

INTERPRETATIONEN

Arthur Schnitzler
Dramen und Erzählungen

Herausgegeben von
Hee-Ju Kim und Günter Saße

Philipp Reclam jun. Stuttgart

Fräulein Else

Identitätssuche im Spannungsfeld von Konvention und Rebellion

Von Barbara Neymeyr

Schnitzlers Monolognovelle *Fräulein Else*, die im Herbst 1924 zuerst in der *Neuen Rundschau* und anschließend als Buchausgabe erschien, wurde rasch zu einem internationalen Publikumserfolg. Das zeigen hohe Auflagenzahlen, mehrere Übersetzungen und enthusiastische Besprechungen. Ein Rezensent schreibt: »Selten ist eine Frauenseele in ihren geheimsten Regungen so durchleuchtet worden.«¹ Hugo von Hofmannsthal urteilt in einem Brief: »Ja, so gut Leutnant Gustl erzählt ist, ›Fräulein Else‹ schlägt ihn freilich noch.«² Und Schnitzler selbst notiert in seinem Tagebuch, dass *Fräulein Else* »überall stärkste Wirkung macht« und von »allen Seiten Elogen« erhält.³

Diese Resonanz verdankt die Novelle nicht zuletzt der besonderen Gestaltungsweise, die Schnitzler zuvor bereits in *Lieutenant Gustl* erprobte: dem inneren Monolog, einer Erzählstrategie, durch die das ganze Spektrum der psychischen Vorgänge in einer Figur intensiv zum Ausdruck gebracht werden kann, spontane Assoziationen und intuitive Reaktionen ebenso wie heftige Affekte, unkontrollierte Impulse, disparate Gedankensplitter und heimliche Strategien.

Für dieses avantgardistische personale Erzählverfahren gab es in Édouard Dujardins Roman *Les lauriers sont cou-*

pés (1888) bereits ein französisches Vorbild; an ihm orientierte sich Arthur Schnitzler, als er den inneren Monolog im Jahr 1900 mit *Lieutenant Gustl* in die deutschsprachige Literatur einführte. Indem er sich in seinen beiden Monolognovellen auf Momentaufnahmen seelischer Prozesse konzentriert, noch bevor sie der Zensur eines von gesellschaftlichen Normen geprägten Bewusstseins unterliegen, verwirklicht er zeitgenössische Literaturkonzepte. Hermann Bahr etwa propagierte die »Überwindung des Naturalismus« und verlangte eine »neue Psychologie«, die anstelle der akribischen Schilderung äußerer Verhältnisse Innenräume ausleuchtet: das komplexe Seelenleben des Menschen in seiner ganzen Vielfalt und Widersprüchlichkeit. Hierfür gelte es die »ersten Elemente« psychischer Prozesse aufzuspüren, »die Anfänge in den Finsternissen der Seele«.⁵

Der von Schnitzler gewählte innere Monolog entspricht dieser Programmatik in besonderem Maße, weil er auch halbbewusste Impulse und Emotionen zum Ausdruck bringen kann. Dabei erweist sich die vermeintliche Anarchie einer krisenhaften Psychodynamik, die sich dem Leser enthüllt, letztlich als Ergebnis einer vom Autor genau kalkulierten personalen Erzählstrategie. Auf diese Weise wird der innere Monolog zum idealen Medium für die literarische Gestaltung eines Seelendramas. Zugleich trägt er einem Epochenphänomen Rechnung: dem sogenannten »impressionistischen Menschentyp«, der ganz in seinen momentanen Eindrücken aufgeht. Den durch Inkohärenz und Diskontinuität bestimmten Bewusstseinsinhalt der Figur arrangiert Schnitzler durch eine kunstvolle Verknüpfung von Assoziationen und Gedankensprüngen allerdings so, dass die psychologisch differenziert darge-

1 Felix Salten, »Fräulein Else«, in: *Neue Freie Presse. Morgenblatt* (23. November 1924), S. 1–3.

2 *Hofmannsthal-Bw.*, S. 312.

3 Tb. 8, S. 200, 210 (Einträge vom 31. Oktober und 6. Dezember 1924).

4 Hermann Bahr, »Die Überwindung des Naturalismus« [1891], in: H. B.: *Zur Überwindung des Naturalismus. Theoretische Schriften 1887–1904*, hrsg. von Gotthart Wunberg, Stuttgart 1968, S. 33–102, hier S. 53.

5 Ebd., S. 57.

stellte Krisensituation des Individuums auch auf den sozialhistorischen Kontext hin transparent wird.⁶

Das Erzählverfahren steht zeitgenössischen Subjekt-Theorien nahe: Ernst Mach zog bereits 1886 in seinem auch von Schnitzler rezipierten epochalen Werk *Die Analyse der Empfindungen und das Verhältnis des Physischen zum Psychischen* erkenntnistheoretische Konsequenzen aus der modernen Identitätskrise. Er verstand das Ich nicht als »unveränderliche, bestimmte, scharf begrenzte Einheit«, sondern lediglich als einen diffusen »Komplex von Erinnerungen, Stimmungen, Gefühlen«. Machs bekanntes Fazit lautet: »Das Ich ist unrettbar.«⁷ Eine ähnliche Auffassung vertrat Schnitzler, wenn er in seinen *Aphorismen und Betrachtungen* von »flottierenden Elementen« in der Psyche des »kernlosen Menschen« ausging, »die sich niemals um ein Zentrum zu gruppieren« vermögen.⁸

