe a indietreggiare - lo induce perfino a sperare di poter convincere Marie a seguirlo²²¹, gli fa sembrare vicino e realizzabile il momento in cui lei vorrà morire con lui²²², suscita nel suo animo «rabbia repressa»²²³ quando sente che lei potrebbe sfuggirgli²²⁴.

Ma il destino dei due amanti non può essere, al contrario di quanto Marie aveva creduto all'inizio, «il medesimo»²²⁵. Quando la ragazza non riesce più a evocare «l'immagine di un tenero giovinetto che desidera deporla al suo fianco per l'eternità»²²⁶, la situazione è già cambiata radicalmente, tanto che nella commozione di Marie c'è qualcosa di «arido» e di «appassito» che le impedisce di piangere²²⁷, tanto che nel suo dolore c'è più stanchezza che tormento²²⁸. Sul treno per Merano il violento abbraccio dell'ormai sfinito Felix conferma ad entrambi che lei «non è pronta»²²⁹. E più avanti, quando Marie ha ormai provato - con la paura di essere improvvisamente uccisa - «il più terribile dei desideri» («Se solo fosse tutto finito!»)²³⁰, la rinnovata e pressante richiesta di Felix le strappa il diniego finora soffocato²³¹. Così, mentre la ragazza fugge

²¹⁸ GW/E I, 125: «Und einmal [...] überkam ihn eine kaum bezwingbare Lust, sie aus diesem köstlichen Schlafe, der ihm eine hämische Untreue dünkte, aufzurütteln und ihr ins Ohr zu schreien: "Wenn du mich lieb hast, stirb mit mir, stirb jetzt!"».

²¹⁹ GW/E I, 135: «Nein, es wäre dumm! Noch steht ihm manche Stunde der Seligkeit bevor; er wird wissen, welche die letzte zu sein hat».

²²⁰ GW/E I, 143: «Und in Wirklichkeit hab' ich doch eine grenzenlose, wütende Angst».

²²¹ GW/E I, 135: «Nur eines störte ihn manchmal, daß sie nicht freiwillig mit ihm davon sollte. Aber er hatte Zeichen dafür, daß ihm auch das gelingen würde».

²²² GW/E I, 137: «"Bald, bald", dachte er.»

²²³ GW/E I, 147: «Eine verbissene Wut wühlte in ihm».

²²⁴ GW/E I, 151: «Und sie *will* eben nicht mit ihm sterben».

²²⁵ GW/E I, 105: «Was immer kommt, wir beide haben dasselbe Schicksal».

²²⁶ GW/E I, 149: «Das Bild eines zärtlichen Jünglings, der sie an seiner Seite betten mochte für die Ewigkeit».

²²⁷ GW/E I, 153: «Aber in ihrer Rührung war irgend was Dürres, Welkes».

²²⁸ GW/E I, 161: «Warum ist dieser Schmerz nicht peiniger! Ach, es ist gewiß nicht Mangel an Teilnahme, es ist ganz einfach grenzenlose Müdigkeit».

²²⁹ GW/E I, 162: «"Bist du bereit, Marie?" flüsterte er, seine Lippen ganz nahe an ihrem Halse»; 162: «Du bist nicht bereit!».

²³⁰ GW/E I, 170: «Wenn's nur vorüber wäre! [...] das tückische Wort fiel ihr ein, das aus dem fürchterlichsten der Wünsche ein heuchlerisches Mitleid macht: "Wär er doch erlöst!"». Il desiderio di Marie viene previsto da Felix nell'episodio in cui egli le ricorda per la prima volta la sua promessa: «Aber was ich nicht will, ist, daß du Tage und Nächte lang über mein Bett gebeugt dasitzest mit dem Gedanken: wäre es nur schon vorbei, nachdem es ja doch einmal vorbei sein muß» (GW/E I, 122).

²³¹ GW/E I, 173: «"Nein, nein," schrie sie auf. "Ich will nicht!"».

nella notte, Felix precipita dalla finestra anelando alla «primavera» di un giardino che gli si offre come ultima speranza di guarigione²³².

L'inganno e l'autoinganno accomunano i due amanti per quasi tutto il racconto. E perfino la disillusione, che pure li divide, alla fine produce effetti in qualche misura paragonabili su entrambi: imponendosi a Marie, la salva dalla disperazione di una morte prematura e non voluta; arretrando di fronte alla sempre rinnovata speranza di Felix, gli evita la disperazione di una morte altrettanto sgradita ma certo improrogabile.

Il motivo dell'autoinganno e della disillusione collega *Sterben* ad altre opere schnitzleriane, e non solo a quelle anteriori al 1896. La connessione più stretta, però, si ha con un breve apologo - composto sette anni più tardi -, in cui l'incombere di una morte precoce assume ancora una volta la specifica funzione di produrre il disinganno. La prima reazione di Marie alla condanna di Felix è infatti paragonabile a quella del giovane protagonista di *Um eine Stunde* (1899), al quale l'angelo della morte propone, come ultima possibilità, di affrontare una fine immediata per concedere un'ora di vita in più alla sua sposa. Ma l'inesorabile trascorrere del tempo rende la posizione di Marie sempre più simile a quella dei personaggi secondari di questo singolare testo, ai quali è già stata inutilmente suggerita l'opportunità di morire un'ora prima per concedere un'ora in più a un altro essere umano. Al pari del filosofo che disprezza la vita, del malato senza speranza, della centenaria cieca e derelitta, del matricida in attesa dell'esecuzione e della donna che ha desiderato morire nelle braccia dell'amante²³³, Marie è costretta ad ammettere di non voler affrontare la morte prima della scadenza prefissata e quindi, implicitamente, a riconoscere l'autoinganno che l'ha spinto a promettere di seguire Felix. L'angelo della morte - che nell'apologo fa spirare la giovane sposa subito dopo la prima esitazione del marito - le ha lasciato abbastanza tempo per capire che, una volta superato il primo impulso di generosità, diventa pressoché impossibile accettare la fine per amore del proprio compagno. Solo al giovane protagonista di *Um eine Stunde* è concesso, almeno fino a quando non giungerà la sua ora, di persistere nell'autoinganno²³⁴.

Il richiamo della vita, che s'impone irresistibile nella vicenda di Marie, salva anche il protagonista del racconto diaristico *Blumen* (1894)²³⁵, dove il rimpianto per la donna improvvisamente scomparsa si mescola al rimorso di

²³² GW/E I, 174: «Oh, das war ein Frühling, der ihn gesund machen sollte».

²³³ GW/E I, 314-318.

²³⁴ Dice l'angelo della morte: «Armes Menschenkind! Glaubst du denn, daß es dir vergönnt ist, durch alle deine Liebe und durch allen deinen Schmerz hindurch in die Tiefen deiner Seele zu schauen, wo deine wahren Wünsche wohnen? Noch einmal wirst du mich sehen, da werde ich dich fragen, ob ich dich heute betrogen habe oder du dich selbst» (GW/E I, 318).

²³⁵ Per i tratti stilistici si confronti più sopra, alla nota 52.

non aver saputo perdonare un tradimento. Quando arrivano i fiori che lei ha ordinato prima di morire, la realtà dell'io si fa sempre più ossessiva, trasformando questi «saluti dall'aldilà» - che potrebbero diventare un «richiamo dalla tomba»²³⁶ - in crudeli e inesorabili veicoli del ricordo. Ma la 'dolce fanciulla' che ora viene a trovare l'anonimo estensore del travagliato diario sa intervenire all'ultimo momento: con il suo mazzo di fiori freschi e il coraggio di gettare quelli appassiti dalla finestra, Gretel fa sì che il vento spazzi via la polvere del passato e della morte²³⁷.

L'ossessione del ricordo, l'introspezione morbosa, ma soprattutto le riflessioni sulla gelosia, richiamano alla mente le osservazioni e le battute di Anatol. Per questo diarista - novello ipocondriaco del rapporto amoroso - può essere abbastanza agevole dimenticare che «ogni essere è in realtà morto solo quando sono morti anche tutti quelli che lo hanno conosciuto»²³⁸, ma certo assai più difficile, per lui, è vincere la tentazione di considerare «peggio che morta» la donna infedele, anche a dispetto di ogni autocritica momentanea²³⁹. Perdonare l'amata defunta dovrebbe essere ancor più arduo per il protagonista del racconto *Der Witwer* (1894), il quale scopre il tradimento della moglie con il suo migliore amico proprio mentre piange la morte di lei e attende il consolatorio arrivo di lui. Dopo aver letto le lettere d'amore dell'assente, Richard respinge però tutti quei «sentimenti schietti e selvaggi» che la vendetta dovrebbe ispirargli²⁴⁰, poiché si convince che sua moglie, come tutte le altre donne, doveva essere «vacua, falsa e tutta presa dal piacere di sedurre»²⁴¹, mentre Hugo, sempre così nobile e sensibile, deve aver molto sofferto prima di cedere. Ma quando, all'arrivo dell'amico, Richard scopre che questi si è ora fidanzato con una donna che ama da tempo, egli dà sfogo a tutta la sua ira, gettandogli in faccia le lettere e chiamandolo farabutto.

La chiusa è decisamente teatrale e tutto si svolge - per usare le parole di

²³⁶ GW/E I, 224: «Es sind Grüße aus dem Jenseits ... Es ist kein Rufen, nein, kein Rufen aus dem Grabe».

²³⁷ Grote (*Themes and Variations*, p. 35) considera l'anonimo diarista «per certi versi analogo» all'inguaribile e irrecuperabile Ypsilon. Ma per quest'ultimo il mondo non esiste, non è neppure - come in *Blumen* - un «catalizzatore di stati d'animo» (Just, *Ironie und Sentimentalität*, p. 51).

²³⁸ GW/E I, 224: «Und jedes Wesen ist in Wahrheit erst dann tot, wenn auch alle die gestorben sind, die es gekannt haben».

²³⁹ GW/E I, 220: «War sie nicht längst für mich gestorben? ... ja, tot, oder gar, wie ich mit dem kindischen Pathos der Betroffenen dachte, "schlimmer als tot"?».

²⁴⁰ GW/E I, 233: «Ah, wie sehnt er sich nach diesen wilden und ehrlichen Gefühlen».

²⁴¹ GW/E I, 234: «Ein Weib [...] wie alle anderen, leer, verlogen und mit der Lust, zu verführen». La differenza tra Richard e il protagonista di *Der Andere* (si veda sopra, alla nota 58) consiste, non già - come vorrebbe Grote, *Themes and Variations*, pp. 33-34 - nel diverso rapporto con la moglie defunta, bensì nella presenza, per il primo, di un amante certo e identificato, e per giunta carissimo allo stesso marito.

Richard - proprio «come nella commedia»²⁴². Ma il racconto propone solo un segmento della sequenza di illusione e disinganno che caratterizza *Die Gefährtin* (1898), il dramma in un atto in cui Schnitzler rielaborerà, a partire dal 1896, la situazione del vedovo che ha perduto la sua 'compagna'. L'autoinganno, per ora, consente all'io di superare la prima disillusione, ma cede il posto a un sano sfogo dell'ira dopo la seconda. Cercare di ricostruire il proprio mondo riducendo la moglie al notissimo e scontato tipo femminile della *cocotte* e idealizzando colui che sembra essere stato 'compagno' fedelissimo «sui più oscuri sentieri» del proprio spirito²⁴³ può essere relativamente agevole, specialmente quando la morte «riconcilia»²⁴⁴, o sembra riconciliare. Non altrettanto facile, però, è riuscire a superare con una nuova illusione la scoperta che l'amico - invece di vivere una sofferta storia d'amore - si è semplicemente trastullato con la propria moglie.

L'ipotetica riconciliazione in presenza della morte si rivela impossibile anche nel racconto *Ein Abschied* (1895), dove il protagonista si sente scacciato dall'amante ormai defunta perché non ha trovato il coraggio di proclamare il proprio diritto di piangerla al posto del marito. Così, dopo giorni di tormento e di incertezza trascorsi ai labili confini tra sogno e realtà, Albert prende commiato dal corpo senza vita di Anna per ritornare a un'esistenza quotidiana che non conosce più l'assillo degli incontri clandestini. Grazie a una serie interminabile di riflessioni - che spesso prendono l'andamento del monologo interiore in terza persona -, la prospettiva dell'io domina incontrastata dall'inizio alla fine. Albert ha pianto di felicità²⁴⁵, ma non senza provare anche la nostalgia dei giorni in cui era padrone di se stesso²⁴⁶. Altre volte ha scoperto che l'attesa dell'amante può distruggere la capacità di lavorare, la salute e perfino l'amore²⁴⁷; che il tormento dell'incertezza può trasformarsi nel sollievo della stanchezza e dell'indifferenza²⁴⁸; che i pensieri non corrono affatto alla donna amata, ma girano vorticosamente «come in un sogno scompigliato»²⁴⁹; che dimenticare sarebbe facilissimo, se solo ci fosse stato un addio²⁵⁰; che capire

²⁴² GW/E I, 233: «Wie in der Komödie».

²⁴³ GW/E I, 233: «Auf den dunkleren Pfaden seines Geistes».

²⁴⁴ GW/E I, 234: «Der Tod versöhnt».

²⁴⁵ GW/E I, 239: «Und er weinte manchmal vor lauter Glück».

²⁴⁶ GW/E I, 240: «Und er sehnte sich nach Freiheit, nach Reisen, nach der Ferne, nach dem Alleinsein». Queste riflessioni inducono Grote (*Themes and Variations*, p. 39) a domandarsi se la morte di Anna non sia dovuta ai pensieri di Albert, che avrebbe segretamente desiderato di liberarsi per sempre di lei.

²⁴⁷ GW/E I, 241: «Da mußte alles in ihm zu Grunde gerichtet werden, die Arbeitskraft, die Gesundheit, schließlich auch die Liebe».

²⁴⁸ GW/E I, 246: «Es war ihm alles gleichgültig; und er dachte: es ist doch schön, so müde zu sein».

²⁴⁹ GW/E I, 241: «Seine Gedanken wirbelten wie in einem wüsten Traum».

²⁵⁰ GW/E I, 250: «Wenn Anna an jenem Tage, da sie das letztemal bei ihm war, einfach von

esattamente qualcosa non significa provare un sentimento²⁵¹; che la realtà spesso somiglia a un sogno²⁵²; che non è possibile - infine - piangere «per sempre»²⁵³ una donna che nella morte si riconosce appena e che si preferisce rinnegare come amante²⁵⁴.

Per questo ennesimo personaggio anatoliano, per questo schiavo della sensazione fugace che vede perfino l'eternità come un «attimo» (sia pure incomprendibile)²⁵⁵, inseguire la speranza che l'amante arrivi o che sia ancora viva non vuol dire semplicemente soffrire le pene dell'innamorato ansioso, ma anche e soprattutto crogiolarsi nel gioco delle impressioni discontinue: significa desiderare inutilmente di provare qualcosa di veramente profondo, nella vana illusione di fermare il momento sublime che la situazione può creare²⁵⁶.

L'ironia che pervade testi quali *Der Witwer* o *Ein Abschied* diventa vero e proprio sarcasmo nell'apologo intitolato *Die drei Elixire* (1894)²⁵⁷, in cui le fissazioni e i tormenti amorosi anatoliani vengono portati fino alle estreme conseguenze. Per costringere l'amata a rivelare i suoi pensieri più reconditi sarebbe sufficiente l'ipnosi, che Anatol, d'altra parte, non ha voluto utilizzare fino in fondo²⁵⁸. Solo in un mondo di fiaba orientale, dove crescono fiori dalla linfa portentosa, sembra possibile realizzare il sogno di far dimenticare a una donna ogni esperienza passata e garantirsi la fedeltà per il futuro. Dopo aver appurato, con il primo elisir, che nessuna, nemmeno la più pura, pensa soltanto a lui, dopo aver cancellato, con il secondo, ogni traccia di ricordo dalla mente dell'amata²⁵⁹, l'incontentabile protagonista dell'apologo le somministra il terzo, che ha il potere di dargli anche il futuro della bellissima fanciulla. Ma la «cer-

ihm Abschied genommen hätte, er hätte sie heute vielleicht schon vergessen gehabt. Ja, ganz gewiß - denn es war ganz unheimlich, wie lang es ihm erschien, daß er sie das letzte Mal gesehen.»

²⁵¹ GW/E I, 247: «Etwas genau verstehen und nichts empfinden ... nichts ... nichts».

²⁵² GW/E I, 247: «Ich muß irgend etwas Ähnliches einmal erlebt haben ... aber wann, wann? ... Vielleicht einmal im Traum? ... Oder ist das ein Traum?»

²⁵³ GW/E I, 252: «Ich werde ja weinen müssen, ich werde tagelang, immer, immer werde ich weinen».

²⁵⁴ GW/E I, 253: «Und das Lächeln [der Toten] sagte: "Ich habe dich geliebt, und nun stehst du da wie ein Fremder und verleugnest mich».

²⁵⁵ GW/E I, 251: «Vielleicht ist der unfäßbare Augenblick, in dem wir vom Leben zum Tode übergehen, unsere arme Ewigkeit».

²⁵⁶ GW/E I, 245: «Es ist ein hoher Moment, ich muß ihn festhalten können».

²⁵⁷ Per il sostantivo si adotta qui la grafia latineggiante, secondo GW/E I, 79. Ma il testo presenta, sulla stessa pagina, anche la grafia normalizzata: «das herrliche Elixier» accanto a «[ein] Tropfen seines Elixirs».

²⁵⁸ Si veda, più sopra, *Die Frage an das Schicksal*.

²⁵⁹ Nel testo di *Gespräch in der Kaffeehausecke* (1890), conservato nel lascito schnitzleriano, Anatol parla di una ipotetica «sostanza chimica» che potrebbe eliminare, con i ricordi dell'amata, anche la gelosia del passato (GW/EV, 34).

tezza» che il poeta cerca²⁶⁰, e che l'oriente sembra poter dare ai «bambini prodigio figli della terra»²⁶¹, può essere acquisita solo a prezzo della vita dell'amata, che le gocce miracolose confinano nel sonno eterno. Più che come una parabola sull'inconciliabilità tra vita e possesso assoluto di un altro essere umano²⁶², il testo si configura come un'ulteriore variazione sul tentativo dell'io di fissare l'attimo²⁶³, di trovare nel rapporto amoroso la certezza della propria identità²⁶⁴, di approdare a quella sicurezza che egli cerca invano anche altrove. La particolare struttura del racconto e il riferimento al potere dei poeti confermano - al di là del sarcasmo e dei dettagli narrativi - la costante preoccupazione di Schnitzler di presentare il tormento di un individuo che cerca scampo da pericoli veri o immaginari, ma sempre in una dimensione del tutto fittizia.

Più concreti, ma facilmente accettabili dall'uomo di mondo, sono i rischi o le difficoltà che derivano dalle leggi di natura e che producono un brusco cambiamento nella prospettiva dell'io. Così, nell'atto unico *Die überspannte Person* (1894), l'inattesa gravidanza provoca vera tensione solo in 'lei', l'amante sposata che non vuole affrontare un aborto²⁶⁵. Per 'lui', che ora preferirebbe essere stato amato in maniera meno esclusiva, non c'è che l'imbarazzo di dover suggerire una discreta ripresa dei rapporti coniugali, almeno per una notte. Anche lo schiaffo che riceve in risposta è certamente una cosa da nulla, visto che poi lei finirà col seguire, com'è facile prevedere, il «buon consiglio» dell'amante²⁶⁶. Nell'altro atto unico di questo periodo, *Halbzwei* (1894), la legge di natura non è solamente, come potrebbe sembrare, l'insopprimibile necessità di dormire che spinge 'lui' a volersene andare all'una e mezzo²⁶⁷; è anche e soprattutto la forza irresistibile dell'abitudine, che sembra trasformare i

²⁶⁰ GW/E I, 79: «Er wollte Gewißheit» (cfr. 82: «Die Gewißheit, daß nach ihm keiner mehr geliebt würde»).

²⁶¹ GW/E I, 79: «Die Poeten, diese Wunderkinder der Erde».

²⁶² Si vedano soprattutto Allerdissen, *Impressionistisches Rollenspiel*, p. 231, Perlmann, Schnitzler, p. 112, Knorr, *Experiment und Spiel*, pp. 66-67 e si confronti Grote, *Themes and Variations*, p. 29.

²⁶³ Nel *Gespräch in der Kaffeehausecke* (1890) Anatol dice che per lui l'attimo presente (che potrebbe guarirlo dalla gelosia del passato e del futuro) non esiste, perché «il prima e il dopo lo annientano» (GW/EV, 35: «Für mich existiert der Augenblick nicht, - der große selige Augenblick, das Vorher und das Nachher vernichten ihn»).

²⁶⁴ In un frammento del 1890 (e dunque contemporaneo alla prima redazione del racconto), intitolato *Gespräch, welches in der Kaffeehausecke nach Vorlesung der «Elixiere» geführt wird*, il tentativo degli amici di convincere Anatol che un uomo può essere amato come individuo, e non già come «l'altro» o come «principio» (GW/VE, 39: «nicht als ein Anderer, auch nicht als Prinzip, sondern persönlich»), fallisce miseramente.

²⁶⁵ I due personaggi della *pièce* si chiamano semplicemente «Sie» e «Er».

²⁶⁶ GW/D I, 205: «Da gibt man einer einen ... guten Rat, und sie wird noch grob [...] Und folgen wird sie mir ja doch!».

²⁶⁷ GW/D I, 210: «Aber ich kann unmöglich die Naturgesetzte umstoßen».

due amanti in una coppia di sposi ormai legati al rituale di una discussione senza fine. Anche se le ultime battute vengono concesse ancora una volta a 'lui', la situazione che si è creata non pare ammettere scampo nemmeno per 'lei', tanto che le riflessioni finali potrebbero essere facilmente attribuite, con i dovuti cambiamenti, a colei che rimane nell'appartamento. La circolarità e la ripetitività che caratterizzano il mondo di Anatol si estendono così più chiaramente anche alla prospettiva dell'io femminile, quasi che l'autore volesse ribadire l'universalità del circolo vizioso che accomuna e separa gli individui nel rapporto amoroso e, quindi, nelle situazioni e nelle condizioni esistenziali in genere.

Il filo conduttore che lega il ciclo di *Anatol* al dramma *Das Märchen*, per poi giungere - attraverso componimenti poetici e opere narrative - fino agli atti unici appena considerati, riemerge con fibre rinnovate in *Liebelei* (1894), la *pièce* in tre atti che decretò il successo di Schnitzler come drammaturgo²⁶⁸, ma che segnò anche la nascita di un *cliché* che riduceva la sua figura creativa a quella del cantore della 'dolce fanciulla' dei sobborghi e del giovane uomo di mondo²⁶⁹. Questa 'tragedia borghese', i cui aspetti sociali sono stati più volte sottolineati²⁷⁰, scaturisce dalla disillusione di una «povera ragazza»²⁷¹ viennese nell'apprendere che il suo primo amore, uno studente di famiglia benestante, è morto in duello a causa di un'altra donna. Poiché Fritz, scrive Schnitzler, è «ancora irretito da una precedente passione amorosa» e «all'inizio prende troppo alla leggera la relazione con questa giovane fanciulla, ho intitolato il lavoro *Amoretto*, con una punta di dolorosa ironia difficilmente non avvertibile». «Più seriamente, a ugual ragione, anche se con meno buon gusto,» continua l'autore, «avrei potuto intitolare il dramma: Il grande amore di Christine»²⁷². Un commento di questo genere può forse bastare a delineare la

²⁶⁸ Per alcune considerazioni sociologiche sulla ricezione viennese del dramma si veda Möhrmann, *Le donne e le ragazze di Schnitzler*, pp. 105-106.

²⁶⁹ Si vedano le lamentele dell'autore in una *Antikritik* del 1911, mai pubblicata («Hier stehen Dinge, die öffentlich zu sagen nutzlos, weil sie zu Mißverständnissen prädestiniert sind»): «Wie also die Männerwelt in Anatols und Homosexuelle, so zerfällt die weibliche in süße Mädeln und verheiratete Frauen, selbstverständlich nur bei Betrachtung meiner Werke». Lo scritto è riportato in ASD, pp. 41-43 (si confronti anche Melchinger, *Illusion und Wirklichkeit*, p. 33, n. 37).

²⁷⁰ Si veda soprattutto Janz, in J. e Laermann, *Schnitzler*, pp. 27-40, dove non mancano evidenti forzature interpretative. Si confronti, più sotto, anche la nota 300. Secondo Chiarini (*Amoretto*, VI) «l'orgoglio e la passione di Christine» si infrangono contro la «muraglia compatta e insuperabile» della «Linie» (l'attuale «Gürtel»), e la ragazza è ricacciata «nei suoi reali confini di classe».

²⁷¹ Il titolo originario del lavoro, concepito nel 1893, era *Das arme Mädel*. Si confronti anche la battuta del padre nel secondo atto: «Für ein ... armes Mädel» (GW/D I, 243).

²⁷² Il passo si trova nella già citata *Antikritik*: «Da der junge Mann, von einer früheren Leidenschaft noch umstrickt, das Verhältnis zu diesem jungen Mädchen anfangs allzu leicht nimmt,

trama dell'opera nel contesto di una polemica che riguarda la figura della 'dolce fanciulla' schnitzleriana e «la pigrizia mentale» o «la malevolenza di un certo tipo di critica»²⁷³, ma si presta a facili travisamenti interpretativi che riguardano sia i singoli personaggi sia l'opera nel suo insieme, una vera e propria tragedia dell'autoinganno e della disillusione.

Theodor, una specie di Max dai tratti anatoliani²⁷⁴, cerca di distogliere Fritz dalla sua infatuazione per una donna sposata facendogli conoscere un'amica di Mizi, la modista con cui si svaga. Fritz, che adora «quella donna» per il fascino «demoniaco» che vede in lei²⁷⁵, è rimasto colpito dall'amore e dalla grazia disarmante di Christine, l'«angelo» che sembra fatto apposta per salvarlo²⁷⁶. Ma ormai è troppo tardi: il marito della «signora in nero»²⁷⁷ ha scoperto il tradimento e l'esito del duello è già scontato fin dal primo atto²⁷⁸. Fritz cerca disperatamente d'immaginarsi la felicità che avrebbe potuto avere con la 'dolce fanciulla', ma scopre che l'ora «è una grande bugiarda»²⁷⁹, che il suo voler dimenticare il mondo con la ragazza che cuce e copia musica ha ormai assunto un significato ben diverso da quello che aveva prima, quando lui la esortava a non farsi illusioni²⁸⁰. Anche dall'altra parte, nell'ambiente della protagonista, non mancano i richiami alla realtà delle cose. Mentre Mizi si li-

habe ich mit einem kaum zu überhörenden schmerzlich ironischen Unterton dieses Stück *Liebelei* genannt. Ernsthafter, mit dem gleichen Recht, freilich mit etwas weniger Geschmack, hätte ich das Stück nennen dürfen: Christinens große Liebe» (ASD, 42).

²⁷³ *Antikritik*: «Wenn man eben nicht immer wieder mit der Denkfaulheit und Böswilligkeit einer gewissen Art von Kritik rechnen müßte [...]» (ASD, 41).

²⁷⁴ Come in queste due battute: «Was zwingt uns denn, [die Weiber] um jeden Preis zu Dämonen oder zu Engeln zu machen?» (GW/D I, 219); «Ich [will] dir mein einfaches Prinzip für solche Fälle verraten: Besser *ich* als ein anderer. Denn der Andere ist unausbleiblich wie das Schicksal» (GW/D I, 220).

²⁷⁵ GW/D I, 217 (Theodor): «Schau Fritz, wenn du eines Tages "jenes Weib" nicht mehr anbietest, da wirst du dich wundern, wie sympathisch sie dir sein wird. Da wirst du erst drauf kommen, daß sie gar nichts Dämonisches an sich hat, sondern daß sie ein sehr liebes Frauerl ist, mit dem man sich sehr gut amüsieren kann, wie mit allen Weibern, die jung und hübsch sind und ein bißchen Temperament haben». Per il tipo della 'donna demoniaca' si veda anche Gutt, *Emanzipation*, pp. 51-59.

²⁷⁶ Si confronti la battuta di Fritz nel primo atto («Du bist ein Engerl», GW/D I, 223) e le parole di Theodor alla nota precedente.

²⁷⁷ GW/D I, 224 (Christine): «Wer war denn die Dame im schwarzen Samtkleid?»; 226 (Fritz): «Was ihr immer mit der Dame in Schwarz habt, das ist wirklich zu dumm».

²⁷⁸ GW/D I, 235 (Fritz): «Er hätte mich einfach hier in dem Zimmer niederschießen sollen, - es wär's aufs Gleiche herausgekommen».

²⁷⁹ GW/D I, 254: «Aber diese Stunde ist eine große Lügnerin».

²⁸⁰ Si confrontino questi due passi: «Schau', das haben wir ja so ausdrücklich miteinander ausgemacht: Gefragt wird nichts. Das ist gerade das Schöne. Wenn ich mit dir zusammen bin, versinkt die Welt - punktum. Ich frag' dich auch um nichts» (GW/D I, 227); «O, wie schön ist es bei dir, wie schön! ... So weltfern ist man da, mitten unter den vielen Häusern ... so einsam komm' ich mir vor, so mit dir allein ... so geborgen ...» (GW/D I, 252).

mita a mettere in guardia Christine contro gli uomini in genere²⁸¹, la moglie del calzettaio, Katharina, cerca di distoglierla dal suo amore per Fritz suggerendole di sposare Franz Binder, un «giovane onesto» e dall'impiego fisso²⁸². Contro questa decisione «assennata»²⁸³ si pronuncia anche il padre di Christine, il suonatore di violino Weiring, la cui misera esperienza di vita ricorda quella del flautista Wendelmayer²⁸⁴. Dopo essere stato un 'padre' anche troppo vigile per la propria sorella, egli non vuol privare la figlia dei sogni della giovinezza e dell'inestimabile valore dei ricordi, sa che proteggerla sempre da tutti i pericoli vorrebbe dire negarle ogni gioia²⁸⁵. E queste considerazioni, per Weiring, restano sostanzialmente valide anche quando - consapevole dei pericoli della situazione - cercherà di preparare la figlia alla notizia della morte di Fritz²⁸⁶, anche quando dirà che sarebbe dovuta restare sempre vicino a lui²⁸⁷, anche quando si renderà conto dell'impossibilità del suo ritorno²⁸⁸.

Il sogno di Christine - il sogno del 'vero amore' e non già quello di una fuga dal suo «ambiente soffocante»²⁸⁹ - s'infrange come l'illusione di Fritz, che non riesce ad applicare le regole del gioco dell'amore né con la 'donna demoniaca' né con la 'dolce fanciulla'. In lui non c'è - come invece vorrebbe Urbach²⁹⁰ - né inganno né senso di colpa, e la sua mancanza di consapevolezza non riguarda tanto il gioco che sta conducendo, quanto piuttosto la vera natura di Christine, il suo essere radicalmente diversa da Mizi, dalla comune ragazza di periferia che si identifica, e non solo nell'abbigliamento, con quel «certo tipo di *grissette*» viennese che Schnitzler ha più volte descritto²⁹¹. Il nocciolo della tragedia non si configura come conflitto «tra amore e amoretto»²⁹² (l'amoretto essendo impossibile sia per lui che per lei), bensì come contrapposizione tra illu-

²⁸¹ GW/D I, 248: «Den Männern soll man überhaupt kein Wort glauben».

²⁸² GW/D I, 240: «Ein honetter junger Mensch».

²⁸³ GW/D I, 243 (Katharina): «Ist doch das Gescheiteste!».

²⁸⁴ Si veda, più sopra, il racconto *Der Fürst ist im Hause* e si confrontino anche le parole di Christine: «Der Vater hat früher auch einmal Lieder komponiert, sehr schöne».

²⁸⁵ GW/D I, 244-245: «Ob's nur dafür steht, seine jungen Jahre so einfach zum Fenster hinauszuerwerfen?»; «Die Erinnerungen sind doch das Beste, was Sie von Ihrem Leben haben»; «Ich hätt' mich ja am liebsten vor ihr auf die Kniee hingeworfen, sie um Verzeihung bitten, daß ich sie so gut behütet hab' vor allen Gefahren - und vor allem Glück!».

²⁸⁶ GW/D I, 244: «Denk' doch nur, wie schön, wie wunderschön das Leben ist».

²⁸⁷ GW/D I, 260: «Ich weiß, [...] daß du immer bei mir hättest bleiben sollen».

²⁸⁸ GW/D I, 264: «Sie kommt nicht wieder - sie kommt nicht wieder!».

²⁸⁹ Perlmann, *Schnitzler*, p. 64.

²⁹⁰ ASD, 43-44.

²⁹¹ Per il «prototipo» di questa «figura deliziosa» si veda JiW, 111 («Prototyp einer Wienerin, reizende Gestalt, geschaffen zum Tanzen [...]») e si confrontino le parole di Anatol nell'atto unico *Weihnachtseinkäufe*: «Sie ist nicht faszinierend schön - sie ist nicht besonders elegant - und sie ist durchaus nicht geistreich» (GW/D I, 46-47).

²⁹² Melchinger, *Illusion und Wirklichkeit*, p. 35.

sione e disinganno, o meglio come incapacità, da parte di Christine, di sopportare la disillusione. Anche in Fritz, tuttavia, c'è un rinnovarsi continuo dell'autoinganno, dell'inutile pretesa di essere uno spensierato uomo di mondo che vive ogni avventura amorosa con lo spirito di Theodor. Di tutto ciò la 'dolce fanciulla' è completamente all'oscuro: nell'esprimere il suo dignitoso ma disperato dolore («Per lui non sono stata che un passatempo») ²⁹³, l'«abbandonata» ²⁹⁴ non sa e non può sapere che anche Fritz - lo fa notare più volte Theodor - non è mai stato capace di prendere le cose alla leggera ²⁹⁵. Christine, d'altra parte, pur essendo consapevole che la felicità non può durare ²⁹⁶ e che Fritz frequenta anche una misteriosa signora ²⁹⁷, ha sempre preferito credere di poter condividere con lui l'unica grande speranza della sua vita ²⁹⁸. Se la notizia che tutti vorrebbero nasconderle la spinge verso la morte ²⁹⁹, ciò è dovuto, non già alla sensazione di aver subito un presunto «declassamento sociale» ³⁰⁰, bensì alla certezza di aver per sempre perduto il suo sogno d'amore. Per lei continuare a vivere significherebbe accettare, non solo una dimensione esistenziale in cui il perenne può cedere all'effimero, ma anche una realtà in cui è fugace perfino il dolore causato dalla perdita dell'ideale ³⁰¹. La risposta di Christine a chi vorrebbe trattenerla rappresenta il rifiuto di una scelta di vita che ha prodotto la rassegnazione del padre e che potrebbe trasformarsi nella condizione sconsolata del flautista Wendelmayer ³⁰². Per la 'dolce fanciulla' che si aggrappa disperatamente alla sua visione d'amore non potrà esserci né l'una né l'altra, e neppure un «prossimo innamorato» con cui dimenticare tutto ³⁰³.

²⁹³ GW/D I, 262: «Ich bin ihm nichts gewesen als ein Zeitvertreib».

²⁹⁴ Uno dei quadri della casa di Christine s'intitola «Verlassen» (GW/D I, 250).

²⁹⁵ Per esempio: «Ich hab' deine Liebestragödien satt» (GW/D I, 219), dove «tragedie d'amore» si riferisce a entrambe le 'avventure'. Si confronti anche la citazione alla nota 275.

²⁹⁶ GW/D I, 225: «Hab' keine Angst, Fritz ... ich weiß ja, daß es nicht für immer ist»; GW/D I, 253: «Was dann aus mir wird - es ist ja ganz einerlei - ich bin doch einmal glücklich gewesen, mehr will ich ja vom Leben nicht».

²⁹⁷ Si veda sopra, alla nota 277.

²⁹⁸ GW/D I, 225: «Ich möchte nur, daß du das weißt und mir glaubst: Daß ich keinen lieb gehabt vor dir, und daß ich keinen lieb haben werde - wenn du mich einmal nimmer willst».

²⁹⁹ Urbach sostiene che il finale non implica necessariamente la morte di Christine, poiché Schnitzler era «abbastanza onesto per dubitare della sua morte» (ASD, 45). Ma il punto è un altro: se Christine non si uccidesse (e tutti gli altri personaggi sanno che lo farà), *Liebelei* non sarebbe *Liebelei*.

³⁰⁰ Janz, in J. e Laermann, *Schnitzler*, p. 39.

³⁰¹ Si confronti, su questo punto, anche Scheible (*Schnitzler*, p. 64), che però non coglie né il contrasto con la rassegnazione del padre né quello con la sconsolatezza di Wendelmayer.

³⁰² Si confronti, più sopra, il racconto *Der Fürst ist im Hause*.

³⁰³ GW/D I, 263 (Christine): «Morgen? - Wenn ich ruhiger sein werde?! - Und in einem Monat ganz getröstet, wie? - Und in einem halben Jahr kann ich wieder lachen, was? - Und wann kommt denn der nächste Liebhaber?».

Così, quando la donna di mondo non è più solo potenzialmente «perfida» (come in *Weihnachtseinkäufe*)³⁰⁴, quando una delle perle false tra cui fruga il decaduto protagonista di *Anatols Größenwahn* si dimostra inaspettatamente vera come l'esperienza che rappresenta³⁰⁵, allora lo scettico frivolo e malinconico si accorge che il presentimento della morte è l'attimo che fa percepire il «profumo dell'eternità»³⁰⁶. Quando l'amore è qualcosa di più di un amoretto, la 'dolce fanciulla' si rende conto che l'avventura della *sua* vita vale più della giovinezza e dell'esistenza stessa³⁰⁷. A differenza del padre, che cerca di superare le avversità con una saggezza che pure tiene conto, almeno in parte, della necessità di sognare, Christine si rifiuta di accettare una realtà diversa da quella, eterna e assoluta, che il suo io ha costruito. Una volta eliminato l'elemento creativo 'strano' o 'inverosimile', e fatta tacere - almeno per ora - l'ironia dell'autore che cerca di prendere le distanze da un argomento che pure gli sta molto a cuore, ecco che l'anima del personaggio non sembra più dominata da uno 'stato crepuscolare', il suo comportamento non appare più né patologico né eccentrico e la tragicommedia dell'autoinganno si presenta come tragedia. Questo, e non altro, è il cammino che porta - attraverso proiezioni dell'io che comprendono anche quella di *Mein Freund Ypsilon* - alla nascita di *Liebelei*.

Nella fase creativa che precede il 1896 il 'superprotagonista' che domina versi e abbozzi, atti unici e drammi, novelle e novelle, narrazioni epistolari e diaristiche, schizzi e racconti lunghi è dunque spesso impegnato nella ricerca e nell'esplorazione di possibili vie di sviluppo e di sbocco in una dimensione individuale che si proietta tanto nel vissuto quanto nell'immaginario. In questa rappresentazione del complesso e tormentato mondo dell'io l'attenzione di Schnitzler si concentra soprattutto sulla sfera del rapporto amoroso e interpersonale, dove si prefigura e si realizza quell'alternarsi continuo di illusione e disinganno che segna e contraddistingue ogni esperienza umana.

Al pari dell'io poetico dei componimenti in versi, i personaggi delle opere narrative e teatrali si muovono in un contesto storico-sociale abbastanza definito, ma anche ai labili confini tra una finzione più o meno consapevole e una

³⁰⁴ Le categorie elencate da Anatol in quell'atto unico (si veda più sopra) comprendono, oltre al 'frivolo malinconico' e alla 'dolce fanciulla', anche 'la perfida donna di mondo'. Ma Gabriele, lì, è solo potenzialmente una «böse Mondaine» (GW/D I, 46).

³⁰⁵ GW/D I, 122: «Wenn aber eine [dieser Perlen] echt war?». Per il contesto si veda più sopra.

³⁰⁶ Quando Christine parla, o tenta di parlare, di un amore che dura una vita, Fritz la interrompe, o la previene, dicendo: «Von der Ewigkeit reden wir nicht» (GW/D I, 225); oppure: «Sprich nicht von Ewigkeit» (GW/D I, 252). Ma la seconda volta aggiunge, quasi tra sé e sé: «Es gibt ja vielleicht Augenblicke, die einen Duft von Ewigkeit um sich sprühen. - ... Das ist die einzige, die wir verstehen können, die einzige, die uns gehört».

³⁰⁷ Si confrontino, più sopra, le riflessioni di Max nell'atto unico *Das Abenteuer seines Lebens*.

realtà inquietante o minacciosa. Per le anime in cui domina lo 'stato crepuscolare' non ci sono distinzioni di sorta: sogno e realtà, fantasia e vissuto, inganno e verità fanno parte di un'unica dimensione esistenziale in cui tutto ciò che l'io sperimenta rappresenta l'unico possibile 'reale'. Per coloro che non hanno del tutto perduto il contatto con le cose concrete la consapevolezza della propria condizione assume aspetti particolari, caratterizzati da riflessioni e sensazioni che riguardano la fugacità dell'attimo e l'irreversibilità del passato, l'ossessione della colpa e la minaccia della morte, l'incapacità di provare sentimenti sublimi o di penetrare il mistero del caso e della creazione artistica. Alcuni personaggi rinunciano alla speranza e scivolano nell'apatia più profonda o nella rassegnazione più sconsolata, altri si arrendono alla forza di un'abitudine senza scampo in cui la prospettiva dell'io può cambiare, provvisoriamente, solo per incidenti imbarazzanti ma, tutto sommato, di poco conto. Altri, invece (e sono la maggior parte), cedono continuamente alle lusinghe dell'autoinganno, all'illusione di poter trovare una via di salvezza di fronte a pericoli veri o immaginari. Per queste figure irrequiete, non di rado sprofondate nell'introspezione morbosa o nel tormento della fissazione, i confini tra verità e autoinganno possono diventare labilissimi, mentre l'insopprimibile ricerca di un 'altro mondo' si esaurisce e si rinnova di continuo nell'inevitabile scontro con la disillusione e nel ciclico ritorno della speranza.

La presenza di un circolo vizioso formato dal susseguirsi dell'illusione e del disinganno è percepibile in ogni testo di questa fase creativa schnitzleriana, a meno che la morte - fisica o spirituale - non intervenga a spezzarlo con la vita stessa o con la capacità di opporsi alla rassegnazione. Anche quando il finale sembrerebbe indicare un approdo di serenità e di pace, l'andamento della vicenda o dell'introspezione è tale che la fase 'conclusiva' ne risulta caratterizzata come ritorno temporaneo della speranza in attesa di una nuova, inesorabile disillusione. Tipico, a questo proposito, è il racconto *Blumen*, dove il mazzolino di lillà rappresenta il superamento di un'ossessione e il rinascere dell'amore, ma anche, per la sua stessa natura, la caducità della nuova esperienza in una prospettiva più ampia.

Alle soglie del 1896, così come nella produzione degli anni a venire, vivere nel mondo schnitzleriano significa dunque «essere molteplici impigliati in una ragnatela» dove «ogni singolo momento ci tesse addosso nuovi fili»³⁰⁸: fibre di sogno o di realtà, di vissuto o d'immaginario, di eventi e sensazioni del presente come di ricordi od ossessioni del passato. Cercare di liberarsi da questa tela di ragno è l'unica attività che possa tenere in vita l'io. Chi rinuncia a lottare per le proprie aspirazioni deve considerarsi già morto prima ancora del

³⁰⁸ *Distichen* (1895): «Denn es heißt ja leben: vielfältig verstrickt in ein Netz sein, / Dran ein jeder Moment neue Fäden uns spinnt» (FG, 69).

trapasso, proprio come il flautista Wendelmayer. Ma chi, sorretto dalla speranza, non cede allo squallore della rassegnazione si ritrova condannato, senza scampo, al perenne disinganno dell'esistenza.

Nota bibliografica

Edizioni e raccolte tedesche

Per le citazioni dal *corpus* schnitzleriano si è fatto ricorso ai sei volumi di *Gesammelte Werke* pubblicati a Francoforte (per lo più senza l'indicazione del curatore) dall'editore Samuel Fischer: *Die erzählenden Schriften*, 1961 (abbr.: GW/E I-II), *Die dramatischen Werke*, 1962 (abbr.: GW/D I-II), Robert O. Weiss (cur.), *Aphorismen und Betrachtungen*, 1967 (abbr.: GW/AB), Reinhard Urbach (cur.), *Entworfenes und Verworfenes. Aus dem Nachlaß*, 1977 (abbr.: GW/EV).

Per i primi componimenti in versi ci si è avvalsi di Herbert Lederer (cur.), *Arthur Schnitzler. Frühe Gedichte*, Berlino, Propyläen, 1969 (abbr.: FG); per altri testi, anche di Ernst L. Offermanns (cur.), *Arthur Schnitzler. Anatol. Anatol-Zyklus. Anatols Größenwahn. Das Abenteuer seines Lebens*, Berlino, de Gruyter, 1964 (abbr.: ASA); per materiali vari di Hans-Ulrich Lindken (cur.), *Arthur Schnitzler. Aspekte und Akzente. Materialien zu Leben und Werk*, Francoforte, Lang, 1987 [1984] (abbr.: MLW). Si veda anche la nota 26.

Edizioni e raccolte italiane

Tra le opere citate in questo lavoro molte sono apparse in almeno una versione italiana. Le indicazioni che seguono rimandano, per brevità, a un solo traduttore o a una sola edizione.

Anatol: Anatol (Paolo Chiarini, con intr.), Torino, Einaudi, 1986 [*Prologo di Loris* (Hugo von Hofmannsthal), *Domanda al destino*, *Doni di Natale*, *Episodio*, *Lapidi*, *Cena d'addio*, *Agonia*, *Le nozze di Anatol*]. *Andreas Thameyers letzter Brief. L'ultima lettera di Andreas Thameyer* (Angela Rodi), in Roberta Ascarelli (cur.), *Commediola. Tre novelle epistolari*, Roma, Theoria, 1990 (abbr.: TNE). *Blumen: Fiori* (Giuseppe Farese), in G. F. (cur.), *Arthur Schnitzler. Novelle*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1971 (abbr.: ASN). *Casanovas Heimfahrt: Il ritorno di Casanova* (G. Farese, con postf.), Milano, Adelphi, 1989 [1975]. *Das Schicksal des Freiherrn von Leisenbohg: Il destino del barone von Leisenbohg* [sic] (G. Farese), in ASN. *Der blinde Geronimo und sein Bruder: Il cieco Geronimo e suo fratello* (G. Farese), in ASN. *Der grüne Kakadu: Al pappagallo verde* (Claudio Magris), in C. M. (cur.), *Arthur Schnitzler. La contessina Mizzi. Al pappagallo verde*, Milano, Mondadori, 1988 [1979]. *Der Sohn: Il figlio* (G. Farese), in G. F. (cur.), *Arthur Schnitzler. Opere*, Milano, Mondadori, 1988 (abbr.: ASO). *Der Weg ins Freie: Verso la libertà* (Marina Bistolfi, postf. di Giorgio Zampa), Milano, Mondadori, 1981 (abbr.: VLL). *Die Frau mit dem Dolche: La donna col pugnale* (G. Farese), in ASO. *Die Fremde: L'estranea* (G. Farese), in ASN. *Die Gefährtin: La compagna* (P. Chiarini), in P. Ch. (cur.), *Arthur Schnitzler.*

Girotondo e altre commedie, Torino, Einaudi, 1959. *Die griechische Tänzerin: La danzatrice greca* (Silvana Vassilli), in Arthur Schnitzler. *La danzatrice greca e altri racconti* (pref. di Italo Alighiero Chiusano), Pordenone, Studio Tesi, 1985 [1982]. *Die kleine Komödie: Commediola* (Angela Rodi), in TNE. *Flucht in die Finsternis: Fuga nelle tenebre* (G. Farese), Milano, Adelphi, 1988 [1981]. *Frau Berta Garlan: La signora Berta Garlan* (Lydia Magliano, intr. di Italo Alighiero Chiusano), Milano, Rizzoli, 1986 [1960]. *Fräulein Else: La signorina Else* (G. Farese), in ASN. *Im Spiel der Sommerlüfte: Brezza d'estate* (G. Farese), in ASO. *Jugend in Wien: Giovinezza a Vienna* (Angela di Donna), Milano, SE, 1990. *Leutnant Gustl: Il sottotenente Gustl* (G. Farese), Milano, Rizzoli, 1984. *Liebelei: Amoretto* (P. Chiarini, con intr.), Torino, Einaudi, 1987. *Professor Bernhardt: Professor Bernhardt* (Roberto Menin), in Arthur Schnitzler. *Commedie dell'estraneità e della seduzione* (intr. di Eugenio Bernardi e Reinhard Urbach), Milano, Ubulibri, 1985. *Reichtum: Ricchezza* (G. Farese), in G. F. (cur.), Arthur Schnitzler, *I morti tacciono e altri racconti*, Milano, Mondadori, 1982. *Reigen: Girotondo* (P. Chiarini, con intr.), Torino, Einaudi, 1983. *Sterben: Morire* (G. Farese), Milano, SE, 1987. *Therese: Therese* (Anna Antonia Bradascio, intr. di G. Farese), Milano, Mondadori, 1987. *Traumnovelle: Doppio sogno. Novella* (G. Farese, con postf.), Milano, Adelphi, 1989 [1977]. *Zum großen Wurstel: Al grande teatro dei burattini* (Barbara Melley), in B. M. (cur.), Arthur Schnitzler. *Marionette. Tre atti unici: Il burattinaio, Il valoroso Cassian, Al grande teatro dei burattini*, Roma, Bulzoni, 1988 (abbr.: TAU).

Le traduzioni italiane di versi schnitzleriani sono piuttosto scarse. Si veda Rodolfo Paoli (cur.), *Da Nietzsche a Rilke. La moderna poesia tedesca. Dionisismo, simbolismo, impressionismo*, Sansoni-Accademia, Milano, 1970, 88-93: *Was meiner Liebe Bestes ist: Quanto di meglio è nel mio amore. Ich kenn auf dem Klavier ein seltsam Stück: Conosco sul piano uno strano pezzo. Agonie: Agonia. Prosektor: Perito settore. Abschiedsbrief: Lettera di addio. La Ballade von den drei Brüdern* è tradotta in italiano (*Ballata dei tre fratelli*) in Giovanni Lanza (cur.), Arthur Schnitzler, *E un tempo tornerà la pace*, Milano, Feltrinelli, 1982, p. 98 (abbr.: TP). Per una scelta di aforismi e annotazioni in versione italiana si veda TP, 35-101 e ASO, 1349-1431; per altri materiali anche la nota 26.

Alfred Doppler

Ästhetizismus und bürgerliche Moral
Zu Schnitzlers Schauspiel *Der Einsame Weg*

Nach seinem vierzigsten Lebensjahr - es ist dies genau die Zeit der Jahrhundertwende - hat Arthur Schnitzler mit wachsendem Unbehagen auf viele seiner literarischen Veröffentlichungen aus der Anatol-Zeit zurückgeblickt. Sie hatten ihm das Image des Süßen-Mädel-Dichters eingebracht, ein Bild, das alle Themen, die darüber hinaus wiesen, absorbierte.

Mit dem *Einsamen Weg*, dem ersten großen Konversationsstück, beginnt ein neuer Abschnitt im künstlerischen Schaffen Schnitzlers. Stand der Autor bisher auf der Seite des Mannes, auf der Seite des «leichtsinnigen Melancholikers», der auf sich und seinen Lebensgenuß bedacht war, wird nun nach dem Preis gefragt, der für die Ästhetisierung des Lebens zu bezahlen ist. Der emeritierte Anatol muß sich mit dem Altwerden und dem Sterben auseinandersetzen, wenn er nicht Dummheit und Größenwahn als Fluchtwege vorzieht.

Der Themenkomplex, der im *Einsamen Weg* behandelt wird, ist in vielfältiger Weise mit dem Lebensklima im Wien der Jahrhundertwende verwurzelt. Daher sollen vorerst kurz die autobiographischen Schriften Schnitzlers betrachtet werden, in denen die Lebensweise des Fin-de-siècle-Ästheten sich zeigt, anschließend die Poetisierungen des Ästheten bei Leopold von Andrian, Richard Beer-Hofmann und Hofmannsthal, Poetisierungen, die eine schöngestige Klage über die Lebensferne dieses Menschentyps miteinschließt.

Schnitzlers Autobiographie, die unter dem Titel «Jugend in Wien» erst 1968 veröffentlicht wurde, reicht bis zum Juni 1889. Gestützt auf Tagebucheintragen, wurde sie zwischen Mai 1915 und August 1918 niedergeschrieben - also während des Ersten Weltkrieges -; sie ist eine Aneinanderreihung meist leicht ironisch gefärbter Mitteilungen über Herkunft, Familie, Schule und Universitätsleben und über die ersten Jahre eines jungen Mediziners, der von sich sagt, daß, abgesehen von einer «unbezwinglichen Schreiblust», sich «kaum an irgendeiner Stelle das Vorhandensein eines wirklichen dichterischen Talents» habe ahnen lassen (JW 48)¹. In der Autobiographie geht es also nicht

¹ Arthur Schnitzler, *Jugend in Wien. Eine Autobiographie*. Wien/München/Zürich 1968, S. 48 (gekürzt JW 48).

so sehr um die Entfaltung eines jungen Menschen zum Schriftsteller; sondern fern von «der mißtönigen Melodie der Politik» (JW 276), wird darin der durch die Konvention vorgegebene Bildungsgang und der damals übliche Zeitvertreib junger Bürgersöhne nacherzählt, die im Leben und in der Kunst dilettierten und völlig ahnungslos und ohne die Vorstellung, was das eigentlich sei, einem großen Krieg entgegenlebten.

Die Generation der damals Alten - so Schnitzler - gab sich noch den Anschein, als wisse sie genau, was das Wahre, Schöne und Gute sei (vgl. JW 325), konnte aber trotz dieser Geste der Sicherheit die Widersprüche nicht verdecken, die zwischen humanitärem Anspruch und bürgerlicher Geschäftspraxis sich auftraten. Die Maxime einer Lebensform, die auf anscheinend unbestreitbare, fixe Werte verpflichten wollte, ist für Schnitzler nur: «guter Wille, Neigung zur Pose, Gerührtheit über sich selbst, Hochachtung vor allem Äußerlichen, kein eigentlicher Sinn für Wahrheit» (JW 326). Insgeheim war man überzeugt, daß sich bürgerliche Humanität «in den Zuständen der heutigen Geldwirtschaft»² unmöglich verwirklichen lasse, und die junge Generation fühlte sich daher von einer Ordnung abgestoßen, die den Anspruch nicht mehr einlöste, den sie vorgab, zu vertreten. Schnitzler spricht von Österreich als einem «Land der sozialen Unaufrichtigkeiten» (ES, I 925)³, und in einem solchen Land «schlafen Gefühl und Verstand zwar unter einem Dach, führen aber im übrigen [...] in der menschlichen Seele ihren völlig getrennten Haushalt» (JW 274); das wohlhabende Bürgertum war so sehr mit sich selbst beschäftigt, daß gesellschaftliche Konflikte nicht als öffentliche Auseinandersetzungen, sondern als private Schwierigkeiten erfahren wurden, daher spiegelt sich das Bild der Gesellschaft nicht in den Ereignissen des alltäglichen Lebens, sondern in Seelenregionen und Empfindungen, und so entsteht bei Schnitzler eine wienerische Variante des Naturalismus, eines Naturalismus der Seele, der in Berlin am «Deutschen Theater» Otto Brahms zugleich mit dem Naturalismus Gerhart Hauptmanns auf dem Spielplan stand.

Schnitzlers Autobiographie zeigt an, wie der Fragwürdigkeit der Pflichten und Geschäfte eine triviale Geselligkeit vorgezogen wurde, in der sich ästhetische zugunsten ethischer Prinzipien durchsetzen: Aus der Wirklichkeit wird nur wahrgenommen, was sich ästhetisch verwerten und genießen läßt, entscheidend ist der als schön erlebte Augenblick, entscheidend «eine Art von zärtlicher Liebe, ohne das Bedürfnis der Treue» (ES, I 925).

Das «hundertfach zerstreute Dasein eines jungen Arztes, Dichters und Leibesmannes,» so am Ende der Autobiographie, «der, zwar zweifellos unzufrieden, aber nicht ohne selbstgefällige Regungen, sich fast ausschließlich mit sich

² Hermann Bahr, *Inventur*. Berlin 1912, S. 166.

³ Arthur Schnitzler, *Die Erzählenden Schriften*, Bd. I. Frankfurt 1961 (abgekürzt ES, I)

selber beschäftigte,» (JW 276) spiegeln die *Anatol*-Einakter «jenes vielleicht stellenweise unangenehme, aber doch in vieler Hinsicht charakteristische Buch», von dem sich Schnitzler zwar nicht distanziert, von dem er aber rückblickend haben möchte, daß man merkt, daß die Atmosphäre, aus der es kommt «nicht sehr rein und erquicklich war» (JW 263). Im *Anatol* und seinem Schweben und Gleiten zwischen Faszination und Unbehagen, Sensibilität und Gleichgültigkeit, Galanterie und Brutalität, Illusion und Illusionslosigkeit verkommen die liberalen bürgerlichen Werte zu einem wohltemperierten Charme, wobei Substanzlosigkeit und latente Börsartigkeit sich wechselweise durchdringen. In ihm ist bereits all das enthalten, was sich in den alternden Ästheten des *Einsamen Weges* lächerlich und unheimlich, gefährlich und zerstörerisch, grotesk und dämonisch auswirkt.

Als zweiter Kontext zum *Einsamen Weg* bietet sich der Briefwechsel Schnitzlers mit Olga Waissnix an⁴. Die *Anatol*-Mentalität ist «darin ins edlere und höhere» gesteigert, was allerdings - wie die Autobiographie anmerkt - «nicht ganz ohne Pose abging» (JW 263).

Olga Waissnix ist fünfunddreißigjährig im November 1897 gestorben. Als junges Mädchen wurde ihr von den Eltern eine standesgemäße Ehe verordnet, als Herrin des «Thalhofes» im Semmeringgebiet wurde sie von den jungen Herren der Wiener Gesellschaft umschwärmt. Nach einer zufälligen Begegnung mit Schnitzler, die sich zu einer leidenschaftlichen Liebe steigerte, bot sie dem mittlerweile bekannten Dichter ihre Freundschaft an, als Gegenstück zu den Liebeleien «eine metaphysische Freundschaft sozusagen» (JW 222), und durch den Zwang der Verhältnisse ist es bei dieser metaphysischen Freundschaft geblieben; als anständige Frau aus gutem Hause wurde sie zum Urbild vieler Schnitzlerscher Frauengestalten von der Gabriele in den *Weihnachtseinkäufen* über die Genia im *Weiten Land* bis zur Aurelie in der *Komödie der Verführung*.

In einer mehr in Briefen als in tatsächlichen Begegnungen gelebten Beziehung werden auf einer vergeistigten Spielebene die Auseinandersetzungen der *Anatol*-Zeit sichtbar. Schnitzler beklagt das Lächerliche seiner Lebensführung, er kommt sich «vor wie einer, der nur die Gebärden eines Künstlers hat» und sieht sich «selbst als Wurstel dessen, was [er] sein möchte» (W 319). Der Gegensatz vom nur spielenden Ästheten und einem Künstler, der sich gegenüber der Welt und den Menschen öffnet, wird ihm allmählich schmerzlich bewußt. Er erkennt, daß das In-sich-selbst-Versponnensein Assoziationen entfesselt, die Glück und Unglück zugleich sind; Glück, weil sie das Leben steigern und ein schöneres Dasein imaginieren; Unglück, weil sie die für den Alltag nötige Integration von Gefühl und Verstand hintertreiben. Der Vorsatz, das stillose

⁴ Arthur Schnitzler - Waissnix, Olga, *Liebe, die starb vor der Zeit. Ein Briefwechsel*. Wien/München/Zürich 1970 (gekürzt W).

ordinäre Leben von sich fern zu halten, die brutalen Ereignisse «einfach zu düpieren, indem man sie nicht ernst nimmt», so in einem Brief vom April 1893 (W 272), wird dann noch zusätzlich durchkreuzt von den sich verstärkenden antisemitischen Attacken, die den Gedanken auslösen, daß es bald wieder Zeit sein wird, «die Tragödie der Juden zu schreiben» (W 319). Obwohl allein die «Dokumente von erlebten Augenblicken», aus denen «der Duft von Ewigkeit» dringt (W 253), zählen sollen, führt doch gerade dieses Haschen nach dem Augenblick zu Hast und Müdigkeit; schon während des Erlebens kündigt sich die Langeweile an, weil alle «auf gut wienerisch - Eh schon wisen!->» (W 207), wie's ausgeht. (Schnitzler beschäftigte sich längere Zeit mit einem Stück, das «Die Blasierten» heißen sollte.)⁵ Die durchgehende Ambivalenz, die in allem steckt, was erlebt und erfahren wird, treibt das Ich schließlich in eine narzißhafte Isolierung, in der eine vorerst erwünschte Einsamkeit, ein «Verlangen nach Einsamkeit» sich zur schrecklichen und erschreckenden Vereinsamung verwandelt (vgl. W. 255).

Dieses Lebensgefühl, wie es sich aus der Autobiographie und dem Briefwechsel mit Olga Waissnix herauslösen läßt, tritt uns variiert bei allen Autoren entgegen, die zum Freundeskreis Schnitzlers gehören: Wir finden es in Hofmannsthal's lyrischen Dramen, in der Erzählung *Der Tod Georgs* von Richard Beer-Hofmann und in besonderer Weise im *Garten der Erkenntnis* von Leopold von Andrian.

