

Sveučilište u Zagrebu

Filozofski fakultet

Odsjek za germanistiku

Kulturološki smjer

Monika Pranjić

Narration und Geschlecht bei Arthur Schnitzler

Mentor: Dr. sc. Svjetlan Lacko Vidulić, izv. prof.

Zagreb, prosinac 2017.

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung.....	1
2. Geschlechterverhältnisse in Wien um 1900.....	3
3. <i>Gender</i> -orientierte Erzähltextanalyse	
3.1 Konstruktion von <i>gender</i>	8
3.2 <i>Gender</i> -orientierte Erzähltextanalyse.....	10
3.3 Kategorien der Erzähltextanalyse	
3.3.1 Zeiterleben und Raumdarstellung.....	11
3.3.2 Figurencharakterisierung und Figurenkonzeption	13
3.3.3 Erzählerische Vermittlung.....	13
3.3.3.1 Der innere Monolog.....	15
4. Werkanalyse <i>Leutnant Gustl</i>	
4.1 Raumdarstellung.....	19
4.2 Zeiterleben.....	21
4.3 Figurenkonzeption und Figurencharakterisierung.....	22
4.4 Erzählerische Vermittlung.....	26
5. Werkanalyse <i>Fräulein Else</i>	
5.1 Raumdarstellung.....	32
5.2 Zeiterleben.....	35
5.3 Figurenkonzeption und Figurencharakterisierung.....	36
5.4 Erzählerische Vermittlung.....	39
6. Schlussfolgerungen.....	44
Literaturverzeichnis.....	49

1. Einleitung

Die Wende vom 19. ins 20. Jahrhundert war im ehemaligen Österreich-Ungarn durch starke Destabilisierung in allen Bereichen des menschlichen Lebens gekennzeichnet. Der Zerfall der Monarchie ging mit der Industrialisierung und dem technologischen Aufschwung Hand in Hand. Die Folge ist, dass Menschen von Reizen überflutet werden und das Gefühl haben, keinen festen Anhaltspunkt zu haben. Sie suchen nach Sicherheit in zwischenmenschlichen Beziehungen, aber auch dort sind die Machtverhältnisse aus der Bahn geraten. Die bürgerlichen Beziehungen sind von Doppelmoral geprägt. Besonders im Bereich der geschlechtlichen Liebe. Es wird mit zweierlei Maß gemessen. Sexuelle Beziehungen vor der Ehe sind verboten für die Frau, gelten sogar als krankhaft, während sie für den Mann ein Muss und notwendiges Übel darstellen. Die Frau im Fin de siècle gilt als minderwertig, der Mann fungiert als Erzieher und Autorität, der die Frau zu gehorchen hat.

Mit den gesellschaftlichen und geschichtlichen Umwälzungen kommen auch literarische. Der Kulturbetrieb in Österreich zwischen etwa 1890 bis 1910 wird als *Wiener Moderne* bezeichnet. Literaten und Künstler wurden von verschiedenen europäischen Stilen beeinflusst, wie z.B. vom Ästhetizismus, Impressionismus, Jugendstil, Symbolismus, Dekadenz oder Neuromantik. Die *Wiener Moderne* entwickelte sich als Gegenströmung zum Naturalismus und wird oft als *Kaffeehausliteratur* bezeichnet, da die Autoren sich mit anderen Autoren oder Künstlern in Kaffeehäusern trafen, um zu diskutieren und Texte zu verfassen. Sie lehnen die konservative Kunst und Kultur des Kaiserreichs ab und entwickelten eine Vielzahl neuer Stile und Formen im Anschluss an die Moderne. Die politische und gesellschaftliche Instabilität übertrug sich auf das pessimistische Lebensgefühl der Künstler. Der kulturelle Verfall, Dekadenz und der Tod werden zu wichtigen Themen in literarischen und künstlerischen Werken. Großen Einfluss auf die Schriftsteller übte Sigmund Freud aus, der die Psychoanalyse begründete und sich mit der Erforschung des Unbewussten befasste und somit die Grundlage für viele Werke der Wiener Moderne legte. Die Autoren porträtierten und kritisieren in ihren Werken die zeitgenössische Wiener Gesellschaft. Zu ihren zentralen Motiven gehören das Innenleben und die Kommunikationslosigkeit der Menschen, die Identitätskrise, Verzweiflung, Unsicherheit und Hilflosigkeit angesichts der unsicheren zeitlichen Umstände.

Um die Problematik der Identitätskrise darzustellen, entwickelten die Literaten neue Erzähltechniken. Die Problematik lässt keine Außensicht eines kommentierenden Erzählers mehr zu. Es wird immer wichtiger, die psychischen Vorgänge einer Figur darzustellen,

weswegen sich Personalisierungstendenzen in der literarischen Gestaltung breitmachen. Es kommt zum Einsatz des inneren Monologs, den Arthur Schnitzler in die deutschsprachige Literatur einführte. Bis zur Jahrhundertwende ist die Frau in Schnitzlers Werken „das Wesen, an dem der Mann leidet, das ihn in Verwirrung und Aufregung versetzt und das nicht selten die Ruhe seines Lebens oder überhaupt sein Leben zerstört.“¹ Der Mann ist quasi ein Opfer der Frau, aber um 1900 fängt Schnitzler an, sich für das weibliche Schicksal und ihren Blickwinkel zu interessieren.

Schnitzler schrieb zwei Monolognovellen: *Leutnant Gustl* (1900) und *Fräulein Else* (1924). Beide Novellen sind konsequent in einer intensiven personalen Erzählweise verfasst. In *Leutnant Gustl* ist die Hauptfigur ein Mann und es wird aus seinem Blickwinkel erzählt. In *Fräulein Else* ist die Hauptfigur eine Frau und die Handlung wird aus ihrem Blickwinkel geschildert.

Der Fokus dieser Arbeit besteht darin, Schnitzlers Monolognovellen im Sinne der *gender*-orientierten Erzähltextanalyse zu analysieren und interpretieren, um erzähltechnische und thematische Unterschiede und Parallelen aufzudecken. Dabei wird zunächst auf die politischen und sozialen Umwälzungen und die Geschlechterverhältnisse in Wien um 1900 eingegangen werden. Danach wird die Verbindung von Narratologie und *Gender Studies* erläutert. Den Hauptteil der Arbeit bilden die Analyse und Interpretation von Schnitzlers Monolognovellen im Hinblick auf die Raumdarstellung, Zeitdarstellung, Figurencharakterisierung und Figurenkonzeption und letztlich die erzählerische Vermittlung. Schnitzlers Monolognovellen werden im vierten und fünften Kapitel im Bezug auf diese vier Kategorien analysiert und interpretiert.

¹ Doppler 1990: 97

2. Geschlechterverhältnisse in Wien um 1900

Wenn man über Arthur Schnitzlers Werke spricht, kann ein Thema nicht vermieden werden. Es ist das Thema der Geschlechterverhältnisse in Wien um die Jahrhundertwende. Schnitzler wuchs in der „Spätblütezeit des Liberalismus“² auf. Einer Zeit, die durch den sozialen und wirtschaftlichen Aufschwung des Bürgertums gekennzeichnet war. Politische und soziale Umwälzungen erschütterten die Monarchie gegen das Ende des 19. Jahrhunderts. Seit dem österreich-ungarischen Ausgleich im Jahr 1867 hatten die Führungskräfte in der Monarchie Schwierigkeiten damit, Stabilität im Land herzustellen. Die Destabilisierung erzeugte bei Menschen das Gefühl, sich an nichts mehr festhalten zu können. Es herrscht eine Stimmung von Untergang und Wiedergeburt zugleich. „Die holistischen Systeme - Kirche und Staat, Kunst und Gesellschaft - werden aufgekündigt und zugleich durch Teilsysteme ersetzt, die ihrerseits sogleich holistische Ansprüche erheben.“³ Die Auflösung stabiler Systeme erfolgt in allen Bereichen: im Kunstbetrieb, Kirchen, Politik, Psychologie, Malerei, Film, Philosophie und Pädagogik. Ein Dutzend Völker mit eigener Geschichte, Tradition, Sprache und Bräuchen sind unter einer Krone vereinigt und fordern mit zunehmender Eindringlichkeit ihre Selbstständigkeit. Feindlichkeiten herrschten nicht nur auf nationaler Ebene, sondern auch auf der konfessionellen; der Antisemitismus war in Wien um diese Zeit sehr verbreitet und wurde immer stärker. Parallel zu politischen und gesellschaftlichen Veränderungen ist das Wien der Jahrhundertwende ebenso wie andere urbane Zentren der Industriestaaten durch starke Industrialisierung und Technologisierung geprägt, der der Mensch im Privatleben nicht folgen kann. Erfindungen wie z. B. die der Eisenbahn beschleunigen den Verkehr, Zeitschriften werden auf allen Volkssprachen gedruckt, der Dieselmotor, das Grammophon, Flugzeug usw. werden erfunden. Menschen werden von Reizen und Erfahrungen überlastet und reagieren auf diese Überflutung unterschiedlich. Sprengel verweist auf die wachsende Selbstmordzahl unter Jugendlichen.⁴ Um vor dem Großstadtleben und seinen Widersprüchen zu flüchten, schlossen sich Menschen zahlreichen Bewegungen an, wie der Lebensreformbewegung, Naturheilbewegung, Freikörperkultur, Frauen- und Jugendbewegung, Sexualreform, aber auch Rassenhygiene. Wunberg schreibt dazu: „Solche Fülle der Angebote provoziert im Subjekt die Unfähigkeit, sich für eines tatsächlich zu entscheiden.“⁵

² Doppler 1990: 95

³ Wunberg 1998: 7

⁴ Vgl. Sprengel 1998: 3

⁵ Wunberg 1998: 10-11

Im Widerspruch zum gesellschaftlichen und politischen Verfall der Monarchie steht die kulturelle und wissenschaftliche Blüte dieser Zeit. Enttäuscht von der Lage im eigenen Land, ziehen sich die Intellektuellen in ihre Innenwelt zurück, sie flüchten in eine Ersatzwelt, die aus Artistik und Innerlichkeit besteht.⁶ Die Art und Weise, wie der Mensch wahrgenommen wird, verändert sich. Einen großen Beitrag dazu leistete Sigmund Freud, der mit der Erforschung des Unbewussten und der unterdrückten Triebkräfte des Menschen die Psychoanalyse begründete. Mit dem menschlichen Seelenleben beschäftigte sich ausführlich die Jung-Wien genannte Literatengruppe, die es sich zur Aufgabe machte, sich der Beschreibung des tiefsten und innersten menschlichen Seelenlebens zu widmen. Obwohl sie das menschliche Innenleben beschreiben wollten, ist ihr Schaffen von der äußerlichen Realität nicht zu trennen. Die Protagonisten ihrer Prosa- und Dramenwerke stammen aus einer gesellschaftlichen, kulturellen und politischen Umwelt, von der sie beeinflusst werden. Innenwelt und Außenwelt fließen im literarischen Text ineinander, die eigene Identität wird von der Außenwelt mitbestimmt: „Die Verbindung von Innen und Außen lässt keine feste Identität der Protagonisten mehr zu. Moderne Literatur reflektiert das neue und sich immer wieder wandelnde Selbstbewusstsein des Menschen zwischen den Extremen der Autonomie und der völligen Abhängigkeit von den gesellschaftlichen Umständen.“⁷

Mit der veränderten Wahrnehmung des Menschen veränderte sich auch die Form der literarischen Gestaltung. Die bisher geltenden traditionellen Formen der künstlerischen Gestaltung sind nicht mehr ausreichend, um sich ausdrücken zu können. Die Sprache gerät in eine Krise und es entstehen neue Erzählformen, wie z. B. Der innere Monolog und der Bewusstseinsstrom.

Es stellt sich nun die Frage, was für einen Einfluss diese Entwicklungen auf die Sphäre der Geschlechterverhältnisse haben. Die Reizüberflutung und das Gefühl der Unsicherheit treiben den Menschen in den Privatbereich zurück. Horst Thomé schreibt dazu:

Um das Verlangen nach persönlicher Macht wieder herzustellen, klammert er [der Mensch] sich an Institutionen, die schon seit langer Zeit als Institutionen fungierten, die Ordnung und Stabilität symbolisierten, wie es z.B. die Ehe und die Familie sind. Doch dort findet er die gesellschaftlichen Konflikte auf die menschlichen Beziehungen widerspiegelt. Im Privaten erfährt das bürgerliche Individuum, daß weder das alte romantisch-biedermeierliche Liebesideal noch ein Festhalten an den alten, mehr und mehr aufbrechenden sozialgeschlechtlichen Machtstrukturen zur Wiederherstellung der 'Ordnung' geeignet ist. Dissoziationsgefühle und Machtverlust münden in Wunsch- und Angstphantasien, deren Symbolträger 'das Weib' ist.“⁸

⁶ Worbs 1983: 8

⁷ Worbs 1983: 9

⁸ Thomé 1998: 15

Die Jahrhundertwende ist das Zeitalter misogynen Machtstrukturen, in dem Frauen als Projektionsfiguren fungieren, die archaische zwischenmenschliche Dynamiken reflektieren.⁹ Allgemein gilt die Festlegung des Mannes auf Verstand und Intellekt und der Frau auf Gefühl und Natur. Das Weiblichkeitsbild im Fin de siècle unterscheidet sich von den Weiblichkeitsbildern der früheren Epochen dadurch, dass sie „aus einer Mischung aus Angst und Faszination entspringen, die dazu angetan sind, metaphorisch zu bannen, was die bestehende Sozialhierarchie in der Realität zunehmend in Frage stellt.“¹⁰ Das, was gebannt werden soll, ist die menschliche Körperlichkeit und Sexualität. Pole verweist darauf, dass die Reduzierung der Frau auf "das Geschlecht" als Hinweis zwischenmenschlicher sinnlicher Triebkraft und einer Gesellschaft, die dieser Triebkraft keinen öffentlichen Raum lässt, sondern sie in den Bereich des Unmoralischen und Verbotenen drängt, gesehen werden muss. Die Frau, von jeher als der Natur näherstehend beurteilt, wird zur Platzhalterin aller verbotenen sinnlichen Bedürfnisse. Der Mann der bürgerlichen Gesellschaft ist quasi das Opfer verführerischer Weiblichkeit und fungiert zugleich als gesetzlich und moralisch installierte Kontrollinstanz über diese potenziell gefährdende Sinnlichkeit. Mitte des 19. Jahrhunderts wurde die emanzipatorische Frauenbewegung stärker und im Gegenzug auch die Maxime, dass Frauen in der Ehe durch den eigenen Ehemann zu kontrollieren und erziehen sind. „Der weibliche Kampf um Unabhängigkeit ist zugleich der männliche Kampf um die Aufrechterhaltung traditioneller – männlicher – Vorrechte.“¹¹ Der reine Sexualtrieb wird tabuisiert und dämonisiert, ist nur als Wunsch nach Liebe akzeptabel. Verstöße gegen die "natürlichen" Grundlagen des Sexualverhaltens erklärte man mit einer Schädigung des Nervensystems oder des Genitalapparats. Hysterie und Nervenschwäche sind neben Doppelmoral die Schlagwörter zur Sexualmoral der Jahrhundertwende. Als Quelle der psychischen Störungen gelten die weiblichen Geschlechtsorgane. Für jede Frau besteht daher die Gefahr, hysterisch zu werden.

Als solcher werden ihr noch mehr körperliche und geistige Schwächen und noch weniger Rechte zugesprochen. Die bereits in der Antike etablierte Vorstellung, daß das physische und psychische Wohlergehen der Frau zum Großteil von ihrer Geschlechtlichkeit, namentlich ihrem Uterus (griech. Hystera), bestimmt sei, führte nicht nur zur Entwicklung des Hysteriebegriffes, sondern wurde darüber hinaus bis in die Neuzeit zur Grundlage der Argumentation für eine männliche Überlegenheit.¹²

⁹ Ebda.

¹⁰ Pole 1998: 14

¹¹ Pole 1998: 24-25

¹² Pole 1998: 26

Allerdings muss bemerkt werden, dass auch Männer als hysterisch bzw. neurasthenisch beschrieben wurden. Emotionalität und Weichheit galten als unmännlich. Diese Eigenschaften wurden als weiblich und minderwertig bewertet. Aktivität und Kraft waren Begriffe, die den Männern vorbehalten waren. Der Mann ist aktiv, schöpferisch, er geht in die Welt hinaus, sucht Erfahrungen, Bildung und Erfolg, die Frau dagegen ist passiv, ihr größtes Ziel ist es, Mutter und Ehefrau zu werden, sie ist vor allem anständig und darf kein schlechtes Licht auf ihren Ehemann werfen. Anständig bedeutet in diesem Kontext moralisch und tugendhaft, aber vor allem gehorsam. Sie hat keine eigene Entscheidungsgewalt, sondern gehorcht ihrer Familie und ihrem Ehemann. Sie wird ein Teil der Ausstattung, ein Ornament des häuslichen Wohlstands. Die passive Haltung der Frau hatte das Aufrechterhalten männlicher Autonomie und Kontrolle in der Ehe zum Zweck.¹³ Rollenspezifische Verhaltensmuster und Schönheitscode gehen ineinander über. Grobschlächtigkeit, körperliche Schwere und Muskulosität hatten im Erscheinungsbild der „Dame“ keinen Platz. Diese Merkmale verband man mit niederen sozialen Schichten. Solche Merkmale in Frauen suchten die Männer nicht von ihren Ehefrauen, da sie im eigenen Haus die bestehenden Machtverhältnisse erschüttern würden.¹⁴ Um das Frauenbild um 1900 besser verstehen zu können, muss man immer auch das Männlichkeitsbild der Jahrhundertwende vor Augen halten. Historisch galten sie als das "stärkere" Geschlecht, weswegen ihnen viel Freiraum auf der gesetzlichen und gesellschaftlichen Ebene zugestanden wurde, während es für Frauen mehr Einschränkungen gab. Die Frau wurde in der Ehe domestiziert, der Mann war der Erzieher, die Frau das Kind. Pole schreibt dazu: „Am Ende des 19. Jahrhunderts hat der in der Regel berufstätige Mann innerhalb der bürgerlichen, gesellschaftlichen Institution Ehe eine produktive, autonome Position inne, während die (Ehe-)Frau auf den häuslichen, reproduktiven Wirkungsbereich beschränkt ist.“¹⁵ Das heißt, dass der Mann derjenige ist, der sich mit der Gesellschaft auseinandersetzt, während die Frau mit der Gesellschaft vor allem durch die Rolle als Mutter und Ehefrau von jemandem verbunden war.