Als beispielhafte Gestaltungen dieser anthropologischen Vorstellung können die Monolognovellen *Lieutenant Gustl* und *Fräulein Else* gelten, in denen die durch einen Konflikt bedingte seelische Desintegration der jeweiligen Hauptfigur extreme Affekte, radikale Stimmungswechsel und widersprüchliche Handlungsimpulse zur Folge hat. Ähnlich wie Gustl gerät auch Else durch äußere Zwänge in eine Krisensituation, aber in der Persönlichkeitsstruktur der beiden Protagonisten sind fundamentale Unterschiede zu erkennen: Während es sich bei Gustl um einen

6 Vgl. Pankaus Ausführungen zur Inflationgesellschaft im Nachwort seiner Edition: Arthur Schnitzler, *Fräulein Else. Novelle*, hrsg. von Johannes Pankau, Stuttgart: Reclam, 2002 [u. ö.] (Universal-Bibliothek, 18155), S. 89–107, hier S. 91 f. – Nach dieser Ausgabe wird im Text unter Angabe der bloßen Seitenzahlen zitiert.

7 Ernst Mach, *Die Analyse der Empfindungen und das Verhältnis des Physischen zum Psychischen*, mit einem Vorw. zum Neudr. von Gereon Wolters, Nachdr. der 9. Aufl. Jena 1922, Darmstadt 1991 [zuerst Leipzig 1886], S. 19, 2, 20.

8 AB, S. 53.

von primitiven Aggressionen und Ressentiments erfüllten Charakter handelt, der die Kollektividentität des Militärs sowie das mit ihr verbundene Normensystem kritiklos verinnerlicht hat, erweist sich die Problematik der neunzehnjährigen Else als erheblich komplexer: Geprägt von gesellschaftlichen Konventionen und zugleich von einem Anspruch auf autonome Lebensgestaltung getrieben, erprobt sie in ihrer Phantasie unterschiedliche Identitätswürfe. Während Gustl in seiner Rolle als Repräsentant der Armee aufgeht, tritt Else als Persönlichkeit mit individuelleren Zügen in Erscheinung: als eine sensible, leicht irritierbare junge Frau. Die Heterogenität ihrer psychischen Impulse, Selbstbilder und Zukunftsperspektiven hängt damit zusammen, dass sie im Spannungsfeld von Konvention und Rebellion ihre eigene Identität erst noch finden muss. Obwohl sie gegen herkömmliche Weiblichkeitskonzepte rebelliert und die Normen ihres sozialen Umfeldes kritisiert, verraten ihre Assoziationen und Wunschphantasien immer wieder, wie sehr sie dennoch durch traditionelle Verhaltensmuster und Rollenentwürfe geprägt ist.

Da ihr konkrete Perspektiven für eine autonome Lebensgestaltung fehlen, gerät Else zusehends in ein seelisches Vakuum, das eine passiv-resignative Haltung hervorruft. »Warum habe ich nichts gelernt?« (16), fragt sich die Neunzehnjährige, die später selbstkritisch konstatiert: »mir fehlt es an Energie« (20), »und Talent habe ich auch keines« (50). Ein Freund gibt ihr zu bedenken: »Aus Ihnen hätte alles Mögliche werden können, Fräulein, eine Pianistin, eine Buchhalterin, eine Schauspielerin, es stecken so viele Möglichkeiten in Ihnen« (20). Doch beschränkt sich diese Aussage auf eine vage Reihung bloßer Potentialitäten. Ohne solide Berufsausbildung und ohne konkrete eigene Lebensziele auf den Status als »anständiges junges Mädchen aus guter Familie« (69) festgelegt, das lediglich über einige Fremdsprachenkenntnisse verfügt und Klavier spielt (16), erscheint Else wie ein »Fräulein

ohne Eigenschaften.«⁹ Zwischen gegensätzlichen Wunschvorstellungen schwankend, vermag sie trotz ihrer Fähigkeit zu sensibler Beobachtung und kritischer Reflexion die Realität nicht immer angemessen einzuschätzen. Das zeigt beispielsweise ihr Gedanke: »Erschießen und Kriminal, all die Sachen gibt's ja gar nicht, die stehn nur in der Zeitung« (17).

Gegen das latente Defizienzgefühl versucht sich Else mit einem forcierten Selbstbewusstsein zu wappnen, das manchmal bis zu narzisstischen Größenphantasien reicht: So gefällt sie sich in der Präntion, snobistisch (7), sinnlich, »hochgemut und ungnädig« (6) zu sein. In der Selbstbeschreibung »ich die Hochgemute, die Aristokratin, die Marchesa, die Bettlerin, die Tochter des Defraudanten« (18) signalisiert allerdings schon der markante Wechsel von positiven zu negativen Charakterisierungen, dass die Fassade gutsituierten Bürgertums, die Elses Familie so angestrengt aufrechtzuerhalten versucht, längst brüchig geworden ist. Denn durch die Börsenspekulationen und die Spielsucht ihres Vaters, der als arrivierter Advokat gleichwohl hohes Ansehen genießt, sind die ökonomischen Verhältnisse inzwischen zerrüttet. »Rätselhaft, daß wir uns immer noch halten« (15), sinniert Else über den Niedergang ihrer Familie. Ihrem Bruder prognostiziert sie für die Zukunft »irgendein Malheur« (50) durch Schulden und Betrug; ein Onkel, dem sie sogar »ähnlich sehen« soll (51), beging bereits mit fünfzehn Jahren ohne erkennbaren Grund Suizid. Elses Fazit könnte kaum pessimistischer sein: »Für unsere Familie wäre es sowieso das Beste, sie stürbe aus« (50) – nicht zuletzt auch ein Reflex ihrer eigenen Perspektivlosigkeit.

