

Deutschsprachige Romane der klassischen Moderne



Deutschsprachige Romane der klassischen Moderne

Herausgegeben von
Matthias Luserke-Jaqui

unter Mitarbeit von
Monika Lippke

Walter de Gruyter · Berlin · New York

Redaktion und Satz: Monika Lipcke

⊗ Gedruckt auf säurefreiem Papier,
das die US-ANSI-Norm über Haltbarkeit erfüllt.

ISBN 978-3-11-018960-5

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen
Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet
über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

© Copyright 2008 by Walter de Gruyter GmbH & Co. KG, D-10785 Berlin.

Dieses Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung
außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages
unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikro-
verfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Printed in Germany
Einbandgestaltung: Christopher Schneider, Berlin

Vorwort

Den Schwerpunkt dieses Bandes bilden Einzelinterpretationen zum deutschsprachigen Roman der klassischen Moderne (ca. 1890–1933). Das Buch will keine Literaturgeschichte ersetzen, sondern an exemplarischen, durch die zeitgenössische Rezeption oder die Wirkungsgeschichte nobilitierten Romanbeispielen aktuelle Interpretationsmöglichkeiten aufzeigen und die Texte im (kulturgeschichtlichen) Kontext der klassischen Moderne vorstellen.

Es ist nicht die Absicht dieses Bandes, ein Kompendium der Literatur der Moderne vorzulegen, im Mittelpunkt steht allein das Genre des Romans. Dabei muss bewusst bleiben, dass damit eine gattungstypologische Furche in das literarische Feld der Moderne gezogen wird und eine Abkopplung des Romans von anderen Textsorten, bis hin zum Essay, heuristisch bleibt. Besonders eng ist zweifelsohne der Zusammenhang in der Erzählliteratur. Um dem Rechnung zu tragen, wurden Erzähltexte wie Arthur Schnitzlers *Leutnant Gustl* (1900) und *Fräulein Else* (1924) aufgenommen, die für die Entwicklung der modernen Erzählkunst von zentraler Bedeutung sind.

Die einzelnen Interpretationen nennen die wichtigsten Merkmale der Romane, die ihre kontemporäre Bedeutung für die Literatur der Moderne oder ihre Kanonisierung im Laufe der Rezeptionsgeschichte kennzeichnen. In der Regel wird in den einzelnen Beiträgen auf ein ausführliches biographisches Porträt des jeweiligen Autors verzichtet. In der Wahl ihrer methodischen Interpretationsprofile sind die Beiträge völlig frei: eine Folge der Einsicht, dass Moderne nicht nur ein Forschungsgegenstand ist, sondern auch eine Forschungshaltung dokumentiert. Die Beiträge führen ferner in den aktuellen Forschungsstand des interpretierten Textes ein und diskutieren ausgewählte Forschungspositionen.

Die Beiträgerinnen und Beiträger dieses Bandes auf *einen* Moderne-Begriff zu verpflichten, hätte dem Darstellungsbefund des Themas widersprochen. Es gibt in der Literaturwissenschaft, zumal in der germanistischen Literaturwissenschaft, keinen einheitlichen Moderne-Begriff.¹ Das Epithe-

¹ Zum Begriff der »klassischen Moderne« vgl. Matthias Luserke-Jaqui: »Technische Kulturarbeit? Überlegungen zum Begriff der »Klassischen Moderne«, in: Ders. (Hg.): »Alle Welt ist

ton ›klassisch‹, das für die ›kanonischen‹ Texte dieses Bandes in Anspruch genommen wird, ist umstritten und wird gegebenenfalls durch andere Präzisierungen wie literarische, ästhetische, reflektierte, historische, emphatische Moderne ersetzt. Und es bleibt auch fraglich, ob ›Modernism‹, ›Modernismus‹ und ›Moderne‹ in eins fallen. Die intensiven Diskussionen, die in der Peripherie der Beiträge geführt wurden, bestätigen diese Offenheit. Alle Beiträge versuchen, spezifische Kennzeichen von Modernität (etwa Unbestimmtheit, Simultaneität, Urbanität, narrative Merkmale und gesellschaftliche Markierungen) des jeweiligen Textes herauszuarbeiten, wohl wissend, dass es diesen einen konzisen Begriff von ›Moderne‹, gar klassischer Moderne nicht gibt.

