

Topik und
Kritik
14.98

»Ich bin nicht mütterlich«

Zur Psychopoetik der Hysterie in Schnitzlers »Fräulein Else«

»(...) ja, die Zunge liegt wie gelähmt, auf einmal läuft mir Fieber unter der Haut entlang, und meine Augen weigern die Sicht, es überrascht meine Ohren, mir bricht Schweiß aus, rinnt mir herab, es beben alle Glieder, fahler als trockne Gräser bin ich, einer Toten beinahe gleicht mein Aussehn (...).«

Sappho

»Eine Frau, die sich, zumal unter heutigen Kulturumständen, der Leidenschaft überläßt, erfährt das Zerstörende nur zu bald.«

C. G. Jung

1

»Daß Medizin und Dichtung sich in ihm wundersam verknüpfen, ist uns bis zum Unwohlwerden von den Feuilletonisten auseinandergesetzt worden«¹, hat 1912 Karl Kraus gegen die Vorliebe der zeitgenössischen Schnitzler-Rezeption für Metaphern aus den Bereichen von Heilkunde und Diagnostik polemisiert. Dabei zielte Kraus' Verdikt gleichermaßen gegen den Versuch, aus dem therapeutischen Verhältnis von Arzt und Patient einen Schlüssel zum angemessenen Verständnis eines Werks abzuleiten, wie gegen dieses Werk selbst, das an der »Banalität einer Auffassung, die es mit der zweifelhaften Geistigkeit der Medizin zu erklären versucht«², seinen unübersehbaren Anteil habe. Interessanterweise liefert der Satiriker für die von ihm verworfene diagnostische Dimension von Werk und Rezeption Schnitzlers selbst einen diagnostischen Kommentar. Beide, Werk und Kritik, verkörpern für Karl Kraus nämlich einen »konzentrierten Schwächezustand«³, das heißt einen von ihm als seicht, verweichlicht und weibisch verworfenen Habitus. Die Geschlechtsmetapher benutzt Kraus in diesem Zusammenhang explizit: »Schnitzlers Esprit« ist für ihn »die Form der für ein Zeitalter endgiltigen

Männerschwäche«⁴. Und die Popularität Schnitzlers sieht er »im Geschlechtscharakter der Generation begründet. Sie alle sind Söhne des Hermes und der Aphrodite, und ein Kräftiger würde ihnen nur beweisen, daß sie Weiber sind.«⁵

Wenn wir dem eine weitere diagnostische Ebene hinzufügen und Formulierungen wie diese, unabhängig von ihrer vordergründig misogynen Tendenz, mentalitätsgeschichtlich betrachten, spricht aus ihnen zweierlei: nämlich zum einen die ihrerseits zeittypische Metaphorisierung des »nervösen« Zeitgeistes um 1900 unter dem Signum des Weiblichen⁶; und zum anderen dessen Abwehr im Namen einer dem Sexus der Frau entgegengesetzten Instanz, die von Karl Kraus »Geist«, von Otto Weininger »Charakter«, von Robert Musil »Wirklichkeitssinn« und von Sigmund Freud »Zwangsneurose« genannt worden ist. Gemeinsam ist solchen Attributen die Abgrenzung des Weiblichen vom Bereich der Sinn setzenden, Fakten schaffenden Sprache der Öffentlichkeit. Anders gesagt: Das Weibliche, so wie es von den Vordenkern der Moderne um 1900 wahrgenommen wird, ist ein Geschlecht, das aufgrund seiner Sprachlosigkeit fasziniert. Denn weil seine einzige Sprache die Sprache des Geschlechts ist, verkörpert es das Geschlechtliche exklusiv und exzentrisch. Die Sprache des Weiblichen ist die Sprache des Begehrens, welches das Begehren nach der Sprache mit umfaßt als das Begehren nach etwas, das nicht beherrscht werden kann, sondern das einen beherrscht und von dem man besessen ist. – »Die Sprache der Frauen blieb ungeschaffen. Sprechende Frauen sind von einer wahnwitzigen Sprache besessen«⁷, hat 1913 ein weiterer Theoretiker der Moderne, Walter Benjamin, die nämliche Konstruktion des Weiblichen umschrieben und damit das Stichwort geliefert für ein allegorisches Bild, das der gedanklichen Konfiguration des Weiblichen – kein Gesicht, aber einen Körper verleiht; den Körper einer Frau, die wahnwitzig ist, weil sie zu sprechen verlangt und dieses Verlangen mit der Sprache ihres Körpers zum Ausdruck bringt, dem sprechenden Körper der Hysterika.

2

Wo ihm hysterische, das heißt in ihrem Liebesbegehren maßlose Frauen als literarische Personen begegnet sind, vor allem in Gestalt von Wedekinds »Lulu«, hat Karl Kraus sie gegen Sittenkodizes und Moralapostel jeglicher Provenienz leidenschaftlich verteidigt.⁸ Dagegen hat er »das Weibliche« als Metapher für eine Form von Kultur und ein Paradigma von ästhetischer Praxis, wie es unter anderen Arthur Schnitzler für ihn verkörpert, verworfen. Dies mag damit zusammenhängen, daß es Kraus darum ging, die Geschlechtsdifferenz als solche zu erhalten, was konsequenter gelingt, wenn der

Blick auf die Frau nicht seinerseits effeminiert ist. Über Schnitzlers 1924 veröffentlichte Novelle »Fräulein Else«⁹ hat Kraus sich explizit nicht geäußert. Aber unabhängig davon, wie er »Fräulein Else« als Frau und als Novelle gefunden hätte, erscheint es mir aufschlußreich, die argumentationslogischen Differenzierungen, die Karl Kraus im Feld der Geschlechtsmetaphorik aktualisiert, in Bezug auf Schnitzlers »Else« im Blick zu behalten. Diese sind:

1. die Unterscheidung zwischen einer im Bereich von Reflexion und Rhetorik interferierenden Ebene der künstlerischen Produktivität und einer Ebene des ästhetischen Effekts, auf der Karl Kraus Arthur Schnitzler als den Typus des zeitgeistkonformen Literaten und sich selbst als einen »Dichter gegen die Zeit«¹⁰ sieht; sowie

2. die Unterscheidung zwischen einer Ebene des Textes, auf der es um die stofflich überzeugende Darstellung, Inszenierung und Dramatisierung einer Person oder Personenkonstellation geht, und einer Ebene des Subtextes, auf der es um die textpoetische oder mimetische Angemessenheit einer Schreibweise oder Redetechnik geht.

3

»Fräulein Else«, Protagonistin in Schnitzlers gleichnamiger Novelle, ist die neunzehnjährige Tochter eines jüdischen Wiener Advokaten. Sie ist schön, sportlich, vital und außerdem ehrgeizig und klug und träumt den Traum einer Liebe, in dem sich spätpubertäre Reminiszenzen an eine idealisierte Vaterbeziehung – »Was hast du mir mitgebracht, Papa? Dreißigtausend Puppen. Da brauch ich ein eigenes Haus dazu.«¹¹ – mit narzißtischen Imaginationen eines ausschweifenden und polymorphen Liebeslebens mischen – »Ich werde hundert Geliebte haben, tausend, warum nicht?«¹² Außer konventionellen Dialogfloskeln, die sie mit den Personen austauscht, die ebenso wie sie ihre »Ferialwochen« – »als wenn ich nicht immer Ferien hätt', leider«¹³ – in einem Hotel in den italienischen Dolomiten verbringen, und außer einem *sui generis* strategisch und folglich rhetorisch verstellt angelegten Bittgespräch mit dem avisierten Kreditgeber Dorsday, spricht »Fräulein Else« im Verlauf der geschilderten Handlungssequenz nicht laut. Sie teilt sich ihrer Umgebung verbal nicht mit – was freilich keinesfalls bedeutet, daß sie nichts zu sagen hätte und es ihr an Beredsamkeit mangelte. Im Gegenteil: In dem großangelegten inneren Monolog, als welchen Schnitzler seine Novelle gestaltet, hat ausschließlich Else das Wort. Und das, was sie in ihrem Monolog bedenkt – und über die Vermittlungsinstanz Literatur uns zu bedenken gibt –, zeugt, statt von einer regredierten Sprache, von außerordentlicher Reflexivität, Phantasie und Eloquenz.

Der innere Monolog ist gattungspoetisch die genuine Darstellungsform

der Selbstanalyse. So wie Else ihn führt, offenbart sie sich in ihm als eine Person ohne akzeptable Lebensperspektive, die sich, in der Konsequenz der von ihr durchlebten Krise, aus der gesellschaftlichen Diskursgemeinschaft verabschiedet. Diese Tatsache vermittelt *in nuce* schon die Öffnungsszene der Novelle, in der sich Else demonstrativ vom Tennisspiel zurückzieht und das Gespräch mit ihren Spielpartnern Cissy und Paul formell beendet. In dem Maße, in dem Else aus dem – die Novelle auch im weiteren Verlauf leitmotivisch strukturierenden – Gesellschaftsspiel ausscheidet, stellt sie sich den offenen Wunden ihrer Subjektivität und der Aussichtslosigkeit ihrer Existenz. Denn für eine intelligente, ambitionierte und passionierte junge Frau – »ich möchte fortreisen und tun können, was ich will. Wenn Papa nach Amerika durchgeht, begleite ich ihn«¹⁴ – bietet die österreichische Gesellschaft zu Beginn des 20. Jahrhunderts keine angemessenen Möglichkeiten der beruflichen und sexuellen Selbstverwirklichung: »Bin nicht geschaffen für eine bürgerliche Existenz, und Talent habe ich auch keines. (...) Oder soll ich Bonne werden oder Telephonistin oder einen Herrn Wilomitzer heiraten oder mich von Ihnen aushalten lassen. Es ist alles gleich ekelhaft (...).«¹⁵

Dies ist ein Moment, das die Figur der Else zur Hysterikerin disponiert: Else, der es verwehrt ist, ihre physischen und intellektuellen Möglichkeiten im Rahmen eines gesellschaftlich anerkannten Handlungsmodells zu realisieren, verweigert der ihr feindlichen Gesellschaft den Kompromiß. Sie kündigt den Kommunikationsvertrag, zieht sich in die Welt ihrer eigenen Imaginationen zurück und erlebt die damit einhergehenden Leiden am Ich im Affekt einer eigentümlichen Mischung aus Ahnungswissen und Angstlust: »Nun ist er offen, der Brief, und ich hab' gar nicht bemerkt, daß ich ihn aufgemacht habe. Ich setze mich aufs Fensterbrett und lese ihn. Achtgeben, daß ich nicht hinunterstürze. 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 ... Natürlich würde es heißen, ich hätte mich umgebracht aus unglücklicher Liebe, oder weil ich in der Hoffnung war.«¹⁶