⁹ Die Tendenz zur Identitätsauflösung und Entwirklichung ist für die zeitgenössische Krisensituation charakteristisch, die Robert Musil auf paradigmatische Weise in seinem Roman *Der Mann ohne Eigenschaften* reflektiert. Vgl. dazu Barbara Neymeyr, *Psychologie als Kulturdiagnose. Musils Epochenroman »Der Mann ohne Eigenschaften«*, Heidelberg 2005.

Je nach Stimmungslage reagiert Else auf die aporetische Lebenssituation mit rebellischen Ausbruchphantasien, mit der Utopie einer sorglosen Luxusexistenz oder mit resignativen, bis zu Suizidgedanken reichenden Rückzugstendenzen. Da ihr eine vertrauensvolle Gesprächsbasis im engeren sozialen Umfeld fehlt und das Familienklima von einer Atmosphäre oberflächlich-unauthentischer Konversation bestimmt ist, fühlt sich Else vollends auf sich selbst zurückgeworfen, auf das, was in ihr »wühlt und Angst hat« (47): »Alles in unserem Haus wird mit Scherzen erledigt, und keinem ist scherzhaft zumut. Jeder hat eigentlich Angst vor dem andern, jeder ist allein« (23).

Die einzige Möglichkeit, Verunsicherungen abzuwehren und das labile Selbstbewusstsein zu stabilisieren, sieht Else in ihrer Attraktivität und in ihrer aristokratischen Ausstrahlung (18, 62): »Ich habe eine edle Stirn und eine schöne Figur« (21). »Ich bin heute wirklich schön. Das macht wahrscheinlich die Aufregung« (20). In ihrer Frage: »Für wen bin ich schön?« (20), deutet sich allerdings bereits die Funktionalisierung der äußeren Erscheinung für gesellschaftliche Prestigezwecke an: für eine gute Position auf dem Heiratsmarkt. So ist Elses Plan, sich in der Hotelhalle »großartig« in Szene zu setzen (21), von der traditionellen Vorstellung der Versorgungsehe motiviert: »Reiche Partie. O, wenn ich es darauf anlegte!« (20); »Vielleicht ist gerade ein Milliardär angekommen. – Sie oder keine.« (21)

Nicht nur dieser Gedanke zeigt, in welchem Maße sich Else »zu einem sorgenlosen Leben geboren« glaubt (7). Sie neigt dazu, sich selbst im Spiegel imaginärer Außenperspektiven zu betrachten. Dies gilt sowohl in positivem als auch in negativem Sinne. Einerseits weist Elses Feststellung, dass ihr ein »bißchen Zärtlichkeit« zuteil wird, wenn sie »hübsch aussieht« (47), auf den Zusammenhang von Attraktivität und emotionaler Zuwendung hin; andererseits nimmt sie eine mögliche gesellschaftliche Ausgrenzung vorweg, wenn sie sich selbst aufgrund ihrer Distanz

zu traditionellen sozialen Normen als »verworfenes Geschöpf« bezeichnet, das »nicht geschaffen« ist »für eine bürgerliche Existenz« (50).

Immer wieder wird Elses Selbstwahrnehmung von pragmatischen, auf wirkungsvolle Selbstinszenierung zielenden Handlungsstrategien gelenkt – etwa dann, wenn sie für das geplante Gespräch mit dem verhassten Dorsday »berückend aussehen« will und daher eine »Toilette de circonstance« plant (17). In einer anderen Textpartie phantasiert sie ihren tödlichen Sturz vom Fensterbrett im distanzierten Reportage-Ton einer Zeitungsnachricht: »Wie uns aus San Martino gemeldet wird, hat sich dort im Hotel Fratazza ein beklagenswerter Unfall ereignet. Fräulein Else T., ein neunzehnjähriges bildschönes Mädchen, Tochter des bekannten Advokaten ...« (11). Einen Anspruch auf soziale Anerkennung scheint Else hier vor allem aus ihrer körperlichen Attraktivität abzuleiten. Dabei tendiert sie selbst zu der Veräußerlichung, die sie ihrem materialistisch orientierten Umfeld vorwirft.¹⁰ Zugleich definiert sie sich gesellschaftskonform über die berufliche Reputation des Vaters.

Nicht zufällig erhält die Wahrnehmung vor einem Spiegel in der Novelle eine geradezu leitmotivische Funktion (22, 56, 59–63). Elses Neigung zu ästhetischer Selbststilisierung reicht bis zu narzisstischen Verschmelzungsphantasien. Unter dem Druck einer durch äußere Zwänge entstandenen Krisensituation flüchtet sie sich in reine Selbstbezüglichkeit, die sich gleichwohl mit einem Moment von Selbstentfremdung verbindet. So formuliert sie ihren Monolog vor dem Spiegel zunächst in der unpersönlichen Sie-Form:

10 Vgl. dazu Rolf Allerdissen, *Arthur Schnitzler: Impressionistisches Rollenspiel und skeptischer Moralismus in seinen Erzählungen*, Bonn 1985, S. 41 f.

Bin ich wirklich so schön wie im Spiegel? Ach, kommen Sie doch näher, schönes Fräulein. Ich will Ihre blutroten Lippen küssen. Ich will Ihre Brüste an meine Brüste pressen. Wie schade, daß das Glas zwischen uns ist, das kalte Glas. Wie gut würden wir uns miteinander vertragen. Nicht wahr? Wir brauchten gar niemanden andern. Es gibt vielleicht gar keine andern Menschen. [...] Die träumen wir nur. (60)

Mit diesem Gedanken erreicht Elses Verschmelzungssehnsucht eine singuläre Intensität. Dass Schnitzler die auf die Spiegel-Imago bezogene erotische Anwandlung bis zu solipsistischen Vorstellungen steigert, ist konsequent, erhellt doch daraus die mit der narzisstischen Selbstbegegnung verbundene Aporie der Protagonistin. Noch kurz vor ihrem Suizid denkt Else: »Mein Spiegel ist es. Ist nicht mein Bild noch drin?« (76) Mit der phantasierten Vereinigung verbindet sich hier paradoxerweise eine symptomatische Tendenz zur Spaltung.

