

Freud und Schnitzler getrennte Wege: Während Freud an einer sexuellen Ätiologie festhält, legt Schnitzler das Hauptaugenmerk auf die gesellschaftliche und familiäre Umgebung, die für ihn den auslösenden Moment und die Grundvoraussetzungen einer neurotischen Störung darstellen. Freud übersieht jedoch das Eingebettetsein der Sexualität selbst, die nur auf den ersten Blick Ursache der Krankheit ist, in ein gesellschaftliches Gefüge. Schnitzler kommt dem Rätsel der Hysterie also näher als Freud, indem er die Zusammenhänge zwischen Kultur, Gesellschaft, Sexualität und der Entstehung der Hysterie in die Betrachtung mit einbezieht.⁷⁷ Somit vertritt ich die These, dass Schnitzler weit fortschrittlicher auf dem Gebiet der Hysterieforschung ist als Freud, weil er sich mit den Problemen der Zeit, der strengen Rollenverteilung, der normierenden Gesellschaftsordnung, der Doppelmoral und der sozialen „Verfremdung“⁷⁸ auseinandersetzt. Freud scheitert an der Suche nach einem allgemeingültigen Schlüssel für das Verständnis der menschlichen Psyche, während Schnitzler diese Ambition nicht teilt und deshalb einen offeneren und freieren Blick für den Menschen als Einzelwesen behält. Trotzdem nutzt Schnitzler auch für seine Werke und Charaktere einzelne Erkenntnisse der freudschen Psychoanalyse, verinnerlicht, als aufmerksamer Arzt und Dichter, Freuds „Studien über Hysterie“⁷⁹, „Traumdeutung“⁸⁰ und „Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse“⁸¹ und macht die gewonnenen Ideen nutzbar für sein Werk, *Fräulein Else* spielt in etwa im selben Jahr, in dem Freuds „Studien über Hysterie“ erscheinen. Es liegt also nahe, Schnitzler eine bewusste Anlehnung seiner literarischen Figur an Freuds Hysterikerinnen zu unterstellen und eine Beeinflussung Schnitzlers durch die Veröffentlichung von Freuds Werk im Jahre 1896 anzunehmen. Nicht allein der Name seiner Novelle gleicht Freuds psychologischen Fallstudien, wie etwa „Fräulein Elisabeth von R.“⁸², auch inhaltliche Symbole scheinen dem Muster Freuds zu folgen: etwa die Besteigung des Berges Cimone, der Biss der Schlange, der Todestraum, aber auch die Musiksequenz kurz vor ihrem Zusammenbruch, die eine traumatische Erinnerung auslöst, die Freud Reminiszenz nennt.

Auf dem Gebiet der Träume lassen sich ebenfalls Beziehungen und Beeinflussungen zwischen den Forschern und ihren Ergebnissen ermitteln: Freuds *Traumdeutung* und Schnitzlers *Traumnovelle* nehmen nicht nur namentlich Bezug aufeinander, sie beschäftigen sich auf ähnliche Weise mit der Deutung und der Bedeutung von Träumen,

⁷⁷ Vgl. Weinhold 1987, S. 120.

⁷⁸ Weinhold 1987, S. 124.

⁷⁹ Freud, Sigmund u. Breuer, Josef: Studien über Hysterie, Leipzig u.a. 1895.

⁸⁰ Freud, Sigmund: Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse, Frankfurt a.M. 1991.

⁸¹ Freud, Sigmund: Die Traumdeutung, Frankfurt a.M. 2009.

⁸² Freud 1895, S. 116 f.

indem sie diese unter den gleichen Gesichtspunkten untersuchen, dabei aber zu unterschiedlichen Ergebnissen gelangen: Schnitzler kritisiert das zu frühe Abbiegen der Psychoanalyse ins Unbewusste und die damit zusammenhängende Überdetermination traumatischer Ereignisse und die Willkür in der Interpretation. Er führt, um die seiner Meinung nach ungünstige Einteilung der Psyche in Ich, Über-Ich und Es zu korrigieren, das Mittelbewusstsein ein, welches die Funktion eines Mediums zwischen Bewusstem und Unbewusstem übernimmt.

Wie bereits erwähnt hält Schnitzler stets „kritische Distanz“⁸³ zur Psychoanalyse, übernimmt aber auch nachweislich in seiner dichterischen Gestaltung Gedankengänge aus der Theorie der klassischen Psychoanalyse. Unbestreitbar lässt sich Schnitzler von Freud und seiner psychologischen Arbeit inspirieren, andersherum ist es aber auch Freud, der von sich behauptet, seine Fälle könne man wie Novellen lesen, der sich selbst und seine Arbeit also in die Nähe der Literatur rückt. Festzuhalten ist damit Freuds Nähe zur Literatur sowie die Nähe von Schnitzlers „literarischen Fallstudien“ zur Psychoanalyse. Diese Wechselbeziehung zwischen beiden Disziplinen ist nicht zu verleugnen, jedoch behalten beide Bereiche ihre eigene Methode und ihre individuellen Erkenntnisse bei, die sich nur in bestimmten Punkten berühren oder überschneiden. Schnitzler versucht also nicht etwa, Freuds Neurosenlehre literarisch zu verarbeiten, und Freuds Ambition ist es nicht, Schnitzlers schriftstellerische Technik in seinen psychologischen Fällen nachzuahmen.⁸⁴ Daher dürfen Freuds Schriften nicht als „Intertexte“⁸⁵ und auch nicht als einziger „Lektüreschlüssel“⁸⁶ für Schnitzlers Werke verstanden werden. Man muss Schnitzler vielmehr als einen von der Psychoanalyse beeinflussten und inspirierten „präzise[n] Schilderer der großbürgerlichen Gesellschaft“⁸⁷ sehen, der auch unabhängig von Freuds Lehre zu verstehen ist.

Schnitzler nutzt die Popularität der Seelenkunde, formt dem äußeren Anschein nach seine Werke nach dem Rezept der psychologischen Fallstudien Freuds,⁸⁸ um mit dem Puls der Zeit Gesellschaftskritik auszudrücken. Das „Abhängigkeitsverhältnis“⁸⁹ von Medizin und Literatur erkennen sowohl Freud als auch Schnitzler. Letzterer kann aufgrund seines aus der Symbiose zwischen medizinischer Ausbildung und dichterischer Denkweise geschöpften Potenzials die genaue Kenntnis der Wissenschaft mit der Skepsis eines Dichters vereinen und somit als Pontifex, dem der „Brückenschlag, der die Lücke zwischen individueller und sozialer Psychologie

⁸³ Urban 1974, S. 217.

⁸⁴ Vgl. Knoblen-Wauben 1990, S. 286.

⁸⁵ Lange-Kirchheim 1999, S. 113.

⁸⁶ Magris 1981, S. 72.

⁸⁷ Kaiser 1997, S. 24.

⁸⁸ Vgl. Rey 1962, S. 255.

⁸⁹ Perlmann 1987, S. 16.

schließt⁹⁰, gelingt, auch den „Zwiespalt zwischen Medizin und Dichtung“⁹¹ überwinden.

4. Sehen und Gesehen-Werden

4.1. Der männliche Blick

4.1.1. Die „schöne Leiche“: Die Frau als männliches Kunstprodukt

4.1.1.1 „Ich habe noch nie einen so schönen Körper gesehen.“ Voyeurismus bei *Fräulein Else*

Die Verbindung zwischen Weiblichkeit, Tod und Kunst ist in *Fräulein Else* in vielfältiger Ausprägung nachweisbar. Else befindet sich in einer Notlage, die ihr keinen anderen Ausweg mehr lässt, als den ihr unsympathischen Dorsday um Geld anzuflehen. Dieser nutzt das Dilemma Elses aus und fordert von ihr eine Gegenleistung für seine Großzügigkeit: Else soll sich ihm eine Viertelstunde nackt zeigen, damit er ihren Körper, ganz im Sinne seiner Tätigkeit als Kunsthändler, wie ein Gemälde betrachten kann, ohne sie jedoch anzurühren. Dorsday ist ein Geschäftsmann, der im Gegensatz zu Else gelernt hat, dass „alles auf der Welt [seinen] Preis hat und dass einer, der sein Geld verschenkt, [...] ein ausgemachter Narr ist.“⁹², der den Warenwert Elses wie den eines Gemäldes schätzt und sie damit zur Ware degradiert und auf die gleiche Ebene wie die eines Kunstgegenstandes setzt. Else selbst hat dieses Prinzip des Sich-Verkaufens erkannt: „Nein, Paul, auch für dreißigtausend Gulden kannst du von mir nichts haben. Niemand. Aber für eine Million? – Für ein Palais? Für eine Perlschnur? [...] Nun, wie wär's, Papa, wenn ich mich heut Abend versteigerte?“ (FE 22) Ihre Weiblichkeit ist das einzige Kapital, aus dem Else Profit schlagen kann, da sie keine Bildung genossen hat und auch von ihrer sich in finanzieller Not befindlichen Familie keine Unterstützung erwarten kann. Die Funktionalisierung der weiblichen Schönheit zu einer ästhetischen Kunstproduktion findet am Beispiel der von Dorsday verlangten Inszenierung Elses ihren höchsten Ausdruck. Nicht nur die Frau selbst, sondern auch die Kunst steht im Dienste des Mannes, der sich an ihr ergötzt und sie nach seinen Wünschen formt und zurechtbiegt.⁹³ Es ist unübersehbar, dass Schnitzler sich bei der von Dorsday verlangten Inszenierung weiblicher Nacktheit an der aufkommenden Freikörperkultur, an den

⁹⁰ Schmid-Bortenschlager 2000, S. 517.

⁹¹ Worbs 1983, S. 208.

⁹² Schnitzler, Arthur: *Fräulein Else*, Köln 2007, S. 39. Im Folgenden werden die Seitenangaben der Zitate aus der Primärliteratur in Klammern im Fließtext angegeben.

⁹³ Vgl. Saletta 2006, S. 46.

Nackttänzen einer Josephine Baker und an den Fotografien aus der *Iconographie Photographique Charcots* hat inspirieren lassen.⁹⁴ Die „große Vorstellung auf der Wiese, wenn der Herr von Dorsday seine Sklavin nackt tanzen lässt“ (FE 51), erinnert an Charcots *Leçons du mardi*. Das „Akt-Bild Else“, wie es von Dorsday imaginiert wird, bedingt das Voyeurismus-Schema des 19. Jahrhunderts und bleibt in seiner Regungslosigkeit und Inertie in diesem gefangen.⁹⁵ Nicht die Frau, wie sie ist, sondern wie sie von den Männern in Szene gesetzt wird, kann man in den künstlerischen Darbietungen erkennen, die also im Umkehrschluss wenig über das eigentliche Wesen einer Frau aussagen. Auch Else muss das Angebot Dorsdays annehmen, weil für sie kein autonomer Lebensentwurf existiert, der sie aus der seelischen und finanziellen Notlage retten könnte. Sie ist ihm und der sogenannten Gegenleistung, die von ihr verlangt wird, hilflos ausgeliefert, was sie zunächst „[ge]lähmt“ und „regungslos“ (FE 40) verharren lässt und weiter dazu führt, dass sie sich kurz darauf als „halb tot“ (FE 41) bezeichnet. Dorsday verdeutlicht mit seiner Forderung, inwieweit der männliche Blick eine Verdinglichung der Frau herbeiführt und in welchem Maße diese sich durch den patriarchalen Blick beeinflussen lässt, indem sie in den für sie vorgefertigten Bahnen funktioniert.

Durch das Auge kann der Blick des anderen in den eigenen Körper eindringen, berührt ihn aber nur indirekt, weshalb man das Sehen auch als abgemilderte Form des Tastens wahrnehmen kann. Damit entspricht der Blick als Surrogat des Berührens der moralisch normierten Gesellschaft im Hinblick auf die öffentliche Zurschaustellung von Liebe und Zärtlichkeit. Die aufkommende Kultur der Variétés und Nackttänze und der ersten erotischen Fotografien beschränkt sich auf den Akt des Schauens. Es besteht eine große Kluft zwischen den moralisch erlaubten, die Phantasie anreizenden Bildern oder Darbietungen und dem sittlich verworfenen, über die Imagination hinausgehenden Akt des Berührens. Als „distanziertes Mittel der Wirklichkeitsaneignung“⁹⁶ gilt auch Else, von der Dorsday nur den Anblick und nicht die Berührung genießen möchte. Bereits die erste Erwähnung Dorsdays in der Novelle hebt die Bedeutung des männlichen Blicks hervor und untermauert damit die männliche aktive Machtposition, der sich die Frau, in diesem Fall Else, ergeben muss: „Was für ein Scharfblick, Herr von Dorsday.“ (FE 11) Dorsday verlangt nun von Else, sich nackt zu zeigen, damit er sie, ganz wie ein Stillleben, mit denen er handelt, mit den Augen abtasten kann. Das Sehorgan erfüllt die Rolle der berührenden Hand, die den weiblichen Körper abtastet, aber auch in gesteigerter Form die des männlichen Genitals, was den Akt des Gesehen-Werdens in

⁹⁴ Vgl. Steinlechner 2006, S. 133.

⁹⁵ Vgl. Brandstetter 2002, S. 259.

⁹⁶ Kleinspehn 1989, S. 116.

einen Akt sexueller Bemächtigung verwandelt.⁹⁷ Die Verselbständigung des Auges tritt vollends zutage, als zum Schluss Elses und Dorsdays Augen, scheinbar vom Körper losgelöst, miteinander sprechen. (vgl. FE 74) Die Sprache der Blicke sagt mehr als Worte und verdeutlicht die Verbindung zwischen Sehen und Sexualität: Dorsdays Augen „stechen und bohren“ (FE 53) sich in Elses Ausschnitt, sie „fühlt“ (FE 29) den Blick auf ihrem Nacken, er „reißt“ (FE 34) die Augen auf und „bohrt“ (FE 36) schlussendlich sein Monokel in Elses Stirn. Diese im höchsten Maße sexuell konnotierte Aktivität der Augen greift Elses Jungfräulichkeit an, verletzt ihre „persönliche Integrität“⁹⁸ und führt schlussendlich durch Dorsdays „tötenden Blick“⁹⁹ zu ihrem psychischen und später auch physischen Tod.

Die Forderung Dorsdays, „sie [zu] sehen“ (FE 39) korreliert nun aber mit den vorangegangenen exhibitionistischen Phantasien Elses, welche sich „nackt auf dem Marmor“ (FE 10) liegend oder sich „hundert Geliebte[n]“ (FE 22) hingebend imaginiert und es geradezu „schade“ (FE 23) findet, dass „keiner auf dem Berg drüben mit einem Fernrohr“ (FE 23) steht. Indirekt spricht Dorsday also Elses geheimste Wünsche und Träume mit dieser Forderung an, kann sie aber trotzdem nicht gänzlich erfüllen, da er nicht die Figur eines „Matador[s]“ (FE 9) oder „Römerkopf[es]“ (FE 14) verkörpert, die Else sich als Geliebten vorstellen könnte. Voyeurismus und Exhibitionismus bedingen sich gegenseitig und kumulieren in einer Herr-Sklave-Beziehung, welche der Frau jeweils den passiven, betrachteten, unterlegenen und starren Part zuspricht, während dem Mann die Rolle des überlegenen aktiven Betrachters zukommt. Die Verbindung zwischen Sehen, welches eindeutig männlich konnotiert ist, und Gesehen-Werden, das dem weiblichen Part zugesprochen wird, entspricht der Beziehung zwischen Voyeur und Exhibitionist sowie zwischen Betrachter und Betrachtetem. Diese Analogien lassen sich auf das Wirkungsprinzip der Hysterie übertragen, welche stets einen Zuschauer und einen Sich-zur-Schau-Stellenden, einen Blickenden und einen Erblickten, benötigt. Der Bezug der visuellen Wahrnehmung zur Hysterie wird also deutlich.

