

„Dort auf dem Schiff fahre ich davon“¹

Scham als Metapher in Arthur Schnitzlers *Komödie der Verführung*

Elsbeth Dangel-Pelloquins Aufsatz über die Schamanfälligkeit der weiblichen Charaktere in Arthur Schnitzlers Werken bietet einen exemplarischen Nachweis dafür, dass die Untersuchung dargestellter Emotionen über die Psychologisierung fiktiver Charaktere hinaus auch zur Erfahrung soziokultureller Zeitphänomene und zur Erschließung handlungsdeterminierender sozialer Normen und moralischer Regeln beitragen kann.² Neben der Analyse der figuralen Wahrnehmung und Charakterisierung setzt sich Dangel-Pelloquin auch mit den Schambekundungen des Autors auseinander, der sich in den Tagebüchern selbstkritisch und schamanfällig äußert. Schnitzlers Schamhaftigkeit als emotionale Reaktion auf das eigene Schaffen wird von der Autorin als Befürchtung vor der Bloßstellung eines Selbst gedeutet, das sich in Texten bekundet und durch die Offenlegung seiner Schwächen verwundbar macht. Die offenbaren Schambekennnisse verweisen zugleich auf starke Wertmaßstäbe, die das Selbstbild des Autors sowie sein Verhältnis zu den Werken prägen.

Zudem arbeitet Dangel-Pelloquins Analyse des Schamempfindens zentrale Thematiken des Schnitzler'schen Œuvres heraus. Demzufolge ist die emotionale Bewältigung von Selbstwertproblemen ein wichtiges wiederkehrendes Sujet bei Schnitzler. Dabei werden aber keine individuellen Reaktionen und Lösungsmuster vorgeschlagen. Das facettenreiche Gefühlsrepertoire der Figuren ist vielmehr in soziale Konventions- und Normsysteme integriert und bietet daher eher kulturell kodierte – den kollektiven Erwartungen entsprechende – Verhaltensmuster an.³ Des Weiteren ist an Dangel-Pelloquins Ansatz die These hervorzuheben, dass die Kodierung der Gefühle in den Werken auch typische geschlechtsspezifische Differenzen aufweist. Die Scham liefert dafür ein exemplarisches Beispiel, denn diese Emotion wird in erster Linie als weibliche Reaktion gekennzeichnet, die entweder von einem Normverstoß gegen die gesellschaftliche Etikette oder aber vom Bewusstsein des Bloßgestelltseins vor anderen ausgelöst wird.

1 Schnitzler, Arthur: *Komödie der Verführung*. In: Ders.: *Komödie der Verführung und andere Dramen. Das dramatische Werk. Bd. 8.* Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag 1986, S. 113-242, hier S. 230.

2 Vgl. Dangel-Pelloquin, Elsbeth: *Peinliche Gefühle. Figuren der Scham bei Arthur Schnitzler*. In: Fliedl, Konstanze (Hg.): *Arthur Schnitzler im zwanzigsten Jahrhundert*. Wien: Picus 2003, S. 102-138.

3 Vgl. ebd., S. 123.

Frauenfiguren werden oft von Scham überfallen, männliche Charaktere empfinden hingegen keine Scham für ihr moralisches Versagen, vielmehr wird ihnen für die Fehlritte ihrer Geliebten Schmach zuteil. Solange Frauen dem quälenden Gefühl der Selbstschuld anheimfallen, wehren Männer die Schmach ab, indem sie eine Genugtuung – meistens in Form eines Duells – fordern.⁴

Diesen Exkurs habe ich meiner Analyse vorangestellt, um meine These vorwegzunehmen, dass die Darstellung der Scham in Schnitzlers Werken eine erhebliche ästhetische Kapazität aufweist. Sie bietet die komplette Selbstauflösung des Individuums dar, die ein gedämpftes Wechselspiel zwischen Selbstverbergung und Selbstfreigabe entfaltet. Die Schamerfahrung mit ihren emotionalen Episoden weist als Objekt der Darstellung weit über eine individuelle Erfahrung der Selbstschuld hinaus, indem sie das Subjekt in seiner Blöße in den Fokus stellt, es fremden oder zumindest unbefugten Blicken aussetzt und seine Nichtigkeit betont. Die Darstellung dieser existenziellen Situation setzt eine Dynamik von Internalität und Externalität in Bewegung, ein Gefüge, das auch jedem dramatischen oder theatralen Ereignis zugrunde liegt.⁵ Die Scham löst dabei ein spektakuläres äußeres oder ein verdecktes inneres Drama aus, das entweder direkt vor einem Publikum oder aber auf einer imaginierten Bühne ausgetragen wird, auf der sich das Selbst vor fremden Blicken nicht verbergen kann. Diese Situation wird somit zur traumatischen Erfahrung eines sich reflektierenden Ichs, das an hohen Selbstansprüchen und verinnerlichten sozialen Erwartungen scheitert.