Schnitzler inszeniert Elses narzisstische Persönlichkeitsdimension als Folge einer durch die Familienkonstellation und die gesellschaftlichen Rahmenbedingungen mitverursachten Selbstwertproblematik. Den sozialpsychologischen Wirkungszusammenhang, den diese Novelle entfaltet, beleuchtet der Historiker Jacoby mit diagnostischer Tiefenschärfe: Menschen »suchen zwei- oder dreifache Bestätigung, wenn die erste fehlschlägt [...]. Im Gefängnis der Spiegel, welches die Gesellschaft ist, starren die Lebenslänglichen in den Spiegel, um Lebenszeichen zu entdecken. Mannigfache Widerspiegelungen sind das Opium für die vielfältigen Wunden, die das Ich empfangen hat.«¹¹

11 Russell Jacoby, *Soziale Amnesie. Eine Kritik der konformistischen Psychologie von Adler bis Laing*, aus dem Amerik. übers. von Christel Beier, Frankfurt a. M. 1978, S. 163. – Zum facettenreichen Syndrom der narzisstischen Persönlichkeit, zu dem ein ausgeprägtes Bedürfnis nach

In welchem Maße Unsicherheit und Isolation die Suche nach einer kompensatorischen Selbstbestätigung von außen motivieren, zeigt Elses vergebliche Ausrichtung auf einen imaginären Partner: »Ich bin ja so furchtbar allein, wie es sich niemand vorstellen kann. Sei gegrüßt, mein Geliebter. Wer? Sei gegrüßt, mein Bräutigam! Wer? Sei gegrüßt, mein Freund! Wer? – Fred? – Aber keine Spur. [...] Guten Abend, schönstes Fräulein im Spiegel, behalten Sie mich in gutem Angedenken« (22). Durch das Fragepronomen »Wer« führt Else ihre eigene mentale Fixierung auf Wunschprojektionen dreimal nacheinander ad absurdum. Mit psychologischer Konsequenz folgt der Sehnsucht nach einem Partner die Spaltung des instabilen, ins Vakuum der Beziehungslosigkeit geratenen Ich; der Sprecherin Else tritt am Ende nur die Spiegel-Imago als einzige Adressatin gegenüber.

Auch im Fluktuieren ihrer Wünsche zwischen gegensätzlichen Zukunftsperspektiven, zwischen gesellschaftskonformen Weiblichkeitsmodellen und lustbetonten Ausbruchphantasien, kommt Elses Identitätsdiffusion zum Ausdruck: »Ich werde auf dem Land leben. Einen Gutsbesitzer werde ich heiraten und Kinder werde ich haben« (21). – »Aber Kind will ich keines haben. Ich bin nicht mütterlich« (21). – »Ich werde nicht treu sein« (20). – »Ich werde hundert Geliebte haben, tausend, warum nicht?« (18) In diesem provokanten Gedanken, den Else bewusst hyperbolisch zuspitzt, scheint die Vielzahl erotischer Abenteuer auf fehlende Bindungsbereitschaft hinzuwei-

Selbstbestätigung, chronische Unsicherheit, ungewöhnliche Egozentrik, Kontaktstörungen, Misstrauen, Arroganz, Angst vor emotionaler Bindung, eingeschränkte Liebesfähigkeit, ein Alternieren von Omnipotenz- und Minderwertigkeitsgefühlen sowie Verschmelzungswünsche und Suizidphantasien gehören, vgl. Otto F. Kernberg, *Borderline-Störungen und pathologischer Narzissmus*, 8. Aufl., Frankfurt a. M. 1995, S. 261–273. Freuds triebtheoretische Erklärung narzisstischer Selbstwertstörungen wurde in der neueren Narzissmus-Forschung durch sozialpsychologische und kulturkritische Konzepte ergänzt.

sen. Schon am Anfang der Novelle vermutet sie: »Ich glaube, ich kann mich nicht verlieben. Eigentlich merkwürdig. Denn sinnlich bin ich gewiß« (6).

Einer Verwirklichung der Libertinage-Phantasien stehen allerdings die von Else verinnerlichten gesellschaftlichen Moralvorstellungen im Wege. Zwar wirft sie ihrem Vetter Paul vor, dass er in einer dafür geeigneten Situation nicht »etwas unternehmender« gewesen ist. »Aber dann wäre es ihm übel ergangen« (10) – so die Perspektive des Über-Ich, das sich am Leitbild der sittsamen »höheren Tochter« orientiert. Sie muss zwar das Repertoire der souveränen Koketterie beherrschen, im Ernstfall aber den Rückzug in die Prüderie antreten. So kommt es zu einem ambivalenten Verhalten, das zwischen erotischer Lockung und kühler Zurückweisung changiert. Von diesem Muster sind auch Elses Erinnerungen an einige Männer bestimmt: »Frecher Kerl. Aber hübsch« (9). Und: »unanständig war er [...]. Aber schön« (10).