Die Adressaten dieses Buches sind Lehrende und Studierende der Neuen deutschen Literaturwissenschaft. Neben Basisinformationen werden innovative Thesen zur Diskussion gestellt. Auf Autoren wie Benn, Broch, Jahn oder Feuchtwanger musste verzichtet werden und diese Lücken wird jeder als schmerzlich empfinden, der Vollständigkeit erwartet.

Unersetzliche Hilfe hat mir über die lange Entstehungszeit dieses Buches hinweg Monika Lippke geleistet, sie betreute die Redaktion und den Satz. Nikola Roßbach und Martina Heinz lasen Korrektur, ihnen allen sei ganz herzlich gedankt.

Darmstadt, November 2007

Matthias Luserke-Jaqui

Inhalt

Vorwort	V
HELMUT SCHEUER Singularität und Typik – Epische Planspiele zwischen Adel und Bürgertum in Theodor Fontanes <i>Effi Briest</i> (1894/95)	1
NIKOLA ROßBACH Sicherheit ist nirgends. Arthur Schnitzlers Monologerzählungen <i>Leutnant Gustl</i> (1900) und <i>Fräulein Else</i> (1924)	19
FOTIS JANNIDIS »Unser moderner Dichter« – Thomas Manns <i>Buddenbrooks. Verfall einer Familie</i> (1901)	47
DIANA SCHILLING Der Entwicklungsroman als Farce. Robert Walser: <i>Jakob von Gunten. Ein Tagebuch</i> (1909)	73
SABINA BECKER Der Beginn der Moderne im Roman. Rainer Maria Rilkes <i>Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge</i> (1910)	87
MATTHIAS LUSERKE-JAQUI Carl Einstein: <i>Bebuquin</i> (1912) als Anti-Prometheus oder Plädoyer für das »zerschlagene Wort«	110
MORITZ BABLER Jäger der verlorenen Pace. Robert Müller: <i>Tropen. Der Mythos der Reise. Urkunden eines deutschen Ingenieurs</i> (1915)	128
HEINZ DRÜGH Kein <i>romanhafter Leitartikel</i> . Zur Virulenz der ästhetischen Moderne in Heinrich Manns Roman <i>Der Untertan</i> (1918)	154

VIII

OLIVER JAHRAUS Anspruch auf Modernität und traditionelle Gebundenheit. Thomas Mann: <i>Der Zauberberg</i> (1924)	179
MANFRED ENGEL Franz Kafka: <i>Der Process</i> (1925) – Gerichtstag über die Moderne	211
SIKANDER SINGH Endlich besiegte Zeit. Hermann Hesses Roman <i>Der Steppenwolf</i> (1927)	238
JUTTA SCHLICH Faszination und Faschismus in Alfred Döblins »Epos der Moderne« <i>Berlin Alexanderplatz. Die Geschichte vom Franz Biberkopf</i> (1929)	263
PHILIP PAYNE Robert Musils <i>Der Mann ohne Eigenschaften</i> (1930/32) und der Modernismus aus englischer Sicht.....	308
ROSMARIE ZELLER Ein Mann ohne Eigenschaften im Wartesaal Europas. Erich Kästners <i>Fabian. Die Geschichte eines Moralisten</i> (1931)	332
ARIANE MARTIN Kultur der Oberfläche, Glanz der Moderne. Irmgard Keuns Roman <i>Das kunstseidene Mädchen</i> (1932)	349
MIRJAM SPRINGER Wirklichkeit mit goldenem Firnis. Hans Fallada: <i>Kleiner Mann – was nun?</i> (1932)	368
JAN ANDRES Späte Moderne. Joseph Roths <i>Radetzky</i> (1932)	391
Beiträgerinnen und Beiträger	419

HELMUT SCHEUER

Singularität und Typik –
Epische Planspiele zwischen Adel und Bürgertum
in Theodor Fontanes *Effi Briest* (1894/95)

Thomas Mann hat 1919 in seiner zustimmenden Buchbesprechung der ersten wichtigen Fontane-Monographie von Conrad Wandrey (1919) *Effi Briest* als »eine wichtige, nicht wegzudenkende Etappe in der Geschichte des deutschen Romans« bezeichnet und vom »Kronjuwel erzählender europäischer Prosa« gesprochen. Dieses »Meisterwerk« bestimmt er zudem als »Fontane's ethisch modernstes Werk, das am deutlichsten über die bürgerlich realistische Epoche hinaus in die Zukunft weist und eine schmerzlich zugestandene Überwindung der vom Dichter verkörperten Ordnungswelt bedeutet.« Wenn er noch verdeutlichend hinzufügt, es gebe in *Effi Briest* »nicht länger die selbstverständlich-unangezweifelte Basis alles sittlichen Lebens«,¹ so trifft er damit den Kern des Romans.