Sowohl das Leben als auch das literarische Schaffen dieser Autoren wird bewegt von der Sehnsucht nach beseligender Schönheit und dem Auskosten von Empfindungen, die das Ich zum Spiegel der Welt machen, zu einer Welt allerdings, die sich zum Garten des Ästheten verengt; denn nur umschlossen von einer hohen Mauer, können die Blumen einer sensiblen Innerlichkeit ungestört von andrängenden sozialen Fragen zum Blühen gebracht werden. Was sich außerhalb der Chinesischen Mauer des Ichs zuträgt, erregt wollüstiges Grauen und Schauer der Angst, die die eigene Außergewöhnlichkeit stimulieren. Desiderio, der Schüler Tizians aus Hofmannsthal's Einakter *Der Tod des Tizian*, spricht davon. In der Stadt jenseits des Gartens:

Da wohnt die Häßlichkeit und die Gemeinheit,
 Und bei den Tieren wohnen dort die Tollen;
 Und was die Ferne weise dir verhüllt,
 Ist ekelhaft und trüb und schal erfüllt
 Von Wesen, die die Schönheit nicht erkennen.⁶

⁵ Arthur Schnitzler, *Entworfenes und Verworfenes*. Aus dem Nachlaß. Hrsg. von Reinhard Urbach. Frankfurt 1977. Die Blasierten S. 40-61.

⁶ Hugo von Hofmannsthal, *Gedichte und lyrische Dramen* (Gesammelte Werke in Einzel-

Hofmannsthals Lyrik und lyrische Dramen sind diesem Thema gewidmet, Peter Altenbergs Skizzen verwandeln die Unscheinbarkeit des Alltags in leuchtende impressionistische Wortquarelle, Richard Beer-Hofmann meditiert im *Tod Georgs* über die im Ich versperrten Träume von Leben, Lieben und Sterben, und im Essay über *Gabriele d'Annunzio* erinnert Hofmannsthal an die zwei bis dreitausend Menschen, die «ihre besondere Sehnsucht und ihre besondere Empfindsamkeit erzählen» (Prosa I, 149) und die das Bewußtsein einer Epoche verkörpern.

Im *Einsamen Weg* macht Schnitzler einer Lebensform den Prozeß, der nicht allein das gestörte Verhältnis von Kunst und Leben, sondern darüber hinaus die Zerstörung der zwischenmenschlichen Verhältnisse zum Inhalt hat.

Der Stoff des Stückes wurde im August 1900 zum ersten Mal skizziert, Schnitzler spricht anfangs von einem «Junggesellenstück», in dem ein Arzt und ein Dichter die Hauptfiguren sein sollen. Da es ihm um 1900 nicht mehr möglich schien, «etwas Wienerisches zu schreiben, in das nicht die antisemitische Frage hineinspielt» (3. Mai 1900, B 383) gehörte in der Anfangsphase der Arbeit die Antisemitismusthematik, wie sie später im *Professor Bernhardt* behandelt wurde, zum Stoffkomplex des *Einsamen Weges*. Erst im Juni 1903 berichtet Schnitzler an Hofmannsthal, daß er das «Junggesellen und Egoistenstück», das «zuletzt als Mißgeburt zur Welt kam, siamesisch gezwillingt», durch einen operativen Eingriff lebensfähig gemacht habe (B 463). Nach einer mehrmaligen Überarbeitung ergab sich schließlich folgende Figurenkonzeption: Zwei alternde Ästheteten, Stefan von Sala und Julian Fichtner, der eine ein Schriftsteller, der andere ein Maler, stehen in einer vorerst schwer durchschaubaren Beziehung zu den Kindern der Familie Wegrat, Johanna und Felix. Deren Vater ist Professor und Direktor der Kunstakademie, er verbindet handwerkliches Können als Maler mit der Absicht, seine Pflichten gegenüber Beruf und Familie getreulich zu erfüllen. Seine Frau Gabriele ist leidend und fühlt, daß sie bald sterben werde. Mit den beiden Kindern ist die ehemalige Schauspielerin Irene Herms bekannt, sie hat einst die Verse Salas gesprochen und ist die lebenslange Freundin Fichtners. Doktor Reumann, der Hausarzt der Familie Wegrat, verehrt Johanna, als tüchtiger Mediziner ist er, wie er meint, aus Mangel an Temperament ein anständiger Mensch.

Diese Gestalten beginnen ähnlich wie die Gestalten in Ibsens Dramen über ihre Vergangenheit zu reden, doch ihre Erzählungen sind nicht allein Aussprachen und Mitteilungen, sondern zu einem Gutteil auch eine Form der Selbstinszenierung, in der Erinnerungen, Träume, Illusionen und Hoffnungen ineinander gleiten. Die Themen und die zwischenmenschlichen Konflikte, die allmäh-

ausgaben). Frankfurt 1952, S. 190. Vgl. die Interpretation der lyrischen Dramen bei Peter Szondi, *Das lyrische Drama des Fin-de-siècle*. Studienausgabe der Vorlesungen. Bd. 4. Frankfurt 1974 (= suhrkamp taschenbuch wissenschaft 90), S. 160-332.

lich sichtbar werden (verschwiegene Vaterschaft, Treulosigkeit, Einsamkeitsbedürfnis und Vereinsamung, Sehnsucht nach Freiheit, schließlich Krankheit und Tod) sind in hohem Maß von Personen aus der Lebenswelt Schnitzlers abgeleitet. Der Bekenntnischarakter und das furchtbar Autobiographische sind ungleich konkreter als bei Hofmannsthal. Obwohl für Schnitzler das Gefühl des Gebundenseins sehr störend ist, dachte er 1899 an eine Heirat mit Marie Reinhard, die jedoch plötzlich stirbt. Die Erinnerung an ihr Leben und ihr Sterben ist «von einer grenzenlosen Entsetzlichkeit», für lange bleibt «Einsamkeit, das Vereinsamtsein» das ihn beherrschende Gefühl (B 369)⁷. In die Entstehungszeit des Stückes fällt die Geburt seines Sohnes Heinrich, die Heirat mit Olga Gußmann und die Gründung eines eigenen Hausstandes. In einem Brief an Otto Brahm, an dessen Theater im Februar 1904 die Uraufführung des *Einsamen Weges* stattgefunden hat, faßt Schnitzler den autobiographischen Anteil zusammen, wenn er schreibt: «Im übrigen bin ich sehr dabei, mit dem Herzen sehr und beinahe noch mehr (was Ihnen wahrscheinlich nicht recht ist) mit dem Verstande, und rede mir manches von der Seele, insbesondere viel gegen mich. Ich verurteile mich gewissermaßen zum Tode - um mich außerhalb des Stückes umso sicherer begnadigen zu können»⁸. Gegenüber von Hermann Bahr bekennt er: «Der 5. Akt bedeutet mir zuweilen etwas mehr als der Abschluß eines Dramas - ja nicht viel weniger als der Abschluß von 42 selbstgelebten Jahren» (22.2.1904)⁹ und im Tagebuch vom 25. Oktober 1903 notiert Schnitzler: «Dieses Stück hat mir viel Qual, ja Tränen gekostet», er beklagt bei späterem Durchlesen Theaterschwächen (eine zu umständliche Exposition und das Papier-Theatralische der Szenen, in denen die Vater-Sohn-Thematik abgehandelt wird), im Ganzen aber sieht er in dem Stück «eine neuartige Seelenintensität» verwirklicht (Tagebuch 5.12.1919)¹⁰.

Stefan von Sala und Julian Fichtner¹¹, die beiden Hauptgestalten, haben sich aus dem gewöhnlichen Leben mit seinen alltäglichen Aufgaben und Verpflichtungen zurückgezogen, sie stehen außerhalb der Gesellschaft in der Überzeugung über ihr zu stehen. Sie sind keine eigentlichen Freunde, aber sie

⁷ Arthur Schnitzler, *Briefe 1875-1912*. Hrsg. von Therese Nickl und Heinrich Schnitzler. Frankfurt 1981

⁸ *Der Briefwechsel Arthur Schnitzler - Otto Brahm*. Hrsg., eingeleitet und erläutert von Oskar Seidlin. Tübingen 1975 (= Deutsche Texte 35), S. 130.

⁹ *The Letters of Arthur Schnitzler to Hermann Bahr*. Edited, annotated, and with an Introduction by Donald G. Daviau. Chapel Hill 1978 (= University of North Carolina. Studies in the Germanic Languages and Literatures), p. 85.

¹⁰ Von den Tagebüchern sind bisher fünf Bände veröffentlicht, und zwar von 1909-12, von 1913-16, von 1917-19, von 1879-92 und von 1893-1902. Hrsg. von Werner Welzig im Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften.

¹¹ Zur Charakteristik der Hauptfiguren und zum Verhältnis Schnitzler-Kierkegaard vgl. Alfred Doppler, «*Der Ästhet als Bösewicht?*». In: *Modern Austrian Literature* 12 (1979), S. 1-18.

brauchen einander, weil sie sich in wechselseitigen Gesprächen ihrer außergewöhnlichen Rolle vergewissern. Julian Fichtner hat seine künstlerische Begabung frühzeitig ins Geniale stilisiert, er gefällt sich in der Pose des Auserwählten, des berühmten Mannes. Um alle Wünsche durchsetzen zu können, die ihm der Augenblick eingibt, verpuppt er sich in eine Naivität, die blanken Egoismus als ungestüme Lebenskraft empfindet. Stefan von Sala beobachtet diese Lebensform mit Ironie, und was Julian für Zustimmung hält ist eine sublimale Form der Verachtung; denn Fichtner spielt als altgewordenes Wunderkind «einen Wurstl dessen», was er hätte sein können oder werden müssen.

Der Literat Stefan von Sala kompensiert sein Unbehagen an der Wirklichkeit mit der Pose des aristokratischen Künstlers. Er genießt im Zur-Schau-Stellen seiner feudalen Lebensart nicht nur den Luxus, der ihm zu Gebote steht, sondern auch ein Fluidum, das es ihm erlaubt, sich als absoluter Herr seiner Stimmungen und Empfindungen zu fühlen. Die Villa, die er sich bauen läßt, wird zum Schloß, die Allee vor seinem Haus zur antiken Triumphstraße, der Teich zum Spiegel der Schönheit, und der Garten geht scheinbar über in die Weite der Natur, die keineswegs für sich steht, sondern Teil des Arrangements ist, welches das Leben zur Kunst erhebt. Er verkörpert die feinnervige Form des Snobs, die nichts von der plumpen Eitelkeit Fichtners an sich hat, er besticht durch Geist und Witz, seine Arroganz ist gemildert durch tadelloses Auftreten. Die nichtig erscheinende Außenwelt wird mit dem Mantel eines historischen Stils umhüllt, die Gedanken wandern in eine vorgeschichtliche Zeit zurück, der Orient wird zum Namen einer undefinierbaren Sehnsucht; Sala verkörpert die Geisteshaltung des Historismus: Sinn, den er in der Gegenwart nicht findet, soll ihm von jenen menschlichen Leistungen bestätigt werden, «welche aus der Vergangenheit in die Gegenwart hineinreichen».

An der Lebensform Fichtners und Salas gehen vor allem die Frauen zugrunde, die den beiden begegnen: Johanna erkennt, daß in der Mauer, die ein solches Ich umgibt, die Türen nur für Augenblicke geöffnet sind. Sie sagt zu Sala: «Du wirst plötzlich von hier verschwunden sein. Ich werde bei der Gartentüre stehen, und sie wird verschlossen bleiben» (DW, I 799)¹². Liebe, die über den Augenblick hinaus wirken möchte, ist unmöglich; sie bleibt höchstens als Erinnerung, transponiert in eine Märchenzeit, von schwermütigem Reiz. Johanna wird daher von Sala um ihre Zukunft betrogen, denn alles, was er erlebt, vermag er nur als Erinnerung zu genießen. Wie Hofmannsthal in der *Ballade des äußeren Lebens* die unverbundenen Erscheinungen und Äußerungen des Lebens mit «und» aneinanderreihet und so der Sinnlosigkeit eine scheinbare Ordnung verleiht, so reihet Sala seine Erinnerungsbilder aneinander, die verrinnende Zeit verliert so ihre Bedrohlichkeit, sie bleibt in jederzeit abrufbaren Bildern verfügbar (vgl. DW, 8 16f.).

¹² Arthur Schnitzler, *Die Dramatischen Werke I* Frankfurt 1962 (abgekürzt DW, I)

Wie Sala und Fichtner, die ihr Leben lang auf Reisen waren und auch wieder zu verreisen gedenken, «in rätselhafte Fernen» (DW 1, 799), möchte auch Johanna, «in der Welt herumfahren, [sich] um keinen Menschen kümmern müssen» (DW I, 763). Doch sie ist in die bürgerliche Enge ihrer Familie und in die Pflichten, die sie als Tochter aus gutem Hause zu erfüllen hat, eingezwängt und wird an diese Pflichten ständig erinnert. Im Gedanken an die sinnliche Faszination, die von ihrem Körper ausgeht, denkt sie zwar an ein freies ungebundenes Leben in fernen Zeiträumen; in der gegenwärtigen Gesellschaft aber bleibe ihr, wenn sie die bürgerliche Familie verlassen würde, als Alternative nur die Prostitution, der Lebensweg einer «Verworfenen» (Schnitzler hat in den Vorstufen zum *Einsamen Weg* diese Möglichkeit durchgespielt). Aus dieser Enge kann sie auch die Liebe zu Sala nicht herausführen; denn für ihn ist Johanna schon im gegenwärtigen Augenblick nur eine Erinnerung. In dieser Perspektive bleibt ihr nur der «Ausweg» in den Tod¹³.

Da sich für Sala alles, was ihm begegnet und widerfährt, sofort in poetischer Erinnerung auflöst, die sich bestenfalls in «seltsame Verse» verwandelt, bleibt ihm als einziges Faktum, das noch aussteht und sich nicht in Erinnerung verwandeln läßt, allein der Tod. Daß er diesem Tod nüchtern entgegen sieht, gibt ihm einen Hauch von tragischer Würde. Er wünscht nicht «um das Bewußtsein [seiner] letzten Tage betrogen zu werden», er will sich seine Todesstunde «nicht wegeskamotieren» lassen (DW, I 801). Von Hofmannsthal ist aus dem Jänner 1908 eine Aufzeichnung überliefert, die ziemlich genau Salas Haltung trifft: «Der Tod ist ein ebensolches Myster[i]um, wie die Liebe. Man kann sich in die Lieblichkeit dieses ganz persönlichen Mysteriums vertiefen. Wenn schon Ästhet, dann ist dies doch der einzige verlockende Gegenstand»¹⁴.

Während im Verhältnis Sala-Johanna eine in die Ferne gerichtete Sehnsucht dem Mädchen die Lebenskraft auszehrt, ruiniert der vitale Abenteurer Julian Fichtner die Frauen durch unmittelbare Rücksichtslosigkeit Fichtner

¹³ In einer Vorstufe zum *Einsamen Weg* hat Johanna das Haus des Vaters verlassen, sie kehrt vorübergehend zurück, der Vater möchte sie wieder aufnehmen. «*Johanna*: Rühr mich nicht an, versuche nicht mich zu halten. Der erste Schritt auf die Gasse führt mich doch wieder meinen Weg. [...] Lebt wohl, beklagt mich nicht, es geht mir gut. [...] Ihr werdet mich nicht irre machen. Hier ginge ich zugrunde, draussen bin ich glücklich. Laßt mich doch. [...] Hier fühl ich mich beschmutzt, überall anders bin ich rein. (*sie geht*)». Eine aufschlußreiche Interpretation zur Figur der Johanna, in der vor allem das Reisemotiv herausgearbeitet ist, legt Ulrike Weinhold vor: *Arthur Schnitzler und der weibliche Diskurs. Zur Problematik des Frauenbildes der Jahrhundertwende*. In: Jahrbuch für Internationale Germanistik XIX, Heft 1 (1987), S. 110-144. Zu Johanna: S. 129-137.

¹⁴ Hugo von Hofmannsthal, Aufzeichnungen (Gesammelte Werke in Einzelausgaben). Frankfurt 1959, S. 160.

entwickelt eine Herrenmoral, die ihm wenigstens für Augenblicke eine Identifikation mit seinen Wünschen und Sehnsüchten ermöglicht. Sein «Leben ist bis zu einer gewissen Epoche wie ein Rausch von Zärtlichkeit und Leidenschaft, ja von Macht dahingeflossen» (DW, I 780). In ihm tritt die Grausamkeit des Ästheten zutage, der allein gelten läßt, was ihm nützt. Er glaubt, daß es Menschen gäbe, die nur dazu geboren seien, verraten zu werden, und deren Aufgabe es sei, sich «unbewußt aufzuopfern». Die Ästhetisierung des politischen Machtmenschen, der eine willenlose Gefolgschaft um sich sammelt, deutet sich hier an. Die rechtzeitige Flucht vor Gabriele Wegrat lebt in seiner Erinnerung als Glücksgefühl eines bestandenen Abenteuers. Wenn sich die Verlassene damals getötet hätte, er hätte sich «dessen für Wert gehalten» (DW I,12).

Was für Fichtner nur ein Traum gewesen ist, wird für Gabriele zu einem Leben, in dem Enttäuschung und Täuschung einander durchdringen. Sie bringt Felix zur Welt und läßt Wegrat in dem Glauben, er sei der Vater. Betrogen werden und Betrügen wirken so gegeneinander, daß dieses Leben vor der Zeit sich aufzehrt. Nicht besser ergeht es Irene Herms, da sie Julians «ewige Freundin» bleibt, ist sie zu einem alten Schloßfräulein geworden und weiß, daß ihr Leben ruiniert ist.

Doch Schnitzlers Kritik gilt nicht allein den Ästheten, sie gilt auch einem Handeln, das zu einer pedantischen Pflichterfüllung degeneriert ist und über dem nicht einmal ein Hauch von Schönheit liegt. Dr. Reumann erfüllt tadellos seine Berufspflichten, seine Korrektheit reicht bis an die Grenze der Lächerlichkeit, seine Selbstlosigkeit nimmt die Form der Schrulligkeit an. In einer fragwürdigen Biederkeit hält er die Lüge, wenn sie den Zusammenhalt einer Familie zu ermöglichen scheint, für so verehrenswürdig wie die Wahrheit. Verschweigen und Verdrängen scheinen ihm bürgerliche Tugenden zu sein. Professor Wegrat ergänzt ihn, was Pflichterfüllung anlangt, er ist ein rücksichtsvoller Familienvater, zugleich aber phantasielos bis zur Verständnislosigkeit, wohlmeinend bis zur Ahnungslosigkeit und völlig eingesponnen in seinen Beruf, ein Egoist, der darüber die Menschen vergißt, die ihm nahestehen. Nur noch Restbestände bürgerlicher Tugenden blitzen auf. Daß Reumann und Wegrat nicht zum Gegenspieler der alternden Ästheten werden, ist daher nicht bloß ein Zeichen persönlicher Schwäche, sondern eines für die allgemeine Schwäche der humanistischen Position innerhalb der herrschenden bürgerlichen Konventionen.

Wegrats Ziehsohn Felix weist einen bürgerlichen Beruf zurück, weil er glaubt, daß sein Drang nach Tätigkeit nur in der Armee erfüllt werden könne. Wenn Sala vor seinem Abgang meint: «Es scheint mir überhaupt, daß jetzt wieder ein besseres Geschlecht heranwächst, - mehr Haltung und wenig Geist» (DW, I 800), so ist dies ein letzter Zynismus; denn der junge Felix

scheint nur in der legitimierten Aggressivität eines Krieges «eine neue weitere Welt zu finden.»

Insgesamt zeigt diese Figurenkonstellation eine gesellschaftliche Praxis an, in der sich eine in der Konvention erstarrte bürgerliche Moral und eine aus den Erfahrungen des Ichs abgeleitete neue Moral gegenüberstehen. Diese neue Moral fühlt sich allein der Wahrheit der augenblicklichen Empfindungen verpflichtet (Ernst Mach!) und erfährt die bürgerlichen Tugenden als von außen kommende, das Ich bedrängende Normen (Sigmund Freud!). Der Preis, der für diese neue Moral gezahlt werden muß, aber ist zuletzt Einsamkeit und «Vereinsamungsangst» (Thomas Bernhard). Sala wählt den Tod, Fichtner flüchtet in den Größenwahn, Wegrat und Reumann verstehen die Welt nicht mehr¹⁵.

Der einsame Weg ist demnach keine billige Gegenüberstellung von Ästheten und Nicht-Ästheten, keine bloße Kritik an einer asozialen Lebensform, in der männliches Selbstbewußtsein als Menschenverachtung sich kundtut. Wohl aber wird in den Gesprächsszenen des Stückes eine starre Ambivalenz sichtbar, in der Augenblick und Dauer, Bindung und Freiheit, Abneigung und Zuneigung, Treulosigkeit und Treue, Lüge und Wahrheit, Kunst und Leben in einem gleichzeitigen, unauflösbaren Gegensatz erfahren werden. Diese starre Ambivalenz macht entscheidungsunfähig und führt zur Flucht aus der Verantwortung.

Die Art, wie Schnitzler seine Gestalten auf der Bühne agieren läßt, hat große Ähnlichkeit mit der Art, wie Hofmannsthal *Die Menschen in Ibsens Drama* sieht: «Alle diese Menschen leben ein schattenhaftes Leben; sie erleben fast keine Taten und Dinge, fast ausschließlich Gedanken, Stimmungen und Verstimmungen [...]. Sie denken übers Denken, fühlen sich fühlen und treiben Autopsychologie. Sie sind sich selbst ein schönes Deklamationsthema, obwohl sie gewiß oft sehr wirklich unglücklich sind.»¹⁶

Aus der Abfolge derartiger Deklamationen und Reflexionen besteht der *Einsame Weg*, in dem das Spiel nicht durch ein dezidiertes, sondern nur durch ein unausgesprochenes, eben durch Ironie angetriebenes Gegenspiel bewegt wird. Die Gesprächsszenen sind nicht durch verhakende Notwendigkeit miteinander verbunden, sondern durch die gleichbleibende Situation und Stimmung der Einsamkeit und Ausweglosigkeit. Es gibt daher auch kein Handlungsgefälle auf eine Katastrophe hin (schon zu Beginn sieht Johanna über al-

¹⁵ Schnitzler hält im *Einsamen Weg*, aber auch im *Weiten Land*, im *Leutnant Gustl* u.a. an der Position Ernst Machs fest, daß das «Element unseres Lebens nicht die Wahrheit ist, sondern die Illusion» (H. Bahr); während Hofmannsthal, Broch und Musil die Auseinandersetzung von Positivismus und Metaphysik thematisieren. - Zu diesem Problemkreis: Judith Ryan, *Die andere Psychologie. Ernst Mach und die Folgen* In: *Österreichische Gegenwart, Die moderne Literatur und ihr Verhältnis zur Tradition*. Hrsg. von Wolfgang Paulsen. Bern 1980, S. 11-24.

¹⁶ Hugo von Hofmannsthal, *Prosa / (Gesammelte Werke in Einzelausgaben)* Frankfurt 1956, S. 88.

les die Schleier fallen), sondern in dem fünftaktigen Drama wird der Zeitraum sichtbar, der die auf das Sterben gerichteten oder zum Sterben verurteilten Menschen von ihrem Tod trennt. Obwohl an der Kunstform des bürgerlichen Trauerspiels festgehalten wird, spiegeln sich darin nicht mehr die Kämpfe innerhalb der bürgerlichen Welt, sondern der Verfall und die Auflösung dieser Welt.

In der zeitgenössischen Rezeption wurde dieser Sachverhalt sowohl von der liberalen als auch der deutsch-nationalen Presse mit Unbehagen registriert. Die Uraufführung in Otto Brahms Berliner «Deutschem Theater» im Februar 1904 wurde trotz einer Glanzleistung von Albert Bassermann als Sala nur ein Achtungserfolg. Alfred Kerr spricht von einer Snob-Ausgabe des späten Ibsen, dargestellt werde «der Herbst eines Genießers, der traurig ist, weil das Sündenleben zu Ende geht». Das Schauspiel zeigt nach Kerr ein «unerhört mißlungenes Profil»: denn zwei Sünder sind einsam, aber auch zwei Gute sind am Ende einsam. Alfred Polgar mokiert sich über den «Ibsen aus dem Wienerwald» und über die gepflegten Menschen, «die fein und still in gepflegten Parks leidwandeln», und ironisiert das Bedürfnis des Autors, statt der fehlenden dramatischen Vorgänge nur den Schatten solcher ins Spiel zu mischen.¹⁷ Paul Goldmann, der viele Jahre lang mit Schnitzler befreundet war, bedauert, daß diese Tragödie des Egoismus nicht novellistisch abgehandelt wurde und daß statt der Handlung nur die Reflexion dominiere. Die tragische Notwendigkeit erscheint ihm durch Stimmungen und Launen ersetzt zu sein: «Das Stück - und das ist sein großer Fehler - beugt sich selbst vor dem Egoismus, den es schildert, vor einem Egoismus, der nur analysiert, aber nicht bereut wird»¹⁸. Goldmann schlägt einen Ton an, der Schnitzler später aus der deutsch-nationalen Presse, besonders während des Ersten Weltkriegs, immer wieder entgegenschlug, nämlich, daß der deutsche Mensch «in seinem Wollen nach aufwärts» durch derlei Stücke gehemmt würde und daß der Zuschauer «die Leugnung der germanischen Auffassung von der Heiligkeit des Lebens» mitansehen müsse¹⁹. Brahm ironisiert gegenüber Hermann Bahr diese Einstellung: «Schnitzler ist jetzt so ziemlich der beliebteste dramatische Autor in Deutschland, nur seine Stücke mögen die Leute nicht»²⁰.

Als Wiener Erstaufführung wünschte sich Schnitzler die Berliner Inszenierung des *Einsamen Weges* in einem Gastspiel, das erst zwei Jahre nach der Uraufführung im Mai 1906 stattgefunden hat. Die Berliner spielten damals ne-

¹⁷ Alfred Polgar, *Kritisches Lesebuch*, Berlin 1926, S. 257-267.

¹⁸ Paul Goldmann, *Aus dem dramatischen Irrgarten. Polemische Aufsätze über Berliner Theateraufführungen*. Frankfurt 1905, S. 185-195.

¹⁹ Schnitzler bezieht sich in seinem Tagebuch am 25.1.1916 auf derartige Kritiken.

²⁰ Briefwechsel Schnitzler - Brahm, S. 211, Anm. 265.

ben Schnitzler zwei Stücke von Ibsen (*Rosmersholm* und *Wildente*), und ihr Gastspiel wurde ein großer Erfolg. Schnitzler in einem Brief an Salten: «Der Abend gestern ist überraschend gut ausgefallen; jedenfalls war es äußerlich der stärkste Erfolg meiner Laufbahn. Völlige Stummheit nach dem ersten Akt, wahre 'Stürme' nach dem 2., 3., gedämpft nach dem 4., wieder sehr stark nach dem 5. Akt. Bassermann anfangs etwas bläßlich, am Schluß unvergleichlich» (B 534). Erst im Februar 1914 wurde *Der einsame Weg* zum ersten Mal im Burgtheater gespielt. Schnitzler hat an dieser Inszenierung selber mitgewirkt, und die Premiere wurde bei etwas dünnem Applaus ein «Achtungserfolg» (Tagebuch 19.2.1914).

Bemerkenswert an dieser Aufführungsgeschichte ist, daß Schnitzler die Aufführungsrechte für das Stück vorerst an keine Wiener Bühne weitergab, weil er die Berliner Inszenierung für vorbildlich hielt. Er verzichtete gern auf jeden Anklang von Dialekt, war also keineswegs auf einen besonderen Wiener Ton bedacht. Schnitzler wollte offensichtlich nicht als Wiener, sondern als ein europäischer Dramatiker gesehen werden, wie Ibsen, Strindberg, Tschechow und Pirandello.

Primus-Heinz Kucher

Ein dramatischer Abgesang auf eine abgelebte Welt
Zu Arthur Schnitzlers *Gang zum Weiher*

Die Dichtungen sind in einem
viel weiteren Sinn Wunsch-
träume, als man im allgemei-
nen anzunehmen pflegt.

(AuB, 363)

Als «mühevoll und fast vergeblich» errungenes Werk¹ nimmt das 1926 erschienene fünfaktige Versdrama *Der Gang zum Weiher* im Oeuvre von Arthur Schnitzler, wie die Forschung und die Wirkungsgeschichte belegen, bekanntlich keinen zentralen Stellenwert ein.

Von wenigen Ausnahmen abgesehen (z.B. Françoise Derré und Ernst L. Offermanns), wurde es in der Kritik vorwiegend im Signum eines epigonalen und restaurativen Gestus interpretiert: «[...] an gewisse Gestalten Grillparzers erinnernd» (Rey), als «merkwürdig schwach», im Zeichen der persönlichen Krise um 1920, als vom titelgebenden Motiv her, der Evokation des Mythischen «folgenlos» (Scheible), als inhaltlich disparate und sprachlich «unbeholfene» Glorifizierung historisierender Konventionalität (Glogauer), um nur einige Stimmen zu nennen².

Es kann im Folgenden nicht darum gehen, diese Wertungen aufzuheben und dem Drama im Kontext des Spätwerkes einen neuen Stellenwert zuzuordnen.

Allerdings darf Schnitzlers jahrelange, von Zweifel und Skepsis begleitete

¹ Vgl. Tagebuchnotiz vom 25.9.1920, wo es weiter auch heißt: «Ich beginne zu fürchten, daß die Schädigung meiner Arbeitskraft irreparabel ist [...]» Zit. aus dem TB-Nachlaß, im folgenden zit. mit TB, Nachlaß. Dieser wurde in Wien (Akademie der Wissenschaften) eingesehen.

² Vgl. William H. Rey: Arthur Schnitzler. Die späte Prosa als Gipfel seines Schaffens; Berlin 1968, S. 18; Hartmut Scheible: Arthur Schnitzler, Reinbek 1976, S. 115; bzw. Walter Glogauer: Die Signifikanz von Arthur Schnitzlers Vers- und Prosasprache; in: Literatur und Kritik Nr. 185/86, Wien 1984, S. 246; ferner auch Michaela L. Perlmann: Arthur Schnitzler, Stuttgart 1987, bes. S. 87.

Anstrengung, den *Weiher*-Stoff zu gestalten, zum Anlaß genommen werden, diesen unter Einbeziehung des Tagebuchs und der Textvarianten des Nachlasses einer eingehenderen Analyse zu unterziehen und zwar hinsichtlich folgender Aspekte: 1. der Werkgenese als produktionsästhetischem Problem, 2. Schnitzlers Konzeption von Geschichte und Geschichtsdramatik im Kontext des zeitgenössischen Dramas, 3. der Weiher-Symbolik und ihr Zusammenhang mit dem Diskurs des weiblichen Begehrens, 4. des Diskursprinzips der Ordnung und der Rebellion, verkörpert durch die Protagonisten Mayenau und Ur- senbeck sowie 5. der Figur des Sylvester Thorn.

1. Die Werkgenese als produktionsästhetisches Problem.

Thematischer Ausgangspunkt des *Weiher*-Szenariums war die Altersproblematik im Kontext des schwindenden erotischen Potentials. So heißt es in einer Tagebucheintragung vom 8.8.1909:

[...] Früh auf dem Sonnleitberg; vor mir zwei Paare, ein älterer Herr mit jungem Mädle, ein jüngerer mit der seinen. Dies letztre Paar küßte sich - Hievon ausgehend wohl Episoden - Einfälle zum *Teich* der ganze Stoff wird lebendiger. Sitze auf einer Bank an einer Wegscheide, empfinde das Unwiederbringliche der Jugend schmerzlich bis zu Tränen. Zugleich Empfindung der Besonderheit ohne Eitelkeit. Wie *Liebelei* das Stück meiner «Dreißig», Eins. Weg und Leb. Stunden meiner «Vierzig», so könnte der Teich vielleicht das der «Fünfzig» werden.³

Daß den Verschlingungen des Eros in der Tat konstitutives Gewicht zukam, geht auch aus anderen, zwischen 1906/8-1910 zu datierenden Entwürfen hervor⁴.

Es handelt sich dabei um Skizzen, in denen die dissolutive, den bürgerlichen Horizont überschreitende Konzeption der Liebe, die mächtiger als in der Endfassung auf eine konventionelle, vom Freiherrn vertretene Einstellung trifft, exploriert wird. Subtilster Ausdruck derselben ist die von einem älteren Dichter und Jugendfreund des Freiherrn eingebrachte Utopie einer zeitlich befristeten Symbiose von Eros und Literatur. Eine auf ein Jahr bemessene *unio amorosa* mit der jungen Tochter des Freiherrn, die sich ihrerseits dafür auch anzutragen scheint, soll die Voraussetzung bilden für «sein herrlichstes Werk»

³ A. Schnitzler: Tagebuch 1909-1912, Wien 1981 S. 83.

⁴ Arthur Schnitzler: Posthumous Papers, file 111, Cambridge Univ. Library, bzw. Schnitzler-Archiv, Univ. Freiburg (Kopien) Bl. 69. Es geht dabei aufgrund einer handschriftlich angebrachten Korrektur nicht klar hervor, ob die erste Niederschrift mit 20.7.1906 oder 1908 zu datieren ist. Künftig zit. mit Nachlaß, 111, Bl [...].

und eine letzte ekstatische Erfüllung, nach welcher der Dichter freiwillig aus dem Leben zu scheiden verspricht⁵.

Es zeigt sich, wie sehr Liebe und Hasard, triviales Lustspiel und dramatische Steigerung in den frühen Skizzen nebeneinanderstanden, mit dem Ziel, den Protagonisten weitreichende Entblößungen abzurufen. Dies gilt vor allem für den Freiherrn, der im Ansinnen des Dichters einen demütigenden Coup eines erotischen Rivalen empfindet. Um diesen zu verhindern, wählt er die beschämende Rolle eines Kupplers, die in der Folge ein Duell heraufbeschwört. Dieser im Umfeld des Abenteurertypus angesiedelte Konflikt - «Alles ist Abenteuer; Liebe, Krieg und Tod sogar, nur das Altwerden ist Schicksal [...]» - insbesondere die Lösung der Duellfrage, bildet in allen Entwürfen bis etwa 1914-15 das entscheidende Problem des Handlungsszenariums. Abgesehen von einer frühen Entscheidung gegen die Dichterfigur - Unfall oder Freitod im Weiher - hält sich Schnitzler in diesen Entwürfen verschiedene Optionen offen, ohne im Grundsätzlichen von der Konflikthanlage abzurücken, wie sowohl das Tagebuch, als auch die Nachlaßskizzen dokumentieren, denn, so Schnitzler 1913: «[...] Es ist doch der Stoff, der mich am nächsten angeht»⁶.

Eine psychoanalytisch-tiefenhermeneutische Textinterpretation, wie z.B. jene Lorenzers, rechnet solche Szenarien dem Feld der ödipalen Konflikte und Verdrängungen zu. Das neiderfüllte *väterliche Grauen*, Schlüsselmotiv der Konfliktsituation, wäre danach der manifeste Ausdruck einer nach zwei Seiten wirkenden latenten Dramatik: zum einen lasse es einen stellvertretenden, camouflierten Mutteranspruch Leonilda gegenüber durchscheinen, zum anderen eine homoerotische Neigung zum Jugendfreund, der plötzlich als Rivale um die Tochter in Erscheinung tritt, - alles in allem ein Szenarium, in dem Schnitzler nochmals in komplexer Verschränkung die charakteristischen Motive und Konfliktfelder seines Werkes versammelt. Während sich die Hom erotik in den häufigen Rekursen auf eine gemeinsam durchlebte Vergangenheit deutlich zu erkennen gibt, wird der verdeckte Mutteranspruch insbesondere in den Dialogen Mayenaus mit seiner Schwester Anselma im ersten Aufzug faßbar⁷.

Zu diesem Zeitpunkt, d.h. bis 1913-14, hat die historisch-politische Dimension - der Entscheidungskonflikt des Freiherrn - noch den Charakter einer dekorativen Rahmenhandlung. Erst mit dem Kriegsausbruch wird ihr Stellenwert überdacht und modifiziert, und zwar insofern, als Schnitzler die Eros- und Abenteuerthematik sukzessive in typologisch angelegte historische Konflikte

⁵ Vgl. Nachlaß, 111, Bl. 62.

⁶ Vgl. TB 19.9.1913, in: A. Schnitzler: Tagebücher 1913-16, Wien 1983, S. 62.

⁷ Vgl. dazu: Alfred Lorenzer: Tiefenhermeneutische Kulturanalyse. In: Kultur-Analysen, Hrsg. A. Lorenzer, Frankfurt/M. 1986, S. 11-98, bes. S. 26f. sowie mit Bezug auf Freuds 'Rosmersholm-Deutung' S. 33f.

einfließen läßt. Theodor Reiks Artikel im «Berliner Tageblatt» *Arthur Schnitzler und der Krieg* verdanken wir eine aufschlußreiche Notiz im Tagebuch, die auf diese Akzentverschiebung Bezug nimmt:

[...] Es fällt mir ein, daß in fast all meinen nächsten in Betracht kommenden Stoffen der Krieg mit - oder doch im Hintergrund spielt (Verführer - ein Glas zuviel - Weiher - Geschwister) [...] ⁸

Aber noch im Mai 1915 notierte Schnitzler am Schluß eines Entwurfes: «[...] Leonilda muss das befreiende Wort finden»⁹ - ein deutlicher Hinweis auf den Stellenwert, den die Ausgangsmotive nach wie vor besaßen. Auch im ersten Szenarium, das bis in einzelne Szenenfolgen der Endfassung nahekommt, - eine mit Schauspiel überschriebene sprachlich angemessenere dreiaktige Prosafassung vom Oktober-November 1915 - kann sich Schnitzler noch nicht für das Genre des Geschichtsdramas entscheiden, wengleich manches auf eine künftige Forcierung des Historischen hindeutet. Im ersten Aufeinandertreffen zwischen dem Freiherrn und dem Dichter werden z.B. unterschiedliche Auffassungen über den Stellenwert und die Vergegenwärtigung des Vergangenen zur Diskussion gestellt. Der Freiherr vertritt dabei jenen Kontinuitätsansatz, der in der Endfassung sein Geschichtsverständnis bestimmen sollte, etwa, wenn er meint: «[...] Mich lockts die Vergangenheit irgendwie lebendig zu machen [...]»; während der Dichter eine hedonistische Augenblickskonzeption vorzieht, in der die Sehnsucht nach Jugend in Form eines letztmaligen Genusses einer an sich schon entschwundenen Wirklichkeit das Entscheidende ist: «[...] Heute feier ich ein sonderbares Fest. Ich setze mich mit meiner Jugend zu Tisch, zum letzten Mal [...]»¹⁰.

Ab 1916 kristallisierte sich schließlich der josephinische Bezug und somit die historisch-ideologische Lokalisierung, die Idee eines Geschichtsdramas, schrittweise heraus. Wieder ist es das Tagebuch, das dies unmißverständlich festhält:

[...] Weiher: mir innerlich am wichtigsten; aber auch gewissermaßen ein Vorspiel zum Josef - den ich wohl nie schreiben werde. Dabei Gefühl innerer Verwandtschaft.¹¹

Darüber hinaus, ziemlich gleichzeitig zur Forcierung der historischen Perspektive, setzte sich Schnitzler eingehend mit der Casanova-Figur auseinan-

⁸ Vgl. TB 13.9.1914, in: A. Schnitzler: Tagebücher 1913-16, S. 135.

⁹ Vgl. Nachlaß, 111, Bl. 128.

¹⁰ Vgl. Nachlaß, Bl. 166 bzw. 167.

¹¹ Vgl. TB 1913-1916, S. 163 bzw. insbes. S. 323, 22.10.1916.

der. Bezeichnenderweise ist diese ebenfalls doppelsinnig angelegt, d.h. einmal im Zeichen der Altersproblematik und der zerfallenden Identität, wie sie in der Novelle *Casanovas Heimfahrt* (1918) zu Tage tritt, bzw. einmal im Zeichen der Abenteuerthematik wie in *Schwestern oder Casanova in Spa* (1917). Im Tagebuch wird diese Parallelkonzeption immerhin in der Formel «Vormittag Casanova - Nachmittag Weiher» sichtbar, weshalb eine Verflechtung der Stoffe und der Charaktertypologie naheliegt.

Tatsächlich kommt Schnitzler Mitte 1917 selbst auf jenen Zusammenhang zu sprechen. Danach sei die Casanova-Thematik als «Vorarbeit zum Weiher» und der *Weiher* wiederum als «[...] eine Art Prolog zum Josef [...]», der selbst den Anfang von mehreren *Habsburgerdramen* bilden sollte, zu verstehen¹².

So knapp die Eintragungen im Tagebuch auch sind, sie belegen doch eine zunehmende Komplexität des Szenariums. Zumindest drei thematische Bereiche sind es, die sich zunehmend ineinander verschränken: der Abenteuerertypus, die Altersproblematik und die historisch-josephinische Perspektive. Schnitzler hat dafür die Formel «Vielheit der Beziehungen» geprägt. Er hat damit zugleich eine Art chiffrierte Seelenlandschaft ins Auge gefaßt, in welcher zunehmend Signale psychischer Gefährdung sichtbar werden: «[...] Tiefe - d.h. alles was in meiner Seele - und wer kann tiefer als in seine tiefsten Gründe?»¹³.

Auch das familiär Desintegrative, das in Hinkunft ebenso wie die politische Ungewißheit ab etwa 1917 im *Weiher* eine Rolle spielen wird, kann kaum mehr übersehen werden. Resignative und angsterfüllte Kommentare über die Perspektiven gegen Kriegsende hin sind die Folge. Der «Blick in die Zukunft» evoziert 1918 z.B. «Revolution - Pogrom - Ruin - angenehme Erwartungen [...]»¹⁴.

Die Werkgenese des *Weiher*s darf demnach als produktionsästhetische Spiegelung und Verarbeitung vordergründig verschiedener, im Grunde jedoch zusammengehörender Signale verstanden werden, deren adäquater Ausdruck die größer werdende Schwierigkeit ist, die erwähnte *Vielheit der Beziehungen* vor der Dynamik des Desintegrativen in Form und Gestalt zu bringen. Symptomatisch dafür erscheint auch der symbolträchtige Kontext des nächsten Gestaltungsversuches vom Februar 1918: «Begann» - so Schnitzler - «an Gustav Klimts Begräbnistag, den Weiher zu schreiben, etwas mühselig, aber hoffnungsvoll [...]»¹⁵.

Mit solchen und ähnlichen Attributen wird Schnitzler auch weitere Arbeitsphasen kennzeichnen, wobei jene ab 1919 gleich im Zeichen mehrfacher

¹² Vgl. TB, 12.6.1917, TB 1917-1919, Wien 1984, S. 54.

¹³ Vgl. TB, 27.6.1916, S. 299.

¹⁴ Vgl. TB, 1917-1919, 27.7.1918, S. 165.

¹⁵ Vgl. TB, 9.2.1918, in TB 1917-19, S. 115.

Krisenerfahrungen stehen: politisch der Revolutions- und Pogromangst, die in einigen Dialogszenen des Sylvester Thorn Niederschlag finden wird; privat der Scheidungsfrage und künstlerisch der Wahrnehmung neuer, Schnitzler unzugänglich scheinender Richtungen, wie v.a. des Expressionismus. «Fürchte oft, daß die Mühe umsonst [...]»¹⁶ - vermerkt Schnitzler denn auch bald im Tagebuch.

Die eigentlichen Konflikte werden durch die Forcierung des Historischen aber auch schrittweise zugedeckt, d.h. Hand in Hand mit der Typologisierung erfolgt eine Desexualisierung der Konflikte, in der die Frage der Macht, auch in Gestalt der Vernunft, die Stelle des Eros besetzt.

Vor diesem Hintergrund kann es nicht verwundern, daß auch der mit Juni 1921 datierte «Art Schluß» auf die Dauer nicht zu befriedigen vermochte. Die Gründe dürften im Wesentlichen dieselben sein, die schon zuvor einen Abschluß vereitelt hatten: das Zusammenführen der einzelnen Szenarien mit ihren unterschiedlichen Motivebenen, die formale Struktur wie z.B. die Gliederung in drei oder fünf Akte sowie die Transkription der Prosafassungen in den Blankvers.

Bis zur definitiven Niederschrift, die im Februar 1925 einsetzte - diesmal parallel zu Korrekturarbeiten an der *Traumnovelle* und am *Therese-Roman* -, zweifelte Schnitzler an deren Gelingen¹⁷.

Daß der beabsichtigte *Beziehungsreichtum* in der Endfassung, nicht in dem Maß greifbar wurde, wie es Schnitzler erhofft hatte, geht übrigens auch aus der Reaktion seines Freundeskreises im Anschluß an die erste Lesung des Gesamttextes hervor. Andrian, Hofmannsthal, Salten und Specht hielten sich in unerwarteter, für Schnitzler enttäuschender Weise zurück:

Wenig Einwendungen. Kein Enthusiasmus [...] Nachgeschmack [...] etwas flau, aber an das Stück glaub ich [...]»¹⁸

An der historischen Problematik interessierte Hofmannsthal bloß die Thematisierung der *Heimatliebe*, während Andrian und Specht die Beziehung zwischen Thorn und Leonilda kommentierten. Die Verflechtungen von individueller und historischer Tragödie, die Aspekte des Abgründigen und den eigenwilligen Sprachgebrauch nahm niemand so recht zur Kenntnis. Eine Ein-

¹⁶ Vgl. TB, 20.10.1920, Nachlaß.

¹⁷ Wie aus dem Tagebuch hervorgeht, erfolgte diese Arbeit vorwiegend auf seiner Italienreise im September 1925, insbesondere in Mailand (6. 9) und in Forte dei Marmi (11.9.) bzw. im Anschluß an sie. Am 28.9. heißt es: «Dictiert: Weiher zu Ende, um im Oktober nochmals einige Korrekturen vorzunehmen, bevor der Text C[lara] P[ollaczek] und seinem Sohn Heinrich (27.10.) zur Lektüre gegeben wird. Zit. nach: TB 1925, Nachlaß.

¹⁸ Vgl. TB, 16.12.1925, Nachlaß.

schätzung, die Schnitzler hinsichtlich des ungefähr zeitgleich beendeten Hofmannsthalschen Dramas *Der Turm* traf, könnte im ersten Moment auch auf den *Weiher* übertragen werden:

[...] Las Thurm zu Ende. Eine Überflüssigkeit auf sehr hohem Niveau.¹⁹

Wie Schnitzler auf diese *flaue* Resonanz reagierte, zeigt ein Brief an den Germanisten Josef Körner. Trotz ausdrücklichem Bekenntnis zum Werk rückt Schnitzler darin an Stelle der erwarteten thematischen Aspekte doch eine auffällige und erstmalige Betonung der formal-technischen in den Vordergrund:

[...] das Drama *Der Gang zum Weiher* empfinde ich, wenn auch vielleicht nicht als ein vollendetes Kunstwerk, doch als ein in sich vollendetes, wohlgebautes Drama, dessen äußerer Rhythmus seinem inneren durchaus entspricht. Ich habe technisch nichts besseres gemacht [...]²⁰

Wenn man weiß, daß Schnitzler bis zuletzt um die formale Gliederung rang und der fünfte Akt dramentechnisch nicht unumstritten ist, so mutet diese Selbsteinschätzung durchaus anachronistisch an. Darüber hinaus befand sie sich im eklatanten Widerspruch zur zeitgenössischen, gerade 1925/26 lebhaft geführten Debatte über das Drama. So hatten schon im Dezember 1925 im *Berliner Börsen Courir* Dramatiker wie Barlach, Brecht, Bronnen, Jahnn, Kaiser, Sternheim, Toller und Zuckmayer auf die Frage *Was, glauben Sie, verlangt Ihr Publikum von Ihnen* recht übereinstimmend geantwortet, notwendig sei ein gegenwartsbezogenes, dynamisches und revolutionäres Theater, um der behaupteten Krise und Funktionslosigkeit desselben entgegenzutreten zu können²¹. Letztere hatte ja Franz Blei als These im Essay *Bemerkungen zum Theater* aufgestellt und auf den Punkt gebracht, als er meinte: «Kurz und grob gesagt: nichts steht dem heutigen Menschen ferner als das heutige Theater [...]», weil «[...] es weder der heutigen Form seines Lebens entspricht, noch den Anschauungen, die er über diese Form hat [...]»²².

Wohl teilte Schnitzler mit einigen der jüngeren Autoren eine Tendenz, nämlich jene zur Gestaltung und Hinterfragung historischer Prozesse - man

¹⁹ Vgl. TB, 30.10.1925, Nachlaß.

²⁰ Vgl. A. Schnitzler: Briefe 1913-1931; hrsg. P. M. Braunwarth u.a., Frankfurt/M. 1984, Brief vom 20.3.1926, S. 435.

²¹ Abgedruckt und zit. nach: Weimarer Republik. Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1918-1933; Hrsg. Anton Kaes, Stuttgart, 1983, S. 409.

²² Abgedruckt zuerst in der Zeitschrift *Der Querschnitt* Nr. 1/1926, S. 11-13, zit. nach: Weimarer Republik. Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1918-1933, S. 400-402.

denke nur an Werfels Drama *Juarez und Maximilian* (1925) oder an Bronnens *Ostpolzug* (1926) - ohne jedoch an die kühnen formalen Ansätze, wie z.B. bei Bronnen, heranzukommen.

Durch die deutliche Verankerung in der Tradition, im «aufgezehrten Bildungsvorrat» nachklassischer Natur (Blei), gerät denn auch der *Weiher* in Gefahr, seinen Beziehungsreichtum nicht plausibel vermitteln zu können. Dies beginnt schon in der Eröffnungsszene, als ein Mythos des Vergangenen beschworen wird, eine Zeit, in der die Hauptfigur, der Freiherr von Mayenau und «sein Haus der Mittelpunkt der Welt» gewesen seien (I, 743)²³.

Auch der Entscheidungskonflikt Mayenaus, der sich an der Frage einer eventuellen Rückkehr ins politische Leben entzündet, scheint, gleich einem narzißtischen Spiel, an jenen Mythos anzuknüpfen. Daß mit ihm die Frage der Mitverantwortung für einen letztlich nicht zu verhindernden Krieg verbunden ist - eine Akzentuierung aus den späteren Entwürfen -, wird zwar zur Diskussion gestellt, angesichts der realhistorischen Erfahrung Schnitzlers, d.h. des Ersten Weltkrieges, doch eher unbefriedigend, unter den Aspekten der *Moral* und der *Vernunft* geradezu akademisch ausgeleuchtet.

Schwierigkeiten bereitet auch die Weihersymbolik, die in der Form der Evokation des Mythischen weder das Historische bereichert, noch das Erotisch-Märchenhafte entscheidend verdichtet. Dazu kommt, daß die dramatische Zuspitzung der Konflikte sich vorwiegend in der Reflexion der Beteiligten über ihre zu treffenden Entscheidungen als in letzteren selbst vollzieht²⁴. So sehr dabei verschiedene Positionen und typologische Charaktere aufeinandertreffen, so problematisch bleiben die Konsequenzen, um am Ende in eine trübe Ungewißheit einzumünden, in ein Szenarium von Resignation, gescheiterten Projekten und offen gebliebenen Hypothesen. Zur Erinnerung: Die Friedensmission Mayenaus, Prämisse seiner Rückkehr als Kanzler an den kaiserlichen Hof, hat keinen Erfolg; sie kann den Kriegsausbruch nicht verhindern. Thorns Rückkehr und Abweisung durch Leonilda mündet in einen Selbstmord im Weiher. Leonildas emanzipatorisches Verhältnis zur Liebe und zur Sexualität schlägt vom Abgründigen ins Konventionelle um, wenngleich ihre Maxime - «[...] auch frei sich zu bewahren» (V, 842) - dagegen antritt.

²³ Die Textzitate werden zitiert nach: A. Schnitzler: Die dramatischen Werke. Zweiter Band; Frankfurt/M. 1962. Die römische Ziffer bezieht sich auf den jeweiligen Akt, die arabische gibt die Seitenzahl im o. a. Band an.

²⁴ Perlmann spricht in diesem Zusammenhang davon, daß ein «[...] Überhandnehmen der verdeckten, nur berichteten Handlung gegenüber der gespielten [...] zum Problem der dramatischen Form» wird. Vgl. Perlmann: A. Schnitzler, S. 86.

2. Schnitzlers Konzeption von Geschichte und Geschichtsdramatik im Kontext des zeitgenössischen Dramas.

Vom historischen Drama erhoffte sich Schnitzler, wie das Tagebuch und aphoristische Reflexionen belegen, zunächst einen Austritt aus dem *Anekdotischen*, eine Überwindung des Zufälligen als dramatische Grundidee. Denn die auf den Augenblick, für Schnitzler ein «variabler Kreuzungspunkt von unendlichen Kausalitätsketten [...]»²⁵ festgelegten Einakter - so die Position des späten Schnitzler - gewährten in ihren parabelhaft verdichteten Wahrheiten nur partielle Einblicke in die individuelle und soziale Wirklichkeit. Der Vorzug des Historischen bestehe hingegen gerade in der Ausschaltung des Zufälligen, in seiner Wirkung als «Notwendigkeit»²⁶.

Zusammenhang und Sinnanalogien, Kontinuität und Totalität: Geschichte als Gegenwelt zum Augenblick, zur *Plötzlichkeit*, in der Karl Heinz Bohrer die besondere Wahrnehmung und ästhetische Gestaltung des *gefährlichen Moments*, der *unerhörten Begebenheit* - Metaphern für das nicht beherrschbare Gegenwärtige - als Diskursprinzip der Wiener Moderne erblickt²⁷, avancierten auch beim späten Schnitzler zu restaurativ wirkenden Prämissen seines Schreibens²⁸.

Die Absage an das *Anekdotische*, Ausdruck eines impressionistischen Subjektivismus sei eine Voraussetzung für die historische, *genetische* Sichtweise, das Kennzeichen der *positiven Geistestypen*, wie sie Schnitzler im Diagramm *Der Geist im Wort und Der Geist in der Tat* (1927) skizziert. Dort heißt es u.a.:

[...] Interesse für Zusammenhänge, ein stets wacher Sinn für Kontinuität ist überhaupt ein Charakteristikum der positiven Typen [...] Sie sind sich der Vergangenheit und, soweit es möglich, der Zukunft stets bewußt, während die Existenz der negativen Typen eigentlich nur aus einer Reihenfolge isolierter Momente besteht [...]²⁹

So plausibel Schnitzlers Argumentation vor diesem Hintergrund erscheint und sein Bedürfnis nach Geschichte unmißverständlich zum Ausdruck bringt, so wenig spricht sie ihn frei von Widersprüchlichkeiten hinsichtlich des Ge-

²⁵ Vgl. A. Schnitzler: Aphorismen und Betrachtungen (AuB), Hrsg. Robert O. Weiss, Frankfurt/M. 1967, S. 98.

²⁶ Vgl. Ebd. S. 98.

²⁷ Vgl. Karl Heinz Bohrer: *Plötzlichkeit. Zum Augenblick des ästhetischen Scheins*; Frankfurt/M. 1981, S. 43f.

²⁸ Vgl. z.B. Rey: Arthur Schnitzler, S. 18 (mit Bezug auf den *Weiher*): «[...] läßt sich in Schnitzlers Altersdichtung eine gewissen Wendung zum Konservativen feststellen [...]».

²⁹ Vgl. A. Schnitzler: *Der Geist im Wort und Der Geist in der Tat*, in: A. S.: AuB, S. 149.

schichtsbegriffs an sich. Das gilt besonders für die Selbstzuordnung in eine nachidealistische Tradition, die Schnitzler nach 1918 offenbar wichtig wird. Idealistisch meint in diesem Zusammenhang z.B. Schnitzlers Vorstellung vom Individuum als zentralen Träger des geschichtlichen Prozesses bzw. als alleinige Instanz geschichtlicher Erkenntnis. In diesem Individuum - im *Weiher* beispielsweise in der Figur des Freiherrn - konzentrierten sich Phänomene wie Vernunft, Freiheit oder Fortschritt, aber auch negative Komplemente wie Aggression und Irrationalität³⁰.

Diesem individualistischen Verständnis steht andererseits die vom Ansatz her positivistische und wohl auch darwinistische Auffassung zur Seite, wonach sich in der Geschichte eigentlich - und zu Recht - nur die wichtigsten *Kausalitätsketten* durchsetzen. Indem diese als historische Notwendigkeiten klassifiziert werden, ohne das *Notwendige* näher zu bestimmen, wird die Legitimation derselben gleichsam tautologisch mitgeliefert. Die Frage nach möglichen Mechanismen solcher Prozesse wird nicht gestellt, erscheint als nicht relevant, ebenso jene nach einem gesamthistorischen, Alternativen inkludierenden Potential:

[...] Die Geschichte aber erzählt nur von denjenigen Kausalitätsketten, die sich im höchsten Sinn folgenreich erwiesen haben und vernachlässigt die anderen [...]³¹

Analog dazu müsse sich auch das historische Drama jener Kausalitätsketten annehmen, die Sinnstrukturen einer geschichtlichen Kontinuität *im höchsten Sinn*, Vergangenes in seiner Relevanz für die Gegenwart zum Vorschein bringen. Von der Konzeption des historischen Dramas her wirkt diese Argumentation zwar stringent, etwa die *Kollision unterschiedlicher Zeiten* im Sinn der Hegelschen Definition des historischen Schauspiels³² oder die Tendenz zum Exemplarischen und Gleichnishaften, wie sie Walter Hinck formuliert hat: «[...] Immer bleibt Geschichtsdramatik von Rang Darstellung des Exemplarischen (W. Keller), immer modelliert der Autor den geschichtlichen Stoff nach Sinn-Vorgaben, an denen das Geschichtliche die Grenzen seiner Autonomie erfährt [...]»³³ Über den Begriff von Kausalitätsketten läuft eine solche Konzeption allerdings Gefahr, in eine begrenzende Kommentierung dialektischer Ansätze abzugleiten.

³⁰ Vgl. dazu auch E. L. Offermanns: Geschichte und Drama bei A. Schnitzler; in: Hartmut Scheible (Hrsg.): Arthur Schnitzler in neuer Sicht; München 1981, S. 34-50, hier bes. S. 37.

³¹ Vgl. A. Schnitzler: Aphorismen, S. 99.

³² Vgl. G. F. W. Hegel: Vorlesungen über die Ästhetik, in: Werke, Bd. 13, Frankfurt/M. 1970, Zum Begriff der 'Kollision' bes. S. 266f.

³³ Vgl. Walter Hinck: Zur Poetik des Geschichtsdramas; in W. H. (Hrsg.): Geschichte als Schauspiel; Frankfurt/M. 1981, S. 10.

Wenn Schnitzler noch im *Jungen Medardus* (1909) Anthropologisches und Gegenwärtigkeit im Sinn einer Kritik der Vorkriegsgeschichte miteinander wechselseitig in Beziehung treten ließ, so zielt der *Weiher*, wie auch Offermanns angemerkt hat, auf typologische, universelle Konfigurationen, auf eine «idealtypisch verfremdete Geschichtstotalität»³⁴. Inwieweit Geschichte dabei angesichts der katastrophalen Erfahrung des Weltkrieges als Sinnfolie nicht schon obsolet geworden ist, stellt sich in dieser Quintessenz von Totalität nicht mehr zur Diskussion.

Demgegenüber hätte gerade der sperrige sprachliche Gestus - der Blankvers - die Möglichkeit geboten, das Entfremdende der bestimmenden *Kausalitätsketten* sichtbar zu machen. Kommentare zu zeitgenössischen dramatischen Texten wie zu Hasenclever, Kaiser oder Werfel im Tagebuch belegen immerhin ein Interesse an solchen Verfahren³⁵. Aber im *Weiher* wird die Möglichkeit zur kritischen oder parodistischen Decouvrierung von mythischen Diskursen über die Sprache nicht genutzt, wie dies z.B. in Brechts *Die heilige Johanna der Schlachthöfe* (1932) der Fall ist, wo der Shakespearesche Blankvers mit seiner sprachlichen Überhöhung Urbilder geschichtlichen Handelns und dessen Konstanz - etwa den Stellenwert des Fatums an der Börse, Entwicklungsstufen des *faustischen* Menschen oder des antiken Chors als epischen Kommentars des Klassenkampfes - bloßlegt³⁶.

Vor dem Hintergrund solcher Fragen ist letztlich die Schnitzlersche Entfaltung der historischen und typologischen Konflikte im Drama zu sehen und, abgesehen von ihrer psychischen Verdrängungsfunktion, zu befragen.

Wie zuvor angedeutet, geht es dabei auf der Ebene des historischen Konfliktmusters vor allem um die Entscheidung Mayenaus, angesichts eines drohenden Krieges die Kanzlerstelle eines Reiches wieder einzunehmen, das als habsburgisches um 1750 zu erkennen, zugleich aber auch Metapher für die Entscheidungssituation von 1914 ist. Diese Stelle hatte der Freiherr infolge eines zunächst nicht weiter begründeten Zerwürfnisses mit dem Kaiser, obendrein sein Jugendgefährte, vor Jahren zurückgelegt. Eine Entscheidung, wie immer sie ausfällt, steht von Anfang an nicht nur im Zeichen politischer, sondern auch individueller, schicksalhafter Verstrickungen. Sie evoziert eine Vergangenheit, die zugleich an schuldhaftes Verhalten erinnert und Züge eines

³⁴ Vgl. Offermanns, zit. S. 47.

³⁵ Vgl. dazu Eintragungen wie folgende: 19.4.1918: «[...] ein sehr begabtes von Kaiser "Frauenopfer"» [...] (TB 1917-1919, S. 133) bzw. 21.2.1920: «[...] Werfel liest mir zwei Stunden lang sein Stück vor (bez. sich auf 'Spiegelmensch'); schön, großes Talent [...] Schluß von wahrhaft poetischer Kraft [...]» (Nachlaß) u.a.m.