Die Komplexität der Schamerfahrung stellt aktuell auch den Gegenstand psychologischer und philosophischer Untersuchungen dar. Aus evolutionspsychologischer Sicht wird die Scham als eine universelle Emotion begriffen, die auf die Verhütung offener Konflikte und die Entwicklung sozialer Hierarchien abzielt.⁶ Kognitionspsychologischen Forschungen zufolge ist sie eine spezielle Kognition, die mit Selbstattribution, insbesondere mit einer negativen Selbsteinschätzung und der Abweichung vom präferierten Selbstbild verbunden wird.⁷ Philosophische Annäherungen setzen den Akzent dagegen auf die Differenzierung und die kulturabhängige Erklärung von Schamerfahrungen, die in drei Formen auftreten. Moralische Scham lässt sich mit einem Verstoß gegen ein inneres Gebot verbinden, der in der Regel zu starken Schuldgefühlen führt.

4 Vgl. ebd., S. 123 ff.

5 Vgl. Bammel, Christina-Maria: „Unästhetisch ist im letzten Grunde immer auch unmoralisch ...“. Zur Relevanz der Scham im Theater und dramatischen Denken. In: Bauks, Michaela / Meyer, Martin (Hg.): Zur Kulturgeschichte der Scham. Archiv für Begriffsgeschichte, Sonderheft 9 (2011), S. 217-232, hier S. 220.

6 Vgl. Gilbert, Paul / McGuire, T. Michael: Shame, Status, and Social Roles: Psychobiology and Evolution. In: Gilbert, Paul / Andrews, Bernice: (Hg.): Shame. Interpersonal behavior, psychopathology and culture. New York, Oxford: Oxford University Press 1998, S. 99-125, hier S. 102ff.

7 Vgl. Ortony, Andrew / Clore, Gerald L. / Collins, Allan: The Cognitive Structure of Emotions. Cambridge: Cambridge University Press 1998, S. 145.

Soziale Scham knüpft an äußere Zwänge an und manifestiert sich als Angst vor sozialer Degradierung sowie vor dem Verlust des Selbstwertes.⁸ Körperscham bezieht sich hingegen auf Situationen, in denen man sich von seinem Gegenüber nicht als selbstbestimmendes Subjekt, sondern als verwundbares Naturwesen erfährt.⁹ In diesem Fall werden nicht die moralische Integrität, sondern die generellen Wesensbestimmungen oder der soziale Status des Individuums hinterfragt. Immer, wenn sich Scham einstellt, werden diese Konditionen erst greifbar, gleichzeitig verliert das Selbst in seiner Binnenperspektive seinen moralischen, sozialen oder individuellen Wert. Die Reaktion darauf ist eine direkte Handlungs- und Verhaltensmotivation: das Gesicht zu verdecken, sich vor anderen zu verstecken, in den Boden zu versinken und im schlimmsten Fall sogar sich selbst zu vernichten.