Wunscherfüllung ist unter diesen Umständen nur in enthemmten Phantasien möglich, nicht jedoch in der Realität. Ein Paradebeispiel dafür ist Elses *Femme-fatale*-Attitüde in der Vorstellung der männermordenden Sirene, die sie angesichts der eigenen Ohnmacht und Abhängigkeit als kompensatorische Allmachtsvision genießt (46). Immer wieder kommt es bei Else zu solchen gegensätzlichen Reflexen in Gestalt lustvoller Ausbruchphantasien, die vom Anspruch auf eine autonome Sexualität motiviert sind und das traditionelle Lebensmodell der Ehe als Versorgungsinstitution, das zuvor auch ihre eigenen Gedanken bestimmte (20f.), radikal negieren. Den Tauschhandel nach dem Prinzip »ökonomische Absicherung gegen sexuelle Dienstleistung« empfindet Else nun als Verrat an einer selbstbestimmten Sinnlichkeit.

Vollends in die Krise gerät Elses ohnehin schon labile Identität, als ein Expressbrief ihrer Mutter im Hotel eintrifft. Nachdem Schnitzler bereits am Anfang der Novelle

den Abbruch des Tennisspiels durch seine Protagonistin so gestaltet hat, dass er im Rückblick als symbolischer Abschied vom Leben¹² gelesen werden kann (5), lässt er Elses längst brüchig gewordene Urlaubsidylle endgültig zerbrechen: Die Mutter bittet sie nämlich darum, den spielsüchtigen Vater aus einer durch Veruntreuung von Mündelgeldern selbst verschuldeten Notlage zu retten. Den wohlhabenden Kunsthändler Dorsday, der sich zufällig im selben Hotel aufhält, soll Else dazu überreden, dem Vater innerhalb von drei Tagen einen Geldbetrag von dreißigtausend Gulden vorzustrecken, um die drohende Inhaftierung und den gesellschaftlichen Skandal zu verhindern. Später steigert sich der Handlungsdruck noch dadurch, dass die Summe – wie Else durch ein Telegramm ihrer Mutter erfährt – auf fünfzigtausend Gulden erhöht worden ist (55).

Die auffälligen Verharmlosungen »Ich versichere dich, es ist nichts dabei« (13) und »Glaub mir, du vergibst dir nicht das Geringste, mein geliebtes Kind« (14) erscheinen schon angesichts der Mitteilung »Papa hatte ja anfangs Bedenken« (14) suspekt; durch Elses kritische Kommentare werden sie vollends als Ausdruck einer fatalen Strategie entlarvt. Offenbar spekulieren die Eltern, die durchaus Handlungsalternativen gehabt hätten (13, 39), auf die erotische Attraktivität ihrer Tochter für den potentiellen Geldgeber. Dass Else dieses Kalkül durchschaut, zeigt ihr illusionsloser Kommentar: »Die edle Tochter verkauft sich für den geliebten Vater« (17). Hellsichtig antizipiert sie die später von Dorsday tatsächlich formulierte Bedingung.

Der Anspruch auf eine autonome Sexualität, den Elses Selbstbild als »Luder« ebenso zu erkennen gibt wie ihre Faszination durch den Typus des Filous und ihre Phantasien von erotischer Libertinage mit zahlreichen Liebhabern, wird durch die abrupt eingetretene Zwangslage in

Frage gestellt. Entzaubert, entfremdet und enteignet erscheint die Erotik dann, wenn sie zum schnöden Gegenwert in einem von materiellen Interessen dominierten Tauschgeschäft verkommt. Die Aufhebung erotischer Wahlfreiheit durch ökonomische Zwänge empfindet Else als tiefste Erniedrigung ihrer Person: »Nein, ich verkaufe mich nicht. Niemals. [...] Ich schenke mich her. [...] Ein Luder will ich sein, aber nicht eine Dirne« (39). Mit dieser Gegenüberstellung bringt Else den Kontrast zwischen erotischer Selbstbestimmung und einer Verdinglichung der Sexualität zur bloßen Ware prägnant auf den Begriff.

Bereits zur narrativen Gestaltung von Elses emotionalen Reaktionen auf den Expressbrief nutzt Schnitzler die Möglichkeiten des inneren Monologs, um die Diskrepanz zwischen den Verharmlosungsstrategien der Mutter und den kritischen, den Hintergrund des Geschehens erhellenden Kommentaren der Tochter zu zeigen. Besonders kunstvoll setzt er dieses personale Erzählverfahren später für die Inszenierung von Elses Dialog mit Dorsday ein. Als artistischen Höhepunkt platziert er ihn in der Mitte der Novelle. Der wörtlichen Rede Elses stellt Schnitzler nicht nur den durch Kursivierung hervorgehobenen Gesprächspart Dorsdays gegenüber, sondern – im Medium des inneren Monologs – auch das extreme Spektrum ihrer Gedanken und Gefühle. Der in der Tonlage erstaunlich moderate Dialog bildet so einen auffälligen Kontrast zu dem zwischen heterogenen Affekten und Impulsen chaotisch wechselnden Innenleben der jungen Frau. Ohne diese Diskrepanz würde sich die spannungsreiche Interaktion zwischen Else und Dorsday auf eine eher triviale, mit konventionellen Floskeln garnierte Unterhaltung beschränken. Mit Hilfe des inneren Monologs gelingt es Schnitzler jedoch, die Oberflächendimension des Gesprächs direkt mit der extremen Psychodynamik der Hauptfigur zu konfrontieren.

Hochsensibel registriert Else die Nuancen im Verhalten

¹² Vgl. dazu Pankau (s. Anm. 6), S. 97.

Dorsdays; sie nimmt Blicksignale, mimische Regungen, Untertöne und atmosphärische Schwingungen mit seismographischer Genauigkeit wahr und beobachtet dabei auch ihre eigenen Reaktionen. Während des Dialogs durchlebt sie ein Wechselbad der Gefühle. Deren Spektrum reicht von Hoffnung und Erleichterung bis zu Verunsicherung, Ratlosigkeit, Angst, Ekel, Verzweiflung, Wut und Aggression. Hinzu kommen strategische Überlegungen, polemische Kommentare, Selbstkritik und positive Autosuggestionen sowie ausgeprägte Ambivalenzen gegenüber dem Vater, den Else als Genie (39) und Lump (58) zugleich bewundert, bemitleidet und verachtet.