Die brave Frau ist die gehorsame Ehefrau. Mit ihrer Unterschrift unter den Ehevertrag übernimmt die Ehefrau nicht nur den Namen des Mannes, sie wird zugleich ein Teil seiner Existenz und schuldet ihm, dem Versorger, ganz ähnlich wie das Kind den Eltern, Dankbarkeit und Gehorsam.¹⁶

¹³ Ebda. S. 29

¹⁴ Ebda.

¹⁵ Pole 1998: 18

¹⁶ Ebda. S. 19

Da um 1900 ein Mangel an Schulung und Ausbildung für Frauen herrschte, hatte die Ehe die Funktion, Frauen gesellschaftlich und materiell abzusichern. Ehen fungierten vor allem als rechtliche Verpflichtungen, in denen der Mann die Rolle des Versorgers und des Verantwortlichen für die soziale Etablierung übernahm, die Frau hingegen die Rolle der Mutter, aber auch Bewahrerin und Repräsentantin der gesellschaftlichen Stellung ihres Mannes.

3. Gender-orientierte Erzähltextanalyse

3.1 Konstruktion von *gender*

Frauen- und Männerbilder um 1900 waren Produkte einer gesellschaftlichen Konstruktionsleistung. Es ist nicht das biologische Geschlecht, das die Rolle des Menschen in seiner Umgebung bestimmt, sondern die kulturellen und gesellschaftlichen Praktiken der Rollenzuschreibung. Dabei muss die Tatsache beachtet werden, dass Weiblichkeit und Männlichkeit historisch-zeitgebundene Konstruktionen sind und daher auch veränderbar. Einen Schwerpunkt der *Gender Studies* bildet die Frage nach dem Status des Geschlechtes. *Gender Studies* bemühen sich, Mechanismen aufzudecken, die hinter der Auf- bzw. Abwertung von Geschlecht stehen. Dabei stellt sich der aus der Ethnomethodologie übernommene Analyseansatz *doing gender* als hilfreich heraus. Der Terminus *doing gender* bezieht sich darauf, wie sich Menschen „performativ als männlich oder weiblich zu erkennen geben und mittels welcher Verfahren das so gestaltete kulturelle Geschlecht im Alltag mit Bedeutung aufgeladen wird.“¹⁷ Der Fokus liegt auf kulturellen Inszenierungspraktiken von Geschlecht, nicht auf biologischen Gegebenheiten. *Doing gender* fragt nach Kommunikation und Interaktion. Es bezieht sich auf soziale Identitäten, die während der sozialen Interaktion in den Vordergrund gebracht werden. Dass *gender* als Kategorie überhaupt nicht ausgeschaltet werden kann und immer im Hintergrund mitläuft, ist zur allgemeinen Perspektive der *Gender Studies* geworden. So ergibt sich aus der poststrukturalistischen Sicht die Geschlechtsidentität „vielmehr aus dem performativen Akt der Bestätigung (oder Ablehnung) kulturell vorgegebener Weiblichkeits- und Männlichkeitsmuster. Im interaktiven Umgang inszenieren sich Frauen und Männer, unbewußt oder auch ganz bewußt, in ihrer Geschlechtszugehörigkeit, d.h. affirmieren im fortwährenden Prozess der geschlechtlichen Identitätsbildung Vorstellungsmuster von den Geschlechtern (Aussehen, Bewegungen, Gesten, Haltungen, Handlungsmuster usw.). Erst eine Vielzahl von Identifikationen macht eine Geschlechtsidentität aus.“¹⁸

Doch wie kommt es zur Bewerkstelligung von *gender* und wie wird seine Kontinuität in unterschiedlichen Situationen aufrechterhalten? West und Zimmermann schlagen drei Kategorien vor, mit deren Hilfe sie zu erklären versuchen, wie *gender* routiniert und methodisch bewerkstelligt wird. Die erste Kategorie nennen sie *sex*. Unter dieser Kategorie versteht man alle biologischen Merkmale, auf die man sich gesellschaftlich darauf geeinigt

¹⁷ Kotthoff 2003: 125

¹⁸ Metzler-Lexikon 2002: 160

hat, zwischen menschlichem Geschlecht zu unterscheiden. Die zweite Kategorie ist *sex category*. In ihr erfolgt die Zuordnung in eine der Kategorien durch das bestimmte Merkmal, z.B. die Einteilung in Mann und Frau durch die Genitalien. Die dritte und letzte Kategorie ist *gender*. Hierunter verstehen sie die Fähigkeit des Menschen, mit dem eigenen Verhalten in der Art und Weise umzugehen, dass sie mit der vorgenommenen Zuordnung übereinstimmen.¹⁹ Nach Kotthoff zählt zu den ersten gender-Performanzen der Umgang mit dem eigenen Äußeren und die Art des Einwirkens auf andere.²⁰ Goffmann erforschte wie geschlechtsspezifische Subkulturen entstehen und stellte dabei fest, dass jede Subkultur geschlechtsspezifische Verhaltensweisen aufzeigt, die unterschiedlichen Erwartungen, Erfahrungen und Anforderungen an Frauen und Männer entsprechen. Diesen Verhaltensweisen liegen gesellschaftliche Glaubensvorstellungen von Geschlechtern zugrunde. So sieht er die Beziehung zwischen Frau und Mann als Ritualisierung des Eltern-Kind-Musters. In Beziehungen werden danach dem Mann traditionell Elternrollen zugeordnet, wozu Schutz geben, Orientierung auf die Welt und Emotionskontrolliertheit gehören. Die Frau hingegen übernimmt die Rolle des Kindes, sie darf Emotionen ausdrücken, ist auf sich orientiert und nimmt den Schutz des Mannes an. Die Aufnahme einer bestimmten Rolle ist eng mit der Selbstdarstellung und Selbstwahrnehmung verknüpft, mithilfe derer Menschen agieren und kommunizieren.²¹ Darstellungen und Selbstdarstellungen funktionieren als "Wegweiser der Wahrnehmung"²², nach Hirschauer sind sie das Bindeglied zwischen Gesellschaft und Individuum. Darstellungen stellen kulturelle Formen bereit „in denen zugleich gesellschaftliches Wissen zirkuliert und Menschen sich 'ganz als sie selbst' erleben können.“²³ Man muss hier jedoch deutlich machen, dass Darstellungen einem ständigen Wandel unterworfen sind und dass niemand zur Darstellung seiner Identität alle Möglichkeiten ausnutzen muss, die ihm dazu von der Gesellschaft gegeben werden. Heute z.B. fungiert nicht nur das Tragen von Kleidern als weibliches Merkmal, zur Darstellung der eigenen Weiblichkeit kann man auf diese Möglichkeit verzichten und sich anderen zuwenden. *Gender* ist mit sozialen Rollen nicht gleichzusetzen, ist aber mit ihnen eng verbunden. Man geht heute von der These aus, dass die Rolle eine situative Identität ist, während *gender* als eine *master identity* funktioniert, die sich durch alle Situationen zieht. Frau und Mann können viele soziale Rollen annehmen, sind dabei aber immer Frau und Mann. Abhängig von der

¹⁹ Zit. Nach Wieland 2004: 177

²⁰ Kotthoff 2003: 129

²¹ Kotthoff 2003: 127

²² Ebda.

²³ Zit. Nach Wieland 2004: 180

Situation, in der sie sich befinden, kann *gender* im Vordergrund stehen oder im Hintergrund mitlaufen. Geschlechterrollen werden im Prozess der primären Sozialisation erlernt und werden so internalisiert, dass sie zur Ausbildung einer Geschlechtsidentität führen.²⁴ Die Ethnomethodologen West und Zimmermann²⁵ gehen davon aus, dass es eine Macht-Asymmetrie ist, die im Zentrum des Geschlechterunterschieds steht. Die Kultur, in der Männer dominieren, wird als Normalität angesehen. Wenn man von diesen kulturellen Normen abweicht, muss man mit Konventionsbruch und mit Reaktionen der Umwelt rechnen. Auch Thomas Laqueur beschäftigte sich mit dem Zusammenhang zwischen Geschlecht und Macht. Seiner Meinung nach ist Geschlecht immer eine Sache der Umstände, das erst im Kontext der Auseinandersetzungen über Geschlechterrollen und Macht erklärbar gemacht wird.²⁶ *Doing gender* erfordert von einem, sich in unterschiedlichen Situationen so zu verhalten, dass im Endeffekt das Ergebnis als *gender*-angemessen oder absichtlich als *gender*-unangemessen angesehen werden kann, die Verantwortbarkeit also gewährleistet bleibt.²⁷ Die menschlichen Handlungen und ihr Verhalten werden immer abhängig vom sozialen Kontext bewertet und beurteilt. Das ist der entscheidende Moment, in dem sich *doing gender* abspielt.

3.2 *Gender* – orientierte Erzähltextanalyse

Die größte Frage, die sich die Erzähltextanalyse stellt, ist die Frage nach dem *Wie?* der erzählerischen Vermittlung, sie fragt nach der Art und Weise, wie erzählt wird. *Gender Studies* hingegen fragen eher nach dem Inhalt des Erzählten. Gemeinsam können sie nach A. und V. Nünning eine sehr "produktive Allianz" eingehen. Vera und Ansgar Nünning weisen darauf hin, dass zwischen dem Erzählen von Geschichten und Geschlechterkonstruktionen ein enger Zusammenhang besteht, weil Erzählungen nicht nur Vorstellungen von Männlichkeit und Weiblichkeit repräsentieren, sondern auch selbst aktiv hervorbringen.²⁸ Literarische Texte spielen durchaus eine Rolle darin, wie Männlichkeit und Weiblichkeit der Gesellschaft präsentiert werden, aber zugleich gilt auch das Umgekehrte; Gesellschaftsbilder bestimmen den Text mit. Sie beeinflussen sich gegenseitig. Keine schriftstellerische Tätigkeit ist von der Person, die sie ausübt, zu trennen. In den Text fließen Vorstellungen und Eindrücke einer

²⁴ Kotthoff 2003: 130

²⁵ Vgl. West, Zimmermann 1989: 125-151

²⁶ Laqueur 1992 zit. nach Wieland 2004: 177

²⁷ Wieland 2004: 179

²⁸ Nünning/Nünning 2004: 2

subjektiven Sicht des Autors immer hinein. Der größte Gewinn der Verknüpfung von Erzähltheorie und Geschlechterforschung besteht daher darin, dass man gleichzeitig versucht, Antworten auf zwei Fragen zu geben: Wie wird erzählt und was wird erzählt? Den Ausgangspunkt der gender-orientierten Narratologie bildet die These, dass das Geschlecht als kulturbedingt und wandelbar in der Geschichte angesehen werden muss. Genau so wie die Vorstellungen von Geschlecht veränderbar sind, so verändern sich historisch auch narrative Formen, die sich aus bestimmten sozialen und weltanschaulichen Voraussetzungen ergeben. In der *gender*-orientierten Erzählforschung gelten Erzähltechniken als formale Ausdrucksmittel zur Veranschaulichung der verschiedenen Erfahrungen und Sinnstrukturen der Charaktere. Ihr Ziel ist es, durch die Untersuchung erzählerischer Verfahren sowohl Einblick in geschlechterspezifische Einstellungen, Gewohnheiten und Lebensbedingungen zu geben als auch in historisch veränderbare Geschlechtskonstruktionen. Sie möchte Antwort darauf geben, wie soziale, ökonomische und politische Probleme einer Epoche thematisch in das Werk einfließen und selektiert werden und wie dieselben literarisch verarbeitet werden.²⁹ Zu den Kategorien der Erzähltextanalyse, die in dieser Arbeit im Bezug auf die Kategorie *gender* betrachtet werden, zählen Raum- und Zeitkonstruktion, Figurencharakterisierung und Figurenkonzeption sowie die erzählerische Vermittlung, die im nächsten Kapitel etwas näher dargestellt werden sollen.

3.3 Kategorien der Erzähltextanalyse

3.3.1 Zeiterleben und Raumdarstellung

Die Verbindung von Zeit und Raum in Erzähltexten lässt sich in Bezug auf das kulturelle Geschlecht insofern analysieren, als laut Nünning/Nünning besonders der Raum, in dem sich eine Figur befindet, stark auf die soziale Realität verweisen kann. Außerdem seien Raumvorstellungen wie Natur, Stadt, Heimat und Fremde sehr ideologienfällig und aufgrund ihrer Vagheit als Projektionsflächen für unbewusste Wünsche und Ängste geeignet.³⁰ Die Natur lasse sich dabei als weiblich, charakterisiert durch „Chaos und Unkontrollierbarkeit, Verführung und Unterwerfung, Triebhaftigkeit und Zivilisationsferne, Leben und Tod“ verstehen, während die Stadt ihr „zivilisatorisches Gegenpol“ ist, sie ist asexualisiert und wird

²⁹ Ebd. 10

³⁰ Ebd. 49-50

als „Ort der Zivilisation und Kultur für eine Zuschreibung von Männlichkeit“ beansprucht.³¹ Hierbei muss man beachten, dass solche Konzipierungen des Raumes aus Geschlechterstereotypen hervorgehen, die als kollektive Projektionen zu verstehen sind.³² Außer äußeren Räumen entwerfen AutorInnen mentale Räume, in denen Figuren, vor allem aber Frauen, innere Freiheit gewinnen können, indem sie verschiedene Identitäten und Fantasien erproben können und dabei gesellschaftlich vorgeschriebene Normen ablehnen können. Was die Bewegung der Figur im Erzähltext angeht, fungiert als typisch männliche Haltung die Wahrung der Kontrolle über den Raum, die mithilfe von genauen topografischen Beschreibungen ausgeübt wird. Als Gegenpol zur Kontrolle bietet sich das „planlose Schweifen“ durch die Natur an, das geschlechterneutral ist. Nünning/Nünning schreiben dazu:

Während Kontrolle über den Raum Wachsamkeit, Zielorientiertheit, Selbstdisziplin und die Unterdrückung von Gefühlen erfordert, ermöglicht die zweckfreie und kontemplative Bewegung durch den Raum, die Möglichkeit für Unmittelbarkeit der Wahrnehmung und ein freies Wechselspiel von Gedanken und Gefühlen.³³

Die Verbindung der Kategorie Zeit mit der des Geschlechts ist in den Fällen fruchtbar, „in denen eine bestimmte Zeiterfahrung als geschlechtsspezifisch bezeichnet werden kann, indem sie aus der gesellschaftlich-kulturellen (und damit historisch variablen) Lebenssituation von Frauen und Männern resultiert oder zumindest mit ihr in einen signifikanten Zusammenhang gebracht werden kann.“³⁴ In Erzähltexten lassen sich Figuren unterschiedlichen Geschlechts verfolgen, die in eine historische Zeit eingebettet sind und ihre Identität suchen. Da das *gender* an das Moment der Erfahrung geknüpft ist, ist es sinnvoll, bei der Analyse der Zeitkonstruktion die Aufmerksamkeit auf die Art und Weise zu richten, „in welcher Hinsicht die im Text entworfene Erfahrungswelt ein Alternativmodell zur zeitgenössischen Organisation der Lebenswelt darstellt.“³⁵ An der Identitätskonstruktion sind alle drei Zeitebenen beteiligt: „Die Gegenwart als jeweilige Konstruktionsplattform, die Zukunft, in die hinein sich mögliche Identitätsprojekte erstrecken und auf die hin Gegenwart und Vergangenheit interpretiert werden, und die erinnerte Vergangenheit, die die Basis für die jeweils aktuelle Version der Lebenserzählung bietet.“³⁶

³¹ Ebda. S. 51

³² Ebda.

³³ Ebda. S. 68

³⁴ Ebda. S. 89-90

³⁵ Ebda. S. 77

³⁶ Ebda. S. 78-79

3.3.2 Figurcharakterisierung und Figurenkonzeption

In der Verbindung von Geschlecht und Figur wird die Aufmerksamkeit auf geschlechtsspezifische Entwicklungsmuster, Geschlechterrollen, Geschlechtsidentität, Konstrukte weiblicher und männlicher Körper gelegt, aber auch auf die künstlerische Gestaltung der Figuren auf die Ebene der erzählerischen Vermittlung. Das heißt, dass im Fall von Schnitzlers Novellen eine Auseinandersetzung mit geschlechtsspezifischen Identitätsentwürfen mit der Bewusstseinsdarstellung der Figuren verknüpft ist. Nach Nünning/Nünning ist die Figurencharakterisierung immer als subjektiv gebrochen zu verstehen und erlaubt somit nicht nur Aussagen über die/den Charakterisierten, sondern auch über die/den Charakterisierenden, da eine Fremdcharakterisierung immer auch eine implizite (oftmals unbewusste) Selbstcharakterisierung ist, weil die Art und Weise wie ein Sprecher andere beurteilt, zugleich Rückschlüsse über dessen eigene Werte und Einstellungen zulässt.³⁷ Für die Selbstdarstellung der Figur spielt oftmals das Thema der Geschlechtlichkeit und Sexualität eine zentrale Rolle. Bei der Figurenrede „kann neben den Inhalten auch der situative Kontext, in dem eine Äußerung erfolgt, Implikationen hinsichtlich des Umgangs der Figur mit *gender*-Normen haben.“³⁸

3.3.3 Erzählerische Vermittlung

Die Verbindung von Geschlecht und erzählerischer Vermittlung als Analysekategorie in dieser Arbeit spielt insofern eine wichtige Rolle, als dass Bewusstsein zweier Figuren unterschiedlichen Geschlechts mit derselben narrativen Technik geschildert wird. Es ist die Technik des inneren Monologs. Lanser unterscheidet in ihrem Werk *Fictions of Authority* zwischen drei Erzählinstanztypen, bei denen die Vernetzung zwischen sozio-historischer und kultureller Stellung von AutorInnen und narrativer Vermittlungsformen zu sehen ist. Für den Bedarf dieser Arbeit wird nur auf zwei Typen von Erzählinstanzen eingegangen werden. Den ersten Typ nennt Lanser³⁹ *authorial voice*. Dieser Typ entspricht der auktorialen Erzählsituation und bezeichnet eine heterodiegetische Erzählinstanz. In Werken mit einer *authorial voice* verhandeln AutorInnen Autoritätsfragen, mit denen sie sich in der fiktionalen

³⁷ Ebda. S. 135

³⁸ Ebda. S. 135-136

³⁹ Zit. Nach Nünning/Nünning 2004: 145 / Lanser, Susan: *Fictions of Authority: Women Writers and Narrative Voice*

Welt auseinandersetzen. Nünning/Nünning weisen darauf hin, dass dieses Vorgehen in Korrelation zu konventionellen Konnotationen von männlicher (narrativer) Autorität steht und verweist auf eine Allianz mit androzentrischen Positionen.⁴⁰ Wenn jedoch Autorinnen eine *authorial voice* als explizit weiblich konzipieren, kann dies einen Widerstand gegen androzentrische Tendenzen zum Ausdruck bringen.