So wie sie sich in dieser Schlüsselszene offenbart, ist Elses Angstlust ein Erfahrungsmodus, in dem sich ein Subjekt seinem Versagungsstrauma nicht nur aussetzt, sondern dieses mit den Mitteln der Imagination zwanghaft und im Grenzbereich von narzißtischer Ich-Fixierung und paranoischer Selbstauflösung selbst herbeiführt und reproduziert. Letzteres ist für Schnitzlers selbsterklärten »Doppelgänger«¹⁷ im Geiste, Sigmund Freud, ein unverkennbares Indiz der hysterischen Neurose. Was in der hysterischen Angstlust reaktiviert wird, ist Freud zufolge ein »Erinnerungssymbol«¹⁸ sowie »Anzeichen und Ersatz einer unterbliebenen Triebbefriedigung«¹⁹. Über »Symbole«, »Zeichen«, »Ersatzbildungen« spricht die Hysterikerin das aus, was zu sagen ihr in der Sprache von Lexikon und Grammatik als Repräsen-

tationsinstanzen eines subjektfeindlichen Kommunikationssystems verwehrt ist. Insofern beruht die Sprachlosigkeit der Hysterikerin nicht auf einem Unvermögen, sondern im Gegenteil auf einer gesteigerten Sensibilität für die Fallgruben von Phraseologie und Konventionalität im öffentlichen Sprachgebrauch. »Fräulein Else« leidet nicht wie Freuds Patientinnen an akuter Aphasie, aber ebenso wie diesen verriegeln Angst und Scham ihr den Mund. Und ebenso wie diese ist sie für Angst und Scham nicht darum besonders anfällig, weil sie infantil und intellektuell unreif wäre, sondern im Gegenteil darum, weil sie über Eigenschaften verfügt, die Freud und Breuer 1894 auch den von ihnen behandelten Hysterika zugesprochen haben: »Willensenergie«²⁰, »intellektuelle Frühreife«²¹ (Dora), »einen kräftigen Intellekt«, »erstaunlich scharfsinnige Kombination«, »scharfsichtige Intuition«²² (Anna O.) sowie »männliche Intelligenz und Energie«²³ (Emmy N.).

4

Elses Disposition zur Hysterie kulminiert in einer Situation, der sie in doppelter Hinsicht als Opfer ausgesetzt ist: als Mitglied einer dekadenten bürgerlichen Klasse sowie als Frau, deren Wert unter den Bedingungen der Warengesellschaft über ein sexualisiertes ökonomisches Äquivalent bemessen wird. »Nein, ich verkaufe mich nicht. Niemals. Nie werde ich mich verkaufen. Ich schenke mich her. Ja, wenn ich einmal den Rechten finde, schenke ich mich her. Aber ich verkaufe mich nicht. Ein Luder will ich sein, aber nicht eine Dirne. Sie haben sich verrechnet, Herr von Dorsday.«²⁴ – Dies ist die prosaische Formel, auf die Else ihr Sehnsuchtsmotiv bringt: als Frau selbst über ihre Sexualität verfügen zu können. Die Tatsache, daß der eigene Vater sie in eine Lage bringt, die ihr dies unmöglich macht, treibt Else in die hysterische Krisis und schließlich in den Selbstmord. Als Opfer seiner Spielleienschaft hat der Vater Mündelgelder veruntreut. Wenn er seine Schuld nicht kurzfristig mit 50.000 Gulden auslöst, droht ihm selbst die Verhaftung und der Familie der ökonomische und gesellschaftliche Ruin. In dieser Situation drängt die Mutter ihre Tochter per Expreßbrief – im Namen des Vaters – zur *ultima ratio* einer Bettelmission bei dem als Lebemann bekannten, reichen Kunsthändler Dorsday. Die Bitte kommt einer Nötigung zur Prostitution gleich. Denn als Gegenleistung für einen Kredit verlangt Dorsday, daß Else sich ihm nackt zeigt. Dorsdays Forderung versetzt Else in einen Zustand hysterischer Panik, als dessen Effekt sich die assoziative Produktion von Angst-Lust-Phantasien zunehmend beschleunigt und sich schließlich in einer Schockhandlung entlädt: Vor den Augen Dorsdays, aber auch weiterer anwesender Gäste, zeigt Else sich im Musikzimmer des Hotels nackt. Unter hysterischem Lachen bricht sie zusammen und wird, während die Skandalnach-

richt im Hotel die Runde macht, auf ihr Zimmer gebracht, wo sie sich mit einer Überdosis des Schlafmittels »Veronal« ins Todesdelirium versetzt.

Im poetischen Aufbau der Novelle ist Elses Exhibition eine mehrfach determinierte Szene:

– Erst nachdem Else ihren Körper enthüllt hat, können sich auch ihre – im Zustand des Deliriums entbundenen – Phantasien unverhüllt aussprechen: »Gib mir die Hand, Papa. Wir fliegen zusammen. So schön ist die Welt, wenn man fliegen kann. Küß' mir doch nicht die Hand. Ich bin ja dein Kind, Papa.«²⁵ Damit wird ausgesprochen, was der Leser aufgrund motivischer Vorverweise längst weiß: daß es Elses inzestuöse Vater-Imago ist, die den überhöhten Maßstab ihres Liebesbegehrens vorgibt und sich Elses Suche nach einer lebhaften weiblichen Identität in den Weg stellt. So gesehen, ist die Tatsache, daß Else ihren Körper öffentlich zur Schau stellt, die metonymisch verschobene Darstellung der Tatsache, daß ihr die Liebesidentifizierung mit einem einzigen Objekt des Begehrens unmöglich ist. Was die hysterische Szene zum Ausdruck bringt, ist die Konstellation eines unaufhebbaren Mangels: des Mangels an Liebesfähigkeit, des Mangels an Liebeserfüllung, des Mangels an Ich.