Am Ende dieser seelischen Zerreißprobe fühlt sich Else vollends in der Aporie. Denn als Gegenleistung für eine finanzielle Hilfe verlangt Dorsday, sie solle sich ihm eine Viertelstunde lang nackt zeigen (35). Damit spitzt sich die Krisensituation zu. Else empfindet Dorsdays Ansinnen als unerträgliche Verletzung ihrer persönlichen Integrität, auch wenn er seine voyeuristischen Gelüste durch romantische Ästhetisierung immerhin zu kaschieren versucht: »das Sternenlicht wird Sie herrlich kleiden« (36). Der extremen Situation Elses entspricht während des Gesprächs und danach das Spektrum ihrer zwischen Fluchtimpulsen und Abwehrreflexen changierenden Problemlösungsversuche: Es umfasst sowohl offensive als auch defensive Verhaltensweisen. Zunächst tendiert Else zur Realitätsverleugnung, wenn sie Dorsdays Forderung nonchalant (16) als Scherz auffassen möchte (45, 56). Später weicht sie dem Konflikt aus, indem sie sich regressiven Fluchtphantasien hingibt (46, 61). Der Idee, sich nach einer alternativen Geldquelle umzusehen (17, 37), folgt die Vorstellung, Dorsday mit dem Revolver unter Druck zu setzen (64) oder ihn zum Duell fordern und töten zu lassen (37, 42). Zwischenzeitlich meint Else sogar, der Urheber der familiären Zwangslage müsse selbst die Konsequenzen aus seinem Fehlverhalten ziehen: »Papa soll sich umbringen«

(32). Auch sie selbst erwägt die Möglichkeit, sich dem Dilemma durch Suizid zu entziehen (32).

Im Stadium der Resignation schließlich konzentrieren sich Elses gedankliche Strategien auf Ausweichmanöver, und zwar mit dem Ziel, sich durch eigenwillige Modifikation der Vertragsbedingungen zumindest einen Rest von Autonomie zu bewahren. Zwei Lösungen zieht sie in Betracht: sich dem Kunsthändler nicht lebendig, sondern tot zu präsentieren (51) oder anstelle der von ihm erwarteten Exklusivveranstaltung die Selbstentblößung vor einem größeren Publikum zu inszenieren (49, 58).

Dem Einfall »Wenn noch einer dabei wäre? Warum nicht? Er hat ja nicht gesagt, daß er mit mir allein sein muß« (49), folgt sogleich die konkrete Phantasie: »Wenn es mir beliebt, dürfte ich das ganze Hotel dazu einladen« (49). Auf diese Idee reagiert Else später geradezu euphorisch:

Wenn einer mich sieht, dann sollen mich auch andere sehen. Ja! – Herrlicher Gedanke! – Alle sollen sie mich sehen. Die ganze Welt soll mich sehen. Und dann kommt das Veronal. Nein, [...] dann kommt die Villa mit den Marmorstufen und die schönen Jünglinge und die Freiheit und die weite Welt! Guten Abend, Fräulein Else, so gefallen Sie mir. (58)

Elses Narzissmus steigert sich bis zu einer hymnischen Selbstbewunderung, die sogar in kosmische Dimensionen ausgreift: »Schön, schön bin ich! Schau mich an, Nacht! Berge schaut mich an! Himmel schau mich an, wie schön ich bin« (59). Die Gefahr, dass sich der öffentliche Fauxpas unversehens zum gesellschaftlichen Skandal entwickelt, verdrängt Else, indem sie den exhibitionistischen Akt zu einer auch für andere Frauen vorbildlichen Mutprobe umdeutet: »Nehmt euch ein Beispiel. Ich, die Jungfrau, ich traue mich« (59).

Dieser Überschlagungseffekt resultiert aus Elses seelischer Bedrängnis und lässt zugleich die Exzentrik ihrer aus der Balance geratenen Psyche erkennen. Mit der Vorstellung einer von lustvoller Sinnlichkeit erfüllten Luxusexistenz greift sie bezeichnenderweise auf frühere exhibitionistische Phantasien zurück (6, 19, 37f.), die damals aus ihren narzisstischen Neigungen entsprangen. Else stilisiert ihre öffentliche Entblößung vor großem Publikum zum autonomen Akt, der ihrer inneren Disposition entspricht: »Hab ich mir nicht mein ganzes Leben lang so was gewünscht?« (62) Hier erscheint Elses Exhibitionismus als komplementär zu Dorsdays Voyeurismus. Ihr Bedürfnis nach erotischer Selbstinszenierung reicht bis zu einer ästhetischen Stilisierung nach kunsthistorischen Mustern: »Du bist schön mit dem Mantel«, denkt Else, als sie sich bereits entkleidet hat, »Florentinerinnen haben sich so malen lassen. In den Galerien hängen ihre Bilder und es ist eine Ehre für sie« (62).