³⁶ Vgl. dazu: Jan Knopf: Brecht-Handbuch. Theater. Eine Ästhetik der Widersprüche; Stuttgart 1980, bes. S. 111f.

goldenen Zeitalters trägt, in dem eine Synthese von privater und politischer Existenz zeitweise Wirklichkeit gewesen war, eine Vergangenheit, die plötzlich als unvermutete Gegenwärtigkeit aus ihrer zum Epos bestimmten Verklärung - der Abfassung einer Autobiographie unter der bezeichnenden Maxime - «[...] *Erzählen* will ich, / Nicht Anwalt, Kläger oder Richter sein [...]» (I, 751) - heraustritt.

Doch schon im ersten Aufzug wird deutlich, daß die an Grillparzer erinnernde Konstellation des unschlüssigen Helden mit gewichtigen anderen Handlungssträngen außerhalb des vordergründig Historisch-Politischen verschränkt ist. So sehr diese dazu tendieren, den politischen Konflikt zwischen Mayenau und den dynamischen Kräften, verkörpert im Offizier Ursenbeck, zu überlagern, so sehr erweisen sie sich in der Folge als durchaus explikative und komplementäre Ebenen, die im Privaten Aspekte des Geschichtlichen freilegen. Eine besondere Rolle kommt dabei dem Generationskonflikt zu, der signalartig die Sinnhaftigkeit des Handelns begleitend hinterfragt, um schon früh, in einer Ahnung Mayenaus das Ende vorwegzudenken, wenn es heißt:

[...] Von *Zukunft* glüht
die Stunde - Und nach Jugend riecht die Welt! [...]
(II, 783)

Damit sind wir aber neuerlich bei der Weierthematik und den darin aufgehobenen Beziehungsmodellen, Epiphanien symbolischer gesellschaftlicher Verhältnisse, angeht.

3. Die Weiersymbolik und ihr Zusammenhang mit dem Diskurs des weiblichen Begehrens.

In das dramatische Geschehen wird die Weiersymbolik, der in früheren Fassungen überdies ein Elfenmotiv zur Seite stand, über die beiden Frauenfiguren, der unverheiratet gebliebenen Schwester des Freiherrn, der beobachtenden Anselma, und der eigentlichen Protagonistin derselben, der eigenwilligen Leonilda eingeführt. Letztere, soweit die Rahmenhandlung, vollzieht an einem Weiher rituelle tanzartige Feste und wird hierauf zum Gegenstand durchaus konventionellen Begehrens: zuerst von Seiten des nach längerer Abwesenheit zurückkehrenden Dichters Sylvester Thorn, dem Jugendfreund Mayenaus bzw. im Anschluß daran von Seiten des politischen Antagonisten ihres Vaters, des jüngeren Konrad von Ursenbeck.

Anselma und Leonilda führen aber auch einen Bereich ein, der, ausgehend von ihren gegensätzlichen Rollenbildern, in der Folge zu einem Grundmuster der Konflikte avanciert: zur Identifikation der Protagonisten mit verschiedenen

Ordnungsbegriffen, die nicht ohne Konsequenzen für das dramatische Geschehen bleiben. So gilt für Anselma das familiäre Leitbild als Maxime. Demzufolge glaubt sie, für Leonilda die Mutter und für den Bruder die *ideale* Gattin vertreten zu müssen. Ihr Eheverzicht, zustande gekommen unter dem Druck des Bruders - «[...] brüderlicher Wahn von Ehre war's [...]» (IV, 817) - ist als sichtbarer Ausdruck einer stellvertretenden Lebenswirklichkeit zu begreifen. Als nicht authentische hat sie umso stärker auf feste, d.h. moralische Fundamente zurückzugreifen. Solche kommen schon im ersten Dialog mit dem Bruder zum Vorschein, eine vage Anspielung im Zusammenhang mit dem zurückerwarteten Jugendfreund, wenn Anselma sofort heftig und ablehnend reagiert. In der für Schnitzler diskurstypischen Formulierung - «[...] Wie lang ist das vorbei, - wenss jemals war!» (I, 744) - in der Vergangenes zwar beschworen, aber zugleich relativiert wird, wehrt Anselma mögliche Projekte aus der Vergangenheit ebenso ab, wie Anspielungen auf ihre unerlöste Weiblichkeit. Letztere sei vielmehr eine Tugend, die es, mit Seitenblick auf Leonilda und in offener Konkurrenz zum Vater zu vertreten gelte: «[...] Nun sind and're jung / Und andre zu bewahren gilt's vielleicht [...]» (I, 745).

Mit «bewahren» wird hier Leonildas vermeintliche Leichtfertigkeit, ihr freier Umgang mit der erwachenden Sexualität angesprochen. Gemeint sind die suspekten, nächtlichen Andachten an «einem weglos abgeschiednen Weiher» (I, 747), ihre *heidnischen* Tänze um einen *Opferstein* (748).

Anselma beschreibt diese die Sinn- und Ordnungszusammenhänge gefährdende Transgression genau aus dem Blickwinkel, der ein Dämonisch-Entgrenzendes in Leonildas Verhalten ins Bewußtsein rücken will und dabei eine Disziplinierung desselben unmißverständlich einfordert. Denn, so Anselma, «was ich heut' nacht / Geschaut [...]» (746):

[...] Es war kein Menschenantlitz, das ich sah.
 Doch was es immer war - *es gab sich kund*.
 Und war es auch kein Aug, kein Menschaug',
 Ich sahs doch leuchten durch die Opfernacht
 Wie einen Blick, der spöttisch-mitleidsvoll
 Ein schönes nacktes Menschenkind umfing,
 Das zwischen müden Lidern schläfrig blinzeln
 Sich ahnungsheiß dem Blick des Gottes gab [...]
 (I, 748)

Die entgrenzenden Züge des Tanzes verweisen einerseits auf Nietzsches Vorstellung vom Dionysischen, andererseits in tiefere zentrifugale Bezirke³⁷.

³⁷ Für Nietzsche spricht zwar die im Tagebuch im Oktober 1920 belegte Lektüre der *Geburt der Tragödie*, gegen eine eindeutige Festlegung des *Weiher*-Szenariums auf das bacchantische

Der Weiher ist zweifellos eine Chiffre der eigentlichen Leidenschaften, die - und die frühen Entwürfe verstärken diesen Eindruck - archetypisch abgebildet werden: der sexuellen Triebe und des Todes, die dort ihre Entgrenzung und Disziplinierung erleben und das gesamte Handlungsszenarium, einschließlich des politischen Konflikts, letztlich umfassen.

Die Abgeschlossenheit des Ortes, dessen Zugang Nicht-Eingeweihten so verborgen bleibt, daß es ebensogut eine Fiktion sein könnte, ermöglicht Leonilda die Entdeckung und das erste Ausleben ihrer Sinnlichkeit.

Stellt man die Art der Inszenierung derselben in Rechnung, eine in psychoanalytischer Hinsicht durchaus *hysterische*, die in der Folge zu einer Abspaltung einzelner Ich-Anteile führen wird, so könnte die Initiation in ihre Weiblichkeit nirgendwo anders überzeugender stattfinden. Während Leonilda Sylvester Thorn gegenüber dem Raster des *unschuldigen Mädchens* folgt, d.h. der Provokation eines erotischen Genusses und der Verweigerung der Konsumation desselben, flüchtet sie im Moment der Konsumation mit Ursenbeck in die Maske der Nixe und Elfe. Diese *Abspaltung* gibt Leonilda die Möglichkeit, darin weder einen Sündenfall zu erblicken, noch, wie sie später Ursenbeck gegenüber klarstellt, eine Verpflichtung, hätte sich doch «[...] in dem Augenblick / Da wir verzaubert ineinanderglitten [...]» (IV, 809) keiner des anderen versichern können.

Leonildas Eintritt in die Weiblichkeit vollzieht sich demnach in konsequenter Fortführung ihrer erotischen Ekstase, als «fulfillment of her ritual dance»³⁸.

Während Dickerson diese Initiation als Ausdruck eines «new level of maturity» deutet³⁹, kommt meines Erachtens in der entscheidenden Dialogstelle, in der Leonilda die Spaltung *Nixe-Weib* vornimmt, eher jene tiefere Sehnsucht nach Freiheit und Selbstbestimmung zum Ausdruck, die im Hinblick auf die gesellschaftlichen Prämissen nur gefährdend wirken kann, um ebendeshalb ästhetisch kompensiert und märchenhaft gestaltet zu werden.

[...] Dein war die *Nixe*. Willst du auch das Weib,-
Mit Jünglingsfrehheit wirst du's nicht gewinnen.
Und auch die *Nixe*, gib nur acht, steigt wieder,
Wie sie emporgetaucht, hinab zum Grund [...]

(IV, 809)

dionysische Vorbild jedoch die Vorbehalte, die Schnitzler im Anschluß an jene Lektüre formulierte.

³⁸ Vgl. Harold D. Dickerson: Water and vision as mystical elements in Schnitzler's *Der Gang zum Weiher*. In: *Modern Austrian Literature*, 4/1971, S. 24-36, bes. S. 26.

³⁹ Vgl. Ebd. S. 26.

Mögen die Möglichkeiten der Weiher-Symbolik auch nicht voll ausgeschöpft erscheinen, so bilden sie doch mit Parallelstellen aus anderen Texten einen leitmotivischen Sinnzusammenhang, in dem Spiegelflächen des Eros, insbesondere des Libertinären, erkundet und ausgeleuchtet werden.

In den *Schwestern oder Casanova in Spa* (1917) träumt z.B. Andrea eine solche über die Idee eines nächtlichen Festes herbei, um im Schutzmantel der Nacht Glücksspiel und erotische Phantasie zusammenzuführen und auszukosten:

[...] Wenn sich die Nacht senkt, werden schleierlos
 Von Busch zu Busch des Waldes Nymphen schweben
 Und ihre Gunst an Sterbliche verschwenden - [...]
 Wird uns ein leuchtend weißer Frauenleib -
 Das Los entscheidet welcher - Spieltisch sein [...] ⁴⁰

Ein Weiher markiert schließlich auch in der *Komödie der Verführung* (1923) jenen Ort, an dem das Karussell der Triebe ebenso wie das Mißlingen der erotischen Bindung seinen Ausgang nimmt. Leonildas tranceartige Tänze artikulieren vor diesem Hintergrund Weiblichkeitsvorstellungen, wie sie auch Aurelie als Lebenspraxis umzusetzen versucht.

Wenn Aurelie als «Unerschöpfliche» vieles mit Leonilda verbindet, so trennt sie doch ihr jeweiliges Bewußtsein von erotischer und gesellschaftlicher Freiheit. Nur Leonilda gelingt es, über ihre konsequente Haltung, Identität bis zuletzt zu bewahren, wie ihre Antwort auf den väterlichen Wunsch nach Vermählung mit Ursenbeck bekundet: «[...] Ich bleibe frei zurück. / Wie und - ob wir einander wiederfinden / Weiß nur der Gott, vor dem wir uns [d.h. im Weiher] vermählt [...]» (V, 832).

So schlägt das destruktive erotische Potential im *Weiher* nicht wie im Fall Aureliens auf die Protagonistin selbst zurück. Auf der Ebene der männlichen Figuren tritt der erotische Konflikt, der für den unterliegenden Thorn im Selbstmord endet, hingegen überhaupt erst im Zusammenhang mit den ideologischen Konflikten an die Oberfläche, die zugleich, wie schon früher angedeutet, die Funktion von Deckerinnerungen erfüllen, ihre Bezüge zu den erotischen Konflikten allerdings nie völlig aufkündigen können.

Verschiedene gesellschaftliche Leitbilder und geschichtliche Erfahrungen, verschärft durch einen Generationskonflikt, prallen dabei aufeinander. Letzte-

⁴⁰ Vgl. A. Schnitzler: Dramatische Werke, Bd. 2, S. 667; Zur Spannung von Eros und Hassard, zum Zusammenhang von Lust- und Machtprinzip vgl. die aufschlußreichen Eintragungen Walter Benjamins in: W. Benjamin: Das Passagen-Werk, Kap. O (Prostitution, Spiel), Frankfurt/M. 1983, Bd. 1, S. 612-642, bes. S. 635f, welcher sich dabei auf Autoren stützt, die auch Schnitzler gekannt hat wie z.B. E. Bergler und E. Simmel.

rer - zwischen einer Vätergeneration, der Mayenau und Thorn angehören, und der rebellischen Jugend, vertreten durch den Offizier Konrad v. Ursenbeck - spaltet sich nicht zufällig mit der Thematisierung des Erotischen innerhalb der Vätergeneration nochmals auf, wobei der Verursacher derselben letztlich auch die radikalste Konsequenz, den Tod, zu erfahren hat, in jenem Weiher, der sinnbildlich den Eros und den Tod zusammenführt.

4. Das Diskursprinzip der Ordnung und der Rebellion

Die verschiedenen Diskurse der Ordnung weisen zunächst einen gemeinsamen Ausgangspunkt auf: jenen des jeweiligen Unbehagens an der bestehenden Wirklichkeit. In der reflexiven und analytischen Tendenz spiegeln sie ferner Schnitzlers problematische Lebenssituation, die - so Farese - durch zunehmende Vereinsamung und einer dem künstlerischen Zugriff entgleitenden Realität geprägt ist⁴¹.

Bei Mayenau, in dessen resignativen Zügen genau jene Lebenssituation durchschimmert, nimmt der Diskurs der Ordnung seinen Ausgang im Versuch, die Lebenswirklichkeit nach einer tiefen politischen Delusion wenigstens ästhetisch über das Verfassen einer Autobiographie zu bewältigen: «[...] Meines Lebens Lauf / Geheimen Sinn mir selbst zu offenbaren [...]» (I, 750). Es geht zunächst also darum, eine Vergangenheit in ihrer stilisierten Form zu begreifen, deren Strukturen zu ergründen, und zwar bis zu jenem Moment, wo, so Mayenau, «sie mir zerfiel» (I, 751). Davon ausgehend soll in der Folge jener frühe Bruch, der zum Rückzug aus dem Politischen geführt hatte, einer neuen Bewertung unterzogen werden. Doch es bedarf dazu eines Anstoßes von Außen, der sich durch die plötzliche Entscheidungssituation, d.h. die Aufforderung, in die Kanzlerstelle zurückzukehren, auch einstellt. Es ist dies zugleich ein dynamisches Moment, welches das Freilegen ideologischer Motive erleichtert, nicht zuletzt deshalb, weil Ursenbeck, der Vermittler dieser Aufforderung, an letztere völlig andere Erwartungen knüpft als Mayenau selbst.

Ursenbeck verkörpert ja den Typus des forschenden Aktivistens, der davon ausgeht, über militärisches Handeln in die Wirklichkeit gestaltend eingreifen zu können. Von Mayenau erwartet er sich daher für das Heer, das sein Vater kommandiert, das politische Signal. Handlungsfreiheit hieße aber nichts Geringeres als die Legalisierung eines schwelenden Kriegszustandes, ein Ansinnen, das Mayenau nur zurückweisen kann, bedeutet ihm doch Politik ein rationales, verhandelbares, auf Koexistenz und wechselseitigen Vorteil ausgerich-

⁴¹ Vgl. dazu: Giuseppe Farese: Untergang des Ich und Bewußtsein des Endes bei Arthur Schnitzler; in: G. Farese (Hrsg.): Akten des Internationalen Symposiums Arthur Schnitzler und seine Zeit; Bern-Frankfurt/M.-New York, 1985, S. 24ff.

tetes Geschäft. In diesem Sinn erblickt Mayenau in einer Rückkehr eine Art Friedensmission unter dem Motto: «[...] der Gegenwart bescheidnes Haus zu bauen [...]» (IV, 813).

Unter dem Druck, sich entscheiden zu müssen, gewinnt schließlich jene erste Erfahrung des Krieges als ausschlaggebende für die frühe Delusion und Entfremdung an Konturen, steht sie doch plötzlich da als:

[...] Tag des Trugs und sinnlos wie kein and'rer
Und tiefster Wahrheit voll, wie keiner mehr [...]
(II, 783)

Während Mayenau daraus seine Konzeption der Toleranz und Verständigung ableitet, empfindet Ursenbeck, in Konkordanz zu seinem soldatischen Kodex, eine solche Haltung als kränkende, unheroische Begrenzung seines - und des Heeres - aktivistischen Potentials:

[...] Wir *lebten* nicht -
Wir *dämmerten dahin* [...]
Und unser Haß, glutroter Brand geboren,
Zu Aschenfunken matten Spotts versprüht,
Bläst vor der Feinde Zelt der Wind [...]
(I, 762)

Schnitzler läßt somit in dieser Konfrontation vor allem zwei Diskursmodelle aufeinanderprallen: das aus historischer Erfahrung begründete der Vernunft und das der Aktion, das keiner rationalen Begründung bedarf.

Am Ausgang dieser Konfrontation steht Rebellion - von Ursenbeck verstanden als «[...] Gehorsam. Doch dem rechten Herrn [...]» (I, 765) - so unmißverständlich im Raum, daß Mayenau keine andere Entscheidung bleibt, als die Kanzlerstelle wieder einzunehmen, um den schwelenden Konflikt vielleicht doch noch mit diplomatischem Geschick zu verhindern. Dasselbe Szenarium greift Schnitzler als retardierendes dramatisches Mittel im dritten Aufzug noch einmal auf. Wieder deklariert Ursenbeck Mayenaus Anstrengungen, in den «vorbestimmten Lauf der Dinge» einzugreifen - gemeint sind dessen Verhandlungen mit dem feindlichen Gesandten - als erniedrigend, um den Diskurs der Vernünftigkeit, zugleich eine Stilisierung väterlicher Autorität, mit dem Argument 'Jugend' zu durchkreuzen:

[...] Ich bin ein Mann - und er ist grau und alt [...]
(III, 805)

Jugend - und andere Stellen bekräftigen dies - fungiert hier mit dem indirekten Aufruf zum Vaternord nicht bloß als Ausdruck eines Generationsbewußtseins, sondern spricht hier sowohl psychische Konfliktebenen im Sinn der bereits erwähnten Deckerinnerungen an als auch gesellschaftliche, die den Vaternord als Voraussetzung für das künftige reinigende Gewitter des Krieges begreifen:

[...] Vergiftet ist die Welt von Greisenatem!
 Man sollte sie erschlagen allesamt
 Daß listig anezogne Ehrfurcht nicht,
 Sich durch das Mark der Jugend wühlend, bald
 Sie selbst so schwach und feig wie Greise macht [...]
 (III, 806)

Ausgehend von diesem Konfrontationsmodell hat Derré unter Bezugnahme auf mythische Grundmuster geschichtlichen Handelns den Nachweis einer strukturellen Nähe des *Weihers* zu Giraudoux's Drama *La guerre de Troie n'aura pas lieu* (1935) zu führen versucht. In der Tat scheint eine solche gegeben, werden doch in beiden Dramen Möglichkeiten des Eingreifens in den geschichtlichen Prozeß erwogen und durchgespielt. So agiert z.B. Mayenau wie Giraudoux's Hector: als erfahrener Staatsmann, im Wissen um die irrationalen Triebkräfte, die in beiden Texten als Fremdenhaß und Generationskonflikt an die Oberfläche treten. Beide arbeiten auf die Wahrung des Status quo hin, um am Ende die Vergeblichkeit ihrer Anstrengungen erfahren zu müssen⁴².

Die zweifellos gegebenen Analogien, die als typologische bei Schnitzler eher unverbindlich bleiben, um sich als Ordnungsdiskurse in den Schlußszenen bloßzulegen, können über eine grundlegende Divergenz jedoch nicht hinwegtäuschen. Das Prinzip der variierenden Wiederholung von Geschichte im Drama wird bei Schnitzler - etwa in der stets unscharf bleibenden und auf der Bühne nicht präsenten Figur Josephs II. - zwar thematisiert, aber nicht ausgearbeitet; zum anderen ist es für das Mythendrama des 20. Jahrhunderts durchaus umstritten. Peter Szondi hat in einem Nachtrag zu seiner *Theorie des Dramas* mit Bezug auf Giraudoux darauf aufmerksam gemacht. Entscheidend sei demnach nicht das Wiederholungsprinzip, sondern die auf Distanz und Verfremdung abzielende epische Kommentierung des Mythos⁴³.

⁴² Vgl. Françoise Derré: *L'Oeuvre d'Arthur Schnitzler. Imagerie viennoise et problemes humains*; Paris 1966, S. 460.

⁴³ Vgl. dazu Peter Szondi: *Schriften*, Bd. II, Frankfurt/M. 1978, S. 298f. Mythisches Geschehen werde demnach auf der Bühne nicht mehr im Handlungsablauf verkörpert, sondern erzählt. Giraudoux's Drama sei deshalb keine Variierung der *Ilias*, weil in ihm eigentlich soweit hinter die Geschichte zurückgegangen werde, daß deren Logik zunächst in Frage gestellt, am

Daß Schnitzler andererseits die Form des epischen Kommentars anzuwenden wußte, zeigt ja seine *Komödie der Verführung*, in der Leben, in Anlehnung an Lukács, in seiner «episierenden, lyrisierenden, formzersetzenden Wirkung [...]» zur Disposition steht⁴⁴.

Trotz Giraudoux- und Pirandello-Lektüre im Jahr 1924 entschied sich Schnitzler im *Weiher* gegen das epische Drama. Kommentierende Reflexion bleibt dabei keinesfalls ausgeschlossen, womit Elemente des Epischen in die traditionelle Form integriert werden, und zwar in folgenden Zusammenhängen: über das Distanz schaffende Diktieren der Autobiographie, die einerseits wesentliche Sinnzusammenhänge referiert, andererseits die eigene Geschichte nochmals zur Disposition stellt oder in einer Episode, die v.a. Ursenbeck betrifft. Gemeint ist damit jene im ersten Aufzug (I, 763), in der sich Ursenbeck an eine Begegnung mit einem jungen Offizier der feindlichen Seite erinnert. Diese Begegnung, in der auch Spiegelungen eigener, antagonistischer Möglichkeiten des Ich durchschimmern, hat ja zur Folge, daß Ursenbecks Feindbild und somit seine Identität kurzfristig ins Wanken geraten, zumal an die Stelle desselben eine homoerotische Attraktion getreten war. Die gefährdenden Züge dieser erinnerten Episode kehren am Schluß im Drang Ursenbecks wieder, genau diesen Freund-Feind zu töten, d.h. aber auch zugleich in dieser Konstellation des Doppelgängers einen Teil seiner eigenen möglichen Identität zu vernichten⁴⁵.

An das damit angesprochene Verhältnis von Schein und Wirklichkeit knüpft auch jene Form kommentierender Reflexion an, die in der Figur des Sekretärs (Andreas Ungnad) zu Tage tritt. Dieser stellt bekanntlich das ganze Geschehen überhaupt in Frage und zwar als ein von ihm erfundenes und inszeniertes, vor allem Thorn gegenüber:

[...] All dies ist Schein. Auch ich, wie Ihr mich seht.
Es ist mein Geist, der sich die Welt erschuf
Und mittendrein sich selbst gestellt [...]

(III, 786)

entscheidenden Punkt jedoch wieder Homer überantwortet wird.- Als Modellfall epischer Kommentierung historischer Mythen käme m. E. eher *Ostpolzug* (1925) von Arnolt Bronnen in Frage, in dem der Alexander-Mythos in Form eines gewaltigen Monologs sowohl 'erzählt' als auch mit dem Mythos des modernen Menschen (Himalaya-Expedition) konfrontiert wird.

⁴⁴ Vgl. dazu: E. L. Offermanns: Arthur Schnitzler. Das Komödienwerk als Kritik des Impressionismus; München 1973, S. 173; weiters auch Georg Lukács: Entwicklungsgeschichte des modernen Dramas; = G. L. Werke, Bd. 15, Darmstadt-Neuwied 1981, bes. 5. Buch, S. 518ff. Die Lektüre der frühen Studien Lukács' ist außerdem im Tagebuch (1918) belegt.

⁴⁵ Vgl. dazu Martin Swales: Arthur Schnitzler. A critical study. Oxford 1971, S. 46f.

5. Zur Figur des Sylvester Thorn.

Im Gegensatz zu den eher kompakten Charakteren wie Mayenau und Ur-
senbeck führt Schnitzler mit dem Dichter Sylvester Thorn eine Figur ins
Drama ein, die in ihren Erfahrungen und Projektionen das Widersprüchliche
einer durchaus komplizierten Existenz unter konkreten gesellschaftlichen Be-
dingungen und psychologischen Konflikten zum Ausdruck bringt. Als Figur
ermöglicht sie Schnitzler ferner, verschiedene Ebenen von Konflikten an ei-
nem nicht festzulegenden Typus ins Blickfeld zu rücken, wobei Thorn
zugleich eine Kontrastfolie zu Mayenau abgibt, auf der Facetten von Mayenau
selbst zum Vorschein kommen. Es sind dies vor allem die psychosozialen
Aspekte im Sinn des ursprünglichen *Weiber*-Szenariums, die in ihrer Schich-
tung und wechselseitigen Bedingtheit die erstrebte Synthese von Privatem und
Politischem, von tieferen Sehnsüchten und gegebenen Möglichkeiten letzten-
endes ins Tragische wenden müssen.

Thorns Rückkehr, Thema des zweiten Aufzuges, knüpft zunächst an eine
familiäre Motivik an. Sie ist, wie bei Casanova, eine *Heimfahrt*. Ausgangs-
punkt ist dabei ein Bedürfnis nach Integration in geordnete Verhältnisse, wie
sie Heimat und Familie repräsentieren, ein Bedürfnis, das in seiner Vernünf-
tigkeit auch den Maximen Mayenaus verwandt erscheint.

Eine künftige Vaterschaft und Ehe mit Alberta, der vormaligen Geliebten,
sollen diese Integration bewerkstelligen. Gründete sich die bisherige Lebens-
form eher auf Unstetigkeit, so gelte es jetzt einen Schlußstrich zu ziehen, denn,
so Thorn: «[...] Die Stürme sind, die Jugend ist vorbei [...]» und: «[...] Des
Schicksals nahmen beide wirts entgegen [...]» (II, 773).

Der durchklingende resignative Gestus, der diese Integration begleitet, ist
jedoch nicht nur Ausdruck eines gewandelten Bewußtseins, z.B. eines Über-
gangs aus einer abenteuerhaften in eine soziale Existenz. Er ist auch Ausfluß
einer konkret erfahrenen gesellschaftlichen Delusion. Erkennbar wird dies in
der Präzisierung der Motive der vorangegangenen Abwesenheit, Motive, die
als erfahrene Intoleranz und Exilierung faßbar werden, führen sie doch - und in
den Entwürfen bis 1918 geradezu leitmotivisch - auf irrationale Manifesta-
tionen, insbesondere auf einen persönlich erlittenen Fremdenhaß zurück⁴⁶.

⁴⁶ Vgl. z.B. im Entwurf von 1915, Nachlaß Bl. 159f., wo es heißt: «[...] Durch Jahre war ich
meiner Heimat fern [...]. Sie haben mich gescholten und geschmäht. Es war ein Tropfen frem-
den Bluts in mir. Urväter hatten ihre Heimat dort, wo jetzt unsere Feinde stehen [...]» oder Bl.
171, Leonilda gegenüber: «[...] Ich ertrug es nicht, daß sie mich schmähen, mich besudeln durf-
ten [...]» Aufschlußreich in dieser Fassung auch die Deutung Mayenaus, der Thorns Abwesen-
heit - gleichsam stellvertretend für das Empfinden der 'herrschenden' Seite als Selbstaussgren-
zung sieht: «[...] Er verbannte sich selbst. Freilich tat er gut daran. Er schrieb über sein Vater-
land [...] so böse, höhnische, wilde Dinge auf, wie's eben nur einer tut, der seine Heimat nicht
liebt [...]» (Bl. 149).

Dadurch gewinnt jenes Integrationsbedürfnis eine neue gesellschaftliche Qualität und zwar als mutige und vorwärtsgerichtete Entscheidung, die ein jederzeit mobilisierbares Potential, die Tradition willkürlicher Ausgrenzung, vorweg ins Kalkül zieht:

[...] Und wenns den Leuten just gefällt, Ihr wißt,
Heißt *fremd verhaßt*, heißt *niedrig*, heißt *gemein* [...]
(II, 768)

Thorns Erfahrungen mit dieser Tradition, die als Manifestationen der Volksseele im Schlüsselwort *Pöbel* zusammenlaufen, - «[...] als einmal vor dein Haus der Pöbel zog [...]» (II, 768) - greifen neben den frühen Gestaltungen, in denen die Frage der Autonomie des Schriftstellers, der Freiheit zur Kritik im Mittelpunkt zu stehen schienen, um 1918 auf die sehr realen Ängste Schnitzlers vor antisemitischen Bewegungen zurück. In ihnen wurzelt wohl auch die Gegenbewegung, die Identifikation mit einem neuen Heimatbild, das als individueller, unabsprechbarer Fluchtraum entworfen wird:

[...] Und schrien sie alle, die von Urzeit her
In diesem Lande hausen, meine Fremdschaft
Ins Antlitz mir - und schichteten sie selbst
Den Holzstoß für mich auf: - mir könnte nimmer
Ihr Drohn, ihr Hassen das Gefühl verwirren -
Du Erde weißt, daß ich aus dir erwuchs [...]
(II, 771)

Wie brüchig dieses auf Beschwörungsformeln beruhende Konzept ist - «[...] *Jetzt* war's die Heimat erst, die mich umgab - / Der Erdenfleck, der mir gehört [...]» (II, 771) - wenngleich in ihr die Dialektik von Ausgrenzung und Integration am schärfsten umrissen wird, geht nicht zuletzt daraus hervor, einen radikalen Bruch mit der bisherigen Lebenspraxis, d.h. in der Folge auch mit dem bisherigen literarischen Selbstverständnis vollziehen zu müssen. Es gilt nämlich, das «geheime Buch», den brisanten Lebensstoff der Jugend nach einer letzten Lektüre für immer zu vernichten. Die tiefere Tragik der angestrebten Integration ist genau in diesem Bruch auszumachen, mit dem nicht nur ein Stück Vergangenheit, sondern auch ein Teil von Identität aufgegeben wird, um sich die mögliche Infragestellung - «[...] Den, der ich bin, an dem zu messen, der / Ich einmal war [...]» (II, 775) - zu ersparen, könnte doch das «[...] Vergangne sich / im jugendhellen Spiegel meines Wortes / Lebend'ger als die Gegenwart [...]» (II, 775) erweisen.

Die Aufgabe der ästhetischen Identität in der symbolischen Vernichtung

des geheimen Buches, Chiffre der Jugend - «[...] auf daß mich niemals mehr / Ein so gefährlich Spiel verlocke [...]» (II, 774)⁴⁷ war in dieser Schärfe keinesfalls von Beginn an vorgesehen. im Gegenteil. Noch 1915 versah Schnitzler diesen Bruch mit der Idee einer anderen, auf die Zukunft ausgerichteten Poesie, wenn es heißt:

[...] Alles, was bis jetzt von mir geschaffen ward, soll untergehen.
Meine Leiden, mein Leben lang sang ich [...]. Ich hatte mich an die Gegenwart verloren, nun will ich zu denen sprechen, die kommen werden [...]⁴⁸

In die kompromißlose Absage an die Literatur, wie sie die Endfassung enthält, floß wahrscheinlich vor dem Hintergrund eigener lebensgeschichtlicher Krisenerfahrungen die elementare Angst ein, vor der Wirklichkeit und den Grundlagen der erhofften Integration zu versagen. Daß dieses Versagen trotzdem eintritt, beginnend mit dem dritten Aufzug infolge des Zusammentreffens Thorns mit Leonilda, verleiht dem Geschehen zugleich eine neue, ja vielleicht die eigentliche Spannung, wie sie schon in den früheren *Weiher*-Szenen angelegt war. Denn in jenem Augenblick, als Thorn sich anschickt, zu Alberta aufzubrechen, - «[...] an das geweihte Bett, wo selig bange / In Mutterträumen die Geliebte hartt [...]» (III, 785) -, ein Vers der Thorns Integrations- und Ordnungsbedürfnis geradezu idealtypisch referiert, kommt es zur folgenschweren Begegnung mit Leonilda. Sie stellt seine brüchige Konzeption über die Evozierung einer tieferen Gemeinsamkeit in Frage, indem sie den Integrationswunsch als Preisgabe von Identität und Autonomie, als Weg ohne Zukunft, denunziert:

[...] Doch statt ins Freie nimmst du deinen Weg
Dorthin, wo aller Glanz - kaum aufgestrahlt,
Mahnzeichen deiner unerfüllten Sendung -
Verdämmern wird im lauen Dunst der Pflicht,
Um in der dumpfen, längst entwöhnten Luft
Unseliger Gemeinschaft zu verlöschen [...]
(III, 788)

Mit *unseliger Gemeinschaft* ist nichts anderes als Thorns Eheprojekt mit Alberta gemeint. Für Thorn muß es nun den Anschein haben, als würde Leonilda sich selbst als Alternative zu dieser Vision des *Kein Weg ins Freie* an-

⁴⁷ Vgl. dazu auch Ebd. den Vers: «[...] Im tiefen Schlummer halbvergess'nen Worts / Ruht meine Jugend hier im Schloß verwahrt [...]» (II, 774).

⁴⁸ Zit. nach der Fassung im Nachlaß, box file 111, Bl. 163.

bieten, eine Überlegung, der Schnitzler zeitweise, im Sinn der entgrenzenden Symbiose von Eros und Poesie durchaus nahegestanden war⁴⁹. Bei genauerem Blick auf die definitiven Dialogsequenzen wird hingegen deutlich, daß Leonildas Interesse an Thorn sich weniger einer konkurrierenden erotischen Sehnsucht verdankt, als der Suche nach einem intellektuellen Partner.

Während Thorn in ihren Antworten eine Bereitschaft zu einer konventionellen Beziehung zu erkennen meint - er fragt sich, gefangen in seinem Integrationsbedürfnis, «in steigender Erregung» [so die Szenenanweisung Schnitzlers, III, 789], ob ihm die, die er selbst nie halten wollte, Treue gehalten habe - weist Leonilda eine solche zugunsten eines gemeinsamen Freiseins, wenn auch nicht sehr bestimmt, zurück:

[...] Noch sind wir frei. Laß uns ins Dunkel fragen.
Vielleicht bringt Antwort der erglühnde Tag.

(III, 789)

Doch die überraschende Bitte Thorns beim Vater und Freund - «[...] Gib Leonilda mir zur Frau.» (III, 791) - besiegelt in ihrer besitzerhebenden Tendenz erst recht jenes *kein Weg ins Freie*, abgesehen davon, daß es noch in derselben Nacht zur sexuellen Hingabe der *Nixe* Leonilda an Ursenbeck kommt.

Das Wiedersehen Thorns mit Leonilda, ihr Dialog und die sich daraus ergebenden Konsequenzen, sind ein Modellfall des Mißlingens von intellektueller und erotischer Kommunikation. Thorns Diskurs der Ordnung, der bürgerlichen Konvention, Folge seiner Absage an die ästhetische Existenz, muß an Leonildas Diskurs des nichtkonventionellen Begehrens vorbeigehen. Für die dramatische Entfaltung der Konflikte ist dieses Mißlingen jedoch von erheblicher Bedeutung: es verleiht dem dramatischen Geschehen nicht nur eine neue Dynamik, es gibt Schnitzler auch die Möglichkeit, die desintegrative erotische und psychosoziale Infragestellung einigermaßen in den Griff zu bekommen.

Unwiederbringlichkeit der Jugend und erotische Entsagung sind als Grundkonflikte wieder präsent. In Thorn zeigt Schnitzler das Aufbäumen gegen dieses, in den Entwürfen längere Zeit schärfer sich in Erinnerung rufende Lebensgesetz - «[...] Für eine Stunde Jugend gäbe ich Ruhm [...]»⁵⁰ - eine ver-

⁴⁹ Vgl. z.B. Leonildas Antwort auf Thorns Reaktion hinsichtlich der mittlerweile verlorenen Jugend im Entwurf von 1915, Nachlaß, box file 111, Bl. 182: «Jung genug [für mich] und wirst es bleiben. Wirst Wundersames schaffen als mein Geliebter [...]».

⁵⁰ Vgl. Ebd. Bl. 176 (1915), vgl. auch die spätere Umkehr der Motivation für die Beziehung mit Leonilda, nach deren überraschenden Zurückweisung, Ebd. Bl. 223-224: «Du bist verzaubert, Leonilda [...] Komm mit mir! Folge mir! Weisst du, was ich deinem Vater versprach? Nach einem Jahre wollt ich mich selbst töten [...] Ein Jahr, dann solltest du frei sein und ich tot. Doch weiss ich wohl, ein Jahr ist viel. Du solltest einen andern Schwur von mir haben. Eine

deckte Spiegelung eigener Vorstellungen im Sinn der Tagebucheintragung von 1909; über Mayenau das *ödipale* Staunen und Grauen, bemäntelt mit einer familialen und moralischen Rhetorik, die zur Ablehnung einer möglichen Überschreitung jenes Gesetzes führen muß, zumal das Selbstverständnis als Vater und erotischer Rivale untergraben würde. Das *vernünftige*, bloß melancholische Resümee, ist wohl auch von daher zu deuten:

[...] Mein Freund
 Spätsommerlich herangereift sind wir
 Vielleicht noch zu *erobern* stark genug -
 Und wär's die Jüngste [...]
 Zu *halten* nimmermehr [...]

(III, 793)

Um die Verbindung, die Leonilda ohnehin nicht anstrebt, auch aus der Sicht Mayenaus nicht zustandekommen zu lassen, muß dieser Ursenbeck, seinen politischen Gegenspieler, in die Familie integrieren, ein an sich konventionelles Motiv, das hingegen, als Teil des ursprünglichen Hasards, in der Verknüpfung eines Kuppelei- und Duellmotivs eine mittlerweile verdeckte gesellschaftliche Brisanz vertreten hatte⁵¹. Der vierte Aufzug, der Mayenau als Kanzler und politisch den Triumph der Vernunft vor Augen sieht, gewährt diese Frist, innerhalb derer tatsächlich die entscheidende Begegnung zwischen Leonilda und Ursenbeck stattfindet. Doch die Lösung, die sich abzuzeichnen scheint, hat ihren Preis.

Nachdem die Friedensmission Mayenaus von der Dynamik der Ereignisse, d.h. der Provokation des Konflikts durch das Heer eingeholt und überholt worden war, bricht die vernünftige Konzeption in sich zusammen. Während Ursenbeck überlegen und «zu rechter Stunde» (V, 836) in die Schlacht zieht, bleiben Mayenau und Thorn als Zu-spät-Gekommene zurück. Zwar hebt auch die neue Wirklichkeit die persönliche Reintegration des Freiherrn in die Geschichte nicht auf, allerdings nur um den Preis der Aufgabe und Selbstverleugnung seines Weltbildes:

[...] Mein unnütz Amt,

Nacht nur und ich will sterben.» Aufschlußreich auch Sylvesters Begründung nach Leonildas *Nein*: «[...] Erfüllung dieses Daseins diese Nacht. Eintritt ins Leben und Abschied von dieser Welt zugleich [...]».

⁵¹ Vgl. z.B. jene Passagen aus früheren Fassungen, in denen Ursenbeck eine später offenbar nicht mehr vorhandene gesellschaftliche Differenz betont, die zugleich eine Legitimation für seine Duellprovokation darstellt, z.B. Ebd. Bl. 126: «[...] Ihr seid eine Familie von Emporkömmlingen. Meint Ihr, ich habe Euch nicht durchschaut [...]».

Ein anderer mag's verwalten. Unverzüglich
 Leg ich's zurück in meines Fürsten Hände
 Und zieh mit meinem alten Regiment,
 Wie ich für solchen Fall mir schwor, ins Feld.
 (V, 837)

Der rebellische Aktivismus der jungen Generation als «eines komplementären Gegensatzes»⁵² setzt sich im Bild des Krieges unmißverständlich durch, um die bisherige Lebenspraxis Mayenaus und Thorns entscheidend in Frage zu stellen, am folgenreichsten für Thorn. Dieser hat neben dem Verlust Albertas und des Kindes auch die Zurückweisung durch Leonilda und somit das Zerfallen seiner Lebenszusammenhänge zur Kenntnis zu nehmen:

[...] Der Weg ist mir versperrt. Zerstoßen ist
 Der Heimat *dumpfer Trug* [...]
 (V, 825)

Anknüpfend an den *Beziehungsreichtum*, wie er im Tagebuch und in den frühen Skizzen vertreten wird, bricht am Ende schließlich durch, was als Disposition schon länger präsent war: eine «gespenstische» Trias von Alter, Wahnsinn und Tod, wie Leonilda Thorns Selbstmord im Weiher kommentiert.

Wie in *Casanovas Heimfahrt* nicht Venedig sondern der Tod das letzte Ziel der Re-Integration darstellt, weil er, so Rey, «alle Widersprüche des Lebens aufhebt», so muß auch Thorns *Heimfahrt* angesichts der Unmöglichkeit eines Neubeginns zur Todesfahrt werden, zur mystischen Vereinigung mit dem Urstoff seiner Existenz⁵³. Von der bedrückenden und letztlich erdrückenden Macht jener Trias werden am Ende alle Figuren und Konflikte eingeholt. Unzeitgemäß, wie in seiner Sprache, klingt das Versdrama auch aus, «eine langsam traurig tönende Elegie»⁵⁴, die sich in der konsequenten sprachlichen Überhöhung und in der verfremdenden Typologisierung um ihre brisantesten Möglichkeiten bringt.

⁵² Vgl. W. H. Rey: A. Schnitzler, S. 18.

⁵³ Vgl. Ebd. S. 47; dazu auch H. Dickerson: Water and Vision, S. 29f.

⁵⁴ Vgl. G. Lukács: Entwicklungsgeschichte des modernen Dramas, S. 520.

Reinhard Urbach

«Was war, ist». Das Problem des Historismus
im Werk Arthur Schnitzlers

Ich beginne mit einem Zitat aus Arthur Schnitzlers Aphorismen-Sammlung *Buch der Sprüche und Bedenken*, an denen er sein Leben lang gearbeitet hat und die er 1927 publizierte:

Keine Tat, die mißlungene so wenig als die geglückte, ist aus der Welt zu schaffen. Auch das Beil, das geschwungen wurde und *nicht* traf, wirkt unaufhaltsam weiter, wenn auch in anderer Weise und manchmal selbst in anderer Richtung als des Beilschwingers Absicht war; - und es kann ein schlimmeres Mordwerkzeug gewesen sein als wenn es getroffen hätte.

Mit diesem Bild vom geschwungenen Beil faßt Arthur Schnitzler seine Geschichtsphilosophie zusammen. Sie könnte uns erschrecken. Alles Gewesene, heißt das, wirkt weiter, wirkt in die Gegenwart hinein. Die Gegenwart setzt sich zusammen aus der Summe vergangener Taten und Absichten; sie ist völlig abhängig von der Vergangenheit, kann sich nicht selbst bestimmen, sondern nur als Fortsetzung verstehen. Es könnte zwar einen Rest von Entscheidungsfreiheit geben, aber auch sie wäre eingeschränkt auf ein Entweder/Oder, das sich aus einer vergangenen Tat oder Absicht herleitet. Alles was geschieht, ist die Folge von etwas Geschehenem. So läßt sich eine Kausalkette bis zum Anbeginn der Welt zurückverfolgen, aus der es kein Entrinnen gibt, an die man gefesselt bleibt. Und wenn damit auch kein Determinismus gemeint ist, so kann man sich doch des Eindrucks eines allumfassenden Fatalismus nicht erwehren. Es ist dies ein Fatalismus der Wirkung von Vergangenem auf Gegenwärtiges mit der Besonderheit, daß auch das nichtgeschehene Vergangene weiterwirkt. Nicht nur die Geschichte reglementiert das Geschehene, sondern auch alles, was nicht zur Geschichte geworden ist; alles, was Vorhaben, Traum, Wunsch, Gedanke, nicht zur Tat gewordene Absicht war, kann in der Gegenwart plötzliche Kraft gewinnen und in Erscheinung treten. Und zwar so, wie es gemeint war - oder auch umgekehrt. Die Totalität dieser Abhängigkeit

der Gegenwart von der Vergangenheit ist so monströs und erscheint so abstrus, daß sich zwangsläufig die Frage stellt, wie Arthur Schnitzler zu dieser Ansicht kam. Es ist das Problem des Historismus, von dem er sein Leben lang nicht loskam.

Wie ist Historismus zu verstehen? Nicht als historische Disziplin, nicht als Beschäftigung mit der Geschichte, auch nicht als eine bestimmte historische Epoche, sondern als eine Geisteshaltung, die im letzten Viertel des 18. Jahrhunderts entstand und im 19. Jahrhundert zur übermächtigen Weltanschauung wurde, die sich allen Lebensregungen unterwarf. Die Entwicklung des historistischen Gedankens läßt sich in einem Satz zusammenfassen: Während Johann Gottfried Herder die Entdeckung machte und mit Vehemenz variierte, daß alles Geschichte ist, kehrte der Historismus des 19. Jahrhunderts - unter dem Einfluß Hegels - den Satz um: Nicht: «Alles ist Geschichte» - sondern: «Geschichte ist alles».

Das 19. Jahrhundert wurde die Geister, die Herder gerufen hatte, nicht mehr los. Es gab nichts Wichtigeres als die Geschichte. Zunächst wurde sie als Instrument nationaler Besinnung im Kampf gegen Napoleon gebraucht. Die Geschichte wurde zum Fluchtpunkt. Man konnte in sie fliehen, man war in ihr gut aufgehoben. In der Vergangenheit gab es die wahren Werte, die in der Gegenwart vermißt wurden, die aber endlich wiederhergestellt werden sollten. (Die Rede von Novalis *Die Christenheit oder Europa* ist das phantastischste Produkt der romantischen Bemühung, aus der Vergangenheit die Zukunft in geradezu mystischer Weise zu entwickeln.) Je mehr die Geschichte zum Fluchort wird, desto mehr wird sie zum Fluch. Die Sehnsucht der Romantiker macht die Vergangenheit zum Ort der wahren Werte und zur beherrschenden Macht. Denn wenn es in der Vergangenheit eine Schuld gegeben hat, so ist die Gegenwart dazu da, sie zu sühnen. Gespenster sorgen dafür, daß der Fluch aus der Vergangenheit in der Gegenwart lebendig und bewußt bleibt und zum sühnenden Untergang führt. Das ist so von der *Ahnfrau* Grillparzers (1817) bis zu Edgar Allan Poe's *The Fall of the House Usher* (1839). Geschichte ist nicht nur Erbe, von dem man lebt; sie ist auch Last, die einen bedrückt. Sie wird zum Überbau. Alles wird ihr unterworfen. Sie bekommt göttlichen Charakter. Das heißt, Gottes Wirken ist nicht nur in der Geschichte zu erkennen, sondern umgekehrt: die Geschichte ist die Manifestation Gottes. Sie im Sinne des Fortschritts der Höherentwicklung der Humanität zu vervollkommen, ist göttliches Gebot, bedeutet Gott gleich zu werden, paradisische Zustände wieder herzustellen. Die Geschichte wurde zum Prozeß, in den sich die Gegenwart einzugliedern hatte - und nicht nur sie: die Zukunft war eine Folgeerscheinung der Geschichte, nicht der Gegenwart, sie konnte als Folgeerscheinung eines historischen Prozesses genau definiert werden. So wollte es die philosophische Theorie. Die politische Wirklichkeit verstand es anders; unterwarf sich gleich-

falls der Geschichte, zog aber die Zukunft schon in die Gegenwart herein.

Ich habe bisher von allgemeinen weltanschaulichen Tendenzen im 19. Jahrhundert im gesamten deutschen Sprachraum gesprochen. Es ist aber notwendig, den Unterschied zwischen der Österreich-ungarischen Monarchie und dem Deutschen Reich festzuhalten. Während Bismarck 1871 die Idee vom Deutschen Reich als eine historische Utopie verwirklichte, fehlte in der Österreich-ungarischen Monarchie das utopische Element und machte einer resignierenden Nostalgie Platz. Im Deutschen Reich wurde imperialistische Deutschtums-Verklärung betrieben; in Österreich-Ungarn lebte man von der Erinnerung an eine glanzvolle Vergangenheit und dokumentierte - fern von der politischen Realität - seinen Anspruch auf die Herrschaft über Europa durch den Bau der Wiener Ringstraße, die sämtliche architektonischen Stile des Abendlandes von der Antike bis zum Barock nachahmend versammelte.

In diese nostalgische Stimmung, die durch den Bau der Wiener Ringstraße zum herrschenden Lebensgefühl mit dem Motto - «die Geschichte ist das einzig Wirkliche, das Vergangene ist das einzig Wahre» wurde, in diese Nostalgie wuchs Arthur Schnitzler (geboren 1862) hinein. Sie wurde zur Bedingung seines Schreibens. Wie wurde er zum Schriftsteller? Vorgezeichnet war der Weg nicht, obwohl er ihm durch seine Herkunft erleichtert wurde. Arthur Schnitzler gehörte zur zweiten Generation liberalen, akademischen Bürgertums, einer Generation, die die Früchte der Karriere der Väter schon genießen konnte, nicht mehr um sozialen Status ringen oder um gesellschaftliche Anerkennung kämpfen mußte. Sein Vater hatte den entbehrungsreichen Aufstieg vom mittellosen Studenten, der aus Westungarn nach Wien eingewandert war, zum Mediziner, vielkonsultierten Spezialisten, Mitbegründer der Wiener Poliklinik und Herausgeber einer internationalen Fachzeitschrift geschafft. Der Aufstieg läßt sich auch am charakteristischen Wechsel der Adressen ablesen: Von der Jägerzeile im II. Bezirk, dem traditionellen jüdischen Ghetto, in den I. Bezirk, in eins der neuerbauten repräsentativen Palais der Ringstraße. Dieser Umzug hatte symbolischen Charakter. Er war sichtbares Zeichen der Zugehörigkeit zur kulturellen und wissenschaftlichen Oberschicht eines Reiches, das sich eben diese Ringstraße als spätes, allzu spätes Denkmal imperialen Selbstverständnisses gesetzt hatte. Und in der Tat wird die Ringstraße die architektonische Markierung des gesellschaftlich-literarischen Interesses des Schriftstellers Schnitzler werden, etwa bis zur Jahrhundertwende (danach verlagerte es sich in die neuerbauten Villen am Rande oder außerhalb der Stadt, die sich die Industriellen oder arrivierten Künstler seiner Generation hatten bauen lassen; eine von ihnen bezog Arthur Schnitzler 1910 selbst). Schnitzler, der Erbe, wuchs auf dem Ring auf, der die aristokratischen Palais des I. Bezirkes umschließt und genügend Abstand zu den um ihn gelagerten bürgerlichen Bezirken hält, um Arroganz und Snobismus seiner Bewohner zu fördern. Man hielt

gleichermaßen Abstand zur Aristokratie und zum Kleinbürgertum und wurde sich dessen durch die architektonische Stadtstruktur auch bewußt.

Arthur Schnitzler schlägt zunächst die vorgezeichnete Laufbahn des Mediziners ein, löst sich von ihr jedoch erst nach dem Tod des Vaters, um nur noch zu schreiben und vom Schreiben zu leben. Kausal läßt sich die Geschichte, wie einer zum Schriftsteller wird, nicht erzählen. Anfangs war das Schreiben für den jungen Arthur Schnitzler ein Bedürfnis, noch keine Notwendigkeit. Je größer die Hindernisse wurden, desto stärker wurde der Wille, nicht nur, sie zu überwinden, sondern sie auch darzustellen und zu reflektieren. Die Impulse seiner Entscheidung sind subjektiv vermittelt, als Widerwille gegen ein oktroyiertes Studium, Ekel vor der Ausübung des Berufs und zugleich Widerstand gegen den Vater, der ihm Studium und Beruf vorgeschrieben hatte. Die gleichsam objektive Wirkung dieser Entscheidung ist, jenseits des Selbstbefreiungsversuchs, die genau beobachtete Darstellung der Lebensweise der Wiener Gesellschaft der Neunzigerjahre. Es war leichter, seinen Lebensweg zu ändern als sich selbst. Es war leichter, eine finanziell ungesicherte Zukunft (Schnitzlers ökonomische Existenz war nie ernstlich bedroht) auf sich zu nehmen, als die anerzogene Lebensform eines jungen Lebemanns aus gutem Hause aufzugeben.

Selbstbeobachtung und Darstellung der eigenen Verhaltensweise führen noch nicht zu deren Veränderung. Arthur Schnitzler beschrieb die herrschende Moral eines hedonistischen Patriarchats, von der er selbst beherrscht wurde; er kritisierte sie, ohne sich von ihr - vorerst - befreien zu können. Er wußte um die Notwendigkeit einer solchen Befreiung, stellte sie in seinem Werke dar, ohne für sich selbst die Konsequenzen ziehen zu können; auch dieses Problem der Diskrepanz von Wissen und Wollen und Können stellte er dar. In diesen Widersprüchen seines Lebens liegt eine gewaltige Antriebskraft für sein Schreiben.

Arthur Schnitzler hat sein Leben literarisiert. Er *wußte* es erst, wenn er es aufgeschrieben hatte. Nur geschrieben akzeptierte er das Geschehene. Das Leben als Erfahrung war die Bedingung seines Werkes. Seine Beziehungen - zu Frauen, Freunden - waren die Grundlage des Schreibens, im Sinne der Analyse dieser Beziehungen, aber auch der Therapie. Im Wege stand die allmächtige Figur des Vaters. Den Vätern gehörte die Gegenwart. Und die Zukunft gleich mit. Sie etablierten in der Gegenwart und für die Zukunft die Geschichte. Alles bestand aus Vergangenheit: Nicht nur die Architektur, auch die bildende Kunst, das gesellschaftliche Leben maskierte sich mit den Kostümen vergangener Zeiten. Die Väter waren die Beherrscher und Besitzer der Vergangenheit, sie türmten sie übereinander und genossen diesen gewaltigen Pyramidenbau, er war Zeugnis ihrer Allmacht. Sie verfügten über sie und konnten jede Epoche perfekt und mit Lust nachahmen.

Ganz anders stand es um die Frauen, die Mütter. Während die Männer Geschichte machten, durften die Frauen keine Vergangenheit haben. Frauen «mit Vergangenheit» waren verpönt in der bürgerlichen Gesellschaft - und nur von dieser ist hier die Rede. Sie konnten nicht zu Müttern werden. Möglich, daß sie später in der Ehe Verhältnisse eingingen, ihrer Gegenwart ein Geheimnis gaben, mit dem sie sich scheinbar, subjektiv emanzipierten. Wenn sie schon keine Vergangenheit hatten, dann wollten sie wenigstens ein gegenwärtiges Geheimnis haben. (Die jungen Mädchen des Kleinbürgertums, die süßen Mädeln, schufen sich eine Gegenwart, um sich in der voraussehbar *kleinbürgerlichen* Zukunft «an etwas erinnern» zu können.) Die Frauen kamen *rein* in die Ehe. Die Männer dagegen hatten geradezu die Pflicht, eine Vergangenheit auch in sexueller Hinsicht zu haben. (Der Baron von Gondremark in Offenbachs *Pariser Leben* kam rein in die Ehe - eine Witzfigur für die Pariser Lebewelt - nur im hinterwäldlerischen Schweden möglich.)

Die Söhne der Gründerzeit lebten in dieser Spannung der Doppelmoral, daß für die Väter eine andere Lebensweise galt als für die Mütter. Sie brachen unter der Last der allgegenwärtigen Vergangenheit fast zusammen. Das Patriarchat drohte sie zu erdrücken. Nicht, daß sie sich nicht in ihm eingerichtet hätten, aber der Widerspruch fiel ihnen doch auf, patriarchalische Autorität war ihnen nicht wie den Vätern selbstverständlich. Sie litten darunter, daß sie sich so benahmen wie die Väter, das heißt, sie erkannten das Problem und kamen darüber nicht hinweg. Diese Zerrissenheit machte Arthur Schnitzler für sich produktiv. Geprägt vom historistischen Gefühl, daß das Vergangene das Gegenwärtige sei, wurde auch er wie seine Zeitgenossen vom lebensbestimmenden Gefühl der Weltanschauung und Überzeugung beherrscht, daß «was war, ist». Nicht vergessen können, was war, das durchzieht seine Werke und sein Leben. Erinnerung wird als Wert verstanden, Gedächtnis als Fluch empfunden. Der Augenblick war eine trügerische Täuschung, Gegenwärtigkeit eine Täuschung über Zukunft. Viele der Figuren Arthur Schnitzlers haben keine Zukunft, der Leutnant Gustl ebensowenig wie das Fräulein Else. (Beide werden ihren gesellschaftlichen Status nicht los: der ewige Leutnant, das ewige Fräulein.) - Zukunftslose Gestalten, Schemen ihrer Begierden ohne Mut und Aussicht. Auch die Träume sagen nicht mehr die Zukunft voraus, wie es die Traumbücher jahrtausendlang weismachten, sondern deuteten stets nur die Vergangenheit. (Zum ersten Mal in der abendländischen Geschichte wird die Traumdeutung nicht mehr als Prognose verstanden, sondern wird zu einer historischen Disziplin.)

In den 90er Jahren brach der Historismus scheinbar auf. Die Bäume der Ringstraße waren in den Himmel gewachsen. Eine neue Generation wuchs unter ihnen auf und hatte keine Veranlassung, auf das, was da gewachsen und gebaut worden war, stolz zu sein. Für die nervösen Erben der angehäuften

Kulturen (siehe Hofmannsthals Vers «längst vergess'ner Völker Müdigkeiten / kann ich nicht abtun von meinen Lidern») waren es Mausoleen, gigantomani-sche Totenhäuser, die eher erdrückten als erhoben. Man mußte mit ihnen /gegen sie leben. Der Terminus «Verdrängung» entstand. «Sezession» ist ein anderer Name dafür. Der Aufbruch der Jungen, der Auszug aus dem etablier-ten Historismus des Künstlerhauses in den Tempel der Kunst (Olbrichs Sezes-sions-Bau) war nur ein Umzug; der Jugendstil ist eine andere Form des Histo-rismus, Elemente der vergangenen Stile wurden neu geklittert, Versatzstücke neu gruppiert. Er war noch nicht Ausdruck der Gegenwart, sondern Ausdruck der Auflösung der Vergangenheit. Vergleichbar damit ist Schnitzlers lebens-lange Auseinandersetzung mit dem Historismus, von dem er sich nicht zu lö-sen vermochte, obwohl er sich klar war, «daß jeder von uns gewissermaßen in jedem Augenblick in einer neuen Welt lebt und daß, wie Gott die Welt, sich jeder Mensch sozusagen jeden Tag sein Haus von neuem bauen muß».

Diese These, daß die Bewältigung der Vergangenheit in der Gegenwart Schnitzlers wichtigstes Thema ist und daß jede Utopie, jeder Zukunftsentwurf aus dieser Bewältigung hervorgeht, läßt sich am nachhaltigsten an seinem Frauenbild erhärten, das sich im Laufe der Jahre und Jahrzehnte - vereinfacht gesprochen - aus einem historistischen zu einem emanzipatorischen entwickelt. Das Frauenbild des Historismus entsprach dem Bedürfnis nach Heroisie-rung der Gegenwart, um mit der Vergangenheit, die stets «groß» war wie die Denkmäler, die ihr gesetzt wurden, Schritt halten zu können: Walküre, Ger-mania; die militante Maid, unberührbar, bereit, nur Helden sich nahen zu las-sen. Oder Aspasia, die hehre Hetäre, so stattlich wie ihr Preis. Keine hochromantische Isolde mehr, die den Trank zu mischen versteht, dem allein sie er-liegt, sondern das überlegene Weib, die fürstliche Frau, die die männlichen Attribute - Schwert und Harnisch - zu den «Waffen einer Frau» schmiedet und nur dem Mächtigsten sich neigt. Sie wurde von der Männerwelt ins Strotzende erhoben, um im Leben nichts zu sagen zu haben. Die Frauen durften nicht wählen, nicht studieren, konnten allenfalls «Bildung» erwerben; sie spielten im Leben keine Rolle, waren in der Wirklichkeit umso mehr «Frauchen», als sie in der Kunst zur «Männin» gemacht wurden. Sexualität war im Leben durch männliche Herrschaft geregelt, in der Kunst zur Kameradschaft gebän-digt - die Frau nicht als Partnerin, allenfalls als Kampfgefährtin. Drohte die Sexualität als gegenwärtige Kraft die historische Ordnung zu gefährden, mußte die Jüdin von Toledo totgeschlagen werden.

Der Historismus hat kein beklemmenderes Bild hervorgebracht und unver-drossener reproduziert als das Medusenhaupt. Du siehst es an und die Zeit bleibt stehen und du erstarrst zu gegenwartsloser ständiger Vergangenheit, an der sich nichts mehr ändert. Die «Jugendstil» jungen griffen das Bild auf und machten aus dem Medusenhaupt die dämonische Frau, der man verfällt, die

einen in Bann hält, die einem das Leben verspricht, das Versprechen aber nicht einhält. Ins Wienerische übersetzt: Aus der Dämonin wird die Mondäne - des Nächsten Weib, also begehrt; sie macht erstarren und ist selbst erstarrt. Arthur Schnitzler hat sie früher als andere domestiziert, entdämonisiert; Medusa als Weibchen, das sich nicht traut, als lockende Dame, die zu versprechen scheint, aber nicht einzulösen bereit ist (*Weihnachtseinkäufe*). Dem gegenüber die Frau, die verfügbar ist, sich der herrschenden Doppelmoral unterwirft, Genuß ohne Reue verheißt: das süße Mädél. Es ist Schnitzlers fatalste Erfindung, die wie keine andere seiner literarischen Erfindungen einigen Generationen zustatten kam, das andere Geschlecht zu verniedlichen. Eine brauchbare Typisierung, sie wurde weidlich kommerziell ausgenutzt (es gab bald eine Operette mit dem Titel *Das süße Mädél*, eine Zeitschrift mit dem Titel *Liebelei*).