Fontane (1819–1898) hat seinen Roman zwar auch als Liebes- und Skandalgeschichte konzipiert, aber wichtiger waren ihm der »Gesellschaftszustand, das Sittenbildliche, das versteckt und gefährlich Politische.«² Wir haben es also bei *Effi Briest* mit einem »sozialen Roman« bzw. »Gesellschaftsroman« oder »Zeitroman« zu tun, geht es doch vorrangig um soziale Konfliktlinien in der wilhelminischen Epoche – hier um epische Grenzgänge zwischen Adel und Bürgertum oder genauer: zwischen traditionell-ständischer und modern-bürgerlicher Ethik und Moral. Walter Müller-Seidel hat in seiner so wichtigen Analyse der »sozialen Roman-kunst« bei Theodor Fontane zu Recht darauf verwiesen, dass die »Hälfte aller Romane Fontanes« sich »mit Ehefragen und Ehekonflikten« beschäftige und dass damit dem Eheroman – nach Anfängen bei Christian Fürch-

1 Thomas Mann: Anzeige eines Fontane-Buches, in: Ders.: Schriften und Reden zur Literatur, Kunst und Philosophie. Frankfurt a.M. 1968, Bd. II, S. 102-110, hier S. 104, 105 (= Fischer Bücherei MK 113).

2 So am 2. Juli 1894 an F. Stephany. Hier zitiert nach: Fontane-Handbuch. Hg. v. Christian Grawe u. Helmuth Nürnberger. Stuttgart 2000, S. 634.

tegott Gellert, Johann Wolfgang Goethe und den Romantikern – endgültig »zu Rang und Ansehen« verholten worden sei.³

Der Liebes- und Eheroman war zu Fontanes Zeiten durchaus erfolgreich, aber er belebte vor allem die zahlreichen »Familienzeitschriften« vom Typus der *Gartenlaube*, in der z.B. Eugenie Marlitt mit ihren trivialen Liebesromanzen Triumphe feierte. In diesen Familienromanen wird zum Ende immer wieder jene »Ordnungswelt« hergestellt, die Thomas Mann bei *Effi Briest* in Frage gestellt sieht. Damit steht Fontane übrigens den Naturalisten sehr nahe, die in ihren Dramen eindrucksvoll die Krise des Patriarchats gestaltet haben.

Besetzen Fontane und die Naturalisten in »sozialethischer Hinsicht« (Thomas Mann)⁴ ein wichtiges Segment der »modernen« Literatur, so scheint Fontane mit seiner hohen Symbolkunst dem Ästhetizismus der Fin-de-siècle-Literatur nahezustehen, aber bei genauerem Vergleich werden die Unterschiede deutlich: Die Décadence-Literatur praktiziert eine Ästhetik ohne Ethik (*l'art pour l'art*), bei Fontane gehört die Symbolik in die Tradition des Realismus, der bei allen Vertretern eine ausgefeilte Symboltechnik kennt. Besonders für die Darstellung tabuisierter Bereiche, z.B. der Erotik und Sexualität, deren freimütige Schilderung erst mit dem Naturalismus möglich wird, benutzt Fontane »eine Rhetorik des Verschweigens und Andeutens.«⁵ Die Symbolik ist bei ihm keine ästhetische Spielerei, nicht nur hohe Formkunst, sondern übernimmt eine wichtige Funktion, indem sie mit einer diskreten Verweisungstechnik auf psychische Vorgänge hindeutet. So verweisen das Spiel mit dem Chinesenspuk, die heidnisch-mythologischen Anspielungen auf pommersche Lokalsagen oder die von Peter-Klaus Schuster aufgezeigten christlich-religiösen »Subtexte«,⁶ die Wasser- oder Schaukelsymbolik, die Fahrt über den »Schloon« oder durch den Wald, die intertextuellen Bezüge zu Clemens Brentanos Gedicht *Die Gottesmauer* oder Crampas Einsatz der Gedichte Heines auf vieles, was im Text nicht ausgesprochen wird, aber für das Erschließen der psychischen Disposition der Figuren wichtig ist.