Die „schöne Leiche“¹⁰⁰ übt eine nekrophile Anziehungskraft auf den Mann aus und stellt sich in der Literatur als Lustobjekt und erotischer Impulsgeber dar. Die kollektive Phantasie des toten weiblichen Körpers figuriert eine Steigerung der Passivität und damit zugleich auch die höchste Wunscherfüllung des Mannes, der nichts sehnlicher als eine sich unterwerfende, widerstandlose und inaktive Frau begehrt. Doch Else hat weit mehr von den Marktgesetzen des weiblichen Lebens verstanden, als man zunächst

⁹⁷ Vgl. Allerdissen 1985, S. 26 f.

⁹⁸ Nymeyr 2007, S. 202.

⁹⁹ Lange-Kirchheim 2002, S. 44.

¹⁰⁰ Bronfen, Elisabeth: „Die schöne Leiche“, in: Renate Berger (Hrsg.), Weiblichkeit und Tod in der Literatur, Köln u.a. 1987, S. 87–115.

annehmen könnte: In ihrem Traum auf der Parkbank treten alle Motive weiblicher Ausbeutung zutage. Sie bedient das Klischee der „literarischen Ästhetisierung des weiblichen Todes“¹⁰¹, indem sie sich als aufgebahrte Leiche allen Blicken aussetzt und von ihnen ungeniert verschlungen wird. (vgl. FE 48) Bedeutsam ist die Tatsache, dass Fräulein Else sich nicht in einer vollkommenen „passiv-resignative[n] Haltung“¹⁰², sondern als „handelnde“ Tote erträumt, indem sie zu ihrem eigenen Begräbnis läuft. An diesem Punkt möchte ich meine These vorbringen, dass Else den Artefaktstatus, welchen der Mann ihr zuzuschreiben versucht, ablehnt und allmählich beginnt, das „erotische Prinzip“¹⁰³ von blickendem Mann und erblickter Frau umzukehren. Else weiß um ihre Schönheit und ihre Wirkung auf die Männer. Sie betont ihren Körper bewusst durch Kleidung oder ihre Gangart (vgl. FE 14), um den männlichen Blick auf sich zu ziehen. Sie stürzt sich durch ihre jugendliche Naivität direkt in die Fänge des Mannes, der genau durch diesen Blick, den sie selbst zu fangen glaubt, agiert und sie umgekehrt damit fängt. Else hat den Prozess des Sich-fangen-Lassens und des Gefangen-Werdens noch nicht verinnerlicht und glaubt, diesen umkehren zu können. So nutzt sie das nekrophile Interesse an ihrem Körper in einer ihrer Todesphantasien bewusst aus, vermacht dem Herrn von Dorsday „mit testamentarischer Verfügung [...] den Anblick [ihres] Leichnam[s]“ (FE 56), um ihm dann als erwachende Scheintote den Genuss ihres Anblicks zu verderben. Zunächst findet Else die „Kalbsaugen“ (FE 12) und „die Art[,] wie er [sie] ansieht“ (FE 20), abstoßend, kurz darauf empfindet sie es als „unangenehm“ (FE 33), seinem Blick standzuhalten, fühlt sich bedrängt, da „noch nie [...] ein Mensch [sie] so angeschaut“ (FE 37) hat, „zerbrochen“ und „erniedrigt“. (FE 38) Doch auf diesem Gipfel weiblicher Unterlegenheit, auf dem ihre „physische Immobilität“¹⁰⁴ und Aphonie sie davor bewahrt, ihn einen Schuft zu nennen, beginnt sie, seinen Blick zu erwidern, um ihm wie einem „Todfeind[e]“ (FE 39) in die Augen zu schauen. Während Else zuvor noch den Blick Dorsdays durch ihren Schal auf ihrem Nacken gespürt hat, siegt sie nun in diesem Augenkampf und verkehrt die Rollen in der Weise, dass nun Dorsday „[ihren] Blick auf seinem Nacken“ (FE 41) spürt. Else setzt zum letzten Schlag an, indem sie sich gegen die „Stillstellung der Frau im Bild“¹⁰⁵ wehrt, das „Sinnbild entfesselter Erotik“¹⁰⁶ entwarfnet, die Doppelbödigkeit der Gesellschaft zutage treten lässt und zuletzt seine Forderung invertiert, da sie sich nicht ihm allein zeigt, sondern allen. Dieser letzte Befreiungsversuch scheint zunächst auch geglückt: Der männliche

¹⁰¹ Lamott 2001, S. 198.

¹⁰² Nymeyr 2007, S. 193.

¹⁰³ Saletta 2006, S. 47.

¹⁰⁴ Saletta 2006, S. 72.

¹⁰⁵ Lange-Kirchheim 1999, S. 113.

¹⁰⁶ Hilmes 1990, S. 28.

Blick, erst noch „bohrend“ und sie als „Sklavin“ ansehend, wird zunehmend unsicherer. Dorsday bleibt zunächst durch den unberechenbaren Ausbruch weiblicher Eigeninitiative und den die Doppelmoral entlarvenden Sittenskandal erschrocken zurück, wird dann wiederum enttäuscht durch den Anblick des ohnmächtigen Frauenleibes, der nun zu keiner Regung mehr fähig ist und damit auch zu keiner Erregung beim Mann mehr führen kann. Damit verfehlt einerseits Dorsday sein Ziel, unterhalten zu werden, weil die Frau sich ihm auf gänzlich unverhoffte Weise entzieht, und er ermöglicht andererseits Else einen Akt der Selbstbefreiung, bei dem jedoch noch offenbleibt, ob er eine kathartische Wirkung und eine zukunftsorientierte Identitätsstiftung geleistet hat. Denn es war Else nicht bewusst, dass sie durch den aktiven Eingriff in das Geschehen ihr eigenes Ich zerstören würde und mit der höchsten Form von Passivität bestraft würde, nämlich mit dem Tod, der sie entgegen ihrer Intention erneut zu einem „Objekt ästhetisch-erotischen Voyeurismus“¹⁰⁷ werden lässt. Ungewollt wird der Tod so zum „Höhepunkt ihrer Selbstdarstellung“¹⁰⁸ und gleichzeitig zum Tiefpunkt weiblicher Selbstverwirklichung.

4.1.1.2. Die „schöne Unbekannte“: Die Frau als männliches Blickobjekt

Noch prägnanter auf ihren Körper und ihre Blickwirkung bei den Männern reduziert, bleibt die „schöne Unbekannte“ in der *Traumnovelle*, anhand derer man das Schema „männlicher Blick – weibliche Nacktheit“ in besonderer Weise darstellen kann. Es kristallisiert sich, noch eindeutiger als in der Novelle *Fräulein Else*, die Unmündigkeit, Individualitätslosigkeit und Opferrolle der Frau heraus, welche sich an der Herr-Sklave-Beziehung zwischen den Geschlechtern festmachen lässt. Der männliche, äußere Blick auf das Geschehen wird diesmal durch Fridolin, den Arzt, verkörpert, der ausdrücklicher noch als Dorsday oder Paul auf die Bedeutung der medizinischen Forschung für die Hysterie verweist.

Das Blickobjekt Frau übt eine dämonische Anziehungskraft auf den Mann der Jahrhundertwende aus, angeregt durch die Literatur, das Theater und die Ausdruckstänze, in denen Frauenkörper in einem neuen Licht erfasst werden¹⁰⁹. Schnitzler nutzt das „Register trügerischer weiblicher Ausdrucksformen“¹¹⁰ bei der Ausgestaltung der Orgie der Geheimgesellschaft, das der Kunst und Kultur des Abendlandes entstammt. Es bedient die Klischees der sich den Blicken aussetzenden, rollenwechselnden, schauspielernden und verführenden dämonischen Frau, welche

¹⁰⁷ Bronfen 1996, S. 475.

¹⁰⁸ Bronfen 1996, S. 474.

¹⁰⁹ Vgl. Polt-Heinzl 2007, S. 215.

¹¹⁰ Schneider 1987, S. 883.

damit alle Merkmale hysterischen Gebärdens erfüllt. Die gesamte Performanz, die Fridolin dargeboten wird, erinnert an eine theatralische Inszenierung, bei der unterschiedliche Figuren mitspielen. Zudem grenzen sich die Frauenfiguren klar von den Männern ab, indem sie sich nackt, nur das Gesicht verhüllt, zeigen, während die Männer bis zum Schluss völlig bekleidet bleiben. Nacktheit bedeutet Preisgabe des Selbst und Reduzierung auf das Geschlecht, das zum alleinigen Besitz der Frau wird. Die Hierarchie der Geschlechterordnung wird also hier anhand der Objektwerdung der Frau verdeutlicht, die sich als „erotisches Prinzip“¹¹¹ dem männlichen Beobachter unterwirft und in ihrer Bildhaftigkeit in genau der Weise antwortet, wie er es von ihr verlangt. Die Gefangenheit des männlichen Blicks in den „kollektiv gesellschaftlichen Normen“¹¹² erkennt man anhand seiner Fokussierung auf die stark sexualisierten Symbole von Weiblichkeit: den „duftenden Leib“ (Tn 46), „ihren rotglühenden Mund“ (Tn 46) und die „blendende Nacktheit“ (Tn 54), diese Eigenschaften lassen die individuelle Differenzierbarkeit der Frau in den Hintergrund treten und ihre Form- und Farblosigkeit hervorstechen. Zum Blickobjekt degradiert wird sie zudem durch ihre Identitätslosigkeit, verdeutlicht durch ihre uniforme Nonnentracht und die maskenhafte Larve, die eine Differenzierung und Unterscheidung zwischen den Frauen unmöglich macht. Es zeigt sich hier, wie wenig der Mann an einer individuellen Frau interessiert ist, die Eigenständigkeit und Spezifität einer Frau ist für seine Zwecke nur hinderlich und gefährdet seine überlegene und aktive Machtposition, da Individualität auch immer einen gewissen Grad an Freiheit und Unabhängigkeit beinhaltet, welche in der Darstellung der Frau als durch eine Maske unkenntlich gemachte Persönlichkeit völlig in den Hintergrund gerät. Fridolins Wunsch, die wahre Identität der unbekanntes Warnerin zu erfahren, könnte jedoch nun auch in der Weise gedeutet werden, dass er mit diesem Akt der Entschleierung den totalen Ichverlust der Frau fordert, ihre letzte Mauer der Individualität, verdeutlicht durch die Maske, einzureißen versucht und damit ihre völlige Auflösung in der Masse bewirkt. Die Larve lässt nur noch den Augenkontakt zwischen den Geschlechtern zu und erinnert somit an das bereits zwischen Dorsday und Else festgestellte Spiel der Blicke, das direkt an den Geschlechterkampf anknüpft.¹¹³

Der Warencharakter und Objektstatus der „schönen Unbekannten“ tritt in dem orgiastischen Treiben, bei dem sich die Frauen zunächst in Nonnentracht, Körper und Gesicht verhüllend zu einer „altitalienische[n], geistliche[n] Arie“ (Tn 42), dann völlig nackt zu „irdisch, freche[m] Klavier“ (Tn 43) bewegen, vollends zutage, da es keinem

¹¹¹ Saletta 2006, S. 47.

¹¹² Kleinspehn 1989, S. 145.

¹¹³ Vgl. Schuller 1990, S. 59.

des Fin de Siècle entgegen, zeigt aber zugleich auch anhand der „transvestischen Funktion“¹³⁸ der Hysterie ihre Lügen- und Scheinhaftigkeit auf.¹³⁹

Die Trägerinnen der Krankheit bleiben auch im 19. Jahrhundert hauptsächlich Frauen, was die gängige Auffassung der Frau als launiges, fremdes und verlogenes Wesen weiter unterstützt und die Hysterie als Naturzustand der Frau definiert.¹⁴⁰ Doch die zunächst negativ erscheinende theatralische Vorstellung der Frau, die den Mann scheinbar ratlos und verwirrt zurücklässt, entsteht nicht etwa aus der Frau selbst, entspringt nicht ihren eigenen Ideen und Absichten, sondern wird vom Mann ausgerichtet und inszeniert. Die Bilder und Zeichen der Hysterie entstammen, wie bereits zur Genüge in den vorangegangenen Kapiteln verdeutlicht, aus der Ikonografie und der Literatur des Abendlandes, denen unbestreitbar eine männliche Dominanz und eine patriarchale Struktur zugrunde liegt. Sie beinhalten jeweils den männlichen Blickwinkel und dessen sexuelle Phantasien und sind in dem Sinne Lüge, als dass sie nicht das innerste Wesen der Frau und ihre Gefühle ausdrücken, sondern eigentlich nur jene, die der Mann an ihr sehen will.

Indem der Mann die Hysterikerin als Lügnerin und Betrügerin abstempelt, wertet er aber im Grunde sein eigenes Schaffen als Lüge ab und greift seine männliche Vormachtstellung unbewusst selbst an. Damit öffnet der Mann unwillkürlich den Weg zur weiblichen Selbstbefreiung und Emanzipation, da er zwar den Betrug der Frau als solchen erkennt, nicht aber den darunter versteckten Selbstbetrug. Die Lüge kann den Mann zudem nicht befriedigen, da die Frau, einer Marionette gleich, nur auf die Impulse ihres „Regisseurs“¹⁴¹ reagiert und nach seinen Direktiven tanzt. Damit entwapfnet und hintergeht sie ihren scheinbaren Meister mit seinen eigenen Waffen und behält durch ihre Unergründlichkeit stets die Oberhand.

Zur weiteren Verdeutlichung meiner These eignet sich das Beispiel Charcots, der in seinen Vorstellungen die Hysterie in eine vorgefertigte, geordnete und kontrollierbare Form zu pressen versucht, indem er das Drei-Phasen-Modell als jeder hysterischen Erkrankung zugrunde liegende Struktur herausarbeitet. In seiner Iconographie Photographique macht er sich das visuelle Medium der Photographie zunutze und unterstützt damit erneut die Verbreitung bestimmter Sichtweisen der Hysterie, indem er immer neue Szenen und Bilder produziert, an denen sich die „Kranken“ orientieren. Völlig geblendet hält Charcot bis zum Schluss an seinen Befunden fest, und obwohl ihnen die Lügenhaftigkeit und die Schauspielerei der Frau als Wesensmerkmal anhaftet,

¹³⁸ Brandstetter 1995, S. 339.

¹³⁹ Vgl. Allerdissen 1985, S. 120.

¹⁴⁰ Vgl. Günter 2000, S. 85.

¹⁴¹ Schuller 1990, S. 85.

zweifelt er nicht an der Echtheit seiner Forschungsergebnisse. Seine berühmteste Patientin Augustine verdeutlicht die Unterwanderung der Männer mit ihren eigenen Mitteln, indem ihr die plötzliche Flucht aus der Salpêtrière in Paris wahrscheinlich in Männerkleidung gelang.¹⁴² Sie passte sich der medizinischen Theorie an und wurde zu dem, was ihr ursprünglich angelastet wurde: zu einer Simulantin. Die „Symbiose zwischen Arzt und Patient“¹⁴³ entsteht auf der Grundlage eines gegenseitigen Betrugs- und Unterdrückungsverhältnisses, bei dem meiner Meinung nach die Frau am Ende die Oberhand behält, da sie die an sie herangetragenen Rollen akzeptiert und demnach die Kraft zur Weiterentwicklung und Ausarbeitung präziserer Schemen findet, die auf die Befreiung ihrer unterdrückten Position und auf die Entwicklung ihrer Identität hin ausgerichtet sind. Infolgedessen kann man nicht von einer grundsätzlichen Ichlosigkeit der Frau ausgehen, sondern vielmehr von einer Logik innerhalb der Ichlosigkeit, die demnach nur eine scheinbare, nicht aber eine tatsächliche ist, da die Hysterie weit mehr kann, als vorgefertigte Bilder zu verinnerlichen und wiederzugeben: Sie kann die Umwelt verändern und zugleich neue Wege für ihre Trägerin öffnen.¹⁴⁴ Die Grenzen zwischen Lüge und Wahrheit, Schein und Sein verschieben sich dabei ständig.¹⁴⁵ Von der Hysterie als „großer Lüge“¹⁴⁶ zu sprechen wäre demnach falsch, da der ihr immanente Wahrheitsgehalt ein nicht zu vernachlässigender, aber dennoch ein trügerischer ist.