Arthur Schnitzler genierte sich dafür, bekam aber das Stigma des Erfinders nicht los, auch wenn er sich bemühte, das «Süße» als ranzig und das «Mädél» als Dirne erscheinen zu lassen - er diffamierte die kleinbürgerlichen Mädchen, die sich zu «Geschöpfen» machen ließen, um ihren geringen Teil am großbürgerlichen Hedonismus zu haben, dadurch umso stärker. Dem süßen Mädél, das für einen da war, als ob man es gemacht hätte, stand die Schauspielerin gegenüber, als die einzige, die macht, was sie will. Schauspielerin zu werden, war für die Frau die einzige Möglichkeit, einen Beruf zu ergreifen, der ein gewisses Maß an Freiheit, im verminderten Sinne als Freizügigkeit zugestand, ein Beruf, in dem sie jedoch auch Gefahr lief, zum «Freiwild» zu werden, wenn sie es nicht verstand, künstlerische und sexuelle Emanzipation zu verbinden. In die erotischen Beziehungen spukt dem Mann, der ins Antlitz der Meduse geschaut hat, die Vergangenheit hinein. Die bürgerliche Ehe hatte einen Weg gefunden, die Vergangenheit, zu bannen: die Braut hatte unberührt zu sein, von keiner «Vergangenheit» getrübt. Der Konflikt trat für die Männer bei den Frauen auf, «die man nicht heiratet» (wie der Titel einer Novellensammlung von Raoul Auernheimer lautet).

An einem Beispiel soll Schnitzlers Stellungnahme zu diesem Konflikt erläutert werden. Vom Spätherbst 1890 bis zum Frühjahr 1891 schrieb er an seinem ersten abendfüllenden Stück *Das Märchen*. Es ist stark abhängig von Ibsens *Gespensstern*, seit 1889 im deutschen Sprachraum bekannt, und inspiriert von Hebbels *Maria Magdalena*, dessen patriarchalische Moral es als «Märchen» entlarven will, mit dem endlich aufgeräumt werden müsse. Das Stück mutet zudem an wie eine Dramatisierung der Gedanken Nietzsches aus der zweiten der *Unzeitgemäßen Betrachtungen* von 1874, *Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben*, in der er den Menschen beschreibt als einen, der sich wundert, «das Vergessene nicht lernen zu können und immerfort am Vergangenen zu hängen: mag er noch so weit, noch so schnell laufen, die

Kette läuft mit. Es ist ein Wunder: der Augenblick, im Husch da, im Husch vorüber, vorher ein Nichts, nachher ein Nichts, kommt doch noch als Gespenst wieder und stört die Ruhe eines späteren Augenblicks. Fortwährend löst sich ein Blatt aus der Rolle der Zeit, fällt heraus, flattert fort - und flattert plötzlich wieder zurück, dem Menschen in den Schoss.» Der Student Fedor Denner leugnet, daß ein «gefallenes» Mädchen ein Wesen niederer Ordnung sei, das zurückgestoßen statt aufgerichtet zu werden verdient. Als er jedoch selbst mit der Vergangenheit seiner Geliebten vertraut wird, kommt er darüber nicht hinweg und verstößt sie.

Arthur Schnitzler schreibt im Lauf der Jahre drei Schlüsse zu diesem Stück. 1891 den ersten, in dem die junge Schauspielerin Fanny Theren resigniert: «Was ist denn weiter mit mir geschehen. Ich bin halt wieder einmal verlassen worden! - Verdien' ich's denn anders? - So muß es nun weiter gehen -». Drei Jahre später genügt ihm dieser Schluß nicht mehr, in dem die Frau ihr Geschick murrend erduldet. Er läßt in der Fassung von 1894 die Schauspielerin verzweifeln: «Und ich bin wehrlos. - Und auf immer muß ich verloren sein? Und man darf mich verlassen wie eine -- (Bricht mit einem dumpfen Schrei an der Thür zusammen. Aus dem Zimmer daneben hört man das Klängen der Gläser und Tellergeklapper.)» 1902 schreibt Arthur Schnitzler einen dritten Schluß zum *Märchen*. Er läßt Fanny Theren den Schritt tun, der ihm inzwischen für das Verhalten seiner Frauengestalten möglich, verständlich, ja fast schon selbstverständlich geworden war: läßt sie den Weg ins Freie nehmen, der Emanzipation von der Abhängigkeit vom Mann verheißt: «Ich bin es müde, um deine Gnade zu flehen wie eine Sünderin und vor einem auf den Knien zu liegen, - der um nichts besser ist als ich». Anlässlich einer Probe zu dem Stück im Burgtheater notiert sich Arthur Schnitzler 1907 dazu: «Ich habe bessere geschrieben; aber keines, an dem ich menschlich intensiver beteiligt war. - Und keines, wo ich künstlerisch und äußerlich noch so unbekümmert war -».

Das Märchen markiert mit seinen verschiedenen Schlüssen den Weg des Autors Arthur Schnitzler, der zunächst die Opferrolle der Frau, die mit ihrer Vergangenheit belastet wird, akzeptiert, wie er dies in seinen eigenen Liebesbeziehungen auch tat; der dann die Opferrolle verstärkt, um auf das Unrecht historisierend patriarchalischen Verhaltens hinzuweisen; und der schließlich der Frau die Möglichkeit zugesteht, zu gehen, eine eigene Zukunft zu haben. Den Männern fällt es schwer, diesem Benehmen der Frauen gerecht zu werden. Arthur Schnitzler beschreibt sein Leben lang dieses Problem: das Entgleiten der Frauen aus dem männlichen Herrschaftsbereich. Er erfindet Männer, die die Frauen in die Freiheit stoßen, und Frauen, die an dieser ungewohnten Freiheit zugrundegehen; und Paare, denen das Glück der Gemeinsamkeit nicht gelingen mag, das Nietzsche so definiert: «Bei dem kleinsten

aber und bei dem größten Glücke ist es immer Eines, wodurch Glück zum Glücke wird: das Vergessen-können oder, gelehrter ausgedrückt, das Vermögen, während seiner Dauer unhistorisch zu empfinden».

Je älter Arthur Schnitzler wurde, desto weniger stellte er Gegenwart dar. Die Vergangenheit war ihm konservierenswert, indem er in sie seine Hoffnungen senkte. Am Beispiel der *Komödie der Verführung*, 1924 uraufgeführt: Sie spielt im Frühjahr und Sommer 1914, kurz vor dem Ausbruch des Ersten Weltkriegs. Das neue Frauenbild, das Schnitzler hier entwirft - unbeirrt, unabhängig - fixiert er in der Vergangenheit: So wie es morgen sein könnte, so sollte es gestern gewesen sein. Schnitzlers Hoffnung: rückwärts gewandte Utopie. Noch im Alter blieb er einer Blickrichtung treu, die ihm in der Jugend eingepägt worden war und die nicht unterschätzt werden darf: Die Zukunft ist dunkel. In der Vergangenheit ist es hell, sie ist abgeschlossen und einsehbar. Die Zukunft ist der Tod. Die Vergangenheit ist das ewige Leben. Nur übernimmt Schnitzler nicht die Gläubigkeit des Historismus: Was sein soll, war. Vielmehr relativiert er seine Hoffnung auf die Zukunft durch die Transponierung in die Vergangenheit: Was werden sollte, hätte schon gewesen sein können. Damit korrigiert er für sich die Vergangenheit und trägt der Gegenwart dessen, der sein Werk liest oder anschaut, auf, diese Korrekturen für sich und seine Zeit verbindlich zu machen.

Es dauerte Jahre, bis sich die Intellektuellen der Jahrhundertwende über die Vorurteile ihrer Jugend hinweggesetzt hatten und zum Beispiel ihre Geliebten heirateten; so Richard Beer-Hofmann, so Felix Salten, so Arthur Schnitzler, der seine Geliebte, die Mutter seines Sohnes erst zwei Jahre nach dessen Geburt zur Frau nahm. Die Regel war gewesen, daß man mit Mädchen, die heiratstauglich waren, auch keine gemeinsame Vergangenheit haben durfte. Die psychologische Erkenntnis, daß Frauen auch leben, daß sie also auch ein sogenanntes «Vorleben» haben, war gefährlich. Für die Väter waren sie Sachen gewesen, Besitz. Frauen besaß man, Frauen gehörten den Männern an. Sie mußten seinen Namen tragen - die beschämendste Selbstentäußerung, der totale Verlust der Identität, der sich vorstellen läßt (durch den Verlust des Namens begibt sich die Frau der bürgerlichen Ehrenrechte). Mit immer neuen Erkenntnissen kreist Arthur Schnitzlers Schreiben um dieses Thema der Macht, die die Vergangenheit über die Menschen hat. «Was war, ist» bekommt den Charakter der Ewigkeit, der Unveränderlichkeit, leistet dem Fatalismus Vorschub. Es ist nutzlos, sich zu wehren, es ist bequem, dafür keine Verantwortung zu tragen. Aber dieser Satz ist auch geeignet, Beziehungen zu zerstören. Keine gegenwärtige Beziehung kann so stark sein, daß sie die Vergangenheit tilgte. Immer wieder kreist Arthur Schnitzler um die verschiedenen möglichen Verhaltensmuster, die zu diesem Thema denkbar sind:

1) Fast übermenschliche Anstrengung bedarf es, die Tatsache hinzunehmen,

so wie sie ist und also nicht nur dem Mann, sondern auch der Frau Vergangenheit zuzuerkennen. Das Selbstverständliche ist das Schwerste. In der *Traumnovelle* hat Schnitzler eine solche Möglichkeit angedeutet.

2) Der Mann wirft sich in die Pose der Gnade, spielt sich als göttlicher Patriarch auf: Ich verzeihe dir - wenn ich natürlich auch die Vergangenheit nicht vergessen kann.

3) Die häufigste Verhaltensweise ist die Eifersucht auf die Vergangenheit, das Unvermögen, damit fertig zu werden, daß es nicht die Regel ist, daß die Frau vom Vater an den Gatten übergeben, *geliefert* wird, sondern nur ein Wunschtraum aus einer autoritären Zeit. Es ist bequemer, die Frauen «mit Vergangenheit» zu verstoßen, als sie als gleichberechtigte Wesen zu akzeptieren.

Arthur Schnitzlers schriftstellerische Tugend und menschliches Dilemma macht es aus, daß er nicht vergessen konnte, nicht verdrängen wollte. Er hielt zeitlebens daran fest, sich der Vergangenheit aussetzen zu müssen, als sei die Definition von Gegenwart und Pflicht für die Zukunft.

Ich schließe mit einem weiteren Aphorismus aus dem *Buch der Sprüche und Bedenken*:

Das Vergangene abgetan sein lassen, die Zukunft der Vorsehung anheim stellen - beides heißt, den eigentlichen Sinn der Gegenwart nicht verstehen, die überhaupt nur so weit als Realität gelten kann, als sie durch Treue des Gedächtnisses das Vergangene zu bewahren, durch Bewußtsein der Verantwortung die Zukunft in sich einzubeziehen versteht.

Walter Zettl

Der politische und soziale Hintergrund für das Werk Arthur Schnitzlers

Die Lebensdaten Arthur Schnitzlers, 1862 bis 1931, umspannen einen Zeitraum, der von den letzten Jahrzehnten der Habsburger Monarchie bis zu jener verhängnisvollen Epoche reicht, da sich für die junge Republik Österreich bereits wieder der Verlust ihrer staatlichen Selbständigkeit ankündigte. Diesen historischen Rahmen vor Augen, können die Werke Schnitzlers in gewissem Sinne als klinische Befunde der Wiener Gesellschaft aufgefaßt werden, die durch die rapiden politischen und wirtschaftlichen Veränderungen einem mehrfachen Strukturwandel unterworfen gewesen ist.

In seine frühe Jugend fällt der große Börsenkrach von 1873 und die gescheiterte Sprachenverordnung des Ministerpräsidenten Kasimir Badeni (1846-1909). Er erlebte den Selbstmord des Kronprinzen Rudolf (1858-1889) und die Ermordung der Kaiserin Elisabeth (1837-1898). Es waren aber auch die euphorischen Jahre um die Jahrhundertwende mit ihrer kulturellen Aufbruchsstimmung, die durch das Wirken der Komponisten Hugo Wolf (1860-1903), Gustav Mahler (1860-1911) und Arnold Schönberg (1874-1951) ebenso gekennzeichnet waren, wie durch die Schule des Architekten Otto Wagner (1841-1918) und die Gründung der 'Wiener Secession', in der sich die Künstlergruppe um Gustav Klimt (1862-1918) zusammengeschlossen hatte. Damals wurde der Philosoph Franz Brentano (1838-1917) an die Wiener Universität berufen, dessen Lehre sich erneuernd auf die Psychologie und Ethik ausgewirkt hat: auf die Phänomenologie Edmund Husserls (1859-1933), die Gestaltpsychologie des Christian Freiherrn von Ehrenfels (1859-1932) und schließlich auf die Psychoanalyse Sigmund Freuds (1856-1938). Der Physiker und Philosoph Ernst Mach (1838-1916) nahm 1895 den Ruf auf die neugeschaffene Lehrkanzel für Geschichte und Theorie der induktiven Wissenschaften an der Wiener Universität an, die er bis 1901 innehatte, und zog mit seinem Empiriekritizismus junge österreichische Dichter an, wie Hugo von Hofmannsthal (1876-1925), Rudolf Maria Holzapfel (1874-1930), Emil Lucka

(1877-1941) und Robert Musil (1880-1942)¹. Mit der Art des 'inneren Monologs', wie ihn Mach in seinen Skizzen zur Psychologie der Forschung 'Erkenntnis und Irrtum' (1905) verwendet hat, stehen ihm Arthur Schnitzler und Richard Schaukal (1876-1929) nahe². Der Begründer der Antroposophie Rudolf Steiner (1861-1925) begann in der Einheit mit Naturwissenschaften und Kunst ein neues religiöses Erlebnis zu verkünden und der von jüdischem Selbsthaß zerstörte Otto Weininger (1880-1903) verfaßte sein Werk 'Geschlecht und Charakter' (1903). Der englische Kulturphilosoph und Schwiegersohn Richard Wagners Houston Stewart Chamberlain (1855-1927) kam 1889 nach Wien und schrieb hier seine 'Grundlagen des neunzehnten Jahrhunderts', deren völkisch-mythische Ideologie nicht nur den Kunsthistoriker Josef Strzygowski (1862-1941) und den Philosophen Hermann Keyserling (1880-1946) beeinflusste, sondern auch die Rassenpolitik Adolf Hitlers (1889-1945), der von 1908 bis 1913 entscheidende Jahre in Wien zugebracht hatte.

In der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts bestimmten zwei Kräfte das politische und gesellschaftliche Leben der Donaumonarchie und damit auch ihre Kultur: der Neuabsolutismus mit seiner zentralistischen Staatsgesinnung sowie das zu Ansehen und Geltung gelangte Bürgertum, an dem die assimilierten Juden einen nicht unbedeutenden Anteil hatten.

Die Reichsverfassung von 1849 hatte volle Emanzipation der jüdischen Bevölkerung Österreichs gewährt, deren Mobilität eine gewisse Garantie dafür bot, den ökonomischen Vorsprung der westeuropäischen Staaten aufzuholen. Dadurch erhielt ihre Assimilation einen entscheidenden Anstoß.

Der zunehmende Reichtum des Bürgertums manifestierte sich in den Prunkbauten, die nach der Schleifung der Stadtmauern, vor allem entlang der an ihrer Stelle angelegten Ringstraße errichtet worden sind. Neben den öffentlichen Monumentalbauten entstanden großbürgerliche Wohnhäuser und Palais, welche die alten Residenzen des Adels an Üppigkeit übertreffen sollten.

Die Arbeiterschaft, die sich in den Märztagen des Revolutionsjahres 1848 bereitwillig der Führung durch das Bürgertum anvertraut hatte, war isoliert und von jedem politischen Einfluß ausgeschlossen. Das Bürgertum, um seine wirtschaftlichen Interessen besorgt, war zu einem pseudoliberalen Konservatismus zurückgekehrt, in dem Besitz und Bildung zu Bundesgenossen der Gegenrevolution geworden sind³. Um die Jahreswende 1888/89 kam es in der kleinen niederösterreichischen Industriestadt Hainfeld durch das politische Geschick Viktor Adlers (1852-1918) - auf dessen Persönlichkeit noch später

¹ Vgl. H. Bahr, Expressionismus, München 1916, 82.

² W. M. Johnston, Österreichische Kultur- und Geistesgeschichte. Gesellschaft und Ideen im Donauraum 1848 bis 1938, Wien-Köln-Graz 1974, 195.

³ W. Zettl, Kunst und Gesellschaft in Wien um 1900, in: Kunst in Wien um 1900. Katalog einer Ausstellung des Bundesministeriums für Auswärtige Angelegenheiten, Wien 1986, 5.

die Rede kommen wird - zu einer Einigung unter der Vielzahl radikaler und gemäßigter sozialistischer Gruppen, so daß eine starke Arbeiterbewegung entstehen konnte.

Um diese Zeit bildete sich aus einzelnen katholischen Organisationen, die ihre sozialen Prinzipien vom Christentum herleiteten, die Christlichsoziale Partei. Sie berief sich vor allem auf die Thesen des Sozialreformers Karl von Vogelsang (1818-1890), der aus Preußisch Schlesien stammte und 1874 nach Wien kam. Sein Prinzip war es, das Proletariat zu entproletarisieren, um ihm einen gebührenden Platz in der Industriegesellschaft einzuräumen. Nach der Veröffentlichung der Sozialenzyklika 'Rerum novarum' des Papstes Leo XIII. (1810-1903) erhielt die Christlichsoziale Partei ihr Grundsatzprogramm, das als wesentliche Aussage Sozialreformen auf der Basis des Christentums, die Gleichberechtigung aller Staatsbürger, die Stärkung der Dynastie und des Österreichbewußtseins sowie die Bekämpfung deutschliberaler Tendenzen enthielt. Unter dem Wiener Bürgermeister Karl Lueger (1844-1910) wurden die Christlichsozialen zur führenden Staats- und Reichspartei. Allerdings hatte zuvor Kaiser Franz Joseph I. unter dem Druck ungarischer und liberaler Kreise Lueger dreimal seine Bestätigung nach der Wahl zum Bürgermeister verweigert.

Auch im kulturellen Leben der Großstadt-Metropole Wien führte die Aufbruchsstimmung zu einem Antagonismus zwischen konservativen und fortschrittlichen Kräften.

Als Gustav Mahler 1897 zum Direktor des Wiener Hofopertheaters bestellt worden ist, das er bis 1907 geleitet hat, empfangen ihn die konservativen Kreise mit Reserviertheit und die antisemitischen mit provokativer Ablehnung. Dennoch hat die Wiener Oper unter seiner Führung ein hohes musikalisches Niveau erreicht. Dazu kam durch die Berufung Alfred Rollers (1864-1935) als Ausstattungschef des Hauses eine völlige Neukonzipierung des Bühnenbildes, wodurch die gesteigerte musikalische Sensibilität im Visuellen ihre Entsprechung gefunden hat.

Alfred Roller gehörte zu den Gründungsmitgliedern der 'Wiener Secession', die nach dem Exodus der Klimt-Gruppe aus dem Wiener Künstlerhaus, ebenfalls 1897, am Aufbruch der Kunst im Bereich der Habsburger Monarchie wesentlichen Anteil hatte. Das 'Künstlerhaus', das die Schöpfer der Ringstraße unter einem Dach vereinigte, galt bis dahin als der Mittelpunkt des künstlerischen Lebens. Nun stand auf der einen Seite der Historismus, in dem sich die selbstbewußte Anlehnung an die großen Stilepochen der Geschichte manifestierte, und auf der anderen der jugendliche Anspruch, «der Zeit ihre Kunst und der Kunst ihre Freiheit» zu geben. Eine wirksame Unterstützung erfuhren die Künstler der 'Secession' durch die publizistische Tätigkeit Hermann Bahrs (1863-1934), der zeitlebens jeder Erneuerungsbewegung aufgeschlossen gegenüber gestanden ist.

Um ihn scharten sich auch jene jungen Autoren, die bis heute ihren Rang als Elite der modernen Literatur Österreichs bewahrt haben und die als 'Kreis Jung-Wien' in die Literaturgeschichte eingegangen sind. Sie kamen in dem renommierten 'Café Griensteidl' am Michaelerplatz zusammen, zu dessen Stammgästen schon Franz Grillparzer (1791-1872) gehörte. Nun trafen sich dort Peter Altenberg (eigtl. Richard Engländer 1859-1919), Arthur Schnitzler, Richard Beer-Hofmann (1866-1945), Felix Salten (eigtl. Felix Salzmann 1859-1945), Felix Dörmann (1870-1928), Alfred Polgar (1873-1955), Hugo von Hofmannsthal (1874-1929), Leopold Andrian-Werburg (1875-1951) und Raoul Aurenheimer (1876-1948). Anfangs gesellte sich noch Karl Kraus (1874-1935) zu ihnen, der die bevorstehende Demolierung des 'Cafés Griensteidl' 1896 zum Anlaß für seinen Essay 'Die demolierte Literatur' nahm, in dem er mit dem 'Kreis Jung-Wien' abrechnete.

So paradox es auch scheinen mag, die Literatur Jung-Wiens nahm ihren eigentlichen Ausgang von Brünn, wo der junge vermögende Schriftsteller Eduard Michael Kafka (1868-1893) die Zeitschrift 'Moderne Dichtung' gegründet hatte und Richard Bahr als programmgebenden Mitarbeiter gewinnen konnte. Als wesentliches Merkmal des Grundgefühls dieser literarischen Strömung, die mit dem schwer zu definierenden Epochenbegriff 'Décadence' gleichgesetzt werden kann, nannte Hermann Bahr die «Romantik der Nerven». Diese Bezeichnung entsprach ganz dem bürgerlichen Individualismus der Zeit mit allen seinen Verzweigungen bis hin zur Psychologie⁴. Als Eduard Michael Kafka nach Wien übersiedelte, erschien dort die Zeitschrift unter dem geänderten Namen 'Moderne Rundschau'.

Richard Specht (1870-1932), den Schnitzler als einen Vertreter der modernen Wiener Literatur bezeichnete⁵ und der ebenfalls zu den Gästen des 'Cafés Griensteidl' gehörte, stellte in seiner Schnitzler-Biographie «das Frühlinghafte dieser Zeit, die gemeinsame Empfindung neu anbrechender Lebendigkeiten eines neuen Willens zur Wahrhaftigkeit und zu einer erlebnisstarken Einfachheit» als das Verbindende dieser jungen Literaten dar⁶. Aber ebenso war ihnen eine gewisse Schärfe des Intellekts, ein hohes Maß an psychologischem Einfühlungsvermögen sowie der Mut zur Kritik an der herrschenden Gesellschaft und zum Durchbrechen ihrer Tabus gemeinsam.

Für Schnitzler, der sich in diesem Lebensabschnitt noch nicht entschieden hatte, ob er, wie sein Vater, den Arztberuf ergreifen oder Schriftsteller werden

⁴ G. Wimberg, Die Wiener Moderne. Literatur, Kunst und Musik zwischen 1890 und 1910, Stuttgart 1981, 226.

⁵ L. Greve, im Katalog: Jugend in Wien. Literatur um 1900. Eine Ausstellung des Deutschen Literaturarchivs im Schiller-Nationalmuseum Marbach a. N., München 1974, 119.

⁶ R. Specht, Arthur Schnitzler, Berlin 1922, 37.

sollte, war - wie Giuseppe Farese in der Einleitung zu der von ihm besorgten italienischen Ausgabe von Schnitzlers Werken feststellt - der Kontakt mit den jungen Autoren, die sich um Hermann Bahr geschart hatten, ein rein kollegialer, der in seinem schriftstellerischen Schaffen keinerlei Spuren hinterlassen hat⁷.

Daß diese jungen Literaten fast ausnahmslos aus wohlhabenden jüdischen Bürgerfamilien stammten, gehört zu den Charakteristika der damaligen intellektuellen Situation Wiens. Auch Hofmannsthals Urgroßvater, Isak Löw Hofmann (1759-1849), der ursprünglich Prostiebor, nach seinem Geburtsort in Böhmen geheißten hat, war noch ein Talmud-Gelehrter und eine der angesehensten Persönlichkeiten der Wiener Judengemeinde in der Zeit des Vormärz⁸. Harry Zohn (geb. 1923 In Wien), Professor für deutsche Sprache und Literatur an der Brandeis University und einer der besten Kenner der österreichischen Literatur um die Jahrhundertwende, bezeichnet den 'Kreis Jung-Wien' geradezu als eine «fruchtbare österreichisch-jüdische Symbiose in der Literatur»⁹.

Wie wir Schnitzlers 1968 posthum publizierter Selbstbiographie 'Jugend in Wien' entnehmen können, folgte die Geschichte seiner Familie einem Schema, das für viele jüdische Familien Geltung hatte, die aus einem der 'Städtel' im Osten der Monarchie oder aus einem Getto in Polen, Ungarn oder in der Bukowina stammten: Nach einer Zwischenstation in einer größeren Provinzstadt, wie Prag oder Budapest, wo sie vom Kleingewerbetreibenden in die höhere Geschäftswelt aufgestiegen sind, kamen sie in die Reichshaupt- und Residenzstadt. Die Einheirat in eine bereits emanzipierte Familie tat noch ein übriges dazu. Die Söhne aus diesen Ehen widmeten sich der Ausweitung des väterlichen Geschäftes oder wandten sich als Ärzte oder Rechtsanwälte bereits einem freien Berufe zu. Deren Nachkommen wieder wurden Intellektuelle, Künstler oder Schriftsteller. Diese Entwicklung führte zu einem tiefgreifenden geistigen Wandel, der die Aufgabe des orthodoxen Glaubens und des gesamten jüdischen Kulturerbes, der jiddischen Umgangssprache und der hebräischen Sakralsprache mit einschloß. Darauf folgte die Anpassung an die Sitten der westlichen Welt, die Assimilation. Dieser Säkularisierungsprozeß nahm zwei, drei oder auch vier Generationen in Anspruch¹⁰. Schnitzler gehörte bereits zu jener Generation des assimilierten jüdischen Bürgertums, die sich einen festen

⁷ G. Farese, (Hrsg.) Arthur Schnitzler. Opere, Milano 1988, Introduzione XIII.

⁸ K. Lohmann (Hrsg.), Ausstellungskatalog: 1000 Jahre österreichisches Judentum, Eisenstadt 1982, 339 (Kat. Nr. 112a).

⁹ B. Denscher, Der Jüdische Anteil in der Literatur der Jahrhundertwende, im Ausstellungskatalog: 1000 Jahre österreichisches Judentum, 202.

¹⁰ E. Schwarz, Arthur Schnitzler und das Judentum, in: G. E.Grimm/H.-P. Byerdörfer (Hrsg.), Im Zeichen Hiobs. Jüdische Schriftsteller und deutsche Literatur, Königstein/Ts. 1985, 67.

Platz in der Wiener Gesellschaft erobert hatte. Sein Vater stammte noch aus einer bescheidenen Familie Westungarns und hatte es vom mittellosen Studenten durch die Heirat mit der Tochter eines renommierten Mediziners selbst zu einem angesehenen Arzt gebracht, dessen Ruf als Mitbegründer der Poliklinik und als Herausgeber einer internationalen medizinischen Zeitschrift weit über Wien hinausreichte. Wie Reinhard Urbach, der Mitherausgeber von Schnitzlers Tagebüchern im Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, feststellt, läßt sich der soziale Aufstieg der Familie des Dr. med. Johann Schnitzler am charakteristischen Wechsel der Adressen ablesen. Zunächst wohnte sie in der Jägerzeile (seit 1863 Praterstraße), die bereits als eine Art Nobelviertel des zweiten Wiener Gemeindebezirks, der Leopoldstadt, galt, der als traditionelles Siedlungsgebiet jüdischer Einwanderer vom Volksmund als «Mazesinsel» bezeichnet worden ist¹¹.

In der Jägerzeile befanden sich auch die Wohnungen anderer bedeutender jüdischer Familien, wie jene Theodor Herzls (1860-1904) und Siegmund Freuds. Von dort übersiedelte die Familie Schnitzler, dem Beispiel des Großbürgertums folgend, in eine der repräsentativen Wohnungen der palaisartigen Häuser der Gründerzeit an der Ringstraße.

Die Gegenüberstellung der Biographien anderer Zeitgenossen jüdischer Herkunft, wie jene des Schriftstellers und Begründers des theoretischen Zionismus Theodor Herzl, sowie des bereits erwähnten Arztes und Urhebers des Austromarxismus, Viktor Adler, mit dem Lebenslauf Arthur Schnitzlers, legt mit ihren Parallelen einen fast gleichlaufenden Assimilationsprozeß dar.

Herzl wurde zwei Jahre vor Schnitzler in Budapest geboren. Sein Vater war bereits ein wohlhabender Kaufmann und er wuchs in einem für die assimilationsbereiten jüdischen Familien typischen liberalen Milieu auf. Die religiösen Kontakte waren äußerst oberflächlich und endeten mit dem 'Bar Mizwa', der Feier der Religionsmündigkeit der dreizehnjährigen jüdischen Knaben. Die Familie übersiedelte 1878 nach Wien, wo Herzl im gleichen Jahr sein Studium an der juristischen Fakultät begann. Damals waren viele jüdische Studenten in den liberalen und deutschnationalen Studentenverbindungen vertreten, deren Tradition in den Befreiungskriegen und in den Idealen von 1848 wurzelte. Herzl schloß sich der schlagenden deutschnationalen Burschenschaft 'Albia' an. Als diese 1883 eine ideologische Schwenkung zum völkischen Prinzip und zu antisemitischen Tendenzen erfuhr, wurde Herzl aus der Mitgliederliste gestrichen. Diese Kränkung seiner Ehre wurde für ihn zu einem Schlüsselerlebnis, das gemeinsam mit weiteren Konfrontationen mit dem anwachsenden An-

¹¹ R. Urbach, Arthur Schnitzler, in: Wien 1870-1930. Traum und Wirklichkeit (Herausgegeben vom Historischen Museum der Stadt Wien unter der Leitung von Robert Waissenberger) Salzburg-Wien, 1984, 53.

tisemitismus den psychologischen Ansatzpunkt für seine Rückkehr zum Judentum darstellt¹².

Die jüdenfeindliche Haltung der deutschnationalen Studentenverbindungen kulminierte 1896 in den sogenannten 'Waidhofener Beschlüssen', in denen den Juden das Recht auf Satisfaktion mit der Waffe verweigert wurde. Schnitzler, der im gleichen Jahr, da Herzl aus der 'Albia' ausgeschossen worden ist, in seinem Tagebuch den Antisemitismus als «Spottgeburt aus Neid und Gemeinheit» charakterisierte und in ihm den Keim für die Ausweitung einer neuen gefährvollen «sozialen Bewegung» erblickte, hat diesem Phänomen so große Bedeutung zugemessen, daß er die Beschlüsse der Studenten bei ihrem Konvent in dem kleinen niederösterreichischen Städtchen Waidhofen an der Thaya im vollen Wortlaut in seine Autobiographie aufgenommen hat:

Jeder Sohn einer jüdischen Mutter, jeder Mensch, in dessen Adern jüdisches Blut rollt, ist von Geburt aus ehrlos, jeder feineren Regung bar. Er kann nicht unterscheiden zwischen Schmutzigem und Reinem. Er ist ein ethisch tiefstehendes Subjekt. Der Verkehr mit einem Juden ist daher entehrend; man muß jede Gemeinschaft mit Juden vermeiden. Einen Juden kann man nicht beleidigen, ein Jude kann daher keine Genugtuung für erlittene Beleidigung verlangen¹³.

Bestürzt über die antisemitischen Theorien in Eugen Dührings (1833-1921) Buch «Die Judenfrage als Racen-, Sitten- und Culturfrage» (Karlsruhe und Leipzig 1881) nahm Herzl bereits 1882 in seinem Aufsatz «Die Judenfrage» zum Wandel vom konfessionellen zum rassistischen Antisemitismus Stellung. Als er 1894/95 in seiner Eigenschaft als Korrespondent der Wiener Tageszeitung 'Neue Freie Presse' in Paris am Prozeß gegen den Artillerieoffizier Alfred Dreyfuß (1859-1935) teilnahm, der als einziger Jude dem französischen Generalstab angehörte und fälschlich der Spionage beschuldigt wurde, lernte er die französische Version des Antisemitismus kennen. Auf Grund dieser Erfahrung im klassischen Land der Freiheit und Gerechtigkeit faßte Herzl den Entschluß, sich in Hinkunft der Lösung der Judenfrage zu widmen. Seine Vorstellungen reichten von der spektakulären Manifestation einer kollektiven Taufe junger Juden auf dem Platz vor dem Stephansdom in Wien über das Projekt einer autonomen jüdischen Siedlung in Uganda unter britischer Oberhoheit bis zu dem Fernziel einer Kolonisation in Palästina.

Viktor Adler wurde in Prag als Sohn eines jüdischen Kaufmanns geboren, der es in Wien, wohin die Familie übersiedelte als er drei Jahre alt war, zu großer Wohlhabenheit gebracht hatte. In Wien besuchte Viktor Adler das 'Schottengymnasium', jene angesehene Lehranstalt der Benediktinerpatres, die

¹² A. Bein, Die Judenfrage. Biographie eines Weltproblems, Band I, Stuttgart 1981, 152.

¹³ A. Schnitzler, Jugend in Wien. Eine Autobiographie, Frankfurt a. Main 1981, 152.

von den adeligen und bürgerlichen Familien für die Ausbildung ihrer Söhne bevorzugt wurde. Als Medizinstudent gehörte auch er einer deutschnationalen Burschenschaft, der 'Arminia', an. Nach der Vollendung seines Studiums blieb er dem deutschnationalen Gedanken treu und war an der Redaktion des 'Linzer Programms' der deutschnationalen Bewegung von 1882 wesentlich beteiligt, in dem eine möglichst enge Bindung an das Deutsche Reich und das Postulat, deutsch als Staatssprache in den Ländern der Monarchie, enthalten waren. Der antisemitische Paragraph kam erst 1885 hinzu. Im darauffolgenden Jahr schloß sich Adler der Arbeiterbewegung an und sein Verdienst war es, aus den unter einander polemisierenden Gruppen die Sozialdemokratische Partei geschaffen zu haben.

Schon am 'Schottengymnasium' wurde er mit der Aversion seiner Mitschüler gegen die Assimilierung der Juden, die er selbst anstrebte und vertreten hat, konfrontiert und an der Universität mit einem entschiedenen Antisemitismus, vor allem durch die Attacken des bedeutenden Chirurgen der 'Wiener medizinischen Schule', Theodor Billroth (1829-1894), der aus reinem Klassendünkel gegen die jüdischen Medizinstudenten aus Galizien herzog, die sich durch den Verkauf von Streichhölzern und mit anderen bescheidenen Tätigkeiten ihr Studium finanzierten¹⁴. Betroffen von diesen Erfahrungen, trat Adler nach seiner Verheiratung mit der Tochter aus wohlhabendem jüdischem Haus, die 1878 in der Wohnung der Eltern seiner Braut noch nach jüdischem Ritus stattgefunden hatte, zum Protestantismus über. Ein Schritt, der für ihn, um Heinrich Heine zu zitieren, das «Entreebillet in die europäische Kultur» bedeutete.

Unter diesen Umständen war die Position eines Schriftstellers mit scharfer Beobachtungsgabe und dem Streben nach authentischer Klarheit, wie Arthur Schnitzler, äußerst kompliziert. Die öffentliche Diffamierung seiner Werke und Angriffe auf seine Person unter moralischen und kulturellen Vorwänden waren in Wahrheit nichts anderes als der Ausdruck zunehmender Judenfeindlichkeit.

Symptomatisch dafür ist der Fall von Schnitzlers Novelle 'Leutnant Gustl'. In ihr findet zum ersten Mal in der deutschen Literatur die Form des 'inneren Monologs' Anwendung, die Hugo von Hofmannsthal «ein Genre für sich» bezeichnete, in dem Schnitzler die Gedanken eines jungen Offiziers ablaufen läßt, der von einem 'Satisfaktionsunfähigen' beleidigt wurde und keine andere Alternative sieht, als sich selbst die Kugel zu geben. Als er nach durchwachter Nacht vom plötzlichen Tod seines Beleidigers erfährt, fühlt er sich durch dieses «Mordsglück» von seiner Schande reingewaschen und dem Leben wiedergegeben. Ohne Kommentar wird dabei der Ehrbegriff des Offiziersstandes in Frage gestellt und dessen Ehrenkodex ad absurdum geführt.

¹⁴ Th. Billroth, Über das Lehren und Lernen der Medizinischen Wissenschaften an den Universitäten der Deutschen Nation, Wien 1876, 148 ff.

Als diese Novelle in der Weihnachtsbeilage der 'Neuen Freien Presse' vom 25. Dezember 1900 zum ersten Mal publiziert wurde, war dementsprechend auch die Reaktion der konservativen Zeitungen. Anspielend auf seine jüdische Herkunft, fälschte man den Namen des Autors auf 'Aron' Schnitzler und unterstellte den Juden, daß sie nur imstande wären, alles Edle in den Schmutz zu ziehen.

Die folgenden Ereignisse muten geradezu als eine Fortsetzung von Schnitzlers Novelle an. Schon in den ersten Jännertagen erging an Schnitzler, als Reserveoffizier, vom k.k. Landwehrkommando in Wien folgender schriftlicher Befehl:

Seiner Hochwohlgeboren

Herrn k. und k. Oberarzt im Verhältnis der Evidenz Arthur Schnitzler

Sie haben bekannt zu geben, ob Sie der Verfasser des am 25. Dezember 1900 in der Neuen fr. Presse erschienenen Feuilletons 'Leutnant Gustl' sind. Diese Meldung hat bis 6. d. M. eingesendet zu werden.

Sekker, Major

Schnitzler antwortete, nachdem er sich mit dem früheren Direktor des Burgtheaters, Max Eugen Burckhard (1842-1924), beraten hatte, der damals am Verwaltungsgerichtshof tätig war und mit ihm im gleichen Hause wohnte, daß er sich in keiner Weise verpflichtet fühle, dienstliche Meldungen oder Auskünfte über seine literarische Tätigkeit zu erstatten, da er als Oberarzt im Verhältnis der Evidenz im Sinne des Wehrgesetzes nur jenen Beschränkungen unterworfen sei, welche für die Evidenzhaltung erforderlich sind. Nach dieser Feststellung erklärte er sich freiweg als Verfasser und wies darauf hin, daß die Novelle in der 'Neuen Freien Presse' mit seinem vollen Namen signiert erschienen sei.

Am 26. April 1901 wurde er von seinem zuständigen Kommando in Abwesenheit der «Verletzung der Standesehre für schuldig erkannt und seines Offizierscharakters für verlustig» erklärt¹⁵.

Die Aversion den Juden gegenüber hat in Österreich ihre eigene Entwicklung. Nach der Revolution von 1848 standen sich die katholische Reformbewegung, die auf die von der deutschen Romantik beeinflussten und auf eine vertiefte innerreligiöse Lebensauffassung ausgerichteten Bestrebungen des

¹⁵ Jugend in Wien. Literatur um 1900, a.a. O. Kat. Nr. 328 u. 329.

Redemptoristen Clemens Maria Hoffbauer (1751-1820) zurückgriff, und der vom nüchternen Rationalismus der Aufklärung geprägte Liberalismus gegenüber, auf der einen Seite also Bemühungen, das staatlich konzessionierte Christentum des Josephinismus zu überwinden, und auf der anderen die liberalen und nationalen Gruppierungen, mit denen sich viele Juden identifizierten, die 1848 während der Revolution erstmals einen Schimmer von Freiheit und Gleichberechtigung verspürt hatten.

Aus dieser Frontstellung lebte im katholischen Lager eine Art von religiösem Antisemitismus wieder auf, da man den Liberalismus einfach mit dem jüdischen Großbürgertum identifizierte, dem sein Einfluß auf die Wirtschaft, Großbanken, Industrie, Eisenbahnen und vor allem auf die Presse zum Vorwurf gemacht wurde.

Die Mutation hin zum rassenbiologischen Antisemitismus vollzog sich im akademischen deutschnationalen Lager und wurde von dort durch Georg Ritter von Schönerer (1842-1921) in die Politik eingeschleußt. Daneben gab es unter dem Kleinbürgertum eine latente Judengegnerschaft, die im Unbehagen allen Minderheiten gegenüber ihren Ursprung hatte und die von Karl Lueger geschickt für seine politischen Ambitionen ausgenutzt worden ist. Als sich zu den Wiener Gemeinderatswahlen 1888 Christlichsoziale und Deutschnationale zu einem Wahlbündnis zusammenschlossen, sprach der Volksmund geradezu von einer 'Antisemitischen Liga'. Mit der Ansicht, daß nur durch eine antisemitische Gesetzgebung eine Besserstellung des verarmten Handwerks erreicht werden könne, trat in diese Auseinandersetzungen auch ein soziales Moment. Junge katholische Geistliche taten sich in dieser Agitation mit der Gleichstellung der Juden mit Kapitalisten besonders hervor; auch der höhere Klerus verschloß sich nicht dieser voreingenommenen Argumentation. Ein krasses Beispiel dafür ist der schmale 1900 in St. Pölten erschienene utopische Roman 'Aus dem Jahre 1920' des Professors für Moraltheologie Joseph Scheicher (1842-1924), den er unter dem Pseudonym S. v. Lichterhof herausgegeben hat. Einige Stellen daraus sollen als Beleg gelten:

Aus der Leopoldstadt ist Luegerstadt geworden. - Österreich war seinerzeit an nichts so reich, als an Juden. - Wir haben in Wien einmal dreihundert Juden und zwanzig Arier an einem Tag gehängt. Es gibt keine Judenblätter, kein Judentheater mehr; in Wien wurde aufgeräumt. - Die restlichen Juden wurden vertrieben¹⁶.

Arthur Schnitzler verbindet in seinem Drama 'Professor Bernhardt' die Judenfrage mit einer generellen Vision der ethischen und religiösen Probleme im

¹⁶ Zit. bei: A. Diamant, Die österreichischen Juden und die Erste Republik, Wien 1960, 39.

damaligen Österreich. Dabei wird die gesamte Struktur der Wiener Gesellschaft mit ihrer Vielfalt an sozialen, politischen und ideologischen Richtungen umfaßt, die wenige Jahre später zu deren Auflösung geführt haben. Gegenstand dieses Stückes sind sowohl klerikale Engherzigkeit wie nationalistischer Antisemitismus, unter dem bereits der Vater des Autors gelitten hat, als er von 1872 bis 1893 der Laryngologischen Abteilung der Allgemeinen Poliklinik in Wien vorstand.

Dieses Drama, das Schnitzler vielleicht mit schmerzlicher Ironie als Komödie deklarierte und von dem italienischen Germanisten Ladislao Mittner als «die Chronik des Kreuzwegs eines jüdischen Arztes» bezeichnet wurde¹⁷, ist die Geschichte eines angesehenen Internisten, der einem katholischen Priester den Zutritt zu einer Sterbenden verweigert hat. Sein Erscheinen hätte sie aus dem Zustand einer seligen Euphorie gerissen und ihr den bevorstehenden Tod angekündigt. Für Klerikale und Antisemiten ist das ein Signal, gegen Professor Bernhardi gemeinsam vorzugehen. Durch den Neid und die Feigheit seiner Kollegen wird seine Situation immer aussichtsloser. Der zuständige Minister, Bernhardis Jugendfreund, läßt ihn, sich moralisch windend, fallen, so daß er, der jeden Kompromiß ablehnt, schließlich zu einer Gefängnisstrafe verurteilt wird. Nach seiner Haftentlassung lehnt Bernhardi ein Berufungsverfahren ab und weist auch jegliche Unterstützung seitens der liberalen Presse zurück, da für ihn Politik und Gesinnungslosigkeit identisch sind. Allerdings versucht Schnitzler in der Szene zwischen Bernhardi und dem Priester im 4. Akt sich an die Möglichkeit einer Verständigung zwischen den beiden, als Repräsentanten gegensätzlicher Kräfte und Weltanschauungen, «über den Abgrund hinweg» heranzutasten¹⁸.

Schnitzler arbeitete von 1905 bis 1912 an diesem Drama, also in einer Zeit, da unter dem Bürgermeister Lueger der Antisemitismus in Wien das höchste Maß an 'Volkstümlichkeit' erreicht hatte. In dieser Periode entstand auch sein Roman 'Der Weg ins Freie' (1907), in dem der Versuch unternommen wird, eine Bilanz dieser Epoche zu ziehen. Obwohl Schnitzler ganz bewußt jegliche Politik aus seinen Werken ausgeklammert hat, wird er in diesem Werk auch zu einem politischen Schriftsteller.

Die Rahmenerzählung wird von einer zweiten Erzählschicht überlagert, in der die darin agierenden Personen die drei Tendenzen einer jüdischen Identitätsfindung, den Zionismus, den Sozialismus und die Assimilation repräsentieren¹⁹, während sich Schnitzler in der Gestalt des Schriftstellers Heinrich Ber-

¹⁷ L. Mittner, *Storia della letteratura tedesca*, Torino 1971, 977.

¹⁸ E. Schwarz, a. a. O. 76 ff.

¹⁹ F. Heimann-Jelinek, *Der Weg ins Freie. Das jüdische Identitätsproblem im Spiegel der Literatur*, in: Heilige Gemeinde Wien. Juden in Wien, Katalog der 108. Sonderausstellung des Historischen Museums der Stadt Wien, Wien 1988, 71.

mann sein eigenes verdüstertes Spiegelbild geschaffen haben könnte. Der zur Selbstironie neigende Vertreter des Zionismus, Leo Golowski, fühlt sich fremd in Österreich und ist auch nicht erbittert, wenn er als Fremder angesehen wird. Einem antisemitischen Adeligen stellt er sich als «Jüd aus Krakau» vor. Im Antisemitismus sieht er eine Tatsache, gegen die mit jüdischen und christlichen Sentimentalitäten nichts auszurichten sei. Sein Plädoyer für die Rückkehr der Juden nach Palästina fordert den Schriftsteller Bermann, zu der Feststellung heraus, der Zionismus wäre die schlimmste Heimsuchung, die je über die Juden hereingebrochen ist. Die Worte Nationalgefühl und Religion erbitterten ihn in ihrer leichtfertigen, tückischen Vieldeutigkeit. Vaterland sei überhaupt eine Fiktion, ein schwebend veränderlicher Begriff aus der Politik, der nicht zu fassen ist. Etwas Reales bedeute nur die Heimat und Heimatgefühl bedeutet gleichzeitig auch Heimatrecht.

Golowskis Schwester Therese vertritt den Sozialismus. Sie ist der Ansicht, daß eine Änderung des Systems auch mit dem Antisemitismus aufräumen werde. Nicht die Diskriminierung der Juden, sondern jegliche Unterdrückung, ganz gleich, wen sie trifft, sei das Hauptproblem, und Schnitzler legt ihr die Worte in den Mund: «... mir sind jüdische Bankiers geradeso zuwider wie feudale Großgrundbesitzer und orthodoxe Rabbiner geradeso wie katholische Pfaffen.»

In diesem Roman wird auch nicht mit Kritik an österreichischen Verhaltensweisen gespart. Der junge sozialpolitisch orientierte Bakteriologe Berthold Stauber läßt sich nicht durch antisemitische Anpöbelungen im Parlament beirren. Den empörten Kommentar des Zionisten Galowski «unglaublich!» weist er mit der ironischen Feststellung zurück: «Unglaublich? ... Nein österreichisch. Bei uns ist ja die Entrüstung so wenig echt wie die Begeisterung. Nur die Schadenfreude und der Haß gegen das Talent, die sind echt bei uns.»

Österreicher und zugleich auch Jude zu sein, bedeutete für Schnitzler eine äußerst schwierige Konstellation. In einer Tagebucheintragung vom 29. Jänner 1919 spielt er darauf an, indem er vermerkt, daß wohl jeder Künstler von Rang mißverstanden werde, bei ihm aber der Grad des Mißverständnisses zum allergößten Teil auf sein Judentum zurückzuführen wäre.

Nicht nur das Urteil der konservativen Presse trug zu Lebzeiten Schnitzlers zur Fehlbewertung seiner Werke bei. Auch zeitgenössische Literaturhistoriker erkannten kaum deren Bedeutung. So wird in der von Eduard Castle (1875-1959) herausgegebenen 'Deutschösterreichischen Literaturgeschichte' davor gewarnt, die Gestalten seiner Szenenfolge 'Anatol' als echte Repräsentanten des Wienertums gelten zu lassen, für die sie zu unrecht im Ausland gehalten werden, und als Vertreter 'echt österreichischer Heimatkunst' wird Arthur Schnitzler mit dem Arzt und Dramatiker aus Tirol, Karl Schönherr (1867-

1943) konfrontiert²⁰. Mit dieser Einstellung identifiziere sich auch die offizielle Germanistik in der Deutschen Demokratischen Republik, die dem Skeptizismus und dem Elegischen, mit denen Schnitzler die Menschen und Verhältnisse aus den letzten Jahrzehnten der k. u. k. Doppelmonarchie darstellt, die positive Kraft der bäuerlichen Gestalten eines Ludwig Thoma (1827-1921) entgegensetzte²¹.

Daß der Name Schnitzler nach dem Anschluß Österreichs an Deutschland zum Synonym für artfremde Literatur geworden ist, braucht nicht eigens ausgeführt zu werden. Allerdings wurde gerade durch Emigranten aus Österreich, vor allem in den USA, die Kenntnis seiner Werke ausgeweitet und vertieft. Daß sich aber damals auch die Diffamierung Schnitzlers außerhalb der Grenzen des Deutschen Reiches durchsetzen konnte, ist in der Einleitung des italienischen Germanisten Adriano Belli zu der vom Lektor am 'Istituto Universitario Ca' Foscari' in Venedig, Karl Heinz Wilgalis, herausgegebenen Anthologie 'Dichter im Dritten Reich' nachzulesen. Unter Hinweis auf Schnitzlers jüdische Herkunft wird darin festgestellt, daß er mit klinischer Kälte die moralische und geistige Verkommenheit seines Landes dargestellt hätte²².

Selbst Josef Nadler (1884-1963) kann sich in seiner 1948 erschienenen 'Literaturgeschichte Österreichs' nicht der maliziösen Feststellung enthalten, «daß dieser Arzt alles Ach und Weh nur aus dem einen Punkt zu heilen meint, den Mephistopheles im Auge hat.» «Es handelt sich nicht um den 'Reigen', jenen Einfall, den nur Schnitzler haben konnte,» führt Nadler weiter aus, «es handelt sich um Wien, um Schnitzlers Stadt der Lebemänner und Schürzenjäger, der gepflegten Tagediebe, der Kavaliere und Grisetten, um die verzernte Legende einer Stadt, die schwer arbeitete und einem tragischen Schicksal entgegenlitt»²³.

Schnitzlers Inklination zum Grotesk-Ironischen, das über das unmittelbar Tragisch-Menschliche hinausführt, kommt in seinem Einakterzyklus 'Marionetten' (1906) mit dem Dramolett 'Der Puppenspieler', dem Vers-Singspiel 'Der tapfere Cassian' und der Burleske 'Der große Wurstel' zum tragen. In diesen Einaktern wird das Alt-Wiener Kasperl-Theater am Lebensgefühl der Jahrhundertwende ebenso reflektiert wie die Ideen eines Kleist, Tieck oder G. B. Shaw²⁴.

²⁰ E. Castle (Hrsg.), J. W. Nagl / J. Zeidler, Deutsch-österreichische Literaturgeschichte. Ein Handbuch zur Geschichte der Deutschen Dichtung in Österreich, Bd. 4, Wien 1937, 1752 u. 1781.

²¹ H. Kaufmann (Hrsg.), Geschichte der deutschen Literatur vom Ausgang des 19. Jahrhunderts bis 1914, Berlin 1971, 128.

²² K. H. Wilgalis, Dichter im Dritten Reich. Antologia di passi scelti di 40 scrittori della Germania d'oggi, Milano 1941, XIX.

²³ J. Nadler, Literaturgeschichte Österreichs, Linz a. D. 1948, 437 f.

²⁴ M. Dietrich, Das moderne Drama. Strömungen-Gestalten-Motive, Stuttgart 1961, 183 f.

Als Max Reinhardt (eigtl. Max Goldmann, 1873-1943) im November 1904 am 'Kleinen Theater' in Berlin den 'Tapferen Cassian' inszenierte, ließ er die Personen, wie an Faden geführt, über die Bühne sich bewegen. Mit diesen drei dramatischen Arbeiten hat Schnitzler ein neues Kapitel des modernen Theaters aufgeschlagen, das Kapitel des 'Masken- und Spiegeltheaters'. Er hat damit das 'Teatro grottesco' eines Luigi Chiarelli (1880-1943) oder Piermaria Rosso di San Secondo (1887-1956) und Luigi Pirandello (1867-1936) ebenso vorweggenommen wie die 'Übermarionette' eines Gordon Craig (1872-1966) und die 'Balletti Plastici Futuristi' des Fortunato Depero (1892-1960).

Seit nahezu zwei Jahrzehnten wird dem kulturellen Klima im 'Wien um 1900' zunehmende Aufmerksamkeit gewidmet, so daß man von einem neuen 'Epochenbegriff' sprechen kann, der auf den gesamten zentraleuropäischen Raum Anwendung findet. Schnitzlers Werk nimmt in diesem historischen Abschnitt eine für die Literatur wichtige Position ein, da sich darin der gesellschaftliche Wandlungsprozeß widerspiegelt, der sich europaweit vollzogen hat.

So sehr auch der politische und soziale Hintergrund Aufschluß über bestimmte auslösende Momente für das Werk Arthur Schnitzlers zu geben vermag, so wäre es doch zu wenig, diese in ihrer Gesamtheit allein unter diesen Gesichtspunkten zu bewerten.

Die unbestechliche Kritik der Gesellschaft seiner Zeit, die klare Zeichnung der einzelnen Charaktere und die Virtuosität der Darstellung menschlicher Situationen sprengen den historisch vorgegebenen Rahmen und werden zum Spiegelbild des menschlichen Verhaltens überhaupt, das in jeder Epoche seinesgleichen findet.

Parte Seconda

I CONTRIBUTI ITALIANI

Fausto Cercignani

Arthur Schnitzler. La ridda di Therese e l'inganno del vissuto

Tra i non pochi giudizi epistolari espressi da Hugo von Hofmannsthal sulle creazioni artistiche di Schnitzler ce n'è uno particolarmente felice sul romanzo *Therese. Chronik eines Frauenlebens*, al quale l'autore lavorò soprattutto tra il 1924 e il 1927¹. Se la lettera che lo contiene occupa un posto di notevole rilievo nell'esteso e amichevole carteggio Hofmannsthal-Schnitzler², ciò è dovuto non tanto a certe riserve che l'autore di *Andreas* forse intendeva proporre discretamente al collega scrittore, quanto piuttosto allo specifico riferimento a due aspetti fondamentali dell'opera, vale a dire la prospettiva dell'io e il ritmo narrativo. Con questa «grande narrazione biografica»³, scrive Hofmannsthal, il lettore accorto si vede presentare «tutto un mondo», una cospicua ricchezza fatta di «aspetti, atmosfere, sensazioni e concettose semisensazioni»⁴, mentre

¹ L'opera fu pubblicata dall'editore berlinese Samuel Fischer come quinto volume delle *Gesammelte Schriften* (1928), un'edizione aggiornata dei *Gesammelte Werke in zwei Abteilungen* (1912 e poi 1922). Nel 1939 aveva già raggiunto la trentacinquesima edizione - si confronti Reinhard Urbach, *Schnitzler-Kommentar zu den erzählenden Schriften und dramatischen Werken*, Monaco, Winkler, 1974 (abbr.: SK), p. 135. L'unico altro romanzo di Schnitzler, *Der Weg ins Freie*, era uscito, sempre presso S. Fischer, nel 1908.

Per le citazioni dal *corpus* schnitzleriano si è fatto ricorso ai sei volumi della raccolta più recente (*Gesammelte Werke*, Francoforte, S. Fischer, 1961-1977), ancora priva, nei primi quattro volumi, dell'indicazione del curatore: *Die erzählenden Schriften*, 1961 (abbr.: GW/E I-II), *Die dramatischen Werke*, 1962 (abbr.: GW/D I-II), Robert O. Weiss (cur.), *Aphorismen und Betrachtungen*, 1967 (abbr.: GW/AB), Reinhard Urbach (cur.), *Entworfenes und Verworfenes. Aus dem Nachlaß*, 1977 (abbr.: GW/EV). Per una recente versione italiana della «Cronaca di un'esistenza di donna» si veda Anna Antonia Bradascio (trad.), *Therese* (intr. di Giuseppe Faresè), Milano, Mondadori, 1987.

² Lo scritto, che porta la data del 10 luglio 1928, è riprodotto in Therese Nickl e Heinrich Schnitzler (cur.), *Hugo von Hofmannsthal. Arthur Schnitzler. Briefwechsel*, Francoforte, Fischer Tb, 1983 [S. Fischer 1964] (abbr.: HS), pp. 308-309. Il primo documento del carteggio risale al 1890, l'ultimo al 1929, l'anno della morte di Hofmannsthal.

³ HS, 308: «Die große Lebenserzählung Therese aber hat mich besonders gefesselt und beschäftigt».

⁴ HS, 309: «Indem Sie diesen Stoff erzählten: das Leben einer Wiener Gouvernante - war schon eine ganze Welt hingestellt, und ein großer Reichtum von Aspecten, Stimmungen, Gefühlen und gedankenhaften Halbgefühlen im verstehenden Leser gesichert».

il lettore ottuso potrebbe trovare monotono che la «raffigurazione dell'esperienza» si ripeta all'infinito, o almeno fino a quella «innumerabilità intenzionale» che deriva dalla cadenza della ripetizione⁵.

Nonostante il notevole successo immediatamente riscosso da *Therese* (e debitamente registrato dal suo autore)⁶, Schnitzler non doveva essere molto convinto di aver dato alla materia della narrazione quel ritmo particolare per cui «la vita di un'istitutrice viennese» - scrive ancora Hofmannsthal - «diventa poesia»⁷. Lo dimostrano chiaramente alcune annotazioni diaristiche⁸ su quest'opera di ampio respiro che il medico scrittore aveva concepito, nell'ormai lontano 1898, come rielaborazione dello schizzo a suo tempo usato per il breve racconto *Der Sohn* (1889)⁹. Già dopo la prima rilettura della nuova fatica letteraria Schnitzler sembra piuttosto scettico: parla di tagli e di revisioni, ma anche di un testo che dovrà comunque essere pubblicato per ragioni finanziarie¹⁰. Qualche mese più tardi è propenso a credere che il romanzo posseda una propria «necessità interiore» soltanto «nell'idea di fondo e in alcuni dettagli», non come «lavoro» complessivo¹¹. E poco prima della revisione definitiva, che risale all'estate del 1927, egli si sente ancora insoddisfatto e considera il finale «troppo tetro»¹².

A parte alcuni aspetti e difetti particolari dell'opera, va tuttavia subito detto

⁵ HS, 308-309: «Eben was dem stumpfen Leser monoton scheinen könnte, daß sich sozusagen die Figur des Erlebnisses bis zur beabsichtigten Unzählbarkeit wiederholt, das hat Ihnen ermöglicht, Ihre rhythmische Kraft bis zum Zauberhaften zu entfalten».

⁶ Si veda la lettera di risposta a Hofmannsthal, redatta il 21 luglio 1928: «Das Buch hat, sowohl beim Publikum, als bei den paar Menschen, auf die es mir besonders ankommt, mehr Erfolg als ich je hätte vermuten dürfen» (HS, 310).

⁷ HS, 309: «Ganz besonders groß aber tritt Ihr Vorzug, einem Stoff den Rhythmus zu geben, wodurch er Dichtung wird, hier hervor». Si confronti anche la nota 4.

⁸ Le parti del diario di Schnitzler (1879-1931) pubblicate finora si trovano in Werner Welzig et al. (cur.), *Arthur Schnitzler. Tagebuch*, Vienna, Österr. Akad. der Wissenschaft., 1981 (1909-1912), 1983 (1913-1916), 1985 (1917-1919), 1987 (1879-1892), 1989 (1893-1902) (abbr.: AST). Per le annotazioni di altri periodi è disponibile a Vienna una trascrizione diplomatica della Österreichische Akademie der Wissenschaften.

⁹ Per questa derivazione diretta si notino i seguenti passi: «Stoff zum Sohn (alte Skizze) entwickelt sich» (Tagebuch, 12.7.1898 - AST, 289); «Die alte Skizze vom "Sohn" (Muttermörder) gestaltet sich in mir zu irgendwas aus, was beinahe ein Roman sein könnte» (15.7.1898, lettera a Hofmannsthal - HS, 106); «N[ach]m[ittags] eine Novelle "Der Sohn" begonnen, aus der uralten Skizze in der F[reien] B[ühne], nach einem Plan, der mir in Graz 98, auf dem Schloßberg, als ich mit M[arie] R[einhard] dort war, lebendig wurde» (Tagebuch, 5.5.1916 - AST, 284); «Dictirt "Therese" (der Sohn) neu begonnen» (Tagebuch, 27.10.1924).