»Fontanes Romane, so kunstvoll sie komponiert sind, bauen jedoch keine autonomen poetischen Zeichensysteme auf, sondern arbeiten und spielen soziokulturell vorgegebene Zeichensysteme durch.«⁷ Die Symbolik

3 Walter Müller-Seidel: Theodor Fontane. Soziale Romankunst in Deutschland. 2., durchgesehene Aufl. Stuttgart 1980, S. 346.

4 Mann: Anzeig, S. 109.

5 Norbert Mecklenburg: Theodor Fontane. Romankunst der Vielstimmigkeit. Frankfurt a.M. 1998, S. 49.

6 Vgl. Peter-Klaus Schuster: Theodor Fontane: *Effi Briest* – Ein Leben nach christlichen Bildern. Tübingen 1978.

7 Mecklenburg: Theodor Fontane, S. 31.

steht also bei ihm im Dienste einer »sozialen Romankunst« (Müller-Seidel),⁸ indem sie das oben von Fontane zitierte »Sittenbildliches in die Vorstellungsebene hebt. So wichtig also die berühmten »tausend Finessen«⁹ bei ihm sind, also jene »Markierungen«, »Textsignale«, »Allusionen«, »avis au lecteur«, das Spiel mit Namen oder Farben, die Motivketten, Vorausdeutungen und Wiederholungen und eben das ausgefeilte Symbolsystem, die alle ein dichtes Beziehungsnetz über den Text werfen, so sind sie doch immer funktional eingesetzt: »Unaussprechliches ahnen lassend; psychische Vorgänge wie charakterliche Konstanten versinnlichend, soziale Zusammenhänge verdichtend; individuelle Erlebnisse und Erfahrungen ausdrückend, zwischenmenschliche Beziehungen verdeutlichend, allgemeine Zustände im Gleichnis konzentrierend.«¹⁰ So steht Fontanes Ästhetik immer im Zeichen der Ethik.

Der Realist Fontane ist mit seinen Gesellschaftsromanen, die sich auf den brandenburgisch-preußischen Raum, oft auf die Hauptstadt Berlin konzentrieren, allerdings kein »Tendenzpoet«, das scheidet ihn von der Literatur des Vormärz ebenso wie von der der Naturalisten. Aber mit diesen teilt er eine neue Arbeitsweise, die auch eine zunehmende Verwissenschaftlichung des schriftstellerischen Prozesses bedeutet. Diejenigen der »modern« Autoren, die der Kunst vor und nach 1900 eine soziale und moralische Aufgabe zusprachen, wollten kritische Gesellschaftsbeobachter sein, wollten – wie der Fontane-Verehrer Heinrich Mann es formulierte – »soziologisch«¹¹ schreiben. Diesen modernen Autoren ging es um Fontanes »Sittenbildliches«, um die »Kultur« und um – modern gesprochen – die »Mentalität« der geschilderten Epoche. Dieser »soziale Roman« – von Heinrich und Thomas Mann, von Hermann Broch und Alfred Döblin, von Lion Feuchtwanger und Robert Musil – entwirft zwar individuelle Szenarien, will aber damit zugleich das Zeittypische erfassen. »Man ist nicht bloß ein einzelner Mensch, man gehört einem Ganzen an«,¹² sagt Geert von Innstetten in *Effi Briest*. Die Menschen sind vor allem »Repräsentant[en] der Zeit« (Musil),¹³ ihr Rollenspiel, d.h. ihr Sozialcharakter, ist wichtiger als die Singularität des Charakters; die soziale Identität rangiert

8 Müller-Seidel: Theodor Fontane. Soziale Romankunst in Deutschland.

9 So für *Irrungen, Wirrungen* am 14. Juli 1888 an E. Dominik. Hier zitiert nach: Fontane-Handbuch, S. 576.

10 Hans-Heinrich Reuter: Fontane. Neu hg. u. mit einem Nachwort v. Peter Görlich. Bd. 2. Berlin, Bayreuth, Zürich 1995, S. 602f.