– Der Mangel an Ich, den Elses Exhibition offenbart, ist das, was die Szene darstellt, die »Epiphanie des Verdrängten«²⁶, wie Renate Schlesier sagt. Dies bedeutet aber nicht, daß die Szene auch von einem außer Kontrolle geratenen Subjekt dargestellt wird. Im Gegenteil: Die Grenzüberschreitung, die »Fräulein Else« vollzieht, geschieht mit vollem Bewußtsein der Akteurin, die mit ihr eine bestimmte Intention verbindet und sich über die Konsequenzen ihres Handelns keiner Illusion hingibt: »Alle sollen sie mich sehen. Die ganze Welt soll mich sehen.... Guten Abend, Fräulein Else, so gefallen Sie mir. Haha, da unten werden sie meinen, ich bin verrückt geworden. Aber ich war noch nie so vernünftig. Zum ersten Mal in meinem Leben bin ich wirklich vernünftig! Alle, alle sollen sie mich sehen! (...) alle hab' ich sie so zum Narren; (...) – und komme zum zweiten Mal auf die Welt...«²⁷ – Dies ist die in ihrer euphemistischen Rhetorik kaum zu steigernde Antizipation eines Selbstmords und insofern ein Selbstbetrug. Aber unbestreitbar spricht aus Elses Argumentation eine eigene Logik: Wenn Else Dorsdays Forderung in aller Öffentlichkeit nachkommt, statt privatim und heimlich, konterkariert sie deren intentionalen Sinn und übernimmt im letzten Akt einer Schmierkomödie, deren erste Akte nicht sie zu verantworten hat, die Regie. Wenn Else sich vor den Augen der Öffentlichkeit entblößt, enthüllt sie nicht nur den eigenen – jungfräulichen – Körper, sondern mit diesem auch die skandalöse Doppelmoral einer »guten Gesellschaft«, die sich am Sexus der Frau berauscht, ihr eine autonome Sexualität aber abspricht. Natürlich wird eine solche Handlungslogik von der Gesellschaft, gegen die sie sich richtet, nicht verstanden. Dies macht die »hochgemute«²⁸ Hysterika »Fräulein Else«

zu einer tragischen Heroine, deren Körper dafür, daß er eine unerhörte Wahrheit ausspricht, ganz allein den vollen Preis zahlt.

5

Aus dem ambivalenten Zusammenspiel von Ich-Mangel und Selbst-Kontrolle konstituiert sich das überdeterminierte hysterische Symptom. Im Horizont psychoanalytischer Differenztheorien, die von unterschiedlichen Entwicklungsmodellen der männlichen und weiblichen Geschlechtsidentität ausgehen²⁹, kann man ersteren auch als die »weibliche« und letztere als die »männliche« Seite der Hysterie bezeichnen. Denn die Gefahr der Ich-Verfehlung ist den an Freud anschließenden Theorien zufolge in der weiblichen Sexualentwicklung in viel höherem Maße virulent als in der männlichen Konstellation. Als Umkehrschluß aus dieser Annahme ist Freud davon ausgegangen, »daß die Hysterie eine größere Affinität zur Weiblichkeit hat, ebenso wie die Zwangsneurose zur Männlichkeit«³⁰. Beim Manne gelingt demnach der Übergang von einer Phase der frühkindlichen Mutterbindung zu einer Phase der – heterosexuellen – Objektlibido dadurch, daß er sich von dem verlorengegangenen Liebesobjekt durch dessen Distanzierung als »anderes Geschlecht« zuerst befreit, um sich seiner dann im Ausklang der ödipalen Phase durch Sexualisierung neu zu bemächtigen. Demgegenüber bleibt der Prozeß der Ablösung und Selbstfindung der Frau auf den Schauplatz des einen, weiblichen Geschlechts beschränkt. Während der Mann sich von der Frau differenziert, um sich als Mann zu finden, muß die Frau sich von der Frau differenzieren, um sich selbst als Frau wiederzufinden. Oder, anders gesagt: Für eine Frau ist die Ausbildung einer geschlechtlichen Identität darum schwieriger, weil sie den Verlust der Mutter als primäres Liebesobjekt nicht so radikal mit muttermörderischen Imaginationen ausagieren kann wie der Mann und die destruktiven Energien dieser Entwicklungsphase darum in höherem Maße gegen sich selbst richtet. Unterschwellig berichtet auch »Fräulein Else« von einer solchen ungelösten Spannung im Verhältnis zwischen Mutter und Tochter. Elses Einstellung zur Mutter ist verbal feindselig und ablehnend: »Mama ist ziemlich dumm. Von mir hat sie keine Ahnung.«³¹ Dennoch unterwirft sich Else deren Strategie und erträgt ihrerwegen sogar Dorsdays sexistische Attitüden: »Warum drückt er seine Knie an meine, während er da vor mir steht. Ach, ich lasse es mir gefallen. Was tut's, wenn man einmal so tief gesunken ist.«³²

Wohin eine solche Unterwerfung unter das von der Mutter auferlegte Weiblichkeitsschicksal in ihrer inneren Psychodynamik tendiert, hat die französische Zeichentheoretikerin Julia Kristeva mit einer Szene beschrieben, die ganz allgemein gedacht ist, sich aber anhört, als sei »Fräulein Else« direkt

gemeint: »In der Konsequenz richtet sich der Haß, den ich gegen sie (die Mutter, B. L.) hege, nicht nach außen, sondern schließt sich in mir ein. Es gibt keinen Haß, nur eine implosive Stimmung, die sich einmauert und mich heimlich tötet, auf kleiner Flamme, in ständiger Verbitterung, mit Anfällen von Traurigkeit oder schließlich mit dem tödlichen Schlafmittel, das ich in größeren oder kleineren Dosen zu mir nehme in der dunklen Hoffnung, mich ... nicht als wirkliche Person wiederzufinden, aber als eine vollständige Person zu imaginieren, erhöht durch meinen Tod, der mich vollendet.«³³