¹⁰ Tagebuch, 21.7.1926: «Las Nachts den Roman "Therese" zu Ende; er hat seine Vorzüge; manches ist noch recht schlampig geschrieben; Kürzungen sind nötig; - im ganzen wird man ihn wohl publiciren können - abgesehen davon, daß es rein materiell notwendig sein wird».

¹¹ Tagebuch, 12.12.1926: «Nur die Grundidee, und in manchen Details hat [der Roman] innere Notwendigkeit, als "Arbeit" kaum».

¹² Tagebuch, 1.3.1927: «Der Roman wird gegen Ende allzu düster».

che i dubbi e le esitazioni dell'autore si spiegano senza difficoltà eccessive nel quadro storico-artistico della genesi di *Therese*, specialmente se, in questo ambito, si tiene conto dell'intenzione creativa originaria in relazione al prodotto che andava sviluppandosi concretamente man mano che il lavoro progrediva. Agli occhi di Schnitzler, infatti, il tentativo di sfruttare «l'idea di fondo» della vecchia narrazione per «qualcosa» che potesse «quasi essere un romanzo»¹³ si rivelò ben presto proficua soltanto per un testo che sembrava possedere una struttura più episodica che epica, per un'opera che avrebbe occupato «un posto singolare» nella sua produzione¹⁴ in virtù di quei tratti caratteristici che l'avvicinavano alla «cronaca»¹⁵. Ma l'intento di costruire un vero e proprio romanzo nel senso tradizionale del termine rimase per sempre tale, non solo perché Schnitzler era portato a creare strutture più moderne e più aperte, ma anche e soprattutto perché quella che l'autore considerava ancora «l'idea di fondo» - l'ossessione della colpa per il tentato infanticidio e il matricidio finale - si era già stemperata nel contesto di una lunga concatenazione narrativa in cui l'episodio, anche se importantissimo, faceva ormai parte di un insieme più ampio che tendeva a rappresentare lo spostamento della prospettiva dell'io dalla costatazione episodica alla visione complessiva grazie alla ripetitività dell'esperienza¹⁶.

Se dunque Hofmannsthal forse esagerava nel sostenere che con *Therese* Schnitzler aveva dispiegato appieno la sua «forza ritmica» (fino a toccare «l'incantevole»)¹⁷, resta pur sempre il fatto che la cadenza ripetitiva costituisce una componente fondamentale di questa 'cronaca' femminile, soprattutto nella parte centrale, quella in cui l'istitutrice passa continuamente da una famiglia (e da una relazione amorosa) all'altra¹⁸. Poco importa se poi, nella terza parte¹⁹, il ritmo narrativo tende in qualche misura a rallentare²⁰. Ciò che conta è che il

¹³ Si veda la nota 9.

¹⁴ Si veda la risposta a Hofmannsthal: «Die Entstehungsgeschichte [des Buches] ist einigermaßen merkwürdig» (HS, 310).

¹⁵ Si veda la lettera a Hofmannsthal del 16 novembre 1925: «[Ich] arbeite an einem Roman (der richtiger eine Chronik zu nennen sein wird)». Ma l'opera non è una vera e propria cronaca, in quanto non mira solo a registrare gli avvenimenti in ordine cronologico. D'altra parte non è neppure un romanzo in senso tradizionale, poiché utilizza la struttura della cronaca.

¹⁶ In questo senso i centosei capitoletti che presentano la vicenda di Therese sono uniti da quell'«intimo collegamento» («innere Verbundenheit») che viene loro negato da Elsbeth Dangel, *Wiederholung als Schicksal. Arthur Schnitzlers Roman «Therese. Chronik eines Frauenlebens»*, Monaco, Fink, 1985, p. 172.

¹⁷ Si veda la nota 5.

¹⁸ Dal Cap. 23 al Cap. 71.

¹⁹ Dal Cap. 72 al Cap. 106.

²⁰ Si veda Angress, *Therese*, p. 279 e si confronti Dangel, *Wiederholung als Schicksal*, p. 228, n. 68. Si noti però che la parte centrale del romanzo, quella più ossessivamente ripetitiva, comincia con le prime esperienze lavorative di Therese dopo il trasferimento da Salisburgo a Vienna (Cap. 23), non con la traumatica nascita del figlio Franz (Cap. 44).

ricorrere di situazioni analoghe assume una funzione determinante non solo o non tanto per la struttura del testo, quanto per la prospettiva dell'io, per l'esperienza di una protagonista che perviene a una visione delle cose in cui consapevolezza del vissuto, ossessione del passato e trasfigurazione del presente si fondono e si confondono come in un vortice senza fine.

Hofmannsthal avrebbe potuto aggiungere che in *Therese* la ripetitività e il ricorrere di situazioni analoghe danno vita a una struttura narrativa che in qualche misura richiama la 'circularità'²¹ di altre opere schnitzleriane, di testi assai diversi ma in certo qual modo simili per una peculiare architettura testuale che contribuisce a creare la sensazione della condizione sconsolata e senza scampo, di un'esistenza che afferra e coinvolge il singolo in una ridda più o meno rapida ma sempre ineludibile. Ora, la concezione schnitzleriana dell'esistenza e della sua rappresentazione artistica come ridda di episodi risale al 1896, l'anno in cui il giovane medico comincia ad abbozzare quella struttura circolare in dieci scene concatenate che chiamerà in un primo tempo *Liebesreigen* e poi semplicemente *Reigen* (1897)²² - un titolo certamente più adatto (al di là delle ragioni di Alfred Kerr)²³ per sottolineare che la «ridda d'amore» non è che un aspetto della «ridda» per eccellenza, la ridda della vita. Ma già qualche anno prima, quando si dedica agli atti unici del ciclo *Anatol* (1889-1891)²⁴, Schnitzler concepisce la vita e la sua interpretazione artistica come ciclo di episodi concatenati nell'anello di un circolo vizioso formato dal perenne susseguirsi dell'illusione e del disinganno, dal nascere e dal morire della speranza cercata in sempre nuovi rapporti amorosi, nell'intrico degli attimi che si susseguono - come dice Max nell'atto unico *Agonie* - in «continue e indistinte transizioni»²⁵.

Quella che Schnitzler chiamava «l'idea di fondo» della storia di *Therese* deriva dunque dal racconto *Der Sohn*, ma la materia della nuova narrazione riguarda un ambito assai più ampio (e allo stesso tempo altrettanto angusto)

²¹ L'impressione di 'circularità testuale' scaturisce dal continuo passaggio dalla conclusione di un episodio all'inizio del successivo, uguale o analogo al precedente.

²² Per la prima versione italiana della «Ridda d'amore» si consulti Letizia Ascarelli (trad.), *Arthur Schnitzler. Girotondo*, Roma, De Carlo, 1945. Per la più recente si veda Paolo Chiarini (trad. e cur.), *Arthur Schnitzler. Girotondo*, Torino, Einaudi, 1983, già in P. Ch. (trad. e cur.), *Arthur Schnitzler. Girotondo e altre commedie*, Torino, Einaudi, 1959.

²³ Sembra che il critico trovasse fuorviante il titolo *Liebesreigen* - si veda Therese Nickl e Heinrich Schnitzler (cur.), *Arthur Schnitzler, Briefe 1875-1912*, Francoforte, S. Fischer, 1981, p. 826 (p. 314, n. 3).

²⁴ Pubblicato - con una introduzione in versi dello stesso Hofmannsthal (Loris) - nel 1893, ma distribuito già nell'ottobre 1892 (SK, 141). Per una recente versione italiana del ciclo si veda Paolo Chiarini (trad. e cur.), *Arthur Schnitzler. Anatol*, Torino, Einaudi, 1986 [Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1967].

²⁵ GW/D I, 83: «Es sind stete, unklare Übergänge!».

dello spaccato di vita offerto dallo schizzo iniziale. Un discorso analogo vale anche per il significato complessivo della 'cronaca', che va ben al di là delle riflessioni legate al tema del tentato infanticidio e del matricidio finale, nonché al motivo dell'ossessione e della colpa. Non meno importante del ritorno allo spunto creativo di molti anni prima è comunque il ricorso, quasi forzato, a una struttura generale del testo che si ricollega all'impianto di opere teatrali giovanili e che conferma ancora una volta la stretta connessione esistente, nella dimensione creativa di Schnitzler, non solo tra le varie fasi produttive, ma anche tra narrativa e teatro. Quando l'autore di *Anatol* e di *Reigen* scrive a Otto Brahm che il ciclo di atti unici ha radici profonde nel suo essere²⁶, egli non fa che riconoscere un dato di fatto essenziale che riguarda tanto il dramma *Der Ruf des Lebens* (di cui discute nella lettera), quanto la 'cronaca' *Therese*. Gli atti unici di un ciclo, e perfino i singoli atti di un dramma, sembrano allo stesso Schnitzler non già anelli di una catena saldamente collegati, bensì pietre preziose «più o meno vere» infilate in un cordoncino²⁷. Ma se ai primi a volte può mancare quella «necessità» che dovrebbe tenerli agganciati²⁸, ciò vale assai meno per gli atti di un dramma o per le suddivisioni di un romanzo. Nel caso di *Therese* il collegamento tra i singoli capitoli è dato dall'esperienza complessiva della protagonista, un'esperienza che si caratterizza proprio per una sua «continuità dell'interruzione»²⁹, o meglio per quella continuità dell'episodico da cui scaturisce la visione globale dell'esistenza. Al pari di altri procedimenti narrativi, anche la tecnica della giustapposizione mira, del resto, a ottenere risultati unitari e consequenziali al di là di ogni apparente segmentazione: tende a rivelare l'intima connessione delle cose, non a celarla.

Nel racconto *Der Sohn. Aus den Papieren eines Arztes* Schnitzler aveva fatto ricorso - come già in altre opere - all'espedito di un preciso rimando, nel sottotitolo, alla documentazione professionale, per poi introdurre, nel testo, la confessione della protagonista morente. Invece di emergere in tutta la sua complessità, l'io restava così confinato nel nucleo essenziale di una narrazione in cui la vicenda si configurava più come spunto di riflessione su determi-

²⁶ Oskar Seidlin (cur.), *Der Briefwechsel Arthur Schnitzler - Otto Brahm*, Tübinga, Niemeyer, 1975 (abbr.: BSB), p. 203: «Der Einakterzyklus sitzt tief in meinem Wesen (was ich gar nicht so scherzhaft meine)».

²⁷ BSB, 203: «Statt festaneinandergefügte Ringe einer Kette stellen meine einzelnen Akte mehr oder minder echte, an einer Schnur aufgereihete Steine vor - nicht durch verhakende Notwendigkeit aneinandergeschlossen, sondern am gleichen Bande nachbarlich aneinandergereiht».

²⁸ Si veda la nota 27.

²⁹ L'espressione («die Kontinuität des Abbruchs») si trova in Elsbeth Dangel, *Vergeblichkeit und Zweideutigkeit. «Therese. Chronik eines Frauenlebens»*, in Hartmut Scheible (cur.), *Arthur Schnitzler in neuer Sicht*, Monaco, Fink, 1981, p. 169.

smo e libero arbitrio³⁰ che come oggetto di analisi creativa. Eppure anche qui, nel tragico schizzo di una ragazza madre che viene uccisa dal figlio ormai adulto, l'unica cosa che veramente conti è la prospettiva dell'io. Il figlio rifiuta la madre non tanto perché ricorda lo sguardo di colei che ha tentato di ucciderlo appena nato, quanto perché Martha Eberlein, nel suo vaneggiamento, vede il mondo solo con gli occhi della sua colpa e del suo rimorso³¹, e quindi permette che il ragazzo diventi un ubriacone vagabondo che non esita a colpirlo con l'accetta durante l'ennesimo tentativo di ottenere altro denaro per soddisfare i suoi vizi.

La richiesta della madre moribonda, che vorrebbe far valere come attenuante per il figlio la propria colpa di mancata infanticida, ritorna - con gli altri elementi costitutivi del racconto - nella chiusa di *Therese*, quasi a conferma della necessità di riprendere «l'idea di fondo» dello schizzo originario in un testo di più ampio respiro. Ma anche nella storia di Therese Fabiani, nonostante la forma cronachistica annunciata nel sottotitolo, l'esistenza di una donna viene presentata nella prospettiva dell'io che si confronta con la realtà circostante. Solo che qui, in questa 'riscrittura' che supera i limiti della semplice rielaborazione od amplificazione, il segmento di vita è molto più significativo ed esteso, tanto da coprire un periodo di circa trent'anni³².

La cupa visione di Therese emerge dalla minuta registrazione di una vicenda complessiva che scaturisce dagli episodi di cui si nutre: in un susseguirsi monotono e inesorabile di fatti e circostanze che conducono la protagonista dal «decadimento» materiale e spirituale della casa paterna³³ alle prime esperienze d'amore con uomini sempre rimasti in qualche modo estranei³⁴, dalla misera condizione di bambinaia³⁵ a quella umiliante di ragazza madre

³⁰ Su determinismo e libero arbitrio in Schnitzler, con particolare riferimento a *Der Sohn*, si veda Otto P. Schinnerer, *The Early Works of Arthur Schnitzler*, in «The Germanic Review» 4 (1929), pp. 189-192 e si confronti Josef Körner, *Arthur Schnitzlers Gestalten und Probleme*, Zúrig, Lipsia e Vienna, Amalthea, 1921, p. 169.

³¹ GW/E I, 97: «Der Sühne mehr als genug für diese unglückliche Mutter war der Wahn, in den Augen ihres Sohnes einen ewigen Vorwurf, eine stete Erinnerung an jene entsetzliche Nacht sehen zu müssen».

³² Si veda R[uth] K. Angress, *Schnitzlers 'Frauenroman' «Therese»*, in «Modern Austrian Literature» 10/3-4 (1977), p. 267 e si confronti Dangel, *Wiederholung als Schicksal*, p. 14.

³³ GW/E II, 631: «Bei den Mahlzeiten wurden nur die unumgänglichsten Worte gewechselt, und manchmal war es Theresen, als würde sie, gerade sie, ohne daß sie sich einer Schuld bewußt gewesen wäre, in unfäßbarer Weise für den Niedergang des Hauses verantwortlich gemacht».

³⁴ GW/E II, 690: «Sie dachte an Max, an Alfred und endlich an den Fremdesten unter all diesen Fremden, an Kasimir, von dem sie ein Kind unter dem Herzen trug und der ihre letzten Briefe nicht beantwortet hatte. Aber wenn er ihr auch weniger fremd gewesen wäre, was konnte er ihr helfen? *Mit* seiner Liebe und *ohne* seine Liebe - sie war in gleicher Weise allein».

³⁵ GW/E II, 665-667.

che non può restare in una famiglia perbene³⁶, dal tentato infanticidio³⁷ all'ossessione dell'inimicizia che sembra sprigionarsi dalla sua creatura³⁸, dalle continue preoccupazioni per il «figlio degenerare»³⁹ all'episodio in cui Franz aggredisce la madre provocandone involontariamente la morte⁴⁰. Anche per Therese Fabiani, la cui consapevolezza di un'esistenza «vuota e senza speranza»⁴¹ ricorda quella del flautista Wendelmayer o dei Weldein⁴², la fine giunge così come vera e propria liberazione, come un evento catartico di cui Alfred - l'amico medico ed ex amante che qui sconfinava per un attimo nel ruolo di narratore - è testimone impotente ma anche interprete partecipe. Mentre il tribunale riconosce al figlio solo le circostanze attenuanti della nascita illegittima e delle conseguenti carenze educative⁴³, Therese muore nell'illusione di

³⁶ GW/E II, 705-706. Per scacciare la noia che spesso l'assale durante l'ultimo periodo di gravidanza Therese legge molto, immergendosi spesso «in un mondo fantastico-banale» (GW/E II, 707: «und oft ganz versunken in eine phantastisch-triviale Welt») che costituisce anche una specie di rifugio consolatorio. Ma ciò non implica che la protagonista sia impregnata di idee ed espressioni che provengono da un mondo romanzesco in cui «le facciate decorative nascondono l'essenza della vita sociale», come invece vorrebbe Alfred Doppler, *Il mutamento della prospettiva narrativa nell'opera di Arthur Schnitzler (L'uomo e la donna: un problema di psicologia sociale)*, in Giuseppe Farese (cur.), *Arthur Schnitzler e il suo tempo*, Milano, Shakespeare & Company, 1983 (abbr.: SST), p. 59. Quanto alla 'cronaca' di Therese, sembra difficile accettare la tesi sia di chi la interpreta come romanzo di avventure banalizzato (Doppler, 59), sia di chi - come Michaela L. Perlmann, *Arthur Schnitzler*, Stoccarda, Metzler, 1987, p. 179-180 - l'avvicina alle tendenze stilistiche della «Neue Sachlichkeit», di quella «Nuova Oggettività» che si andava affermando proprio intorno alla metà degli anni venti.

³⁷ GW/E II, 714-716.

³⁸ GW/E II, 714: «Nun wußte sie, daß dieses Kind, dieser zwölfjährige Bub, nicht nur als ein Fremder, daß er als Feind neben ihr lebte».

³⁹ GW/E II, 857: «Man wußte ja doch überall, daß sie einen ungeratenen Sohn hatte».

⁴⁰ GW/E II, 877-878.

⁴¹ GW/E II, 875: «Therese fühlte nur das eine: wie leer und hoffnungslos ihr eigenes Leben war». Questa sensazione riflette uno degli aspetti cruciali della 'maturazione' di Therese. Parlare di mancanza di sviluppo del personaggio - si veda Klaus Kilian, *Die Komödien Arthur Schnitzlers. Sozialer Rollenzwang und kritische Ethik*, Düsseldorf, Bertelsmann, 1972, p. 146 - oppure di una evoluzione che consisterebbe nel graduale adattamento alle convenzioni sociali - si veda Martin Swales, *Arthur Schnitzler. A Critical Study*, Oxford, University Press, 1971, p. 39 - significa dimenticare tutto il processo di 'formazione' che porta la protagonista alla visione complessiva. La ripetitività delle situazioni non va confusa con una presunta staticità interiore di chi ne sperimenta la monotonia.

⁴² Si vedano i racconti *Der Fürst ist im Hause* (1888) e *Reichtum* (1889).

⁴³ L'affermazione di Perlmann (*Schnitzler*, 179) che il riconoscimento di circostanze attenuanti sarebbe ritenuto privo di senso dal tribunale non corrisponde né allo spirito né alla lettera del testo, che comunque non consente un collegamento di tipo sociologico con *Flucht in die Finsternis*. Inoltre, se è vero che Alfred parla di «moral insanity» e consiglia il trasferimento di Franz in un'altra città (GW/E II, 807), è anche vero che alla fine egli accetta di perorare la causa del matricida. Per il termine «moral insanity», mutuato da Lombroso, si veda la recensione di Schnitzler a H. Kurella (cur.), *C. Lombroso und R. Laschi, Der politische Verbrecher und die*

aver ritrovato suo figlio nel momento in cui questi diventa «esecutore di una giustizia eterna»⁴⁴, nell'attimo in cui per lei sembra affermarsi quella dimensione che già le aveva fatto percepire i morti come anime risorte e i vivi come esseri «lontani, impuri, quasi dannati»⁴⁵.

In questa cronaca solo apparentemente distaccata l'esistenza della protagonista può in un certo qual modo dirsi «doppia»⁴⁶, scissa più che fisicamente tra quella di madre che non può allevare personalmente il figlio e quella di donna pronta a riversare il proprio affetto su figli non suoi⁴⁷ o a lasciarsi coinvolgere (nonostante i buoni propositi) in relazioni amorose «senza speranza»⁴⁸. Nella prospettiva dell'io questi due modi di essere, pur essendo intimamente connessi, si presentano spesso come due realtà diverse, almeno dal momento in cui Therese affida il figlioletto a una balia di campagna⁴⁹. Presa in una girandola di posti di lavoro sgradevoli o deludenti⁵⁰ e di avventure aride o insignificanti⁵¹, la giovane istituttrice passa dall'esperienza dell'aborto⁵² al disgusto di

Revolutionen (Amburgo, 1891-1892), in Hans-Ulrich Lindken (cur.), *Arthur Schnitzler. Aspekte und Akzente. Materialien zu Leben und Werk*, Francoforte, Lang, 1987 [1984], p. 385.

⁴⁴ GW/E II, 880: «Denn [Alfred] ahnte, daß sie den Sohn, der ihr so lange ein Verlorener gewesen war, gleichsam wiedergefunden, in dem Augenblick, da er zum Vollstrecker einer ewigen Gerechtigkeit geworden war».

⁴⁵ GW/E II, 880: «Und während sie mit unwillkürlich gefalteten Händen in einem Kirchenstuhle saß, erschienen ihr im Dämmer nicht nur die Gestalt der Mutter, wie sie sie zum letztenmal gesehen, auch andere Verstorbene, die ihr im Leben etwas bedeutet hatten, zeigten sich ihr, doch wieder nicht als Tote, sondern vielmehr wie Auferstandene, die zur ewigen Seligkeit eingekehrt waren [...] Und fern, unrein, verdammt beinahe, erschienen ihr nun die Lebendigen [...] selbst ein Wesen wie Thilda war ihr ferner, entrückter, als ihr die Toten waren, erschien ihr fremd, beklagenswert, ja, wahrhaft verdammt».

⁴⁶ GW/E II, 722: «[Sie führte] eine Art von Doppelleben: «das eine als Erzieherin in der Familie Regan, das andere als die Mutter eines kleinen Jungen, der draußen auf dem Lande bei Bauersleuten in Pflege war». Nella schematica tipologia elaborata da Barbara Gutt (*Emanzipation bei Arthur Schnitzler*, Berlino, Spiess, 1978) Therese rappresenta l'«emancipazione frammentaria», o meglio la figura di una «fallita» che però ottiene un «successo relativo» nel campo professionale (pp. 80-81). Qualsiasi analisi sociologica del romanzo deve comunque tener conto del fatto che il processo creativo di Schnitzler consente soltanto di «adombrare una diagnosi sociale attraverso il tracciato di un destino individuale» (Farese, *Introduzione*, in *Therese*, p. VIII).

⁴⁷ GW/E II, 769: «Und sie konnte sich nicht verhehlen, daß im Mittelpunkt ihres Gefühlslebens nicht die Liebe für ihr eigenes Kind [...], sondern die Beziehung zu dem kleinen Robert stand». Si confronti Renate Möhrmann, *Le donne e le ragazze di Schnitzler. Fra realismo e sentimento*, in SST, 110-111.

⁴⁸ GW/E II, 756: «Sie [hatte] sich geschworen, sich niemals wieder in aussichtslose Beziehungen einzulassen».

⁴⁹ GW/E II, 718-719.

⁵⁰ GW/E II, 729-788.

⁵¹ Si veda la nota 54.

⁵² GW/E II, 752.

se stessa⁵³, dalla riscoperta del suo amore giovanile per Alfred⁵⁴ all'inevitabile e definitiva trasformazione del loro rapporto in amicizia sempre più fredda⁵⁵. Interrottosi poi bruscamente il periodo degli sporadici incontri con Richard per il suicidio del malinconico allievo ufficiale⁵⁶, l'amicizia con Thilda Wohlschein⁵⁷ sembra prospettare sviluppi promettenti, soprattutto dopo il matrimonio dell'allieva prediletta con un facoltoso uomo d'affari olandese⁵⁸. Ma il passaggio di Therese dalla condizione di povera insegnante⁵⁹ e poi di «mantenuta»⁶⁰ a quella di sposa del padre di Thilda svanisce all'ultimo momento per la morte improvvisa del non più giovane fidanzato⁶¹.

Agli occhi di Therese la realtà si presenta così come «un brutto sogno», come qualcosa di terribile e di irreali che può succedere «solo ad altri»⁶². La vita le si rivela come il corso di un destino «ingiusto»⁶³, come un sentiero seminato di tanti morti, «defunti e viventi»⁶⁴. Perché la morte, in fondo, è solo una delle tante maniere in cui uno «si eclissa o se ne va di soppiatto»⁶⁵, proprio come hanno fatto tutti, lasciandola sola: il padre, morto in manicomio⁶⁶; Richard, il suicida che la considerava «troppo buona» per uno come lui⁶⁷; la

⁵³ GW/E II, 762: «Eine Davongejagte, Erniedrigte, Unglückliche, angeekelt von der Welt, aber mehr noch von sich selbst».

⁵⁴ GW/E II, 768: «Aller andern gedachte sie wie fremder Menschen, denen sie sich in einem nicht ganz zurechnungsfähigen Zustand hingegeben hatte oder denen sie zum Opfer gefallen war. Er aber gehörte ihr».

⁵⁵ GW/E II, 772-808.

⁵⁶ GW/E II, 780-797.

⁵⁷ GW/E II, 810: «In diesem Augenblick wußte Therese, daß sie die Kleine liebte und daß sie sie gewissermaßen unglücklich liebte».

⁵⁸ GW/E II, 810: «Therese erfuhr es tags darauf aus einer gedruckten Anzeige, die die Post ihr brachte».

⁵⁹ GW/E II, 787-836.

⁶⁰ GW/E II, 837: «Mit einemmal kam ihr das Schiefe ihrer Stellung peinlich zu Bewußtsein; daß sie Mutter eines unehelichen Kindes war, daß sie oft genug an Unwürdige sich weggeworfen hatte, das bedeutete plötzlich nichts gegenüber der Tatsache, daß sie die ausgehaltene Geliebte von Thildas Vater war».

⁶¹ GW/E II, 850: «Einen Augenblick dachte Therese, es sei nicht war, sie hätte falsch verstanden oder man habe sich einen niederträchtigen Spaß mit ihr gemacht».

⁶² GW/E II, 713: «Es kam ihr unfaßbar vor, wie ein böser Traum, daß es dahin mit ihr gelangt war, daß so schreckliche Dinge, wie sie doch sonst nur andern passierten, wie man sie manchmal in der Zeitung oder in Romanen las -, daß sich die an ihr, an Therese Fabiani erfüllen sollten».

⁶³ GW/E II, 762: «Wieder einmal ging ihr das Ungerechte ihres Schicksals auf».

⁶⁴ GW/E II, 856: «Es waren so viele tot für sie, Gestorbene und Lebendige».

⁶⁵ GW/E II, 856: «Daß jemand starb, das war am Ende nur eine jener hundert Arten, unter denen einer verschwindet oder sich davonstiehlt».

⁶⁶ GW/E II, 856.

⁶⁷ GW/E II, 797: «"Die ist zu gut für mich" [...] Zu gut für ihn? dachte sie. Warum eigentlich? Als ob sie überhaupt für jemanden zu gut oder zu schlecht wäre».

madre scrittrice, chiusa nel suo mondo di romanzi noiosi e ridicoli in cui sfrutta anche le lettere d'amore rubate alla figlia⁶⁸; il fratello Karl, arroccato nel suo ipocrita ed egoistico perbenismo borghese⁶⁹; Alfred, prodigo di consigli ma interamente preso dai suoi progetti professionali e matrimoniali⁷⁰; il figlio intrattabile e ribelle, nel cui sguardo Therese legge solo rimprovero e inimicizia⁷¹; Thilda, lontanissima da sempre, perché coi ritratti di Palma il Vecchio e di Rubens sembra comportarsi «in modo più aperto, più familiare e più intimo» che con gli esseri umani⁷²; Siegmund Wohlschein, di cui diventa 'vedova' senza esserne ancora stata moglie⁷³; e infine il padre di suo figlio, Kasimir Tobisch, un povero 'artista' che suona il violoncello e fa l'imbianchino⁷⁴, un «sognatore» che non sa nulla nemmeno «di ciò che è più essenziale nella sua stessa esistenza»⁷⁵.

Un'attenta lettura di *Therese*, che tenga conto anche del più vasto contesto della produzione schnitzleriana, dimostra dunque che quest'opera singolare del grande narratore e drammaturgo viennese rappresenta qualcosa di più di una semplice cronaca di vita. E' lo sguardo dell'io sull'inganno del vissuto, sulla

⁶⁸ GW/E II, 742: «Was sie bisher von den Leistungen der Schriftstellerin Fabiani kennengelernt, [war ihr] nicht nur langweilig, sondern überdies lächerlich erschienen». Julie Fabiani-Halmos è disposta anche a pagare per ottenere dalla figlia quei «resoconti di vita» (GW/E II, 745: «Berichte aus dem Leben») e di «esperienze personalissime» (GW/E II, 773: «von Theresens ganz persönlichen Erlebnissen») che le consentono di mettere insieme i suoi testi banali e artificiosi. Tra questi e la 'cronaca' di Therese non è tuttavia possibile istituire paralleli di sorta, come invece fanno Angress, *Therese*, p. 271 e Dangel, *Wiederholung als Schicksal*, p. 196. La tecnica della ripetitività usata da Schnitzler non ha nulla a che vedere con la banale rielaborazione di situazioni scontate (GW/E II, 644: «Die Geschichte fing an wie hundert andere, und jeder Satz erschien Theresen, als hätte sie ihn schon hundertmal gelesen»; cfr. 742: «Eine Geschichte, die sie glaubte schon hundertmal gelesen zu haben»). Del resto, se è vero che la madre può facilmente utilizzare le lettere d'amore rubate a Therese, è anche vero che soltanto i passi così composti si presentano, inaspettatamente, «con un commovente tono di verità» (GW/E II, 743: «mit einem ergreifenden Ton von Wahrheit»).

⁶⁹ GW/E II, 846-847.

⁷⁰ GW/E II, 800.

⁷¹ GW/E II, 794: «Ein böser Blick, ein Blick, in dem Therese diesmal nicht nur Verstocktheit, Mangel an Einsicht und an Liebe, sondern auch Bitterkeit, Hohn, ja, einen versteckten Vorwurf las».

⁷² GW/E II, 814: «Und manchmal war [Theresen], als müßte sie die blonde Frau des Palma Vecchio, den Maximilian von Rubens und manche andere dieser entrückten Bildnisse beneiden, denen gegenüber Thilda sich freier, vertrauter, inniger zu geben schien als gegenüber Theresen und vielleicht gegenüber allen anderen lebenden Menschen».

⁷³ GW/E II, 851: «Und sie war nun seine Witwe, ohne verheiratet gewesen zu sein».

⁷⁴ GW/E II, 872: «Maler und Musikus. Ich bin auch noch immer Maler, das heißt, jetzt mehr Anstreicher, um die Wahrheit zu sagen». Si confronti anche la scena in cui Therese riconosce Kasimir (GW/E II, 844-845).

⁷⁵ GW/E II, 867: «Und es war ihr bewußt, daß Kasimir Tobisch in Wahrheit ein Träumender war, der gerade vom Wesentlichsten seiner eigenen Existenz nichts wußte».

perenne disillusione di una realtà che si presenta come una serie di 'ridda' inquietanti, di danze circolari che si incrociano e si sovrappongono continuamente fino a produrre la vertigine della conoscenza del mondo: un mondo di uomini impuri e dannati, tutti prigionieri del proprio io, ignari della potenza liberatrice della morte eppure già morti in vita. La ridda degli amanti 'estranei' si trasforma così, al pari di quello degli allievi e delle allieve, in una ridda di defunti che si muovono al tempo di un'orchestrazione senza senso, di un ritmo monotono e ripetitivo scandito dai fatti e dalle circostanze della miseria materiale e spirituale.

Se non avesse dovuto fare i conti con «la pigrizia mentale e la malevolenza di un certo tipo di critica»⁷⁶ - se quindi fosse stato meno ossessionato dal timore di essere letto secondo un modello fisso -, lo stesso Schnitzler avrebbe forse potuto riconoscere in questo suo ritorno a una vecchia «idea di fondo» anche la ripresa di una struttura formale prediletta che rispecchiava e rispecchia un suo modo peculiare di vedere e di intendere l'esistenza.

⁷⁶ Si vedano le lamentele dell'autore in una *Antikritik* del 1911, mai pubblicata («Hier stehen Dinge, die öffentlich zu sagen nutzlos, weil sie zu Mißverständnissen prädestiniert sind»): «Wenn man eben nicht immer wieder mit der Denkfaulheit und Böswilligkeit einer gewissen Art von Kritik rechnen müßte [...]». Lo scritto è riportato in Reinhard Urbach, *Arthur Schnitzler [Die Dramen]*, Velber bei Hannover, Friedrich, 1968, pp. 41-43 (si confronti anche Christa Melchinger, *Illusion und Wirklichkeit im dramatischen Werk Arthur Schnitzlers*, Heidelberg, Winter, 1968, p. 33, n. 37).

Maria Teresa Dal Monte

Note e saggi giovanili di Arthur Schnitzler

Primo amore ed ideologia di un figlio della borghesia della Ringstraße: così si potrebbero riassumere i diari di Arthur Schnitzler degli anni 79/80¹.

Alla cronaca minuziosa dei baci e delle promesse d'amore ad una Fännchen, destinata «al ruolo in qualche modo accademico di amore di gioventù», si mescolano qui infatti le meditazioni di un adolescente sulle «sogenannten ewigen Fragen»² a cui Schnitzler non è più ritornato con tanta ingenua e scoperta passione, preferendo per lo più sintetizzarle in un aforisma brillante, in una riflessione meditata quanto scettica, che non pretende di essere se non «vorläufig definitiv». Ma il pensiero del giovane precocemente riflessivo getta luce su quello dello Schnitzler maturo. Lo confermano alcune note e saggi scritti tra il 1878 e il 1880³ che integrano la parte speculativa dei diari degli stessi anni. A far desistere finora dall'occuparsene in maniera approfondita ha contribuito forse il distacco con cui Schnitzler stesso li liquida in *Jugend in Wien*, considerandoli fenomeni di ordinaria patologia giovanile.

Il primo e forse più interessante dei brevi saggi risale al 1878 quando Schnitzler aveva 16 anni e frequentava ancora il ginnasio. Non ha titolo. E' invece preceduto da una considerazione sull'arte a suo giudizio magniloquente di Grabbe, autore che non sente affine, ed una ben altrimenti acuta e significativa su E. T. A. Hoffmann: «A. Hoffmann sucht nicht mehr. Er bohrt in den Tiefen der menschlichen Seele»⁴. Di questo autore che, come sottolinea agli inizi del '900 lo psichiatra Otto Klinker, ebbe rapporti con alcuni dei più rappresentativi neurologi e psichiatri del suo tempo, e i cui personaggi sono più interessanti ed istruttivi per lui dei casi clinici⁵, Schnitzler dimostra di aver colto già da ragazzo lo scavo psicologico nelle regioni più segrete dell'anima umana. Fatto tutt'altro che secondario, se si pensa che nonostante i successi ottenuti in Fran-

¹ A. Schnitzler, *Tagebuch 1879-1892*, Wien, 1987.

² A. Schnitzler, *Jugend in Wien. Eine Autobiographie*, Frankfurt a. Main, 1981, p. 94.

³ A. Schnitzler, *Nachlaß*, F IV. *Essayistisches*, Nr. 1-6.

⁴ *Mappe* 45, p. 6.

⁵ Otto Klinker, *E. T. A. Hoffmanns Leben und Werk vom Standpunkte eines Irrenarztes*, Braunschweig und Leipzig, 1903.

cia, Hauptmann lo considera uno scrittore trascurato di cui consiglia la lettura ai Tedeschi in *Kollege Crampton*. Né si può dimenticare che l'opera di Hoffmann, la quale spesso, come osserva Magris, «con le sue stesse seduzioni ha distolto il lettore dal rivolgere l'attenzione più in profondo»⁶, era giudicata ancora nel 1909 da Paul Ernst non più che un divertimento per uomini colti. Il giovane Schnitzler, convinto che la propria più autentica natura poetica fosse una «moderne Romantik»⁷ sentiva affinità elettive con E. T. A. Hoffmann al punto di proiettare su di lui l'iter ideale che credeva lo dovesse condurre alla letteratura come superiore conoscenza, per cui la ricerca si fa forma poetica. Quando Freud scriverà a Schnitzler in una celebre lettera che con l'intuizione poetica aveva colto ciò a cui lui era pervenuto con lunghi studi faticosi sancirà la realizzazione delle primissime aspirazioni schnitzleriane.

Negli anni '70 l'influsso di Hoffmann si fa sentire secondo Schnitzler su più di un suo frammento e in particolare sul racconto *Geschichte von Amadeus dem Poeten*⁸. Nonostante le ingenuità e certo tono dolciastro della narrazione sono qui temi di ispirazione hoffmanniana la fragilità psicologica del protagonista, le sue fantasie allucinate, in primo luogo il fugace animarsi di un busto di marmo di Afrodite, di cui continuerà ad inseguire l'amore in una serie di donne nelle quali scorge doppi della dea, e non meno le ossessive speculari immagini oniriche di uomini falliti, da cui è perseguitato.

Che l'osservazione tanto breve e pregnante su Hoffmann sia stata cancellata da Schnitzler con alcuni tratti che la lasciano perfettamente leggibile, sembra quindi voler evidenziare la necessità di lasciar posto alla ricerca che a lui resta ancora da compiere. Finché un giorno si renderà conto, come ha ben rilevato Scheible, che la sua forza sta «in der Versenkung in die in einer Gestalt ablaufenden psychischen Prozesse»⁹ e non meno che la ricerca è diventata forma, trasfondendosi nei suoi personaggi così riflessivi.

Nel 1878 il giovanissimo Schnitzler è assorbito dal primo problema che come ribadisce nei diari l'ha ossessionato in maniera drammatica, tanto più che lo riteneva irrisolvibile¹⁰, vale a dire la preminenza nella formazione di un carattere di quello che oggi definiamo patrimonio genetico o degli influssi ambientali, a cominciare dai primi istanti di vita. Ciò può ricollegarsi alla discussione, gravida di implicazioni socio-politiche, tra «darwinisti» e «lamarckisti», tra sostenitori cioè della prevalenza dell'eredità biologica nella determinazione dell'individualità, o, rifacendosi alle teorie di Lamarck, dell'influenza dell'am-

⁶ C. Magris, *L'altra ragione*, Torino, 1978, p. 52.

⁷ *Jugend in Wien*, p. 74.

⁸ *Geschichte von Amadeus dem Poeten*, 1877, Nachlaß, File 159.

⁹ H. Scheible, *Im Bewußtseinszimmer. Arthur Schnitzlers Einakter in Text u. Kontext*, Bd. 10/2, Kopenhagen, 1982, p. 228.

¹⁰ Tg. 28.4.1880.

biente, che a Vienna si sarebbe accesa prevalentemente, intorno alla svolta del secolo, nell'ambito di quel formidabile catalizzatore culturale che è la scuola di medicina viennese¹¹.

«Bringt also das Kind schon eine Anlage, einen Kern mit sich zur Welt oder ist alles ohne Ausnahme ein Werk äußerer Einflüsse?» è il quesito fondamentale del breve saggio. A proposito della seconda tesi Schnitzler ipotizza che il genio non si sviluppi nel grembo materno «sondern erst in den ersten Sekunden, Minuten, Stunden seines faktischen Daseins - durch von uns gar nicht bemerkte Eindrücke». Incontestabile gli appare un determinismo, sia esso prevalentemente innato o ambientale che deresponsabilizza totalmente. E tutto ciò anticipa l'importanza conferita ad un trauma subito nei primi istanti di vita, su cui si incentra, come è noto, *Der Sohn*, il racconto che Hofmannsthal quando apparve sulla «Freie Bühne für modernes Leben» nel 1892 trovava, quanto al tema, estremamente attuale. Erano gli anni in cui sulla stessa rivista apparivano contributi di carattere medico-giuridico che consideravano il delitto come il prodotto di condizionamenti genetici e sociologici. Ma Schnitzler, come risulta dal saggio giovanile, aveva un interesse bruciante per certe problematiche già 14 anni prima, quando erano sul nascere. Al dilemma - si tratta del resto di una questione ancor oggi dibattuta - lo studente ginnasiale non dà una risposta e non manca di rilevare, con rigorosa autocritica, la soggettività ed il carattere fondamentalmente impressionistico delle proprie riflessioni. Lo stesso Klinke nel suo studio su Hoffmann considera quanto sia difficile stabilire «was wirklich vererbt, d.h. im Momente der Zeugung übertragen, und was später von Einfluß auf Gedeihen und Wachstum der Frucht gewesen ist»¹². Schnitzler sembra però inclinare per la tesi della preminenza del carattere innato. E a conferma di ciò due anni dopo scriverà nel diario che nelle cellule cerebrali si sarebbe potuto leggere un giorno il segreto dell'individualità¹³. Più tardi, nel 1891, recensendo *Der geniale Mensch*, traduzione dell'opera di Lombroso, darà invece polemicamente il massimo rilievo all'influsso ambientale che lo psichiatra italiano non considera a suo parere in maniera adeguata. «Der Zufall der Geburt, der Zufall der Erziehung und der Zufall der Erlebnisse - scrive qui Schnitzler - bedeuten ... ebensoviele mächtige Einflüsse, denen gegenüber oft die Bedeutung der Anlage zurücktritt»¹⁴. Ma a riprova di quanto siano persistenti certe sue primissime posizioni, basti pensare che Schnitzler tornerà a prendere in considerazione le disposizioni innate, «Geistesverfassungen» legate a fattori anatomico-istologici e quindi immutabili, che

¹¹ Cfr. Katherine Arens, *Schnitzler and Characterology: From Empire to Third Reich*, Modern Austrian Literature, Vol. 19, N. 3/4, 1986, pp. 97-127.

¹² O. Klinke, p. XIX.

¹³ Tg. 28.4.1880.

¹⁴ A. Schnitzler, *Medizinische Schriften*, Wien, 1988, p. 243.

solo una malattia può distruggere ma non cambiare, in *Der Geist im Wort e Der Geist in der Tat* del 1927, non a caso quindi nello scritto teorico relativamente più unitario ed organico che abbia pubblicato. Sembrerebbe così essersi deciso per la prima tesi, per l'importanza primaria del patrimonio genetico. In realtà non darà mai una risposta definitiva al quesito iniziale. E non a caso in *Therese*, dove riprende il tema di *Der Sohn*, l'angoscioso interrogativo sui limiti del libero arbitrio che chiudeva il racconto coinvolge in maniera evidente non più solo il figlio ma anche la madre e per entrambi si ripropone il dilemma dell'incidenza preponderante dei fattori ereditari o ambientali¹⁵. D'altra parte nel *Buch der Sprüche und Bedenken*, pubblicato contemporaneamente a *Der Geist im Wort e Der Geist in der Tat* è evidente come forti istanze etico-estetiche abbiano incrinato nel tempo il rigido determinismo che caratterizzava il giovane Schnitzler, spostando se pur ambigualmente i termini del conflitto ad una contrapposizione tra condizionamenti interiori-esteriori ed un libero arbitrio, accettato non tanto in base a motivazioni logiche ma pragmatiche¹⁶.

Quanto al breve saggio del '78 non ci si può non interrogare su più precise fonti delle meditazioni dello Schnitzler sedicenne. In *Jugend in Wien* narra infatti che il primo testo che il padre gli mise brutalmente in mano, dopo aver letto il suo diario segreto, fu un atlante delle malattie veneree. Qualsiasi altra opera non letteraria gli sarebbe divenuta familiare solo agli inizi degli studi di medicina. E nel dir questo accusa l'epoca «cosiddetta liberale» di astrazione, di incapacità di educare all'osservazione. In effetti in questo primo saggio, a favore del prevalere delle disposizioni innate, cita dai *Piccolomini* di Schiller le parole di Illo a Wallenstein: «In deiner eigenen Brust sind deines Schicksals Sterne». Le riflessioni del giovane Schnitzler sembrerebbero quindi avere una matrice prevalentemente letteraria e neanche attuale - della conoscenza di Zola si ha notizia nel diario del 4.3.1882 - ma nutrirsi, oltre che del romanticismo, dell'umanesimo del classicismo tedesco.

Del resto in un'annotazione degli *Aphorismen und Betrachtungen* che porta il titolo *Psychologische Literatur*, con la sua ipersensibilità per il déjà vu, ironizza sugli scrittori che credevano di aver scoperto con il loro psicologismo verità che i grandi poeti di tutti i tempi conoscevano da sempre. Ma anche se

¹⁵ Cfr. Mark Luprecht, «What people call pessimism»: *The impact of the medical faculty of the university of Vienna on the world-views of S. Freud and A. Schnitzler*, The Florida State University, Ph. D. 1988, pp. 182-189.

¹⁶ «So war es nicht so sehr ein moralisches und religiöses Postulat der Menschheit als Gegenspieler der Kausalität den freien Willen eintreten zu lassen, der ja doch wieder nichts anderes ist, als die für die Dauer der persönlichen Existenz in das Individuum gesperrte Kausalität, als vielmehr ein ästhetisches Postulat, durch dessen Erfüllung der Menschheit die Flucht aus der tödlichen Langeweile einer verantwortungslosen Welt gelang ...», *Aphorismen und Betrachtungen*, Fischer, p. 30.

non è documentato che avesse letto *L'uomo delinquente*¹⁷ di Lombroso, di cui era apparsa una traduzione tedesca nel 1876, fanno pensare allo psichiatra italiano, tra l'altro, considerazioni sull'influsso della disposizione d'animo dei genitori sul nascituro al momento del concepimento che Schnitzler fa nei diari, riprendendo il tema del primo saggio il 28.4.1880. Si può dunque supporre che gli siano giunti per lo meno echi delle discussioni della scuola di medicina viennese, in cui si affermava in quegli anni con Eduard Hofmann e Richard von Krafft-Ebing la medicina legale¹⁸, e che egli li abbia rielaborati prendendo spunto anche dalla lettura di opere letterarie.

Lo scritto cronologicamente più vicino al primo risale al giugno del 1879, quindi ai giorni che precedono l'iscrizione all'università. Una data posteriore, il 1880, è stata con molta probabilità aggiunta in seguito confermando il protrarsi, suffragato dai diari, dell'altro bruciante interesse schnitzleriano, il problema sociale. Si tratta di concise annotazioni prese per un tema grandioso, il *Problem des allgemeinen Glücks*¹⁹, in cui Schnitzler considera e critica la soluzione che a suo parere vuole offrirne il socialismo. Siamo così all'altra grande ossessione dello Schnitzler adolescente. «Es ist merkwürdig - scrive nel diario il 28.4.1880 - so oft ich mich hinsetze, den Plan zu einem Drama oder einer Novelle zu formulieren, steckt die Gestalt des Sozialismus ihr Haupt hervor. Das ist nun einmal eine Frage, die mich nicht ruhen läßt, eben weil die Beantwortung so trostlos ist, und weil man von einer Frage in eine andre, ja ich möchte sagen, vom Glück des einen ins Unglück des anderen getrieben wird». Negli appunti, fino ad oggi inediti, la critica di Schnitzler al socialismo ed a una sua utopica pretesa «ein Paradies zu gründen» si basa essenzialmente sulla diversità innata e non superabile degli uomini, per cui sarebbe impossibile raggiungere l'uniformità necessaria al realizzarsi del sogno socialista. E se ostacolo insormontabile alla felicità sono comunque secondo Schnitzler passioni e inclinazioni negative invincibili tra le quali un ruolo primario è assegnato all'invidia, il socialismo, con la divisione forzata dei beni, favorirebbe in particolare la prigrizia e il disimpegno. Il successo temporaneo del socialismo, bollato di dogmatismo intollerante con conseguente eliminazione delle opposizioni, gli si prospetta inoltre possibile solo mediante una rivoluzione sanguinosa e inconciliabile con soluzioni moderate. Complessivamente viene giudicato «praktischer Unsinn». Stando ai diari, la fonte di consi-

¹⁷ Lombroso riporta l'affermazione di Delbruk secondo il quale «la cognizione del fatto, coll'esame del corpo e dell'anima, prima e dopo il fatto non basta a sciogliere il tema della responsabilità, ma ci vuole la cognizione della vita del reo, cominciando dalla culla fino alla tavola anatomica» - C. Lombroso, *L'uomo delinquente*, Torino, 1878, p. 381.

¹⁸ Cfr. *Gerichtliche Medizin* in Erna Lesky, *Die Wiener medizinische Schule im 19. Jahrhundert*, Graz-Köln, 1965, p. 605 segg.

¹⁹ Mappa 45, pp. 1-7.

derazioni del genere, che oggi non possono più apparire solo banali pregiudizi borghesi, non sarebbe più che il «gesunder Menschenverstand», sufficiente a dimostrare l'impossibilità di un miglioramento definitivo di un mondo «basato sulla disuguaglianza delle individualità e del caso». E' evidente quindi come i primissimi interrogativi condizionino il suo atteggiamento nei confronti del problema sociale. Esempi di posizioni analoghe si ritrovano non meno tra i membri della seconda scuola di medicina viennese, a cominciare dal suo fondatore, l'anatomopatologo Rokitsansky, scettico nei confronti di ogni dogmatismo, il quale nel discorso con cui lascia l'insegnamento nel 1875 si rivela sostenitore di un individualismo estremo, insieme autocritico, che affascina anche Victor Adler. «Der Individualismus postulirt mit der Freiheit - dice tra l'altro congedandosi dagli studenti - auch die Gleichheit aller; er weiß aber, daß wir von allem Anfang an nicht gleich sind und daß wir auch nicht gleich zu machen sind, ja daß gerade er zu den größten Ungleichheiten in Leistungen und Errungenschaften führt»²⁰. E il tedesco Emil Brücke, professore di fisiologia di Schnitzler, scrivendo al collega ed amico Emil Du Bois-Reymond, definiva già nel 1848 il socialismo e l'industria di stato «abgeschmackte Theorien welche nicht nur ohne Kenntnis des industriellen Treibens sondern auch ohne alle Kenntnis der menschlichen Natur entworfen waren»²¹.

Tra le note intorno al *Problem des allgemeinen Glücks* non manca tuttavia il richiamo preciso ad un uomo politico liberale di estrazione quarantottesca, Otto Hausner, autore di statistiche a sfondo sociale, di cui cita *Das menschliche Elend. Geschichte seiner Auffassung und Entwurf einer Statistik desselben* del 1879. Ad essa si richiama proprio per suffragare l'incidenza di passioni umane - troppo umane - come l'amore e la pigrizia. Ma non ne deriva certo il pessimismo e il determinismo così lontani dal fondamentale ottimismo liberale. «Es gibt kein allgemeines Glück - conclude infatti Schnitzler - es wird nie besser werden. Die Menschheit tut ab und zu in ihrer Cultur einen Schritt weiter, glücklich wird sie niemals». Nella sua visione pessimistica della natura umana appare vicino non tanto ad Hausner, ma a quegli illuministi francesi e a pensatori del filone empirista ed utilitarista inglese che ad Hausner sembrano cinici e che cita solo per prenderne distanza. Di alcune loro massime da lui riportate con riprovazione²², Schnitzler sembrerà invece ricordarsi insieme a Nietzsche, «ein Pfadfinder auf dem Gebiet der Ethik»²³, nella propria disin-

²⁰ *Abschiedsrede* des Professors Carl Freiherr von Rokitsansky am 16. Juli 1875, p. 9 - Institut für Geschichte der Medizin, Wien.

²¹ Ernst Wilhelm Von Brücke, *Briefe an Emil Du Bois-Reymond*, Graz, 1981, p. 7.

²² «Gut und Böse sind Bezeichnungen für unsere Begierden und Abneigungen» (Hobbes), «Der Grund selbst der moralischen Aufopferung ist die aufgeklärte Eigenliebe» (D'Alambert), O. Hausner, *Das menschliche Elend. Geschichte seiner Auffassung und Entwurf einer Statistik desselben*, Wien, 1879, p. 8.

²³ *Medizinische Schriften*, cit., p. 234.

cantata genealogia della morale contenuta nel *Buch der Sprüche und Bedenken*.

Nello stesso anno in cui scrive *Problem des allgemeinen Glücks* e si iscrive all'università Schnitzler aderisce al Deutsch-Österreichisches Leseverein, soprattutto per un motivo, come apprendiamo in *Jugend in Wien*²⁴, per avere biglietti teatrali a prezzi ridotti. Un innegabile fortissimo interesse per il sociale convive in lui con un non meno forte individualismo e la mancanza di fede in qualsiasi partito. E' evidente il suo disimpegno politico nei confronti di altri membri dei Lesevereine studenteschi come Victor Adler ed Engelbert Pernertorfer, già orientati verso il socialismo e dello stesso Bahr. Il nome di Pernertorfer ricorrerà una sola volta più tardi nel diario, non a caso in relazione ad un comitato teatrale. Se si considera che il 1879 è l'anno dell'uscita di Schönerer dal partito liberale, la tendenza di Schnitzler ad isolarsi, ad evitare tutto ciò che è partito, è sintomo di disagio e di protesta di fronte all'irrompere nella vita politica di un irrazionalismo di cui l'antisemitismo è l'espressione più palese. D'altra parte l'antisemitismo, di cui Schnitzler metterà acutamente in rilievo più tardi la manipolazione politica, viene da lui associato in una breve nota agli inizi degli anni '80 al socialismo, facendo propria, a quanto pare, la tesi diffusa dell'antisemitismo come «Sozialismus des dummen Kerls»²⁵. Le origini ebraico-borghesi, le inquietudini socio-politiche del fine secolo, una cultura che lo sensibilizza estremamente nei confronti dei problemi umani ed insieme media a lui come a Freud secondo le parole di quest'ultimo, lo scettico determinismo a cui si dà il nome di pessimismo, sono i complessi e a volte contraddittori elementi alla base della sua formazione ideologica che faranno sì che Schnitzler appaia, in seguito, vicino al socialismo ad un marxista come Albert Fuchs²⁶ o un borghese per eccellenza che con il suo scritto teorico *Der Geist im Wort* e *Der Geist in der Tat* aderiva ad una visione conservatrice del potenziale umano, volta ad appoggiare, in contrasto con i socialisti di Vienna rossa, il permanere dell'assetto sociale anteguerra²⁷.

Un radicale ateismo e anticlericalismo, i cui toni accesi e polemici gli diverranno in seguito estranei, informano un altro saggio del 1880. Questo scritto si ricollega al primo nella misura in cui considera l'educazione religiosa impartita nell'infanzia come deleterio condizionamento ambientale. Ancora una volta sono frequenti i riscontri nei diari, a cominciare dal 30.5.1880, quando si chiede «wie wäre es - wenn man von aller Jugend auf - den Menschen richtige Ansichten einpflanzte». Ai bambini che vanno a scuola si trasmetterebbero invece innaturali e non scientifiche concezioni mistiche, cau-

²⁴ *J.i.W.*, pp. 92-93.

²⁵ H. Scheible, *Schnitzler*, Reinbek bei Hamburg, 1976, p. 27.

²⁶ A. Fuchs, *Geistige Strömungen in Österreich 1867-1918*, Löcker, p. 129.

²⁷ K. Ahrens, cit., p. 116.

sando loro danni irreparabili. E' una pesante accusa al fallimento dei programmi di laicizzazione dell'istruzione scolastica da parte dei liberali. Tale è il coinvolgimento emotivo di Schnitzler che non riesce per qualche tempo a svolgere il tema che si è proposto, come testimonia l'abbozzo iniziale: «Anfang zu einem Essay: Wie die Menschheit von Jugend auf zur Dummheit erzogen wird. Die Ausführung wird noch lange unterbleiben müssen; die Leidenschaft erstickt meine Worte»²⁸. Si tratta di una paralisi per troppo sdegno che verrà poi giudicata in *Jugend in Wien* non più che una riprova delle sue scarse inclinazioni al saggismo. Il breve saggio che infine riesce a scrivere è, in un paese pur sempre cattolico come l'Austria, espressione di un pensiero radicale e iconoclasta. Non sembra al diciottenne Schnitzler - apprendiamo - di essere nel secolo di Darwin, nome che ritorna come una bandiera in questa primissima produzione saggistica, e che si parli di cultura e progresso, se esistono libri del tipo del catechismo cattolico che esamina. L'anonimo autore che chiama ironicamente Simplicius, insegnerebbe a credere ciecamente e a non porsi alcuna domanda. La ripetuta richiesta di una fede totale, sottolineata da martellanti iterazioni, fa pensare al «räsonniert nicht sondern glaubt» con cui il sacerdote fa sentire la propria voce tra i nemici della ragione in *Beantwortung der Frage: Was ist Aufklärung* di Kant. Ma non è solo alla chiesa cattolica e al suo presunto oscurantismo che Schnitzler lancia accuse infuocate, bensì alla storiografia e alla scienza del tempo che lascerebbero spazio alla religione. La violenza di certe espressioni anticlericali del giovane Schnitzler ha il corrispettivo negli atteggiamenti scoperti e provocatori da ateo di cui si apprende in *Jugend in Wien*. E' infatti nel periodo in cui scrive questo saggio che entra in Maria in Gestade in elegante abito da passeggio, scandalizzando i presenti con gli sguardi insolenti e ironici lanciati al predicatore.

L'adesione di Schnitzler al materialismo si fa sempre più rigorosa nel corso degli studi universitari. Poiché dalla fine degli anni '40 nella scuola di medicina viennese ferveva il dibattito sulla validità della concezione materialistica del mondo, aderisce evidentemente alle tesi del suo professore di fisiologia, Ernst Brücke, nel cui laboratorio si convertì al materialismo anche Freud²⁹. Nel saggio *Ding an sich*³⁰ lo stesso Darwin, elevato in precedenza a luce del secolo, non appare più a Schnitzler un materialista abbastanza coerente, là dove nell'*Origine della specie* ammette l'esistenza di «forme primigenie» di origine divina. Darwin è ora visto da lui attraverso un'opera allora diffusa di divulgazione darwiniana, *Sechs Vorlesungen über Darwin* di Ludwig Büchner.

²⁸ Mappes 47, pp. 16-17.

²⁹ Mark Luprecht, «What people call pessimism»: *The impact of the medical faculty of the university of Vienna on the world-views of Sigmund Freud and Arthur Schnitzler*, Ph. D., The Florida State University, 1986, p. 88.

³⁰ Mappes 45, pp. 9-11.

In questo breve saggio e in un altrettanto breve Excerpt del primo capitolo dei *Parerga und Paralipomena* di Schopenhauer, *Skizze einer Geschichte der Lehre vom Idealen und Realen*³¹ il giovane Schnitzler si confronta con la questione filosofica tedesca per eccellenza del Ding an sich, anche se il concetto gli appare già superato e l'impianto kantianeggiante non è più che un punto di partenza per pervenire ad una professione di materialismo, ispirata dichiaratamente a Ludwig Büchner e sicuramente ad acquisizioni dei primi anni di studio nella facoltà di medicina, soprattutto alla meccanica cerebrale, alla base dei processi psichici, elaborata dall'anatomista del cervello e psichiatra Theodor Meynert. Dopo aver dato un ripetuto grandissimo rilievo al fatto che la materia organica deriva dall'inorganico, tesi sostenuta - come fa rilevare - nella prima lezione di Büchner su Darwin, ciò che gli interessa dimostrare in consonanza con l'autore delle *Vorlesungen* è la base materialistica di ogni processo spirituale. «Die sogenannte Seele entwickelt sich vollkommen materiell» è infatti la conclusione delle riflessioni cui gli dà spunto il primo capitolo dei *Parerga*³². E in *Ding an sich* specifica: «Unser Denken ist auch nichts anderes als eine Wechselwirkung zwischen Materie und Materie. Die Entstehung unserer Vorstellungen, Begriffe, Gedanken, Gefühle - alles läßt sich auf vollkommen materielle Vorgänge zurückführen». Ciò avverrebbe secondo Schnitzler - e anche a questo dà particolare rilievo - attraverso quelle Projectionsfasern e Associationsfasern che Theodor Meynert ha distinto nella complessa architettura delle fibre cerebrali³³. Dal diario del 9/9/1880 si può dedurre che ha letto il testo della conferenza *Zur Mechanik des Gehirnbauers*, tenuta da Meynert alla società antropologica di Vienna nel 1872. E' noto che non solo Schnitzler ma anche Victor Adler e Freud sono stati allievi dell'anatomopatologo e psichiatra il quale ha esercitato un influsso non ancora a pieno rilevato sull'intelligenza viennese di fine secolo, tenendo conferenze di contenuto analogo al Leseverein universitario³⁴. Meynert ha tra l'altro mediato in misura non indifferente, e non solo a Schnitzler, il pensiero di Mach, divenuto noto all'epoca della seconda edizione dell'*Analyse der Empfindungen* nell'anno 1900. C'è stato infatti un «influsso reciproco finora poco considerato tra la medicina viennese antimetafisica e la tradizione empirista della filosofia austriaca»³⁵, poiché la psicofisica divenne ambito d'incontro di fisiologi e fisici e Mach, che era stato allievo di Brücke, scrisse un compendio di fisica per me-

³¹ Mappe 45, pp. 6-8.

³² Non poco del pensiero di Schopenhauer giunge in ogni modo a Schnitzler attraverso Meynert che come Rokitansky è profondamente influenzato dal filosofo.

³³ Cfr. W. Krauss, *Das Organ der Seele in Wunderblock*, Löcker, Wien, 1989, pp. 216-224.

³⁴ Cfr. William J. Mc Grath, *Arte dionisiaca e politica*, Einaudi, 1986, p. 36.

³⁵ Friedrich Stadler, *Ernst Mach. Zu Leben, Werk und Wirkung in Ernst Mach. Werk und Wirkung*, Wien, 1988, p. 44.

dici. Proprio alle *Vorlesungen über Psychophysik* di Mach si riferisce Meynert nella conferenza sopracitata per suffragare il dissolversi del concetto di materia. Sostiene qui ancora il venir meno di confini tra io e mondo esteriore e presenta un io che ha perduto la compattezza di monade, rivelando tutta la sua relatività³⁶. Inoltre, se dalla concezione dell'io primario e secondario di Meynert, Freud ha sviluppato quella dell'es e dell'ego³⁷, all'io secondario e al suo «ruolo sociale»³⁸ si ispira certo il monologo interiore di Schnitzler, là dove nell'io del protagonista si affaccia tutto un mondo.