Den zweiten Typ nennt Lanser *personal voice*. Dieser Typus entspricht dem Begriff der Ich-ErzählerIn. Die von *personal narrators* beanspruchte Autorität ist nach Lanser begrenzt, da sich solche ErzählerInnen auf die Interpretation ihrer eigenen Erfahrungen beschränken. Zudem ist eine *personal voice* stärker als eine *authorial voice* in die Geschlechtnormen ihrer Zeit eingebunden. Nach Lanser kann die Einsetzung einer *personal voice* von Seite weiblicher Erzählinstanzen zur Folge haben, dass Geschlechtnormen durchbrochen werden, was zur Ablehnung der Erzählerin von seiten der LeserInnen führen kann.

Im Fin de siècle zeigte sich die Tendenz moderner Erzählkunst zur Innenweltdarstellung der Figuren. Hermann Bahr forderte von den Schriftstellern seiner Zeit, den Naturalismus zu überwinden und das Unbewusste der Figuren darzustellen. Dabei sollte man dekompositiv und deterministisch zugleich vorgehen, was bedeutet, dass die äußerlichen gesellschaftlichen Verhältnisse über die Gestaltung des Inneren (des Bewussten und Unbewussten) einer Figur dargestellt werden sollen.⁴¹

In der Wiener Moderne begegnet man einer radikalen Verinnerlichung der Konflikte, die sich mit dem Versagen der 'ererbten', bürgerlichen Werte ergaben. Man begegnet der allgemeinen Tendenz zur Subjektivierung und Psychologisierung, die eine Radikalisierung der Identitätsproblematik mit sich brachte. Paetzke fragt in ihrem Werk „Erzählen in der Wiener Moderne“ danach, wie sich in diesem Bezug die Erzählformen entwickelten. Sie untersuchte Texte⁴², in deren Mittelpunkt jeweils eine Figur steht, die eine grundlegende Störung erfährt, eine Figur, deren Selbstsicherheit im Handeln und Erkennen problematisch eingeschränkt ist:

Das Problem subjektiver Identität stellt sich für die Prosa notwendig in gattungsspezifischer Weise. Denn wenn die Selbstgewissheit des Individuums in Frage steht, wird auch die Möglichkeit eines Erzählens problematisch, das souverän und seiner Beurteilungskriterien sicher über die erzählte Welt verfügt.⁴³

⁴⁰ Nünning/Nünning 2004: 145

⁴¹ zit. nach Paetzke 1992: 8/ Bahr, Hermann: Kritische Schriften II

⁴² Paetzke beschäftigte sich mit den folgenden Werken: Leopold Adrian: *Der Garten der Erkenntnis*, Hugo von Hofmannsthal: *Reitergeschichte*, Richard Beer-Hofmann: *Der Tod Georgs*, Arthur Schnitzler: *Frau Berta Garlan*, Robert Musil: *Die Verwirrungen der Zöglinge Törleß*

⁴³ Paetzke 1992: 8

Paetzke stellte aufgrund der analysierten Texte eine Tendenz zur Entfabelung fest. Auf die Prosa angewandt bedeutet das, dass äußere Ereignisse zugunsten der Empfindungen, Stimmungen oder Reflexionen einer Figur zurücktreten und damit das Erzählen subjektiviert wird.⁴⁴ Paetzke stellt nun die Frage, welche Mittel entwickelten die Texte, um von Unbewussten und Verdrängten, vom Versagen der Sprache und Rationalität, von der Verselbstständigung der Dinge und der Orientierungslosigkeit des Subjekts zu erzählen und wie verhalten sich die neuen Mittel zu den traditionellen Erzählweisen und welche neuen Formen entstehen mit den neuen Themen.⁴⁵ Im Mittelpunkt der Darstellung steht für Paetzke die Interpretation der Texte, da sie der Meinung ist, dass Etiketten wie 'erlebte Rede', 'innerer Monolog' oder 'auktorialer Kommentar' wenig über die Bedeutung der Perspektive sagen, wenn sie nicht in die Gesamtinterpretation eingebunden und von da aus in ihrer Funktion innerhalb des Textganzen bestimmt werden.⁴⁶ Paetzke schreibt dazu: „Die Frage nach den Leistungen dieser unterschiedlichen Erzählweisen ist nur am einzelnen Text zu beantworten, berührt aber die allgemeine Frage danach, welche Möglichkeiten der Prosa noch bleiben, will sie vom Identitätsverlust und von der Unsicherheit der Werte nicht nur sprechen, sondern die historischen Erfahrungen der Moderne in der künstlerischen Form aufnehmen.“⁴⁷ Die meisten Texte der Jahrhundertwende verfügen nicht über eine Form, die entweder durchgehend personal oder ungebrochen auktorial ist. Für die Zeit ist das Nebeneinander von personalen und auktorialen Formen typisch. Arthur Schnitzlers Monolognovelle „Leutnant Gustl“ ist daher keineswegs typisch für die Jahrhundertwende, sondern eher eine Ausnahme.

3.3.3.1 Der innere Monolog

Der innere Monolog ist „die direkte und nicht erkennbar durch den Erzähler vermittelte Form der Präsentation von Gedanken und anderen Bewusstseinsinhalten in Erzähltexten“⁴⁸, wobei die Bewusstseinsprozesse einer Person ohne Redeeinleitungen, wie „er sagte, sie sagte“ dargestellt werden, was zur Folge hat, dass es keine Vermittlungsinstanz zwischen Leser und Figur gibt, ein offensichtlicher Erzähler verschwindet. Der Erzähler versetzt sich sozusagen in die Innenwelt einer Figur und gibt die inneren psychischen

⁴⁴ Paetzke 1992: 8-9

⁴⁵ Paetzke 1992: 10

⁴⁶ Paetzke 1992: 10-11

⁴⁷ Paetzke 1992: 11-12

⁴⁸ Metzler Lexikon Literatur 2007: 349

Vorgänge (Gedanken, Überlegungen, Augenblicksregungen) wieder, die nicht laut ausgesprochen werden. Die innere Sprache der Figur wird lesbar und dem Leser zugänglich gemacht. Der Inhalt des Textes kommt ungefiltert ohne eine außenstehende Erzählinstanz zum Leser. Die Gründe, weswegen sich die Technik des inneren Monologs schnell entwickelte und verbreitete, liegt darin, dass er den Tendenzen und Anforderungen der Zeit entspricht. Als erstes entwickelt diese Technik einen geschlossenen Weltentwurf, in dem „die Welt als Reflex im Subjekt dargestellt wird“ und als zweites spiegelt der innere Monolog die Tendenz „zur Problematisierung der Identität des Subjekts und seiner Geschlossenheit“ wieder.⁴⁹ Bei solch einer Technik ist das äußere Geschehen von sekundärer Bedeutung gegenüber den Empfindungen, Gedanken und Gefühlen der Hauptfigur, ist aber über sie vermittelt. Der innere Monolog entspricht der personalen Erzählperspektive. Die Funktion dieser Erzählperspektive ist Selbstentlarvung. Es werden nicht nur Gedanken und Gefühle der Figur wiedergegeben, sondern es werden auch die gesellschaftlichen Normen dargestellt, in die das Individuum eingebettet ist. Mit der Darstellung des Nicht- oder Unbewussten der Figur fanden zwar Bahrs Forderungen Antwort, aber als Konsequenz ergab sich etwas, was er nicht voraussah. Nach Paetzke ist es die destruktive Kraft, die aus dem Bereich des Unbewussten entsteht. Sie schreibt dazu:

Als tiefgreifendes Leiden erscheinen der Realitätsverlust und die Selbstbezogenheit, die mangelnde Einheit des Bewusstseins und die Wirksamkeit des Verdrängten, die die Erzählungen über ihre Figuren gestalten. Eine Erzählliteratur ohne Helden entwickelt sich, eine Literatur, in der die Verstörten, Verunsicherten zur Sprache kommen. Egal wie unterschiedlich die Texte ihrem Sujet nach sind, [...] die innere Gebrochenheit ihrer Figuren ist ihnen allen gemeinsam. Das Verhältnis von Subjekt und Welt ist in jedem dieser Texte gestört, aber so, dass die gestörte Beziehung vor allem als subjektives Problem erscheint. Neben einem Erzählmodell, das auf den Konflikt zwischen Einzelem und Allgemeinheit aufbaut, indem es die Figur in eine Auseinandersetzung mit ihrer Umwelt stellt (sei es mit der Familie, einer bestimmten Gesellschaftsschicht oder Arbeitswelt), tritt ein Modell, in dem der Konflikt zwischen Figur und Gesellschaft ins Subjekt zurückgenommen ist und sich als psychologisches Problem zeigt. [...] Es fehlen in den Erzählungen der Wiener Moderne die Gegenspieler, die Figuren, die – in einem grundlegenden Gegensatz zur Hauptfigur – jene Normen verkörpern, an denen die 'Helden' scheitern.⁵⁰

Im Bewusstsein und Unterbewusstsein der Figur selbst ist der Konflikt angelegt. Der soziale Konflikt ist mit dem psychologischen verbunden, aber im Gegensatz zur Romantik ist die psychologische Problematik nicht nur auf Ausnahmefiguren beschränkt; An einer Ichstörung leiden „gutbürgerliche Alltagsnaturen“⁵¹ ebenso wie Ästheten und Künstler. Die Entfremdungserfahrung betrifft alle und findet ihren Ausdruck in der personalen

⁴⁹ Metzler 1990: 221

⁵⁰ Paetzke 1992: 136-137

⁵¹ Paetzke 1992: 138

Erzählperspektive, einen kommentierenden Erzähler mit Außensicht lässt die Problematik nicht mehr zu. In der erzählerischen Vermittlung des inneren Monologs und der personalen Erzählweise zeigte sich die Isolation des Individuums, das seine Welt als fremd erlebt und dem verbindende Werte verloren gegangen sind.

Wenn das 'unrettbare Ich' als fremdbestimmtes Subjekt erscheint, verweisen noch die Werke, die einen exklusiven, scheinbar gesellschaftsfernen Raum entwerfen, negativ auf die gesellschaftlichen Verhältnisse, welche eine gelungene Identität verhindern.⁵²

Wolfgang G. Müller sagt, dass in der Technik des inneren Monologs die Bewusstseinsdarstellung zu größter Unmittelbarkeit geführt wird, indem – im Vergleich zur freien indirekten Gedankenwiedergabe – alle Erzählpräsenz tilgt und die innerste Sprache eines Charakters, die intimsten Bewusstseinsabläufe, ungefiltert im Präsens und der 1. Person vernehmlich werden lässt. In dieser Technik zeigt sich die Tendenz der modernen Erzählkunst zur Innenweltdarstellung und zu einer subjektivistischen und relativistischen Epistemologie, die die Möglichkeit einer objektiven Wirklichkeitserkenntnis und die Identität des Subjekts radikal in Frage stellt. Der innere Monolog gibt die stumme Sprache wieder.⁵³

Als Werk, in dem zum ersten Mal die Technik des inneren Monologs konsequent eingesetzt wurde, gilt die Novelle *Les Lauriers sont coupés* (1887) vom französischen Autor Édouard Dujardin. Inspiriert vom französischen Vorbild, veröffentlichte Schnitzler 1900 seine erste Monolognovelle genannt *Leutnant Gustl*, mit der er die Technik des durchgehenden inneren Monologs in die deutschsprachige Literatur einführte. Am Anfang seines Schaffens schrieb Schnitzler vorwiegend aus der männlichen Perspektive. Alfred Doppler schreibt dazu: „Bis zur Jahrhundertwende ist in den Werken Schnitzlers die Frau meist das Wesen, an dem der Mann leidet, das ihn in Verwirrung und Aufregung versetzt und das nicht selten die Ruhe seines Lebens oder sein Leben überhaupt zerstört.“⁵⁴ Der Erzähler ist in Schnitzlers Frühwerk perspektivisch immer auf der männlichen Seite. Schnitzler schildert zwar das Thema der Frauenunterdrückung „in einer von Männern geprägten und beherrschten Gesellschaft, aber ausschließlich aus der Perspektive des Mannes.“⁵⁵ Das Jahr 1900 markiert einen Wandel in Schnitzlers Darstellungsperspektive, da er anfängt, sich „in einem für die damalige Literatur ungewöhnlichem Maß mit der sozialpsychologischen Situation der Frau zu beschäftigen; und zwar nicht bloß thesenhaft und diskutierend, sondern so, daß durch die Darstellungsperspektive im Drama und durch die Erzählperspektive in den Novellen und

⁵² Paetzke 1992: 141

⁵³ Müller 1987: 190-193

⁵⁴ Doppler 1990: 97

⁵⁵ Doppler 1990: 98

Roman Empfindungen und Gedanken der Frauen, aus dem Denkschema der Männer herausgelöst, unmittelbar zur Sprache kommen.“⁵⁶ In einer Zeit, in der eine Bestätigung der männlichen Überlegenheit erwartet wurde, sah Schnitzler von seiner privilegierten Position ab und stellt aus der Perspektive der Frauen dar, womit er eine Sonderstellung besetzte.

[...] Es ist ihm fortan nicht mehr allein wichtig, was die Männer von den Frauen halten und wie sie über sie denken, sondern er stellt auch aus der Perspektive der Frauen dar, wie diese in der Gesellschaft zurechtkommen, von der sie geformt werden, wie sie sich das Idealmodell menschlichen Zusammenlebens vorstellen, und er stellt dar, was sie in der gegebenen gesellschaftlichen Situation denken und was sie erleiden.⁵⁷

⁵⁶ Doppler 1990: 97-98

⁵⁷ Doppler 1990: 100

4. Werkanalyse – *Leutnant Gustl*

4.1 Raumdarstellung

Leutnant Gustl ist die erste Novelle von Arthur Schnitzler, die gänzlich im inneren Monolog verfasst worden ist. Das Werk wurde 1900 in der Neuen Freien Presse veröffentlicht. In der Novelle geht es um einen Wiener Leutnant in seinen zwanziger Jahren, der ein Konzerthaus besucht und auf dem Weg zur Garderobe in einen Streit mit einem Bäckermeister gerät, der die Oberhand im Streit gewinnt. Gustl glaubt fortan, Selbstmord begehen zu müssen, weil es ihm misslungen ist, seine Ehre zu verteidigen. Er irrt durch die Stadt und erfährt am nächsten Morgen, dass der Bäckermeister gestorben ist, wodurch Gustl gerettet ist, da er vergisst, jemals geglaubt zu haben, Selbstmord wegen der Verletzung seiner Ehre begehen zu müssen und sich Gedanken an sein bevorstehendes Duell widmet.

Im Gegensatz zur geschlechterstereotypen Verwendung der Natur als weiblich konnotierten Raum, gilt die Stadt als stereotype Auswahl für die Darstellung eines männlichen Schicksals. So auch in dieser Novelle. Gustl kam aus Graz nach Wien, wo er ein Angehöriger des Militärs wurde. Gustl befindet sich am Anfang der Handlung in einem Konzertsaal, dem Inbegriff für Kultur, und hört einem Oratorium zu, bzw. wartet ungeduldig auf sein Ende. Die Raumstruktur in *Leutnant Gustl* ist eine zyklische. Nach dem Konzert und der Beleidigung seiner Ehre läuft Gustl durch die Ring- und Praterstraße und endet schließlich im Prater, wo er sich von der Unausweichlichkeit des Selbstmords zu überzeugen versucht. Nach einem Schlaf begibt sich Gustl wieder in die Innenstadt, in ein Kaffeehaus. Er startet in der Innenstadt und endet in der Innenstadt - seine Bewegung gleicht einem Kreis in Analogie zu seinem psychischen Zustand. Gustl tritt als aggressiver Mensch in Erscheinung, durchläuft eine Krise und findet schließlich wieder seinen aggressiven Ton. Während sich Gustl in der Stadt befindet, überwiegen seine aggressiven Tendenzen, während in der Natur, im Parter, Gustl Raum für andere Gefühle lässt, wie Angst und Trauer. Im Prater wird der sonst idyllische Naturort zu einem schaurigen: „... und dunkel ist es, hu! Man könnt' schier Angst kriegen.“⁵⁸ Der unkultivierte natürliche Raum des Praters wird den städtischen Prachtbauten gegenübergestellt, was sinnbildlich für Gustls inneres Drama ist.⁵⁹ Naturwahrnehmungen dienen als Projektionsflächen für Gustls Gefühle, obwohl sie selten vorkommen und sich nur auf ein paar Kommentare über die Dunkelheit und die angenehme Luft beschränken: „Ich will mich auf die Bank setzen... Ah! – wie weit bin ich denn da? – So eine Dunkelheit!; Nein, ist

⁵⁸ Schnitzler 1981: 28

⁵⁹ Oellers 2014

die Luft gut... man sollt' öfters bei der Nacht in' Prater geh'n...“⁶⁰ Gustls Bewegungen lassen sich am besten im Streit mit dem Bäckermeister sehen. Als sein Säbel ergriffen wird, ist Gustl machtlos, sich zu wehren, seine Bewegungen sind eingeschränkt und er hat keine Kontrolle über sein Leben mehr: „Ich bring' seine Hand vom Griff nicht weg...nur kein Skandal jetzt!... Ist nicht am End der Major hinter mir'... Bemerkt's nur niemand, daß er den Griff von meinem Säbel hält?“⁶¹ Gustl mit seiner sozialen Rolle als Eroberer und Verteidiger kann sich nicht wehren, er ist eingedrängt und hilflos. Er hat keine Kontrolle, keinen Überblick, verliert seinen maskulinen und militärischen Habitus.