6

In seiner Psycho-Logik beruht der Ich-Mangel, den die hysterische Szene darstellt, insofern auf einer Abwehrstrategie, nämlich auf der Weigerung einer Frau, sich mit dem ihr abverlangten Weiblichkeitsmodell zu identifizieren. Dabei trifft sich der »weibliche« Anteil der Hysterie mit ihrem »männlichen« Konterpart, welcher sich in der Kontrolliertheit und Rationalisierung von Elses Inszenierung ausdrückt. Denn obwohl sich beide Dimensionen – die gleichzeitige Abwesenheit und Anwesenheit eines Ich – vordergründig zu widersprechen scheinen, stehen beide gemeinsam im Dienst der Abwehr des gesellschaftsfähigen Modells von Weiblichkeit, wie es die Mutter repräsentiert und das man in Bezug auf Schnitzlers »Else« auch so charakterisieren kann, wie es Christina von Braun für die Hysterikerin unserer Tage, die magersüchtige Frau, getan hat: als Widerstand gegen »die Verwandlung der Frau als Sexualwesen in eine Mutter«³⁴. – »Ich könnte einen Mann sehr glücklich machen. Wäre nur der rechte Mann da. Aber Kind will ich keines haben. Ich bin nicht mütterlich. Mama ist mütterlich, Tante Irene ist mütterlich. Ich habe eine edle Stirn und eine schöne Figur.«³⁵ – Auch die »edle Stirn« und die »schöne Figur« ließen sich dem Differential »männlich/weiblich« zuordnen und machen insofern deutlich, daß Else sich ihrem Geschlecht nicht *in toto* verweigert und »keine Frau« sein will, sondern sich im Gegenteil gegen die Desexualisierung der Frau zu einem (Mutter-)Objekt wehrt. Anders gesagt: Als Hysterikerin insistiert »Fräulein Else« auf einer vollwertigen weiblichen Sexualität, die nicht zur sexuellen Funktion verkommt und darum auch an den Anteilen festhält, die Freud dem Bereich von »Aktivität« und »Männlichkeit« und der weiblichen Sexualität als deren bisexuelle Komponente zugeordnet hat.³⁶ Sozusagen als Pendant zu der der erwachsen werdenden Frau abverlangten Umorientierung vom Liebes-Objekt Frau/Mutter auf das Liebesobjekt Mann sieht Freuds Modell der Sexualentwicklung für die Frau als sexuelles Subjekt einen Wechsel von der als »männlich« konnotierten klitoralen zur »weiblich« konnotierten vaginalen Sexualität vor: »In diesem Wechsel der leitenden erogenen Zonen sowie in dem Verdrän-

gungsschub der Pubertät, der gleichsam die infantile Männlichkeit beiseite schafft, liegen die Hauptbedingungen für die Bevorzugung des Weibes zur Neurose, insbesondere zur Hysterie. Diese Bedingungen hängen also mit dem Wesen der Weiblichkeit innigst zusammen.«³⁷ – Den Gedanken kann man freilich auch umdrehen und die Hysterisierung, das heißt Pathologisierung des Phänomens Hysterie als ein Denkmuster verstehen, dem die Vorstellung einer nicht auf den Phallus fixierten weiblichen Sexualität unheimlich und suspekt ist. »Insofern spezifiziert«, wie Marianne Schuller schreibt, »die Hysterie keineswegs nur eine Krankheit von Frauen, sondern die Hysterie ist der Name für ein Weiblichkeit konstituierendes Ausschlußverfahren.«³⁸

7

Ohne Zweifel entspricht »Fräulein Else«, allegorisch betrachtet, dem epochalen Phantasma der hysterischen Frau als eines »Mythos der Differenz«³⁹, als welchen Christine Buci-Glucksmann die Irritation umschrieben hat, die von Frauengestalten wie Lulu, Carmen, Salome, Elektra oder Musils Agathe ausgegangen ist. All diese Frauen gewinnen ihr Profil weniger aus den Handlungskonstellationen, in die sie sich verstricken, als aus der Tatsache, daß sich in ihnen ein auffälliger, besonderer, exzentrischer oder pathogener Seelenzustand inkarniert hat. Sie verkörpern eine Form von weiblicher Subjektivität, die im Licht der gesellschaftlich sanktionierten Normalität als abnorm oder krankhaft erscheinen mag, aber deren »Abartigkeit« doch für den herrschenden Gemeinsinn zumindest soweit nachvollzogen werden kann, daß er sich, als Autor oder Leser, von ihr faszinieren läßt – wenigstens aus der Distanz, die die Imaginationen der Literatur zur Welt der Wirklichkeit halten. Die Grenzüberschreitungen, die die wilden, nymphomanen, männergewalttätigen, leidenschaftlichen und kompromißlosen Frauen in der Literatur um 1900 vorführen, sind offenbar von einer psychomentalen Authentizität getragen, die es verbietet, ihnen *in toto* zu widersprechen. In der Absolutheit, mit der die narzißtische Lust der Frau ihr hysterisches Recht fordert, zeigt sich die Frau als »Vollweib«, das seine Geschlechtlichkeit unter Bedingungen, die deren souveräne Verwirklichung ausschließen, zumindest symbolisch offenbart und ausagiert. Dies ist der hysterische Schock, der den Mann auf doppelte Weise trifft: Er spricht ihm im diskursiven Spiel der sexuellen Alteritäten die Definitionsvollmacht ab und konfrontiert ihn mit dem Wunsch nach einer eigenen, souveränen Weiblichkeit. Aber dadurch, daß sie das Bild, das der Mann sich von der Frau gemacht hat, erschüttert, erschüttert die Hysterika auch das Bild, das der Mann sich von sich selbst gemacht hat. Das heißt: Indem die Frau ihm einen Vorschein derjenigen vermittelt, die zu sein sie sich wünscht, enthüllt sie ihm, daß die wirkliche Frau, von