Ma nel 1880 l'istanza materialistica di Schnitzler è così radicale da avvicinarlo più a Büchner e fargli prendere le distanze da Meynert nella misura in cui quest'ultimo fa proprie le tesi del suo maestro, Rokitansky, secondo il quale i progressi stessi della fisica e della fisiologia motiverebbero un nuovo idealismo. Ammettere l'esistenza del mondo solo come fenomeno sembra invece a Schnitzler frutto di una concezione eccessivamente antropocentrica³⁹. E' comunque nell'atmosfera della seconda grande scuola di medicina viennese che egli si forma, vale a dire dell'unica istituzione, che come Broch scrive nel saggio *Hofmannsthal und seine Zeit* contrasti in quegli anni a Vienna il Wertvakuum. La contrassegnano scienziati inclini alla speculazione come Rokitansky, che amava interrogarsi sulle antinomie dell'esistenza umana, «Wissen und Glaube, Empirie und Transzendenz, kausale Notwendigkeit in den Erscheinungen und Freiheit im Wollen»⁴⁰ e come Meynert, profondamente coinvolto nel mondo culturale del suo tempo, poeta lui stesso⁴¹, come si avverte tra l'altro nelle suggestive metafore che punteggiano i suoi lavori scientifici senza intaccarne il sobrio rigore. E' da lui che molti intellettuali viennesi ascoltano che massima espressione di libertà è la consapevolezza dell'illusorietà del mondo fenomenico e in esso dell'io ormai insalvabile e non meno che anche la libertà è apparente⁴². Tali influssi e condizionamenti si accentuano dal mo-

³⁶ «Unser Ich besteht aus Vorstellungen wie andere, und nur Intensitätsunterschiede begründen den Gegensatz einer Centralgruppe von Vorstellungen zu einer, nicht in diese Centralgruppe aufgenommene Außenwelt. Dem ausgedehnten Seelensitz gemäß, müssen wir das Ich decentralisieren und die Individualität wird ein höchst zusammengesetztes, vom Gehirn-Mechanismus gestaltetes Wesen, und wegen dieser Zusammengesetztheit auch ein veränderliches Wesen», T. Meynert, *Zur Mechanik des Gehirnbau* (1872) in *Sammlung von populär-wissenschaftlichen Vorträgen über den Bau und die Leistungen des Gehirns*, Wien u. Leipzig, 1892, p. 37.

³⁷ Cfr. M. Luprecht, cit., p. 95.

³⁸ Cfr. T. Meynert, *Sammlung*, cit., p. VII.

³⁹ Cfr. *Ding an sich*.

⁴⁰ Erna Lesky, op. cit., p. 138.

⁴¹ *Gedichte* von Theodor Meynert, Wien u. Leipzig, 1905.

⁴² «In der Gedankenwelt ist der freieste, wenn auch gesetzmäßige Aufschwung ihres Inhaltes die, von dem primären Ich sich ganz loslösende Überzeugung von der bloßen Scheinbarkeit der Erscheinungswelt und in ihr des eigenen Ichs ... Aber als dem gemeinen Dünkel ganz be-

mento in cui Schnitzler si iscrive alla facoltà di medicina. Allora l'amata Fanny gli appare «das Himmelwesen, das süßeste aller Zellenkomplexe»⁴³ e la vita sul verde dei prati gli si divide a tratti in cellule, diventa «Eiweiß und schnödes Protoplasma»⁴⁴. Non giunge tuttavia ad elaborare la Naturphilosophie a cui aveva inizialmente aspirato. Lamenta che il proprio pensiero non sia coerente e sistematico, di non riuscire ad avere principi, di restare sempre «bei den naiven Urtheilen von Fall zu Fall»⁴⁵, ma insieme significativamente invidia un amico che ha conquistato «das Princip der Principienlosigkeit»⁴⁶, lo stesso che sarà alla base del suo pensiero programmaticamente flessibile e antidogmatico negli *Aphorismen und Betrachtungen*. E' un antidogmatismo che apprende prima che da Nietzsche da Brücke e da Meynert e che proprio per questo farà di lui, secondo le sue stesse parole, un «relativista» ma non un «nichilista»⁴⁷. Esso è stato teorizzato da Hermann Helmholtz, certo noto a Schnitzler, nel discorso *Das Denken in der Medizin*⁴⁸ del 1877 in cui lo stesso materialismo viene accettato come ipotesi, dimostratasi quanto mai fruttuosa in campo scientifico, ma rifiutato come dogma. E se anche Professor Bernhardi preferirà, di fatto, giudicare «von Fall zu Fall», come si teorizza nel *Buch der Sprüche und Bedenken*, di tale antidogmatismo si rinviene già qualche traccia nei diari e nei saggi giovanili, pur non privi di ingenuità e goffaggini. L'interesse per il sociale che vi emerge, il rovello di un allgemeines Glück irraggiungibile a causa delle invincibili passioni umane spiegano tra l'altro come Schnitzler nella maturità abbia potuto essere l'amico non acritico certo ma pur sempre ammirato del sociologo Josef Popper-Lynkeus, convinto che il progresso etico dell'umanità consista essenzialmente in quello delle istituzioni e non della morale privata del singolo, perché il «cuore» umano non può migliorare⁴⁹. E' una tesi che Schnitzler dimostra di condividere in *Und einmal wird der Friede wiederkommen*, dove elabora progetti per una pace duratura, utopia anche questa di cui si trovano i primi accenni nei diari del 1880.

sonders fremdartig ist noch die zweite Erkenntniß hervorzuheben, daß auch die Freiheit, gleich allen Vorgängen eine Erscheinung ist», T. Meynert, *Über Gefühle*, 1880, in *Sammlung*, cit., p. 67.

⁴³ Tg. 4.6.1880.

⁴⁴ Tg. 28.6.1880.

⁴⁵ Tg. 17.4.1880.

⁴⁶ Tg. 17.12.1789.

⁴⁷ «... Brief von Liesl über Casanovas Heimfahrt ... Dann allerlei über meine Gesamterscheinung und den tiefern Anlaß von Fldb. Versagen. Über das was sie meinen Nihilismus nennt. Ah Mißverständnis! Relativist mag ich sein, bin ich, der viele, allzuviele Werthe kennt und sie vielleicht allzu beflissen, allzu dialektisch gegeneinander abwägt ... Ich bin allerdings ein Dichter für Schwindelfreie», Tg. 23.12.1917, pp. 99-100.

⁴⁸ H. Helmholtz, *Vorträge und Reden*, Braunschweig, 1903.

⁴⁹ Josef Popper-Lynkeus, *Das Individuum und die Bewertung menschlicher Existenzen* (1910), Verlag von Carl Reissner, 1920, p. 16.

Una profonda esigenza di giustizia sociale, che non esclude uno «scettico determinismo» e un esasperato individualismo fanno di uomini come Schnitzler e Josef Popper-Lynkeus i rappresentanti di un secondo illuminismo che si è confrontato con Nietzsche. Da quest'humus culturale, dunque, nasce un «Dichter für Schwindelfreie»⁵⁰ quale Schnitzler che ritiene di conoscere troppi valori, di contrapporli tra loro con troppa dialettica, ma il cui relativismo non sfocia - come ben tiene a sottolineare - nel nichilismo.

Tra il 1879 e il 1880 aveva portato a termine una tragedia, *Ägidius*, dove alla figura del giovane monaco, che ricorda vagamente il protagonista degli *Elixire des Teufels* di Hoffmann, conferisce i propri turbamenti di adolescente. Ägidius esperisce già il «weites Land der menschlichen Gefühle»⁵¹ - questa metafora così schnitzleriana compare qui per la prima volta - di cui Schnitzler saprà dare in seguito ben altra traduzione poetica.

⁵⁰ Cfr. nota 47.

⁵¹ *Ägidius*, File 68, p. 169, *Nachlaß*.

Appendice

Le note e i saggi

Ringrazio Peter Michael Braunwarth per l'aiuto prestatomi nella trascrizione dei manoscritti.

Mappe 45

1878

- <6/4 Grabbe reckt sich in seinen Dramen immer so hoch auf, daß er an die Decke stößt.
A. Hoffmann sucht nicht mehr, er bohrt in den Tiefen der menschlichen Seele>.
- 21/9 Es drängt sich mir die Frage auf: Ist selbst *der Kern* jedes Charakters nur ein Ergebnis äußerer Einflüsse, oder ist schon etwas da, um das sich gleich den Molekülen um den Krystallisationspunkt, die Ergebnisse äußerer Einflüsse gruppieren. Gesetzt irgendeiner theilt zwei an seiner Seite gehenden Leuten ein Factum oder etwas beliebiges mit. Wäre nun bei beiden Hörenden ein und derselbe Percipient* vorhanden, so müßte das Gehörte auf beide genau denselben Eindruck hervorrufen. Und doch werden wir bemerken, daß das nicht der Fall ist. Es muß also eine Verschiedenheit zwischen den aufnehmenden Geistern bestehen, da das Aufgenommene an und für sich nur *eins* ist. Wodurch ist nun die Verschiedenheit dieser percipierenden Geister begründet - durch die frühern Eindrücke, die sie empfangen oder durch eine eventuelle ursprüngliche Prädestiniertheit? Wenn wir von Eindruck zu Eindruck zurückgehen, so werden wir schließlich bis auf eine Zeit kommen, wo das betreffende Individuum noch absolut äußere Eindrücke unseres Wissens nicht empfangen hat - bis auf die Zeit der Geburt. Bringt also das Kind schon eine Anlage, einen Kern mit sich zur Welt oder ist alles ohne Ausnahme ein Werk äußerer Einflüsse? Wir können ja nicht wissen, was für Folgen auch der allergeringste, uns nicht im entferntesten auffallende Umstand auf die Auffassung des Kindes ausübt. Vielleicht bringt jedes Neugeborene ein- und dasselbe - wie ich es nennen möchte: Gestaltungsfähige mit sich zur Welt - und alles Verändernde liegt außer uns. So entwickelt sich vielleicht das Genie nicht schon im Mutterschoß, sondern erst in

den ersten Sekunden, Minuten, Stunden seines factischen Daseins - durch von uns gar nicht bemerkte Eindrücke. Dies ist selbstverständlich nur eine Hypothese, deren Wahrscheinlichkeit ich selbst sehr bezweifle, derer vollständig sichere Unwahrheit aber erst bewiesen werden müßte.

den 22.9 Gesetzt, es hätte seine Richtigkeit mit der eben ausgesprochenen Hypothese, so würde alles, was geschieht, gewissermaßen auf eine endlose Kette von Äußerlichkeiten zurückzuführen sein, deren allerletztes Glied unmöglich zu finden ist. Gibt es überhaupt ein solches Urglied, eine solche Uräußerlichkeit oder verliert es sich in der Unendlichkeit. Für uns ist das gleichgültig, da wir ja diesen Uranfang keineswegs kennen. Ob vor undenklichen Zeiten jenes absolute Nichts bestanden - oder ob immerzu irgend *etwas* vorhanden gewesen sei - niemand vermag es zu sagen. Dem menschlichen Geiste ist das eine so unfafßbar wie das andere. Wir müssen uns jedenfalls vorstellen, daß jener uranfängliche Eindruck, durch den sich alles weiter gebildet (elastische Kugeln, die sich nach und nach gestaltet, so daß <erst> etwa im Verlaufe des weiterwirkenden Stoßes allmählig auch die Objekte des Stoßes *wurden*) schon auf etwas gewirkt habe. Oder sollte der Uranfang zugleich Kraft und Stoff gewesen sein? Es ist das einer jener Gedanken, die wir nicht denken, sondern nur sagen können. Ich will auf ein engeres Gebiet zurückkehren, auf das des einzelnen Individuums. - Es ist eigentlich nie richtig, zu sagen: Dieser Mensch ist schuld daran oder daran. Denn entweder ist die Person nur von äußern Einflüssen abhängig - dann kann sie a priori nichts dafür; oder sie bringt ein *individuelles*** Innere, eine sogenannte Seele mit sich zur Welt, - <an der> für die sie doch gewiß die Verantwortung nicht übernehmen kann.

Lassen wir jetzt das letztere gelten; so finden wir, daß <jener> der Begriff dieses bei verschiednen Individuen verschiedenen Innern mit dem zusammenfällt, was wir Schicksal, Vorherbestimmung, Prädestin. theorie nennen - das Fatum der Alten, das unabwendbare, das zugleich mit uns geboren wird. Es gibt also ein Schicksal - aber nicht außer uns - «in deiner eignen Brust sind deines Schicksals Sterne». Nun wieder zu dem außer uns. Was kann auf uns wirken? Menschen und Nichtmenschenhafte -- Das ist sehr einfach. Die Eindrücke, die wir durch menschliche Einflüsse erhalten, sind in der Weise, *wie* sie auf uns wirken, sowohl von unserem Innern (unserem Fatum) als von dem Innern des Mittheilenden abhängig - von dem Fatum desselben -

Wie, so stehen wir ja mittelbar doch unter einem Schicksal außer uns? - Ganz wohl, aber *dieses* Schicksal ist nicht das Fatum, die Prädestiniertheit - sondern der Zufall, der Einfluß von außen. Denn ist es nicht eine Äußerlichkeit, wenn der Mittheilende uns eben *jetzt*, wo wir in solcher oder solcher Stimmung sind, dies und dies erzählt - Ja; doch dieser Mittheilende erzählt uns gerade dies und nichts andres - das kommt davon, weil irgend ein äußerer Einfluß auf *sein* Inneres, seine individuelle Prädestinirtheit diesen Eindruck aufgeübt - folglich sind wir von seinem Fatum, also von einem Fatum außer uns in völliger Abhängigkeit. Und nur, wenn wir zugeben, daß *kein* eigentl. Individuum gebe, daß bei jedem dasselbe «Gestaltungsfähige» zur Welt komme, nur dann können wir uns von der Schicksalsidee lossagen. Es kann also entweder *nur* Fatum oder *nur* Zufall geben. -- Was ich gleich hier bemerken will - ich lasse mich stets von meinen plötzlichen Ideen zwanglos tragen - ohne immer der Ansicht zu sein, die sich nach und nach aus den einzelnen Sätzen entwickelt.

* Ich nenne Percipient den aufnehmenden Geist

** individuell! wohlgerneht, was immer diesem Individuum angehört (also im Gegensatz zur Hypothese, die ich gestern aufstellte.)

* * *

Mappe 45

1880

Problem des allgemeinen Glücks

Was ist Glück?- Dagegen. Neid.- Socialismus. Offenbar die schönste Idee. Beweis ihrer unmöglichen Ausführung. Die Idee wäre ganz schön, ein Paradies zu gründen. Man betrachtet gewöhnlich das Kommende, nicht das zu verändernde.-

- Es müßten alle gleiche Charakter haben. Unmöglich. Gut, so müßte man bewirken, daß die Anschauung von der Mehrzahl getheilt wird. Wie? Durch Zeitung. Nicht genug. Das lebendige Wort. Nicht immer möglich. Aber gesetzt, die Mehrzahl wäre gewonnen. Es müssen noch gewon[nen] werd[en]. Die Reichen. Einige edle Gemüter sind entschlossen. Andre. Nein. Gut, die können aus dem Weg geschafft werden: durch *Kampf*. Widerspruch mit Religion. Neue Religion. Es muß also auf dem Weg zum allg. Glück ein ungeheurer Mord geschehen. Es ist hier folgendes zu bezweifeln, daß sich alle bereit verstehen werden, den Mord zu vollb[rigen]. Verwandte.- Doch angenommen die Anschauungen sind so gewaltig.- Langer Kampf - gesetzt er wäre glücklich. Alle Anhänger der anderen Lehre dahin!!! Doch enge Verwandte.

Gesetzt, auch das unmöglich.- Also Vertheilung. Einige Männer werden an die Spitze gestellt, wir nehmen an, daß kein Streit entsteht. Also vertheilt. Es muß nun doch gearbeitet werden..

Werden sich nun nicht einige denken wir kriegen sowieso das - und werden nicht arbeiten. Ja, die Mehrzahl - nur wir nehmen an; Keiner. Also was?

Es wird alles ohne Geld in Fluß kommen - aber die Söhne? Hm? - Werden sich alte Ansichten vererben? Das kommende Geschlecht wird das umstürzen. Privatfeindsch[afte] sind unvermeidlich - solange menschl[iche] Leidenschaften entstehen.- *Der Socialismus ist also ein prakt. Unsinn.* Aber erwidert man. Wir verfolgen ihn nicht bis in die Consequ[enz]. Beweis, daß die Halbheit zu nichts führt (Aus der Weltgeschichte u logisch.) Also worin außer im Socialis[us] könnte das Glück liegen? Es müßte immer Neid und Faulheit dahin. Faulheit ist immer der Anfang alles Unheils das ist unausrottbar.- Wie aber Gesundheit.- Also das Wesen des Staates vielleicht schlecht die Mängel eines jeden. Innerer Mangel der Finanzen. Äußere Feindschaft.- *Die Welt thut vielleicht in ihrer Cultur ab und zu einen Schritt weiter glücklich wird sie niemals!* Schluß: *Es gibt kein allg.- Glück. Es wird nie besser werden.-* In der Weisheit? Das führt uns aufs indiv. Glück. Die Weisen wohl.- Aber die Leidenschaften der andern. Die Faulheit, die Liebe (Bemühg. v. Hausners Statistik d menschl Elends)***

1/ 6/ 1879

Notwendigkeit der Religion fürs Volk.- Schwierigkeit liegt darin:

Die Verhältnisse der einzelnen Stände sind verschieden, und wenn man an die Veränderung denkt, so pflegt man gewöhnlich mehr Rücksicht auf das, was eben kommen soll als auf das, was gewesen ist. Man wird erwidern:

Wenn alles <auf den gleichen Maßstab gesetzt> auf denselben Zustand geführt werden soll, so habe man eben alles darauf [zu] concentriren - aber wenn Du den Aristokraten einen Bürgerlich. u. den Bauern einen solchen geben willst, wirst Du das auf dieselbe Weise thun? Höchstens, wenn ihre inneren Ansch[auungen] gleich sind Die Veränderung wird solange unmöglich sein, als nicht die Individu[uen] <anders> alle gleich sein werden. Also v[on] d[en] gleichen ganz abgesehen. Denn das wird ja nicht erreicht werden (*kann* nie). Also zu einer möglichen Gleichheit der Anschauungen? Wie?- <durch beredete Männer> Hier muß schon die Frage außer Acht gelassen werden> Gut und> Durch Zeitungen etc. Gut, wo die aperc. Vorst. da sind - bald. Die Armen werden immer gern reich werden wollen.- Aber die reichen? Sagen wir: Einige sind einverstanden.- Aber die andern. Müssen unschädlich gemacht werden. Wie. Durch Totschlag. Völlig? <Setzen> Unmöglich.- Verwandtsch. Bezieh.-

Gesetzt völliger Totschlag möglich.- Also es kommt zur Vertheilung. Es stirbt während der Zeit einer.

Versuch der Besserung in speciellen Dingen. Freiheit des Fleisches.- Das hieße zur Thierheit zurückkehren. Aber die Prostitution? Ist die ärger? Nein! Denn jene wäre weit allgemeiner.- Hier ist der jetzige Zustand wählenswert u. der ist schlecht.

*** Otto Hausner, *Das menschliche Elend. Geschichte seiner Auffassung und Entwurf einer Statistik desselben*, Wien, 1879

* * *

Mappe 47

Anfang zu einem Essay: Wie die Menschheit von Jugend auf zur Dummheit erzogen wird. Die Ausführung wird noch lang unterbleiben müssen; die Leidenschaft erstickt meine Worte.

22 / 7. 80

Ganz zufällig fällt mir ein kleines Büchlein in die Hände. Es ist ein Katechismus und zwar einer, den die kleinen Kinder gleich nach der Fibel in die Hand bekommen, auf daß sie das eben gelernte ABC bestmöglich anwenden. <Es wird ihnen darin in verständlicher Form die Religion plausibel gemacht, wie man ihnen>. Es wird ihnen darin möglichst einfach und klar das tiefe Geheimnis aller Naturwissenschaft und Philosophie aufgelöst und man gibt ihnen gleich zu Anfang den beherzigenswerthen Rath, alles zu glauben und sich weiter um nichts zu kümmern. Das Titelblatt fehlt und der Name des Autors ist unbekannt. Ich nehme mir die Freiheit, den Herrn Simplicius zu nennen <Das wird> da ich das anmutige Büchlein zu durchwandern und mich <an manchem Platz niederzulassen gedenke> manchmal an den Verfasser mit ein paar Fragen zu wenden gedenke, so...

Das erste Hauptstück handelt über den Glauben und zerfällt in zwei Abtheilungen. In der ersten derselben erzählt uns Herr Simplicius was der katholische Glaube sei. <und hofft der selbe sehr deutlich nach seiner Erklärung; er sei ein übernatürliches Licht, fühlt er selbst, daß> Er erklärt ihn sehr faßlich als *übernatürliches Licht* <glaubt aber doch noch> und *Gabe Gottes*, <Wir erfahren leider nie und nirgends, was der Hr Autor sich unter diesem Gott vorstellt; das ist aber Neben> *als eine von Gott eingegossene Tugend, wodurch er alles fest und ungezweifelt für wahr hält, was Gott*

geoffenbart hat und was die katholische Kirche uns zu glauben vorstellt, es sei wahr oder nicht - pardon es sei geschrieben oder nicht.

<die sechs und siebenjährigen Kinder haben> Hm, wer ist denn dieser Gott, dem man so unbedingtes Vertrauen schenken soll. Die Antwort auf diese naheliegende Frage finden wir weiter unten.

Gott ist die ewige Wahrheit und unendliche Weisheit, die weder betrügen, noch betrogen werden kann. Was Gott geoffenbart hat, weiß man theils aus dem geschriebenen, theils aus dem ungeschriebenen Wort Gottes.

Wahrhaftig, ich muß aufhören! Mir steigt das Blut zu Kopf und es wird mir weh ums Herz, wenn ich sehe, wie man mit dem Verstand der Menschen umgeht! Ich kann nicht weiter. Ich müßte bei jeder Sylbe verweilen, bei jeder dieser dumm-protzigen Worte, die von der «ewigen Wahrheit» dictirt sind. Lüge auf Lüge. Mit einer solchen Naivetät, einer ekelhaften Einfalt, die das Jahrhundert eines Darwin geradezu schändet, wird der aufwachsenden Generation gepredigt, sie solle glauben, glauben, alles glauben, «was die katholische Kirche ihr zu glauben vorstellt». Wo Geschichtsforschung und Naturwissenschaft längst ihr letztes Wort gesprochen, stolpert die Religion nach und weiß nur von einem alten Buch von Sachen, die sie noch dazu misdeutet oder für ihre Zwecke ausnützt! Laßt es nur zu, Staaten, daß man euer Volk weiterverdummt, laßt die Bücher nur confisciren, in denen die Unwahrheit mit den Waffen der Wissenschaft bekämpft wird, bezahlt die Pfaffen, auf daß sie wieder niederreißen, was große Männer mit dem Preise ihres Lebens aufgerichtet; laßt die herrlichen Einrichtungen fortbestehen, die Beichte z.B., («ein Kerl ist der Sünde frei, wenn er einem Dummkopf oder Schurken, der sich anmaßt, die ewige Wahrheit zu vertreten, sie mittheilt») verbindet euch vielleicht noch mit diesen <elenden> Leuten, die entweder unter dem Banne der Unwissenheit oder des elendsten Egoismus stehen - aber redet dann nicht von Fortschritt von Cultur. So lang einer, der sich Mensch nennt, sich nicht zu erniedrigen glaubt, wenn er den Fuß eines alten Schurken zu Rom küßt, solange darf die Welt sich nicht frei nennen.

Arth Sch

* * *

Mappe 45

Excerpt:

Bemerk.[ungen]

*Schopenhauer, Parerga & Paralipomena.**Skizze einer Gesch.[ichte] der Lehre vom Idealen und Realen*

Cartesius ist der erste, der diese Frage aufgeworfen hat. Von ihm gehen die durchaus verwandten Malebranche, Spinoza, Berkley

Locke hat mit [Fragment]

Die Frage dreht sich einfach so: Existiert das Ding an sich? Wir wissen nur eins: daß die Erscheinung existirt; d.i.: das Ding an sich in Bezug auf unsre Sinne. <Unser Organismus als anschauernd vermag Erscheinung unmöglich von Erscheinen loszutrennen> Wir können unsre Sinne von der Materie nicht emancipiren. Wir kennen ja überhaupt alles nur, insofern es uns Erscheinung ist. Sagen wir nun von irgend etwas: Es ist in Wirklichkeit so, so heißt das: der normal organisirte Mensch wird es so u. so gewahr. Nun treten aber die Philosophen auf und sagen: Es ist in Wirklichkeit nicht so; sondern anders. Losgetrennt von der Erscheinung existiert das Ding an sich. <Ist es aber nicht sehr klar, daß wir Menschen - (und in der organischen Natur, die uns bekannt ist, existiert>. Keineswegs, das liegt schon im Begriffe des *Ding an sich*, werden wir es erforschen können - wozu also diesen ich bleibe dabei sehr müßigen Gedanken verfolgen. Ein Begriff, dessen eigentliches Wesen die Unerforscherlichkeit ist. Da ja Ding an sich heißt: das Ding, insofern es sich von unsern Sinnen emancipirt. Vervollkommen sich nun unsre Sinne noch so sehr, so wird dadurch nichts andres erreicht werden, als daß die Erscheinung klarer auftritt. Das Ding an sich rückt uns noch ferner. Meiner Überzeugung entspricht es übrigens, eine außerordentliche Verwandtschaft zwischen dem erscheinenden und dem anschauenden anzunehmen und beides als vollkommen real und materiell in vollkommen physische Wechselwirkung treten zu lassen. Unser Denken ist etwas vollkommen materielles (s.a.a. Ort über Proj.zellen, Fasern - und insbesondere Associationsfasern.) Da es auch schon bewiesen ist, daß organisches aus unorganischem sich entwickeln kann, also steht das lebendige nicht mehr so einzig in sich selbst vollendet da. Die sog. Seele entwickelt sich vollkommen *materiell*. Sie besteht eben (s. übr. ebendort)

* * *

13. Sept. 80

Ding an sich

Es ist nun schon erwiesen (s. über dies.[en] Gegenst.[and] Büchners Vorles.[ungen] über Darwin, 1.Vorles.), daß organisches aus inorganischem sich entwickelte. Alles was geschieht, ist nichts als Wechselwirkung zwischen Materie & Materie. Die Äußerungen dieser Wechselwirkung sind natürlich verschieden. Unser *Denken* ist auch nichts anderes als eine Wechselw. zw. Materie und Materie. Die Entstehung unserer Vorstellungen, Begriffe, Gedanken, Gefühle - alles läßt sich auf vollkommen materielle Vorgänge zurückführen, über die ich am andern Orte, wo über Proj.[ektions]zellen fasern, Assoc.[iations]fasern und deren Entstehung gehandelt wird, mich ausgesprochen habe. Es zeugt von einer excessiv anthropocentristisch[en] Ansicht, wenn man sich vermißt zu sagen: Alles ist nur da, insofern wir durch unsere Sinne <sich> davon Kenntnis nehmen, kurz: als Erscheinung. Wir selbst sind ja nur das vorläufige Schluß<faden>glied einer außerordentlich langen sich in ewigem Fortschritt befindlichen Reihe über welche man sich in Darwin des nähern unterrichten möge (wo nur zu bemerken ist, daß der Ansicht Darwins, insofern er mehrere Urformen, vom Schöpfer erschaffen, annimmt, nicht beizupflichten ist, sondern im Gegentheil neuerdings an die sehr plausible Entstehung des organ. aus unorg. zu erinnern ist). Gewisse naive Gemüter legen es als menschliche Anmaßung aus, wenn man annimmt, [daß] Erscheinung und Substrat der Erscheinung sich decken. <Da nun aber> Allerdings sind unsere Sinne nicht vollkommen genug, um alles ganz so zu erkennen, wie es ist - wir sehen nicht genau, aber wir sehen auch nicht falsch;- aus einer Wechselwirkung von Materie u. Materie <wie> resultiert ja unserer Anschau <eine solche ist; es resultiert da ja alles nach und nach einer ganz geringen Zahl von Elementen entstanden> Kein Zweifel, wenn auch das ganze Menschengeschlecht ausstürbe - alles andere bliebe, wie es <ist> war, auch ohne daß die Dinge Erscheinung wären - sie sind. Alles ist Ding an sich. Die Erscheinung ist das Ding an sich als angeschaut. Das Ding an sich ist Materie; dadurch daß wir sie anschauen, muß sie sich doch nicht verwandeln. Die Fähigkeit der Erscheinung ist ein ganz untergeordnetes Merkmal des Ding an sich; eine Wechselw. der Materie außer uns und in uns selber - zwischen einer Atomgruppierung und einer zweiten. Das Ichbewußtsein ist auch ein ganz unwesentliches Merkmal gewisser Dinge an sich, nämlich vieler sogenannter lebendiger organischer Wesen.

Giuseppe Farese

Situazioni e tipi 'fin de siècle' nel ciclo di atti unici
Lebendige Stunden di Arthur Schnitzler

Nel 1900-1901, quando Arthur Schnitzler concepisce e scrive il ciclo di atti unici *Lebendige Stunden* (Ore vive)¹, le discussioni e le polemiche incentrate sulla «Décadence» e sulla «Letteratura della Décadence» di marca francese ed europea hanno ormai perso la loro estremistica aggressività e virulenza, mentre si palesano chiari i segni dell'avvenuta assimilazione *viennese* di una problematica che dalle *Notes nouvelles sur Edgar Allan Poe* di Baudelaire nel 1867 e dalla originale introduzione di Théophile Gautier all'edizione del 1868 delle *Fleurs du Mal*, alle opere, spesso intrise di aperte o sotterranee prese di posizione teoriche, di autori come Barrès, Verlaine, Mallarmé, Huysmans, Bourget, aveva animato il dibattito culturale fin de siècle. Giustamente J. Malte Fischer afferma in proposito: «A Vienna si forma un gruppo, 'Das junge Wien', che paragonato con gli autori del Reich tedesco mostra una più stretta coesione e che inoltre ha più fortemente assimilato, con le sue capacità osmotiche che giungono fino all'autoannullamento, temi, concetti e idee della Décadence francese e ciò nonostante si pone in maniera molto contrastante nei confronti del termine 'Décadence' e non perviene a una comune sensibilità 'decadente'. A differenza della Décadence in Germania, a Vienna le nevrosi sessuali e le messe nere dei francesi, le tendenze nichiliste e anarchiche dell'atmosfera della fine, il fascino dell'occulto e del magico non hanno alcuna chance. Nella bonaccia della 'Capua degli spiriti'² il culto dell'anima di un Maeterlinck ac-

¹ Per la genesi del ciclo cfr. R. Urbach, *Schnitzler-Kommentar zu den erzählenden Schriften und dramatischen Werken*, München 1974, pp. 169-176.

² Il poeta viennese Franz Grillparzer (1791-1872) aveva così definito la odiosamata città in una quartina della poesia *Abschied von Wien* (Addio a Vienna) del 1843: «Schön bist du, doch gefährlich auch, / Dem Schüler wie dem Meister, / Entnervend weht dein Sommerhauch, / Du Kapua der Geister.» (Bella tu sei, ma pur perigliosa, / per l'allievo e il maestro, / snervante spira la tua brezza estiva, / o Capua degli spiriti.) L'evidente allusione agli ozi di Annibale e del suo esercito nella città campana dopo la battaglia di Canne nel 216 a. C. e alla successiva *débâcle* del condottiero cartaginese, fecero diventare questo verso un vero e proprio *topos* nella Vienna fin de siècle. Può essere interessante ricordare che il famoso architetto innovatore Adolf Loos

quista significativamente una importanza che questo autore non ha mai raggiunto in Germania»³. In realtà già nel 1891 Hermann Bahr aveva con geniale acume critico teorizzato il «Superamento del Naturalismo» sostituendo al concetto di *Décadence* quello di *Moderno*. «Il Naturalismo» sostiene Bahr, «o è una pausa per riposarsi dalla vecchia arte, oppure è una pausa per prepararne una nuova: in ogni caso è un intermezzo»⁴. E pochi anni dopo, nel 1897, in un saggio intitolato *Décadence*, egli sembra prendere del tutto le distanze dalla tradizione francese, proponendo un nuovo modo di sentire, *moderno* appunto, che riprendendo il metodo naturalista e applicandolo alla descrizione del mondo interiore dell'individuo, riesca ad evidenziare la realtà della fantasia con una sensibilità diversa. E' ciò che Bahr definisce «L'arte dei nervi», la «Mistica dei nervi»⁵, e che troverà riscontro nelle notevoli pagine critiche, nella lirica e nei drammi lirici del giovane Hofmannsthal, così come, con taglio differente, più sottilmente autoanalitico e distaccato, nell'intuizione psicologica delle prime opere di Arthur Schnitzler. «I decadenti pensano che l'arte non sia natura», scrive Bahr nel citato saggio, «ma che tuttavia senza natura non ci sia affatto arte. Questo è il dilemma. E' il dilemma di tutti i dilettanti. Quando il dilettante sceglie la natura è in grado di fornire solo una seconda natura; egli può solo scimmiettare. Quando il dilettante evita la natura, deve necessariamente perdersi nel vuoto; egli ne conserverà al massimo solo il ricordo. La segreta magia dell'artista è appunto quella di appropriarsi della natura e di restituire più della natura, poiché egli la interpreta come manifestazione della propria anima. Egli non conosce la paura di scimmiettare il vero. [...] E non conosce neanche la paura di mancare di argomenti: poiché è sempre a sua disposizione l'eterna pienezza del mondo, un inesauribile atlante della sua anima. La *Décadence* dei Montesquiou e dei Wilde è un sotterfugio di dilettanti, che hanno un giusto senso dell'arte, ma non la forza creatrice dell'artista»⁶. Prescindendo dal giudizio sui due autori, troppo drastico e limitativo, soprattutto per quanto riguarda O. Wilde, è tuttavia interessante constatare come Bahr esemplifici la sua critica al naturalismo attraverso la critica della figura del dilettante, che Paul Bourget negli *Essays de psychologie contempo-*

chiamò 'Café Capua' un caffè da lui allestito nel primo distretto di Vienna e che il poeta e amico di Loos, Peter Altenberg, dedicò a questo locale, oggi non più esistente, uno dei suoi arguti e divertenti schizzi. (Cfr. P. Altenberg, *Fechsung* (Raccolto), Berlin 1915, pp. 61-62; trad. it. in P. Altenberg, *Favole della vita*, a cura di G. Farese, Milano 1988, pp. 265-266).

³ J. Malte Fischer, *Fin de siècle. Kommentar zu einer Epoche*, München 1978, pp. 81-82.

⁴ H. Bahr, *Zur Überwindung des Naturalismus. Theoretische Schriften 1887-1904*, a cura di G. Wunberg, Stuttgart, Berlin, Köln, Mainz 1968, p. 88.

⁵ *Ibidem*, p. 87. Cfr. in proposito anche l'interessante e articolato studio di M. Worbs, *Nervenkunst. Literatur und Psychoanalyse im Wien der Jahrhundertwende*, Frankfurt am Main 1983.

⁶ H. Bahr, *Zur Überwindung des Naturalismus*, cit., p. 172.

raine (1883) aveva considerato il protagonista della moderna decadenza, evidenziando la sua incapacità di dare forma e significato alla propria vita, sempre in bilico fra l'abbandono alla immediatezza dei sentimenti e l'impossibilità di tradurli in arte. Anche Nietzsche nel *Caso Wagner* (*Der Fall Wagner*, 1888) attribuendo al grande musicista la poco edificante qualifica di «geniale dilettante», lo presenta come un esempio tipico di artista moderno decadente. Dilettante e dilettantismo assumono dunque valore emblematico nel dibattito sulla *Décadence* e non stupisce che il contrasto 'arte-vita', 'artista-dilettante' costituisca l'esperienza fondamentale di molte figure rappresentative della letteratura fin de siècle e oltre⁷. Si rifletta sulle parole di Claudio nel dramma lirico di Hugo von Hofmannsthal *Il folle e la morte* (*Der Tor und der Tod*, 1893):

Che cosa so di te vita dell'uomo?
 In apparenza forse ti possiedo
 e ti ho compresa, ma non ho voluto
 penetrarti nell'intima natura.
 Non ho voluto mai abbandonarmi:
 e là dove altri dona, altri raccoglie,
 sono rimasto sulle fredde soglie
 muto a guardarti. [...]
 Come sul palcoscenico un mediocre
 attore viene al segno, dice presto
 la sua parte e sparisce, indifferente
 a tutto, non turbato dalla propria
 voce e incapace di turbare gli altri:
 così su questa scena della vita
 sono passato, inutile comparsa

e sul significato della battuta conclusiva della Morte:

Strane creature sono questi umani,
 vedono dove nulla è da vedere,
 leggono quello che non fu mai scritto
 stringono insieme confuse figure.
 e sanno strade nell'eterna tenebra.⁸

Del resto anche nel primo Thomas Mann, che aveva letto Bourget e Nietz-

⁷ J. M. Fischer, *Fin de siècle*, cit., p. 69.

⁸ H. v. Hofmannsthal, *Narrazioni e poesie*, a cura di G. Zampa, Milano 1972, pp. 117 e 134-135. La traduzione citata è di G. Bemporad.

sche, l'artista si configura negativamente come dilettante; basti pensare a Christian nel romanzo *I Buddenbrook* (1896-1901) o ad alcuni personaggi delle prime novelle: al protagonista del *Pagliaccio* (*Der Bajazzo*, 1897), a Detlev Spinell di *Tristan* (1902), o a Siegmund e Sieglinde Aarenhold di *Sangue Velsungo* (*Walsungenblut*, 1905)⁹.

Per Arthur Schnitzler, che pur senza subire alcun influsso della *Décadence* fornisce tuttavia una considerevole patografia del fin de siècle¹⁰, la figura del dilettante assume una connotazione originale e complessa, che può indurre ad identificare il dilettante con il tipo negativo del letterato contrapposto al tipo positivo del poeta, mentre la condizione del dilettantismo è qualcosa di diverso che si riscontra a volte anche nel poeta. «La definizione *Dilettantismo*», afferma Schnitzler, «fa parte di quelle che l'uso linguistico suole trattare con la massima arbitrarietà. A volte si definisce dilettante un artista con una certa vita interiore aristocratica, uno spirito con tendenze ludiche, al quale la perfezione di un'opera interessa meno del piacere della creazione o del gioco in sé. A volte invece si denomina così qualche individuo di mediocre ingegno, che affronta compiti di cui non è all'altezza e che appare miserabile e ridicolo per le sue infondate ambizioni. [...] Il *Dilettantismo* come condizione psichica non ha nulla a che fare col *grado di talento*. [...] Ci sono *Poeti* d'alto rango che, in talune epoche della loro esistenza o in rapporto a una delle loro opere, furono orientati in modo dilettantesco. [...] Naturalmente non esiste *nessuna specifica attitudine dilettantistica* Ci sono solo attitudini specifiche di diverse specie in unione con una predisposizione dilettantesca o con una condizione psichica dilettantesca»¹¹. Schnitzler si pose per tutta la vita il problema dell'impegno etico dell'artista e tentò nello scritto teorico *Lo spirito nella parola e Lo spirito nell'azione* (*Der Geist im Wort und Der Geist in der Tat*) di istituire una gerarchia tipologica delle forme dello spirito basata su due diagrammi. Nel primo diagramma, *Lo spirito nella parola*, egli contrappose al tipo positivo del *Poeta* quello negativo del *Letterato* tracciando fra i due tipi una linea invalicabile. Sicché, se è vero che la condizione psichica del dilettantismo può a volte toccare anche il *Poeta*, è assolutamente impossibile che il *Letterato* (dilettante?) possa mai trasformarsi in *Poeta*. «Il *Poeta*», scrive Schnitzler, «è creatore e conservatore per necessità interiore. Nei suoi momenti fecondi tutto il mondo diventa materia per la sua opera, in quelli infecondi tutto il mondo perde per lui il suo splendore o addirittura si estingue. Nessuno più del poeta è *Uomo per grazia dell'attimo*. Egli è lo specchio continuo del mondo, e resta tale an-

⁹ Cfr. J. M. Fischer, *Fin de siècle*, cit., pp. 69-70. Si veda in proposito l'Introduzione di Anna Maria Carpi a T. Mann, *Sangue Velsungo*, a cura di A.M.C., Venezia 1989.

¹⁰ J. M. Fischer, *Fin de siècle*, cit., p. 90.

¹¹ A. Schnitzler, *Opere*, Introduzione, traduzioni e note di G. Farese, Milano 1988, pp. 1388-1389.

che se lo specchio di tanto in tanto si offusca fino a diventare opaco. Per il *Letterato* il mondo non costituisce a priori materia per la sua opera. Egli cerca piuttosto *argomenti*. Egli considera le sue esperienze, le sue relazioni, i suoi stati d'animo in funzione di una loro possibile utilizzazione nella sua produzione. Le sue *Esperienze* sono per lui in modo conscio o inconscio *Mezzi per raggiungere uno scopo*. Egli è incapace, *osservando* un'esperienza, un essere umano, una cosa, di porsi loro di fronte con animo davvero puro. Nessuno dei tipi negativi è talvolta *così vicino* a sembrare *tragico* come lui, poiché egli è il più cosciente fra loro. Ma egli resta in ogni caso una figura *tragicomica*, anche se di notevole statura. Egli è fra tutti i tipi il *più inumano*, perciò gli si attribuisce a volte demonia, mentre invece può essere considerato, anche nelle sue manifestazioni più significative, soltanto *satanico*. Per il *Poeta* la *Linea della vita* e quella della *creazione* sono *identiche*. Per il *Letterato* sono *due linee* che in determinati (elevati) momenti si avvicinano, anzi possono quasi del tutto sovrapporsi, sì da evocare l'impressione di una linea unitaria (e da far prendere il letterato per un poeta). Il tipo del *Letterato* non si trova per nulla solo fra gli scrittori; un *atteggiamento da Letterato* nei confronti della vita, nel senso di una costante disponibilità all'introspezione, attitudine al narcisismo con relativo accantonamento dei doveri essenziali da adempiere, talvolta anche con proprio danno, si riscontra in molti uomini che non hanno nulla a che fare con la professione del letterato. Il *Poeta* offre sempre se stesso, anche in un'opera in cui egli è debole e insufficiente. Il *Letterato* si risparmia, anche quando sembra dissiparsi. Ancora più chiaramente che altrove si manifesta in questo punto la prevalenza quantitativa del principio negativo del mondo: ci sono molti più letterati importanti che poeti importanti; ma nessun letterato, possa anche aver creato dei capolavori, è mai stato un grande uomo»¹². Ora è di non lieve interesse constatare che questa complessa problematica, che troverà solo in seguito sistemazione teorica - lo scritto citato sarà pubblicato nel 1927! - venga anticipata, per così dire artisticamente, nel 1900 nel ciclo *Lebendige Stunden* in cui ricorrono tipi e situazioni che avevano caratterizzato, come s'è visto, il dibattito sulla *Décadence*. Non c'è alcun dubbio, come sostiene Alfred Doppler¹³ che Schnitzler mirasse, muovendo da esperienze personali, a descrivere nel ciclo un certo tipo di snob, io aggiungerei senz'altro di dilettante, attivo nel mondo della letteratura e particolarmente diffuso nella Vienna fin de siècle. Una conferma di ciò ci viene proprio dalla motivazione addotta da Schnitzler per la denominazione del ciclo. In una lettera del 5 ottobre 1901 a Otto Brahm, il direttore del «Deutsches Theater» di Berlino, che si apprestava

¹² *Ibidem*, pp. 1387-1388.

¹³ A. Doppler, *Die Form des Einakters und die Spielmetapher bei Arthur Schnitzler, in Wirklichkeit im Spiegel der Sprache. Aufsätze zur Literatur des 20. Jahrhunderts in Österreich*, Wien 1975, p. 15.

a mettere in scena l'opera e gli sollecitava un titolo, Schnitzler scrive: «Ritengo oltremodo opportuno adottare un titolo complessivo e proporrei perciò *Lebendige Stunden*, il titolo dell'atto unico centrale¹⁴, che sembra esprimere più degli altri l'idea fondamentale dell'intero ciclo»¹⁵. E in realtà l'idea di fondo del ciclo emerge icasticamente in *Lebendige Stunden*, che non a caso diverrà anche il primo dei quattro atti unici rappresentati per la prima volta a Berlino il 4 gennaio 1902, e riguarda il rapporto dell'artista con la vita, con se stesso e con la propria opera.

In *Lebendige Stunden* una madre molto malata si è suicidata perché si è accorta di ostacolare con la sua malattia la carriera del figlio scrittore ed ha confessato all'amico, l'impiegato in pensione Anton Hausdorfer, il motivo del suo gesto, facendosi tuttavia promettere di non rivelarlo mai al figlio. Hausdorfer si sente invece in dovere di rompere la promessa e palesa ad Heinrich la verità. Questi, colpito, ha dapprima la sensazione di essere una sorta di assassino della madre, poi però si riprende, ritenendo che la volontà della madre è stata tradita e lui stesso ingannato da Hausdorfer. Il clou della tematica è nel colloquio finale. Dalle parole di Hausdorfer, che ostenta disprezzo nei riguardi degli artisti in genere, sembra tuttavia trasparire la convinzione che Heinrich sia un letterato deterioro, un dilettante, poiché uno scrittore vero non può aver bisogno di un sacrificio così grande per diventare creativo:

Hausdorfer: Me ne assumo la responsabilità, Heinrich. Ho dovuto dirtelo, a te ho dovuto dirlo. Non ti sentirai colpevole per molto tempo - no! Ti riprenderai! Vivrai! Scriverai!

Heinrich: E' il mio diritto, forse persino il mio dovere. Poiché non mi resta altro da fare se non uccidermi - oppure tentare di dimostrare che mia madre - non è morta invano.

Hausdorfer: Heinrich! Un mese fa tua madre era ancora viva, e tu puoi parlare in questo modo? Si è uccisa per te e adesso tu fai finta di nulla? E magari fra qualche giorno penserai anche che era suo dovere compiere quel gesto! Non ho ragione io: non siete forse tutti uguali? Presuntuosi - ecco come siete: presuntuosi, tutti, i grandi e i piccoli! Cos'è mai tutto il tuo scrivere, anche se fossi il più grande genio, cos'è mai al confronto di una sola ora, di un'ora viva, in cui tua madre è stata seduta qui nella

¹⁴ Originariamente il ciclo si componeva di cinque atti unici: *Der Puppenspieler* (Il burattinaio), *Die Frau mit dem Dolche* (La donna col pugnale), *Lebendige Stunden* (Ore vive). *Literatur* (Letteratura), *Die letzten Masken* (Le ultime maschere); *Ore vive* si trovava così ad avere una posizione centrale. Successivamente Schnitzler ritenne opportuno ridurre il ciclo a soli quattro lavori; *Il Burattinaio* divenne il primo dei tre atti unici del coevo ciclo intitolato *Marionetten* (Marionette), che comprendeva anche *Der tapfere Cassian* (Il valoroso Cassian) e *Zum großen Wurstel* (Il gran teatro dei burattini).

¹⁵ *Der Briefwechsel Arthur Schnitzler - Otto Brahm*, a cura di O. Seidlin, Berlin 1953, p. 103.

poltrona, e ha parlato con noi, oppure ha taciuto - ma è stata qui - qui! E ha vissuto, vissuto!

Heinrich: Ore vive? Esse non vivono più a lungo dell'ultimo che se ne ricordi. Non è la peggiore delle professioni conferire a queste ore una durata oltre il loro tempo. - Addio, signor Hausdorfer. Il dolore le da oggi ancora il diritto di fraintendermi. In primavera, quando il suo giardino sarà rifiorito, ne parleremo di nuovo. Poiché anche lei continua a vivere!

Alla fine la domanda resta aperta, è poeta autentico colui che ha bisogno della morte di un altro essere per animare la sua vita creativa, o non è piuttosto solo un letterato, un dilettante, una figura tragicomica? Schnitzler non prende posizione, non risolve, come sarà sempre suo costume, il dilemma domandando il giudizio allo spettatore.

Alfred Doppler commentando una lettera di Rilke a Schnitzler in cui egli si dichiarava turbato dalla situazione di *Lebendige Stunden* e sembrava prendere le parti del giovane scrittore Heinrich, considera questa interpretazione - significativamente né accettata né riacusata dallo stesso Schnitzler - «tipica di Rilke, ma al contempo discutibile. Uno sguardo agli altri lavori del ciclo fa infatti presupporre che qui venga rappresentato il contrario di ciò che intende Rilke¹⁶». Io credo che l'opinione di Doppler sia giusta e che essa trovi conforto nella circolarità dell'idea di fondo sottesa da Schnitzler al complesso del ciclo; tanto più se si riflette su quanto egli aveva dichiarato in una lettera a Otto Brahm del 1 Ottobre 1905: «Invece che anelli di una catena connessi strettamente fra loro, i miei atti unici rappresentano delle pietre più o meno preziose infilate in una collana - non congiunte da una vincolante necessità, ma accostate una accanto all'altra lungo lo stesso filo»¹⁷. Se è vero quindi che lo spettatore, o il lettore, può essere indotto a ritenere che Heinrich non sia affatto un poeta, ma solo un letterato o un dilettante, nel senso teorizzato da Schnitzler, a maggior ragione egli potrà servirsi dello stesso metro nel giudicare gli analoghi tipi che compaiono nella *Donna col pugnale*, *Le ultime maschere*, *Letteratura*. Ciò che però occorre mettere in luce, al di là di ogni teorizzazione e della problematica di fondo aperta ad ogni soluzione, è la perfetta teatralità con cui Schnitzler costruisce e presenta i tipi che non sono, come nel posteriore scritto teorico, esemplificazioni di «situazioni dello spirito»¹⁸, ma personaggi in carne e ossa della Vienna fin de siècle.

¹⁶ A. Doppler, *Die Form des Einakters und die Spielmetapher bei Arthur Schnitzler*, cit., p. 14.

¹⁷ *Der Briefwechsel Arthur Schnitzler - Otto Brahm*, cit., p. 172.

¹⁸ A. Schnitzler, *Der Geist im Wort und Der Geist in der Tat Vorläufige Bemerkungen zu zwei Diagrammen*, in A. Schnitzler, *Aphorismen und Betrachtungen*, a cura di R. O. Weiss, Frankfurt am Main 1967, p. 137 e *passim*.

La donna col pugnale, scritto in parte in endecasillabi sciolti, è un atto unico intenso e problematico, che in un primo momento sembrò irrepresentabile persino ad un consumato uomo di teatro come Otto Brahm¹⁹, ed è incentrato sulla liceità o meno dello scrittore di rielaborare un'esperienza di vita nella propria opera. Il lavoro è diviso in due brevi scene. La prima scena, *reale*, si svolge nella sala di una pinacoteca in cui è esposto, fra gli altri, un quadro di un ignoto pittore italiano del Rinascimento nello stile di Palma il vecchio. Il quadro rappresenta una donna con un pugnale nella destra alzata, lo sguardo rivolto a terra verso un ipotetico cadavere. Pauline è la moglie di uno scrittore affermato, vive per lui, crede in lui e accetta di essere partner e strumento della sua creazione. Moglie e marito si sono giurati di confessarsi ogni esperienza di vita, ogni moto dell'animo. Dalle confessioni di lei il marito ha però tratto un dramma di successo e sarebbe persino grato alla moglie se facesse un passo falso, perché così potrebbe rielaborarlo in un nuovo lavoro. Il giovane Leonhard è innamorato di Pauline e cerca di renderla cosciente della sua situazione di schiava. Pauline difende però il marito sostenendo che la vita è materia per l'opera dell'artista, la vita passa, filtrata dall'anima, nell'opera; l'artista assorbe la vita delle persone che lo circondano e la trasforma in arte. Pauline non cede quindi alle profferte di Leonhard, dal quale si sente però attratta, mentre ha già confessato al marito questa pericolosa attrazione. Dinanzi al quadro nella pinacoteca Pauline ha la visione dell'artista come uomo di potere, che piega la vita alla sua arte. La seconda scena, *sognata*, si svolge in Italia nell'atelier del grande pittore Remigio, dove c'è un quadro ancora incompleto sul cavalletto; il quadro rappresenta la stessa donna del quadro della pinacoteca, mancano tuttavia il braccio alzata e la mano che stringe il pugnale. Paola, la moglie del pittore, ama il marito e lo difende contro il giovane apprendista Leonardo, che l'ha posseduta durante la notte e cerca di aprirle gli occhi sull'egoismo di Remigio. Ma l'artista non utilizza solo ciò che vive, trae ispirazione anche dalla morte degli altri: Paola uccide infatti Leonardo dando così a Remigio l'idea che gli farà completare il quadro. Il finale, molto teatrale - Pauline rientrata in sé andrà all'appuntamento serale con Leonhard - non fornisce ancora una volta soluzioni. E' giusto e lecito che l'artista *si serva* della vita per la sua arte, passando sui sentimenti umani e sfruttando persino la morte?

Se è possibile, come sostiene Reinhard Urbach, parlare nel ciclo in questione di tema con variazioni²⁰, nella *Donna col pugnale* abbiamo la prima variazione del tema già posto in *Lebendige Stunden*; ma qui la variazione, più

¹⁹ Cfr. la lettera di O. Brahm a Schnitzler del 13 settembre 1901, in *Der Briefwechsel Arthur Schnitzler - Otto Brahm*, cit., p. 99.

²⁰ R. Urbach, *Arthur Schnitzler*, Velber bei Hannover 1972², p. 61.

ancora che tematica, è tipologica e strutturale. Alla figura dell'artista per il quale «la moglie e la sua sorte non significano altro che un'occasione per mostrare la propria arguzia o, diciamo pure, il proprio genio», si affiancano in modo contrastante il giovane Leonhard, tipico rappresentante dell'agiata borghesia della Ringstraße e Pauline, la signora di rango che sta a mezzo fra la *femme fatale* e la *femme fragile* del fine secolo²¹. Alla figura femminile è affidata però, e qui è la sostanziale variazione rispetto al precedente atto unico, l'introduzione della problematica erotica nel ciclo, che sarà tuttavia solo esterna nelle *Ultime maschere*, ma relativamente centrale in *Letteratura*. Mentre infatti il marito scrittore appare, con più chiarezza rispetto ad Heinrich di *Lebendige Stunden*, un tipo negativo, un letterato che «considera le sue esperienze, le sue relazioni, i suoi stati d'animo in funzione di una loro possibile utilizzazione nella sua produzione»²², per riprendere ancora una volta la teorizzazione schnitzleriana, più patetica e umana nella sua incertezza è la figura della moglie, divisa fra l'attrazione erotica per il giovane che le fa la corte e la paura di perdere non tanto il marito, di cui subisce il plagio ma che non ama, quanto gli agi e la sicurezza del suo status borghese. A Leonhard che le chiede il perché della sua esitazione, Pauline risponde infatti: «Perché non ho alcuna voglia di - come si dice? di sacrificare la mia pace, la mia felicità, forse la mia stessa vita, per un'ora di piacere». Anche Gabriele nella scena *Acquisti di Natale (Weihnachtseinkäufe, 1891)*²³, rifiuterà le avances di Anatol, ma con un pizzico d'invidia per la naturalezza della dolce fanciulla dei sobborghi, il süßes Mädels, che ha il coraggio di amare senza lasciarsi imbrigliare dalle convenzioni sociali. Pauline, a differenza di Gabriele, cederà invece al giovane corteggiatore; ma lo farà solo dopo aver preso coscienza di sé nella scena *sognata*, che rappresenta a mio parere un excursus in quella regione intermedia dell'anima che Schnitzler chiamerà medioconscio. Scopriamo così con sorpresa una ulteriore anticipazione *sub specie artis* della sua originale concezione scientifica della vita interiore contrapposta polemicamente alle teorie di Freud. Nel 1926 Schnitzler noterà fra l'altro: «La psicoanalisi parla di coscienza e di subconscio, ma non tiene troppo conto del medioconscio. [...] La distinzione in Io, Super-Io ed Es è geniale, ma artefatta. Una tale distinzione non c'è nella realtà. Un Io non esiste affatto senza Super-Io ed Es. E' come se si volesse parlare di una cosa senza qualità. Le qualità sono presenti in misura ora maggiore ora minore. Ci sono individui (complessi psichici) nei quali il Super-Io è più fortemente accentuato e altri nei quali ciò accade per l'Es. Una suddivisione in coscienza, medioconscio e subconscio si avvicinerrebbe ai dati

²¹ J. M. Fischer, *Fin de siècle*, cit., p. 59.

²² A. Schnitzler, *Opere*, cit., p. 1387.

²³ Cfr. A. Schnitzler, *Anatol*, in A. Schnitzler, *Die dramatischen Werke*, vol. I, Frankfurt am Main 1962, p. 49.

di fatto scientifici. In generale si tiene comunque troppo poco conto del medioconscio. Esso costituisce il territorio più enormemente esteso della vita psichica e spirituale; da lì gli elementi salgono ininterrottamente nel conscio o precipitano nell'inconscio. Il medioconscio è sempre disponibile. Ciò che conta soprattutto è la sua ricchezza e la sua capacità di reazione. Conta però anche se il movimento fra il medioconscio e il conscio da una parte, e il medioconscio e il subconscio dall'altra si compia senza interruzioni, in modo rapido o lento e così via. Il medioconscio sta al subconscio come il sopore sta alla morte apparente. Colui che è assopito può essere sempre destato con facilità, non così (almeno non sempre) il morto apparente. La psicoanalisi agisce molto più spesso sul medioconscio che (come essa crede) sul subconscio. Molto, forse la maggior parte di ciò che essa colloca nel subconscio è da ricercare nel medioconscio. Tanto elementi del Super-Io, quanto elementi del cosiddetto Es si trovano sia nel medioconscio che nel subconscio. L'ubicazione dei diversi elementi stabilisce in parte le differenze di individualità. La rimozione avviene molto più spesso in direzione del medioconscio che del subconscio. E la psicoanalisi scava in rarissimi casi così profondamente come essa crede. Gli elementi del medioconscio sono in continuo movimento e il più lieve stimolo può far salire uno di questi elementi alla coscienza. Se così non fosse non esisterebbero né un'attività mentale né uno sviluppo psichico²⁴. Pauline è schiacciata dal Super-Io, ma ha rimosso questa sua condizione in direzione del medioconscio; il «sogno rinascimentale» assume per lei valore catartico-autoanalitico e le permette d'indagare nelle regioni segrete, ma non inconse, del suo Io e di superare così la barriera della censura psichica che la indurrà alla trasgressione erotica, una trasgressione che non promette certo stabilità, ma che serve a ricacciare nei propri limiti l'inumano egoismo del marito. E come non ricordare a questo punto il susseguirsi delle avventure oniriche e reali di Albertine e Fridolin nella novella *Doppio sogno* (Traumnovelle)²⁵, scritta proprio negli anni 1921-1925 in cui la polemica di Schnitzler nei riguardi della psicoanalisi freudiana diventava più accesa e, direi quasi, passionale?

Nelle *Ultime Maschere* e in *Letteratura* vengono variati l'egocentrismo, la presunzione e la vanità, il lato comico e quello ridicolo dell'artista e del dilettante ambizioso²⁶. Ma ciò è vero solo per quanto riguarda *Letteratura*, *Le ultime maschere* più che una variazione rappresenta, a mio avviso, una *riflessione* sul tema. Sicché artista e dilettante vengono drasticamente ridimensionati nel confronto con la inesorabile forza livellatrice della morte.

²⁴ A. Schnitzler, *Opere*, cit., pp. 1355-1356.

²⁵ *Ibidem*, pp. 625-711.

²⁶ A. Doppler, *Die Form des Einakters und die Spielmetapher bei Arthur Schnitzler*, cit., pp. 14-15.

Nelle *Ultime Maschere* un giornalista fallito, Karl Rademacher, è in fin di vita all'ospedale e decide di prendersi una vendetta contro un amico di gioventù, Alexander Weihgast, divenuto uno scrittore di successo, rivelandogli che in passato è stato per due anni l'amante della moglie. Quando però Rademacher si trova finalmente di fronte l'odiato amico decide di tacere. Ma la rivelazione, durante la quale emergono le qualità negative, da letterato, di Weihgast, è in realtà già avvenuta prima, in una specie di prova teatrale di Rademacher con Florian Jackwerth, un attore di secondo piano suo casuale compagno di corsia. Tutto quello che Rademacher aveva da dire all'ex amico, lo ha già detto a Jackwerth che ne faceva la parte; una ripetizione gli appare adesso, nell'imminenza della morte, come una terribile e lugubre mascherata. Di fronte all'attore perplesso per la sua improvvisa decisione, Rademacher si giustifica con le parole: «Cosa ho mai a che fare con lui? Che m'importa della sua felicità, delle sue ansie? Cosa avremmo dovuto dirci? Eh? Cosa?... (Afferra la mano di Florian) Cosa ha mai a che fare uno come noi con la gente che domani sarà ancora al mondo?». La maschera che cade in questo terzo atto unico non è solo quella della inutile vendetta²⁷, ma anche quella dell'illusione. Cos'altro rappresentata infatti la lotta per raggiungere il successo, la ricchezza, la gloria se non un autoinganno dell'uomo che tenta così di superare la verità della morte? «Fra le due verità parimenti crudeli: la vita e la morte, abbiamo interposto la consolatoria menzogna dell'immortalità», noterà Schnitzler in un aforisma²⁸. La riflessione sull'inanità dell'esistenza è al centro delle *Ultime maschere*, che in questo senso è forse il più autenticamente schnitzleriano degli atti unici del ciclo, soprattutto se si tiene presente la successiva evoluzione della sua tematica²⁹. Non a caso in quegli stessi anni l'autore comincia a lavorare alla *Strada solitaria* (*Der einsame Weg*, 1900-1903), il grande dramma in cinque atti della solitudine, dell'incomprensione e della disperata coscienza della fine. «Perché parla della morte?», chiederà la giovane Johanna Wegrat a Stephan von Sala, un maturo scrittore, che non è certo né un letterato né un dilettante, ed egli risponde: «C'è forse una persona rispettabile che in qualsiasi ora felice pensi nel profondo dell'animo a qualcos'altro?»³⁰.