Der vorliegende Beitrag setzt sich mit Arthur Schnitzlers *Komödie der Verführung* auseinander, wobei dieses Stück als eine groß angelegte kollektive Diagnose über die Selbsttäuschung, Versuchung und Scham vorgestellt wird. Das Drama präsentiert die Antagonismen der Verführung samt ihren Folgephänomenen wie Schwindel, Täuschung, Verrat, dennoch gelangt die geheimnisumwitterte und verdeckte Geschichte einer jungen Gräfin in den Fokus, deren Scham das blendende Spiel der Verführungen in den Schatten stellt. Dieses späte Drama greift grundsätzliche Motive des Œuvres auf, in erster Linie den Topos *Wirklichkeit als Maskerade* oder *Wirklichkeit als märchenhafte Illusion*; der als Folge fehlgeschlagener Verführungen schonungslos entzaubert wird. Der Illusionsbruch wird auf der Figurenebene vor allem in zwei Perspektiven vermittelt: Die beschämte Gräfin Aurelie und ihr melancholischer Gefährte Baron Falkenir können nicht umhin, die Täuschung der verführerischen Wirklichkeit wahrzunehmen. Ihre Art, der Verführung ihre Macht abzuspochen und das blendende, galante Liebesspiel nicht mitzumachen, isoliert sie von anderen und in tragischer Weise auch voneinander: Der Melancholiker und die Schamhafte lieben sich, dennoch gehen sie gemeinsam in den Tod, um sich den Gefühlen der Täuschung und Desillusionierung zu entziehen. Melancholie und Scham werden im Drama als authentische Reaktionen auf eine um sich greifende kollektive Selbstverblendung dargestellt, zugleich aber auch als pathologische Reflexe, die das Selbst entfremden. Die Melancholie erscheint dabei als maßlose und chronische Reaktion auf die illusorische Wahrnehmung der Wirklichkeit, die Scham dagegen als akute Überreaktion auf die Entzauberung der Illusion.

8 Vgl. Neckel, Sighard: Die Macht der Unterscheidung. Essays zur Kultursoziologie der modernen Gesellschaft. Frankfurt am Main: Campus Verlag 2000, S. 98.

9 Max Scheler führt Scham auf die Leibes- (oder Geschlechts-)scham zurück und deutet auch das Schamerlebnis als Ausdruck einer unauflösbaren Spannung zwischen dem animalischen Erbe und den geistigen Veranlagungen des Menschen. Vgl. Scheler, Max: Über Scham und Schamgefühl. In: Ders.: Schriften aus dem Nachlass. Bd. 2. Zur Ethik der Erkenntnistheorie. Gesammelte Werke. Bd. 10. Hg. v. M. S. Frings. Bonn 2000, S. 65-154, hier S. 57.

Die Komödie der Verführung ist eines der letzten großen abgeschlossenen Schauspiele von Arthur Schnitzler. Es ist ein in vieler Hinsicht obskures Drama über delikate Liebschaften, das impressionistische Lebensgefühl und moralisch veranlasste Trugschlüsse, die letzten Endes in individuelle Tragödien münden. Das Stück wird im Kontext des Gesamtwerkes marginal behandelt, aber für manche Interpreten gilt es als summiertes und reifes Meisterwerk, das bekannte Themen, Motive und Typen des Œuvres in sich vereinigt.¹⁰

Das Drama stellt die verzweigte Geschichte einer mondänen Gesellschaft dar, kurzweilige Eskapaden von zwei Dutzend Figuren, die sich auf verschiedene Weise in desillusionierenden Affären verwickeln. Diese groß angelegte Seifenoper entfaltet sich in den letzten Monaten der Vorkriegszeit und endet nicht nur mit der Zerrüttung vertrauter Bekanntschaften, sondern schicksalsmäßig auch mit dem Ausbruch des Ersten Weltkrieges. Der Einbruch dieser unverkennbaren und puren Realität und die damit einhergehende Desillusionierung lassen die anfangs noch lustvolle und märchenhafte Idylle komplett umkippen, sie entpuppt sich als Flucht einer gesinnungslosen, ohnmächtigen politischen Elite vor ihrer Selbstschuld. Die definitive Zusammenführung privater Tragödien und der großen politischen Kollision erscheint wie eine vorausseilende Notwendigkeit, die zumindest kurzzeitig sowohl der moralischen Fahrlässigkeit als auch der sozialen Unbekümmertheit ein Ende setzt.