4.2.2 Theater, Karneval und Masken: Rollenwechsel als Symptom der Hysterie

4.2.2.1. Else: Dirne oder Luder

„Zur Bühne hätte ich gehen sollen“ (FE 22), beklagt sich Else. Ihre widersprüchlichen Aussagen bezüglich ihrer Zukunftsgestaltung, ihre Inspiration an realen und fiktiven Romanszenen sowie ihr Talent, ihre Stimme, ihr Aussehen und ihre Blicke der Situation entsprechend anzupassen, rücken sie in die Nähe einer Schauspielerin, die in direktem Bezug zur Hysterikerin steht. Der zutage tretende Konflikt zwischen männlicher Rollenzuweisung und weiblichen Lebenskonzepten macht sich an Elses Entscheidung „Dirne oder Luder?“ fest, die sowohl auf ihre Eigen- oder Fremdbestimmung als auch auf Erfolg oder Scheitern hin untersucht wird.

¹⁴² Vgl. v. Braun 2009, S. 60.

¹⁴³ Bronfen 1998 B, S. 132.

¹⁴⁴ Vgl. v. Braun 2009, S. 72.

¹⁴⁵ Vgl. Schneider 1987, S. 883.

¹⁴⁶ Sobiech 1994, S. 43.

Else ist eine mehrfach gespaltene Person, deren divergierende Zukunftsvisionen großes „Widerstands- und Widerspruchspotenzial“¹⁴⁷ bieten: „Ich bin nicht verliebt. In niemanden. Und war noch nie verliebt. [...] Mit dreizehn war ich vielleicht das einzige Mal wirklich verliebt.“ (FE 10) „Aber Kind will ich keines haben. Ich bin nicht mütterlich. [...] Einen Gutsbesitzer werde ich heiraten und Kinder werde ich haben.“ (FE 25) „Oh wie schön wäre das, tot zu sein.“ (FE 43) „Warum denn sterben? Keine Spur. [...] Jetzt fängt ja das Leben erst an.“ (FE 60) Derart widersprüchliche und unvereinbare Aussagen ziehen sich durch die gesamte Novelle und zeugen von Elses noch unerfahrener und nicht gefestigter Persönlichkeit, die sich zwar über ihre Zukunft Gedanken macht, sich aber noch zu keiner endgültigen Entscheidung hat durchringen können. Dieses „Oszillieren im Spannungsfeld der Unvereinbarkeiten“¹⁴⁸ entlässt Else in einen Zustand der Verwirrung, in dem sie sich selbst fremd und rätselhaft erscheint:¹⁴⁹ „Wie merkwürdig meine Stimme klingt. Bin das ich, die da redet? [...] Ich habe gewiss jetzt auch ein ganz anderes Gesicht als sonst.“ (FE 32) Durch die „Ich-Spaltung“¹⁵⁰ gerät Else in die Nähe einer Hysterika, da auch sie durch unvorhergesehene und ihrem Wesen völlig fremde Taten oder fremdes Benehmen ihre Umwelt überrascht. Sie kann sich neuen Situationen und unvorhergesehenen Begebenheiten anpassen und ihr Wesen daraufhin verändern. Als „Bündel dunkler, widersprüchlicher [und] ,auseinandertreibender Wünsche“¹⁵¹ vertritt Else die Fragmentierung einer ganzen Gesellschaft, welche ihren Ausdruck in dem zwiespältigen Verhältnis zwischen Wirklichkeit und Illusion findet: Während die Frau in der Kunst stark sexualisiert in Erscheinung tritt, muss sie im wahren Leben den Rückzug in die Prüderie antreten.¹⁵² Das dadurch entstehende Dilemma drückt sich am deutlichsten an Elses komplexen Gedankengängen aus, die auf Dorsdays Ansinnen folgen, sie zu „sehen“ (FE 39): „Nackt willst du mich sehen? Das möchte mancher. Ich bin schön, wenn ich nackt bin.“ (FE 39) „Nein, nein, ich will nicht.“ (FE 40) Der erotische Inhalt der Forderung ist nicht das Problem, da dieser sogar mit Elses exhibitionistischen Wünschen korreliert. Es geht vielmehr um das ungleiche Kräfteverhältnis, welches von Else die völlige Hingabe und Unterwerfung fordert.¹⁵³ Sie würde damit den Status des „anständigen Mädchens aus guter Familie“ (FE 54) verlieren und ungewollt zur Dirne werden, da sie für ihren Dienst auch noch Geld nimmt. Else erkennt, dass, gleichwohl was sie tut und wie sie sich verhält, „ein bitteres Los“ (FE 12) auf sie wartet, denn auch

¹⁴⁷ Möhrmann 1985, S. 103.

¹⁴⁸ Caspari 2006, S. 22.

¹⁴⁹ Vgl. Weinhold 1987, S. 126.

¹⁵⁰ Aumhammer 1985, S. 505.

¹⁵¹ Sforzin 2008, S. 287.

¹⁵² Vgl. Bronfen 1996, S. 472.

¹⁵³ Vgl. Perlmann 1987, S. 121.

„wenn [sie] schon was Gescheiteres gelernt hätte“ (FE 20), es ihr in einer Gesellschaft, die kaum Möglichkeiten für eine weibliche selbstbestimmte Entfaltung bietet, nicht helfen würde. Deshalb imaginiert sich Else in unterschiedlichen Rollen, wie etwa als Frau eines Amerikaners „nackt auf dem Marmor“ (FE 10) liegend an ihrer Villa an der Riviera, als Figur aus einem französischen Roman (vgl. FE 21), als Bonne, Telefonistin (vgl. FE 55) oder als Porträt einer Florentinerin (vgl. FE 67), um die sie befriedigende Lebensform zu finden. Die Ernüchterung folgt jedoch kurz darauf, als sie erkennt, dass all diese Lebensentwürfe „gleich ekelhaft“ (FE 55) sind und keine merkliche Verbesserung der weiblichen Lebensqualität versprechen. Trotzdem erweist sich die Auslotung verschiedener Rollen als förderlich für Elses Entwicklung, da sie die patriarchalen Strukturen, die diesen Rollen zugrunde liegen, erkennt und umschiffet, indem sie sich einen bis dahin nicht existenten Weg öffnet und die Figur des „Luders“ für sich entdeckt.

Elses Phantasien als anständige Ehefrau oder verruchte Femme fatale dürfen niemals als ihr wesensimmanent gesehen werden, denn, wie bereits im vorherigen Kapitel erläutert, sind diese Rollen Rollen „zweiter Hand“¹⁵⁴, entspringen männlicher Gedankenwelten und sind auf deren Triebbefriedigung ausgelegt. Else erkennt also noch rechtzeitig die Situation, d.h., bevor sie sich für eine nicht authentische und verfälschte Rolle und gegen die männliche Zuweisung eines Platzes in der Gesellschaft entscheidet,¹⁵⁵ und windet sich mit dem Entschluss, ein Luder zu werden, „wie es die Welt noch nicht gesehen hat“ (FE 60), aus dem Dualismus von Heiliger und Hure heraus. Sie begreift schnell, dass sie „emotional und finanziell“¹⁵⁶ von den Männern abhängig ist: In kürzester Zeit wandelt sich Else von der liebenden Tochter zum unnahbaren unschuldigen Fräulein, zur flehenden Bettlerin, bis hin zur verführerischen Kokotte und „Unternehmerin“¹⁵⁷, die den Wert ihres Körpers und ihrer Schönheit erkannt hat. Das Talent, sich in unterschiedliche Rollen einzufügen, scheint gegeben, jedoch darf man nicht vergessen, dass diese Fähigkeit keine weibliche Naturgabe, sondern eine vom sozialen Umfeld antrainierte und aufgezwungene ist.

Die immer wiederkehrende Hinterfragung ihres eigentlichen Tuns lässt ihre Unsicherheit und Unerfahrenheit im Umgang mit dem männlich dominierten Spiel der Verführung erkennen: „Für wen bin ich schön?“ (FE 24) „Warum lächle ich ihn so kokett an? [...] Wo hab ich die schmelzende Stimme her?“ (FE 29) „Wie merkwürdig meine Stimme klingt. Bin das ich, die da redet? Träume ich vielleicht? [...] Warum sehe

¹⁵⁴ Weinhold 1987, S. 125.

¹⁵⁵ Vgl. cbd.

¹⁵⁶ Kronberger 2002, S. 181.

¹⁵⁷ Brandstetter 2002, S. 255.

ich denn so flehend zu ihm auf?“ (FE 32) Demnach bleibt Else auch nicht verschont vor einem Rückfall in die Unmündigkeit und den Marionettenstatus: „Was will er denn mit meiner Hand? Ganz schlaff ist mein Arm. Er führt meine Hand an seine Lippen.“ (FE 40) Doch allmählich gelingt es Else, die Mechanismen der patriarchalen Struktur zu verstehen und sie für sich zu nutzen: „Warum schau’ ich ihn so kokett an? Und schon lächelt er in der gewissen Weise. Nein, wie dumm die Männer sind.“ (FE 31) Die Erkenntnis erfolgt auf das Beobachten eines genauen Reiz-Reaktions-Schemas, durch das der Mann nun seinerseits in ein Abhängigkeitsverhältnis gerät und sich durch seine triebhafte Natur den weiblichen Reizen ergeben muss. Fasziniert und geblendet von der weiblichen Ästhetik gerät der Mann in die Fänge der Frau, die durch ihre Inszenierung von Weiblichkeit seine sexuelle Überlegenheit angreift und die „wirkliche Frau“ nur als Phantasma erkennen lässt.¹⁵⁸ Else wird demnach nicht mehr zur „Komplizin von Dorsdays Begehren“¹⁵⁹, sondern artikuliert eigene mutige und entschlossene Wünsche, die das Selbstbild des Mannes erschüttern und seine sexuelle Allmacht und Souveränität in den Grundsätzen angreifen. Die Stärke einer Frau besteht in ihrer Anpassungsfähigkeit, in der Umsetzung der erlernten Verhaltensmuster und in deren Sich-zunutzen-Machen für ihre eigenen Zwecke: „Er hätte ihm auch fünfzigtausend geliehen, und wir hätten uns allerlei anschaffen können. Ich hätte mir neue Hemden gekauft. Wie’ gemein ich bin. So wird man.“ (FE 35) Genau in diesem von Else festgestellten „Werden“ besteht die Chance einer autonomen und selbstbestimmten Zukunftsplanung. Die Rebellin Else widersetzt sich aktiv dem konstruierten Weiblichkeitsbild des Mannes und kreiert die bis dato inexistente Rolle des Luders. Damit eliminiert sie einerseits den Warencharakter von Dorsdays Forderung und sprengt andererseits durch den Akt der Schenkung das „ökonomische Wert-Gegenwert-Prinzip“¹⁶⁰: „Nein, ich verkaufe mich nicht. Niemals. Nie werde ich mich verkaufen. Ich schenke mich her.“ (FE 43)

Die Schlusszene erinnert erneut an die Anfänge der erotischen Tanzkunst, Elses Aufzug an die Kostüme im Variététheater, die Andeutung von Nacktheit und ihre gleichzeitige Verhüllung bedient sich der Szenen aus ausschweifenden Maskenbällen.¹⁶¹ Die Musiksequenz, Schumanns Karneval, die Elses Auftritt begleitet, bildet den Rahmen der hemmungslosen, Grenzen übertretenden Inszenierung purer lustvoller Weiblichkeit und rückt das Geschehen in die Nähe eines hemmungslosen

¹⁵⁸ Vgl. Lersch-Schumacher 1998, S. 84 f.

¹⁵⁹ Bronfen 1996, S. 472.

¹⁶⁰ Kunisch 1996, S. 134.

¹⁶¹ Vgl. Steinlechner 2006, S. 137.

Karnevalstreibens, das somit eine Verbindung zwischen Maskierung, Schauspielerei, Rollenwechsel und nicht zuletzt der Hysterie herstellt.

Von der „großen Vorstellung“ (FE 51) erhofft sich Else die Demaskierung der heuchlerischen und zweischneidigen Gesellschaft, das Unterlaufen von Dorsdays Forderung, den sie stellvertretend für das gesamte patriarchale System „übers Ohr [gehauen]“ (FE 56) hat, und das Finden einer eigenen emanzipierten Identität, über die sie frei und ohne moralische Verpflichtungen verfügen kann. Else ist überzeugt, die Kontrolle über das Geschehen zu haben und durch die öffentliche Präsentation von Nacktheit, zu der sie sich eigenmächtig entschlossen hat, jede Form der Maskierung und Verhüllung abzustreifen und als Nuda veritas der Gesellschaft den Spiegel vorzuhalten. (vgl. FE 65) Auf die Entblößung ihrer selbst soll die Bloßstellung der Gesellschaft folgen.¹⁶² Zu spät erkennt Else, dass sie abermals einer Illusion erlag: „Was habe ich denn getan?“ (FE 75) „Oh, ich schäme mich so. Was habe ich getan?“ (FE 76) Zu tief ist sie bereits mit dieser Gesellschaft, gegen die sie zu rebellieren und revoltieren versucht hat, verwoben und zu tief sitzt die Scham über ihre Grenzüberschreitung, zu groß ist die Schande ihres Scheiterns. Else muss sterben, weil sie, ihres Körpers und damit ihres einzigen Besitzes beraubt, reduziert zu einem Nichts zum „Opfer eines männlichen Systems“¹⁶³ wird. Schnitzler hat die Kunstfigur Else zu früh aus ihrem „Dornröschenschlaf“¹⁶⁴ geweckt, denn ihr „Anspruch auf eine autonome Sexualität“¹⁶⁵ wird von der Gesellschaft nicht gebilligt, da diese noch nicht reif für die Artikulation exzessiver weiblicher Triebhaftigkeit ist. Die eigene Unzulänglichkeit wird demnach umgewandelt in Anomalität und Krankhaftigkeit des weiblichen Wesens und dessen Hineinzwängen in die „soziale Rolle“¹⁶⁶ der Hysterie, die der Funktion einer Stereotypisierung der Frau als Männerphantasie dient. Die immanente Diskrepanz der Hysterie wird ersichtlich an dem Faktum, dass sie einerseits durch die Erprobung unterschiedlicher Rollen, unter der Maske der Krankheit, der Frau die Möglichkeit bietet, „Protest und Verweigerung“¹⁶⁷ auszudrücken, was ihr ein gewisses Maß an Eigenbestimmung erlaubt, andererseits aber auch die Feindschaft der Gesellschaft auf die Frau lenkt, sie zur „Schwindlerin und Betrügerin abstempelt, sodass sie sich dem Vorwurf der „bewusst inszenierten Täuschung“¹⁶⁸ stellen muss und dadurch jeglicher Aktivität und Willensfreiheit beraubt im frei gewählten Käfig der Hysterie zur Marionette verdammt wird.

¹⁶² Vgl. Schmidt-Dengler 2002, S. 62.

¹⁶³ Saletta 2006, S. 17.

¹⁶⁴ Steinlechner 2006, S. 132.

¹⁶⁵ Neymeyr 2007, S. 199.

¹⁶⁶ Smith-Rosenberg 1981, S. 295.

¹⁶⁷ Weinhold 1987, S. 129.

¹⁶⁸ Weinhold 1987, S. 128.