Den exhibitionistischen Akt vor den Hotelgästen, mit dem Else en passant in abgewandelter Form auch Dorsdays Bedingung erfüllen will, möchte sie nun vorrangig als mentale und erotische Emanzipation verstehen, die ihr eine Art Wiedergeburt ermöglichen soll, den Übergang in eine neue, von erotischer Libertinage bestimmte Luder-Existenz: »Ein Luder will ich werden, wie es die Welt noch nicht gesehen hat« (56). – »Alle, alle sollen sie mich sehen! – Dann gibt es kein Zurück, kein nach Hause zu Papa und Mama [...]; alle hab ich sie so zum Narren; – den Schuften Dorsday vor allem – und komme zum zweitenmal auf die Welt ...« (59). In diesem Zusammenhang haben narzisstische Bedürfnisse und schauspielerische Ambitionen zentrale Bedeutung. Elses Einschätzung »Zur Bühne hätte ich gehen sollen« (18), die früher bloß einer nostalgischen Retrospektive entsprang, stimuliert nun eine Grenzüberschreitung, die von der narzisstischen Sehnsucht nach bewundernden Blicken bestimmt ist. Ihre ge-

sellschaftliche Außenseiterposition überhöht sie zur theatralischen Inszenierung einer Bühnenrolle. So fiebert Else euphorisch ihrer »großen Vorstellung« entgegen (47, 63).

Die vermeintliche Emanzipation durch den exhibitionistischen Akt, den Else als Rebellion gegen alle bürgerlichen Normen und als Ausdruck vollkommener Autonomie betrachtet, erweist sich allerdings als bloße Attitüde, wenn sie schon vor der Ausführung der geplanten Tat Veronal bereitstellt und sich der Selbstverantwortung entzieht, indem sie die Entscheidung über ihr Handeln ängstlich an Außenstehende delegiert: Einem fremden Mann, dem sie zufällig im Treppenhaus des Hotels begegnet, legt sie in Gedanken gleichsam ihr »Schicksal«¹³ in die Hand: »Wenn Sie mich grüßen, so kehre ich wieder um. So grüßen Sie mich doch. [...] Retten Sie mich!« (63)

Wenig später stilisiert Else einen anderen, ihr ebenfalls nicht bekannten Hotelgast, der für sie geradezu idealtypisch das Bild eines Filous verkörpert, zum Sehnsuchtsziel romantischer Projektionen und zum eigentlichen Adressaten des exhibitionistischen Aktes: »Mein Bräutigam, mein Geliebter« (69). Das Melodramatische der Inszenierung im Musiksalon, wo Else vor allen Anwesenden ihren Mantel lüftet, unterstreicht Schnitzler durch Klavierbegleitung: Die Melodien aus Robert Schumanns *Carnaval-Zyklus*, der eine Ausnahmesituation mit der Lizenz zu Normbruch, Maskerade und Enthüllung evoziert, sind sogar als Partiturauszug in den Text integriert.¹⁴

13 Auch in anderen Erzählungen inszeniert Schnitzler die Schicksalsgläubigkeit seiner Figuren als Indiz eingeschränkter Autonomie: Das gilt beispielsweise für *Frau Berta Garlan*, *Spiel im Morgengrauen* und *Flucht in die Finsternis*.

14 Vgl. dazu die Analyse von Heide Eilert, *Das Kunstzitat in der erzählenden Dichtung. Studien zur Literatur um 1900*, Stuttgart 1991, S. 332. – Zur Bedeutung von Lektüre- und Theatererlebnissen für die Formierung von Elses Vorstellungswelt vgl. Achim Aurnhammer, »Selig, wer in Träumen stirbt«. Das literarisierte Leben und Sterben von *Fräulein Else*«, in: *Euphorion* 77 (1983), S. 500–510.

Zunächst genießt Else ihre Nacktheit wie einen paradiesischen Urzustand vollkommener Einheit mit sich selbst: »Köstlich rieselt es durch meine Haut. Wie wundervoll ist es nackt zu sein« (69). Der durch nervöse Übererregung und extreme Ambivalenzen verursachte Spannungszustand entlädt sich dann allerdings explosionsartig in einem hysterischen Lach- und Schreikrampf, den Else machtlos als Rebellion ihres Körpers gegen ihren Willen hinnehmen muss. Konsequenterweise wählt Schnitzler für das Finale seines Seelendramas das während des Fin de Siècle epidemische Krankheitsyndrom der Hysterie,¹⁵ zu dem Nervosität, Hypersensibilität, Egozentrik, affektive Instabilität, exzentrische Reaktionen und eine Neigung zu theatralischer Selbstinszenierung gehören – Verhaltensweisen, die auch für Else charakteristisch sind. Dem physischen Kollaps, durch den sie bei vollem Bewusstsein in einen ohnmachtsähnlichen Zustand fällt, entspricht ein abrupter psychischer Umschlag: »Ich bin glücklich. Der Filou hat mich nackt gesehen. O, ich schäme mich so. Was habe ich getan? Nie wieder werde ich die Augen öffnen« (71). Das überwältigende Gefühl von Scham und Reue überlagert die euphorische Utopie einer sinnlich befreiten Existenz und macht für Else auch das Weiterleben unmöglich. Die Schuld dafür gibt sie den anderen: »Ihr habt mich umgebracht, ihr alle, ihr alle!« (77)

Da die öffentliche Entblößung für Else zum Höhepunkt rückhaltloser Selbstpreisgabe wird, die keine Rückkehr ins normale Leben mehr zulässt, bleibt ihr danach nur noch die Flucht in den Suizid, der ihren Wunsch, sich

15 Zum hysterischen Syndrom vgl. Regina Schaps, *Hysterie und Weiblichkeit. Wissenschaftsmythen über die Frau*, Frankfurt a. M. / New York 1992. – Freud betrachtet den »hysterischen Krampfanfall« als »ein Koitusäquivalent« und vertritt die (auch auf Schnitzlers Protagonistin anwendbare) These: »Das hysterische Symptom entsteht als Kompromiß aus zwei gegensätzlichen Affekt- oder Triebregungen [...]« (Sigmund Freud, *Studienausgabe in zehn Bänden und einem Ergänzungsband*, hrsg. von Alexander Mitscherlich [u. a.], Bd. 6, Frankfurt a. M. 1982, S. 203, 193).

dem Skandal zu entziehen, auf radikale Weise erfüllt. Der überraschend kindliche Subjektivismus im Gedanken der Neunzehnjährigen – »Meine Augen sind zu. Niemand kann mich sehen« (71) – leitet eine Phase der Regression ein, die sich durch die Überdosis Veronal am Ende der Novelle noch intensiviert: »Gib mir die Hand, Papa. Wir fliegen zusammen« (81).