Wie schon angemerkt, ist dieses verwirrende Spiel von Liebesaffären nur schwer zu erschließen. Nicht einmal vom Schluss her lässt sich der Sinn der verwickelten Eskapaden sowie des gemeinsamen Selbstmordes des melancholischen Barons und der beschämten Gräfin komplett entschlüsseln. Die dramatische Präsentation an sich ist bereits eigenartig: So wird ein Gesellschaftsdrama inszeniert, das nicht eine Figur auf ihrem Weg begleitet, sondern gesellige Zusammenkünfte einblendet, wobei sich Verführer und Liebhaber innerhalb eines Quartals in kurzweiligen Eskapaden verlieren und dabei weder die Motivationen der anderen noch ihre eigenen Wünsche wahrnehmen. Dennoch wird sich jeder moralischen Wertung enthalten, weder die Figuren noch ihre Handlungen lassen sich eindeutig als gut oder böse bewerten. Immerhin geben die Handlungsvermittlung und die Nebentexte wichtige Anhaltspunkte zu einer komplexen Deutung, denn sie operieren über das szenische Spiel hinaus auch über allegorische Gesten und topologische Verweise.

Das Stück schildert fünf gesellige Zusammenkünfte in drei Akten: Nach einem nächtlichen Karnevalsfest in der Parkanlage des Prinzen Arduin finden Besuche im Salon der Gräfin Aurelie statt, darauf folgen ein Gastmahl bei der jüdischen Großbürgerin Judith

10 Vgl. Offermanns, Ernst L.: Arthur Schnitzler. Das Komödienwerk als Kritik des Impressionismus. München: Wilhelm Fink 1973, S. 128.

von Asrael, ein Hochzeitsmahl bei der kleinbürgerlichen Familie von Seraphine Fetz und schließlich ein nicht vorgesehenes Treffen an einem dänischen Strand, wo Ambros Doehl, der Dichter, seine Ferien zu verbringen pflegt. Jedes dieser Treffen lässt sich mit einer zentralen Figur verbinden, die sich als Gastgeber oder als Veranstalter ausweist. So lassen sich insgesamt fünf gastgebende Figuren identifizieren, aber nur eine, die zwar an jedem Treffen unbekümmert als Gast teilnimmt, selbst jedoch keine Zusammenkunft arrangiert. Es handelt sich dabei um den fragwürdigen Verführer des Stückes, Max von Reisenberg, einen leichtsinnigen Flaneur, der auch ohne Einladung überall aufkreuzt.¹¹ Die drei Geliebten des Verführers bilden ein rätselhaftes Dreieck, worauf auch die Namen verweisen: Aurelie (Goldene), Seraphine (Engel) und Judith Asrael (Todesengel).

Obgleich der Verführer die Handlung zweifellos katalysiert und auf die Laufbahn der Figuren einen erheblichen Einfluss nimmt, ist er nichts mehr als ein sexueller Akteur ohne weitreichende Vorsätze. Im Gegensatz zum mythischen Don Juan agiert er nicht einmal besessen, aggressiv oder gierig, vielmehr nimmt er von den Frauen, was sie ihm ohnehin zu geben bereit sind. Die junge, unerfahrene Seraphine verliebt sich in ihn, die enttäuschte Aurelie wirft sich ihm infolge ihrer fehlgeschlagenen Verlobung in die Arme und die freizügige Judith lockt ihn selber ins Bett. Bei diesem Punkt möchte ich auf die Nebentexte des Dramas, vor allem auf präzise Ortsangaben verweisen, die über die Beschreibung des Interieurs auch über die Verfassung der jeweiligen weiblichen Psyche berichten. Die Natur und die Facetten der Liebesaffären sowie die Empfänglichkeit der Frauen, sich dem Verführer anzuvertrauen, sind eindeutig in den Topografien kodiert. Die Verführungen finden unter freiem Himmel, quasi im Jagdrevier des Verführers statt: Aurelie wird im Park, Seraphine im Garten und Judith wahrscheinlich am Strand verführt. Demgegenüber stehen geschlossene Wiener Räumlichkeiten, zwei Häuser und eine Wohnung, die semantisch auf die intimen Räume der weiblichen Psyche verweisen.