der er sein Bewußtsein männlicher Differenz bisher abgeleitet hat, nur ein Phantasma gewesen ist, eine flüchtige Konstruktion, ohne mythische Kraft und Persistenz. Einerseits fasziniert von der sinnlich verführerischen Ästhetik der Hysterie, erfährt sich der Mann in deren Horizont andererseits als um seine eigene – sexuelle – Identität betrogen.

8

Eine Möglichkeit, einer solchen Irritation zu entkommen, ist die Adaption der Zeichensprache der Hysterie. Vergessen wir nicht: Auch bei der *femme fatale* des *Fin de siècle* handelt es sich durchweg um männliche Kopfgeburt. Als Autoren der Elses, Lulus, Salomes holen sich Schnitzler, Wedekind, Hofmannsthal die Definitionsmacht über die von ihren Gestalten verkörperte Weiblichkeit symbolisch zurück. Sie studieren den aufgelösten Körper der Hysterikerin und rekonstruieren ihn in einem Text. Damit tun sie in der Tat das, was Kraus Schnitzler vorwirft: Sie verwandeln sich einem Weiblichen an und verleiben es sich ein. Damit erweisen sie sich als »männliche Hysteriker«, die – als Travestiten – ihre Idee vom »Frau-Sein«⁴⁰ poetisch zum Ausdruck bringen. Aber gleichzeitig entsprechen sie – in einem subtextuellen Sinn – auch der Analogie von »Medizin und Dichtung«, die Kraus als vordergründiges Klischee zurückweist. Denn wie der Psychoanalytiker Freud, der die hysterischen Symptome seiner Patientinnen in Studien klassifiziert, von denen er selbst sagt, sie seien »wie Novellen zu lesen«⁴¹, lesen sie im Archiv der Weiblichkeitsmetaphern und hysterischen Zeichen und bringen diese in eine dramaturgische Ordnung, die dem analytischen Urteil des Arztes analog ist. »Die so beschleunigte Oszillation von Psychologie, Dichtung und Frauentheater erreichte ihre raschesten Frequenzen bei Arthur Schnitzler. Schnitzler konnte vormittags die Aphasien seiner hysterischen Patientinnen durch Hypnose heilen; nachmittags ließ er auf dem Papier den Anatol seine hypnotisierte Cora fragen, ob sie ihn auch liebt. Das ist die moderne Autorenfrage an alle Leserinnen.«⁴²

Möglich ist eine solche Ästhetisierung des Kranken und Pathologischen aber nur darum, weil es sich bei der Hysterie um ein Phänomen handelt, bei dem sich das Leiden an einem gesellschaftlichen Zustand selbst unmittelbar körpersprachlich, das heißt theatralisch ausspricht. Die Hysterie symbolisiert eine Mangelserfahrung und ist insofern in sich ästhetisch konditioniert. Dies beinhaltet, daß die Hysterie nicht über fixe – sondern allenfalls »typische« – Symptome identifiziert werden kann. Sie ist eine Krankheit, die nicht nur ihre Gestalt ständig wechselt, sondern kann – insoweit sie sich über Verfahren der Symbolisierung und Wiederholung je und je konstituiert – als *die* Krankheit des Gestaltwechsels verstanden werden. »Als »hysterisch«, so

Christina von Braun, »wird alles bezeichnet, was nicht der Normalität zuzuordnen ist – je nachdem, wo man die Normalität ansiedelt. Hysterie kann alles sein, und alles kann Hysterie sein, vorausgesetzt es wird als Ausnahmezustand betrachtet.«⁴³

9

Für Ausnahmezustände im Sinne »einer sich ereigneten unerhörten Begebenheit«⁴⁴ ist nach Goethe die Novelle zuständig. Einige von Schnitzlers Erzählungen – »Traumnovelle« (1925), »Abenteurernovelle« (1928) – führen den Begriff schon im Titel; andere, zumal die beiden großen inneren Monologe »Leutnant Gustl«⁴⁵ (1900) und »Fräulein Else« (1924), sind von der Literaturwissenschaft stillschweigend als Novellen rezipiert worden. In beiden bezeichnet der »Ausnahmezustand« eine zugespitzte Krise des Subjekts. »Gustl« und »Else« können als chiasmisch aufeinander bezogene Parabeln gelesen werden. In beiden geht es um die Identität des Protagonisten, genauer gesagt, um seine sexuelle Identität, die im Falle Gustls im Affront auf den phallisch determinierten Ehrenkodex des Mannes und im Falle der Else im Affront auf die »männliche«, das heißt souveräne Sexualität der Frau kulminiert. Während Gustl, der den Konflikt selbst ausgelöst hat, überlebt, ohne sich ihm gestellt zu haben, stellt Else sich einem unverschuldeten Konflikt und kommt in ihm um.