Die mentalen Räume, die Gustl entwirft, bestehen aus möglichen Zukunftseignissen, vergangenen Erinnerungen und Versuchen, einen Ausweg aus seinem Dilemma zu finden. Gustl entwirft in seiner Fantasie keine neue Identität, sondern versucht, sich vorzustellen, wie sein Leben gelaufen wäre, hätte er geheiratet und einen anderen Weg gewählt oder wie seine Zukunft aussehen wird, wenn der Bäckermeister etwas über den Streit anderen Menschen sagt. Der Leser bekommt auch Einblick in Gustls sozialen Hintergrund. Er stammt aus einer kleinbürgerlichen Grazer Familie. Er hat eine unverheiratete Schwester namens Klara, deren Verlobung an fehlender Mitgift scheiterte. Nach abgebrochener Gymnasialausbildung hatte die Familie keine finanziellen Möglichkeiten, Gustl zum Studium zu schicken, weswegen er auf die Kadettenschule ging. Er hegt großen Hass gegenüber anderen Menschen, besonders gegenüber Juden und Sozialisten und glaubt weniger zu haben, als ihm zusteht. Gustl macht andauernd antisemitische und antisozialistische Bemerkungen. Als Angehöriger des Militärs fühlt sich Gustl zu Überlegenheitsgefühlen berechtigt und möchte seine Superiorität und Stärke durch Duelle gegen jeden, der ihn kränkt, unter Beweis stellen. Die Beleidigung des Bäckermeisters fällt Gustl gerade aus dem Grund schwer, weil er seine Superiorität nicht behaupten kann. Seine Minderwertigkeitsgefühle und Unzufriedenheit werden deutlich sichtbar und seine Aggression und Überlegenheitsgefühl werden als bloße Maske entlarvt.

Gustl nimmt seine Gegend nicht detailliert wahr, er ist von seiner Umgebung distanziert, aber nicht orientierungslos. Nünning/Nünning meinen, dass eine männlich konnotierte Haltung in der Raumdarstellung ihren Niederschlag in einem erhöhtem Standpunkt und panoramischer Erfassung findet.⁶² Schnitzler verzichtet auf diese Verfahren und stellt seinen Protagonisten entmaskuliniert dar.

⁶⁰ Schnitzler 1981: 9

⁶¹ Schnitzler 1981: 17

⁶² Nünning/Nünning 2004: 65

4.2 Zeiterleben

In dieser Novelle geht es aufgrund des Zeitsprunges durch Gustls Schlaf insgesamt um ein zeitraffendes Erzählen, bzw. die Erzählzeit ist kürzer als die erzählte Zeit. Die Handlung findet in Wien um 1900 statt und zwar am 4. April, wie der Protagonist selbst in der Novelle bemerkt: „Was haben wir denn heut' – den vierten April... freilich, es hat viel geregnet in den letzten Tagen...“⁶³ Die genaue Zeitspanne beträgt von 21:45 Uhr bis ca. 5:45 Uhr. Durch die ganze Novelle hindurch wird dem Leser durch Gustls Bemerkungen die Zeit mitgeteilt: „Wie lange wird denn das noch dauern? Ich muß auf die Uhr schauen... [...] Erst viertel auf zehn?“; „Wieviel schlägt's denn? ...1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11... elf, elf... ich sollt' doch nachmahlen geh'n.“; „Wie lang' hab' ich denn geschlafen? – Muß auf die Uhr schau'n... [...] Drei...“⁶⁴

Gustl wird von Anfang an als ungeduldiger Mensch geschildert, der es kaum abwarten kann, bis das Oratorium endet. Am Anfang der Handlung hat er das Gefühl, dass er schon länger im Oratorium sitzt, als er es wirklich tut, da er das Konzert offenbar nicht genießt und sich langweilt.⁶⁵ Er kann den Schluss kaum abwarten: „Bravo, bravo! Jetzt wird's doch bald aus sein?; Heiß wird's! Noch immer nicht aus? Ah, ich freu' mich so auf die frische Luft!“⁶⁶ Wegen seiner Ungeduld und Aggressivität gerät Gustl in die Situation, in der er meint, sich das Leben nehmen zu müssen.

Nach der Auseinandersetzung mit dem Bäckermeister ändert sich Gustls Zeiterleben. Die Zeit vergeht nicht mehr langsam, sondern schnell, das Tempo der subjektiven Zeit steigert sich. Mit wachsender zeitlicher Distanz vom Konflikt mit dem Bäckermeister, hat Gustl das Gefühl, dass die ganze Sache vor hundert Jahren und nicht vor zwei Stunden abgelaufen ist.⁶⁷ Vor lauter Erregung kann Gustl die Zeit nicht mehr richtig einschätzen. Mit dem veränderten Zeiterlebnis geht der Wegfall der Routinen zusammen. Nach dem Konflikt macht Gustl nicht mehr das, was er üblicherweise an einem Abend tun würde. Er geht nicht essen und trifft sich nicht mit seinen Kammeraden, sondern geht in den Prater, wo er in Ruhe über seine Situation nachdenken möchte. Gustl versucht, die ganze Angelegenheit sehr rational zu sehen und Emotionen keinen Platz zu lassen. Er denkt darüber nach, ob er Briefe schreiben soll und kümmert sich darum, wie er die Spielschulden zurückbezahlen soll. Er möchte ein Bild von Kontrolle und Verantwortung projizieren, aber die Tatsache, dass er nichts unternimmt, um

⁶³ Schnitzler 1981: 28

⁶⁴ Schnitzler 1981: 7, 22,36

⁶⁵ Schnitzler 1981: 7

⁶⁶ Schnitzler 1981: 10, 11

⁶⁷ Schnitzler 1981: 32

seine Angelegenheiten zu regeln und stattdessen an einer Bank im Prater einschläft, lässt Gustl schwach und, nach den Kriterien der damaligen Wiener Gesellschaft, nicht männlich wirken. Gustl ist passiv, statt aktiv. Er hat sein Leben nicht unter Kontrolle. Obwohl der Leser immer die genaue Zeit im Blick hat, fällt Gustl selbst immer wieder aus der Chronologie der heraus. Er besinnt sich andauernd auf frühere Gegebenheiten. Zudem gibt es insgesamt sechs Satzanfänge, die mit „wie lange...“ beginnen, was zeigt, dass Gustl die ganze Nacht endlos vorkommt und er aufgeregt ist. Er kann seine Emotionen nicht unter Kontrolle haben, was ein Zeichen für seine Krise ist.

Am nächsten morgen ist es der Hunger, der ihn ins Kaffeehaus treibt, wo er vom Tod des Bäckermeisters erfährt. Sein Leben und Ehre werden durch Zufall und nicht durch persönliche Anstrengungen gerettet. Gustls zahlreiche Überlegungen und Möglichkeiten, die er in Erwägung zieht, dienen zur Verschiebung des Selbstmords und lassen ihn handlungsunfähig wirken.⁶⁸ Die Vermeidung tatsächlich zu handeln zeigt, dass Gustl nicht wirklich Selbstmord begehen möchte, aber dass er denkt, dass es seine Pflicht ist. Thomas Freeman sagt dazu: „...he [Gustl] does not seem to have a self-destructive drive. In fact, his thoughts revolve around the conflict between his own instinct for survival and the external demands he feels are imposed on him by the social code mandating his suicide.“⁶⁹ Die Handlung in *Leutnant Gustl* beginnt spät in der Nacht und endet mit dem Sonnenaufgang. Gustl überlebt seine dunkle Seelenkrise und geht aus ihr als vermeintlicher Sieger hervor.

4.2 Figurenkonzeption und Figurencharakterisierung

Mit dem Titel der Novelle ist die Hauptfigur benannt, aber nicht nur das: dem Leser wird gleich mitgeteilt, dass es sich um einen Angehörigen des Militärs handelt: „In Schnitzlers erster Monolognovelle dominiert die Rollenidentität als 'Leutnant' die 'individuelle' Identität des Helden, wenn es auch in einem wesentlichen Abschnitt des evozierten Vorgangs gerade zu einer Konfrontation des 'militärischen' und des 'privaten' Gustl kommt.“⁷⁰ Weiterhin betont Nuber, dass das französische Lexem 'Leutnant' oder 'Lieutenant' wörtlich 'Platzhalter', 'Stellvertreter' bedeutet, was unterstreicht, dass es sich bei dieser Novelle um keine individuelle Problematik handelt, sondern dass der Held stellvertretend für

⁶⁸ Morris 1998: 31

⁶⁹ Freeman 1992: 42

⁷⁰ Nuber 2002: 427

die Armee steht.⁷¹ Das Militär hat einen starken Einfluss auf Gustls Charakter genommen. Gustl tritt als die Verinnerlichung der Kollektividentität des Militärs in Erscheinung, zu dem die Charakteristiken des Eroberers und Beschützers zugleich gehören.⁷² Der Leser lernt ihn als einen ungeduldigen und aggressiven jungen Mann kennen, der es sich selbst auferlegt hat, Selbstmord begehen zu müssen, weil er in einem Wiener Konzertsaal von einem Bäcker beleidigt wurde. Der Gedanke, dass jemand den ganzen Konflikt gehört haben könnte, versetzt Gustl in einen nervösen Angstzustand. Eingeleitet ist die Handlung durch Gustls Besuch eines Konzertes, bei dem er schon aggressiv über sein Duell am nächsten Morgen mit einem Doktor nachdenkt: „Warten S' nur, Herr Doktor, Ihnen wird's vergeh'n, solche Bemerkungen zu machen! Das Nasenspitzel hau' ich Ihnen herunter...“⁷³ Im Fokus von Gustls Dilemma steht die Verteidigung seiner Ehre. In seinem nächtlichen Spaziergang durch die Stadt werden Fragmente aus Gustls Vergangenheit präsentiert. Er stammt aus einer finanziell armen Familie, hat eine achtundzwanzigjährige unverheiratete Schwester, flog vom Gymnasium und ging auf die Kadettenschule, wo er allmählich seine Identität fand. Schmidt-Dengler sieht in der Abbrechung des Gymnasiums den Grund für Gustls Ressentiment gegenüber Gebildeten.⁷⁴ Er fühlt sich minderwertig und hat kein festes Selbstwertgefühl. Seinen einzigen Selbstwert sieht Gustl darin, dass er die Uniform trägt. Die Überlegenheit, die er gegenüber anderen Menschen fühlt, ist mit seinem Habitus als Offizier verbunden. Die Selbstzweifel finden jedoch Ausbruch, indem er in eine Krise gerät. Ein Bäckermeister, jemand aus der unteren sozialen Schicht, der Gustl entflohen ist, hat ihn einen „dummen Buben“ genannt und seinen Säbel ergriffen, was Gustl als Angriff auf seine Männlichkeit versteht.⁷⁵ Seine Uniform und Säbel sind nicht nur Zeichen des sozialen Status, sondern signalisieren erotische Potenz, weshalb „der Griff des Bäckermeisters nach dem Säbel von Gustl wie ein Angriff auf die Wurzeln seiner Männlichkeit“ empfunden wird.⁷⁶ Zum Selbstmord wählt er dann auch, wie ein richtiger Mann des Militärs, die Kugel, kein Gift. Nicht nur dass der Bäckermeister an Gustls Säbel festhält, er befiehlt ihm sogar zu schweigen. Nuber sagt dazu:

Dies kommt einer symbolischen Kastartion gleich, weil sich Gustls Identität auf männliche Dominanz und Zugehörigkeit zum Militär gründet. [...] Er titulierte Gustl als 'dummen Buben', weist ihm damit die Rolle eines vor- oder reduziert geschlechtlichen Wesens zu, was genau

⁷¹ Nuber 2002: 428

⁷² Neymeyer 2007: 193

⁷³ Schnitzler 1981: 8

⁷⁴ Schmidt-Dengler 2007: 25

⁷⁵ Vgl. Perlmann 1987: 143

⁷⁶ Perlmann 1981: 143

der dargelegten Symbolik des Vorgangs, d.h. der Entmannung Gustls entspricht.[...] mit Gustl wird ein im Grunde identitäts- und substanzloses Subjekt vorgeführt. Diese innere Leere der Gestalt tritt besonders hervor, wenn die substitutive Identitätsstiftung durch die Zugehörigkeit zum Militär und durch den militärischen Ehrbegriff gefährdet ist.⁷⁷

Da der Bäckermeister satisfaktionsunfähig ist, fühlt sich Gustl ihm unterlegen. Den Ausweg aus dieser Schande möchte er finden, indem er wieder die Kontrolle über sein Leben übernimmt und über das Ende selbst entscheidet. Gustls Aggressivität kann man in diesem Sinne als Abwehrmechanismus gegen seine Minderwertigkeitskomplexe deuten:

[...] seiner vermeintlichen Überlegenheit über die anderen verleiht er immer wieder Ausdruck, und wo diese nicht gegeben zu sein scheint, schlägt ein unangenehm aggressiver Ton durch, mit dem er sich der Analyse seiner Befindlichkeit zu entziehen vermag. [...] Besonders deutlich sind die antisemitischen und antisozialistischen Ausfälle, die er durch seinen Patriotismus für gerechtfertigt hält.⁷⁸

Gustl hat keine enge Beziehungen zu anderen Menschen. Bei ihm besteht der wiederkehrende Wunsch, sich jemandem anzuvertrauen, aber seine Isolation und die auferlegte Sprachlosigkeit machen das unmöglich. Nuber sieht auch darin den Grund, weswegen es bei Gustl nicht zu einer wahrhaftigen Erkenntnis kommt, sondern alles auf der Ebene des Halb- und Vorbewussten bleibt.⁷⁹ Nuber sagt: „In diesem Zusammenhang fügt sich ein, dass in Gustls Monolog die Abfassung von Schriftstücken, z.B. von Briefen, zwar erwogen, aber prompt verworfen wird. Wiederum wird kenntlich, dass die definitive Äußerung durch die Schrift einen Grad an gedanklicher Organisation und Bewußtheit birgt, die der im Vormündlichen verbleibende Held eben nicht erlangen kann.“⁸⁰

Durch die ganze Novelle hindurch ist zu erkennen, dass Gustl sich nach Anerkennung sehnt. Es kommen ihm Erinnerungen an verschiedene Frauen, an deren Namen er sich nur schwer erinnern kann. Zurzeit hat er etwas mit einer verheirateten Frau namens Steffi: „[...] sie kann nicht kommen, weil sie mit 'ihm' nachtmahlen gehen muß... [...] Muß übrigens ein Jud' sein!“⁸¹ Die außereheliche Beziehung mit Steffi sieht er durch die Tatsache gerechtfertigt, dass sie mit einem Juden verheiratet ist. Gustl hegt großen Hass gegenüber Juden, was er immer wieder in sein Selbstgespräch einfügt:

O, die Nase! – Jüdin... Noch eine ... Es ist doch fabelhaft, da sind auch die Hälfte Juden ... nicht einmal ein Oratorium kann man mehr in Ruhe genießen...;

⁷⁷ Nuber 2002: 430

⁷⁸ Schmidt-Dengler 2007: 26

⁷⁹ Nuber 2002: 431

⁸⁰ Nuber 2002: 431

⁸¹ Schnitzler 1981: 9

Überhaupt, daß sie noch immer so viel Juden zu Offizieren machen – da pfeif' ich auf'n ganzen Antisemitismus.⁸²

Gustl hatte eine Reihe außerehelicher Begegnungen, mit denen er prahlt, aber er hat keine inneren Konflikte bezüglich dieses Aspektes seines Lebens. Er erinnert sich sogar nicht mehr an die Namen seiner Geliebten und hat keine Schuldgefühle deswegen. Frauen sind für ihn austauschbar und er sieht sie als sexuelle Objekte an. Mit vorehelichen Beziehungen entspricht Gustl dem Männerbild im Fin de siècle. Er fühlt sich sogar Frauen, die Ehebruch begehen, überlegen und bemitleidet ihre Ehemänner: „Zu dumm, dass die Steffi heut keine Zeit hat. [...] Wenn ich so denk', was dem Fließ sein Verhältnis mit der Winterfeld kostet. Und dabei betrügt sie ihn hinten und vorn. Das nimmt doch einaml ein Ende mit Schrecken.; Freilich, das mit Steffi ist bequemer – wenn man nur gelegentlich engagiert ist und ein anderer hat die ganzen Unannehmlichkeiten, und ich hab' nur das Vergnügen...“⁸³ Gustls Verhalten in Beziehungen zeichnet fehlende Bindungsbereitschaft und das Verlangen nach Abenteuer aus: „Ich möcht nur wissen, warum ich die aufgegeben hab'... so eine Eselei! Zu fad ist es mir geworden, ja, das war das Ganze...So jeden Abend mit ein und derselben ausgeh'n.“⁸⁴

Gustl profitiert von der bestehenden Geschlechterordnung. Sie ermöglicht es ihm, in noch einem Bereich seines Lebens seine Minderwertigkeitsgefühle zu kompensieren und seine Überlegenheit anderen Menschen gegenüber zu prüfen. Er hat kein Selbstwertgefühl, das über seine Angehörigkeit zum Militär und dem gesellschaftlichen Bild des Mannes hinausgehen würde, weswegen er die Geschlechterordnung einfach akzeptiert und nicht hinterfragt. Er benimmt sich Frauen gegenüber so, wie er meint, dass es ihm die größte Anerkennung in der Gesellschaft sichern wird. Frauen sind für ihn Lustobjekte und Mittel zur Befriedigung seiner Wünsche. Gustls Verhalten zeigt einen Menschen, für den an erster Stelle die soziale Anerkennung und Meinung anderer Menschen steht. Schnitzler schilderte ihn als schwachen Menschen, der nicht in der Lage ist, selbstständig zu denken.

Gustl erlaubt es sich nicht, Emotionen außer Brutalität zu zeigen. Besonders das Weinen empfindet er als Schwäche: „Fehlt nur noch, daß du zum Weinen anfangst... pfui Teufel! – Ordentlich Schritt...so!; Am liebsten läg ich da auf dem Steinboden und tät heulen... Ah, nein, das darf man nicht tun! Aber weinen tut manchmal so gut...“⁸⁵ Gustl versucht seine Emotionen zu kontrollieren.