Das Schamdrama der jungen Gräfin Aurelie steht zweifelsfrei im Fokus des Geschehens, das als allegorisches Narrativ die von ihrem Inneren ausgehende Zerrüttung einer Generation aufzuzeigen vermag. Aurelies Geschichte wirkt zu Beginn beinahe unrealistisch und märchenhaft: Drei Freier werben um sie, nach einer dreimonatigen Überlegungsperiode entscheidet sie sich für den Melancholiker Baron Falkenir, den sie liebt, und hofft, zu ihm eine ehrliche Beziehung unterhalten zu können. Ihre Entschei-

11 Er könnte im Prinzip als Protagonist ausgewiesen werden, dafür plädiert auf irreführende Weise auch der diesbezügliche Wikipedia-Beitrag (http://de.wikipedia.org/wiki/Komödie_der_Verführung, zuletzt gesehen 24.05.2013), welcher die Handlung als Geschichte des jungen Verführers deutet. Dagegen lässt sich der berechtigte Einwand erheben, dass diese Figur im Personenverzeichnis unverkennbar an vierter Stelle, erst nach seinen drei Geliebten (Aurelie, Judith, Seraphine), verzeichnet ist. Des Weiteren wird er im Vergleich zum anderen Personal weder als Handelnder in Szene gesetzt, noch hat er irgendein bewegendes Erlebnis, das seinen phlegmatischen und apathischen Charakter beeinflussen würde.

dung kündigt sie öffentlich vor den Werbern auf einem Karnevalsfest an, wird jedoch abgewiesen, denn Falkenir fühlt sich wegen seiner Selbstverachtung mit der Ehe überfordert. Beschämt stürzt sich Aurelie in die Arme des Verführers Anton Reisenberg, und nach dem Verlust ihrer Unschuld lässt sie Gysar, den Maler, ein Aktporträt von sich anfertigen. Gysar schwört, das Porträt zu vernichten, wenn sie sich auf einen Liebesakt mit ihm einlässt. Sie schläft mit dem Maler, aber dieser bricht seinen Schwur und verkauft das Bild dem freizügigen Prinz Arduin, einem der Werber, mit dem sich Aurelie nicht einmal auf eine sexuelle Beziehung einlassen will. Am dänischen Strand erfährt Aurelie vom infamen Bildverkauf, sie fühlt sich gedemütigt und betrogen, will das Bild unbedingt zurückbekommen. Dieser Versuch scheitert. Als sie ihr Bild mit dem Schiff des Prinzen endgültig vorbeifahren sieht, fühlt sie sich, als hätte sie ihr wahres Wesen verloren und sich in eine leere Maske verwandelt.

AURELIE Du kennst mich nicht, Falkenir. Die du hier vor dir siehst, das ist nicht Aurelie. Dieses Antlitz, diese Augen, diese Stirn, all das trägt. Gott bildete nur meine Maske, ein anderer erst bildete mich, wie ich bin. Ich selber kannte mich nicht vorher. Ehe das Bild vollendet war, ließ er's mich nicht sehen. Und als ich es zum erstenmal erblickte, schlug ich dem, der es gemalt, wie einem Lügner ins Gesicht, und wollte davon.

FALKENIR Und bleibst – ?

AURELIE Er schwor, das Bild zu vernichten, wenn ich bliebe. An diesem Abend gab er ein Fest. Hast du von Gysars Festen nicht gehört? – Ein schwarzer Sternenhimmel war über mir, Wiesen im Fackelschein flammten rot und grün. Frauen waren da und Jünglinge, schön und fremd, weiß Gott, woher sie kamen. [...] Rings um mich ein Schweben und Gleiten, ein Aufjauchzen, Hinsinken und Ersterben. War ich nicht unter denen, die sangen und jauchzten und hinglitten? Nicht ich, die im Rasen lag, die Stirn von Blüten überströmt, dunkelglühende Augen über mir, umschlungen von unentrinnbaren Armen? [...] Der Himmel erlosch über mir, und einsam startete ich hinan in das flimmernde Grau. Und da erlebt' ich's. – Ich war mit einemal nicht mehr ich. Ich war das Bild, das Gysar gemalt. [...] Dies Bild ist Aurelie – ich selbst aber, wie du mich hier siehst, bin nur ein Bild. Maske und Lüge bin ich.¹²

Aurelie beschwört den Mythos über die Schöpfungsmacht der Kunst herauf, indem sie ein lebendiges und wahres Ich dem früheren Selbstbild gegenüberstellt. An diesem Punkt muss freilich angemerkt werden, dass das Aktporträt die Gräfin vermutlich wollüstig darstellt, wie sie die sie begehrenden Männer wahrnehmen. Das Porträt weckt keinen illusionären Schein, vielmehr wirkt es magisch, indem es der Gräfin ihr wahres sinnliches Wesen zu erkennen gibt. Das Bild entzieht ihr später die Vitalität und den Lebenswillen, wodurch sie für sich selbst unvollständig, in den Augen des Melancholikers Falkenir dagegen nach außen verstellt, aber sehr wahrhaft erscheint.