4.3. Fräulein Else und das Spiegelbild: Identitätssuche und Selbsterkenntnis

Fräulein Else wird in der Forschung ein übersteigertes Maß an Selbstverliebtheit, Zentriertheit auf die äußerliche Schönheit, gepaart mit exhibitionistischen Tendenzen nachgesagt, welche vor allem auf ihre „ästhetische Selbststilisierung“¹⁹⁵ als Blickobjekt des Mannes zurückgeht sowie auf den Akt des Blicks in den Spiegel. Die Übermacht der Blicke,¹⁹⁶ ihre Omnipräsenz, lässt sich anhand Elses zahlreicher Bemerkungen festmachen: „Sie haben mich gestern alle angestarrt.“ (FE 22) „Die Dämmerung starrt herein. Wie ein Gespenst starrt sie herein.“ (FE 23) „Warum schaut mich der Portier so merkwürdig an?“ (FE 27) „Alle sehen sie mich an.“ (FE 30) Else fühlt sich ständig beobachtet, kommt aber niemals mit den sie anstarrenden Personen ins Gespräch. Die Kommunikation findet auf rein visueller Basis statt. Damit verhärtet sich die These, dass der Frau keine eigene Identität zugestanden wird, sondern ihr gesamtes Selbst reduziert bleibt auf die Rolle eines männlichen Blickobjektes. Auch Else weiß um die Begrenztheit ihres Wirkungskreises und nutzt ihre Attraktivität als einziges Kapital, um der Substanzlosigkeit ihres Lebens entgegenzuwirken: „Ich nehme den weißen Schal, der steht mir gut. Ganz ungezwungen lege ich ihn um meine herrlichen Schultern. Für wen habe ich sie denn, die herrlichen Schultern? Ich könnte einen Mann sehr glücklich machen.“ (FE 25) Elses Selbstverwirklichung kann also nur in festgelegten Bahnen, eingegrenzt durch die moralischen Normen der Gesellschaft, über den Mann führen und auf diesen zentriert bleiben. Die Suche nach einem freiheitlichen und ungezwungenen Selbst lässt sich bei Fräulein Else am Fortschreiten ihrer Ich-Spaltung festmachen, welche sich in ein Vierphasenmodell unterteilen lässt und im Folgenden näher erläutert werden soll.

Die erste Phase umfasst Elses Erkenntnis, dass sie „heute wirklich schön“ (FE 24) ist. Ihre „herrlichen Schultern“ (FE 25), ihre „edle Stirn und schöne Figur“ (FE 25) tragen dazu bei, dass sie ihren Selbstwert, der jedoch nur auf ihrer äußerlichen Erscheinung und auf ihrer Wirkung auf die Männer beruht, anerkennt und ihren Körper als Kapital einsetzt, da sie sonst „nichts gelernt“ (FE 20) hat.¹⁹⁷ Die „unheimliche Selbstdoppelung“¹⁹⁸ zeigt sich hier anhand der ständigen Hervorhebung ihrer eigenen Schönheit, der sie nur gewahr werden kann, indem sie den weiblichen Körper verlässt und den Standpunkt des männlichen Betrachters annimmt. Ihre körperliche Attraktivität setzt sie gekonnt in Szene, beobachtet die Reaktion ihrer Umgebung auf ihre

¹⁹⁵ Neymeyr 2007, S. 196.

¹⁹⁶ Für eine ausführliche Deutung der Blicke sei auf Kapitel 4.1.1.1 verwiesen.

¹⁹⁷ Vgl. Kunisch 1996, S. 128.

¹⁹⁸ Bronfen 1996, S. 467.

Erscheinung und verfällt in eine Art Bewunderung ihrer selbst und eine Verliebtheit in den eigenen Körper. Doch sie erkennt in diesem Stadium noch nicht, dass genau dieser Körper, den sie als ihr eigenstes Gut und alleinigen Besitz zu haben glaubt, nicht ihr selbst gehört, sondern ein Produkt der männlichen Wunschphantasie ist und nach dieser geformt und gelenkt ist. Jede Inszenierung Elses, sowohl ihr koketter Blick als auch ihr Benehmen gegenüber Dorsday und sogar ihr scheinbar frei gewählter Ausbruch aus den gewohnten Konventionen am Ende, spielt der patriarchalen Allmacht in die Hände, indem die Frau einerseits durch die „Aburteilung zur Hysterikerin“¹⁹⁹ unterdrückt wird, sie andererseits aber auch durch die Zurschaustellung purer Weiblichkeit das tut, was der Mann sich am sehnlichsten erhofft. Else verharrt damit ahnungslos in einem Objektstatus und bekräftigt ihre Nähe zur Hysterikerin, der ebenso wenig die Konstruktion eines Selbst gelingt, da sie, wie bereits mehrfach bewiesen, den vergeblichen Versuch anstellt, männliche Rollenvorgaben zu durchbrechen, indem sie diese zugleich reproduziert.

In einer zweiten Phase entwickelt Else exhibitionistische Phantasien, die meiner Meinung nach nicht etwa von vornherein in Else angelegt sind oder aus ihr selbst entspringen, sondern erst durch das Registrieren eines Reiz-Reaktions-Schemas auf dieses antworten: „Warum lächle ich ihn so kokett an? [...] Man könnte geradezu toll werden, wenn man dich ansieht.“ (FE 29) Else weiß, dass sie durch ihr Äußeres auf die Männer wirkt und dadurch einen gewissen Grad an Macht über sie ausüben kann. Dies zeigt sich besonders in dem von Else imaginierten Selbstmord junger Männer, die sich aus Verzweiflung darüber, dass Else sie verschmäht, ins Meer stürzen. (vgl. FE 50 f.) Die Nacktheitsphantasien und exhibitionistischen Tendenzen nehmen demzufolge im Laufe der Novelle zu, da Else glaubt, durch eine erhöhte Preisgabe ihres Körpers eine Steigerung ihres Einflusses zu erwirken: „Fenster zu. Vorhang herunter? – Überflüssig. Steht keiner auf dem Berg drüben mit einem Fernrohr. Schade.“ (FE 23) Weiblicher Exhibitionismus und männlicher Voyeurismus bedingen sich hier wechselseitig und lassen eine komplexe Analogiebeziehung erkennen, die einen „doppelten Blick“²⁰⁰ produziert, der später mit Elses Blick in den Spiegel verschmilzt.

Den Betrug, dem sie aufsitzt, erfährt Else erst in einer dritten Phase, als sie entgegen ihren Erwartungen nicht etwa einen Zuwachs an freiheitlicher Selbstbestimmung und die Anerkennung einer sozialen Identität erfährt, sondern der ermüthenden und bedrückenden Isolation ihres Selbst gewahr wird: „Aber zu wem soll der Gruß gehen? Ich bin ja ganz allein. Ich bin ja so furchtbar allein, wie es sich niemand vorstellen

¹⁹⁹ Lantin 1958, S. 274.

²⁰⁰ Brandstetter 2002, S. 251.

kann.“ (FE 26) Auf die Feststellung ihrer Schönheit folgt nun stets eine Relativierung derselben durch die reflexive Hinterfragung „Für wen bin ich schön?“ (FE 24), „Für wen habe ich sie denn, die herrlichen Schultern?“ (FE 25). Ihre Einsamkeit und Verlassenheit lässt ihre äußerliche Schönheit also nutzlos werden, da sie ohne expliziten Adressaten ihrer eigentlichen Wirkungsmacht beraubt wird und demnach kaum identitätsstiftendes Potenzial in sich birgt. Elses Narzissmus antwortet somit auch auf ihr Alleinsein, da kein Gegenüber als Liebesobjekt verfügbar ist und sie folglich einen Rückzug auf die eigene Person antreten muss, um der sozialen Isolation zu entkommen.²⁰¹ Die Flucht in die „reine Selbstbezüglichkeit“²⁰² findet ihre maximale Steigerung in ihrer „Spiegelsucht“²⁰³, die die „Illusion von Ganzheit“²⁰⁴ fördern soll. Die Absenz einer Reflexion, durch die man sich der eigenen Identität vergewissern kann, treibt Else dazu, die Flucht in die Krankheit anzutreten. Schnitzler verdeutlicht damit die Spiegelfunktion der Hysterie, die den Mangel an Identifikation ebenfalls kompensieren kann, indem sie verzweifelt die Aufmerksamkeit eines Anderen sucht, um schlussendlich das eigene Ich als Liebesobjekt auszumachen.²⁰⁵

Die mehrmals herausgestellte Duplizität der Frau, ihre Spaltung des Blicks in „eigenes Sehen und Sehen der Anderen“²⁰⁶, und die Verinnerlichung des Blicks des Betrachters kulminiert nun in den drei Spiegelszenen, durch die sich Else in unmittelbarer Form selbst wahrnehmen kann und durch die sie sich Selbstfindung und Anerkennung ihrer weiblichen Identität erhofft. Die typischen hysterischen Merkmale, wie die Spaltung des Blicks, die Verinnerlichung des männlichen Beobachters und die innere Gebrochenheit sind deutlich auszumachen.²⁰⁷ Zunächst imitiert sie eine männliche Höflichkeitsfloskel und bedient sich des männlichen Blickwinkels: „Guten Abend, schönstes Fräulein im Spiegel, behalten sie mich in gutem Andenken, Auf Wiedersehen ...“ (FE 26). Der Spiegel bietet ihr nun die Möglichkeit, einen Rollenwechsel zu vollziehen, d.h. sich vom weiblich betrachteten Objektstatus loszulösen, die innere Spaltung nun auch äußerlich zu vollziehen und das „Vakuum der Beziehungslosigkeit“²⁰⁸ zu beenden. Durch das Antizipieren des männlichen Blicks aber bleibt die Anrede ihres Selbst reduziert auf männliche Klischeevorstellungen und Wunschphantasien: „Wie schön meine blondroten Haare sind, und meine Schultern; meine Augen sind auch nicht übel.“ (FE 60) Die durchaus als narzisstische Selbstverliebtheit zu wertende Beschreibung

²⁰¹ Vgl. Perlmann 1987, S. 118.
²⁰² Neymeyr 2007, S. 196.
²⁰³ Lange-Kirchheim 1998, S. 276.
²⁰⁴ Anderson 1996, S. 19.
²⁰⁵ Vgl. Bronfen 1998, S. 113.
²⁰⁶ Brandstetter 2002, S. 251.
²⁰⁷ Vgl. Bronfen 1996, S. 467.
²⁰⁸ Neymeyr 2007, S. 198.

ihrer Spiegelbildes hat jedoch ihren Ursprung in der von Else verinnerlichten Reaktion der Männer auf ihr Äußeres, von der sie sich ständig in ihrer Vermutung bekräftigt fühlt, dass ihre äußere Erscheinung zu mehr Freiheit und Eigenbestimmung dienen kann. Sie übersieht aber ihr zentrales Eingebundensein in die patriarchalen Strukturen, die ihr jegliche Freiheit und Eigenständigkeit absprechen und ihr aktionales Handeln in ein reaktionäres umwandeln, da sie, indem sie die männliche Macht zu überlisten sucht, im Gegenzug selbst überlistet wird und in ihrer Auflehnung und Emanzipation quasi nur eine Reproduktion der traditionellen Ordnung erreicht.²⁰⁹ Die Berührungspunkte zur Hysterikerin sind unverkennbar, weil auch sie, im Glauben frei und selbstbestimmt zu handeln, eigentlich doch nur von außen gelenkt, determiniert und regiert wird und somit ihr vermeintliches Selbstbild zum Fremdbild wird, welches ihre zustande gekommene Identität als eine „geborgte“²¹⁰ erscheinen lässt.²¹¹

Die „hyperbolische Einschätzung ihrer physischen Attraktivität“²¹² steigert sich in der letzten Spiegelszene, in der sich Else an der neu gewonnenen, aber trügerischen Freiheit des Nacktseins erfreut, erneut ihre weiblichen Vorzüge hervorhebt und dabei unbewusst den Gesellschaftsnormen und den Bedürfnissen des Mannes entspricht.²¹³ „Ah, wie hübsch ist es, so nackt im Zimmer auf- und abzuspazieren. 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.“ (FE 64) Von dem Ausziehen der Kleider erhofft sich Else die absolute Reinheit ihres Ichs, die Losgelöstheit von allen Zwängen und die vollständige Vereinigung von innerem Selbst und äußerer Erscheinung. Mit dieser Entblößung, zunächst noch allein vor dem Spiegel, später vor versammelter Gesellschaft im Salon des Hotels, entlarvt Else zwar einerseits die Doppel- und zwiespältige Sexualmoral, die von der Frau die „innere Brüchigkeit“²¹⁴ verlangt und sie zu einem „männlich Produzierten“²¹⁵ macht, andererseits übersieht sie aber, dass sie damit nicht nur ihren Körper den Blicken der anderen aussetzt, sondern ihr tiefstes Inneres freilegt und sich damit der männlichen Begierde völlig ausliefert.²¹⁶ Die darauf folgende „Identitätslosigkeit“²¹⁷ bestätigt Elses Warencharakter, den sie nun nicht nur innerlich, sondern auch äußerlich anhand der Objektivierung ihres Spiegelbildes vollzieht. Die einzige Erfahrung, die man ihr zugestehen muss, ist die,

²⁰⁹ Vgl. Lindhoff 1996, S. 191.
²¹⁰ Dangel 1991, S. 109.
²¹¹ Vgl. Szalay 2000, S. 16.
²¹² Eilert 1991, S. 327.
²¹³ Vgl. Allerdissen 1985, S. 48.
²¹⁴ Heinrich 2005, S. 88.
²¹⁵ Surmann 2002, S. 33.
²¹⁶ Vgl. Caspari 2006, S. 25.
²¹⁷ Lindhoff 1996, S. 175.

dass sie ihre gesellschaftliche Isolation, ihre Identitätsproblematik und ihre allgemeine Notlage in der „autoerotischen Spiegelung“²¹⁸ erkennt und um die Wichtigkeit der Herstellung einer „narzisstischen Einheit“²¹⁹ weiß, die durch die „Verschmelzungssehnsucht“²²⁰ von „Selbstsein und Bild“²²¹ zutage tritt: „Wie schade, dass das Glas zwischen uns ist, das kalte Glas. Wie gut würden wir uns miteinander vertragen. Nicht wahr?“ (FE 64) Trotzdem bleibt die Reflexion des Spiegels stets nur die Reproduktion eines Nichts, d.h. die Spiegelung eines Objektes, welches Else zu einem „narzisstisch erstarrten Produkt des Identifikationsprozesses“²²² macht und damit die Herausbildung einer weiblichen Identifikation versagt.

Einerseits muss Elses Selbstsuche scheitern, weil sie ihre Isolation durch den Rückzug auf das eigene Ich zu durchbrechen versucht, damit aber aufgrund einer fehlenden Auseinandersetzung mit dem Gegenüber ihre „Nicht-Existenz annimmt“²²³. So kann sie niemals eine Einheit zwischen subjektivem Ich und objektivem Spiegelbild stiften und demnach den Mangel an Liebeserfüllung nicht kompensieren:²²⁴ „Wir brauchen gar niemanden ändern. Es gibt vielleicht gar keine ändern Menschen.“ (FE 64) Andererseits führt die „fremdbestimmte Wahrnehmungsfähigkeit“²²⁵, die es Else unmöglich macht, unbeeinflusst und eigenständig eine Position zu ihrem Äußeren einzunehmen, zu einer Selbstverkennerung durch das „täuschende Spiegelbild“²²⁶, da dieses, unter Einbeziehung der patriarchalen Ordnung, Else anders erscheinen lässt als sie wirklich ist.²²⁷ Die Spiegel-Imago bekräftigt Elses innere Gebrochenheit und wirft den männlichen Beobachterblick auf sie zurück.²²⁸ Dies verstellt ihr die Sicht, und das Streben nach Individualität verkehrt sich ins Gegenteil, da Else keinen Zugang zu einem unbeeinflussten Blick auf ihr Selbst erhält, sich nur in den Augen der Anderen spiegelt und dadurch lediglich zu einer indirekten, kulturell geformten Ahnung ihres Inneren gelangt.²²⁹ Vollständig zu einem Artefakt mortifiziert kann sich der Einheitswunsch nunmehr nur noch durch die totale Auflösung ihrer Körperlichkeit in Zeit und Raum realisieren, die es Else ermöglicht, in einer Art Trancezustand mit geschlossenen Augen zu sehen (vgl. FE 76), d.h. abgekoppelt von den Blicken der Anderen. Keinesfalls darf diese neu gewonnene Möglichkeit der Selbstverwirklichung aber als geglückt

²¹⁸ Lantin 1958, S. 247.