⁸² Schnitzler 1981: 15, 9

⁸³ Schnitzler 1981: 14, 38

⁸⁴ Schnitzler 1981: 38

⁸⁵ Schnitzler 1981 : 39, 43

Obwohl er in eine psychische Krise gerät und eine turbulente Nacht mit wüsten Emotionen durchlebt, die von „aggressiver Gereiztheit in Sentimentalität“⁸⁶ umschlägt, hat der ganze Vorfall auf Gustl keine kathartische Wirkung gehabt. Nach dem Tod des Bäckermeisters fängt Gustl an, sich genauso wie am Anfang der Handlung zu verhalten. Er hat nichts gelernt und alles wird beim Alten bleiben. Er vergisst sofort den Schimpf des Bäckermeisters und sein Ehrenwort: „Und wenn ihn [den Bäckermeister] heut Nacht der Schlag trifft, so weiß ich's... ich weiß es... und ich bin nicht der Mensch, der weiter den Rock trägt und den Säbel, wenn ein solcher Schimpf auf ihm sitzt!“⁸⁷

4.4 Erzählerische Vermittlung

Die Novelle ist in der ersten Person Singular geschrieben, es handelt sich um einen autodiegetischen Erzähler, was bedeutet, dass aus der Perspektive des Leutnants geschrieben ist und der Leser die fiktionale Welt durch Gustls Augen sieht. Die Erzähltechnik des inneren Monologs hat zur Folge, dass ein offensichtlicher und kommentierender Erzähler verschwindet. Die Figur spricht mit sich selbst, was dazu führen kann, dass der Monolog unverständlich wird. Morris schreibt dazu: „[...] es gibt weder einen Erzähler, der schwierige Passagen kommentiert, noch gibt sich der Monologist Mühe, verständlicher zu denken. Je weniger der Gedankengang von außen unterbrochen wird, desto freier sind die Assoziationen, da die Reizsituationen selbst in der Psyche sind.“⁸⁸ Der Leser bekommt nicht viel von Gustls Umwelt mit. Der Fokus ist auf den Gedankenvorgängen der Figur. Es wird das Bewusstsein einer Figur dargestellt und so lange die Figur wach und am Leben ist, so lange läuft auch die Handlung. Dabei erschließt Schnitzler nur einen Teil des Vorbewussten; Träume und Unbewusstes werden ausgelassen. Die Stelle, an der Gustl im Prater schläft, stellt eine Zäsur da. Die Handlung bricht an dieser Stelle ab und wird erst wieder fortgesetzt, als Gustl aufwacht, was durch einen neuen, eingezogenen Absatz visuell markiert ist.

Obwohl der Fokus auf inneren Bewusstseinsvorgängen liegt, sind die äußere Handlungsebene und die inneren Vorgänge der Hauptfigur miteinander verbunden. Es ist Gustls Ungeduld, die zum Gedränge und zu der Auseinandersetzung mit dem Bäckermeister in der Garderobe führt, und es ist wiederum die erlebte Auseinandersetzung, die Gustl in eine Krise treibt und dem Leser Einblick in seine psychologischen Vorgänge gibt. Zudem sind es

⁸⁶ Perlmann 1981: 143

⁸⁷ Schnitzler 1981: 21

⁸⁸ Morris 1998: 32

Gustls Erwägungen und physische Nöte (er hat Hunger), die ihn dazu veranlassen, frühstücken zu gehen. Im Kaffeehaus erfährt er dann vom Tod des Bäckermeisters, was seinen Entschluss, Selbstmord zu begehen, ändert und die Handlung in eine andere Richtung bringt.

Da eine formale und kommentierende Erzählinstanz fehlt, stellt sich die Frage, wie Aussagen anderer Figuren von den Aussagen Gustls zu trennen sind. In der ganzen Novelle gibt es nur zwei Dialoge. Der erste ist mit dem Bäckermeister und der zweite mit dem Kellner. In beiden Fällen sprechen die Gesprächspartner Gustl mit „Herr Leutnant“ an.⁸⁹ Im ersten Dialog ist zudem vom Inhalt her klar, wer spricht. Beim Gespräch mit dem Kellner wiederholt Gustl die Worte des Kellners, kommentiert sie im Geiste und denkt darüber nach, was er antworten soll: „[...] Ich darf mich nicht verraten... ich möcht' ja schreien...ich möcht' ja lachen [...] Aber ich muß ihn noch etwas fragen [...] Aber ganz ruhig, denn was geht mich der Bäckermeister an – ich muß in die Zeitung schau'n, während ich den Kellner frag' ...“⁹⁰ Die fehlende Erzählinstanz hat zudem zur Folge, dass die Figur ihr eigenes Tun kommentiert:

Ich muss das Programm anschauen.; Wer grüßt mich denn da von drüben?; Herrgott, ist das ein Gedränge bei der Garderobe!... Warten wir lieber noch ein bisschen...So!; Jetzt dreht er sich um...; Was, ich bin schon auf der Straße?⁹¹

Solche Kommentare sind nötig, um den Text zu strukturieren, damit der Leser in Gustls Innenwelt nicht verloren geht.

Charakteristisch für die Novelle ist, dass zahlreiche Gedankenstriche und Auslassungspunkte den inneren Monolog unterbrechen. Außerdem verweist Aurnhammer auf die zahlreiche Anwendung von Satzschlüssen („und“, „auch“), die den ungeordneten, vorbewussten Status der Gedanken und Empfindungen illustrieren. Im Verlauf des Textes verändert sich die Syntax, die Gustls psychischen Zustand spiegelt:

Das wechselnde Verhältnis der Satzarten, von Fragen und Ausrufen, spiegelt Gustls unterschiedliche Erregungszustände wieder, die eine zyklische Struktur ergeben: Das Konzert stellt eine relativ ausgeglichene Einleitungs- oder 'Introduktionsphase' dar, die sich über den Streit mit dem Bäckermeister zur 'Erregungsphase' mit Ausrufen und Fragen steigert; der Gang durch die Stadt repräsentiert eine 'Bewältigungsphase', während der Gustl zur Ruhe kommt. Nach dem Schlaf im Prater kommt es in der Schlussphase zu neuerlicher, schließlich euphorischer Erregung.⁹²

⁸⁹ Morris 1998:35

⁹⁰ Schnitzler 1981: 50

⁹¹ Schnitzler 1981: 7, 15, 16, 16, 19

⁹² Aurnhammer 2007: 73

Gustls Bewusstsein wird im Augenblick gezeigt, in dem er seine Tapfbarkeit unter Beweis stellen soll, um seine Ehre zu retten. So beschließt er sofort, dass der Selbstmord der einzige Ausweg für ihn ist. Der geplante Selbstmord erweist sich jedoch als Selbstbetrug, indem Gustl die ganze Nacht damit verbringt, sich zu überzeugen, dass er sich wirklich umbringen will und andere Alternativen in Erwägung zieht, wie z.B. eine Auswanderung nach Amerika. Obwohl er am Offizierkode festhalten möchte, kann er es nicht vermeiden, sich die Frage zu stellen, was denn eigentlich der Sinn seines Lebens ist. Gustls Selbstkritik und Minderwertigkeitsgefühl findet man in seiner Selbstanrede widergespiegelt, in der er sich selbst mit „Gustl“, „du“, „Leutnant“ anspricht: „Herr Leutnant, Sie sind jetzt allein, brauchen niemandem einen Pflanz vorzumachen...“ oder „Ich hab ja nichts anderes zu tun, als meinen Revolver zu laden und ... Gustl, Gustl, mir scheint, du glaubst noch immer nicht recht dran.“⁹³ Gustls Zweifel am Selbstmord, und der Offiziersehre sowie die Idee, doch lieber nach Amerika auszuwandern, werden zensuriert. Er als Mann und Offizier täuscht sich selbst vor, Selbstmord wirklich begehen zu wollen:

Wenn ich wollt', könnt' ich noch immer den ganzen Krempel hinschmeißen ... Amerika ... Was ist das: 'Krempel'? Was ist ein 'Krempel'? Mir scheint, ich hab' den Sonnenstich! Oho, bin ich vielleicht deshalb so ruhig, weil ich mir immer noch einbild', ich muß nicht? ... Ich muß! Ich muß! Nein, ich will!⁹⁴

Gustl ist tapfer genug, sich einem Duell zu stellen, in dem er sterben könnte, aber beim Selbstmord hat er Zweifel. Morris sieht diese Diskrepanz zur Todeseinstellung in der Tatsache begründet, dass der Tod im Duell Gustls Leben einen Sinn gibt, während sich Gustl nicht sicher ist, ob sein Selbstmord ihm posthumne Anerkennung sichern würde⁹⁵: „Ja, nachher möchten's gewiß alle sagen: das hätt er doch nicht tun müssen, wegen so einer Dummheit; ist doch schad.“⁹⁶ Sich mit dem Tod konfrontiert sehend, fragt sich Gustl, wer zu seiner Beerdigung auftauchen wird und erinnert sich an zahlreiche Liebhaberinnen: „Ob die Steffi mir Blumen bringen wird? – Aber fällt ihr ja gar nicht ein! Die wird grad hinausfahren... Ja, wenn's noch die Adel' wär' ... Nein, die Adel'! – Mir scheint, seit zwei Jahren hab' ich an die nicht mehr gedacht.“⁹⁷

⁹³ Schnitzler 1981: 25

⁹⁴ Schnitzler 1981: 44

⁹⁵ Morris 1998: 37

⁹⁶ Schnitzler 1981: 27

⁹⁷ Schnitzler 1981: 37-38

In *Leutnant Gustl* finden sich nach Aurnhammer viele Rationalisierungen von Affekten, es wechseln sich sexuelle und aggressive Affektregungen unkontrolliert ab, bevor sie in Angst umgewandelt oder rationalisiert werden⁹⁸:

Da geh'n zwei Artilleristen ... die denken gewiß, ich steig' der Person nach ... Muß sie mir übrigens anseh'n ... O schrecklich! – ich möcht' nur wissen, wie sich so eine ihr Brot verdient... da möcht' ich doch eher ...⁹⁹

Zu bemerken ist, dass Gustls Gefühle, bevor er sie rationalisiert, ziemlich drastisch und direkt sind, da die freien Assoziationen von vornherein keiner Kontrolle des ordnenden Verstands unterliegen und keiner vernünftig strukturierten Rede folgen.¹⁰⁰ Dass Gustl nicht wirklich Selbstmord begehen wollte, zeigt am besten der Schluss der Novelle, in dem sich Gustl über den Tod vom Bäckermeister freut:

Ich glaub', so froh bin ich in meinem ganzen Leben nicht gewesen ... Tot ist er – tot ist er! Keiner weiß was, und nichts ist g'scheh'n! – Und das Mordsglück, daß ich in das Kaffeehaus gegangen bin ... sonst hätt' ich mich ja ganz umsonst erschossen – es ist doch wie eine Fugung des Schicksals. [...] Die Hauptsach' ist: er ist tot, und ich darf leben, und alles g'hört wieder mein!¹⁰¹

In diesem Werk benutzte Schnitzler die Technik der Vorausdeutung, indem Gustl schon am Anfang der Novelle über den Tod des Bäckermeisters nachdenkt: „Und wenn ihn heut nacht der Schlag trifft, so weiß ich's... ich weiß es.“¹⁰² Entgegengesetzt zur Vorausdeutung vom Tod des Bäckermeisters ist die Tatsache, dass sein Name, obwohl Gustl ihn kennt, ganz bis zum Schluss der Novelle nicht enthüllt wird. Erst als der Bäcker stirbt und somit seine Macht über Gustl verliert, traut sich Gustl, ihm beim Namen zu nennen und zu seinem aggressiven Verhalten zurückzukehren. Der Kreis ist somit vollendet.

Die personale Erzählperspektive macht „die dynamisch aufeinander wirkenden Kräfte aus den Zonen des Bewußten, Unbewußten und Halbbewußten im Zusammenstoß mit den von außen einwirkenden sozialen Kontrollmechanismen durchschaubar.“¹⁰³ Gustl wird als eine Figur gezeigt, deren Identität und Selbstwertgefühl stark mit den moralischen Einstellungen und Verhaltensnormen des Militärs verknüpft ist. Er identifiziert sich besonders mit der Macht, die die Armee hat und, wie Schnitzler in der Novelle zeigt, kann Gustl sowohl Subjekt als auch Objekt der autoritären Gewalt sein. Unter günstigen

⁹⁸ Aurnhammer 2007: 75

⁹⁹ Schnitzler 1981: 26

¹⁰⁰ Aurnhammer 2007: 76

¹⁰¹ Schnitzler 1981: 51

¹⁰² Schnitzler 1981: 23

¹⁰³ Perlmann 1987: 136

Umständen übt er seine Aggressionen sofort aus, während er den Ehrenkodex und die vom Militär vorgeschriebenen Verhaltensnormen nur dann in Frage stellt, wenn er durch diese selbst etwas zu verlieren hat.

Die Figur Gustl ist überwiegend negativ gezeichnet, insbesondere entsprechen die stereotypen Merkmale wie z.B. der Umgang mit Frauen, Spielsucht und Spielschulden, Langweile, Ich-Bezogenheit und Aggressivität dem negativen Bild von jungen Offizieren. Gustl steht zu seinen Regimentskameraden und den Offizieren, d.h. zu seinen Vorbildern für Männlichkeit und Tapfbarkeit in größerer Nähe als zu seinen Liebespartnerinnen, die für ihn nur sexuelle Objekte sind. Als Gustl in eine Krise gerät ist er jedoch nicht im Stande sich an die vom Militär vorgeschriebenen Verhaltensweisen zu halten. Der innere Monolog führt zur Eigendemaskierung und zeigt die paradoxe Spielart des Ichs, dessen Charakter nur von totalitären Vorstellungen zusammengehalten wird. Ohne Autoritäten ist Gustl verloren. Für ihn droht das Zeit- und Raumsystem auseinanderzufallen und sein Weg tendiert Richtung Chaos. Die Machtstellung der Armee war auf Ehre und Drohung von Gewaltanwendung gegründet. Wenn ein Offizier blamiert wurde, war er aufgefordert, sich zu duellieren, wie wenn er zu einem Duell aufgefordert wurde. Allein die Androhung von Gewalt hätte den Bäckermeister abschrecken sollen. Als das nicht funktionierte, hätte Gust sofort reagieren sollen, aber das war ihm unmöglich, da der Bäckermeister seinen Säbel ergriff. Dass Gustl sich tatsächlich in einer schwierigen Lage befindet, zeigt die Tatsache, dass der Bäckermeister ihn zu beruhigen und zu versichern versucht, dass er niemandem von dem Vorfall erzählen wird, um Gustl die Karriere nicht zu verderben. Dass er sich wegen einer Blamierung umbringen soll, scheint bei Gustl auf den ersten Blick keine größeren Bedenken hervorzurufen, da die Verhaltensregeln in solchen Fällen vom Militär schon vorgeschrieben sind und damit mit Mut, Ordnung und Männlichkeit verknüpft sind. Indem er darüber nachdenkt, nach Amerika zu fliehen, stellt er auch die Notwendigkeit, dem Ehrenkodex nachzukommen, indirekt in Frage.

Mit dem Einsatz des inneren Monologs schaffte es Schnitzler besonders einleuchtend, die Gründe zu entlarven, warum Gustl zur Armee gegangen ist und erregte damit großes Aufsehen. Zeitgenossen empörten sich weniger über das Lächerlichmachen eines Offiziers und viel mehr über die aufgedeckten Gründe von Gustls Berufssoldatentum. Als Gründe zum Armeeeintritt zeigen sich die abgebrochene Gymnasialausbildung, instabile Familienverhältnisse und finanzielle Schwierigkeiten der Eltern, die ihn nur auf die Kadettenschule und nicht auf die Offiziersakademie schicken konnten, weswegen Gustl das

„Stigma der Zweitrangigkeit“ anhaftet.¹⁰⁴ Der Hass gegenüber Juden und Sozialisten entlarvt sich als bloße Kompensierungsstrategie und Abwehrhaltung.

¹⁰⁴ Perlmann 1987: 143

5. Werkanalyse *Fräulein Else*

5.1 Raumdarstellung

Die Novelle *Fräulein Else* erschien 1924. Sie verfolgt das Schicksal einer jungen Wiener Frau aus bürgerlicher Familie namens Else, deren Urlaub vom Expressbrief der Mutter unterbrochen wird. Elses Vater ist ein berühmter Wiener Advokat, der Mündelgelder veruntreut hat, weswegen ein Haftbefehl gegen ihn erlassen werden wird, wenn dreißigtausend Gulden innerhalb von drei Tagen nicht in Wien eintreffen. In dieser Situation wenden sich die Eltern an ihre schöne Tochter, die vom wohlhabenden Kunsthändler Dorsday das Geld anschaffen soll. Als Gegenleistung fordert Dorsday, Else fünfzehn Minuten lang nackt ansehen zu dürfen. Else gerät durch Dorsdays Forderung in eine tiefe seelische Krise, beschließt, sich vor dem ganzen Hotel nackt zu zeigen, wonach sie in einen ohnmachtsähnlichen Zustand fällt und schließlich eine Überdosis Veronal zu sich nimmt, was vermutlich mit ihrem Tod endet.