12 Schnitzler, Arthur: Komödie der Verführung. In: Ders.: Komödie der Verführung und andere Dramen. Das dramatische Werk. Bd. 8. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag 1986, S. 113-242, hier S. 229f. Im weiteren werden die Zitate aus dem Drama im laufenden Text nur mit der Seitenzahl nachgewiesen.

FALKENIR Ich frage mich nur eines. Ob sich nicht vielleicht gerade in dem, was Sie als krankhafte Verstörung bezeichnen, Aureliens wahres Wesen aussprach? Und ob das, was Ihnen – *rasch* und auch mir wie ein allmähliches Erwachen, wie eine beginnende neue Klarheit erschien, ob nicht gerade dieser Zustand eine Art von unwillkürlicher, ich meine: nicht bewußter – Verstellung bedeutet – (235)

Die wenig ausgeführte Geschichte über das mühsame Malen und den hinterlistigen Verkauf des Porträts an einen Dritten ist eine groß angelegte Allegorie der Schamerfahrung. Die umständliche, erst im zweiten Anlauf vollbrachte Fertigstellung des Bildes steht für den peinlichen und verzögerten Versuch von Aurelie, die Grenzen ihres Selbst und ihr unbekanntes sinnliches, orgiastisches Wesen zu erfahren. Das Porträt ist gelungen, d. h. sie entblößt sich und erlebt ihr Nacktsein, was sie letzten Endes als subjektive Bereicherung und Selbstwerden wahrnimmt. Die Weitergabe des Bildes an einen Dritten stellt hingegen die eigentliche Schamerfahrung dar, wobei ihre bewahrte Sinnlichkeit und ihr geborgenes Innenleben einem fremden und begehrenden Blick ausgesetzt und dadurch verfremdet werden. Das Bild repräsentiert in diesem Narrativ zudem die Erstarrung des Selbst zu einem Objekt, denn Scham stellt sich bekanntlich ein, wenn man sich in den Augen eines anderen als bloßes Objekt erfährt.

Das Stück dramatisiert dabei nicht ausschließlich eine moralisch veranlasste Scham,¹³ bei der man sich einer moralischen Verfehlung schuldig macht und gegen Ideale oder Normen verstößt, durch die man sich gebunden fühlt. Es geht hierbei auch um eine existenzielle Situation, in der das Individuum der Schutzmechanismen beraubt wird, die den Körper und das sinnliche Wesen verschleiern, um es vor dem Verlust seines Wertes zu schützen. Das Erlebnis des Nacktseins wird als Erniedrigung und Versagen wahrgenommen, was auf Ohnmacht und Kontrollverlust verweist und die ursprüngliche Gebundenheit des Geistes an das Sinnliche und Sexuelle erhellte.¹⁴

Allerdings steht hier Scham nicht ausschließlich für eine subjektive Erfahrung, sondern fungiert als eine komplexe Metapher für die zerrüttete Verfassung einer Gesellschaft, die durch Desillusionierung einen Werteverlust wahrnimmt. Von der Entzauberung der friedlichen Vorkriegszeit sind alle Figuren betroffen, nichtsdestotrotz wahren sie den märchenhaften Schein, den sie kollektiv inszenieren. Die Akteure begreifen ihre gesellige Lebenswelt als Bühne, auf der sie als Darsteller leichter Rokoko-Schauspiele oder als mythische Gestalten märchenhafter Rollenspiele posieren. Präferiert werden

13 Als Auslöser der Scham kommen in erster Linie Verstöße gegen Standards, Ideale oder Normen in Frage, durch die man sich gebunden fühlt und die man auch als eine für andere Personen relevante *Maxime* ansieht. Vgl. Demmerling, Christoph: Scham, Schuld, Empörung. Emotionen im Spannungsfeld von Phänomenologie und Wissenschaften. In: Esterbauer, Reinhold / Rinofner-Kreidl, Sonja (Hg.): Emotionen im Spannungsfeld zwischen Phänomenologie und Wissenschaften. Frankfurt am Main: Peter Lang 2009, S. 201-215, hier S. 203.