L'ultimo atto unico *Letteratura*, ripropone con garbo e brio un'altra variazione del tema: la dilettantesca capacità del letterato di utilizzare senza alcun pudore le esperienze amorose proprie e altrui per la sua opera e l'atteggiamento palesemente menzognero che informa la sua esistenza. La scrittrice *bohémienne* Margarete sta per sposare l'aristocratico viennese Klemens, che

²⁷ Cfr. C. Melchinger, *Illusion und Wirklichkeit im dramatischen Werk Arthur Schnitzlers*, Heidelberg 1968, p. 111.

²⁸ A. Schnitzler, *Opere*, cit., p. 1429.

²⁹ Cfr. la mia Introduzione, in *ibidem*, pp. XI-XLVI.

³⁰ *Ibidem*, p. 1067.

ama le donne e i cavalli e ostenta disprezzo verso la cultura in genere. Klemens si fa perciò promettere da Margarete che abbandonerà l'attività letteraria. La donna ha però scritto un romanzo utilizzando le lettere da lei inviate al letterato Gilbert, suo precedente amante; ma anche Gilbert, che fa per caso visita alla sua ex amante, rivela di aver scritto un romanzo usando lo stesso metodo di Margarete. I due letterati scoprono così di essersi *usati* inconsapevolmente a vicenda e si disperano poiché ora esistono sul mercato librario due romanzi perfettamente uguali. Klemens è però riuscito a far mandare al macero, prima della distribuzione, il romanzo della sua futura moglie, donandole tuttavia l'ultimo esemplare. Margarete, con gesto plateale, getta il libro nel fuoco del camino come segno d'amore per Klemens, mentre Gilbert deplora sottovoce di non aver pensato a un simile finale per la sua opera. Margarete salva così il suo matrimonio e Gilbert non smentisce la sua vera natura di letterato dilettante a caccia solo di argomenti. Su tutto e su tutti ha la meglio la menzogna! Il tipo protagonista di questo brillante atto unico è chiaramente il «Kaffeehaus-literat», una figura classica della Vienna fin de siècle e non sempre connotata così negativamente come in *Letteratura*; basti pensare solo ad Alfred Polgar, Egon Friedell o al geniale Peter Altenberg, che era giunto al punto da dichiarare come proprio domicilio il «Café Central»!³¹

Con *Letteratura* il ciclo si conclude in modo teatralmente efficace e divertente, sarebbe tuttavia errato e fuorviante pensare che Schnitzler volesse con la levità dell'ultima variazione banalizzare o sminuire la serietà dell'assunto tematico. La conferma di ciò la si rileva dall'originario accostamento dei lavori «lungo lo stesso filo». Inviando infatti a Brahm gli ultimi due atti unici del ciclo, *Il burattinaio* (*Der Puppenspieler*), poi espunto, e *Le ultime maschere*, Schnitzler scriveva: «*Le ultime maschere* deve costituire la chiusa della serata. Io credo che sia meglio concludere con questo lavoro serio e, come sembra a me e ad altri, pregevolissimo, piuttosto che con il leggero, troppo leggero *Letteratura*. Esso darebbe un carattere più elevato a tutta la serata. Si aggiunga inoltre che *Le ultime maschere* non è del tutto privo di accento burlesco, sicché lo si potrebbe anche chiamare "Tragicommedia"»³². A parte l'accenno al termine tragicommedia, che ben si addice, secondo la definizione teorica di Schnitzler, all'agire del letterato o del dilettante, è evidente la sua intenzione di creare un climax drammaturgico nell'elaborazione della tematica, che doveva appunto concludersi con la tragica fine del misero giornalista fallito contrapposto alla non meno misera figura del rivale letterato di successo. Non sappiamo se sia stato Brahm o Schnitzler a porre a conclusione del ciclo *Lettera-*

³¹ Per quanto riguarda Peter Altenberg si veda la già citata raccolta *Favole della vita*.

³² Lettera di A. Schnitzler a O. Brahm del 5 ottobre 1901, in *Der Briefwechsel Arthur Schnitzler - Otto Brahm*, cit., pp. 102-103.

tura, lavoro che era peraltro nato per primo³³; certo è comunque che l'intento di Schnitzler era quello di articolare delle variazioni sul tema di fondo, *artista-arte-vita*, e di istituire una gradazione che non doveva essere solo *spettacolare*, nell'ambito delle variazioni stesse, come dimostrano le denominazioni definitive dei quattro lavori: *Ore vive* - Un atto; *La donna col pugnale* - Dramma in un atto; *Le ultime maschere* - Dramma in un atto; *Letteratura* - Commedia. Tenendo però sempre presente la proposta originaria della successione dei lavori, è chiaro il passaggio istituito da Schnitzler dal *serio*, al *faceto*, al *tragico*, ed è evidente che la riflessione esistenziale delle *Ultime maschere* avrebbe concluso con più rigore un ciclo che attraverso la presentazione di determinati tipi e situazioni mirava anche a svelare e mettere in discussione un aspetto problematico della realtà del suo tempo. A questo punto, infine, credo che occorra anche riflettere sulla capacità di Schnitzler di registrare i molteplici fermenti che animavano la «Grande Vienna», una capacità organica del suo agire *poetico*, che era già pienamente maturata nel 1900 e si palesava, parallelamente al teatro, anche nel genere in cui egli sarà maestro, la narrativa. Del 1900 e infatti anche il capolavoro *Il sottotenente Gustl* (Leutnant Gustl), la prima novella condotta sul metro del monologo interiore della letteratura tedesca³⁴. Nel ciclo *Lebendige Stunden* si evidenzia quindi, al contempo, lo schietto senso teatrale di Arthur Schnitzler, ma anche il basilare intento critico-sociale della sua tematica, che induce alla riflessione senza tuttavia fornire soluzioni.

³³ Cfr. R. Urbach, *Schnitzler-Kommentar zu den erzählenden Schriften und dramatischen Werken*, cit., p. 171.

³⁴ Cfr. A. Schnitzler, *Il sottotenente Gustl*, in A. Schnitzler, *Opere*, cit., pp. 173-206.

Gabriella Rovagnati

«Relazioni e solitudini». Fortuna e sfortuna critico-teatrale
del *Reigen* di Arthur Schnitzler

Già nel lontano 1905, Beer-Hofmann, dedicando a Schnitzler una poesia che, stando al titolo, si ispirava al dramma *Der einsame Weg*¹, ma che in realtà si presentava come una sorta di sinopsi della produzione dell'amico fino a quel momento, esordiva tristemente con queste due quartine:

Alle Wege, die wir treten,
Münden in die Einsamkeit -
Nimmermüde Stunden jähnten
Aus, was wuchs an Lust und Leid.

Alles Glück und alles Elend
Blaßt zu fernem Widerschein -
Was beseeligend, was quälend,
Geht - läßt uns mit uns allein.²

La scelta di questi versi in relazione a un discorso che si occupi del dramma *Reigen*³ trova giustificazione in una lettera dello stesso Schnitzler alla famosa attrice Tilla Durieux; in questa lettera, datata 21 febbraio 1921, scritta cioè immediatamente dopo la discussa prima viennese del dramma, Schnitzler, rimettendo per l'ennesima volta in discussione l'opportunità o meno di lasciare sulle scene questa sua 'pièce', dichiara di essere pervenuto ad una conoscenza profonda ed autentica di questo suo dramma soltanto durante le prove ai «Kammerspiele» e aggiunge:

¹ DW, IV, pp. 7-84.

² Richard Beer-Hofmann, *Der einsame Weg. An Arthur Schnitzler* (1905), in «Corona» 2/IV (1931-32), p. 476 s. Trad. ital. di Giuseppe Farese in Arthur Schnitzler, *Opere*, Mondadori, Milano 1988 (da qui in poi *Opere*), nota p. 1485: «Tutte le strade che percorriamo, / sboccano in solitudine - / ore indefesse sarchiano / ciò che fu gioia e dolore. / Felicità e miseria / si perdono in riflessi lontani - / ebbrezza e tormento, / scompaiono-soli noi siamo con noi stessi».

³ DW, II, pp. 69-132.

Seither weiß ich, daß der «Reigen» auch heißen könnte «Der einsame Weg» Tragikomödie in zehn Dialogen [...]»⁴

Se dunque l'accostamento di *Reigen* al successivo dramma *Der einsame Weg* è del tutto legittimo, altrettanto giustificata mi sembra la proposta di considerare i versi di Beer-Hofmann, in un'ulteriore dilatazione, come denotativi del contenuto profondo dell'opera schnitzleriana nel suo complesso, dato che essa è, a sua volta, costante e amaro riflesso dell'intera esperienza esistenziale di questo poeta la cui vita, pur ricchissima di tante relazioni con le persone più diverse, si concluse nel totale isolamento affettivo: affranto dall'assurdo suicidio della amatissima figlia Lili, distrutto dalla progressiva sordità, Schnitzler concluse i suoi giorni al fianco di una donna, Clara Pollaczek, il cui amore non era mai riuscito a contraccambiare⁵.

Fra i primi già Franz Werfel, sintetizzando il significato del messaggio poetico e umano di Schnitzler subito dopo la sua morte, aveva individuato nella solitudine il tema che forma «den tiefsten Inhalt»⁶ della sua opera. Schnitzler stesso era stato del resto assolutamente esplicito in proposito anche nei suoi scritti teorici.

Per questa ragione nella prima parte del titolo di questo mio lavoro ho voluto recuperare la denominazione attribuita da Schnitzler alla quinta delle nove sezioni in cui è suddiviso il suo volume di detti e riflessioni, *Das Buch der Sprüche und Bedenken*⁷ appunto, pubblicato per la prima volta nel 1927, e presentato dall'autore, allora sessantacinquenne, come una sorta di panoramica, sintetica quanto asistemica, del suo pensiero. Si tratta di un breviario, assolutamente non scientifico, della sua 'Weltanschauung', fatta più di intuizioni e di dubbi che di soluzioni o ricette per una vita saggia e felice; una serie di frasi insomma, raggruppate per argomento, che semplicemente intendevano confermare quel messaggio, per nulla definitivo o dogmatico, già variamente espresso nell'opera sia narrativa che teatrale.

Riproponendo di recente in edizione tascabile una antologia di questi detti schnitzleriani, anche Clemens Eich ha scelto come titolo complessivo della raccolta proprio il titolo della stessa sezione del volume, vale a dire *Beziehun-*

⁴ B II, p. 237; *Opere*, nota p. 1474: «Da allora so che il "Girotondo" potrebbe anche chiamarsi "La strada solitaria" - Tragicommedia in dieci dialoghi [...]»

⁵ Cfr. Renate Wagner, *Frauen um Arthur Schnitzler*, Frankfurt am Main, Fischer Vlg., 1983, in particolare cap. X, pp. 127-141; William H. Rey, «Arthur Schnitzler und ich»: *das Vermächtnis der Clara Katharina Pollaczek*, in «Germanic Review» XLI (1966), pp. 120-135.

⁶ Franz Werfel, *Arthur Schnitzler*, in «Die Neue Rundschau» 43 (1932), pp. 1-7; qui p. 4; trad.: «il contenuto più profondo».

⁷ Arthur Schnitzler, *Buch der Sprüche und Bedenken*, Wien, Paidon Verlag, 1927; ivi *Beziehungen und Einsamkeiten*, pp. 93-126. La raccolta è contenuta anche in Arthur Schnitzler, *Aphorismen und Betrachtungen*, (Hrsg. O. Weiss), Frankfurt am Main, Fischer Vlg. 1967.

*gen und Einsamkeiten*⁸, e questo con la consapevolezza di operare la selezione secondo un metro assolutamente soggettivo e non subordinato ad alcun criterio di scientificità, ma sostenuto sempre dalla stessa profonda convinzione, espressa così nell'introduzione:

Der Titel der Auswahl ist auch ihr Hauptthema und war, denke ich, trotz seiner vielfältigen anderen thematischen Interessen auch Schnitzlers Hauptthema, wenn nicht unser aller.⁹

In accordo con questa premessa metodologica, l'aforisma scelto da Clemens Eich come pensiero d'apertura della sua antologia di detti schnitzleriani dice:

Kein Gespenst überfällt uns in vielfältigeren Verkleidungen als die Einsamkeit, und eine ihrer undurchschaubarsten Masken heißt Liebe.¹⁰

La solitudine dunque, fantasma dagli aspetti molteplici e spesso enigmatici, trova, a detta dell'autore stesso, la sua espressione più tremenda ed imprevedibile proprio in quello che dovrebbe essere il rapporto interumano per eccellenza, il rapporto d'amore. Se delusione e amaro disincanto sono sempre, nell'opera di Schnitzler, la conclusione dolorosa di ogni tipo di scambio interpersonale, dove costantemente viene messa in evidenza «la qualità conativa e inconcludente degli affetti»¹¹, la relazione in cui questa demistificazione finale si rivela in tutta la sua crudezza e brutalità è quella fra i sessi, dove il trionfo della meccanica istintuale puntualmente delude le più profonde aspettative del sentimento¹².

La pessimistica intuizione non è per altro soltanto schnitzleriana, anzi diffusissima nella letteratura impressionista: come sintetizza Glaser in un suo studio dedicato a quest'epoca, infatti, particolarmente nel mondo dell'avven-

⁸ Arthur Schnitzler, *Beziehungen und Einsamkeiten*. Aphorismen, ausgewählt von Clemens Eich, Frankfurt am Main, Fischer TB, 1987 (da qui in poi: BuE).

⁹ Ivi, p. 8: «Il titolo di questa antologia ne è anche il tema principale ed è stato, credo, nonostante i suoi altri molteplici interessi tematici, anche il tema principale di Schnitzler, se non di tutti noi».

¹⁰ Ivi, p. 15. L'aforisma corrisponde al N° 64 della raccolta originale del 1927, cit., p. 117; *Opere*, p. 1421: «Nessun fantasma ci assale con travestimenti più svariati della solitudine, e una delle sue maschere più impenetrabili si chiama amore».

¹¹ Giuseppe Bevilacqua, *Schnitzler e Freud*, in AA.VV., *Anima ed esattezza. Letteratura e scienza nella cultura austriaca tra '800 e '900*, Casale Monferrato, Marietti, 1983, pp. 213-222; qui p. 218.

¹² Cfr. Lotte S. Couch, *Der Reigen: Schnitzler und Sigmund Freud*, in «Österreich in Geschichte und Literatur» 16 (1972), pp. 217-255.

tura erotica «l'Io fluttuante che si dissocia nel susseguirsi dei momenti delle sue esperienze tra i quali sbadiglia il Nulla, neutralizza contemporaneamente la durata di ogni rapporto amoroso»¹³.

Il tema della ripetitività e caducità di ogni relazione d'amore, inevitabile conseguenza di un'autentica impossibile assimilazione fra Corpo ed Anima, tema trattato da Schnitzler fin dalla sua primissima produzione, - «Wir haben uns zwar Seelen vorgespielt, / Sind aber immer Leiber nur gewesen», diceva già una lirica del 1889¹⁴ - e che davvero resterà una costante anche in tutta la sua produzione matura, trova una sua multiforme, disperata e disperante espressione appunto in *Reigen*, una delle opere dello scrittore certamente fra le più controverse e dibattute.

Non è però certo stata la sua pessimistica teorizzazione della solitudine, generata proprio nel e dal rapporto a due, a scatenare attorno al *Girotondo*¹⁵ la 'bagarre' di reazioni negative che hanno accompagnato quest'opera fin dal momento della sua pubblica circolazione: i suoi detrattori sottoposero il dramma esclusivamente ad un giudizio di tipo morale, o meglio moralistico. Nel momento della stesura di questi suoi dieci dialoghi, Schnitzler, benché ormai garantitosi un posto d'onore presso gli intellettuali viennesi dopo l'accettazione delle sue opere al «Burgtheater» da parte dell'allora direttore Burckhard¹⁶, godeva del resto già ampiamente della reputazione di autore scabroso,

¹³ Horst Albert Glaser, *Schnitzler e la scoperta della «sessualità polimorfo-perversa»*, in *Anima ed esattezza*, cit., pp. 223-231, qui p. 223.

¹⁴ Arthur Schnitzler, *Frühe Gedichte*, (Hrsg. von Herbert Lederer), Berlin, Propyläen Vlg. 1969, p. 57; trad.: «Finto abbiamo bensì d'avere un'anima / Siamo stati però sempre solo corpi».

¹⁵ Così il titolo della trad. italiana di Paolo Chiarini, Arthur Schnitzler, *Girotondo e altre commedie*, Torino, Einaudi, 1959. La traduzione del solo *Reigen* è ripubblicata nel 1975: *Girotondo*, Torino, Einaudi, 1975 (Collezione di teatro 189); nel 1983 esce infine la 3^a ed. della traduzione, interamente rivista. Sui meriti di questo lavoro di Chiarini per la ricezione di Schnitzler in Italia cfr. Simonetta D'Alessandro, *La conoscenza di Schnitzler in Italia. Traduzioni e critica 1959-1984*, Graz, Universitätsbibliothek-Bibliographische Informationen 31, Juni 1985, p. IV. Già nel 1926 era stata fatta a Roma «eine unberechtigte und überdies schlechte Übersetzung» («una traduzione non autorizzata e per di più brutta») del dramma, contro l'espresso divieto da parte dell'autore: cfr. lettera a Josef Körner (20.3.1926) B II. p. 434 e lettera alla figlia Lili (16.11.27) B II p. 508. Si tratta forse di *Girotondo*, trad. di Telesio Interlandi e Boris Gurevich, Roma, Gurevich, s.d. Sulla difficoltà della traduzione del testo schnitzleriano e la validità del lavoro di Chiarini cfr. Gudrun Held, *Hofmannsthals «Rosenkavalier» und Schnitzlers «Reigen»: zwei Beispiele zur Übersetzung der Wiener Gesellschaftskomödie des Fin de siècle*, in *Österreichische Literatur in Übersetzungen* (Hrsg. Wolfgang Pöckl), Vlg. Österreichische Akademie der Wissenschaften, Wien 1983, pp. 169-274, in particolare § III, *Spielformen der Konversation im «Reigen»* (p. 228 ss.). La più recente traduzione italiana dell'opera è di G. Farese, *Girotondo*, in *Opere*, pp. 901-980.

¹⁶ Cfr. Karl Glossy, *Schnitzlers Einzug ins Burgtheater*, in *Wiener Studien und Dokumente*, Wien, Steyermühl Vlg., 1933, pp. 166-168.

se non decisamente scandalistico: se la rappresentazione di *Liebelei* (1895)¹⁷ aveva suscitato non poche preoccupazioni fra i responsabili dello spettacolo¹⁸, ancor prima gli episodi di *Anatol* (1893)¹⁹ erano stati guardati con sospetto da molti per via della loro tematica piccante, mentre *Märchen*²⁰ non di rado era stato semplicemente liquidato come un inno licenzioso al libero amore. Questa fama vagamente equivoca era per Schnitzler insieme sminuente e promozionale, poiché le sue opere certo sbalordivano, ma in fondo solleticavano anche la curiosità del loro più naturale destinatario, la provincialissima borghesia viennese di fine Ottocento, che, incapace di conciliare i dettami della rigida tradizione clericale absburgica con le nuove istanze progressiste dell'ideologia liberale e le nuove intuizioni della scienza, si era fatta portavoce di quella mistificante quanto aspramente criticata 'Doppelmoral'²¹ dalla facciata puritana e dal substrato immorale, quando non addirittura perverso. Questo continuo oscillare in ambito etico²², uno dei sintomi inequivocabili di quel multiforme vacillare che investì la tarda era franco-giuseppina trascinando la 'Cacania' nella catastrofe, trova un suo riflesso evidente anche nella ricezione dell'opera schnitzleriana, dove sempre si assiste ad un processo altalenante fra profonda indignazione e irresistibile attrazione di fronte all'ardire di questo giovane, spregiudicato nelle sue relazioni sociali e conseguentemente 'osé' nelle sue opere. Schnitzler conosceva il proprio orizzonte d'aspettativa, era cioè assolutamente in grado di valutare e prevedere le possibili reazioni dei suoi probabili lettori o spettatori, per cui fu, fin dal momento della stesura del suo *Reigen*, immediatamente consapevole che questa non fosse opera da dare a cuor leggero in pasto al pubblico e alla critica.

Fatto strano per un autore meticoloso, estremamente autocritico e perennemente scontento di sé quale era Schnitzler, sempre tormentato dal dubbio nelle proprie capacità e nel proprio talento, i dieci dialoghi del *Girotondo* vennero scritti in un arco di tempo brevissimo, soltanto tre mesi: la loro stesura, iniziata alla fine di novembre del 1896, venne conclusa nel febbraio dell'anno

¹⁷ DW I, pp. 215-264; *Opere, Amoretto*, pp. 829-889.

¹⁸ Cfr. Reinhard Stumm, *Klasse-Liebe, Klassen-Liebe. Geschichte und Geschichten des «Reigen»*, TH 2/82, pp. 10-15.

¹⁹ DW I, pp. 27-123.

²⁰ DW I, pp. 125-200. Sulla rivalutazione socio-politica di *Märchen* cfr. Timothy Farley, *A.S.'s Sociopolitical Märchen*, in *Arthur Schnitzler and his Age*, Hg. Petrus von Tax-Richard H. Lawson, Bonn, Bouvier Vlg., 1984, pp. 104-117.

²¹ Cfr. Stefan Zweig, *Eros matutinus*, in *Die Welt von gestern* (cap. III, pp. 58-75), Frankfurt am Main, Fischer TB 1980, considerato un classico sull'argomento. Sulla mescolanza di moralismo e repressione che caratterizza l'educazione impartita alla gioventù dell'epoca cfr. anche Ursula Keller, *Koordinaten des habsburgischen Systems*, in *Böser Dinge hübsche Formel. Das Wien Arthur Schnitzlers*, Berlin-Marburg, Vlg. Guttandin & Hoppe, 1984, cap. II, pp. 19-53.

²² Cfr. Carl Shorske, *Politica e psiche: Schnitzler e Hofmannsthal*, in *Vienna fin de siècle*, Milano, Bompiani, 1981, pp. 1-19.

successivo²³. Già il 26 febbraio del 1897 Schnitzler scriveva però a Olga Weissnix:

Geschrieben hab ich den ganzen Winter über nichts als eine Scenereihe, die vollkommen undruckbar ist, literarisch auch nicht viel heißt, aber, nach ein paar hundert Jahren ausgegraben, einen Theil unsrer Cultur eigentümlich beleuchten würde.²⁴

Una storia travagliatissima accompagnò in effetti la pubblicazione di questa 'pièce', uscita in un primo momento soltanto «als unverkäufliches Manuskript» in un'edizione privata di soli duecento esemplari²⁵ e destinata agli amici più intimi. L'autore era consapevole infatti, come avrebbe poi confidato alla futura moglie Olga, che questi suoi dialoghi, se pubblicati, «allerlei Mißverständnisse hervorrufen könnten - denn es gibt Dinge, die jeder weiß und die doch keiner wahrhaben will»²⁶.

Del resto già nella premessa all'edizione privata Schnitzler aveva dichiarato che il valore di questa sua opera «liegt anderswo, als darin, dasz ihr Inhalt den geltenden Begriffen nach die Veröffentlichung zu verbieten scheint»²⁷. E per questo pregava i suoi amici di considerare il manoscritto come un modesto dono personale dell'autore.

Ad una prima stampa ufficiale si arrivò, pur con continui ripensamenti e remore, nell'aprile del 1903, quando *Reigen* venne immesso sul mercato dal Wiener Verlag²⁸. La scelta dell'editore non fu cosa semplice. Salomon Fischer

²³ Otto P. Schinnerer, *The History of Schnitzlers «Reigen»*, in PMLA XLVI (1931-reprint 1966), pp. 839-859.

²⁴ Cfr. «*Liebe, die starb vor der Zeit*». *Arthur Schnitzler-Olga Weissnix. Ein Briefwechsel*, (Hrsgs. Therese Nickl und Heinrich Schnitzler), Wien-München-Zürich, 1970, p. 317; anche B I, p. 314; trad.: «Per tutto l'inverno non ho scritto altro che una serie di scene assolutamente impubblicabili e neppure particolarmente significative da un punto di vista letterario, ma che, se riesumate fra qualche secolo, potrebbero illustrare in maniera appropriata una parte della nostra cultura».

²⁵ Hartmut Scheible, *Arthur Schnitzler*, Reinbeck bei Hamburg, Rowohlt Vlg. (rororo Monographie 235), p. 65 s.; Michael Georg Conrad, *Arthur Schnitzler*, in «Die Gesellschaft» 16, III (1900), p. 251; Camill Hofmann, *Drei Wiener Bücher*, in «Stimmen der Gegenwart» 2 (1901), p. 52, *Opere*, p. 1473.

²⁶ Olga Schnitzler, *Spiegelbild der Freundschaft*, Salzburg, Residenz Vlg., 1962, p. 27; trad.: «avrebbero potuto suscitare ogni sorta di malinteso - perché ci sono cose che tutti sanno, ma di cui nessuno vuole tuttavia prender atto».

²⁷ B II, p. 223; *Opere* p. 1473: «risieda altrove che non nel fatto che il loro contenuto, secondo quanto comunemente si ritiene, sembri vietarne la pubblicazione».

²⁸ Arthur Schnitzler, *Reigen. Zehn Dialoge*, Geschrieben im Winter 1896-97, Beschmuckt von Berthold Löffler, Wien und Leipzig, Wiener Verlag, 1903. Cfr. copia della copertina di questa prima edizione in: *Arthur Schnitzler. Sein Leben. Sein Werk. Seine Zeit*, (Hrsg. Heinrich Schnitzler, Christian Brandstätter und Reinhard Urbach), Frankfurt am Main, Fischer, 1981, p. 74.

dopo aver espresso non poche riserve in generale, aveva tassativamente esclusa, almeno momentaneamente, come impensabile una pubblica circolazione del dramma in Germania²⁹.

Richiesti della loro opinione rispetto ad un possibile editore per il suo *Girotondo*, gli amici Hofmannsthal e Beer-Hofmann, ironizzando sulla probabile ricezione che il volume avrebbero suscitato presso il pubblico, il 15 febbraio 1903 scrissero a Schnitzler una lettera, carica di sottile ironia, in cui si rivolgevano all'autore apostrofandolo con l'appellativo di «Lieber Pornograph!», mentre definivano senza mezzi termini il dramma «ein Schmutzwerk», «un'opera sozza»³⁰.

La facile, scontata previsione non mancò infatti di verificarsi:

The publication of *Reigen* had somewhat the effect of a bombshell.³¹

Il libro diventò immediatamente un 'bestseller' e benché praticamente ignorato dalla stampa più qualificata³², continuò a circolare a pieno ritmo, contribuendo tra l'altro a salvare dalla bancarotta la raffinata casa editrice che, prevedendo questo successo, aveva accettato di pubblicare il dramma, accompagnandolo per di più con una grossa azione pubblicitaria³³.

Der Verlag kam mit den Bestellungen und den Lieferungen nicht nach, aber eben dieser Zustand wurde werbetechnisch eingesetzt, um die 'Begehrbarkeit' des Buches zu erhöhen.³⁴

Quando, nel 1904, il volumetto venne confiscato a Berlino, aveva ormai raggiunto una tiratura di 20.000 copie³⁵.

Nonostante fossero stati prontamente e variamente messi all'indice, i dialoghi vennero di fatto continuamente riediti. La prima edizione del dramma in

²⁹ P. De Mendelssohn, *Zur Geschichte des «Reigen»*. Aus dem Briefwechsel zwischen A. Schnitzler und S. Fischer, in *Fischer Almanach. Das 76. Jahr*, Frankfurt am Main, Fischer, 1962, pp. 18-35, qui p. 24; *Opere* p. 1473.

³⁰ Cfr. Hugo von Hofmannsthal-Arthur Schnitzler, *Briefwechsel*, (Hrsg. Therese Nickl e Heinrich Schnitzler), Frankfurt am Main, Fischer, 1964, p. 167; cfr. *Opere*, p. 1473.

³¹ Schinnerer, cit. p. 840: «La pubblicazione di *Reigen* ebbe in certo senso l'effetto di una deflagrazione».

³² Cfr. Schinnerer, cit., p. 840 s.

³³ Cfr. Murry G. Hall, *Der «Törleß»- und der «Reigen»-Verleger*, in «Musil-Forum» 9 (1983) 1/2, pp. 129-149.

³⁴ Ivi, p. 139: «L'editore non riusciva a tener dietro a ordini e consegne, ma proprio questo fatto venne sfruttato tecnicamente a scopo pubblicitario, per aumentare la 'desiderabilità' del volume».

³⁵ Ivi, p. 140.

Germania si ebbe soltanto nel 1914, presso l'editore Harz di Berlino, mentre nelle officine grafiche di Fischer il *Reigen* - «101. bis 104. Auflage»³⁶ - approdò soltanto pochissimo tempo prima della morte di Schnitzler, nell'autunno del 1931.

Se ostacolato da innumerevoli impedimenti era stato l'iter di *Reigen* in forma di libro, certo non meno tormentata è stata la storia della messa in scena di questo dramma, continuo bersaglio di critiche e boicottaggi di varia natura nel primo quarto di secolo della sua esistenza. Schnitzler, che già aveva avuto non pochi ripensamenti a proposito di una pubblicazione ufficiale del dramma, fu per un lungo periodo assolutamente contrario ad un suo allestimento in teatro. Già nel periodo di gestazione dell'opera, del resto, nel gennaio del 1897, aveva scritto all'amico Otto Brahm:

Ich arbeite jetzt übrigens auch zu Zeiten - zehn Dialoge, eine bunte Reihe; aber etwas Unausführbareres hat es noch nie gegeben.³⁷

Una prima frammentaria rappresentazione di sole tre scene, recitate di fronte ad un pubblico estremamente élitario presso lo «Akademisch-Dramatischer Verein» di Monaco nel giugno del 1903 suscitò immediatamente scalpore e disappunto, scatenando una vera campagna diffamatoria contro quest'opera che aveva come unico tema l'amplesso in tutte le sue possibili variazioni. Emblematico è a questo riguardo l'articolo di Tornsee comparso su «Neue Bahnen» in quegli stessi giorni:

Reigen ist nichts als eine Schweinerei oder, das ist zu deutsch, eine Cochonnerie, die bloß der Esprit eines Pariesers oder die Satire eines Künstlers, der moralisch hoch genug steht um das Lusterne des Themas sachlich verteilend zu behandeln, aus dem Reiche des Pornographischen in das Gebiet der Kunst hätte emporheben können.³⁸

³⁶ Cfr. B II, pp. 670-678; De Mendelssohn, cit., p. 35. Sulle diverse edizioni di *Reigen* cfr: Reinhard Urbach, *Schnitzler-Kommentar zu den erzählenden Schriften und dramatischen Werken*, München, Winkler Vlg., 1974, p. 159.

³⁷ B I, p. 309; *Opere*, nota p. 1474: «Lavoro a dieci dialoghi, una serie movimentata; ma non è mai esistito finora qualcosa di meno rappresentabile».

³⁸ Fr. Tornsee, in «Neue Bahnen» 3 (1903), p. 245, cit. da Gerd K. Schneider, *The Reception of Arthur Schnitzler's Reigen in the Old Country and the New World: A Study in Cultural Differences*, in «Modern Austrian Literatur» 19, N° 3/4, 1986, pp. 75-90: «*Reigen* non è altro che una porcheria, ovvero, in termini meno espliciti, una 'cochonnerie', che soltanto lo spirito di un parigino o la satira di un artista, di livello morale sufficientemente elevato da saper trattare, dosandola con oggettività, la lascivia del tema, avrebbero potuto innalzare dal regno della pornografia all'ambito dell'arte».

Alla fine dello stesso 1903, Hermann Bahr tentò di riabilitare i dialoghi dell'amico Schnitzler proponendone una pubblica lettura a Vienna. L'intento era quello di riscattare l'opera sia dal generale silenzio della stampa che dalla frettolosa etichettatura che le era stata assegnata, ossia quella di essere semplicemente un'opera pornografica:

[...] Durch die Vorlesung will ich [...] in den Hörern die Erkenntnis erwecken [...], dasz es sich hier um ein literarisches Werk handelt, dasz die Form des Ganzen und die Idee, die ihm zugrunde liegt, es zu einem Kunstwerke machen, dasz die heiklen Situationen, die in ihm vorkommen, nicht in den Dienst frivoler Spielerei, sondern ernster Gedanken gestellt, und nicht um ihrer selbst willen, sondern aus künstlerischen Gründen mit künstlerischer Notwendigkeit behandelt sind.³⁹

Alla proposta di Bahr, entusiasticamente approvata dall'autore, ma alla fine fallita, seguirono innumerevoli altri progetti di pubblica lettura, parziale o completa, dell'opera, accompagnati sempre da commenti decisamente entusiastici solo da parte di quei pochissimi che in quest'opera vedevano «[...] doch etwas mehr als geistreiche Pornographie»⁴⁰.

La prima teatrale dell'intero dramma, presentata senza il consenso dell'autore e in maniera «ordinär wie es scheint»⁴¹, ebbe luogo in ungherese a Budapest in un oscuro palcoscenico di periferia soltanto nell'ottobre del 1912, ma venne censurata dalla polizia dopo soli due giorni. Negli ultimi anni di guerra vennero effettuate alcune altre rappresentazioni del *Girotondo* in Russia, a Mosca e a Pietroburgo⁴², ma si dovette attendere la fine del primo conflitto mondiale perché l'autore si decidesse a permettere un allestimento del dramma anche sulle scene di lingua tedesca. A convincerlo a questo passo fu l'autorevole presa di posizione di Max Reinhardt, allora regista presso i «Kammerspiele» di Berlino:

Ich halte die Aufführung Ihres Werkes künstlerisch nicht nur für op-

³⁹ Cfr. Schinnerer, cit., p. 844: «[...] Mediante questa lettura voglio [...] far capire all'auditorio [...], che qui ci troviamo di fronte ad un'opera letteraria, che la sua forma complessiva e l'idea che vi sta alla base ne fanno un'opera d'arte, che le situazioni scabrose che vi compaiono non sono messe al servizio di un semplice gioco frivolo, bensì a quello di pensieri seri e non sono fini a se stesse, ma trattate sulla base di motivazioni artistiche con necessità artistica». Cfr. anche *The Letters of Arthur Schnitzler to Hermann Bahr*, edited, annotated and with an Introduction by Donald G. Daviau, Chapel Hill, The University of Carolina Press, 1978, p. 79 ss.

⁴⁰ Cfr. Julius Bad, in «Die Schaubühne» 1 (1905), p. 379 s.: «[...] pur qualcosa di più di spiritosa pornografia».

⁴¹ TB II, p. 361: «volgare, a quanto pare».

⁴² Cfr. Elisabeth Heresch, *Schnitzler und Rußland*, Wien, Braumüller Universität-Verlagsbuchhandlung, 1982, p. 1, p. 91 ss.

portun, sondern für unbedingt wünschenswert. Dabei ist allerdings Voraussetzung, dasz bei den Gefahren, die in der Gegenständlichkeit des Stoffes liegen, das Werk nicht in unkünstlerische und undelicate Hände kommt, die es der Sensationslust eines allzu breiten Publikums ausliefern könnten.⁴³

L'opinione di Reinhardt era inoltre condivisa ormai anche da Salomon Fischer, che pure tanti dubbi aveva espresso rispetto alla pubblicazione del dramma; l'8 aprile 1919 l'editore scriveva invece a Schnitzler:

Vielleicht sollten Sie sich gegen die Aufführung des «Reigen» nicht mehr spröde verhalten. In unserer entfesselten Zeit wiegen Zweifel und Bedenken nicht mehr so schwer wie sonst [...]»⁴⁴

La cautela di Reinhardt risultò però, a conti fatti, assai più giustificata dell'ottimismo di Fischer, come dimostrarono, parimenti alla sua difficile vita editoriale, anche le vicissitudini teatrali dello 'Stück'. In una lunga lettera a Werner Richter del 30.12.1920⁴⁵, Schnitzler stesso traccia una sorta di cronistoria delle varie controversie che accompagnarono il *Reigen* dal momento della sua gestazione alla sua pubblicazione, alla sempre rinviata rappresentazione, fino alle trattative con Reinhardt, cui l'autore volentieri avrebbe affidato l'allestimento della 'première', benché questo progetto fosse alla fine fallito a causa del trasferimento del regista da Berlino a Vienna.

Nel frattempo tuttavia anche il rapporto dell'autore con questo suo tanto discusso ciclo teatrale era profondamente cambiato, come si legge da una lettera all'incisore Fritz Endell, inviata al destinatario con una copia del dramma il 23 ottobre 1920, proprio mentre erano in corso i preparativi per l'allestimento teatrale dell'opera:

Ganz in Kürze möchte ich heute nur soviel über meine persönliche Stellung zum «Reigen» bemerken, daß es mir leid täte, wenn ich in meinem Leben nichts anderes geschrieben hätte als dieses Buch, daß ich

⁴³ Cfr. *Der Briefwechsel Arthur Schnitzlers mit Max Reinhardt und dessen Mitarbeitern*, Hg. von Renate Wagner, Salzburg, O. Müller Vlg., 1971, p. 83: «Da un punto di vista artistico considero la messinscena della Sua opera non solo opportuna ma assolutamente auspicabile. Premessa indispensabile è tuttavia che, dati i pericoli insiti nella tematica della trama, l'opera non finisca in mani poco artistiche e indelicate, che potrebbero darla in pasto al bisogno di sensazione di un pubblico troppo vasto».

⁴⁴ De Mendelssohn, cit. p. 28: «Forse non dovrebbe più esser tanto ritroso nei confronti di una messinscena del "Girotondo". In questa nostra epoca scatenata dubbi e ripensamenti non hanno più il grave peso di un tempo [...]»

⁴⁵ B II, p. 223 ss.

es aber unter den ungefähr zwei Duzent, die erschienen sind, keineswegs missen möchte, sowohl um meinet- als auch um der deutschen Literatur willen.⁴⁶

Nonostante l'assenza di Reinhardt, lo spettacolo venne comunque preparato a Berlino al «Kleines Schauspielhaus» e la prima ufficiale del dramma in tedesco ebbe luogo il 23 dicembre 1920, benché poche ore prima dell'apertura del teatro fosse giunta al nuovo direttore, Maximilian Sladek, un'ingiunzione di polizia con cui lo si diffidava dal mettere in scena il *Girotondo* in quanto opera che avrebbe potuto «in politischer, religiöser oder sittlicher Beziehung Anstosz erregen»⁴⁷. La rappresentazione ebbe di fatto luogo senza provocare alcun incidente, ma il tribunale berlinese che aveva dichiarato immorali i dieci dialoghi, decise comunque di vietarne le repliche, adducendo a giustificazione del proprio operato la seguente motivazione:

Es kann für die Aufhaltung des sittlichen Verfalles nur förderlich sein, diese Dinge so zurückhaltend und sachlich und zugleich so deutlich und rücksichtslos aufzudecken und zur Erörterung zu stellen, wie es hier geschieht.⁴⁸

Ne seguì un processo, nel marzo del 1921, in cui vennero sottoposti a giudizio il direttore del teatro e gli attori che con lui si erano opposti al divieto di polizia contro il *Reigen*. Dopo sei intere giornate di udienza, il processo si concluse tuttavia con l'assoluzione dell'opera e di quanti ne avevano promosso l'allestimento.

Per approfondire la cronistoria di tutte queste vicissitudini si hanno a disposizione non solo le numerose testimonianze tratte dalla corrispondenza dello stesso autore con i vari editori, amici e direttori teatrali⁴⁹, bensì anche

⁴⁶ B II, p. 216: «Brevemente oggi vorrei solo ribadire, a proposito della mia personale posizione rispetto al "Reigen", che mi dispiacerebbe se in vita mia non avessi scritto nient'altro che questo libro, ma che tuttavia fra le circa due dozzine di libri miei che sono stati pubblicati, non vorrei proprio che questo mancasse, sia per me che per amore della letteratura tedesca».

⁴⁷ Schinnerer, cit., p. 848: «suscitare scandalo sotto il profilo politico, religioso o morale».

⁴⁸ *Der Kampf um den Reigen. Vollständiger Bericht über die sechstägige Verhandlung gegen Direktion und Darsteller des Kleinen Schauspielhauses in Berlin*. Hrsg. und mit einer Einleitung versehen von Wolfgang Heine, Rechtsanwalt, Staatsminister a.D., Berlin, Rowohlt Vlg., 1922, qui p. 6: «Rivelare queste cose in modo così riservato e oggettivo, ma nel contempo così chiaro, senza mezzi termini e in più sottoporle ad esegesi, come avviene qui, può favorire soltanto un consolidamento del degrado morale».

⁴⁹ B II, p. 1138: sono qui indicate tutte le numerose lettere riguardanti il *Reigen* contenute nel volume e indirizzate ai più vari destinatari. Le lettere più importanti dell'autore a proposito del dramma si trovano anche in Arthur Schnitzler, *Ihre lebenswürdige Frage zu beantworten. Briefe zum «Reigen»*, Mitgeteilt von Reinhard Urbach, in «Ver Sacrum» 5 (1974), pp. 36-43.

tutta una serie di studi al proposito: dall'accurato resoconto di Schinnerer⁵⁰, alla relazione di Ludwig Marcuse⁵¹, alla ricostruzione strettamente cronologica della Wagner⁵²; per quanto poi riguarda l'azione legale del professor Karl Brunner, rappresentante del Governo prussiano, contro il *Reigen* esiste la dettagliatissima relazione del processo berlinese - si tratta di un volume di quasi 450 pagine - compilata dall'avvocato difensore Wolfgang Heine⁵³. In questa meticolosa ricostruzione della vicenda giuridica sono riportati per intero i pareri espressi sul *Girotondo* dalle due fazioni in contesa: da un lato i detrattori dello 'Stück', soprattutto esponenti di gruppi e associazioni caratterizzati da un atteggiamento moralmente gretto e politicamente iperconservatore⁵⁴; dall'altro i suoi sostenitori, intellettuali e uomini di teatro, fra cui Alfred Kerr e Ludwig Fulda, che invece, certi del valore artistico dell'opera di Schnitzler, riuscirono a non farla relegare nel regno della letteratura frivolo-salottiera di second'ordine.

Mai il marcato bipolarismo che sempre caratterizzò la ricezione della produzione schnitzleriana fu più estremo che nel caso di questo dramma⁵⁵, di cui comunque anche molti dei personaggi più vicini all'autore non riuscirono ad intendere appieno il senso e la portata critica, mancando soprattutto di cogliere il significato nuovo che da Schnitzler veniva assegnato a quest'opera all'interno della sua evoluzione artistica e umana.

Assai lunga sarebbe la semplice lista delle interpretazioni equivocate o dei malintesi, diffusi più o meno in mala fede, di cui il *Liebesreigen* - ribattezzato poi *Reigen* per suggerimento di Kerr⁵⁶ - fu vittima. Schnitzler dal canto suo non si lasciò mai coinvolgere nello scandalo in maniera viscerale, «ziemlich

⁵⁰ Cfr. nota 16.

⁵¹ Ludwig Marcuse, *Obszön. Geschichte einer Entrüstung*, München, 1962, pp. 207-263.

⁵² Cfr. Renate Wagner, *Arthur Schnitzler. Eine Biographie*, Frankfurt am Main, Fischer, 1984, in particolare il cap. 16, «*Reigen*»: *Chronologie eines Skandals. 1920-1922*, pp. 317-330. La cronistoria, con lo stesso titolo, figurava già in Arthur Schnitzler, *Reigen. Erinnerung an einen Skandal*, anlässlich der Inszenierung von Eike Gramss im Bühnenbild von Werner Hutterli am Staatstheater Darmstadt 1982, Darmstadt, Roether Vlg. Sulla così detta 'storia' del *Reigen* cfr. anche Christa Melchinger, *Illusion und Wirklichkeit im dramatischen Werk Arthur Schnitzlers*, Heidelberg, Winter Universitätsverlag, 1968, p. 2439.

⁵³ Heine, *Der Kampf*, cit. cfr. n. 35. Parte degli atti anche in *Literatur vor Gericht. Schnitzler: «Der Reigen»*, in «*Akzente*» 12 (1965), pp. 211-230. A proposito del processo attorno al *Reigen* cfr. anche Hans Ulrich Lindken, *Arthur Schnitzler. Aspekte und Akzente*, Frankfurt am Main/Bern/New York/Paris, Lang Vlg., 1987, dove vengono riportati i giudizi di diversi intellettuali sulla questione, pp. 277-307. Un breve stralcio dagli atti del processo berlinese si trova tradotto in *Opere*, pp. 1475-1477.

⁵⁴ Annette Delius, *Schnitzlers «Reigen» und der «Reigen-Prozeß»*, in «*Der Deutschunterricht*» 28 (1976), pp. 98-115.

⁵⁵ Ivi, p. 99.

⁵⁶ Cfr. B I, p. 826; De Mendelssohn, cit., p. 20; Schinnerer, cit. p. 839.

unbeteiligt bleibend»⁵⁷, mantenendo sempre una certa superiore distanza dalle polemiche e applicando rispetto a questo suo «Sorgenkind» proprio quanto è espresso nell'aforisma scelto da Eich a chiusura dell'antologia citata più sopra:

Nur still geschwiegen, Autor - und keine Erwiderung! Die einzige, die du allen Angriffen entgegenstellen darfst, hast du schon vorweggenommen: - dein Werk. Wenn es dauert, hast du Recht behalten.⁵⁸

E' evidente, per usare una frase tanto banale quanto vera, che la storia gli avrebbe dato ragione. Pochi furono invece i contemporanei che compresero i veri intenti dell'opera nel ventennio in cui venne progressivamente resa pubblica, senza sufficiente ponderazione a detta di Karl Kraus⁵⁹, che pure era fra coloro che la consideravano un capolavoro⁶⁰. Nel complesso il *Girotondo* semplicemente servì a consolidare quella 'leggenda', ormai cristallizzatasi attorno a questo autore (e che solo la così detta 'Schnitzler-Renaissance' a partire dagli anni '60 sarebbe riuscita a sfatare), leggenda secondo cui questi altro non sarebbe che il cantore di facili e inconsistenti amori fra malinconici e superficiali libertini e dolci ragazze di periferia.

Ormai trentacinquenne nel momento in cui aveva concepito il suo *Reigen*, Schnitzler aveva inteso quest'opera come una svolta e non come semplice prosecuzione e ripetizione di tematiche già presenti, per esempio, in *Anatol*⁶¹; per questo si dispiaceva di essere invece di continuo valutato esclusivamente sotto una precisa etichetta, come se indossasse sempre ed esclusivamente la proverbiale «grüne Kravatte» dell'omonimo bozzetto⁶².

Non intendo qui però addentrarmi nella problematica autobiografica sottesa alla nascita di *Reigen*, scritto in un momento di profondi ripensamenti da parte del poeta sul senso del rapporto a due. Mi limito solo a ricordare come prima della stesura del dramma Schnitzler avesse già accumulato esperienze amorose coi tipi di donne più diversi, dalla 'musa' Olga Weissnix⁶³, a Jeanette Heger,

⁵⁷ TB III (8.VI.1914) p. 119; trad.: «rimanendo piuttosto in disparte».

⁵⁸ BuE, p. 117: «Zitto, autore, e niente repliche! L'unica che potresti opporre a tutti gli attacchi, l'hai infatti già usata: la tua opera. Se resisterà, vuol dire che avevi ragione».

⁵⁹ Cfr. Christian Wagenknecht, *A proposito del Girotondo. Karl Kraus e Arthur Schnitzler*, in AA.VV. *Arthur Schnitzler e il suo tempo*, a cura di G. Farese, Milano, Shakespeare & Company, 1983, pp. 318-327.

⁶⁰ Karl Kraus, «Die Fackel» 5 (1903-4) Nr. 148, p. 23: «Ich halte den "Reigen" für ein Kunstwerk [...]»; trad.: «Considero il "Reigen" un'opera d'arte [...]».

⁶¹ Anche l'amico Felix Salten aveva in questo senso frainteso il dramma, pur parlandone in termini estremamente elogiativi nel suo 'feuilleton' *Arthur Schnitzler und sein «Reigen»*, DZ 7.11.1903, e Schnitzler non aveva mancato di farglielo notare (cfr. B I, pp. 468-471).

⁶² EW, II, pp. 274 s.; *Opere*, pp. 207-210, *La cravatta verde*.

⁶³ Wagner, *Frauen*, cit., pp. 37-51.

«das Mädels mit den zerstochnen Fingern»⁶⁴, prototipo della dolce ragazza di periferia, a Marie Glümer; già nel 1894 poi, dopo la violenta passione iniziale, aveva avuto fine la relazione di Schnitzler con l'attrice Adele Sandrock⁶⁵ - e i diretti riferimenti autobiografici sono in questo caso inequivocabili nella scena del *Reigen* fra il poeta e l'attrice -, mentre proprio all'inizio del 1897 la sua nuova amante, Marie Reinhardt, ragazza di buona famiglia sedotta dal fascino del giovane medico che non aveva comunque nessuna intenzione di sposarla, avrebbe scoperto di essere incinta di un figlio (da Schnitzler assolutamente non desiderato) poi nato morto⁶⁶.

La critica ufficiale dei contemporanei trascurò invece quasi totalmente tutta questa complessa problematica personale, così come ignorò il valore artistico dell'opera. Oggi il giudizio sul *Reigen* come prodotto letterario è stato totalmente ridimensionato. Già gli autorevoli interventi di Heinz Politzer⁶⁷ e Richard Alewyn⁶⁸, che, sottolineando la dimensione più malinconica se non tragica del *Reigen*, avevano dimostrato rispettivamente l'affinità di questo carosello d'amore con la danza macabra medioevale e la profonda intenzione morale dei dieci dialoghi, avevano contribuito a rettificarne notevolmente la ricezione; gli studi più recenti poi hanno rivalutato l'opera anche nei suoi aspetti particolari, evidenziando la sua mirata scelta linguistica⁶⁹, l'originalità della sua struttura⁷⁰, la modernità del suo messaggio socio-esistenziale⁷¹, sottoline-

⁶⁴ Ivi, p. 52 ss. «la ragazza con le dita martorate»

⁶⁵ Cfr. Adele Sandrock und Arthur Schnitzler, *Dilly. Geschichte einer Liebe in Briefen, Bildern und Dokumenten*, Wien-München, Amalthea Vlg., 1975; Wagner, *Frauen*, cit. p. 83 ss.

⁶⁶ Ivi, p. 91 ss.

⁶⁷ Heinz Politzer, *Arthur Schnitzler: The Poetry of Psychology*, in «Modern Language Notes» 78 (1963), pp. 359-360.

⁶⁸ Richard Alewyn, *Nachwort zu Arthur Schnitzler, Liebelei und Reigen*, Frankfurt am Main, Fischer, 1960, pp. 69-154.

⁶⁹ Alfred Doppler, *Die Problematik der Sprache und des Sprechens in den Bühnenstücken Arthurs Schnitzlers*, in *Wirklichkeit im Spiegel der Sprache*, Wien 1975, ivi p. 39: «Der als Dialog maskierter Monolog ist das sprachliche Korrelat des kernlosen Menschen, der in einer ungeheuren und ihm doch niemals völlig zu Bewußtsein kommenden Einsamkeit dahinlebt»; trad.: «Il monologo mascherato da dialogo è il correlativo linguistico dell'uomo privo di nerbo, che consuma la propria vita in una solitudine terribile di cui però non prende mai del tutto coscienza».

⁷⁰ Cfr. Erna Neuse, *Die Funktion von Motiven und stereotypen Wendungen in Schnitzlers «Reigen»*, in «Monatshefte» 64 (1972), pp. 356-370.

⁷¹ Cr. Jon Barry Sanders, *Arthur Schnitzler's «Reigen»: Lost Romanticism*, in «Modern Austrian Literature» 1 (1968) Nr. 4, pp. 56-66; Uwe Rosenbaum, *Arthur Schnitzlers «Reigen» (1896-97)*, in *Die Gestalt des Schauspielers auf dem deutschen Theater des 19. Jahrhunderts mit der besonderen Berücksichtigung der dramatischen Werke von Hermann Bahr, Arthur Schnitzler und Heinrich Mann*, Diss. Köln, 1970, pp. 174-263.; Horst Althaus, *Arthur Schnitzler-Eros in der Verwienierung*, in *Zwischen Monarchie und Republik*, München, Fink Vlg., 1976, pp. 39-79; Rolf Peter Janz-Klaus Laermann, *Arthur Schnitzler: Zur Diagnose des*

ando insomma la pluridimensionalità di questo dramma tutt'altro che superficiale.

Le reazioni dei contemporanei, e in particolare dei suoi concittadini, furono invece tali da indurre Schnitzler all'autocensura. Benché a Berlino si sostenesse che «*Reigen* ist Wien, ist der betäubende, lockende verführerische Schimmer dieser herrlichen, fauligen, sinkenden, versunkenen Stadt»⁷², furono proprio le contestazioni violente di cui il dramma fu vittima a Vienna a portare l'autore all'esasperazione. La prima viennese, cui si arrivò, come sempre, solo dopo aver superato tutta una serie di ostacoli burocratici e di controlli ufficiali, ebbe luogo presso i «Kammerspiele» il primo febbraio 1921: a teatro non si verificò nessun incidente, ma la stampa liberale e cattolica reagì gridando allo scandalo⁷³ e fomentando manifestazioni, anche piuttosto violente, nel corso delle repliche. Quel che più faceva indignare Schnitzler in questo crescendo calcolato di tensione intorno ai suoi dialoghi, era la consapevolezza di come l'opera non venisse tanto attaccata perché considerata sinceramente sconcia e indecente, quanto piuttosto venisse strumentalizzata a scopi reazionari e soprattutto antisemiti. A Vienna Schnitzler verificò ancora una volta come già a Berlino, «daß es sich gar nicht um einen Kampf gegen den *Reigen* handel[t]e, sondern um einen Kampf gegen die Juden»⁷⁴.

Già il 10 febbraio l'autore si vedeva così costretto a questa verifica:

Der «Reigen»-Erfolg ist hier außerordentlich groß, aber die fortgesetzte Hetze der antisemitischen Partei läßt leider voraussehen, daß es in absehbarer Zeit zu einem Verbot wegen Gefährdung der öffentlichen Sicherheit (nicht Sittlichkeit) kommen wird.⁷⁵

Wiener Burgertums im Fin de siècle, Stuttgart, Metzler Vlg., 1977, in particolare cap. IV, *Reigen*, pp. 55-75; Joachim W. Storck, *Die Humanität des Skeptikers*, in «Literatur und Kritik» 163/164 (1982), pp. 45-58; Johanna Bossinade, «Wenn es bei mir aber [...] anders wäre». *Die Frage der Geschlechterbeziehungen in Artuhr Schnitzlers «Reigen»*, in *Aufsätze zu Literatur und Kunst der Jahrhundertwende*, (Hrsg. Gerhard Kluge), Amsterdam, Rodopi Vlg., 1984, pp. 273-328.

⁷² Herbert Ihering, *Reigen*, in «Borsen-Kur», 24.12.1920; trad.: «Il *Reigen* è Vienna, è il riflesso inebriante, affascinante, seducente di questa meravigliosa, fatiscante, crollante, crollata città».

⁷³ Cfr. Schinnerer, cit., p. 853 s. Sullo scandalo del *Reigen* a Vienna e sulle particolari implicazioni politiche che qui assunse la rappresentazione dello 'Stück' cfr. Alfred Pfoser, *Der Wiener «Reigen»-Skandal*, in *Materialien zur Arbeiterbewegung* (Hrsg. Helmut Konrad & Wolfgang Maderthan) Bd. III, Europavlg., Wien 1981, pp. 663-719.

⁷⁴ Heine, *Der Kampf*, cit., p. 164: «che non si tratta[va] affatto di una lotta contro il *Girotondo*, bensì di una lotta contro gli ebrei».

⁷⁵ B II, p. 234: «Il successo di *Girotondo* qui è straordinariamente grande, ma i continui aizzamenti del partito antisemita fanno purtroppo prevedere che in un prossimo futuro si arriverà ad un divieto per minaccia alla pubblica sicurezza (non alla pubblica morale)».

E infatti, dopo un'autentica battaglia all'interno del teatro, il 16 febbraio lo spettacolo venne vietato. Un anno dopo, ormai anche assolta l'opera al processo di Berlino, il *Reigen* ritornò sullo stesso palcoscenico viennese, ma la campagna diffamatoria e di concreta opposizione nei suoi confronti non venne affatto meno. Non senza aver tentato invano di opporre resistenza alla progressiva demonizzazione morale e politica del suo lavoro, Schnitzler decise infine, il 7 marzo del 1922, di vietarne qualsiasi altra messinscena a nemmeno due anni dalla sua 'première'⁷⁶. Il suo veto non entrò immediatamente in vigore e le repliche continuarono - con grossi successi di cassa - ancora per qualche mese.

Am 30. Juni 1922 wurde der «Reigen» in den Kammerspielen zum letzten Mal gespielt. Ab diesem Zeitpunkt verschwand er für immer von der Bühne. [...] Schnitzler hat zwar keine testamentarische Verfügung hinterlassen, aber in unzähligen Briefen und Gesprächen hat er immer wieder beteuert, daß er für den «Reigen» keine Aufführungserlaubnis erteilen wolle. Die Erben Schnitzlers fühlen sich an dieses Wort gebunden.⁷⁷

Fu così che *Reigen* rimase ufficialmente bandito dai palcoscenici europei per ben sessant'anni⁷⁸. Nel settembre del 1981⁷⁹, dopo aver rispettato sino ad allora la volontà del padre, visto che per la maggior parte dei paesi europei venivano a cadere i diritti d'autore - e sapendo che Svizzera ed Inghilterra si preparavano a mettere in scena il famigerato *Girotondo* - Heinrich Schnitzler diede via libera allo 'Stück' anche in Austria e in Germania, che per legge

⁷⁶ Cfr. Pfoser, cit., p. 707; Günther Rühle, *Nachwort zu Reigen*, ultima edizione dell'opera in volume a sé stante (cfr. NZZ, 06.06.1987, p. 49), Frankfurt am Main, Fischer, 1987, pp. 93-110. Sulla personale delusione di Schnitzler al riguardo, ma anche sul suo atteggiamento distaccato rispetto allo scandalo attorno al *Reigen* cfr. la lettera di Schnitzler a Stefan Großmann in «Das Tagebuch» 2 (1921), p. 252 s.

⁷⁷ Cfr. Pfoser, cit., p. 707: «Il 30 giugno 1922 il *Girotondo* venne recitato ai «Kammerspiele» per l'ultima volta. Da quel momento sparì per sempre dalle scene. [...] Schnitzler per la verità non ha lasciato alcuna disposizione testamentaria, ma in innumerevoli lettere e colloqui ha ribadito in continuazione di non voler concedere alcun permesso di rappresentazione per il *Girotondo*. Gli eredi di Schnitzler si sentono vincolati a questa parola».

⁷⁸ Sulla ricezione del *Girotondo* in America invece cfr. Schneider, *The Reception*, cit., p. 80 ss.

⁷⁹ La notizia ebbe una grande eco sulla stampa di lingua tedesca, cfr. SZ 12.09.1981: «Arthur Schnitzlers "Reigen" [...] darf jetzt wieder auf deutschen Theatern gespielt werden. Heinrich Schnitzler hat Arthur Schnitzlers [...] Aufführungsverbot wieder aufgehoben: mit Ablauf der Urheberfrist in den anderen europäischen Ländern kann nun auch in der Bundesrepublik Schnitzlers Stück auf die Bühnen kommen»; la notizia è riportata anche in: FAZ 11.09.81; DW 12.09.81; FR 12.09.81; TH Nr. 11-1981; TS 12.09.81; KN 17.10.81; KR 21.10.81; VB 18.10.81; VZ 18.09.81; ÖN 12.09.81; DS 38/81.

avrebbero dovuto attendere settant'anni dalla morte dell'autore perché se ne estinguessero i diritti. Da quel momento si assistette ad una vera e propria gara dei teatri tedeschi per accaparrarsi la prima del dramma.

Manchester⁸⁰ e Basilea⁸¹, con estrema, quasi eccessiva tempestività, diedero addirittura il via alle loro rappresentazioni del *Girotondo* nella stessa notte di Capodanno immediatamente dopo lo scoccare della mezzanotte: al «Royal Exchange Theater» di Manchester il dramma, rivisitato in chiave moderna dal regista Caspar Wrede che ne aveva trasferito l'azione nell'Inghilterra degli anni 1950-70, andò in scena alle 0.05 dell'1.1.82, mentre alle 0.25 ebbe inizio la rappresentazione dei dialoghi nello «Schauspielhaus» di Basilea per la regia di Wolfgang Quetes, dopo che lo spettacolo era stato preparato (h. 21-23 del 31.12) da una ricostruzione del processo berlinese allo 'Stück' e da una documentazione sullo scandalo suscitato dall'opera al tempo dei suoi primi allestimenti.