Schnitzler gestaltet Elses Sterbeprozess bis ins tödliche Delirium hinein als impressionistisches Vibrieren, das Wirklichkeitssegmente in Gestalt akustischer Wahrnehmungen und Körperempfindungen sowie Gedankenketten und Traumbilder flimmernd ineinandergleiten lässt. So gerät Else zusehends in einen lust- und angstbesetzten seelischen Schwebestand, in dem sie schließlich ihre Todesfurcht überwindet und jedwede irdische Beschränktheit abstreift. Surreale Visionen und narkotische Flugphantasien münden in eine ekstatische Verschmelzung mit dem Kosmos. Vermittelt wird dieses Entgrenzungserlebnis durch einen musikalisch unterlegten Steigerungszustand. Ein letzter Außenweltreiz, der Klang ihres Namens, verbindet sich mit der akustischen Halluzination von Chor- und Orgelmusik zu einer Sphärenharmonie: »Alle singen mit. Die Wälder auch und die Berge und die Sterne. Nie habe ich etwas so Schönes gehört« (80f.). Elses Identitätskrise endet unbewältigt im Rausch ästhetischer Illusionen; die seelische Regression mündet unmittelbar in die Agonie.

Literaturhinweise

- Fräulein Else. Novelle. In: Die Neue Rundschau. Berlin 35 (1924). H. 4.
 Fräulein Else. Berlin [u. a.]: Zsolnay, 1924.
 Fräulein Else. Hrsg. von Johannes Pankau. Stuttgart: Reclam, 2002. (Universal-Bibliothek. 18155.)

- Allerdissen, Rolf: Arthur Schnitzler: Impressionistisches Rollenspiel und skeptischer Moralismus in seinen Erzählungen. Bonn 1985. S. 34–55.
- Aurnhammer, Achim: *Selig, wer in Träumen stirbt*. Das literarisierte Leben und Sterben von *Fräulein Else*. In: Euphorion 77 (1983). S. 500–510.
- Eilert, Heide: Das Kunstzitat in der erzählenden Dichtung. Studien zur Literatur um 1900. Stuttgart 1991. S. 322–335.
- Kunisch, Hans-Peter: Gefährdete Spiegel. Körper in Texten der Frühen Moderne (1890–1930): Musil – Schnitzler – Kafka. Frankfurt a. M. 1996. S. 119–138.
- Perlmann, Michaela L.: Der Traum in der literarischen Moderne. Untersuchungen zum Werk Arthur Schnitzlers. München 1987. S. 114–130.
- Schmidt-Dengler, Wendelin: Inflation der Werte und Gefühle. Zu Arthur Schnitzlers *Fräulein Else*. In: Akten des Internationalen Symposiums »Arthur Schnitzler und seine Zeit«. Hrsg. von Giuseppe Farese. Bern 1985. S. 170–181.
- Zenke, Jürgen: Die deutsche Monolog Erzählung im 20. Jahrhundert. Köln/Wien 1976. S. 57–68.

Traumnovelle

Maskeraden der Lust

Von Hee-Ju Kim

Die im Jahr 1925 erschienene *Traumnovelle* gehört wie die zeitgleich entstandene Monolognovelle *Fräulein Else* zu den meistdiskutierten Werken Schnitzlers. Der Geschichte einer Beziehungskrise, die ein junger, dem gehobenen Wiener Bürgertum angehörender Arzt und seine Ehefrau durchleben, wurde oft ein besonderer Stellenwert in Schnitzlers Œuvre zugewiesen. In ihr sah man das einzige Werk, welches das Liebesverhältnis der Protagonisten trotz erotischer Versuchungen bis zum Schluss hin aufrechterhält,¹ wenn nicht gar auf eine höhere Ebene der Verständigung hebt.² Eine derartig harmonisierende Deutung, die in dem Alterswerk Schnitzlers die für ihn typische Beziehungsproblematik selbst auf untypische Weise gestaltet sieht, ist jedoch wenig überzeugend. In der *Traumnovelle* zeigt sich vielmehr die Brüchigkeit erotischer Beziehungen, die gerade durch ihre institutionelle Verankerung in der Ehe keine innere Stabilität erlangen.

Fridolin und Albertine überwinden ihre Ehekrise um einen hohen Preis: Ihre Liebe wird am Ende von einem bloß noch familiären Loyalitätsideal abgelöst. Was bringt das scheinbar so einträchtige Verhältnis der Eheleute aus seinem Gleichgewicht? Zwar nicht den Grund, wohl aber

1 Vgl. Hartmut Scheible, *Arthur Schnitzler und die Aufklärung*, München 1977, S. 70f.

2 Vgl. William H. Rey, *Arthur Schnitzler. Die späte Prosa als Gipfel seines Schaffens*, Berlin 1968, S. 86–125, bes. S. 98; Michael Scheffel, »Ich will dir alles erzählen«. Von der »Märchenhaftigkeit des Alltäglichen« in Arthur Schnitzlers *Traumnovelle*, in: *Arthur Schnitzler*, hrsg. von Heinz Ludwig Arnold. München 1998, (Text + Kritik, 138/139), S. 123–137, bes. S. 132f.