²¹⁹ Bronfen 1996, S. 477.

²²⁰ Neymeyr 2007, S. 197.

²²¹ Bronfen 1996, S. 477.

²²² Lindhoff 1996, S. 176.

²²³ Bronfen 1996, S. 477.

²²⁴ Vgl. Allerdissen 1985, S. 47.

²²⁵ Dangel 1991, S. 109.

²²⁶ Lindhoff 1996, S. 176.

²²⁷ Vgl. Bronfen 1996, S. 468.

²²⁸ Vgl. Perlmann 1987, S. 118.

²²⁹ Vgl. Anderson 1996, S. 17.

angesehen werden, da auf sie nur noch Todesrausch und „physischer Verfall“²³⁰ folgt. Die Hysterikerin Else entzieht sich damit zwar der öffentlichen Beobachtung, zugleich aber auch ihrer hysterischen Wirkungskraft, die auf visuelle Aufmerksamkeit angewiesen ist, weil genau diese Sichtbarkeit mit ihrem Tod verschwindet, verdeutlicht durch das Ersetzen ihres Spiegelbildes durch Cissy: „Cissy stellt sich vor den Spiegel hin. Was machen Sie vor dem Spiegel dort? Mein Spiegel ist es. Ist nicht mein Bild noch drin?“ (FE 81)

Zuletzt gibt die Spiegelfunktion der Hysterie dem Mann bzw. dem Autor die Möglichkeit, eigene Konflikte und Ängste auf dem Feld der Frau zu thematisieren, ohne dabei selbst die Distanz zu Krankheit und Anomalie einzubüßen.²³¹ Schnitzler nutzt genau diese Rolle der Frau als Spiegel der Gesellschaft aus, um an ihr seine Sozialkritik zu entfalten, weist aber seiner Heldin damit genau diese passive Zweckmäßigkeit zu, deren Existenz er im gleichen Atemzug verurteilt.

5. Der soziale Tod: Hysterie als Sozialkritik

5.1. „Du willst wirklich nicht mehr weiterspielen, Else?“ Elses Selbstausslöschung: Ein Scheitern in der Gesellschaft

Früh erkennt Else, dass sie unter den gegebenen Voraussetzungen keine befriedigende Lebenserfüllung für sich finden kann, da alle männlich vorgegebenen Rollenzuweisungen ihr „gleich ekelhaft“ (FE 55) erscheinen und die Zeit der Wiener Jahrhundertwende kaum Möglichkeiten für eine weibliche Emanzipation oder eine freie Entfaltung ihres Selbst bietet. Bereits in der ersten Zeile der Novelle werden die Weichen für den kommenden Ausbruch Elses gelegt: Sie bricht aus eigenem Antrieb das Tennisspiel mit Paul und Cissy ab, „Du willst wirklich nicht mehr weiterspielen, Else? – Nein, Paul, ich kann nicht mehr. Adieu.“ (FE 9), und verdeutlicht damit einerseits ihre Bereitwilligkeit, sich aus den Fesseln der Gesellschaft und deren Spielregeln zu befreien, entlarvt aber andererseits auch die Doppelmoral ihrer Umgebung, da sie das heimliche Paar Cissy und Paul bereits hier schon erkennt, diesen ihre Rolle als Anstandsdame aufkündigt und die beiden ein „Single“ (FE 9) spielen lässt. Das Tennisspiel symbolisiert das Spiel des Lebens und erhellt Elses hypochondrische Situation, in der sie sich einsam und verlassen als fünftes Rad am Wagen der Heuchelei der Gesellschaft mitsamt ihren Regeln und Normen zu entledigen versucht, und zwar durch den „Abgang“ (FE 9) nicht nur vom Tennisplatz, sondern von

²³⁰ Perlmann 1987, S. 130.

²³¹ Vgl. Kronberger 2002, S. 248.

der Lebensbühne insgesamt. Das drastische Mittel, das Else am Ende als Befreiung von den gesellschaftlichen Zwängen wählt, klingt in dem Abbrechen des Tennispiels und den immer wiederkehrenden Todesphantasien im Laufe der Novelle bereits an, die nun in der weiteren Textdiskussion auf Zweck und Wirkung hin überprüft werden.

Die zwiespältigen Wünsche und Äußerungen Elses, welche bereits in Kapitel 4.2.2.1. herausgestellt wurden, zeigen sich auch anhand der Todesvisionen, die sie immer wieder modifiziert, verwirft und abändert. Die Widersprüchlichkeit kreist in diesem Fall um die Tatsache, dass Else durch ihren Tod, d.h. die vollständige Herauslösung aus ihren bisherigen Verhältnissen und den Entzug der patriarchalen Bewertung ihres Selbst, einen Zuwachs an Freiheit und Eigenständigkeit erwartet, im Gegenzug dazu aber in die totale Handlungsunfähigkeit gedrängt wird durch die eigene „Nicht-Existenz“²³². „Ich bin gelähmt.“ (FE 40) „Ich antworte nichts. Regungslos stehe ich da.“ (FE 40) „Ich bin halb tot.“ (FE 41) „Mein Herz ist tot. Ich glaube, es schlägt gar nicht mehr.“ (FE 70) „Wenn ich mich jetzt rühren könnte.“ (FE 82) Diese absolute Passivität, bis hin zur totalen Regungslosigkeit, scheint nun auf den ersten Blick Elses Objektstatus zu bestätigen und ihren Normverstoß durch die Entblößung ihres Körpers und seine öffentliche Zurschaustellung zu ahnden mit der Abwertung ihrer Person und der Ansicht, dass sie „überhaupt nicht normal“ (FE 78) sei und „natürlich in eine Anstalt“ (FE 79) gehöre. Die Immobilität und Aphonie am Ende heben ihre Nähe zur Hysterie hervor. Die Frage, in welchem Maße Else sich getäuscht hat über die Möglichkeiten und den Wirkungskreis eines theatralisch inszenierten Todes und inwieweit dieser nicht sogar ihre Ich-Losigkeit und ihren Opferstatus verstärkt, wird anhand Elses verzweifelten Hilferufes und wiederaufflackernden Lebenswillens am Ende aufgeworfen: „Um Gottes willen, wenn alles umsonst gewesen ist? Aber jetzt kann man mich noch retten. Paul! Cissy! Warum hört ihr mich denn nicht?“ (FE 83) „Ich will nicht sterben. Du sollst mich retten, Paul.“ (FE 84)

Da aber für Else ein wichtiger Bestandteil der Lösung ihres Konfliktes die Aufmerksamkeit ihrer Umwelt ist, die ihr bis jetzt nur durch ihr Äußeres, d.h. durch ihr Frausein und ihre sexuellen Reize zuteilwurde, und ein anderer wichtiger Teil in dem Gefühl einer selbstbestimmten Entscheidung, von der sie sich die Anerkennung ihrer Umwelt erhofft, besteht, wählt sie die theatralische Inszenierung ihres Todes in der Öffentlichkeit und bedient sich damit des klassischen Hysteriekonzeptes: „Wie wird mich Cissy beneiden! Und andere auch. Aber sie trauen sich nicht. Sie möchten ja alle so gern. Nehmt euch ein Beispiel. Ich, die Jungfrau, ich traue mich.“ (FE 64) Sie

²³² Bronfen 1996, S. 473.

erkennt im Tod eine Art „Höhepunkt ihrer Selbstdarstellung“²³³ und zugleich die Lösung der Spannungen, die sie durch den „Rückzug ins Innere“²³⁴ und die damit verbundene „Auflösung des Ichs“²³⁵ zu erreichen glaubt. Der von Else beabsichtigte Zugewinn an Ich und Anerkennung führt hier über die Selbsterstörung und das Verschwinden ihrer eigenen Person.²³⁶ Zudem lässt sich feststellen, dass der Tod immer im Zusammenhang mit für Else unangenehmen, nicht zu bewältigenden und erniedrigenden Momenten auftritt. Dabei variieren der Grund und die Art und Weise des Selbstmordes stets mit den vorausgegangenen Umständen und reagieren rückwirkend auf ein vorausgegangenes Trauma Elses, d.h. auf den Druck, der auf sie ausgeübt wird durch die bürgerliche Gesellschaft: Das Nachsinnen über ungenutzte Möglichkeiten und inexistente Erfahrungen mit Männern führt bei Else zu einer Todesvision aus „unglücklicher Liebe“ (FE 15) und Dorsdays eventuelle Verweigerung einer Geldübergabe zu einem imaginierten Selbstmord durch das Hinabstürzen von Felsen. (vgl. FE, S. 36)

Von der Nacktheit verspricht sich Else einerseits einen Zugewinn an Eigenständigkeit und andererseits die Bewunderung ihrer Umgebung, die, wie sie glaubt, ihr dadurch zuteil wird, dass sie als Einzige der Gesellschaft den Spiegel vorhält und die Doppelmoral und das zweifelhafte moralische System anhand ihres entblößten Leibes hinterfragt und öffentlich anklagt. Ihre Naivität und Jugendlichkeit verhindern ein vorausschauendes Nachsinnen über die Folgen ihrer Tat und verstärken somit den Schock über das Unverständnis ihrer Umwelt: Ihre Selbstenthüllung führt keineswegs zu der von ihr beabsichtigten Selbstbefreiung aus den patriarchalen Schranken, sondern zu einer Selbsterniedrigung durch das sittliche Überschreiten, das einen radikalen Bruch mit ihrem bisherigen jungfräulichen und braven pflichterfüllten Leben darstellt und daher keine Rückkehr in den Schoß der Gesellschaft erlauben kann.²³⁷ Die Scham, die Else vorher nicht kannte, bricht in dem Moment hervor, als die Hotelgäste ihren Akt der Selbstentblößung völlig missverstehen und sie als „arme[s] Kind“ (FE 76), das einen hysterischen Anfall hat, betiteln. Den Skandal, den sie durch die öffentliche Entblößung verursacht, kann Else nicht mehr rückgängig machen, ihre Unschuld und Reinheit nie mehr herstellen, d.h. dadurch, dass sie sich allen gezeigt hat, unter völliger Preisgabe ihres innersten Ich, verbietet die Gesellschaft ihr ein Weiterleben wie bisher und fordert Sühne für den sittlichen Verstoß und die normverletzende Artikulation weiblicher Eigenbestimmung. Elses Erfüllung ihrer eigenen Wünsche und Begehren, unabhängig

²³³ Bronfen 1996, S. 474.

²³⁴ Rey 1968, S. 82.

²³⁵ Gutt 1978, S. 92.

²³⁶ Vgl. Gutt 1978, S. 94.

²³⁷ Vgl. Rey 1968, S. 66.

von den männlichen Vorstellungen, in denen die Frau stets zum passiven Objekt degradiert wird, kann unter diesen Umständen nicht verwirklicht werden.²³⁸ Der Akt der Emanzipation muss fehlschlagen, da Else sich ihren Körper als Komplizen und die Nacktheit als Ausdruck ihrer Freiheit wählt und sich damit selbst zur Angriffsfläche der gesellschaftlichen Meinung macht, da es genau diese Elemente sind, die am stärksten von der Kultur geprägt sind und am deutlichsten die komplexe Zwangssituation der Frau aufzeigen.²³⁹

Die Befreiung aus der ausweglosen Konfliktsituation durch den Tod darf aber nicht als Elses freie Entscheidung angesehen werden. Vielmehr wird sie von außen in diesen letzten Akt der Selbsterstörung gedrängt, ja er wird sogar von ihr gefordert als Buße für ihre Normverletzung und zur Wiederherrichtung der sozialen Ordnung, die einen derartigen Verstoß gegen ihre Gesetze und Regeln nur mit dem Tod ahnden kann. Zwar ist es Else selbst, die den Selbstmord erwägt – als letzte Möglichkeit, um dem Handel mit Dorsday zu entkommen –, doch auch diese Todesphantasien sind ihr antrainiert worden, da sie, hineingeboren in eine Zeit strenger Sitten- und Moralvorstellungen, sich mit diesen genauestes auskennt und weiß, was nach einem derartig schwerwiegenden Regelverstoß von ihr verlangt wird. Erkennen kann man diese gesellschaftliche Prägung vor allem an den Worten: „Und wenn ich gleich nachher sterben müsste. Aber es ist ja nicht notwendig, gleich nachher zu sterben. Man überlebt es.“ (FE 43) Aus dem „Sterben müssen“ spricht die Gesellschaft, aus dem „Überleben können“ Elses freier Wille, denn auch ihr ist sehr wohl bewusst, wem sie ihr Schicksal zu verdanken hat: „Aber bilden sie sich dann um Gottes willen nicht ein, dass Sie, elender Kerl, mich in den Tod getrieben haben.“ (FE 55) „Alle sind sie Mörder. Dorsday und Cissy und Paul, auch Fred ist ein Mörder und die Mama ist eine Mörderin. Alle haben sie mich gemordet und machen sich nichts wissen. Sie hat sich selber umgebracht, werden sie sagen. Ihr habt mich umgebracht, Ihr alle, Ihr alle!“ (FE 82). Wenn es nach Elses innerstem Wunsch gehen würde, käme ein derartiges, ihr Selbst vernichtendes Ende überhaupt nicht infrage, da sie sich auf ihre „eigenen Beine“ (FE 54) stellen und „alles in [ihrer] Hand“ (FE 65) haben möchte. Der Tod würde diesen emanzipatorischen Bestrebungen nur entgegenwirken, deshalb kommt sie für sich zu dem Entschluss: „Ich werde mich überhaupt gar nicht umbringen“ (FE 57), und wenig später: „Warum denn sterben? Keine Spur. [...] jetzt fängt ja das Leben erst an.“ (FE 60) Jedes Mal sind es also die äußeren Bedingungen, die Normen der bürgerlichen Gesellschaft, die von Else verlangen, sich nach festgesetzten Regeln in einem bestimmten Rahmen zu verhalten,

²³⁸ Vgl. Kronberger 2002, S. 177.

²³⁹ Vgl. Gutt 1978, S. 94.

und die jegliches Abschweifen von dieser Linie nicht akzeptieren und mit dem Ausschluss aus der Gesellschaft und dem sozialen Tod sanktionieren.

Ihre scheinbar ausweglose Konfliktsituation löst Else nun auf ihre Weise mit der absurd klingenden Zielsetzung, durch die Zerstörung des Selbst eine „Einheit von Körper und Sein“²⁴⁰ zu erreichen und durch die „Vernichtung des Individuums“²⁴¹ an einen Höhepunkt sexueller Freiheit, weiblicher Machtdemonstration und realer Selbstartikulation zu gelangen, indem sie den Suizid ins Positive verklärt: „Das ist ja heute nur der Anfang“ (FE 54), „jetzt fängt ja das Leben erst an“. (FE 60) Die Zerstörung ihres Körpers entzieht eben gerade jenen Ort, der am stärksten der „Beschränkung oder Beschneidung ihrer Subjektivität“²⁴² unterworfen ist, der öffentlichen Wertung und bewahrt Else vor einer Instrumentalisierung von außen.