Die Handlung von *Fräulein Else* läuft in San Martino di Castrozza im damaligen österreichischen Kronland Tirol ab. Else befindet sich dort auf Ferien mit ihrer Tante Emma und Cousin Paul. Als die Handlung anfängt, wird es gerade Abend und Else geht vom Tennisspielen zurück ins Hotel. Dass Schnitzler gerade den Abend wählt, um die Handlung einzuleiten, kann dadurch erklärt werden, dass Else dabei ist, dunkle und vielleicht die letzten Stunden ihres Leben zu erleben. Schon am Anfang träumt sie von einer Villa in Italien mit Marmorstufen, wo sie frei sein könnte.¹⁰⁵ Die Handlung spielt in einem Ort, wo Else sich frei fühlt und nicht wieder zurück in die Stadt möchte: „Auf dem Cimone liegt ein roter Glanz. Paul würde sagen: Alpenglühn. Das ist noch lang' kein Alpenglühn. Es ist zum Weinen schön. Ach, warum muß man wieder zurück in die Stadt!“¹⁰⁶ Laut Nünning/Nünning repräsentiert die Fremde eine Situation außerhalb der gewohnten Ordnung, verkörpert das Unberechenbare und Irrationale, wird aber auch mit Erlösungswünschen und Paradiessehnsucht verbunden.¹⁰⁷ Bei Else ist das durchaus der Fall, da sie sich danach sehnt, frei zu sein. Schnitzler lässt die Handlung in einer kleinen Ferienstadt umkreist von Natur ablaufen, dass man symbolisch auf Elses Konflikt übertragen kann. Als eine junge neunzehnjährige Frau sucht Else nach ihrer eigenen Identität, die sie stark mit sexueller Freiheit verbindet. Als dessen Symbolträger galt im Fin de Siècle stereotypisch die Natur. In

¹⁰⁵ Schnitzler 1988: 42

¹⁰⁶ Schnitzler 1988: 45

¹⁰⁷ Nünning/Nünning 2004: 51

dieser Suche nach sich selbst ist die Protagonistin stark von bürgerlichen Werten ihres Gesellschaftskreises geprägt, deren Symbolträger die Stadt ist. Diese beiden Aspekte sind die zwei Triebkräfte in Elses Psyche, an denen sie schließlich zerbrechen wird. Dass gerade die Natur und Fremde gewählt worden sind, um Elses Strebungen zu beschreiben, zeugt im Anschluss an Nünning/Nünning von dem Entwurf eines Frauenbildes aus männlicher Sicht.¹⁰⁸ Immer wenn Else von Erlösung träumt, verbindet sie das mit dem Leben außerhalb der Heimatstadt Wien. Sie möchte entweder in Italien, Amerika oder irgendwo auf dem Land leben.¹⁰⁹ Schnitzler benutzt Naturbeschreibungen als Projektionsflächen für Elses Gefühle. So sagt sie z. B., nachdem sie den Expressbrief von der Mutter bekommen hat: „Die Dämmerung starrt herein. Wie ein Gespenst starrt sie herein. Wie hundert Gespenster. Aus meiner Wiese herauf steigen die Gespenster.“¹¹⁰ Else sieht sich mit ihrer bürgerlichen Doppelmoral-Existenz konfrontiert. Als die elterliche Anforderung zu überwältigend erscheint, hat sie das Gefühl, dass der Cimone auf sie runterfallen wolle.¹¹¹ Als es Zeit ist, sich mit Dorsdays Forderung auseinanderzusetzen, bemerkt Else: „Ich muß vorsichtig gehen. Der Weg ist dunkel.“¹¹² Da die Novelle im inneren Monolog verfasst ist, sind die Informationen über Elses Bewegungen beschränkt. Trotzdem ist es überall leer, wo Else hingeht, was ihre innere Unruhe und Einsamkeit noch stärker zum Ausdruck bringt, wie z. B. das Stiegenhaus und die Halle im Hotel.¹¹³ Vor lauter Erregung und Nervosität weiß Else oft nicht, wo sie sich befindet und wie sie zu einem bestimmten Platz gekommen ist, was symbolisch für ihre innere Orientierungslosigkeit und Auswegslosigkeit steht. Der Zusammenhang von Elses Bewegungen und Geschlechtsidentität kann man am besten im Gespräch mit Dorsday sehen. Sie kokettiert mit ihm, spricht mit Tränen in der Stimme und muss sich wegen emotionaler Unruhe auf die Bank setzen.¹¹⁴ Sie erscheint wie ein schwaches Fräulein, das gerettet werden muss. Die ganze Situation und ihr Verhalten empfindet Else als demütigend. Auf der Bank sitzend muss sie sich die physische Nähe von Dorsday gefallen lassen: „Ja, ja, drück die Knie nur an, du darfst es dir ja erlauben.“¹¹⁵ Mit dem Unterschied in der Steh- und Sitzanordnung zeigt Schnitzler das ungleiche Machtverhältnis zwischen den Figuren. Noch stärker kommt es zum Vorschein, wenn Dorsday einen Fuß auf die Bank stellt, wodurch er Elses persönlichen

¹⁰⁸ Vgl. Nünning/Nünning 2004: 50-51

¹⁰⁹ Schnitzler 1988: 42, 70

¹¹⁰ Schnitzler 1988: 63

¹¹¹ Schnitzler 1988: 67

¹¹² Schnitzler 1988: 104-105

¹¹³ Schnitzler 1988: 68

¹¹⁴ Schnitzler 1988: 76-78

¹¹⁵ Schnitzler 1988: 80

Raum noch mehr einengt und Ekel bei ihr hervorruft.¹¹⁶ Als Else die Erniedrigung nicht mehr ertragen kann, beschließt sie aufzustehen und zu gehen. Sie lehnt es ab, sich wieder hinzusetzen, als Dorsday ihr nachkommt. Nach seiner Forderung fühlt sich Else wieder klein und erniedrigt, sie ist gelähmt und kann sich nicht verteidigen. Dorsdays Gesicht erscheint in diesem Augenblick riesengroß. Er dringt immer mehr in ihren persönlichen Raum. Mit der Wahrnehmung von Dorsdays Gesichtsgröße und später der Größe von den Bergen und dem Hotel, werden Elses Ängste gezeigt und ihr mangelndes Selbstbewusstsein, um diese zu bewältigen: „Wie riesig es dasteht das Hotel, wie eine ungeheuerer beleuchtete Zauberburg. Alles ist so riesig. Die Berge auch. Man könnte sich fürchten. Noch nie waren sie so schwarz.“¹¹⁷ Schließlich schlägt Dorsday als Alternative vor, Else in der Natur, in einer Lichtung im Walde zu betrachten, da das Sternenlicht sie herrlich kleiden würde.¹¹⁸ Damit versucht er, seine Forderung zu verharmlosen, was Else durchschaut, jedoch nacher in Erwägung zieht. Im Freien gehe sie Dorsday nichts an, sie müsse ihn gar nicht anschauen und nicht an ihn denken, so könnte sie etwas Würde bewahren.¹¹⁹

Mentale Räume, die Else entwirft, bestehen aus Fantasien. In ihrer Fantasie führt sie unterschiedliche Konversationen mit Dorsday und Konfliktlösungen, die vom Tod bis zu einer Luderexistenz und Neugeburt reichen. Die Überschreitung der Schwelle zur Befreiung gelingt ihr jedoch nicht. Stattdessen bietet sich die Flucht in die Hysterie an, in Elses Innere. Historisch und gesellschaftlich ist sie in den Raum des Wiener Bürgertums eingebettet und obwohl sie versucht gegen ihn zu rebellieren, ist sie dennoch von bürgerlichen Normen geprägt und kann lebend keinen Ausweg finden. Nicht zufällig glaubt Else am Ende der Novelle, fliegen zu können. Das Fliegen steht für Elses Erlösung und Bewegungsfreiheit, indem sie menschliche und gesellschaftliche Grenzen überschreiten kann.

Nach Nünning/Nünning bevorzugen weiblich markierte Erzählinstanzen Nahsicht, Erfassung von Einzelheiten und Sensibilität für Stimmungen in der Raumdarstellung¹²⁰, was ebenfalls für diese Novelle zutrifft.

¹¹⁶ Schnitzler 1988: 82

¹¹⁷ Schnitzler 1988: 107

¹¹⁸ Schnitzler 1988: 89-90

¹¹⁹ Schnitzler 1988: 109-110

¹²⁰ Nünning/Nünning 2004: 65

5.2 Zeiterleben

In *Fräulein Else* handelt es sich um zeitdeckendes Erzählen. Die Handlung lässt sich laut Angaben aus dem Text auf den 3. September festlegen.¹²¹ Erzählzeit und erzählte Zeit kommen sehr nahe und betragen ungefähr fünf bis sechs Stunden. Wie bereits erwähnt, fängt die Handlung mit dem Einsetzen des Abends an. Sie endet ungefähr um 22Uhr abends. Eine konkrete Zeitangabe setzt Schnitzler nach Elses Gespräch mit Dorsday ein und bettet sie in den inneren Monolog Elses ein: „Wenn ich nach Wien komme, werde ich Fred fragen, ob er am dritten September zwischen halb acht und acht Uhr abends mit seiner Geliebten im Stadtpark war.“¹²² Ansonsten erfährt der Leser, wie viel Zeit vergangen ist, aus Elses Kommentaren: „Sie sitzen gewiß noch alle beim Diner.“¹²³ Das Diner spielt von Anfang an eine große Rolle als Zeitorientierung, da Else kurz davor den Expressbrief von der Mutter bekommt und mit Dorsday sprechen soll. Zudem ist Elses Abwesenheit vom Diner der Grund, warum ihre Tante und Cousin besorgt um sie sind. Da Else nervös ist, macht sie sich vorzeitig zum Abendessen fertig, was von dem Menschen um sie herum als sonderbar empfunden wird: „Wie, Else, Sie sind schon fertig zum Diner?; Wo ist die Else? Wird sich Paul denken. Es wird allen auffallen, wenn ich ich zur Vorspeise noch nicht da bin. Sie werden zu mir heraufschicken. Was ist mit Else? Sie ist sonst so pünktlich?“¹²⁴ Gerade aus dem letzten Zitat lässt sich Elses gewöhnliches Verhaltensmuster der Pünktlichkeit beobachten, das charakteristisch für eine wohlerzogene Frau aus der Wiener Gesellschaft ist. Elses Gedanken reichen zeitlich von Vergangenheitserinnerungen über Gegenwartsdilemmas bis hin zu Zukunftphantasien und verstricken sich ineinander, was das Gefühl von Hektik erzeugt. Da sie imstande ist, sich auszudrücken und ihre Gedanken, obwohl oft im Widerspruch, klar zu formulieren, kommt die erzählte Zeit der Erzählzeit sehr nahe. Else hat von Anfang an das Gefühl, dass die Zeit schneller vergehe und kann sich nicht orientieren. Da wenig Zeit übrig ist, bis der Vater verhaftet wird, hat Else nicht genügend Zeit, sich ihre Situation gut zu überlegen und handelt hastig. Bevor sie sich im Spielsaal vor allen Leuten nackt zeigt, hat sie das Gefühl, die Zeit laufe ihr davon: „Ich irre in der Halle umher wie eine Fledermaus. Fünfzigtausend! Die Zeit vergeht. Ich muß diesen verfluchten Dorsday finden.“¹²⁵ Das Gefühl,

¹²¹ Schnitzler 1988: 48

¹²² Schnitzler 1988: 99

¹²³ Schnitzler 1988: 105

¹²⁴ Schnitzler 1988: 70, 99

¹²⁵ Schnitzler 1988: 135

keine Zeit mehr zu haben, kann als Hinweis auf die übriggebliebene Zeit in Elses Leben gelten.

Vor der Krise war Elses Leben ziemlich ereignislos und leer. Von ihr wurde nie erwartet, Entscheidungen zu treffen und über ihr Leben selbst zu entscheiden. Im Kontext der Krise verändert sich das. Die subjektive Zeit vergeht schneller und sie wird dazu gezwungen, die Verantwortung für die Zukunft der ganzen Familie zu übernehmen. Sie fängt an, nach einem Ausweg aus dem Dilemma zu suchen, und zwar denkt sie nicht nur über ihre Situation nach, sondern unternimmt auch etwas, um sie zu ändern. Sie spricht tatsächlich mit Dorsday und trifft die Entscheidung, sich vor allen Gästen nackt zu zeigen, um so viel wie möglich Kontrolle über ihr Leben zu behalten. Verantwortung und Kontrolle sind keine Begriffe, die man typischerweise in Verbindung mit Frauen im Fin de siècle gebrauchte. Elses Verhalten entspricht nicht dem vorgeschriebenen Verhaltensmuster für eine Frau, in dem sie sich passiv und nicht proaktiv benehmen sollte. Es handelt sich hier darum, dass Else sich in einer Zwangslage befindet. Ihr Leben lang wurde ihr, außer dem schönen Erscheinungsbild, nicht viel Wert zugesprochen, aber als die Familie in eine finanzielle Krise durch die Handlungen des Vaters, eines Mannes also, gerät, ist es auf einmal Else, auf deren Schultern die Rettung der Familie lastet und nicht auf den Schultern des Mannes, wie es im Fin de siècle üblich wäre. Else wurde in die „männliche“ Sphäre gedrängt.

Schnitzler zeigte eine Frau, die versuchte über ihr Leben selbst zu entscheiden, aber schließlich am Konflikt scheiterte. Die Handlung fängt am Abend an und endet in der Nacht. Ob Else den Morgen erblickt, bleibt ungewiss.

5.3 Figurenkonzeption und Figurencharakterisierung

Else ist die Hauptfigur in Arthur Schnitzlers Novelle *Fräulein Else*. Ihr psychologischer Zustand wird im Augenblick gezeigt, in dem sie eine Krise durchläuft. Bedingt durch den Konflikt, einerseits ihren Anstand zu bewahren und andererseits, den Vater vor dem Gefängnis retten zu wollen, gerät sie in eine tiefe seelische Krise, deren Folge Elses psychische Desintegration ist. Dazu kommt die Tatsache, dass es bei Else „gerade diese Tage“¹²⁶ sind, was Elses Unruhe noch verstärkt. Sie wird als eine sensible, leicht irritierbare und widersprüchliche Person geschildert, die versucht ihre eigene Identität „im Spannungsfeld

¹²⁶ Schnitzler 2007: 47

von Konvention und Rebellion¹²⁷ zu finden. Sie stammt aus einer gutbürgerlichen Wiener Familie und als Frau wurde von ihr nie verlangt, einen Beruf auszuüben oder konkrete, eigene Lebensziele zu haben. Als angemessene Zukunft für sie galt es, zu heiraten. Else zweifelt jedoch an dieser Lebensrichtung. Durch die ganze Novelle hindurch ziehen sich Elses erotische Wünsche, schon am Anfang träumt sie von einer Villa an der Riviera mit Marmorstufen, auf denen sie nackt liegen könnte¹²⁸, und denkt fantasievoll über zahlreiche Männer aus ihrem Leben nach. Als der Expressbrief von der Mutter eintrifft, in dem Else gebeten wird, den Kunsthändler Dorsday um dreißigtausend Gulden zu bitten, bereut sie es, nie einen Beruf ausgeübt zu haben: „Ach Gott, warum habe ich kein Geld? Warum hab' ich mir nichts verdient? Warum habe ich nichts gelernt?“¹²⁹ Der mögliche finanzielle Ruin und gesellschaftlicher Skandal lösen in Else Verunsicherungen hinsichtlich ihrer Zukunft aus, so fragt sie sich: „Wen werd' ich heiraten? Wer heiratet die Tochter eines Defraudanten?“¹³⁰ Else leidet an einem instabilen Selbstwertgefühl. Die einzige Anerkennung, die sie von Menschen um sie herum bekommt, bezieht sich auf ihr Aussehen. Sie akzeptiert das und sucht selbst in ihrem Aussehen den eigenen Selbstwert. Wenn sie über Leistungen spricht, die nicht ihr Aussehen angehen, ist Else sehr selbstkritisch. Als Gründe ihrer fehlender Selbstausbildung gibt sie fehlende Energie und Mangel an Talent an.¹³¹ Selbstkritik ist eine Seite von Elses Innenleben, die andere ist „forciertes Selbstbewusstsein“.¹³² Barbara Neymeyer schreibt dazu:

Gegen das latente Defizienzgefühl versucht sich Else mit einem forcierten Selbstbewusstsein zu wappnen, das manchmal bis zu narzisstischen Größenphantasien reicht: So gefällt sie sich in der Präntention, snobistisch (44), sinnlich (44), hochgemut und ungnädig (43) zu sein. In der Selbstbeschreibung 'ich die Hochgemute, die Aristokratie, die Marchessa, die Bettlerin, die Tochter des Defraudanten' (61) signalisiert allerdings schon der markante Wechsel von positiven zu negativen Charakterisierungen, dass die Fassade gutsituierten Bürgertums, die Elses Familie so angestrengt aufrechtzuerhalten versucht, längst brüchig geworden ist.¹³³

Die Mutter ist sich Elses erotischer Attraktivität äußerst bewusst und leitet durch ihren Brief Else dazu, ihre Schönheit auszunutzen und mit deren Hilfe, sich das Geld von Dorsday zu verschaffen. So sehr die Mutter die ganze Sache zu verharmlosen versucht („Es handelt sich um eine verhältnismäßig lächerliche Summe – dreißigtausend Gulden.; Ich versichere dich, es

¹²⁷ Neymeyer 2007: 193

¹²⁸ Schnitzler 1988: 42

¹²⁹ Schnitzler 1988: 58

¹³⁰ Schnitzler 1988: 63

¹³¹ Schnitzler 1988: 64, 65

¹³² Neymeyer 2007: 194

¹³³ Neymeyer 2007: 194

ist nichts dabei.; Glaub' mir, du vergibst dir nicht das Geringste, mein geliebtes Kind.“¹³⁴), durchschaut Else ihre Manipulationen und bringt es auf den Punkt mit der Aussage „Die edle Tochter verkauft sich für den geliebten Vater.“¹³⁵ Else wünscht sich erotische Freiheit, kann diese aber unter freien Umständen nicht ausleben. Als noch dazu die Erotik zum Mittel für die Rettung der Familie wird, kann sie sich nicht dazu entschließen, auf Dorsdays Gegenforderung, sie eine Viertelstunde lang nackt ansehen zu dürfen, nachzugeben. Eine Lösung des Konflikts sucht sie in ihrer Fantasie, in der sie entweder von sorgloser Luxusexistenz träumt oder den Suizid in Erwägung zieht. In ihrem Dilemma ist Else allein, sie hat niemanden, an den sie sich wenden könnte. Über die Familie sagt sie: „Alles in unserem Haus wird mit Scherzen erledigt, und keinem ist scherzhaft zu Mut. Jeder hat eigentlich Angst vor dem anderen, jeder ist allein.“¹³⁶ Sie träumt von einem besseren Leben, in dem sie tun kann, was sie will und hofft einmal sexuelle Freiheit mit mehr als einem Mann zu genießen. Außereheliche sexuelle Beziehungen stellt Schnitzler in *Fräulein Else* nicht als etwas Krankhaftes dar, sondern als etwas Alltägliches. So vermutet Else, dass Cissy Mohr eine außereheliche Beziehung mit Paul hat, die Marchesa einen Filou zum Liebhaber, erinnert sich an Freundinnen, die zahlreiche Liebhaber gehabt haben und versteigert sich zur Annahme, eines Tages nicht treu sein und tausend Geliebte haben zu wollen.¹³⁷ Dass Else jedoch nicht so frei und unbefangen in ihren sexuellen Wünschen und erotischen Fantasien ist, zeigt die Tatsache, dass sie das Bedürfnis hat, sich von ihren Äußerungen zu distanzieren und zeigt somit, dass ihr Verhalten durchaus noch immer von konventionellen Normen geprägt ist:

Brandel hat mich eingeladen, mit ihm Haschisch zu trinken oder – zu rauchen. Frecher Kerl. Aber hübsch.; Vorgestern im Wald, wie wir so weit voraus waren, hätt er schon etwas unternehmender sein dürfen. Aber dann wäre es ihm übel ergangen.; Nein, unanständig war er ganz einfach. Aber schön.; 'Wenn ich Sie malen dürfte, wie ich wollte, Fräulein Else.' – Ja, das möchte Ihnen passen.¹³⁸

Sexuelle Verlangen kommen mit Beschränkungen. Das Über-Ich einer wohlgezogenen bürgerlichen Tochter zeigt sich. Es entsteht ein Konflikt zwischen Elses Wünschen und der Art, wie sie erzogen wurde, was darin endet, dass Else ihre Wünsche nur in der Fantasie erfüllen kann, aber nicht in der Realität. Die Erotik verliert ihren Zauber, als Else durch ökonomische Zwänge ihre Wahlfreiheit verliert. Sexualität verliert ihren

¹³⁴ Schnitzler 1988: 51, 54, 55

¹³⁵ Schnitzler 1988: 201

¹³⁶ Schnitzler 1988: 69

¹³⁷ Schnitzler 2007: 41, 62, 64

¹³⁸ Schnitzler 1988: 48, 49, 49, 66

Selbstbestimmungseffekt, den sich Else zuvor erhofft hatte, und stürzt zum bloßen Mittel für ein Geschäft ab, als ob es sich um eine Ware handle. Else fühlt sich dadurch erniedrigt und beschließt sich vor dem ganzen Hotel nackt zu zeigen, um Dorsday die Freude zu verderben und dennoch Anstand zu bewahren: „Ein Luder will ich sein, aber nicht eine Dirne.“¹³⁹ Um ihr Vorhaben vor sich zu rechtfertigen, möchte es Else als Wiedergeburt verstehen, als den Weg in die eigene Emanzipation und Rebellion gegen die bürgerlichen Normen. Dieses Verhalten zeigt sich als bloße Attitüde, „wenn sie schon vor der Ausführung der geplanten Tat Veronal bereitstellt und sich der Selbstverantwortung entzieht, indem sie die Entscheidung über ihr Handeln ängstlich an Außenstehende delegiert: Einem fremden Mann, dem sie zufällig im Treppenhaus des Hotels begegnet, legt sie in Gedanken gleichsam ihr Schicksal in die Hand: 'Wenn sie mich grüßen, so kehre ich wieder um. So grüßen Sie mich doch. [...] Retten Sie mich!'“¹⁴⁰ Nach dem Akt selbst erlebt Else einen hysterischen Lachanfall und fällt in einen ohnmachtsähnlichen Zustand. Durch die ganze Novelle hindurch weist Elses Verhalten Symptome der Hysterie auf: sie ist nervös, hypersensibel, theatralisch und egozentrisch. Außerdem erscheint Else in einigen Augenblicken fast kindisch, z.B. als sie mit Dorsday spricht und vor Wut ihm den Hut herunterblassen möchte, oder Aussagen macht wie: „Erschießen und Kriminal, all die Sachen gibt's ja gar nicht, die stehn nur in der Zeitung.“¹⁴¹ Flucht in die Kindheit symbolisiert auch Elses Suizid(versuch). Sie geht in eine Zeit der Kindheit zurück, als ihr Verhältnis zum Vater und zu der Gesellschaft noch nicht von auferzwungenen Werten überschattet war.