Il primo gennaio del 1982 poi si ebbe una rappresentazione di *Reigen* a Londra⁸² da parte della «Royal Shakespeare Company» allo «Aldwich The-

⁸⁰ Cfr. Hugh Rank, *Der «Reigen» begann sich zu drehen*, WZ 28.01.82, p. 4, secondo cui l'interpretazione di Manchester contraddice brutalmente lo spirito dell'opera. Un giudizio analogamente negativo è quello di Julian Exner, *X-mal zehnmal Sex*, FR 02.02.82, che definisce grossolana e volgare la regia di Wrede basata sulla altrettanto malriuscita traduzione del dramma, dal titolo *The Round Dance*, fatta da Charles Osborne. Cfr. anche Hendrik Bebbler, *Opas Peep-Show*, NN 14.01.82; Bryan Appleyard, *The race to stage a liberated «La Ronde»*, TT 07.09.1981. L'attualizzazione del testo di Schnitzler non era cosa nuova, già Helmut Qualtinger, coadiuvato nell'impresa da Michael Kehlmann, nella sua parodia del 1951 *Reigen-Express - Kabale und Liebelei* (in *Qualtinger's beste Satiren*, Hg. von Brigitte Erbacher, München-Wien 1973, pp. 155-186) aveva trasferito l'azione nell'Europa del così detto miracolo economico (cfr. Horst Rüdiger, *Schnitzlers «Reigen» und seine Parodie*, in *Melanges offerts à Claude David pour son 70° anniversaire*, Bern-Frankfurt-New York, Lang Vlg., pp. 383-401). La recentissima messinscena dell'opera a Budapest proposta dal regista ungherese Mihaly Kornis, *Körmagyar*, illustra invece il girotondo delle coppie all'interno della logica di potere del partito comunista, mentre il sesso vi è presentato come la merce al meglio inserita nella meccanica del consumismo (cfr. Lothar Sträter, *Liebesreigen auf ungarisch*, DF 10, 10.05.89, p. 12; Kurt Kahl, *Genossen unter sich*, KU 19.11.89).

⁸¹ Cfr. Peter Burri, *Silvesternacht mit Schnitzler: Die Geschichte eines Skandals*, BZ 31.12.82; Karl Ude, *Delikates Rondo amouröser Beziehungen*, SDZ 31.12.81; Renate Braunschweig-Ullmann, *Lust-Spiel im Morgengrauen*, BNN 04.01.81; Hartmut Regitz, *Verzärtelt und nostalgisch*, in «Stuttgarter Nacht» 04.01.1982, p. 20; Gerda Benesch, *In Nachtpremière: Schnitzlers «Reigen»*, TR Nr.2/82; hr, *Reminiszenzen aus vergangenen Tagen*, in «Der Bund» 133, 20.01.1982, p. 29.

⁸² Riagganciandosi apertamente alla versione cinematografica di Ophüls, la traduzione di Sue Davis usata qui si chiama *La Ronde* (Cfr. Anonimo, *Round and round*, in «Observer Review» 20.12.1981, p. 23; Irwing Wardle, *Roué's confession*, TT 13.01.1982; Robert Cushman, *Speeding up the daisy-chain*, in «Observer Review», 17.01.1982, p. 29; Peter Fischer, *Immer wieder zehnmal Sex*, DP 19.01.1982; Paul Kruntorad, *Kalter «Reigen» in London*, BAZ 19.01.1982, p. 31; Gabriele Annan, *The Melancholy Round*, TT «Literary Supplement»

ater» per la regia di John Barton, mentre lo stesso giorno di Capodanno Kurt Meisel, regista allievo del figlio di Schnitzler, Heinrich, ripropose per primo la 'pièce' nella Repubblica Federale al «Cuvilliers Theater» di Monaco⁸³.

Nel giro dei primi sei mesi del 1982, almeno una mezza dozzina di grossi teatri tedeschi presentarono il dramma sui loro palcoscenici. La terza messinscena del dramma in lingua tedesca si ebbe in maggio a Darmstadt per la regia di Eike Gramms⁸⁴, cui seguirono in giugno l'allestimento di Horst Zankl a Francoforte⁸⁵ e quello di Volker Hesse a Düsseldorf⁸⁶, mentre in settembre Hansjörg Utzerath presentò la sua interpretazione di *Reigen* allo «Schiller-Theater» di Berlino⁸⁷. Altrettanto frequente fu l'anno seguente la presenza dei dialoghi schnitzleriani sulle locandine dei teatri tedeschi: nel febbraio del 1983

22.01.1982; Ned Chaillet, *Growing Appeal*, TT 23.04.1982.). Nella primavera dello stesso anno la BBC mandò in onda la prima televisiva del dramma (regia di Keneth Ives), accolta dal pubblico con estremo favore; cfr. Helmuth Räther, *Begeistertes Echo auf Fernseh-«Reigen»*, VB 24.01.82; Anonimo, *London: Schnitzlers «Reigen» im TV*, VN 21.04.82.

⁸³ Günther Grack, *Der Skandal von gestern*, TS 03.01.1982, p. 4; Ute Fischbach, *Meisel greift nach Unterwäsche*, MM 30.12.81; Gert Gliwe, *Wenn was los ist, wird es finster*, ABZ 29.12.81; Alexandra Glanz, *Pornographie der Gedankenstriche*, «Badische Neueste Ncht» 05.01.1982; Rolf Lehnhardt, *Schnitzler urteilt nicht, er enthüllt*, Schwäbische Ztg 07.01.1982; Klaus Colberg, *Unmoral mit Kritik und Sympathie betrachtet*, Mannheimer Morgen 05-06.01.1982. Nello stesso teatro l'anno precedente Heinrich Schnitzler aveva concesso la messa in scena di una pubblica lettura del *Reigen* (cfr. Dietmar N. Schmidt, *Schöne Wiederkehr des Gleichen*, FR 21.03.80), accompagnata dalla musica di Oscar Straus, composta per il film di Ophüls del 1950.

⁸⁴ Horst Köpke, *Heiterer Sex-Reigen*, FR 22.05.1983, p. 12; Bernhard Rezehak, *Der «Reigen» heute macht Schnitzler zum Verfasser eines Sexlustspiels*, AP 27.05.1982; hd., *Der Graf und die Schauspielerin*, FAZ 19.05.82; Claudio Isani, *Oh, mein Popo!*, FNP 27.05.1982.

⁸⁵ Rudolf Krämer-Badoni, *Glück ist nirgendwo*, DW 09.07.1982; Horst Köpke, *Lustloser Reigen*, FR 09.06.1982; Robert Roth, *Der Spiegel der Liebe und die Brüchigkeit der Zeit*, AP 09.06.1982; Anonimo, *Ein bißchen Peep-Show und viel Leerlauf*, FAZ 09.06.1982.

⁸⁶ Ulrich Schreiber, *Hochanständig*, FR 21.06.1982; Wilhelm Unger, *Viel Heiterkeit um Skandal von einst*, «Kölner Stadtanzeiger» 16.06.2982; Reinhard Kill, *Männer-Bestiarium*, RP 14.06.1982;

⁸⁷ Annemarie Weber, *Der Schocker von einst*, DP 18/19.09.82; Andreas Rossmann, *Mit Pointen über Abgründe hinweg*, RP 18.09.82; Friedrich Luft, *Frau Peron ist kein süßes Mädel*, DW 13.09.82; Eberhard Kramer, *Lieblose Liebeleien*, Berliner «Sonntagsblt» 26.09.82; Günther Grack, *Zehn Paare, zehn Paarungen*, TS 14.09.82; Felix-Erik Laue, «*Reigen*»: *Ein großer Abend im viel zu großen Theater*, «Welt am Sonntag», Berlin 19.09.82; S.K., «*Reigen*» - reizend aber reibungslos, «Die Tagesztg», Berlin 15.09.82; Inge Bongers, *Karussell der Triebe*, «Der Nord-Berliner» 17.09.82; Michael Stone, *Liebeslied gibt es auch in Wien*, KR 16.09.82; Hans Betram Bock, *Klassenliebe ohne Licht*, NN 13.09.82; Peter Hans Göpfert, *Theater auf dem Schnitzler-Weg, ein Ohrwurm mit grauen Haaren*, «Wiesbadener Kur» 16.09.82; Jürgen Beckelmann, *Die Berechtigung von Staub*, Weser Kur 24.09.82; Ingeborg Köhler, *Schnitzler Theaterregent in Berlin*, WZ 18.09.82; Viktor Reimann, *Sexreigen total entschärft*, NKZ 13.09.82. Nel novembre dell'82 lo stesso spettacolo viene presentato allo «Schauspielhaus» di Norimberga (cfr. W.F., *Tasso aus dem Kasten*, «Bayrische Staatsztg» 05.1.82).

si ebbe un nuovo *Girotondo* al «Thalia Theater» di Amburgo⁸⁸, cui seguirono ancora sempre nuovi spettacoli nel corso dell'intero anno⁸⁹. Alla fine del 1983 la statistica indicava il *Reigen* fra le 4 opere più frequentemente rappresentate nei teatri di lingua tedesca⁹⁰.

La corsa forsennata al recupero del dramma fece ovviamente nascere immediatamente il sospetto «daß im Vordergrund des Interesses immer noch die Sensation und nicht die Bühnendichtung steht»⁹¹: il *Reigen*, che nei suoi sessant'anni di assenza dal teatro⁹² era comunque diventato notissimo al pubblico soprattutto attraverso tre versioni cinematografiche - la prima di Ophüls del 1950, la seconda di Roger Vadim del 1964 e l'ultima di Otto Schenk del

⁸⁸ Sull'allestimento di Wolfgang Kolneder al «Thalia-Theater» di Amburgo cfr. Simon Neubauer, *Von Schnitzler nur das Gerippe*, Weser Kur 21.02.83; Marlis Bergmann-Winter, *Schnitzler in Hamburg. Reigen ist kein Drama*, STP, 02.03.83, p. 9; Rudolf Hänsel, *Wenn die Lust zur Last entartet*, KN 21.02.83; Dietmar Bittrich, *Totentanz auf schwarzem Grund*, DW, 21.02.83; Hilke Holinka, *Zwei Lektionen über Liebe*, «Hamburger Rundschau», 24.02.83.

⁸⁹ Nel settembre del 1983 si ebbe una rappresentazione di *Reigen* presso lo «Schleswig-Holsteinisches Landestheater» di Flensburg, Rendsburg, Schleswig; in novembre una nuova allo «Niedersächsisches Staatstheater» di Hannover.

⁹⁰ Cfr. Anonimo, *Meist gespielt auf unseren Bühnen*, STP 8.12.83.

⁹¹ Cfr. haj, *Sie taumeln von Begierde zu Genuß*, NZZ 6.01.82: «che in primo piano ci sia sempre la sensazione e non l'interesse per l'opera teatrale».

⁹² In realtà qualche eccezione nel periodo di autocensura c'è stata. In Italia, ad esempio, si ebbe una prima rappresentazione semiclandestina di *Girotondo* nel 1923, allestita da Anton Giulio Bragaglia; nel 1959 il dramma tornò sulle scene del Teatro Parioli di Roma, per la regia di Luciano Lucignani e con la Morricone e Calindri fra gli interpreti (cfr. r. rad., *Girotondo*, «Corriere della sera» 03.07.69). Nel 1969 Beppo Menegatti mise in scena il *Girotondo* al «Piccolo Teatro» di Milano. La rappresentazione - che a detta della critica tradiva l'intenzione dell'opera schnitzleriana - fu però immediatamente vietata dall'editore Fischer e il figlio di Schnitzler ne concesse soltanto le prime dieci repliche (cfr. Anonimo, «*Reigen*» in *falschen Rhythmen*, VS 25.07.69; Roberto de Monticelli, *Il «Girotondo» non aveva bisogno di caricature*, «Epoca» 13.07.69). Uu nuovo allestimento di *Girotondo* si ebbe a Roma il 17.10.81 al teatro «Eliseo», per la regia di Gian Maria Volonté, con l'attore in tutti i ruoli maschili e Carla Gravina in tutti quelli femminili (cfr. «Tuttolibri», N° 246, anno 115, p. 17, 17.10.1981); anche questa messinscena venne stroncata dai recensori, che la giudicarono eccessivamente intellettualistica e lontanissima, anche per la rielaborazione del testo fatta dal regista, dagli intenti di Schnitzler (cfr. Roberto De Monticelli, *L'immobile «Girotondo» di Volonté*, «Corriere della Sera» 21.10.81; Ghigo De Chiara, *Schnitzler tradito dalla regia di Volonté*, «Avanti!» 21.10.81; Renzo Tian, *E' mezzanotte dottor Freud*, «Il Messaggero» 21.10.81; Aggeo Savioli, *Una giostra chiamata Eros*, «L'Unità» 21.10.81; Giorgio Prosperi, *Anatomia di un dissenso*, «Il Tempo» 28.10.81; Laretta Colonnelli, *Il Fiasco del «Girotondo». Per eccesso di Volonté*, «Europeo» 09.11.81, p. 108; Rita Cirio, *La ronda del dispiacere*, «L'Espresso» 15.11.81; Ugo Ronafani, *Volonté, fermiamo questo Girotondo!*, «Il Giorno» 05.03.82; R.D.M., *Volonté-Gravina «girano» a vuoto*, «Corriere della Sera», 05.03.82; Carlo Maria Pensa, *Girotondo*, «Oggi», 17.03.82). Nell'81 il dramma fu messo in scena anche a Bari, in concomitanza con il Simposio organizzato da G. Farese in occasione del 50° anniversario dalla morte di Schnitzler.

1973⁹³ - non mancò infatti di provocare un enorme interesse di pubblico nel momento in cui ritornò sul palcoscenico, a conferma di quanto Schnitzler sapeva già molto bene nel momento in cui aveva affidato la sua opera alla regia di Reinhardt nel 1920 e cioè, come scriveva in quello stesso anno all'amica Dora Michaelis:

[...] darüber, daß ich einen eventuellen materiellen Erfolg den «künstlerischen Qualitäten» des 'Reigen' nur zum geringren Theil zu danken haben würde, bin ich mir klar.⁹⁴

A giudizio della stampa tedesca e austriaca il rinnovato interesse per il *Reigen* a partire dal 1982 è stata una continua riconferma del fatto che la tematica piccante dell'opera continuasse in fondo ad essere lo stimolo fondamentale di richiamo per un pubblico, di cui le diverse regie per altro quasi mai deludevano le aspettative, insistendo sull'argomento scabroso del soggetto teatrale in sé più che sul malinconico, disperato messaggio dell'interminabile girotondo, in allestimenti eccessivamente giocosi e privi di qualsiasi sfumatura o dimensione allusiva - come la messa in scena di Quetes a Basilea o di Utzerath a Berlino⁹⁵ -, dichiaratamente demistificatori - come la versione di Meisel⁹⁶ - o

⁹³ Cfr. *Arthur Schnitzler (1862-1931). Materialien zur Ausstellung der Wiener Festwochen 1981*, Wien, Österreichische Länderbank 11. Mai - 28. Juni 1981, p. 127 s.; Vito Attolini, *Arthur Schnitzler nel cinema di Max Ophüls*, in *A. Schnitzler e il suo tempo*, cit., pp. 156-171, qui è registrata anche una quarta riduzione cinematografica di *Reigen*, fatta da Alfred Weidemann nel 1963 e intitolata *Das große Liebesspiel*, riduzione «con alcuni 'ritocchi' al testo originale ai fini di un discutibile 'aggiornamento'» (ivi, p. 158 s.).

⁹⁴ B II, p. 218: «[...] che un eventuale successo materiale del "Reigen" sarebbe solo in minima parte da attribuire alle sua "qualità artistiche", mi è chiaro».

⁹⁵ Cfr. Gerhard Rodhe, *Liebe, Lust und Traurigkeit*, FAZ 02.01.82, Cfr. anche Reinhard Stumm, *Das Leben ist schon skandalös*, SZ 04.01.82; Renée Buschkiel, *Rondo der Realitäten*, 02.01.82; Annette Schroederer, *Radikale Paarungsszenen ohne «Tiefenwirkung»*, RP 13.05.82; Peter Arnold, *Liebe-Immer wieder ein Problem*, BZ 19.01.82; sull'allestimento di Berlino cfr. Bernd Lubowski, *Gluck und Unglück bei der Schnitzler-Jagd*, «Hamburger Abendblt» 23.09.82; Ortrun Egelkraut, *Den Totentanz lustig gemacht*, VB 14.09.82; Manfred Nillius, *Leider wird nicht Kopf und Bauch bedient*, «Die Wahrheit», Berlin 15.09.82; ker, *Einsamkeit ohne Liebe*, «Petrusblt», Berlin 17.09.82

⁹⁶ Cfr. Wolfgang Ignée, senza titolo, SZ 04.01.82; Gerhard Rodhe, *Die Inszenierung einer Ungeheuerlichkeit*, FAZ 04.01.82; Helmut Schlödel, *Die Blumen des Blöden*, DZ 08.01.82; Arnim Eichholz, *Meisel hat ein leichtes Spiel mit dem Skandal von gestern*, MM 04.01.82; Barbara Schmitz-Burckhardt, *Hübsch und harmlos*, FR 09.01.82; H. Lehmann, *Amouren mit allen Gedankenstrichen*, NZ 04.01.82; Gerhard Pörtl, *Komödie des Paarungstrieb*, SBZ 07.01.82; Rose-Marie Borngässer, *Ein Stück, das zu lange Jungfrau blieb*, DW 04.01.1982; Gerhard Rohde, *Ein Karusell mit Leerlauf*, «Stuttgarter Ncht» 07.01.1982; Harmut Regitz, *Wiener Maskerade*, RP 05.01.82; Hans Bertram Bock, *Amouren ohne Unterleib*, NN 04.01.82, dove la messinscena di Meisel viene addirittura definita un «Poeten-Mord»; Manfred Seller, «*Reigen*» auch in München, BZ 06.01.82; Reinhardt Stumm, *Grabenkrieg vor der Bettenburg*, «Die

grossolanamente iperrealistici - come la riduzione scenica del regista londinese Barton, dove ai tanto discussi 'Gedankenstriche' corrispondevano i gemiti dell'orgasmo⁹⁷, o quella altrettanto audace di Düsseldorf⁹⁸ - allestimenti tutti che, in sostanza, vuoi per eccesso di grossolanità, vuoi per troppe indulgenze ad una crassa comicità o ad un facile voyeurismo, non rispettavano le vere intenzioni dell'opera.

Quanto Gerhard Rohde aveva scritto in occasione della messinscena del *Reigen* a Basilea, riassume il giudizio complessivo della critica a proposito di questo rinato interesse quasi spasmodico per il dramma:

Die Inszenierung von Quetes deutet eine Gefahr an, die die jetzt wohl mit aller Gewalt über die Theater hereinbrechende «Reigen»-Welle ergeben könnte: Schnitzlers «Reigen», diese raffinierten, in Theaterspiel übersetzten Psychogramme, als Boulevard-Amusement, dem planen Lachen preisgegeben.⁹⁹

Il *Reigen* insomma, pur senza connotarsi più come opera tipica di uno scrittore ebreo, continuava suo malgrado a suscitare scalpore proprio come 'Saustück'¹⁰⁰, mentre spesso anche le sue nuove interpretazioni teatrali dimo-

Weltwoche» 05.01.1982, p. 23.; Manfred Seiler, «*Reigen*» auch in München, BAZ 06.01.1982; C. Bernd Sucher, *Kein Licht in der Dunkelheit*, SDZ 04.01.1982; Anne Rose Katz, *Zum schönen «Reigen» Schnitzlers gehört heute mehr als Unterwäsche*, AP 07.01.1982; Friedrich Kraft, *Drehen und drehen lassen*, «Deut. Allgem. Sonntagsblt», Hamburg, 10.01.1982.

⁹⁷ Cfr. Anonimo, «*Reigen*» als Posse, AZ 12.01.82; Anonimo, *Londoner «Reigen» als wär's ein Stück von Nestroy*, VZ 10.01.82; Anonimo, *Schnitzlers «Reigen» als Posse serviert*, DP 11.01.82; Anonimo, *Aus Schnitzler Nestroy gemacht*, BN 11.01.82; Anonimo, *Nackte Damen und stöhnende Herren*, AP 12.01.82; Anonimo, *Wie bei Mutzenbacher*, OÖN 11.01.82; pe, *Nur eine Posse*, «Schwäbisches Tageblt» 18.01.1983; Paul Kruntrroad, *Kalter «Reigen» in London*, BZ 19.01.82; F. Thorn, *Der «Reigen» - neoralistisch*, SDZ 21.01.82; Gertrud Mander, *Gymnastik im Walzertakt*, SZ 15.01.82; dpa, «*Der Reigen*»: *Hosen runter*, «Badische Ztg», 11.01.1982.

⁹⁸ Anonimo, *Viel blanke Haut und Biff-Baff-Buffer*, «Düsseldorfer Nacht» 14.06.1982.

⁹⁹ G. Rodhe, *Liebe, Lust*, [...], cfr. nota 73: «La messinscena di Quetes è segnale del pericolo che l'ondata di "Reigen", che in questo momento sta invadendo con grande violenza i teatri, potrebbe generare: il *Reigen* di Schnitzler, questi raffinati psicogrammi tradotti in gioco scenico, dati in pasto al mero divertimento da 'boulevard', alla piatta risata».

¹⁰⁰ Così i diffamatori antisemiti di Schnitzler avevano definito il *Reigen*. Lo stesso epiteto venne scelto come titolo di un 'collage' sulla 'pièce' allestito al «Burgtheater» di Vienna nel giugno del 1981, 'collage' che variamente documentava la travagliatissima storia di quest'opera e ne sottolineava la strumentalizzazione da parte di gruppi reazionari e antisemiti (cfr.: Andreas Weitzer, *Wiens Polit-Opas als Pornojäger*, NKZ 04.06.81; Arthur West, *Schnitzler als Antifa-Verpflichtung*, VS 04.06.81; Rudolf U. Klaus, «*Reigen*» als *Ouverture zum Massenmord*, WZ 04.06.81; Hans Heinz Hahn, *Im Anisemitismus innig vereint*, AZ 04.06.81; Senta Ziegler, *Politischer Kehraus*, DF Nr. 23/10.06.81; th, *Burgtheater-Dritter Raum*, WP Nr. 23, 10.06.81; Gisela Hofmüller, *Schnitzler - «Reigen»*, VZ 18.10.81; David Axmann, *Exemplarischer Pallawatsch*, KU 04.06.81; Olivier von Hove, *Ein Reigen böswilliger Diffamierungen*, SN 04.06.81;

stravano quanto fossero fondati i timori dell'autore, consapevole che:

[...] die Szenen [könnten] ins rohe, unerträgliche, gemeine gespielt werden - und gewiß wird diese Gefahr nicht auf jede Bühne zu vermeiden sein [...]¹⁰¹

Dal 1982 il teatro sembrava ancora una volta voler riproporre di quest'opera, che certamente non scandalizzava più nessuno, proprio «was Schnitzler nicht gewollt hat»¹⁰², in un continuo, variegato e più o meno voluto fraintendimento o in un'altrettanto erronea sovrinterpretazione del dramma, il cui vero senso continua ad essere riassunto nelle parole che, esplicitamente, Schnitzler mette in bocca al conte durante il suo incontro con l'attrice:

Glück? Bitt Sie, Fräulein, Glück gibts nicht. Überhaupt gerade die Sachen, von denen am meisten g'redet wird, gibts nicht [...] zum Beispiel die Liebe. Das ist auch so was.¹⁰³

Neppure le versioni teatrali che si sforzavano di mettere in luce questo profondo senso di solitudine, di 'égoisme à deux' nel rapporto di coppia sembrano aver lasciato soddisfatti i recensori, anche se certamente più amari e stroncanti sono stati i commenti degli articolisti quando in scena continuava ad esser posto in primo piano il sesso visto esclusivamente come serie di amplessi fugaci - una messinscena di questo tipo è stata quella al Carcano di Milano nel gennaio dell'88, con Michele Placido in tutti i ruoli maschili¹⁰⁴ - e non nella sua

Hans Haider, *Erbe statt Gegenwart*, DP 04.06.81). A quest'iniziativa si affiancò, in occasione del cinquantesimo anniversario della morte dell'autore, una pubblica lettura del *Reigen* nello «Josefstädtertheater», preparata dal regista Otto Schenk (cfr. Karin Kathrein, *Bühne frei für den «Reigen»*, DP 02.06.81; Eleonore Thun, *Großartige Absurdität*, WP Nr. 23, 03.06.81; A.W., *Wieder tanzen sie den «Reigen»*, NKZ 01.06.81; Rudolf U. Klaus, *Erotische Finessen am Vormittag*, WZ 02.06.81; Hans Heinz Hahnl, *Über die Taktik in Liebesdingen*, AZ 02.06.81; Hans Heider, *Wiener Stadt- und Gesellschaftsbiographie*, DP 05.06.81).

¹⁰¹ B II, p. 221: «[...] le scene potrebbero venir rappresentate in maniera rozza, insopportabile, volgare - e certamente questo pericolo non si potrà evitare su tutti i palcoscenici [...].»

¹⁰² Cfr. R.W., *Was Schnitzler nicht gewollt hat. Ein erstes «Reigen»-Resümee*, BK 13.2.82: «quel che Schnitzler non ha voluto».

¹⁰³ DW, II, p. 122; *Opere*, p. 969: «Felicità? Ma signorina, la felicità non esiste. Così come non esistono proprio le cose di cui più si parla [...] l'amore, ad esempio. E' un'altra di queste cose».

¹⁰⁴ Cfr. Giovanni Raboni, «*Girotondo*»: *c'era una volta una commedia affascinante* [...], «Corriere della Sera» 22.1.88; Sabina Heymann, *Fünf Verführer auf einen Streich*, FR 26.04.88; Ugo Ronfani, *Schnitzler diventa un erotico telefilm*, «Il Giornale» 22.01.88; Franco Quadri, *Placido e tante signore*, «La Repubblica» 22.01.88; Domenico Rigotti, *Piatto «Girotondo»*. *Questo Schnitzler è un ballo mancato*, «Avvenire» 22.01.88; Marta Morazzoni, *Sulla giostra di Schnitzler quasi a tempo di vaudeville con Placido gran mattatore*, «Il Giornale», 23.01.88;

tragicità semantica di 'sexus', ossia di scissione con conseguente anelito verso un completamento, di cui nelle dieci stazioni del *Reigen* puntualmente viene dimostrata la mancata 'Erfüllung'.

Ecco perché, caduto un divieto durato più di mezzo secolo, un allestimento del *Reigen* non poteva più essere preso alla leggera, era diventato una «Prestigesache», una questione di prestigio¹⁰⁵. Ed è certamente in questa consapevolezza che i teatri di Vienna, la città che è l'unica vera ispiratrice di questo carosello amoroso¹⁰⁶, non parteciparono alla gara frenetica per la prima del dramma¹⁰⁷ quando esso venne riammesso alle luci della ribalta. Dal lontano 1922 la prima viennese si ebbe soltanto nel novembre del 1983 allo «Akademietheater»: la regia venne affidata al regista polacco di origine viennese Erwin Axer¹⁰⁸, affiancato dalla moglie, Ewa Starowieyska, in qualità di scenografa e costumista; gli attori tutte giovani leve del «Burgtheater».

La critica aveva puntato occhi particolarmente acuti su questa messinscena, proposta da un regista serio e colto che, benché si cimentasse per la prima volta con Schnitzler, aveva già dato prova di particolare sensibilità rispetto alla produzione teatrale del fine-secolo viennese, non da ultimo con un allestimento acclamatissimo del dramma musiliano *Die Schwärmer*¹⁰⁹ al «Burgtheater». L'attesa era grande: la prima, che ebbe luogo il 18 novembre, venne preceduta il 13 da una 'matinée' preparatoria nello stesso teatro, dove ancora

Renzo Tian, *Ma dov'è l'eros su quella giostra?*, «Il Messaggero» 12.02.88; S. Su., *Schnitzler sulla giostra*, «Il Popolo» 20.02.88; Guido Davico Bonino, *Placido nel girotondo del possesso amoroso*, «La Stampa» 03.03.88; Ghigo de Chiara, *Un Girotondo di valzer e videoclip*, «Avanti!» 12.02.88) Tutte queste recensioni sono assolutamente stronacanti; meno negativo, anche se ugualmente critico, il giudizio di Maria Teresa Dal Monte, *Schnitzler sulle scene italiane tra due fini-secolo, oggi a confronto. Siamo tutti figli di Vienna?*, in «Ariel» III n° 2 (1988), pp. 59-80; il saggio della Dal Monte annovera anche altre due recenti rappresentazioni italiane di *Reigen*: la messinscena di Gianmaria Volonté, regista e attore di un *Girotondo* proposto come «un macabro Totentanz in chiave decadente-simbolista-surreale» nella stagione 1981-82 (cfr. nota 52) e la «provocatoria edizione» di Massimo Castri, allestita dalla Civica Scuola di arte drammatica in collaborazione con la RAI di Milano nel 1985. Anche nel 1984 si ebbe un *Girotondo* italiano, al Teatro Trastevere di Roma per la regia di Claudio Frosi, il cui allestimento non mancò di suscitare perplessità fra i critici (cfr. L. R., «*Girotondo*» di Arthur Schnitzler, «Il Tempo» 10.01.84; Rodolfo di Giammarco, *Si apre ad un amaro girotondo l'allegro boudoir dei tempi*, «La Repubblica» 11.01.84)

¹⁰⁵ Cfr. Egon Schwarz, *Milieu oder Mythos? Wien in den Werken Arthur Schnitzlers*, in «Literatur und Kritik» 163/164 (1982), pp. 22-35.

¹⁰⁶ Cfr. Helmut Schlödel, *Die Blumen des Blöden*, DZ 08.01.82.

¹⁰⁷ Cfr. *Was Schnitzler nicht gewollt hat*, cit. nota 60; Norbert Tschulik, *Zweimal «Reigen» in Wien*, WZ 27.11.1981, p. 4.; Otto F. Beer, *Der Reigen - eine schwierige Kunst*, SDZ 26/27.11.1983.

¹⁰⁸ Cfr. *Programmheft des «Akademietheaters»*, Österreichischer Bundestheaterverband, Wien, 1983.

¹⁰⁹ Cfr. k.k., *Schnitzlers «Reigen» in Wien*, DP 11.11.83.

una volta venne riproposto un 'collage', già presentato precedentemente nello stesso teatro, a documentazione dello scandalo nato intorno allo 'Stück' negli anni Venti¹¹⁰.

Il lavoro di Axer cercava consapevolmente di evitare ogni facile cedimento al triviale e si proponeva di presentare «ein zartes, trauriges, lustiges Spiel, näher der tschechowschen Atmosphäre als dem französischen Lustspiel»¹¹¹, in modo che al centro del discorso drammaturgico non ci fosse tanto l'atto sessuale in sé, quanto la sua metaforicità, evidenziata soprattutto da tutto quel variegato cerimoniale linguistico e gestuale, che costituisce il vero fascino dell'opera di Schnitzler.

La reazione dei critici non fu però neppure in questo caso positiva: la maggioranza dei recensori si dichiarò delusa nelle sue aspettative¹¹² e sempre più si andò diffondendo l'opinione che il *Reigen* si prestasse in realtà meglio ad essere letto che non rappresentato. Se già la lettura del dramma proposta a Monaco da Kurt Meisel era piaciuta in fondo di più della sua messinscena l'anno successivo, applauditissima era stata anche a Vienna la 'Leseaufführung' proposta da Otto Schenk nel «Theater in der Josefstadt» in occasione del 50° anniversario dalla morte di Schnitzler¹¹³.

Questo continuo malcontento da parte dei recensori non ha però certo fatto desistere i registi dal continuare a cimentarsi con queste dieci fugaci 'catastrofi'¹¹⁴ dell'amore presentate in sempre nuove proposte, e non solo nei paesi di

¹¹⁰ Cfr. Anonimo, *Matinee*, WZ 9.11.83; Anonimo, «*Reigen*»-Wirbel als Vorspiel zum «*Reigen*», AZ 9.11.83; Anonimo, «*Reigen*»-Matinee im Akademietheater, VS 10.11.83; Anonimo, *Saustück*, WP Nr. 45, 8.11.83; Cornelia Krauß, *Der Vorhang als Gedankenstrich*, SZ 25.11.1983.

¹¹¹ Cfr. Ditta Rudle, *Zarter Genuß*, WP Nr. 46, 15.11.83, pp. 44 s., dove è riportata un'intervista con il regista; trad.: «un dramma tenero, triste, divertente, più vicino all'atmosfera ceco-viana che alla commedia francese».

¹¹² Monika Schneider, *Längst kein Skandal mehr: Schnitzlers Reigen eher mäßig*, STP 20.11.1983, p. 18; Helmut Rízy, *Der Skandal hat überdauert*, VS 20.11.1983; Ruk, *Ohne rechtes Gespür für Schnitzler*, WZ 20.11.1983; Viktor Reimann, *Das süße Leben braver Kleinbürger*, NKZ 20.11.1983; Eva Schäffer, *Die große Chance wurde komödiantisch verspielt*, «Neue Zeit», Graz 20.11.1983; Alfred Pfoser, *Ist der «Reigen» noch zu retten?*, SN 21.11.1983; Karin Kathrein, *Wie der Opa mit der Oma [...]*, DP 21.11.1983; Ulrike Steiner, *Ausgespielt wird's reizlos*, OÖN 21.11.1983; Hans Heinz Hahnl, *Wie der Herr seine Hose auszieht*, AZ 21.11.1983; Irmgard Steiner, *Skandalstück zum Einschlafen*, «Neues Volksblt», Linz 21.11.1983; Erik G. Wickenburg, *Witzfigur mit Weltsicht*, DW 21.11.1983; Eleonore Thun, *Zur Sache, Schätzchen*, WP 21.11.1983; Hellmut Butterweck, *Sittenbild aus Großvätertagen*, DF 23.11.1983; I. Pleterski, *Ein farbloser «Reigen»*, «Neue Volksztg», Klagenfurt, 23.11.1983; «*Der Reigen*»: Arthur Schnitzlers erotischer Totentanz wurde vergeben, «Tiroler Tagesztg», Innsbruck, 24.11.1983.

¹¹³ Cfr. Rudolf U. Klaus, *Erotische Finessen am Vormittag*, WZ 2.06.81; Hans Haider, *Wiener Stadt- und Gesellschaftsbiographie*, DP 5.1.81.

¹¹⁴ Così già ne parlava Julius Bad in «Die Schaubühne» 1 (1905), pp. 379-380.

lingua tedesca, ma nei teatri di tutto il mondo, non escluso il Giappone¹¹⁵. Ad ognuno degli allestimenti, anche a quelli meglio riusciti, la critica continuava però a rimproverare il difetto di sottolineare, a seconda della sensibilità e personalità particolare dei diversi uomini di teatro, soltanto un aspetto o alcuni singoli aspetti del dramma, continuava a rimproverare insomma sempre l'incapacità di riproporre in un'unica serata quella molteplicità dimensionale che sola sgancia i dialoghi di Schnitzler da un facile quanto banale 'boulevardismo', preso a prestito certo non dalla migliore tradizione francese.

Dopo la messinscena di Axer, Vienna ha rinunciato per qualche anno a cimentarsi di nuovo con questo 'Stück', tanto difficile da rappresentare. Nel giugno dell'87 il dramma è tornato sui palcoscenici viennesi recitato da un piccolo gruppo di giovani, oggi ormai scioltosi, lo «Ensamble Theater-Treffpunkt Petersplatz»¹¹⁶ e, esattamente un anno dopo, è stato nuovamente presentato da uno dei teatri statali, la «Volksoper», che questa volta ha riproposto l'opera di Schnitzler in forma di balletto. Che il dramma potesse prestarsi ad esser musicato non sorprende affatto, anche perché il suo titolo come pure la sua struttura riprendevano in maniera diretta il tradizionale 'rondò', una danza amatissima in epoca Barocca e in fondo anticipatrice del walzer, col suo triplice andamento circolare, ascendente, apicale e discendente, cui corrispondevano nei diversi dialoghi la tensione del corteggiamento, i famosi 'Gedankenstriche' e la delusione finale, unita ad un più o meno frettoloso bisogno di nuova solitudine. Vale forse la pena di ricordare qui solo con un accenno come poi il walzer sia assurto a simbolo tangibile¹¹⁷ dell'intera cultura viennese fin de siècle proprio in virtù del suo movimento solo pseudo-dinamico e quindi piacevole ma inconcludente, come passivo era, in ogni sua estrinsecazione, l'atteggiamento di fondo dell'agonizzante età francogiuseppina, che mal nascondeva dietro una facciata edonistica quello che Broch avrebbe definito il suo «Wert-Vacuum»¹¹⁸.

Ma torniamo al nostro *Reigen*, girotondo di un'esistenza vissuta non come valore d'insieme ma soltanto come serie di ripetitivi quanto sterili episodi, e al suo diretto rapporto con la musica: se già negli anni '50 l'opera veniva immediatamente associata al popolarissimo walzer composto da Oscar Straus come colonna sonora del film di Ophüls, e prescindendo da una riduzione ameri-

¹¹⁵ Il dramma è stato presentato al «Saison Theater» di Ginza, Tokyo, col titolo *La Ronde* nel 1987 (1° l'11.07.87).

¹¹⁶ Ensamble Theater-Treffpunkt Petersplatz: la prima del *Reigen* ebbe luogo il 24.06.87 per la regia di Dieter Haspel (cfr. Hellmut Butterweck, *Sommerreigen*, DF 27, 03.07.1987, p. 19, dove è espresso un giudizio sostanzialmente positivo sull'allestimento, mentre stroncante è la recensione di Wolfgang Freitag, *Haspels Wille, nur zu ahnen*, DP 30.06.1987, p. 5).

¹¹⁷ Cfr. Shorske, cit., cap. I, p. 1 ss.

¹¹⁸ Hermann Broch, *Hofmannsthal und seine Zeit*, in *Dichten und Erkennen*, Zürich, Rhein Vlg., 1955, vol. I, pp. 43-181.

cana, dei tardi anni '60, dei dialoghi a 'musical', dove più che a riproporre Schnitzler si puntava ad un successo di cassa basato sugli attributi fisici delle ballerine¹¹⁹, in Italia il dramma era già stato musicato per intero e proposto come opera lirica a Firenze in occasione del Maggio Musicale del 1982. L'opera di Fabio Vacchi, rappresentata al Teatro della Pergola e giudicata nel complesso modesta¹²⁰, aveva suscitato molte perplessità da parte della critica, che si chiedeva se fosse legittimo fare del *Girotondo* un libretto d'opera¹²¹. Se questo dubbio era fondato, tanto maggiori dovevano essere le esitazioni di fronte ad una elaborazione meramente coreografica dell'opera, visto che lo stesso Schnitzler, già nel 1907, quando Carl Friese gli aveva chiesto l'autorizzazione per un allestimento dei dialoghi in forma di pantomima, aveva risposto in maniera negativa, giustificando così la sua decisione:

[...] Ich habe mir das Buch auf Ihre Idee hin wieder angesehen und bin nun zu der ganz bestimmten Überzeugung gelangt, daß für das Publikum wenigstens, wenn der Dialog wegfällt, nichts anderes übrig bleibt, als eine Reihe piquanter Szenen. Daran wird die beste Darstellung nichts ändern können [...]¹²²

Per ovviare a questo rischio, ma anche per proporre una nuova interpretazione del *Reigen*, Susanne Kirnbauer, la coreografa del balletto¹²³, ha alternato agli incontri danzati, ovviamente muti, delle coppie, brani dialogati, comunque mimati da una coppia danzante, tratti dal carteggio di Schnitzler con la sua giovane amica Hedy Kempny¹²⁴, sua compagna spirituale negli ultimi dodici anni di vita. Nell'assimilare la giostra delle coppie al rapporto di Schnitzler con la Kempny, rapporto assunto a simbolo dell'amore puro, il balletto si proponeva in maniera esplicita, esprimendo con chiarezza questo intento nel prologo, di riattuare quella mancata integrazione fra amor sacro e amor profano, fra libido e sentimento, che il dramma di per sé sembrava teorizzare senza

¹¹⁹ Cfr. Max E. Ammann, *Schnitzler entblößt*, BK 22.11.69.

¹²⁰ Cfr. Rolf Fath, *Ein bißchen allzu bescheiden*, SZ 12.07.82; Dietmar Polaczek, *Ein Reigen - nicht von Schnitzler - in Florenz*, FAZ 28.06.82; H.L., *Statt Erotik nur muffiger Geruch*, NKZ 20.06.82. Decisamente positivo invece il giudizio della Dal Monte, cit. p. 71 s.

¹²¹ Cfr. Klaus Adam, *Ist Schnitzler zu vertonen?*, SN 25.06.82.

¹²² B I, p. 551: «[...] Mi sono riguardato il libro sulla base della Sua idea e sono giunto alla precisa convinzione che, per il pubblico almeno, se vien meno il dialogo, non resta altro che una serie di scene piccanti. A questo non potrebbe ovviare nemmeno la migliore delle rappresentazioni».

¹²³ Cfr. Anonimo, *Schnitzlers «Reigen» wird erotisches Ballett*, in «Festwochen-Magazin» (Wien) Mai/Juni 1988, p. 63.

¹²⁴ Hedy Kempny-Arthur Schnitzler, *Das Mädchen mit den dreizehn Seelen. Briefe und Tagebuchblätter*, (Hrsg. Heinz P. Adamek), Reinbek bei Hamburg, Rowohlt Vlg., 1984; Trad. italiana di Margherita Belardetti, *La ragazza dalle tredici anime*, Milano, Feltrinelli, 1987.

possibilità di soluzione: il balletto è stato perciò intitolato *Arthur Schnitzler und sein «Reigen»*¹²⁵, perché è nella biografia dello scrittore che la Kirnbauer e il suo collaboratore Tidl hanno cercato quegli elementi in grado di far confluire in un unico discorso drammatico sesso e amore.

Sul binomio Eros-Thanatos, da sempre individuato dalla critica come il filo conduttore di tutta l'opera di Schnitzler e quindi anche di questa danza macabra del rapporto a due, il balletto vuole invece far trionfare il binomio Eros-Agàpe, riproponendo la speranza in una loro possibile assimilazione. Per evidenziare anche coreograficamente questo duplice livello, alla suddivisione per coppie del *Reigen* si sono sostituite qui cinque scene con tre personaggi ciascuna, il che ha permesso di ridurre le stazioni dello 'Stück' alla metà. A questi cinque quadri se ne alternano però altri cinque, in cui viene narrata la storia della progressiva intimità fra Schnitzler e la Kempny. I due piani del balletto seguono cioè entrambi un andamento crescente e arrivano poi a fondersi nella scena «süßes Mädel-Dichter-Schauspielerin», apice drammatico dell'opera.

Questa fusione dei due livelli è possibile, in quanto si parte dal presupposto che tutti i protagonisti maschili presentino tratti biografici del poeta stesso: ossia il soldato sarebbe Schnitzler all'età di vent'anni, il giovin signore Schnitzler a venticinque anni, il marito lo scrittore a quarantun'anni, l'età in cui si sposò con Olga Gußman, mentre il poeta è Schnitzler a cinquant'anni e oltre. Solo il conte non rientra in questa cornice autobiografica, ma anche a questo gli autori hanno trovato una spiritosa giustificazione:

Als Schnitzler 1896 den «Reigen» schrieb, war er «nur» Dichter. Hätte er den «Reigen» oder auch «Leutnant Gustl» nicht geschrieben, hätte er sich dadurch viel erspart, und vielleicht wäre er auch noch Graf geworden.¹²⁶

Da un punto di vista scenografico il balletto, fondato sulla solida base della danza classica, si inserisce pienamente nella tradizione: grandi fasci di luce, che immediatamente fanno immaginare sullo sfondo il simbolico 'Riesenrad' del Prater, gruppi di danza folklorica dal colorito a tratti vagamente tzigano, costumi d'epoca e veli azzurrognoli o beige ricreano la malinconica atmosfera un po' rarefatta, sospesa tra «Sein» e «Schein», tipica della Vienna fin de siè-

¹²⁵ Wiener Volksoper-Ballettabend *Arthur Schnitzler und sein «Reigen»*, Ballett von Susanne Kirnbauer, musikalisch gestaltet von Herbert Mogg, Première 12.06.88; cfr. *Programmheft*, Österreichischer Bundestheater-Verband, Wien 1988. Il titolo era già stato di un 'feuilleton' di Felix Salten (cfr. n. 30).

¹²⁶ Ivi, p. 8: «Quando Schnitzler, nel 1896, scrisse il "Reigen" era "solo" un poeta. Se non avesse scritto il "Reigen" o anche "Leutnant Gustl", si sarebbe di certo risparmiato molti guai e forse sarebbe diventato anche conte».

cle, ma anche di tutti i 'cliché' più triti che ormai, a distanza, si applicano a questa realtà storico-socio-culturale. La danza, che culmina in ogni incontro in un 'pas de deux', è stata da alcuni apprezzata, da altri giudicata troppo ricca di balzi e di salti dalle mire eccessivamente popolareggianti: evito però di addentrarmi in un discorso più approfondito in proposito, perché ciò trascenderebbe le mie competenze.

La musica che accompagna i ballerini è frutto di un 'collage' di pezzi, pure d'epoca, realizzato da Herbert Mogg, dove numerosi sono i brani di Oscar Straus e dove non manca il famoso walzer del film di Ophüls¹²⁷. Anche su questa scelta musicale le opinioni sono state contrastanti¹²⁸. L'idea della Kirnbauer è tuttavia, nel complesso, senz'altro originale e il risultato globale, benché forse un po' provinciale, è, secondo me, sostanzialmente piacevole, ma anche poco realistico, e quindi poco convincente: la sua voluta rettifica a posteriori del messaggio originale del dramma si basa in realtà su una revisione operata più che alla luce della biografia reale, nell'ottica di un biografismo idealizzato. Solo la pubblicazione dei *Diari* relativi all'ultimo periodo della vita di Schnitzler ci permetterà di avere un quadro complessivo del tipo di rapporto che unì il poeta, a partire dal 1919, a Hedy Kempny, «das Mädchen mit den dreizehn Seelen», che Schnitzler incontrò nel periodo in cui il suo matrimonio con Olga stava per naufragare definitivamente.

Mentre la Wagner¹²⁹ parla della Kempny, impiegata di banca con ambizioni letterarie più giovane di Schnitzler di ben 33 anni¹³⁰, come di una delle tante donne amate dallo scrittore, Heinz Adamek, il curatore del carteggio fra i due, la descrive invece come l'unica donna capace di resistere al fascino di Schnitzler, che con lei dovette accontentarsi di avere un rapporto di estrema

¹²⁷ Il 'collage' musicale preparato da Mogg per il balletto (cfr. 'Programmheft') consta dei seguenti brani: Titelmusik aus dem Max Ophüls-Film *Reigen* von Oscar Straus (1870-1954); *Der Schleier der Pierrette*, Ballettpantomime, Handlung von Arthur Schnitzler, Musik von Ernst von Dohnányi (1877-1960); *Die Perle aus Iberien*, Ballett von Joseph Hellmesberger (1855-1907); *Romanze*, op. 34, Nr. 2 von Joseph Hellmesberger; *Die Prinzessin von Tragant*, Tanzspiel von H. Regel, Musik von Oscar Straus; *Traumbilder Nr. I* e *Traumbilder Nr. II* von Johann Strauß Sohn (1825-1899); *Sérenade orientale*, op. 44, Nr.1 von Alfred Grünfeld (1852-1924); *Schmutzer-Tanz* in D von Johann Schmutzer (gest. 1873).

¹²⁸ La critica ha reagito alla messa in scena del balletto in maniera contrastante. Stroncante è il giudizio di Hansjörg Spies, *Wiener Schnitzel-Soße*, «Kleine Ztg», Graz 14.06.1988, p. 37, mentre sostanzialmente positivo è il parere di altri articolisti: cfr. Meinhard Rüdener, *Sanftes Bettgeflüster*, NKZ 14.06.1988; Linda Zamponi, *Ringelreigen mit Betthupferl*, AZ 14.06.1988; Ruediger Engerth, *Literarisches Ballett*, SN 14.06.1988, Wilhelm Sinkovicz, *Großer Tumult in der Praterau*, DP 14.06.1988; Norbert Tschulik, *Schnitzler auf der Tanzbühne*, WZ 14.06.1988, dove si sostiene tuttavia che il lavoro della coreografa, pur tecnicamente apprezzabile e realizzato con buon gusto, non ha più nulla a che vedere con Schnitzler.

¹²⁹ Wagner, *Frauen*, cit. p. 122.

¹³⁰ Hedy Kempny (Gutenstein 1895-New York 1986).

confidenza spirituale, ma assolutamente platonico¹³¹. Le notizie che della Kempny lo scrittore annota nel suo *Tagebuch* del '19, non ne offrono un'immagine così angelicata, anzi di lei Schnitzler dice:

[...] H.K. - Irgendwie erhöhter und in der Atmosphäre der Gegenwart corrumptierter Typus des s[üßen] M[ädels] [...] - Tüchtig, lebendig, unbesorgt aber vorsichtig, zielbewußt und leichtfertig [...]¹³²

Non è comunque qui possibile, e in fondo neppure necessario, approfondire ulteriormente questo discorso: verificare fino in fondo che tipo di relazione esistesse fra Hedy e Schnitzler corrisponde più ad una curiosità da rotocalco che a un reale interesse scientifico. Tuttavia, stando al balletto della «Volksoper», in questo rapporto d'amore si sarebbe risolta in senso del tutto positivo quella dicotomia fra istintualità e sentimento, presentata in realtà da Schnitzler, e non solo nel *Reigen*, come sfuggente ad ogni tipo di sintesi. Per questo l'idea della Kirnbauer, anche se affascinante, mi sembra risolversi nel tentativo, poco attendibile, di recuperare nella concezione dell'amore dell'uomo e dello scrittore Schnitzler quel «lost Romanticism»¹³³ che il *Reigen* certamente tematizza, ma che neppure Schnitzler recuperò mai più per il resto della sua vita. Anzi, proprio negli anni della sua amicizia con la Kempny ebbero luogo le sue due più amare catastrofi affettive: il definitivo divorzio dalla moglie Olga e la perdita violenta dell'amatissima figlia, esperienze dai cui fantasmi il poeta non si liberò più fino alla morte. La definitiva positività finale su cui si chiude il balletto contraddice poi un altro dei detti, in cui Schnitzler ha sintetizzato la sua concezione dell'esistenza:

[...] Die Sehnsucht ist es, die unsere Seele nährt und nicht die Erfüllung; und der Sinn unseres Lebens ist der Weg und nicht das Ziel. Denn jede Antwort ist trügerisch, jede Erfüllung zerfließt uns unter den Händen, und das Ziel ist keines mehr, sobald es erreicht ist.¹³⁴

Se il balletto si chiude in armoniosa allegria con un girotondo finale dell'intero corpo di ballo, l'allestimento del *Reigen* presentato invece nella sta-

¹³¹ Heinz P. Adamek, *Nachwort* zu Kempny-Schnitzler, *Das Mädchen mit den dreizehn Seelen*, cit. pp. 404-407.

¹³² TB IV (1919, VIII, 23), p. 283: «H. K. - Tipo della d[olce] f[anciulla] in certo senso più elevato e più corrotto nell'atmosfera [...] - Attiva, vivace, senza preoccupazioni ma cauta, conscia dei propri scopi e leggera [...]».

¹³³ Cfr. Sanders, cit. n. 41.

¹³⁴ BuE, p. 71: «[...] E' l'anelito che nutre la nostra anima e non il compimento; e il senso della nostra vita sta nel percorso non nella meta. Ogni risposta infatti è ingannevole, ogni adempimento ci si dissolve fra le mani e la meta non è più tale, non appena l'abbiamo raggiunta».

gione 89-90 al «Theater in der Josefstadt» (la prima ha avuto luogo il 13 settembre 1989) si apre e si chiude con il poeta, 'der Dichter', assolutamente solo sulla scena. Si tratta dell'ultimo omaggio di Vienna a questo dramma tanto discusso e questa volta a metterlo in scena è, per così dire, un veterano del *Reigen*: Otto Schenk¹³⁵. La scenografia, affidata a Heinz Hauser, si basa tutta su un grande letto, che occupa il palcoscenico quasi al completo, letto interamente coperto da un telo nero, la cui testata si trasforma di scena in scena, adattandosi alle diverse situazioni: all'inizio è un ponticello dello 'Augarten', dove avviene l'incontro del rozzissimo soldato con la ragazza di strada, poi progressivamente, coperto da un tappeto o da un drappo giallo, si trasforma nella parete della stanza del giovin signore, piuttosto che nel baldacchino sovrastante il mucchio di cuscini, sepolta tra i quali l'attrice sta adagiata in attesa del conte. Il nuovo 'intérieur', di volta in volta necessario ad ogni successiva tappa del girotondo, si crea scoprendo semplicemente una piccola sezione del grande letto, di cui è possibile sfruttare ogni angolo grazie alla scena rotante.

All'inizio come alla fine, ma anche in ogni intervallo fra un quadro e il successivo, sulla scena, accanto a questo enorme letto nero compare soltanto il poeta: barba brizzolata, giacca di velluto a coste e taccuino in mano dove sembra di continuo prendere appunti, è lui che di volta in volta, a seconda della nuova idea che sembra venirgli suggerita dalle sue annotazioni, solleva dal letto un lembo del telo nero, dando inizio ad ogni nuovo incontro di coppia. E' chiaro che a questo Dichter-Schnitzler viene affidato il ruolo di 'Spielleiter', un ruolo molto vicino a quello del 'meneur des jeux'¹³⁶ introdotto anche da Ophüls nella sua *Ronde*. Ma mentre nel film è un personaggio estraneo a ricoprire questa parte, un contemporaneo che rievoca in 'flash-back' il carosello delle coppie della Vienna fine-secolo, qui è chiamato in causa l'autore stesso in prima persona e a lui soltanto, coinvolto pure nella recitazione, viene delegata l'intera responsabilità delle vicende presentate. I pochi mobili aggiunti ai diversi interni e i costumi sono di conseguenza fedeli alla moda e al gusto dell'epoca, e nel momento dell'abbraccio erotico, seguendo la soluzione scenica più tradizionale per risolvere il problema dei 'Gedankenstriche', il palcoscenico diventa improvvisamente buio, mentre l'oscurità viene immediatamente sovrappiattata dai toni malinconici e un po' stridenti di un solo violino, il cui suono sostituisce con chiare allusioni l'amplesso¹³⁷.

¹³⁵ Cfr. *Programmheft* des «Theater in der Josefstadt», Josefstädterstraße 26, 1080 Wien.

¹³⁶ Cfr. Max von Brueck, *Rondo der Liebe. Schnitzlers «Reigen» als Film*, in «Die Gegenwart» 5 (1950), Nr. 24, p. 18 s.; Anna K. Kuhn, *The Romantization of Arthur Schnitzler: Max Ophüls's Adaptations of «Liebelei» and «Reigen»*, in *Probleme der Moderne*, Hrsg. B. Bennet, A. Kaes, W. J. Lillyman, Tübingen, Niemeyer, 1983, pp. 83-99.

¹³⁷ Cfr. H.H., *Ein Sittenbild aus zweiter Hand*, DP 15.09.89, p. 9.

Il piccolo, elegante e raccolto teatro della «Josefstadt» come pure il dialetto, usato nell'intonazione autentica e con abile differenziazione di toni e di tempi in relazione alla diversa classe sociale dei personaggi coinvolti - da rude e incalzante nel soldato a flemmatico e distaccato nel conte - favoriscono in maniera decisiva la buona riuscita, almeno di cassa, di questo spettacolo, cui certo comunque non mancano alcuni difetti, individuabili a mio avviso soprattutto proprio nella figura del poeta, l'attore Eugen Stark, che si muove con estrema affettazione - quasi a passo di danza - nei suoi assolo sulla scena, riuscendo piuttosto stravagante e innaturale. La maschera del poeta coordinatore dei giochi scenici, un'idea di per sé originale, non conserva purtroppo fino alla fine la sua funzione cronachistica neutrale, e va assumendo sempre più nel corso dello spettacolo i tratti di un antipatico quanto banale voyeurismo¹³⁸.

La regia di Schenk sottolinea poi secondo me troppo poco la malinconia di fondo del dramma, finendo per banalizzarlo¹³⁹.

Nella scena finale il poeta chiude il suo quaderno d'appunti scrollando la testa sì, ma con un'espressione sul volto più sorniona che triste, in un atteggiamento che somiglia di più alla subdola connivenza rassegnata che alla delusione profonda di un uomo di mezza età, qual'era allora Schnitzler, tormentato invece da questa duplice consapevolezza: da un lato convinto che «Menschliche Beziehungen aller Art sind dem Los des Absterbens geradeso unterworfen, wie das einzelne Individuum [...]»¹⁴⁰, ma, nel contempo, data l'innaturalità della condizione di solitudine per gli uomini, anche pronto ad ammonire:

Hüte dich vor dem Augenblick, da du anfängst, auf deine Einsamkeit stolz zu werden; im nächsten schon wacht die Sehnsucht nach Menschen in dir auf.¹⁴¹

Difficilissima dunque continua ad essere la traduzione teatrale di questa lacerazione, di questo anelito, potente finché resta inappagato e sempre frustrante nell'istante immediatamente successivo alla sua realizzazione, ma di fronte al quale nessuno sa o può assumere un atteggiamento di rassegnata rinuncia; e tanto meno quando, come nel caso specifico del *Girotondo*, sia la pulsione sessuale a rigenerare, per poi ucciderla puntualmente, questa tensione

¹³⁸ Cfr. Heinz Sichrowsky, *Voyeur von vorgestern*, NKZ 15.09.89.

¹³⁹ Cfr. Kurt Kahl, *Arthur Schnitzler spielt einen Gelegenheitsmacher*, KU 15.09.89.

¹⁴⁰ BuE, p. 33; *Opere*, p. 1427: «Le relazioni umane d'ogni tipo sono soggette al destino della morte, come i singoli individui [...]»

¹⁴¹ BuE, p. 38: «Guardati dall'istante in cui cominci ad andar fiero della tua solitudine; già in quello successivo si ridesta in te il desiderio del prossimo».

all'unione, al superamento della condizione esistenziale di solitudine. Ecco perché di continuo il girotondo, il girotondo dell'eterna illusione di amare e di essere amati, è pronto a ricominciare.

Nota Bibliografica

Delle traduzioni italiane disponibili viene data indicazione nelle singole note.

Abbreviazioni

1. Volumi.

EW, voll. I-VII = Arthur Schnitzler, *Das erzählerische Werk*, Bd. 1-7, Frankfurt am Main, Fischer TB, 1962 ss.

DW, voll. I-VIII = Arthur Schnitzler, *Das dramatische Werk*, Bd. 1-8, Frankfurt am Main, Fischer TB, 1962 ss.

B I = Arthur Schnitzler, *Briefe 1875-1912*, Hg. von Therese Nickl und Heinrich Schnitzler, Frankfurt am Main, Fischer, 1981.

B II = Arthur Schnitzler, *Briefe 1913-1931*, Hg. von Peter Michael Braunwarth, Richard Miklin, Susanne Pertlik und Heinrich Schnitzler, Frankfurt am Main, Fischer, 1984.

TB I-V = Arthur Schnitzler, *Tagebuch 1879-1931*, Hrsg. von Werner Welzig, Vlg. der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Wien, 1981 ss. Di quest'opera sono usciti fino ad oggi cinque voll.: I (1879-1892); II (1909-1912); III (1913-1916); IV (1917-1919); V (1893-1902).

2. Quotidiani e settimanali

(Ztg=Zeitung; Ncht=Nachrichten; Blt=Blatt; Kur=Kurier).

AP= Abendpost, Frankfurt.

ABZ= Abendzeitung, München.

AZ= Arbeiter Zeitung, Wien.

BK= Bayern Kurier, München.

BN= Brenner Nachrichten, Innsbruck.

BNN= Badische Neueste Nachrichten.

BAZ= Basler Zeitung, Basel.

BEZ= Berner Zeitung, Bern.

DF= Die Furche, Wien.

DP= Die Presse, Wien.

DS= Der Spiegel, Hamburg.

DW= Die Welt, Bonn.

DZ= Die Zeit, Hamburg.

FAZ= Frankfurter Allgemeine Zeitung, Frankfurt.

FNP= Frankfurter Neue Presse, Frankfurt.
FR= Frankfurter Rundschau, Frankfurt.
KN= Kieler Nachrichten, Kiel.
KR= Kölnische Rundschau, Köln.
KU= Kurier, Wien.
MM= Münchner Merkur, München.
NKZ= Neue Kronen Zeitung, Wien.
NN= Nürnberger Nachrichten, Nürnberg.
NZ= Nürnberger Zeitung, Nürnberg.
NZZ= Neue Zürcher Zeitung, Zürich.
OöN= Oberösterreichische Nachrichten, Graz,.
ÖN= Österreichische Nachrichten, Linz.
RP= Rheinische Post, Düsseldorf.
SBZ= Saarbrücker Zeitung, Saarbrücken.
SDZ= Süddeutsche Zeitung, München.
SK= Südkurier, Konstanz.
SN= Salzburger Nachrichten, Salzburg.
STP= Südost Tagespost, Graz.
SZ= Stuttgarter Zeitung, Stuttgart.
TH= Theater Heute.
TR= Theater Rundschau, Bonn.
TS= Der Tagesspiegel, Berlin.
TT= The Times, London.
VB= Volksblatt, Berlin.
VN= Vorarlberger Nachrichten, Vorarlberg.
VS= Volksstimme, Wien.
VZ= Volkszeitung, Klagenfurt.
WP= Wochenpresse, Wien.
WZ= Wiener Zeitung, Wien.

Finito di stampare nell'ottobre 1991
da M.S./Litografia in Torino
per conto delle EDIZIONI DELL'ORSO

ISBN 88-7694-078-2

L. 25.000