Das Veronal, das eigentlich zur Eindämmung typisch weiblicher Beschwerden, die Else selbst immer wieder an ihre Bestimmung zur Mutterrolle erinnern, bestimmt ist, stellt eine enge Verbindung zwischen Weiblichkeit und Tod her, da genau jenes Mittel zuletzt in einer Überdosis zum Tod führt.²⁴³ Weiblichkeit als Krankheit, die mit medikamentösen Mitteln bekämpft werden muss, erinnert dann auch an die „Krankheit Frau“, die Hysterie selbst, bei der die Frau in ihren natürlichsten und normalsten Launen und Verhaltensweisen der Anomalität bezichtigt unter den Blicken männlicher Ärzte als verrückt, irrsinnig und krank bewertet wird und in einer Anstalt behandelt werden muss. Auch Else befürchtet eine derartige Zuweisung nicht nur der Männerwelt: „Ich bin schon ganz konfus ... Der Portier wird mich für wahnsinnig halten, wie ich da auf der Lehne sitze und in die Luft starre“ (FE 27), sondern der gesamten Gesellschaft: „Da unten werden sie meinen, ich bin verrückt geworden. Aber ich war noch nie so vernünftig“ (FE 63), „Soll ich mir die Haare lösen? Nein. Da sah ich aus wie eine Verrückte. Aber ihr sollt mich nicht für verrückt halten.“ (FE 64) Leider bewahrheiten sich Elses Befürchtungen am Ende: Das Unverständnis ihrer Umgebung durchkreuzt ihren Plan, nach der Entblößung ein neues Leben zu beginnen und als gestärkte Persönlichkeit, aus dieser Erfahrung hervorzugehen. Die Gesellschaft kann einen derartigen Ausbruch einer jungen Frau aus gutem Hause inmitten der gediegenen Atmosphäre des Hotelsalons nicht nachvollziehen und keinesfalls akzeptieren. Sie reagiert empört, wertet Elses Ausbruch als krank und hysterisch und drängt sie damit in die Ecke einer Verrückten, die man nicht beachten, nicht ernst nehmen und schon gar nicht dulden sollte. Elses Verstoß gegen die traditionellen Regeln führt

²⁴⁰ Weinhold 1987, S. 128.

²⁴¹ Gutt 1978, S. 94.

²⁴² Bronfen 1996, S. 466.

²⁴³ Vgl. Lange-Kirchheim 1998, S. 268.

notwendigerweise zu der Pathologisierung ihres Protestes und der Denunziation ihrer weiblichen Identität.²⁴⁴

In ihrem Delirium zum Schluss zeigt sich Elses endgültiges Scheitern an ihren Ansprüchen, die sie an den autonomen Handlungsakt gestellt hat, und zugleich an den Beschränkungen, die einer Frau um die Jahrhundertwende seitens der männlichen Omnipotenz auferlegt werden. Else ist demnach teilweise selbst schuld an dem Nichtgelingen ihres Vorhabens, da sie die falschen Mittel zur Artikulation ihrer Wünsche und zur Äußerung ihrer Sozialkritik gewählt hat. Zu sehr entsprechen ihre Ausbrüche und Inszenierungen denen einer Hysterikerin, zu radikal bricht sie mit den traditionellen Konventionen, und zu einfach macht sie es damit ihrer Umgebung, sie zu einer morbiden Persönlichkeit zu degradieren, die als „tragische Gestalt“²⁴⁵ keine Möglichkeit besitzt, eine starke Identität zu entwickeln. Mit ihrem hysterischen Zusammenbruch antwortet sie auf die „soziopathologischen Zwänge“²⁴⁶, mit der „hysterischen Tendenz zur Selbstausslöschung“²⁴⁷ auf die äußeren Umstände, für die sie keine passendere Widerstandform findet, als „sich selbst zum Verschwinden [zu] bringen“²⁴⁸. Die sich in Else manifestierende Hysterie ist weniger Zeugnis weiblicher Autonomie als vielmehr Symptom ihrer Kultur und Bestätigung ihrer Gebundenheit an die Grundsätze der Gesellschaft.²⁴⁹ Nicht nur Else, sondern auch Schnitzler äußert Sozialkritik dadurch, dass er seine Figur zugrunde gehen lässt an den Widersprüchen des Lebens, vor allem aber als hysterische Frau, die als Produkt ihrer Kultur diese zugleich anklagt und in Gestalt eines „sozialen Krankheitsfall[s]“²⁵⁰ ein „weibliches Sterben an der Kultur“²⁵¹ vorführt.

5.2. Marianne und Anna O.

Die erste Frau, der Fridolin auf seiner nächtlichen Wanderung begegnet, ist Marianne, die Tochter des Hofrats, die ihren Vater die letzten Jahre über gepflegt und umsorgt hat, dabei aber ihre eigenen Ansprüche hintangestellt und ihre Schönheit und Jugend für sein Wohlergehen geopfert hat. Schnitzlers Beschreibung des „blassen Mädchens“ (Tn 14), das „in schwerer häuslicher Arbeit, anstrengender Krankenpflege und Nachtwachen langsam verblühte“ (Tn 14), weist deutliche Parallelen zu Breuers berühmter Patientin Anna O. auf, die sich ebenfalls völlig der Pflege ihres Vaters widmete, mutterlos und

²⁴⁴ Vgl. Duda 1992, S. 133.

²⁴⁵ Heinrich 2005, S. 89.

²⁴⁶ Heinrich 2005, S. 66.

²⁴⁷ Lindhoff 1996, S. 175.

²⁴⁸ Lindhoff 1996, S. 157.

²⁴⁹ Vgl. Bronfen 1998, S. 243.

²⁵⁰ Weinhold 1987, S. 129.

²⁵¹ Lange-Kirchheim 1998, S. 267.

unverheiratet allmählich zu einer depressiven und selbst hilfsbedürftigen Frau verkam. Als Dienstmagd, als Objekt, dem keine eigene Lebensgestaltung erlaubt und auch keine Artikulation eigener Wünsche zugestanden wurde, konnte sie sich in ihrer Machtlosigkeit kaum anders helfen, als die Flucht in die Krankheit anzutreten. Marianne reagiert in der gleichen Weise auf ihre „psycho-physische Erschöpfung“²⁵². Es lassen sich bei ihr alle Merkmale des hysterischen Anfalls feststellen: die übertriebenen Gesten, die anormal „weit offenen, schmerzlich-wilden Augen“ (Tn 18), die theatralisch anmutende Unterwürfigkeitsgeste und ein Ausbruch tiefster Gefühlsregung Fridolin gegenüber, ein der hysterischen Inszenierung durchaus entsprechender Weinkrampf und die Unterstellung durch den männlichen Beobachter Fridolin, dass sie sich ihre Verliebtheit nur einbilde. (vgl. Tn 18)

Die Diagnose „Hysterie“ bedeutet nicht nur Unterdrückung der Frau, sondern auch eine Art Schutz vor weiteren Anforderungen und erschöpfenden Pflichten, da sie selbst – nun schwach und pflegebedürftig – keine Funktion mehr in der Gesellschaft erfüllen kann und damit eigentlich nutzlos wird. Dieser „Wille zur Krankheit“²⁵³ gestattet es der Frau, auszubrechen aus ihrer strengen Rollengebundenheit, und eröffnet die Möglichkeit, Kritik an der Negierung weiblicher Sexualität sowie ihren beschränkten Lebensverhältnissen zu äußern. Die Bedrohung, die dadurch von der Frau ausgeht, trifft die männliche Omnipotenz und greift diese in ihren Grundsätzen an: Indem die Frau nämlich ihre gesellschaftlichen Pflichten vernachlässigt oder sogar ablehnt, zwingt sie andere, diese für sie zu übernehmen.²⁵⁴ Die hysterische Frau rüttelt an der männlichen Ordnung. Sie widersetzt sich den patriarchalen Regeln, nutzt hysterische Symptome als „Kampfmittel“²⁵⁵, um eigene Wünsche zu artikulieren und entzieht sich damit der männlichen Kontrolle. Um sich vor diesem Angriff auf die Patriarchatsgewalt zu schützen, muss der Mann sich die Bedrohung durch die misogynen Entwürdigung der Frau vom Leib halten. Das Bild einer hysterischen Frau, wie es in medizinischen Schriften und Lehrbüchern auftritt, zeugt von dieser Urangst des Mannes vor der weiblichen Emanzipation und deren Infragestellen seiner Machtposition. Der Aburteilung zur Hysterikerin entspricht es in der traditionellen Praxis, das Unerwartete, von der Norm Abweichende als anormal und krank zu definieren und damit zugleich die Angst davor zu unterdrücken. Die bedrohte Geschlechterordnung, die aus dem Gleichgewicht zu geraten scheint, fängt Fridolin gemäß dieser Angst durch die Deklassierung Mariannes zu einer Kranken und die Hervorhebung seiner eigenen

²⁵² Duda 1992, S. 131.

²⁵³ Schaps 1983, S. 98.

²⁵⁴ Vgl. Smith-Rosenberg 1981, S. 289.

²⁵⁵ Schaps 1983, S. 98.

„Verfügbarkeit über sich selbst“³¹⁹ verliert und zur Erkenntnis kommt, dass „ihm ununterbrochen seine Gattin als die Frau vor Augen geschwebt war, die er suchte“ (Tn 84). Die Verschmelzung des Wunschobjektes seines Begehrens mit Albertine, die „Vereinigung des Gegensätzlichen“³²⁰, macht Fridolin bereit, um nach seiner leidvollen Odyssee zurück in sein Leben zu finden.³²¹ Die verlorene Maske auf seinem Kopfkissen, als Zeichen des Verständnisses und der Versöhnung, löst bei ihm einen „kathartischen Schock“³²² aus, bei dem alle verdrängten Konflikte hervorbrechen und er in einem „psychischen Zusammenbruch“³²³ den Gefühlen freien Lauf lässt. Fridolins hysterische Nachtwanderung wird durch ein Aufeinandertreffen weiblichen Freiheitsstrebens und männlicher Identitätsverwirrung ausgelöst, führt den Hysteriker an die Grenzen seines Ich, um ihn schließlich dem „Sog des Unheimlichen“³²⁴ erneut zu entreißen und ihn, durchaus mit einem Gewinn an Erfahrung und der Erkenntnis, dass die männliche Selbstfindung nur über die Revidierung seines Frauenbildes führen kann, in die Realität seines bürgerlichen Lebens zurückzuwerfen.

7. Sprache und Sprachverlust: Die stumme Sprache der Hysterie

7.1. Der innere Monolog: Eine „literarische Psychoanalyse“? – Elses „soziale Sprachlosigkeit“ und Gustls erzwungenes Redeverbot

Schnitzler wählt den inneren Monolog als übergeordnetes Formelement seiner Novellen *Fräulein Else* und *Leutnant Gustl* und eröffnet sich damit Wege und Möglichkeiten, um seine Hauptfiguren aus einer völlig neuen Erlebnis- und Bewusstseinsperspektive zu betrachten und durch die Nichtexistenz eines Erzählers oder Ich-Sprechers seine Figuren auf sich selbst reduziert, scheinbar unverfälscht und frei von äußeren Bewertungen, Gedankengängen und Empfindungen für den Leser erfassbar zu machen. Es gelingt Schnitzler, in der Erzählsituation des inneren Monologs stumme Vorgänge verlaubar zu machen, den Schweigenden eine Stimme und den Stimmlosen eine Sprache zu geben. Das Eindringen in die innersten seelischen Vorgänge seiner Hauptpersonen fördert das Unbewusste zutage, lässt psychische Konflikte hervortreten und erlaubt Einblicke in verborgene Regionen, weshalb der innere Monolog nicht zuletzt als das literarische Mittel, das der Psychoanalyse am nächsten steht, gilt.³²⁵

³¹⁹ Israel 1983, S. 71.

³²⁰ Rey 1968, S. 113.

³²¹ Vgl. Santner 1986, S. 44.

³²² Kluge 1982, S. 319.

³²³ Hee-Ju 2007, S. 227.

³²⁴ Schrimpf 1963, S. 180.

³²⁵ Vgl. Morris 1998, S. 31.

Diese unvergleichliche Intimität, die der Autor durch diese Erzählhaltung erreicht, lässt den inneren Monolog zum „idealen Medium zur Gestaltung eines Seelendramas“³²⁶ werden. Schnitzler verbindet in dieser Erzählhaltung die Elemente Literatur und Medizin bzw. Psychologie, die beiden Bausteine seines eigenen Lebens, und kommt damit dem Puls der Zeit entgegen, der die Psyche, das Verborgene und das Unausprechliche als Interessengebiete in den Vordergrund gerückt hat. Die laryngologische Praxis seines Vaters, aber auch seine eigenen Studien über die hysterische Aphonie³²⁷, zeugen von Schnitzlers ausführlichem Wissen über dieses Thema. Die Ähnlichkeit seiner Novellen mit Freuds Krankengeschichten ist unverkennbar, doch kann man beide auf eine Stufe stellen? Handelt es sich bei *Fräulein Else* und *Leutnant Gustl* um eine literarische Psychoanalyse nach dem Muster Freuds, um Krankengeschichten mit dem Ziel, das Unausprechliche auszusprechen und durch die Entfaltung des Verdrängten dessen Überwindung zu erreichen? Beide Figuren finden sich in einer für sie unausweichlichen Konfliktsituation wieder, die es ihnen unmöglich macht, sich durch Sprache Gehör zu verschaffen, und sie müssen demnach auf die Öffentlichkeitswirksamkeit der Hysterie zurückgreifen. Sowohl Else, der als Frau von vornherein keine eigene Stimme zusteht, als auch Gustl, der durch seinen Ehrverlust einem Schweigegebot unterliegt, wird nun anhand des inneren Monologs eine Sprache zuteil, deren Grenzen und Möglichkeiten im Folgenden untersucht werden. Die Sprachlosigkeit und die Nicht-Kommunikation innerhalb Elses Familie werden bereits zu Beginn angedeutet, als Else sich infolge erneuter Spielschulden vorimmt, „ernsthaft mit Papa [zu] sprechen“ (FE 27), da ein Miteinander-Reden in ihrer Familie ansonsten unüblich ist. Auch Gustl hat keine engen Beziehungen, besitzt keine ehrlichen Gesprächspartner und unterhält nur sporadischen Briefkontakt zu seiner Familie. (vgl. LG 123 f.) Das Gefühl des Alleingelassen-Werdens und der Einsamkeit empfinden beide, da keine reale Kommunikation stattfindet. Das Schweigen ist demnach in beiden Familien derart ausgeprägt, dass eine Wendung hin zur hysterischen Aphonie nicht nur eine verstärkte Reaktion auf diese Sprachlosigkeit, sondern auch eine logische Folge dieser familiären Prägung bedeutet. Ein Mensch, dem sie sich anvertrauen, bei dem sie sich Ängste und Probleme von der Seele reden können, wird ihnen verwehrt. Gustl möchte kurz vor seinem Selbstmord „einen Menschen haben, mit dem [man] reden könnt“ (LG 120), Else jemanden, der sich um sie „kümmert“ (FE 52), und später einen, der sie „rettet“ (FE 87). Dieses Gefühl, „nichts sagen [zu] können, nichts tun [zu] können“ (FE 99) in Verbindung mit dem Schweigen-Müssen führt zu

³²⁶ Neymeyr 2007, S. 191.

³²⁷ Schnitzler, Arthur: „Über funktionelle Aphonie und deren Behandlung durch Hypnose und Suggestion“, in: Horst Thomé (Hrsg.), Internationale Klinische Rundschau. Wien 1988, S. 176–209.

einer Anhäufung von Spannungen und Konflikten, die ihr Entlastungsventil zumeist in Form hysterischer Gebärden finden. Dem Wunsch nach dem Aussprechen innerster Gefühle und Gedanken wird bei Schnitzler ebenfalls mithilfe des inneren Monologs Raum gegeben. Da kein Gegenüber verfügbar ist, scheint das Individuum in der geistigen Beschäftigung mit sich selbst eine Art „narzisstischen Trost“³²⁸ zu erwarten, der sich jedoch durch den Rückzug auf sich selbst nicht einstellen kann. Daher spiegelt sich im inneren Monolog die „existenzielle Isolation“³²⁹ der jeweiligen Figur. Der Autor als stimmgebendes Organ lässt seine Figuren frei sprechen und gibt ihnen die Chance, über sich selbst und ihre Umgebung zu reflektieren. Die Ähnlichkeit des inneren Monologs mit der psychoanalytischen Methode des freien Assoziierens ist unverkennbar.³³⁰ Ob jedoch, ganz im Sinne der von Anna O. entwickelten Therapie der *talking cure*, die beabsichtigte Heilung durch Erzählen, durch das Aussprechen der Konflikte, erreicht werden kann, bleibt noch zu klären.