Daß Schnitzler sich in der geschlechtlichen Konstellation mit der Perspektive des Hysterisch/Weiblichen identifiziert, steht außer Frage. Dabei wird die travestitische Anverwandlung des männlichen Autors an seine weibliche Protagonistin nur durch deren psychopoetische Travestie überboten, mit der sie sich selbst spielt, als sei sie jemand anders. »Das war ein ganz guter Abgang«⁴⁶, heißt es schon zu Beginn der Novelle, nachdem Else sich vom Tennisspiel verabschiedet hat. Der Satz signalisiert, daß Else die Eindrücke, die sie hinterläßt, nicht einfach macht, sondern inszeniert. Else spielt einen »weiblichen Effekt«, der dem Weiblichkeitsbild derer entspricht, an die er sich adressiert. Daß der Effekt ankommt, obwohl Else ihm nicht wirklich entspricht, setzt voraus, daß sie, während sie sich »wie eine Frau« benimmt, »wie ein Mann« denkt. Daß eine »wirkliche Else« in dieser Szene nicht vorkommt, sondern allenfalls zwischen den beiden travestitischen Positionen, die sie verkörpert, als imaginäre Dritte vermutet werden kann, weist voraus auf die tragische Bedeutung, die die Wiederholung von Elses »Frau-Spielen« in der Schlußsequenz der Novelle annehmen wird: Auch Elses hysterischer Zusammenbruch und Selbstmord sind Inszenierungen einer »Weiblichkeit«, die der Person der Else nicht entspricht und die als Inszenierungen Elses Hunger nach Ich jenseits der Realität dokumentieren. Allegorisch gespro-

chen, bringt Else mit der Entwirklichung ihres Körpers im Selbstmord ihr uneigentliches Verhältnis zur Realität auf einen logischen Begriff. Die Tragik der Else beruht insofern auf dem Umstand, daß sich Elses Bild vom Frau-Sein in einer Situation ohne Zukunft und Perspektive zum ersten Mal mit der Wirklichkeit ihres Frau-Seins berührt.

10

1921 wurde Schnitzlers Ehe mit Olga Gussmann nach langjähriger Krise geschieden. 1922 gratulierte Sigmund Freud zum 60. Geburtstag Schnitzlers mit dem berühmten »Doppelgänger«-Brief. 1923 ist die Novelle »Fräulein Else« entstanden. Am 24. Juli 1928 hat sich Schnitzlers Tochter Lili, achtzehnjährig, durch einen Herzschuß aus der Pistole ihres Ehemanns, des italienischen Faschisten Arnaldo Cappellini, das Leben genommen. »Du liebst eigentlich nur ein Wesen wirklich – Lili, weil sie unbewußt ist«⁴⁷, hatte Olga Schnitzler ihrem Mann 1916 vorgehalten, als »das Kind« sieben war. Mit acht Jahren, 1917, wollte sich Lili »von der Terrasse herunterstürzen, um zu probieren wie das ist«. Mit dreizehn, 1922, fühlte sie sich »unglücklich, weil ich kein Mann bin«, hatte »ernste Selbstmordgedanken« und »wollte in die Apotheke gehen und ein schnell und schmerzlos genossenes tötendes Gift verlangen«. Mit sechzehn schrieb sie in ihr Tagebuch, daß sie »dringend einen Mann braucht«, und mit siebzehn, 1926, daß sie »von dem Faschisten vergewaltigt und roh behandelt werden möchte«. Arnaldo Cappellini hat seine Frau geschlagen, vergewaltigt und betrogen. Aber auch Lili hörte mit der Hochzeit nicht auf, »überall schöne Männer« zu sehen. »Dabei liebe ich A. masslos, aber diese Dinge haben gar nichts damit zu tun.« Seit der Scheidung der Eltern war Lili magersüchtig. Zwei Tage vor ihrem Tod hat sie einer Bekannten aufgetragen: »Sagen Sie Vater, er soll herkommen, es ist so schön hier. (...) Nein, sagen Sie ihm nur, daß ich ihn liebe.«

Arthur Schnitzler hat sich, sagt man, von der Trauer über den Tod der Tochter nie erholt.

1 Karl Kraus: »Schnitzler-Feier«, in: »Die Fackel«, Nr. 351–353, 1912, S. 77–88, hier S. 79. — 2 Ebd., S. 79. — 3 Ebd., S. 78. — 4 Ebd., S. 77. — 5 Ebd., S. 77. — 6 Vgl. etwa Nike Wagner: »Geist und Geschlecht. Karl Kraus und die Erotik der Wiener Moderne«, Frankfurt/M. 1982 sowie Jacques Le Rider: »Das Werk des Weiblichen in der (Post-)Moderne«, in: »Verabschiedung der (Post-)Moderne?«, Tübingen 1987, S. 133–147. — 7 Walter Benjamin: »Metaphysik der Jugend«, in: ders.: »Gesammelte Schriften«, Bd. II.1, hg. von Rolf Tiedemann