14 Zwierlein, Eduard: Scham und Menschsein. Zur Anthropologie der Scham bei Max Scheler. In: Bauks, Michaela / Meyer, Martin (Hg.): Zur Kulturgeschichte der Scham. Archiv für Begriffsgeschichte, Sonderheft 9 (2011), S. 157-176, hier S. 172f.

dabei ästhetische Vorbilder, die einen leichten und folgenlosen Umgang suggerieren: *Don Giovanni* und *Die Hochzeit des Figaro* werden imitiert, in denen der Verführer als eine Art impressionistischer Künstler delikate Liebesproben und lustvolle Zwischenspiele zur Zerstreung der Gesellschaft arrangiert, das bevorstehende Hochzeitsglück aber höchstens verzögert.

Im letzten Akt, am sogenannten dänischen Zauberstrand, dem Schauplatz der vorgesehenen endgültigen Versöhnung von Aurelie und Falkenir, scheint die Idylle unabwendbar zu zersplittern: Die märchenhafte Welt der galanten Oper und die künstlich inszenierte mythisch-verzauberte Idylle mit Nixe, Meeresgott, Zauberschiff und Märchenstrand droht mit dem letzten Auftritt von Max von Reisenberg und Prinz Arduin zu zerfallen. Um die bevorstehende Katastrophe abzuwenden, setzt der verzweifelte Dichter Ambros Doehl alle Hebel in Bewegung, um die vorhin genannten Verführer vom Strand zu verjagen. Doehl agiert dabei als ein aus dem Hintergrund wirkender Arrangeur¹⁵, der den Ausgang des aktuellen Geschehens – das er als dilettantische *Don Giovanni*-Inszenierung wahrnimmt – radikal zu ändern trachtet. Er macht sich vor, in das Geschehen quasi metaleptisch einzugreifen und die Schlusszene possenhaft umzugestalten, d. h. den Verführer zu einem feigen und lächerlichen Possendarsteller zu degradieren und nach Wien abzuschieben.¹⁶

Aber auch sein moralisch veranlassetes „Operpräparation-Possenexperiment“ scheitert. Der Dichter muss sich folglich mit der tragischen Ironie seines Werkes abfinden, dass eben die gut gemeinte Handlung, die Vertreibung des Verführers ins Unheil umschlägt und die schöne Gräfin ins Unglück stürzt. Die Gräfin begeht Selbstmord, weil ihr der Dichter wohlgemeint ein Treffen mit dem Prinzen vereitelt und sie damit der einzigen Chance auf den Wiedererwerb ihres Aktporträts beraubt. Der Prinz bietet nämlich ein geselliges Frühstück auf dem gleichnamigen Schiff (Aurelie) an, aber Ambros Doehl überredet heimlich Judith Asrael, den Prinzen so schnell wie möglich zu verführen und mit ihm wegzufahren.

ARDUIN Daß du [Aurelie] mir die Ehre erweistest, an Bord des Schiffes, das deinen Namen trägt, ein Glas Wein auf meine glückliche Ausfahrt zu leeren. *Mit Blick auf Ambros Oh, es ist auf keine Entführung abgesehen* (Hervorhebung von J.Sz.), und es wird kein Liebestrank in den Champagner gemischt sein. Ich schwöre es. Es wird ein etwas melancholisches, aber ganz harmloses Frühstück sein. (216)

Die Illusion wird ironisch gebrochen: Das sogenannte Zauberschiff des zynischen Prinzen fährt mit dem Aktporträt von Aurelie vorbei, was am dänischen Strand zum

15 „AURELIE [...] *Zu Arduin, lächelnd* Du weißt doch, daß dies ein Märchenstrand ist, Arduin? ARDUIN Und unser Ambros Doehl wohl der Verfasser und Arrangeur dieser ganzen Märchenposse.“ (215)