5.4 Erzählerische Vermittlung

In der Monolognovelle *Fräulein Else* handelt es sich um einen autodiegetischen Erzähler. Die Erzählinstanz ist zugleich die Hauptfigur, sodass der Leser den Eindruck hat, es gäbe gar keinen Erzähler. Die Ereignisse in der Novelle sind durch die Gedankenwelt der Hauptfigur präsentiert. Der Leser weiß genauso viel über das Geschehen wie die Figur, aus deren Sicht erzählt wird. So lange Else am Leben ist, läuft auch die Geschichte. Als Else ihr Bewusstsein am Ende der Novelle verliert, ist die Geschichte vorüber. Der Leser bekommt Einblick in einen Ausschnitt aus Elses Leben, was mithilfe der Technik des inneren Monologs

¹³⁹ Schnitzler 1988:95

¹⁴⁰ Neymeyer 2007: 205

¹⁴¹ Schnitzler 1988: 60

erreicht wird. Dem Leser wird somit „Gelegenheit gegeben, die in ein stummes Selbstgespräch vertiefte Figur zu belauschen und durch die Verarbeitung des so gewonnenen 'empirischen' Materials kritische Schlußfolgerung über die inneren Konflikte der Figuren und deren Bewältigung zu ziehen.“¹⁴² Der innere Monolog zielt auf Selbstenthüllung der inneren gedanklichen und emotionalen Prozesse ab. Die Novelle *Fräulein Else* lässt sich laut Kronberg in zwei Sinnebenen aufteilen, die miteinander verflochten sind. Als Erstes gibt es den „manifesten Textinhalt“ und als Zweites „Elses Irritation und Interpretation“.¹⁴³ Das bedeutet, dass eine konkrete Handlung abläuft, diese aber aus Elses Sicht präsentiert wird, oder anders gesagt, die ablaufende Handlung ist von Elses subjektiven Gefühlen und Gedanken gefärbt. Die zwei Strukturstränge bedingen sich gegenseitig, da die äußere Handlungsebene Elses Gefühlsleben beeinflusst, aber Elses Gefühlsleben und Weltinterpretation zugleich ihre Handlungen beeinflussen und somit teilweise auch den Plot. Es sind Elses innere Selbstgespräche und Evaluation, die dazu führen, dass sie sich nackt vor dem ganzen Hotel und nicht nur vor Dorsday zeigt. Charakteristisch für die Novelle ist die Tatsache, dass sie nicht in Kapitel aufgeteilt ist, was zur Folge hat, dass der Leser in Elses Innenwelt verschwinden kann, deren Gedankengang kein einziges Mal unterbrochen wird. Auch wenn Else am Geschehen nicht direkt teilnimmt, bzw. nur halbbewusst wahrnimmt, was außer ihr abläuft, kommentiert sie das Geschehen dennoch:

„Else!“ Das ist die Tante. – „Else! Else!“ – „Ein Arzt, ein Arzt!“ – „Geschwind zum Portier!“ – „Was ist den passiert?“ – „Das ist ja nicht möglich.“ – „Das arme Kind.“ – Was reden sie denn da? Ich bin kein armes Kind. Ich bin glücklich. Der Filou hat mich nackt gesehen. Oh, ich schäme mich so. Was habe ich getan? Nie wieder werde ich die Augen öffnen. – „Bitte, die Türe schließen.“ Warum soll man die Türe schließen? Was für Gemurmel. Tausend Leute sind um mich. Sie halten mich alle für ohnmächtig.¹⁴⁴

Die Erzähltechnik des inneren Monologs löscht großteils den Eindruck erzählerischer Vermittlung. Der Leser hat das Gefühl, einen Blick in den Kopf des Charakters werfen zu können und in dessen Gedanken vollständig einzutauchen. Somit kann der Leser sich mit dem Protagonisten identifizieren. „Die Texte ermöglichen dem Leser einen unmittelbaren Blick auf verborgene Abläufe, und zwar gerade dort, wo die Figur selbst sich dieser nicht mehr bewußt ist.“¹⁴⁵ Dabei besteht die Gefahr, so tief in die Gedankenwelt des Protagonisten einzutauchen, dass man die äußere Handlung völlig aus dem Blick verliert. Bei *Fräulein Else* ist das nicht der Fall. In der Novelle sind die Aussagen anderer Figuren kursiv geschrieben,

¹⁴² Perlmann 1987:135

¹⁴³ Kronberger 2002: 163-166

¹⁴⁴ Schnitzler 1988: 144-145

¹⁴⁵ Perlmann 1987: 134

um sie von Elses Gedanken, Eindrücken und Aussagen abzugrenzen; und da in Schnitzlers Novelle jeglicher Erzählerkommentar fehlt, wird das Tun und Handeln der Reflektorfigur durch ihre eigenen Kommentare vermittelt, wie z. B.:

Nun wende ich mich noch einmal um und winke ihnen zu. Winke und lächle.; Warum geh ich so langsam? ; Licht gemacht, - die Lampe über dem Spiegel schalt ich ein.; Ich wende mich ganz unbefangen um.; Ich setze mich aufs Fensterbrett und lese ihn. Achtgeben, daß ich nicht hinunterstürze.; Ich will sie ja nur ansehen, die lieben Pulver. Es verpflichtet ja zu nichts. Auch das ich sie ins Glas schütte, verpflichtet ja zu nichts.¹⁴⁶

Obwohl solche Kommentare unnatürlich wirken können, sind sie dennoch sehr wichtig, da sie dem Text Struktur geben und helfen, ihn in die gewollte Richtung zu bringen. Obwohl der innere Monolog scheinbar nach keinem Organisationsprinzip geregelt ist und die Gedankengänge nach freier Assoziation dargestellt werden, zeichnet sich die Novelle durch eine klare Handlungsführung aus. Die Sätze sind (das Ende der Novelle ausgenommen) vollständig und grammatisch korrekt. Um Elses steigende Unruhe darzustellen, aber auch um auf Elses Dilemma zurück zu kommen, bedient sich Schnitzler des Mittels der Wiederholung von Sätzen wie z. B. „Adresse bleibt Fiala“ und „Die Luft ist wie Champagner“, aber auch mit einem höheren Maß an Ausrufesätzen. Weiterhin ist für Schnitzlers Technik in dieser Novelle charakteristisch, dass Else in ihren Gedanken nicht nur ihr eigenes Tun und Handeln kommentiert, sondern auch ihre eigenen Antworten und Gefühle, wobei das Gedachte im Widerspruch zu dem Gesagten stehen kann, wie zum Beispiel beim Gespräch mit Cousin Paul zu sehen ist:

„Darf ich mich einen Moment zu dir setzen, Else, oder stör ich dich in deinen Träumen?“ – „Warum in meinen Träumen? Vielleicht in meinen Wirklichkeiten.“ Das heißt eigentlich gar nichts. Er soll lieber fortgehen. Ich muß ja doch mit Dorsday sprechen. [...] „Gibt es denn solche Wirklichkeiten, in denen du nicht gestört sein willst?“ – Was sagt er da? Er soll zum Teufel gehen. Warum lächle ich ihn so kokett an? Ich mein ja gar nicht.¹⁴⁷

oder mit Frau Cissy Mohr:

„Wie, Else, Sie sind schon fertig zum Diner?“ – Warum sagt sie jetzt Diner und nicht Dinner. Nicht einmal konsequent ist sie. „Wie Sie sehen, Frau Cissy.“ [...] „Wissen Sie übrigens, Else, daß morgen der Kronprinz von Griechenland hier ankommt?“ – Was kümmert mich der Kronprinz von Griechenland? „So, wirklich?“¹⁴⁸

Elses Irritation wird somit deutlich gezeigt. Nach außen, im verbalen Umgang mit anderen Menschen, zeigt sich Elses Rede als angepasst und zurückhaltend, in ihrer inneren, stummen

¹⁴⁶ Schnitzler 1988: 42, 43, 121, 48, 50, 123

¹⁴⁷ Schnitzler 1988 71-72

¹⁴⁸ Schnitzler 1988: 71

Rede wird jedoch klar, was sie wirklich denkt, aber nicht der Welt präsentiert. Der Gegensatz zwischen dem Gesagten und Gedachtem deutet auf eine Kommunikationshemmung zwischen ihr und der sie umgebenden Gesellschaft hin, die von Else nicht überwunden werden kann. Else hält als Mädchen aus einer gutbürgerlichen Familie ihre Meinung zurück und kommuniziert stattdessen mit sich selbst. Der innere Monolog kann in dieser Hinsicht als Signal für Sprachlosigkeit und Sprachverbot gelesen werden.¹⁴⁹

Doch wie sieht es mit Gustl aus? Hat er auch Schwierigkeiten, mit seiner Umgebung zu kommunizieren und gilt auch für ihn dasselbe Sprachverbot wie für Else? Wie bereits gesagt wurde, gibt es in der Novelle *Leutnant Gustl* nur zwei Dialoge. Der erste Dialog findet zwischen Gustl und dem Bäckermeister statt und der zweite zwischen Gustl und dem Kellner. Das erste Gespräch kommt am Anfang der Novelle vor und das zweite am Ende. In der Zwischenzeit ist Gustl in seine Selbstrede vertieft. In der Auseinandersetzung mit dem Bäckermeister zeigt er seine Aggression und versucht, seine Überlegenheit zu behaupten, was ihm jedoch nicht gelingt. Im Gespräch mit dem Kellner täuscht er Ruhe vor, um von seiner Freude über den Tod des Bäckermeisters keine Spur zu zeigen. Während Gustl im Prater ist und über sein Leben nachdenkt, bekommt der Leser mit, dass sich in ihm auch andere Gefühle außer Aggression und Feindschaft verbergen, wie Angst und Einsamkeit. Aber diese Gefühle ebenso wie Gefühle der Freude und Trauer sind nicht etwas, was Gustl anderen Menschen zeigt und meint zeigen zu dürfen. Genauso wie Else keine Aggression anderen Menschen gegenüber zeigt, so zeigt Gustl keine Angst und Trauer. Der innere Monolog ist in dieser Hinsicht in beiden Novellen Signal für Sprachlosigkeit und Sprachverbot, es ist nur eine Frage dessen, welche Gefühle und Einstellungen die Figuren abhängig von ihrem *gender* nicht nach außen her entladen können und sie anderen Menschen mitteilen, sondern für sich behalten.

Um Elses Sprachlosigkeit und psychische Desintegration darzustellen, setzt Schnitzler im Moment von Elses Selbstenthüllung im Spielsalon Noten aus Schuhmanns „Karneval“ ein. Die Worte verlieren an dieser Stelle an Darstellungskraft und Musik übernimmt ihren Platz.

Schnitzler bedient sich in dieser Novelle der Technik der Vorausdeutung, die im Zusammenhang mit Elses wiederholenden Todesfantasien und Todestraum zu sehen ist. Im Text finden sich immer wieder Andeutungen auf das Veronal und Else selbst erwähnt mehrmals den Freitod als Ausweg aus ihrem Dilemma, wobei sie sich gleichzeitig immer

¹⁴⁹ Lange-Kirchheim 2006: 108

wieder versichert, dass sie keinen Selbstmord begehen wird. Durch die mehrfachen Wiederholungen nimmt Elses Glaubwürdigkeit ab und ihre Verunsicherung tritt zum Vorschein: „Am liebsten möcht' ich tot sein. –Es ist ja gar nicht wahr.; Und dann kommt das Veronal. Nein, wozu denn? Warum denn sterben?; Zum Veronal ist immer noch Zeit.; Gott sei Dank, daß ich die Pulver da habe. Das ist die einzige Rettung.; Aber ich werde mich nicht umbringen. Das habe ich nicht notwendig.; Und dann kommt das Veronal. Nein, nicht das Veronal, -wozu denn?!“¹⁵⁰

Dazu nimmt Else träumend am Waldseerand ihren eigenen Tod vorweg. Endgültig vom Freitod als Ausweg überzeugt, ist sie nachdem sie sich im Musiksalon nackt gezeigt hat. Sie entschließt sich, das Veronal zu nehmen, „damit sie nie wieder zum Bewußtsein des eigenen Vergehens kommen muß.“¹⁵¹ Der Tod trifft jedoch nicht sofort ein. Elses Bewusstsein verändert sich, Realität und Traum greifen ineinander. So hört man Paul Elses Namen rufen, während sie von ihrer Familie und Freunden halluziniert. Elses Bewusstseinsauflösung wird durch die Auflösung der Syntax dargestellt. Sie denkt nicht mehr in ganzen Sätzen, denkt nicht kohärent und die Lücken wachsen: „Ich fliege... ich träume... ich schlafe... ich träu... träu – ich flie...“¹⁵² Im Zusammenhang mit Elses vermutlichem Tod wird oft auf den Anfang der Novelle verwiesen, in dem Else nicht mehr Tennis spielen möchte. Symbolisch wird das auf ihr Leben übertragen, das sie nicht mehr weiterleben möchte. Ob es Else tatsächlich gelungen ist, Selbstmord zu begehen, bleibt offen. Feststellen kann man, dass der Wille dazu da war. Schnitzler zeigte in dieser Novelle ein Frauenschicksal aus weiblicher Sicht mit komplexer und detaillierter Bewusstseinsdarstellung, die bis ins Unbewusste und die Träume hineinreicht.

¹⁵⁰ Schnitzler 1988: 61, 121, 121, 123, 125, 125

¹⁵¹ Perlmann 1987: 145

¹⁵² Schnitzler 1988: 160

7. Schlussfolgerungen

Die Monolognovellen *Leutnant Gustl* und *Fräulein Else* sind in der Zeit des Fin de Siècle geschrieben und veröffentlicht worden. Der Zerfall der Monarchie brachte dem Menschen große Destabilisierung und zwar nicht nur im öffentlichen, sondern auch im privaten Leben. Der Mensch hatte das Gefühl, keinen festen Anhaltspunkt zu haben und es herrschte große Orientierungslosigkeit. Kontrolle und Sicherheit versuchte der Mensch in den zwischenmenschlichen Beziehungen zu finden, aber auch dort erfährt er, dass traditionelle Machtverhältnisse aus der Bahn geraten sind. Die politische und gesellschaftliche Instabilität und der Identitätsverlust übertragen sich auf das pessimistische Lebensgefühl der Künstler der Wiener Moderne. Sie ziehen sich in ihre eigene Innenwelt zurück und versuchen, das Innenleben der Figuren darzustellen. Psychische Vorgänge der Protagonisten rücken in den Mittelpunkt, während die äußere Handlung in den Hintergrund rückt. Die Innenwelt und Außenwelt fließen im literarischen Text ineinander. Die Verbindung von Innen und Außen lässt keine feste Identität der Protagonisten mehr zu, was zur Folge hat, dass die traditionellen Erzählmittel nicht mehr ausreichend sind, um die neue Problematik darzustellen. Die Sprache gerät in eine Krise und es entstehen neue Erzählformen, wie z. B. der innere Monolog und der Bewusstseinsstrom.

Im Sinne einer *gender*-orientierten Erzähltextanalyse wurden Schnitzlers Werke *Leutnant Gustl* und *Fräulein Else* im Hinblick auf die Raumdarstellung, das Zeiterleben, das Figurenkonzept und die Figurencharakterisierung und schließlich die erzählerische Vermittlung analysiert. *Leutnant Gustl* und *Fräulein Else* sind Monolognovellen, was bedeutet, dass beide Novellen im inneren Monolog geschrieben sind. Es wird aus der Sicht des Protagonisten erzählt, was zur Folge hat, dass es keine Vermittlungsinstanz zwischen der Hauptfigur und dem Leser gibt. Der kommentierende Erzähler verschwindet und der Leser kann selbst einen Blick in die Innenwelt der Figur werfen. Das Geschehen wird ausschließlich aus dem Blickwinkel der Hauptfigur wiedergegeben. Alle Informationen werden unfiltriert im inneren Monolog wiedergegeben. Dieses Verfahren weist Ähnlichkeiten mit der Psychoanalyse auf, in der der Patient seine Gefühle unmittelbar dem Arzt offenbart. Obwohl der Fokus auf dem Innenleben der Figur liegt und nicht auf der äußeren Handlung, ist es wichtig zu sagen, dass diese zwei Ebenen sich gegenseitig bedingen; die Protagonisten geraten durch äußere Zwänge in eine Seelenkrise, aber ihre Wahrnehmung und Reaktion auf die Krise formen das weitere Geschehen in der Novelle.