Else darf als Frau um 1900 keine eigenen Wünsche artikulieren. Ihr Wirkungskreis beschränkt sich auf den visuellen Bereich, welcher die Frau auf ihre Körperlichkeit und ihr Aussehen reduziert. Else spricht daher mit ihrem Körper, um dieser „aufgezwungenen Sprachlosigkeit“³³¹ entgegenzuwirken. Die Entblößung, ein förmlicher Schrei nach Hilfe und Aufmerksamkeit, bildet den Höhepunkt ihrer Reduzierung auf ein männliches Blickobjekt. Der tote Körper dient dabei als Unterschrift und „materialisierter Text“³³². Ihre zeitlebens verdrängten Triebe und ungelösten Konflikte, die sie keinem mitteilen oder anvertrauen kann, finden ihren Ausdruck in dem „skandalösen *tableau vivant*“³³³, das durch die Radikalität seiner Mittel eine durchaus aussagekräftige Botschaft in sich trägt und demnach als stumme Sprache bezeichnet werden kann. Die Hysterie als „Sprache jenseits der Sprache“³³⁴ versucht, das über die Frau verhängte Schweigegebot zu durchbrechen, indem sie mit Körperstellungen Innerstes nach außen kehrt und Verborgenes sichtbar macht. Somit ist Hysterie eine paradoxe „Einheit von Revolte und Ohnmacht“³³⁵, die einerseits Forderungen stellt und andererseits die Negation dieser Forderungen beklagt. Innerhalb der Novelle unterliegt Else einem zweifachen Rede- und Schweigeverbot, da sie erstens als Frau grundsätzlich nicht das Recht besitzt, ihre Stimme zu erheben, und zweitens erleidet sie durch Dorsdays Forderung einen traumatischen Schock, der das Sprechen ebenfalls

³²⁸ Laermann 1977, S. 129.

³²⁹ Allerdissen 1985, S. 32.

³³⁰ Vgl. Kronberger 2002, S. 192.

³³¹ Heinrich 2005, S. 43.

³³² Bronfen 1996, S. 480.

³³³ Bronfen 1996, S. 477.

³³⁴ Caspari 2006, S. 19.

³³⁵ Weinhold 1987, S. 136 f.

behindert. Else konstatiert zunächst eine Veränderung ihrer Stimme – „Wie merkwürdig meine Stimme klingt. Bin das ich, die da redet?“ (FE 32) – die sich zu einem Kontrollverlust über ihre Sprache und ihr Handeln steigert – „Ich will anders zu ihm reden und nicht lächeln.“ (FE 33), „Warum habe ich das gesagt?“ (FE 35) – bis sie schlussendlich in einer Sprachlosigkeit mündet – „Ich möchte zu ihm Schuft sagen, aber ich kann nicht.“ (FE 39) –, die ihren höchsten Ausdruck in dem Lähmungszustand – „Ich bin wie gelähmt.“ (FE 40), „Ich antworte nichts. Regungslos stehe ich da.“ (FE 40) – und dem totalen Verlust ihrer Ausdrucksmöglichkeit findet: „Ich kann die Lippen nicht öffnen. Ich kann die Zunge nicht bewegen.“ (FE 83) Die Zersetzung der Sprache, der Kontrollverlust über die Stimme, erlaubt es Else nur noch, ohne ihren Willen zu lachen und zu schreien. Die vollständige Aphonie am Ende gestattet es ihr nicht, die Gründe ihrer Tat zu erklären: „Wenn ich nur reden könnte, so würdet Ihr verstehen warum.“ (FE 84) Der Außenwelt bleibt nur der Blick auf das hysterische Körpergebaren, das in Verbindung mit Elses Unfähigkeit zu sprechen das Misstrauen und das Unverständnis der Umgebung nur noch verstärkt. Erst der durch den Autor gewährte innere Monolog gibt Else Raum, ihr Redebedürfnis zu stillen und die wahren Beweggründe hinter ihrer Entblößung zu erklären. Elses „Körper als Sprachmedium“³³⁶ wird erst zur lesbaren Schrift durch die Vereinigung mit der „stummen Rede nach innen“³³⁷, um somit der „Machtlosigkeit des nur Körperlichen“³³⁸ entgegenzuwirken.³³⁹ Das öffentliche Sprechen in der Gesellschaft ist zwar männlich konnotiert, doch auch Gustl verliert dieses Privileg durch den Ehrverlust, der zudem den Verlust von Gustls Lebensinhalt und des Symbols seiner männlichen Potenz bedeutet. Bereits im Konzert besteht eine normative Suspendierung jeglicher Kommunikation, die von Gustl schwer auszuhalten ist: „Wie lang’ wird denn das noch dauern?“ (LG 89) Er wird ungeduldig in einer für ihn ungewohnten Umgebung und beginnt, einen inneren Monolog zu führen, um dieser für ihn unerträglichen Situation entgegenzuwirken und sich abzulenken. Es mangelt ihm an Sprachfähigkeit, er ist diskursunfähig und reagiert völlig unangemessen, indem er sich im Ton vergreift – „Sie, halten Sie das Maul!“ (LG 97) – und damit den Konflikt mit dem Bäcker selbst heraufbeschwört. Kurz darauf wird Gustl erneut in seinem Redebedürfnis gehemmt, als der körperlich stärkere Bäcker seinen Säbel festhält und Gustl daran hindert, auf das Symbol seiner sozialen Überlegenheit zurückzugreifen, was dazu führt, dass sowohl sein männliches als auch sein soldatisches Ego stark in Mitleidenschaft gezogen werden. Der Schock, den Gustl erleidet, wandelt

³³⁶ Bronfen 1996, S. 473.

³³⁷ Lange-Kirchheim 2002, S. 46.

³³⁸ Weinhold 1987, S. 129.

³³⁹ Vgl. Lange-Kirchheim 1998 A, S. 285.

sich nun in ein physisches Symptom, das seinen Ausdruck in der Stimmlosigkeit findet. Er bringt keinen vollständigen Satz mehr zustande: „Sie Herr ...“ (LG 97). Das nun vom Bäcker auferlegte Schweigegebot – „Also, schön brav sein!“ (LG 98) – lähmt Gustls Reaktionsfähigkeit und bewirkt einen Rückzug auf die eigene Person, d.h., das Schweigegebot ist zugleich Auslöser und Ursache des inneren Monologs. Gustl zeigt die gleichen hysterischen Symptome wie Else, indem er die Kontrolle über seine Sprache verliert, die sich fortan nur noch aus dem für die Außenwelt unverständlichen Lachen oder Schreien zusammensetzt: „Herrgott, ich fang’ noch zu schreien an mitten in der Nacht!“ (LG 112), „... ich möcht’ ja schreien ... ich möcht’ ja lachen ...“ (LG 126).

Auf sich allein gestellt läuft Gustl Gefahr, im ständigen Kreisen der Gedanken den Bezug zur Realität zu verlieren und in die völlige Isolation abzugleiten. Andererseits bietet dieser Rückbezug auf sich selbst aber auch die Möglichkeit, die eigene Lage zu reflektieren, Kränkungen und Verletzungen auf ihren Ursprung zurückzuführen und tiefere Einsichten in das eigene Seelenleben zu erhalten. Im inneren Monolog kann Gustl in einem der Öffentlichkeit nicht zugänglichen Bereich, in dem ähnlich wie beim freien Assoziieren eines Patienten auf der Couch des Psychologen die Zensur aussetzt, einen unverstellten Blick auf innerste Konflikte und Gedanken werfen, da er „niemandem einen Pflanz vorzumachen“ (LG 108) hat. Man kann durchaus lichte Momente bei Gustl verzeichnen, da er nicht zuletzt zu der Erkenntnis kommt, dass es „doch traurig [ist], so gar niemanden zu haben ...“ (LG 116), und wenig später wird ihm klar, dass ihm „manchmal selber vor [ihm] graust“ (LG 116). Es zeigt sich, dass Gustl allmählich doch lernt, über sich selbst zu urteilen, sich selbst einzuschätzen, auch ohne Bestätigung der repräsentativen Öffentlichkeit.³⁴⁰ Auch Else erlangt einen Zuwachs an Erkenntnis und kommt zu dem Ergebnis, dass alle Lebensentwürfe, die ihr von der Gesellschaft zugedacht werden, „gleich ekelhaft“ (FE 55) sind, und ein Luderdasein sie im Gegenzug viel eher erfüllen würde.

Weiterhin stellt sich die Frage, inwieweit die psychischen Abläufe innerhalb der „sprachlichen Introspektion“³⁴¹ eine kathartische Wirkung hervorrufen können, da Elses Gedanken allein ihr zugänglich sind und nur sie selbst die Möglichkeit hat, sie zu verarbeiten und aus ihnen zu lernen. Im Gegensatz zur hysterischen Sprache bleibt der innere Monolog ein auf sich selbst bezogener und von der Gesellschaft völlig abgekoppelter Bereich, der demnach keinen Weg aus der „soziale[n] Sprachlosigkeit“³⁴² aufzeigt und das monologisierende Ich nicht aus seiner Reaktions- und

³⁴⁰ Vgl. Laermann 1977, S. 116.

³⁴¹ Saletta 2006, S. 69.

³⁴² Lange-Kirchheim 2000, S. 112.

Kommunikationslosigkeit herausholt. Er bestätigt im Gegenzug sogar ihren Rückzug in die Einsamkeit, ihr Unvermögen, sich in Schrift und Wort auszudrücken, und entlarvt die innere Zerrissenheit der Figuren.³⁴³ Else besitzt zwar ein nicht unbeträchtliches Talent zur Selbstreflexion, kann ihre Wirkung auf andere sehr gut einschätzen, ihre emotionale Reaktion erfassen und schlussendlich auch durch die Vereinigung von Außen- und Innenwelt eine objektive Meinung erlangen, doch die Kraft, den Monolog öffentlich einzusetzen, fehlt ihr.³⁴⁴ Die emanzipatorische Dimension des freien Assoziierens kann sich nicht vollständig entfalten.³⁴⁵ Dies hängt vor allem mit der Tatsache zusammen, dass Else nicht einmal in ihren innersten Gedanken frei von der männlichen Beobachtung und Kontrolle ist, da es nicht zuletzt ein Mann, der Autor selbst, ist, der ihr diese Stimme im inneren Monolog erst zuteilt.

Schnitzler selbst tritt zwar als Autor weitestgehend in den Hintergrund und wahrt die Einheit der Perspektive, durchbricht jedoch den Assoziationsstrom mittels ironischer Bemerkungen, um auf den Kontrast zwischen Aussage und Intention zu verweisen und den Wahrheitsgehalt des inneren Monologs zu relativieren. So bezeichnet sich Else selbst als „anständiges junges Mädchen aus guter Familie“ (FE 74), Gustl dagegen, der glaubt, sich nach einem Wortstreit mit einem Bäcker erschießen zu müssen, stellt fest: „Unglaublich, weswegen sich die Leute Motschießen!“ (LG 106) Erst durch derart sarkastische Einwände des Autors verfügt der Leser über ein Mehr an Wissen, das es ihm erlaubt, das Verzerrungsmoment der subjektiven Innenwelt der Figuren zu bestimmen und ihre Aussagen einschätzen und beurteilen zu können. Die Kritik an Sprache und Gesellschaft tritt zutage an den enthüllenden und ernüchternden Kommentaren, die einerseits die Doppelbödigkeit der Gesellschaft anhand der Spaltung in eine äußere und eine innere Welt verdeutlichen und andererseits auf die Diskrepanz zwischen Schein und Wirklichkeit hinweisen.³⁴⁶ Die objektive Ironie hebt die Erzählung aus der „beunruhigenden Einseitigkeit“³⁴⁷ des inneren Monologs heraus auf die Ebene einer objektiven Darstellung der Gesellschaft und leuchtet hinter die Fassade aus Moral- und Ehrvorstellungen.

Schnitzler hat im inneren Monolog das literarische Pendant zum freien Assoziieren des psychologischen Diskurses gefunden, mit dem Unterschied, dass die Gedankengänge des monologisierenden Ich nur auf den ersten Blick spontan und frei erscheinen, in Wahrheit aber streng durchstrukturiert sind und dem Zweck einer „ästhetischen

³⁴³ Vgl. Lange-Kirchheim 2002, S. 45.

³⁴⁴ Vgl. Allerdisen 1985, S. 38.

³⁴⁵ Vgl. Nuber 2002, S. 432.

³⁴⁶ Vgl. Saletta 2006, S. 68f.

³⁴⁷ Aurnhammer 1983, S. 501.

Erfahrung³⁴⁸ dienen.³⁴⁹ Der innere Monolog bleibt eine Kunstform mit begrenzter therapeutischer Wirkung, da Elses und Gustls „Ich-Dramatik“³⁵⁰ in sich selbst kreist, eines Ansprechpartners entbehrt und im Gegensatz zur Psychoanalyse nur eine Heilung durch Selbstanalyse verspricht, für die beide jedoch ein ungenügendes Selbstwertgefühl besitzen. Else steht demnach in einem Abhängigkeitsverhältnis zu Schnitzler, der sich ihres monologisierenden Inneren bemächtigt, ihr Raum zur offenen Artikulation ihrer Wünsche gibt, von ihr aber gleichzeitig die völlige Preisgabe ihres Ich verlangt und sie als leere Hülle dem unvermeidbaren Ende entgegensteuern lässt. Sie besitzt nicht die Kraft, aus sich selbst heraus ihre Stimme zu erheben und auf die Missstände der Gesellschaft hinzuweisen, darum bleibt der Bewusstseinsstrom in einer Sinnlosigkeit stecken, die Elses ganzes bisheriges Handeln kennzeichnet. Auch Gustl geht aus der Erfahrung einer Nacht in der Weise hervor, wie er sie begonnen hat: als tragisches, Ich-schwaches und identitätsloses Individuum, hinter dessen Fassade sich eine leere Hülle – bestehend aus hohlen Ehr- und oberflächlichen Moralvorstellungen – verbirgt.³⁵¹ Die Funktion des inneren Monologs ist demnach eine vielfache, da er einerseits Missstände und Konflikte zutage fördert, andererseits aber auch eine „Extension dieses Nicht-Sagens“³⁵² bedeutet, da sich an Elses Immobilität – „Ich kann meine Lippen nicht bewegen. [...] Ich kann mich nicht rühren.“ (FE 81) – und ihrer Aphonie – „Hilfe! Hilfe! Ich schreie doch, und keiner hört mich.“ (FE 81), „Warum hört Ihr mich denn nicht?“ (FE 83) – im Grunde nichts ändert. Schnitzler gewährt seiner Figur nur kurzfristig eine Sprache, um sie dann doch von der Realität einholen zu lassen und sie in die Opferrolle zu drängen, indem er an ihr sein „Experiment mit dem Unausgesprochenen“³⁵³ vollzieht und ihren Status als „sozialen Krankheitsfall“³⁵⁴ bestätigt.

8. Die Zeitkritik Schnitzlers im Hinblick auf den Hysteriediskurs: Rebellion und Emanzipation

Die drei von mir behandelten Novellen Arthur Schnitzlers verbindet die Identitätssuche ihrer Protagonisten, deren Scheitern am Moral- und Ehrkodex ihrer Zeit und die Erörterung nach den Grenzen und Möglichkeiten einer sowohl weiblichen als auch männlichen Ich-Werdung basierend auf den emanzipatorischen Kräften der Hysterie.

³⁴⁸ Worbs 1983, S. 238.

³⁴⁹ Vgl. ebd.

³⁵⁰ Worbs 1983, S. 240.

³⁵¹ Vgl. Worbs 1983, S. 239.

³⁵² Lange-Kirchheim 2000, S. 118.

³⁵³ Morris 1998, S. 41.

³⁵⁴ Weinhold 1987, S. 129.