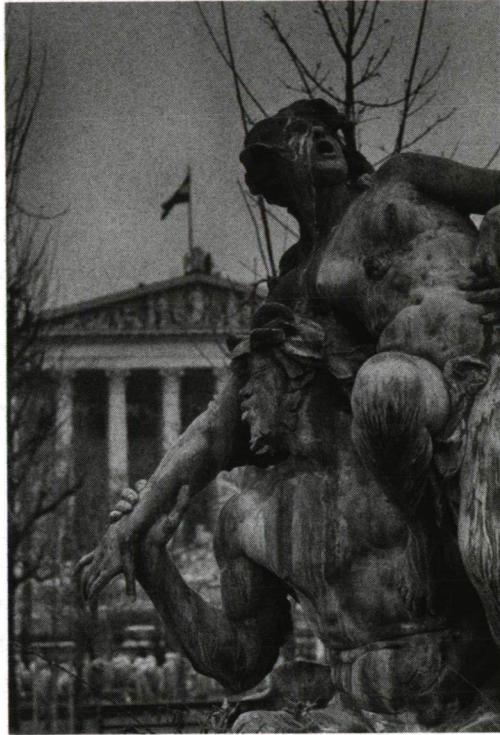
16 Er beschimpft vom moralischen Standpunkt aus die ganze Gattung der Don Juans, denn diese seien auf die Welt gekommen, „um möglichst viel Frauen unglücklich zu machen“. (130)

Doppelsebstmord von Aurelie und Falkenir führt. Darüber äußert sich in Form eines Botenberichts Gilda, die junge Dänin, die in der Gesellschaft nur als kleine Nixe bezeichnet wird. Der zweifache Suizid lässt sich jedoch nicht eindeutig als tragisch bezeichnen: Aurelie und Falkenir verschwinden im Meer, dadurch verschreiben sie sich dem – im Drama mehrfach parodierten – romantischen Meerfrauen- und Tritonmythos.¹⁷

In der Schlusszene wird erneut ein ironischer Griff angewendet, der Illusionsbruch und die damit einhergehende tragische Befindlichkeit wird durch ein allegorisches Bild abgelöst: Der jungen Nixe stellt ein alter Lüstling und pensionierter Don-Juan-Darsteller nach, was die fragwürdige Wiederaufnahme und eventuell die komplette Ausartung der artistischen Verführung ankündigt. Das Geschehen wird wieder in die künstlich inszenierte Barock-Rokoko-Idylle zurückversetzt, wodurch sich sogar der illusionsbrechende Doppelsebstmord als überholte Episode eines monumentalen und eklektischen Schauspiels darstellt. Das offene Ende und die ästhetische Überspielung der Tragik suspendieren jegliche moralische Deutungen: Liebesbetrug, Scham, Selbstmord und Weltkrieg gehen im eklektischen Drama der Verführungen auf. Dies erzeugt freilich keine tragische, vielmehr eine zynische oder melancholische Wirkung, aus der sich keine Möglichkeiten für eine Korrektur oder Intervention in die Maskerade eröffnen. Alle Eingriffe, wie auch das fehlgeschlagene Possenexperiment von Ambros Doehl, lassen sich in das universale, gigantische Spiel der Verzauberung zurückschreiben.

Abschließend möchte ich auf eine visuelle Darstellung des Nixen- und Tritonmythos verweisen, die keineswegs die sanfte Gewalt der Verführung vor Augen führt. Die Skulptur von Viktor Tilgner (1880) findet sich im Wiener Volksgarten und stellt die gnadenlose Entführung einer Nixe dar. Nicht nur die Gewalt, sondern auch die Verwundbarkeit und Bloßstellung der Nixe werden in diesem Werk stark in den Vordergrund gestellt, wodurch es sich als ausdrucksstarke Repräsentation des Schamdramas auszeichnet. Im Unterschied zu dieser Skulptur sind im Damentext die Entführung und die Gewalt als ausschließlich subjektiv erlebbare und verborgene Aspekte des Schamgefühls nur unterschwellig, in Form allegorischer Anspielungen präsent. Somit folgt auch die Vermittlung des Geschehens der Logik der Scham und entzieht die direkte Schamerfahrung dem szenischen Spiel. Im Text kommt es weder zu einer offenen Schambekundung, noch wird das fragliche Porträt auf der Bühne sichtbar.

17 Vgl. Offermanns 1973, S. 160.



Viktor Tilgner: Triton und Nymphe (1880)