Die *gender*-orientierte Erzähltextanalyse geht davon aus, dass der Raum, in dem sich eine Figur befindet, stark auf die soziale Realität verweist. Stereotypisch wird die Stadt für die Darstellung eines männlichen und die Natur für die Darstellung eines weiblichen Schicksals benutzt. In Schnitzlers Novellen befinden sich die Hauptfiguren sowohl in der Stadt als auch in der Natur. In Momenten, in denen Gustl als typischer und stereotyper Mann um die Jahrhundertwende geschildert wird, befindet er sich in der Stadt. In den Stunden, in denen er über sein Leben nachdenkt und sich verborgenen und verbotenen Gefühlen annähert, befindet er sich in der Natur, also, einem Ort, der üblicherweise mit der Darstellung weiblicher Schicksale verwendet wird. Schnitzler beschreibt Gustls Umgebung nicht, was auf den Verlust von Kontrolle zeigt. Gustl ist passiv, schläft auf der Bank ein, anstatt sein Leben in Ordnung zu bringen, wie es von einem Mann zu erwarten wäre. Aber auch in dieser Situation zeigt er eine Tendenz, die mit Männern um die Jahrhundertwende verbunden ist: Er unterdrückt Gefühle von Trauer und Angst und projiziert sie stattdessen auf die Natur. Am Schluss hat Gustl nichts gelernt und er endet wieder in der Stadt, seine Bewegung im physischen und psychischen Sinne gleicht einem Kreis. Auch Else befindet sich in der Natur und in der Stadt. Im Wald schläft sie ein und nimmt ihren eigenen Tod vorweg, Schnitzler führt den Leser ins Unbewusste und Irrationale. Während des Gesprächs mit Dorsday ist Else vor dem Hotel im Freien, aber danach verbringt sie ihre Zeit im Zimmer im Hotel, in der Zivilisation, was typisch für die Darstellung eines männlichen Schicksals ist. Else wird psychisch und physisch in die männliche Sphäre gedrängt. In dieser Novelle gibt es ebenfalls keine detaillierten Naturbeschreibungen, was wiederum davon zeugt, dass auch Else keine Kontrolle über ihr Leben hat.

Die Zeiterfahrung wird in beiden Werken sehr ähnlich geschildert. Am Anfang vergeht die Zeit langsamer. Ihre Wahrnehmung verändert nach den erlebten Schocks. Schnitzler schildert das ähnlich in beiden Novellen. Das Tempo der subjektiven Zeit steigert sich, mit dem der Wegfall der Routinen zusammengeht. Der einzige Unterschied ist, dass es in *Fräulein Else* zwei solche Steigerungen gibt, wobei die letzte Else in die Hysterie treibt. Die zweite Steigerung bleibt in der Novelle *Leutnant Gustl* aus. In dieser Novelle handelt es sich um ein zeitraffendes Erzählen, da Gustl im Prater einschläft und passiv ist. In *Fräulein Else* handelt es sich um ein zeitdeckendes Erzählen. Solange Else am Leben ist, verfolgt der Leser ihren Seelenzustand, auch die Träume. In beiden Novellen werden alle drei Zeitebenen beteiligt. Die Handlung findet in der Gegenwart statt, von der aus die Protagonisten über ihr Leben weiterentscheiden. Gustl und Else denken beide über ihre Vergangenheit nach und fragen sich, wie ihr Leben jetzt aussehen würde, wenn sie andere Entscheidungen getroffen

und andere Möglichkeiten gehabt hätten. Ihre Fantasien reichen in die Zukunft, in der sie eine freie Existenz führen und, dies gilt für Else, unterschiedliche Identitäten erproben können.

Nach der *gender*-orientierten Erzähltextanalyse spielt für die Selbstdarstellung der Figur das Thema Geschlechtlichkeit und Sexualität eine zentrale Rolle. Schnitzler bearbeitet dieses Thema in beiden Novellen. In beiden Novellen wird ein Konflikt dargestellt, bei dem das Verhältnis von Figur und Gesellschaft gestört ist und welcher ins Subjekt zurückgenommen ist und sich als psychologisches Problem erweist. Die Auseinandersetzung mit geschlechtsspezifischen Identitätsentwürfen ist mit der Bewusstseinsdarstellung der Figuren verknüpft. Schnitzler schrieb beide Novellen im inneren Monolog, dessen Ziel Selbstentlarvung ist. Einmal schreibt er aus der männlichen Perspektive und einmal aus der weiblichen. Der innere Monolog gibt die stumme Sprache wieder und es kommen unvermittelt die Gedanken, Eindrücke und Gefühle der Hauptfigur zum Vorschein, ohne einen Erzähler, der das Geschehen kommentiert und in irgendeiner Weise über den Figuren stehen würde und seine Urteile dem Leser mitteilt. Der Leser kann so seine eigenen Schlüsse über das Dargestellte ziehen. Interessanterweise wählte Schnitzler für beide Novellen dasselbe Thema – ein Minderwertigkeitsgefühl, in dessen Zentrum ein Mangel an Selbstidentität ist. Da Frauen um die Jahrhundertwende als minderwertig angesehen wurden, wundert es nicht, dass Else solche Gefühle plagten, aber für Gustl ist es sonderbar, da er ein Mann ist und sie wurden als den Frauen in jeder Hinsicht überlegen angesehen. Der Leser bekommt Einblick, wie Gustl und Else öffentlich, aber auch privat sind. Das, was sie öffentlich zeigen, sind Identitätsentwürfe, die stereotype Männer- und Frauenbilder um die Jahrhundertwende repräsentieren. Gustls Identität ist auf männlicher Dominanz und Zugehörigkeit zum Militär gegründet, während Else als wunderschöne, gut erzogene Frau der Wiener Gesellschaft in Erscheinung tritt, deren einziger Wert ihre Schönheit ist. An dieser Stelle muss gesagt werden, dass Gustl als Typ in Erscheinung tritt, während Else eher als Individuum dargestellt wird und daher viel verletzlicher und angreifbarer erscheint als Gustl. Gustl ist eher negativ und Else positiv gezeichnet. In der Zeit der Seelenkrise entfernen sich die Figuren von den stereotypen Frauen- und Männerbildern der Jahrhundertwende. Gustl wird passiv, er kann nicht handeln und Else wird gezwungen, etwas zu unternehmen. Sexualität und Geschlechtlichkeit haben in den Novellen einen Selbstbestimmungseffekt. Es ist auch die Stelle, an der beide Figuren angegriffen werden. Gustl profitiert von der bestehenden Geschlechterordnung, da sie ihm ermöglicht, seine Minderwertigkeitsgefühle zu kompensieren, während Else stark von derselben Geschlechterordnung unterdrückt wird. Das zentrale Ereignis in der Novelle *Leutnant Gust* ist Gustls Paralyse zu handeln, er kann nicht begreifen, warum er sich dem

Bäckermeister nicht stellen konnte. Freeman meint, dass der Grund dafür die Folge tiefer, unbewusster Konflikte ist, die im Zusammenhang mit Gustls früheren Erlebnissen stehen. Gustls Gedanken drehen sich demnach um seinen Überlebensinstinkt und der Erwägung des Selbstmords. Einerseits glaubt Gustl, Selbstmord begehen zu müssen, weil es die Gesellschaft von ihm verlangt, aber andererseits können seine Suiziderwägungen als eine übertriebene und fehlgeleitete Reaktion lesen, die Schnitzler benutzt, um den Offizierskodex satirisch darzustellen.¹⁵³ Betrachtet aus einer tieferen psychologischen Sicht, sind Gustls Suizidgedanken die Folge seiner Unfähigkeit zu begreifen, warum er sich dem Bäcker nicht stellen konnte.¹⁵⁴ Gustls Angst vor dem Bäckermeister kann damit erklärt werden, dass er mit der rohen physischen Kraft des Bäckers konfrontiert wird und sich in einer Situation befindet, in der der Konflikt eine Frage der reinen körperlichen Stärke wird und über die Grenzen des Offizierskodex hinaus geht. Gustl wird während des Konflikts mit seinem Minderheitsgefühl konfrontiert. Gustl kann sich nicht körperlich und auch nicht geistig wahren. Deshalb meint Freeman, dass Gustl vorläufig eine „hysterische“ Paralyse in Sprache und Bewegung erleidet.¹⁵⁵ Demnach kann Gustls Unfähigkeit zu handeln als eine Mischung von physischer Paralyse und innerer Unruhe gesehen werden, als er sich mit einem nicht lösbaren Konflikt konfrontiert fühlt: er kann sich zwischen zwei einander ausschließenden Vorgehensweisen nicht entscheiden.¹⁵⁶ Gustl überlebt seine Krise, es kommt nicht dazu, dass er tatsächlich etwas unternehmen muss oder dass er sich mit den Folgen seines Tuns oder Nichttuns auseinandersetzen muss. Bei Else ist es anders. Die Folge ihres Tuns ist psychische Desintegration. Sie zerbricht an den internalisierten und auferzwungenen Gesellschaftsnormen, gegen die sie nicht rebellieren kann. Sie und ihr Körper werden als bloßes Objekt angesehen, als Mittel zur Befriedigung der Ziele anderer Menschen. Auch Else befindet sich in einer Situation, in der sie zwischen zwei Alternativen wählen muss, die beide für sie schädlich sind. Sie wird in die „männliche“ Handlungssphäre gedrängt, indem von ihr erwartet wird, Verantwortung für die gesellschaftliche Rettung der Familie zu übernehmen, wessen Rolle eigentlich den Männern zukommt. Else wird zur Verwendung ihres Körpers manipuliert und der innere Monolog zeigt einleuchtend, dass die familiären und gesellschaftlichen Verhältnisse, die solches Benehmen als normal ansieht, schon vor Dorsdays Forderung gelten, und zeigen das krankhafte gesellschaftliche System in Wien um die Jahrhundertwende. Sie wehrt sich gegen die Instrumentalisierung ihres Körpers, aber

¹⁵³ Freeman 1992: 42

¹⁵⁴ Freeman 1992: 43

¹⁵⁵ Freeman 1992: 43

¹⁵⁶ Freeman 1992: 46

möchte zur selben Zeit nicht schuldig für die Haftung des Vaters angesehen werden. Der Konflikt zerrt an Else, sie kann sich für keine der beiden Alternativen entscheiden und die Situation kulminiert schließlich in Elses „hysterischem Anfall“. Sobald sie sich nackt zeigt, wird bei den Anwesenden im Musiksalon Entsetzen ausgelöst, weil ein derartiges Benehmen in Widerspruch zu den gesellschaftlichen Verhaltensweisen steht. Mit der Entblößung überschreitet sie die Trennlinie zwischen Öffentlichem und Privatem. Else wird zur Hysterikerin und als nicht normal erklärt, ohne dass jemand nach den Ursachen für solches Verhalten fragt. Als Leser ist man kein Teil des dargestellten Systems, wodurch ein Gesamtblick über die dargestellte Situation ermöglicht wird. Dieser Gesamtblick bleibt der dargestellten Gesellschaft entzogen und sie schafft es nicht, sich selbst-reflexiv zu betrachten und erkennt daher nicht, dass die Ursachen für Elses Zusammenbruch nicht biologisch angelegt sind, sondern sich vielmehr aus den dichotomen gesellschaftlichen Erwartungen vorzufinden sind. Ebenso bei Gustl.

In beiden Werken benutzte Schnitzler eine personale Erzählperspektive, was besonders bei *Fräulein Else* für die damalige Zeit sehr untypisch war. Hier wird einem Frauenschicksal eine Stimme verliehen, herausgelöst aus dem männlichen Denkschema. Er reproduziert in seinen Werken die Geschlechterverhältnisse um die Jahrhundertwende, aber zeigt beide Protagonisten als Menschen, die vom selben Problem geplagt werden und von denen keiner dem anderen tatsächlich überlegen ist. Seine im inneren Monolog geschriebenen Werke können als Beitrag zur Durchbrechung der Geschlechternormen angesehen werden, was besonders mit *Leutnant Gustl* große Furore in der Öffentlichkeit erregte.

In Schnitzlers Monolognovellen kamen zwei verstörte und unsichere Menschen zur Sprache. In der erzählerischen Vermittlung und der personalen Erzählweise zeigte sich die Isolation des Individuums und ein gestörtes Verhältnis mit der Gesellschaft, in der verbindende Werte verloren gegangen sind. Sie verweisen negativ auf die gesellschaftlichen Verhältnisse, die eine gelungene Identität verhindern, egal ob es sich um einen Mann oder eine Frau handelt.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur:

Schnitzler, Arthur (1998): *Fräulein Else und andere Erzählungen*. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag

Schnitzler, Arthur (1981): *Leutnant Gustl*. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag

Sekundärliteratur

Aurnhammer, Achim (2007): *Lieutenant Gustl. Protokoll eines Unverbesserlichen*. In: Hee-Ju Kim; Günter Saße (Hg.): *Interpretationen. Arthur Schnitzler: Dramen und Erzählungen*. Stuttgart: Reclam. S. 69-88

Burdorf, Dieter; Fasbender, Christoph; Moennighoff, Burkhard (Hg.) (2007): *Metzler Lexikon Literatur. Begriffe und Definitionen*. 3. Aufl. Stuttgart/ Weimar: Metzler

Doppler, Alfred (1990): *Geschichte im Spiegel der Literatur. Aufsätze zur österreichischen Literatur des 19. Und 20. Jahrhunderts*. 2. Auflage. Innsbruck: Institut für Germanistik

Faulstich-Wieland, Hannelore (2004): *Doing Gender. Konstruktivistische Beiträge*. In: Edith Glaser; Dorle Klika; Annedore Prengel (Hg.): *Handbuch. Gender und Erziehungswissenschaft*. Bad Heilbrunn: Julius Klinkhardt Verlag. S. 175-190

Freeman, Thomas (1992): *Leutnant Gustl: A Case of Male Hysteria?* In: *Modern Austrian Literature*, Volume 25, S. 41-47 (über EBSCOhost Research Database)

Kotthoff, Helga (2013): *Was heißt eigentlich doing gender? Differenzierungen im Feld von Interaktion und Geschlecht*. In: Meike Penkwitt (Hg.): *Dimensionen von Gender Studies*. Zeitschrift für Interdisziplinäre Frauenforschung. Freiburg: Freiburger FrauenStudien. S. 125-161

Kroll, Renate (2002): *Metzler-Lexikon gender studies: Geschlechterforschung: Ansätze – Personen – Grundbegriffe*. Stuttgart; Weimar

Kronberger, Silvia (2002): *Die unerhörten Töchter. Fräulein Else und Elektra und die gesellschaftliche Funktion der Hysterie*. Innsbruck: Studien-Verlag

- Lange-Kirchheim, Astrid (2006): „Dummer Bub“ und „liebes Kind“. Aspekte des Unbewussten in Arthur Schnitzlers *Lieutenant Gustl* und *Fräulein Else*. In: Evelyne Polt-Heinzl; Gisela Steinlechner (Hg.): Arthur Schnitzler. *Affären und Affekte*. Wien: Christian Brandstätter Verlag/ Österreichisches Theatermuseum. S. 97-109
- Morris, Craig (1998): Der vollständige innere Monolog: eine erzählerlose Erzählung? Eine Untersuchung am Beispiel von *Leutnant Gustl* und *Fräulein Else*, *Modern Austrian Literature*, S. 31-51 (zugänglich unter: <http://www.jstor.org/stable/24648691>)
- Müller, Wolfgang G.: Innerer Monolog. In: Borchmeyer/Žmegač: *Moderne Literatur in Grundbegriffen*. 1987 Athenäum Verlag GmbH, Frankfurt am Main. S. 190-193
- Neymeyer, Barbara (2007): *Fräulein Else*. Identitätssuche im Spannungsfeld von Konvention und Rebellion. In: Hee-Ju Kim; Günter Saße (Hg.): *Interpretationen. Arthur Schnitzler: Dramen und Erzählungen*. Stuttgart: Reclam. S. 190-208
- Nuber, Achim (2002): Neue Aspekte zur Arthur Schnitzlers Monolognovellen "Leutnant Gustl" und "Fräulein Else". In: Peter Wiesinger (Hg.): *Zeitwende – Die Germanistik auf dem Weg vom 20. ins 21. Jahrhundert. Akten des X. Internationalen Germanistenkongresses*. Bd.6. Wien: Peter Lange Verlag. S. 427-438
- Nünning, Ansgar; Nünning, Vera (2004): *Erzähltextanalyse und Gender Studies*. Stuttgart; Weimar: Metzler
- Oellers, Fabian (2014): Der Wiener Prater als „hetero topos“. Eine Raum-Text-Erfahrung. In: http://www.literaturkritik.de/public/rezension.php?rez_id=19557 [zuletzt eingesehen am: 1. 9. 2015]
- Paetzke, Iris (1992): *Erzählen in der Wiener Moderne*. Tübingen: Francke
- Perlmann, Michaela L. (1987): *Arthur Schnitzler*. Metzler: Stuttgart
- Pohle, Bettina (1998): *Kunstwerk Frau: Inszenierungen von Weiblichkeit in der Moderne*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag
- Schmidt-Dengler, Wendelin (2007): Arthur Schnitzler: *Leutnant Gustl*. In: *Interpretationen. Erzählungen des 20. Jahrhunderts*. Bd. 1. Stuttgart: Reclam. S. 21-36

Sprengel, Peter (2004): Geschichte der deutschsprachigen Literatur 1900-1918: von der Jahrhundertwende bis zum Ende des Ersten Weltkriegs. München: C. H. Beck

Thomé, Horst (1998): Arthur Schnitzlers »Reigen« und die Sexualanthropologie der Jahrhundertwende. In: Heinz Ludwig Arnold (Hg.) Arthur Schnitzler. Text + Kritik. Heft 138/139. München: Verlag edition text + kritik GmbH. S. 102-113

Worbs, Michael (1983): Nervenkunst: Literatur und Psychoanalyse im Wien der Jahrhundertwende. Frankfurt am Main: Europäische Verlagsanstalt

Wunberg, Gotthart (1998): Fin de siècle in Wien. Zum bewußtseinsgeschichtlichen Horizont von Schnitzlers Zeitgenossenschaft. In: Heinz Ludwig Arnold (Hg.): Arthur Schnitzler. Text + Kritik. Heft 138/139. München: Verlag edition text + kritik GmbH. S. 3-23