Arthur Schnitzler siedelt seine Erzählungen zwar im Vorkriegsösterreich, d.h. vor den historischen und sozialen Umwälzungen von 1918, an und handelt sich wegen dieses scheinbar angstvollen Sich-Fernhaltens von aktuellen und zeitgemäßen Themen den Unmut der Forschung ein, die ihn als altmodischen Schriftsteller und Dichter der Wiener Dekadenz betitelt. Die Vielfältigkeit seines Werkes, die Modernität seiner Ideen und die Fortschrittlichkeit seines Denkens, das nahezu visionäre Züge aufweist, gleicht jedoch diese vermeintlichen Schwächen seiner fehlenden politischen Themenwahl wieder aus. Die Beschäftigung mit der Psyche, die Einbindung seines medizinischen Wissens und sein Interesse an der detailgetreuen Darstellung der menschlichen Innenwelt zeichnen Schnitzler als „meisterhaften Tiefenpsychologe[n]“³⁵⁵ aus, dem es gelingt, auch ohne Thematisierung der geistesgeschichtlichen Umbrüche seiner Zeit eine wegweisende und revolutionäre Diagnose der Gesellschaft des Wiener Bürgertums um die Jahrhundertwende zu stellen. Sowohl die individuelle Beziehung als auch die enge Bindung zu seinen literarischen Figuren lassen diese zum Mittel für die Darstellung seiner Sozialkritik werden.

Die sich im Umbruch befindende Geschlechterordnung, bedingt durch die Emanzipationsbestrebungen der Frau, den Kampf um die Gleichberechtigung, die Erschließung weiblicher Wirkungsfelder und die Befreiung aus männlich geprägten Rollenvorgaben, bedroht die patriarchale Vormachtstellung und erzeugt Projektionen männlicher Ängste auf die Sexualität der Frau.³⁵⁶ Die allmähliche Verwässerung der Geschlechterdifferenz greift die männliche Identität an, indem sie die weibliche zu Wort kommen lässt.³⁵⁷ Unverkennbar hängt das vermehrte Aufkommen hysterischer Symptome direkt zusammen mit der Angst des Mannes vor einem Erstarren weiblicher Macht, aber auch mit der unterdrückten Position der Frau, die allenfalls in der Krankheit eine Möglichkeit weiblicher Selbstverwirklichung sieht. In der Hysterie spiegeln sich die Konflikte und Missstände derjenigen Kultur, aus der sie hervorgeht.³⁵⁸ In seinen Werken arbeitet Schnitzler genau diese Einbindung der Hysterie in die Prozesse der Zeit heraus und weist auf die Ursachen und Auslöser hysterischer Symptome hin. Das bürgerliche Ehekonzept sowie die Inexistenz eines selbstbestimmten weiblichen Lebenskonzeptes macht Schnitzler dabei vor allem bei Else und Albertine als auslösende Momente eines hysterischen Zusammenbruchs aus, ohne dabei die grundsätzliche Passivität der Frau ins Gegensätzliche zu verkehren.

³⁵⁵ Daviau 1982, S. 422.

³⁵⁶ Vgl. Lotko 2005, S. 258.

³⁵⁷ Vgl. Lamott 2001, S. 198.

³⁵⁸ Vgl. Bronfen 1998, S. 243.

Else macht ihren Körper zu einem „Ort weiblichen Widerstandes“³⁵⁹, zu einer Bühne, auf der sie ihre unterdrückte Opferposition offen darstellt und die Asymmetrie der Geschlechterordnung, die der Frau keine vorehelichen Abenteuer und keine selbstbestimmte Lebensgestaltung zugesteht, anprangert. Die Hysterie als Form der Verweigerung und der Rebellion gegen die unterdrückte weibliche Sexualität tritt auch bei Albertine zutage, die in ihrem hysterischen Rachetraum Anspruch auf eine aktive und selbstbewusste Partnerwahl erhebt und damit zugleich die männliche Hegemonie infrage stellt.³⁶⁰ Beide Frauen inszenieren sich als Blickobjekt des Mannes und weisen zudem deutliche Züge einer Femme fatale auf, die ihrem Wesen nach aus der „rigiden Rollenkonformität“³⁶¹ ausbricht und durchaus ein umstürzlerisches Potenzial der traditionellen Kräfteverteilung in sich birgt. Else nimmt ihr Schicksal in die Hand, widersetzt sich Dorsdays Forderung und verkehrt die Prämissen des Geschäfts durch die Lahmlegung des Wert-Gegenwert-Prinzips. Schnitzler lässt Else auf den ersten Blick ein beträchtliches Maß an Selbstbestimmung und aktivem Handeln in der Novelle zukommen. Die Hysterie als Möglichkeit, unterschiedliche Rollen auszuprobieren, unter dem Deckmantel der Krankheit Verdrängtes zutage zu fördern und einen Raum zur Entwicklung unkonventioneller Neuentwürfe weiblicher Lebensmodelle und kreativer Verweigerungstaktiken zu erstellen, scheint demnach auf den ersten Blick positiv konnotiert.³⁶² Die Kritik an moralischen Maßstäben verstärkt Schnitzler durch die Verwendung des inneren Monologes, der einerseits direkt durch die hysterische Aphonie bedingt ist und andererseits das weibliche Schweigen aufbricht, die stumme Körpersprache ergänzt und die Gründe ihres Ausbruchs erläutert.³⁶³ Else, einer Stimmlosen, wird auf diese Weise eine Sprache zuteil, über die sie im normalen Leben nicht verfügt hätte. Die Theatralik der hysterischen Symptomatik beabsichtigt die Erzeugung von Aufmerksamkeit und stellt einen „Kommunikationsversuch“³⁶⁴ mit der Außenwelt dar, der nun teilweise im inneren Monolog erreicht wird, da dieser eine intime Verbindung zwischen literarischer Figur, Autor und Leser herstellt. Der Psychologe Schnitzler schenkt Else die verlorene Sprache, lässt Albertine frei über ihren Traum berichten und gewährt damit beiden Frauen die Chance, durch das Erzählen ihrer Konflikte die Überwindung derselben zu erreichen, indem er ihnen zuhört und sie zu Wort kommen lässt. Gegenüber Freud wirkt Schnitzlers Werk oftmals als das

³⁵⁹ Lamott 2001, S. 141.

³⁶⁰ Vgl. Lange-Kirchheim 2003, S. 270.

³⁶¹ Gutt 1978, S. 35.

³⁶² Vgl. Caspari 2006, S. 20.

³⁶³ Vgl. Weinhold 1987, S. 122.

³⁶⁴ Heinrich 2005, S. 42.

„progressivere“³⁶⁵, da er die Hysterie nicht einseitig auf sexuelle Traumata oder Fehlentwicklungen zurückführt, sondern die soziale Botschaft hinter dem Leiden herausstellt, die das Kranksein zu einem „gesellschaftlich determinierten Phänomen“³⁶⁶ macht. Hinzu kommt, dass er nicht davor zurückschreckt, auch männliche Hysteriker in sein Werk mit einzubeziehen, an denen nun noch deutlicher die Klischeevorstellungen von Mann und Frau abgebaut werden. Die emanzipatorische Dimension der Hysterie liegt nun vor allem in der Möglichkeit zur Durchbrechung der strengen Typisierung der Geschlechter und in der Aussicht auf einen „Paradigmenwechsel“³⁶⁷ durch die eindeutige Artikulation weiblicher Begehren.

Diese auf den ersten Blick fortschrittliche Auslegung der Hysterie darf aber nicht über die Tatsache hinwegtäuschen, dass auch Schnitzler ein Bürger seiner Zeit ist, der das weibliche Freiheitsstreben als der männlichen Ordnung entgegenwirkend ansieht und demnach das soziale und identitätsstiftende patriarchale Ordnungsmuster sowohl im schriftstellerischen als auch im privaten Bereich zu erhalten versucht. Schnitzler nutzt die Hysterie zur Verdeutlichung gesellschaftlicher Missstände. Dies zeigt sich daran, dass er nicht zuletzt auch Männer als Hysteriker zeichnet. Beide Geschlechter dienen ihm daher nur als leere Hülle, als Träger der Hysterie, anhand derer Schnitzler seine Gesellschaftskritik zutage zu fördern versucht. Er bedient sich dabei seiner Figuren, die bis zuletzt nur Mittel zum Zweck sind.

Else ist und bleibt bis zuletzt fremdbestimmt, unfrei und gebunden an die Wertvorstellungen und Normen der Gesellschaft. Ihre scheinbar eigene Wahl, nicht als Dirne oder Ehefrau zu enden, sondern ein Leben als Luder zu beginnen, ihre Selbstentblößung und gleichzeitige Bloßstellung der Gesellschaft und schlussendlich ihr hysterischer Zusammenbruch, der mithilfe der Körpersprache die Missstände weiblicher Identitätsentwicklung hinausschreit, vermag sie nicht vor dem unvermeidbaren Tod und dem Abgleiten in die Unbedeutsamkeit zu bewahren. Die entsetzliche Scham, die Else kurz nach ihrer Entblößung befällt, zeigt die Grenzen ihrer emanzipatorischen Möglichkeit auf und verdeutlicht, in Verbindung mit der endgültigen Auslöschung ihrer Existenz am Ende, die Chancenlosigkeit einer weiblichen Selbstfindung im Todesrausch und die Aussichtslosigkeit einer autonomen Lebensgestaltung mithilfe der Hysterie. Auch Albertine bleibt in ihrer hausfraulichen Rolle stecken, äußert zwar im Traum ihre innersten Wünsche und bietet Einblick in die verborgene Seelenlandschaft, doch auch ihr Befreiungsversuch muss scheitern. Der Selbstverlust bleibt unvermeidbar, die misogynie Abwertung der Hysterikerin und die Stigmatisierung als anormales,

³⁶⁵ Caspari 2006, S. 5.

³⁶⁶ Mihajlovic 2004, S. 127.

³⁶⁷ Caspari 2006, S. 5.

krankes Wesen erscheint als logische Folgerung einer derartigen Normverletzung. Schnitzler entlarvt damit die Fatalität der weiblichen Position, die stets in der Passivität verhaftet bleibt und keine Eigendynamik entwickeln kann. Die „Nicht-Existenz“³⁶⁸ der Frau lässt sie zu einem Objekt männlicher Willkür werden, dieser Nicht-Existenz bedient sich Schnitzler hier, indem er an ihr eine umfassende „Kritik an den bürgerlich-privaten Paradigmen seiner Zeit“³⁶⁹ vorführt und ihren Körper einem patriarchalen Zweck zur Verfügung stellt. Hineingedrängt in stereotype Rollen aus Kunst und Literatur bleiben die Frauen Produkt männlicher Phantasie und erreichen entgegen ihrer Absicht nicht die Umkehr der traditionellen Geschlechterordnung, sondern kaum mehr als eine vorübergehende Erschütterung bestehender Verhältnisse.³⁷⁰ Indem Schnitzler seine Figuren als hysterische Femmes fatales erscheinen lässt, bestärkt er nicht etwa die weibliche Emanzipation, indem er ihnen einen Freiraum zur öffentlichen Artikulation entfesselter Erotik schenkt, sondern stürzt sie noch tiefer in die vollständige Stilisierung zum Kunstprodukt, indem er ihre Bestrebungen zuletzt als sinn- und wirkungslos mit dem Tod enden lässt. Schnitzler greift den hysterischen Diskurs durch die Verwendung seiner Femme-fatale-Figuren auf und nährt ebenfalls das misogynne Weiblichkeitsbild durch die „Mortifikation des Weiblichen“³⁷¹ in Form des „tote(n) Lustkörper(s)“³⁷². Er ebnet seinen Figuren Else und Albertine demnach keinen emanzipatorischen Lebensweg, sondern manövriert sie, innerhalb zeitgenössischer Geschlechterkonstruktionen, in den gesellschaftlich geforderten Tod, indem er von ihnen die „Aufgabe (ihrer) individuelle(n) Menschlichkeit“³⁷³ verlangt.

Der Mensch an sich und seine innersten Regungen und Gefühle dienen Schnitzler nur als Mittel zur Verdeutlichung seiner Sozialkritik. Das Interesse an seinen literarischen Figuren bleibt beschränkt auf eine dem *common sense* der Jahrhundertwende folgende Weiblichkeitskonstruktion, die auf die Unterdrückung und Abwertung weiblicher Begehren zielt.³⁷⁴ Schnitzlers Nimbus als „Frauenanwalt“³⁷⁵ relativiert sich im Hinblick auf die Darstellung seiner Frauenfiguren, an die er die gleichen misogynen und abfälligen Wertungen heranträgt wie seine Zeitgenossen und deren Offensive gegen die Gesellschaft er an der sozialen Gebundenheit scheitern lässt.³⁷⁶

³⁶⁸ Bronfen 1996, S. 473.

³⁶⁹ Lantin 1958, S. 270.

³⁷⁰ Vgl. Hilmes 1990, S. 68.

³⁷¹ Hilmes 1990, S. 28.

³⁷² Ebd.

³⁷³ Allerdissen 1985, S. 42.

³⁷⁴ Vgl. Saletta 2006, S. 14.

³⁷⁵ Polsterer, Susanne: Die Darstellung der Frau in Arthur Schnitzlers Dramen, Wien 1949.

³⁷⁶ Vgl. Rey 1968, S. 64 f.

Nichtsdestotrotz kann Schnitzler als scharfsinniger und kritischer Beobachter seiner Zeit gewertet werden,³⁷⁷ dem es wie kaum einem anderen Dichter gelingt, die Hysterie in einen gesellschaftlichen Kontext einzubinden, ihre Symptome und Gebärden auf einen sozialen Auslöser zurückzuführen und schlussendlich in ein beide Geschlechter betreffendes Phänomen verzweifelter Identitätssuche umzuwandeln. Im Gegensatz zu seinen Zeitgenossen verliert er sich weniger in einer biologischen, sexuellen oder traumatischen Ursachenforschung, sondern durchbricht den traditionellen Diskurs, indem er sich von der Idee der naturgegebenen Eigenschaften abwendet und vielmehr soziopathologische Zwänge und „gesellschaftliches Gewordensein“³⁷⁸ als Gründe der Hysterie ausmacht.

Anhand seiner Figuren gelingt es ihm, ein aufschlussreiches Bild seiner Umwelt zu zeichnen, die Hohlheit militärischer und bürgerlicher Werte herauszustellen und das weibliche Krankheitsbild der Jahrhundertwende als Reaktion auf die den modernen Menschen bedrohende Identitätsgefährdung zu werten.³⁷⁹ Schnitzlers Fähigkeit, als Arzt und Seelenforscher psychische Vorgänge zu ergründen und diese zugleich als Dichter literarisch zu verarbeiten, spiegelt den Zusammenhang zwischen Krankheit und Kultur wider, der sich in der Hysterie manifestiert.³⁸⁰ Obwohl seine Texte keine definitiven Lösungsvorschläge anbieten, seine Helden oftmals inmitten ihrer Entwicklung stecken bleiben und er ihr Schicksal in einer „Note der Ungewissheit“³⁸¹ enden lässt, setzt sich Schnitzler zweifellos von seinen Zeitgenossen ab, eröffnet einen neuen, vielseitigen Diskurs über Weiblichkeit, indem er die Hysterie als „soziale Rolle“³⁸² erkennt, die unabhängig vom Geschlecht sowohl Produkt der Kultur als auch deren Anklage ist.³⁸³ Angesiedelt in einer „Niemalszeit“³⁸⁴ weisen Schnitzlers Novellen ein hohes Maß an Aktualität auf und deuten, ihrer Zeit weit voraus, auf den bevorstehenden „Paradigmenwechsel“³⁸⁵ hin, der schlussendlich das Ende bzw. die erneute Verwandlung der Hysterie einleitet.

³⁷⁷ Vgl. Foster 2002, S. 13.

³⁷⁸ Kronberger 2002, S. 249.

³⁷⁹ Vgl. Rey 1968, S. 72.

³⁸⁰ Vgl. Lantin 1958, S. 112.

³⁸¹ Daviau 1982, S. 422.

³⁸² Smith-Rosenberg 1981, S. 295.

³⁸³ Vgl. Smith-Rosenberg 1981, S. 294.

³⁸⁴ Spiel 1991, S. 130.

³⁸⁵ Caspari 2006, S. 26.