und Hermann Schweggenhäuser, Frankfurt/M. 1977, S. 91–104, hier: S. 95. — 8 Vgl. Karl Kraus: »Die Büchse der Pandora«, in: »Die Fackel«, Nr. 182, 1905, S. 1–14. — 9 »Fräulein Else« wurde zuerst im Oktober 1924 in Heft 35 der »Neuen Rundschau« veröffentlicht. Ich zitiere im folgenden nach: Arthur Schnitzler: »Gesammelte Werke in Einzelausgaben. Das erzählerische Werk«, Bd. 5, Frankfurt/M. 1978, S. 209–266. — 10 Karl Kraus: »Schnitzler-Feyer«, a. a. O., S. 77. — 11 Arthur Schnitzler: »Fräulein Else«, a. a. O., S. 265. — 12 Ebd., S. 219. — 13 Ebd., S. 214. — 14 Ebd., S. 223. — 15 Ebd., S. 243. — 16 Ebd., S. 213. — 17 Sigmund Freud: »Briefe an Arthur Schnitzler«, in: »Die Neue Rundschau«, 66, 1955, S. 95–106, hier: S. 96. — 18 Sigmund Freud: »Hysterische Phantasien und ihre Beziehung zur Bisexualität« (1908), in: ders.: »Gesammelte Werke«, Bd. VII, Frankfurt/M. 1966, S. 194. — 19 Sigmund Freud: »Hemmung, Symptom und Angst« (1926), in: ders.: »Gesammelte Werke«, Bd. XIV, Frankfurt/M. 1966, S. 118. — 20 Sigmund Freud, Josef Breuer: »Studien über Hysterie«, Frankfurt/M. 1970, S. 194. — 21 Sigmund Freud: »Bruchstück einer Hysterie-Analyse«, in: ders.: »Gesammelte Werke«, Bd. V, Frankfurt/M. 1966, S. 160–286, hier: S. 177. — 22 Sigmund Freud, Josef Breuer: »Studien über Hysterie«, a. a. O., S. 20. — 23 Ebd., S. 84. — 24 Arthur Schnitzler: »Fräulein Else«, a. a. O., S. 234. — 25 Ebd., S. 266. — 26 Renate Schlierer: »Konstruktionen der Weiblichkeit bei Sigmund Freud. Zum Problem von Entmythologisierung und Remythologisierung in der psychoanalytischen Theorie«, Frankfurt/M. 1981, S. 48. — 27 Arthur Schnitzler: »Fräulein Else«, a. a. O., S. 249. — 28 Ebd., S. 210 und S. 220. — 29 Vgl. etwa Edith Seifert: »Was will das Weib? Zu Begehren und Lust bei Freud und Lacan«, Weinheim 1987. — 30 Sigmund Freud: »Hemmung, Symptom und Angst«, a. a. O., S. 174. — 31 Arthur Schnitzler: »Fräulein Else«, a. a. O., S. 210. — 32 Ebd., S. 227. — 33 Julia Kristeva: »Soleil noir. Dépression et mélancolie«, Paris 1987, S. 39, Übersetzung von Barbara Lerssch-Schumacher. — 34 Christina von Braun: »Nicht Ich nicht. Logik, Lüge, Libido«, Frankfurt/M. 1985, S. 462. — 35 Arthur Schnitzler: »Fräulein Else«, a. a. O., S. 221. — 36 Vgl. Sigmund Freud: »Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie. Die Umgestaltungen der Pubertät« (1904/05), in: ders.: »Gesammelte Werke«, Bd. V, Frankfurt/M. 1966, S. 108–131. — 37 Ebd., S. 123. — 38 Marianne Schuller: »Weibliche Neurol. und Identität. Zur Diskussion der Hysterie um die Jahrhundertwenden«, in: »Die Wiederkehr des Körper«, hg. von Dietmar Kamp und Christoph Wulf, Frankfurt/M. 1982, S. 180–192, hier: S. 190. — 39 Christine Buch-Glucksmann: »Walter Benjamin und die Utopie des Weiblichen«, Hamburg 1984, S. 10. — 40 Christina von Braun: »Nicht Ich nicht«, a. a. O., S. 334; sowie dies.: »Männliche Hysterie. Weibliche Askese. Zum Paradigmenwechsel in den Geschlechterrollen«, in: »Konkursbuch 20«, 1988, S. 10–38, hier: S. 24. Vgl. zur »männlichen Hysterie« um die Jahrhundertwenden außerdem Nike Wagner u. a.: »Mann, sei nicht so hysterisch!«, München 1991. — 41 Sigmund Freud, Josef Breuer: »Studien über Hysterie«, a. a. O., hier: S. 213. — 42 Manfred Schneider: »Hysterie als Gesamtkunstwerk. Aufstieg und Verfall einer Semiotik der Weiblichkeit«, in: »Merkur«, 1985, Heft 9/10, S. 879–895, hier: S. 890. — 43 Christina von Braun: »Nicht Ich. Ich nicht«, a. a. O., S. 23. — 44 J. P. Beckermann: »Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens«, Berlin/Leipzig 1907, S. 113. — 45 Arthur Schnitzler: »Leutnant Gustl«, in: ders.: »Gesammelte Werke in Einzelausgaben. Das erzählerische Werk«, Bd. 2, Frankfurt/M. 1978, S. 207–236. — 46 Arthur Schnitzler: »Fräulein Else«, a. a. O., S. 209. — 47 Ich zitiere hier und im folgenden nach Ulrich Weinzierl: »Arthur Schnitzler«, a. a. O., S. 201–212.

Wolfgang Sabler
Moderne und
Bemerkungen zur
Arthur Schnitzlers
Moderne oder Boi
ler nicht heute we
ner Moderne? D
Kontinent, dessen
Verdrängtes und
der Einschätzung
Das heißt die Frag
außerdem: Welch
Zwischen konsen
Im »Modernen r
Gegenwart« begri
gikomödie »Das
er in der »viellei
Hauptperson des
läßt. Modern und
skandalumwüter
los brüskierende
gern sieht. Doch
kaum. Bei der W
Vorhang gerufen
immer sein We
grundsätzlich fei
kulturellem Geb
Meinung der ku
als repräsentativ
quater Weise zu
kalen Bruch mi
Als Schnitzler
mit einem aben
das Verhältnis z