11 So am 3. April 1922 an Paul Hatvani. Hier zitiert nach: Text und Kritik. Sonderband Heinrich Mann. Hg. v. Heinz-Ludwig Arnold. 4. Aufl. München 1986, S. 8.

12 Theodor Fontane: Effi Briest. Roman. Hg. v. Christine Hehle. Berlin 1998, S. 278 (= GBA, d.i. Große Brandenburger Ausgabe. Hg. v. Gotthard Erler). Im Folgenden mit der Sigle EB belegt.

13 Robert Musil: Der Mann ohne Eigenschaften. Hamburg 1952, S. 1595.

vor der personalen. Zwar tragen bei Fontane die Erzählungen meist als Titel noch Personennamen – *L'Adultera* (1882) stellt eine bezeichnende Ausnahme dar –, aber auch bei ihm stehen die Hauptfiguren für einen bestimmten sozialen Typus; Charaktere und Handeln sollen sozialpsychologische Phänomene aufscheinen lassen und damit das »Sittenbildliche« einer Epoche ins Blickfeld rücken. »Der Roman soll ein Bild der Zeit sein, der wir selber angehören,«¹⁴ so Fontane. Er steht mit seinen Romanen am Anfang einer breiteren, auch akademischen Bewegung, die sich der Kultur- und Sittengeschichte zuwendet und eine neue Kultur- und Sozialwissenschaft ausbildet, die z.B. mit den Namen von Friedrich Nietzsche und Georg Simmel, Karl Lamprecht und Max Weber verbunden ist. 1920 gibt Lion Feuchtwanger eine treffende Beschreibung dieses neuen »sozialen« Romantypus: »Roman: ein Weltbild soll gegeben sein, nicht ein Einzelschicksal bloß, ein Zeitbild zumindest, Hintergründe, Unterströmungen, Belichtungen von verschiedenen Seiten, Umwelt, Ursachen und Ziele, das Bewegte und das Bewegende. Ein dramatischer Roman [...]«¹⁵

An Fontanes *Effi Briest* lässt sich zeigen, wie solche weit gespannten Anforderungen verwirklicht werden können: Das Dramatische wird vor allem durch ein »szenisches Erzählen«, das der direkten Rede viel Raum gewährt, erreicht und macht deshalb z.B. auch die filmische Umsetzung der Romane so leicht; neben die Hauptfiguren tritt eine Fülle von wichtigen Nebenfiguren, die das soziale Spektrum erweitern und unterschiedliche Reaktionsweisen vorführen sollen. In *Effi Briest* lässt sich das z.B. bei den beiden so unterschiedlichen Dienstmädchen Johanna und Roswitha beobachten. Die leitende Stimme des Erzählers wird zurückgenommen (obwohl sie durchaus noch erkennbar ist) und dafür jene berühmte »Polyphonie« (M. Bachtin) der Stimmen erzeugt, die Norbert Mecklenburg zu Recht von einer »Romankunst der Vielstimmigkeit«¹⁶ sprechen lässt. Gemeint ist damit auch die von Fontane gern geübte Praxis, im Roman Meinungsvielfalt und auch Relativierungen herzustellen, die oft keine »Leitstimme« erkennen lassen und deshalb die Urteilsfähigkeit des Lesers herausfordern. Was nicht ausschließt, dass eine subtile, indirekte Leserlenkung erfolgt, die uns z.B. die junge Effi Briest so sympathisch und den konservativen Innstetten so unangenehm erscheinen lässt. Hinzu tritt eine Perspektivenaufsplitterung, die die gleichen Vorgänge aus unterschiedlicher »Belichtung« (Feuchtwanger) betrachtet.

Wer ein so buntes episches Kaleidoskop einer Epoche und zudem ein differenziertes soziales Spektrum entwerfen will, muss neue schriftstelleri-

14 Zitiert nach: Fontane-Handbuch, S. 473.

15 Zitiert nach: Romantheorie. Dokumentation ihrer Geschichte in Deutschland seit 1880. Hg. v. Eberhard Lämmert u.a. Köln 1975, S. 125.

16 Mecklenburg: Theodor Fontane. Romankunst der Vielstimmigkeit.

sche Arbeitstechniken entwickeln, die durchaus einer Art wissenschaftlichem Arbeiten entsprechen. Zu Recht ist angezweifelt worden, was Fontane 1895 behauptet hat: er habe *Effi Briest* »wie mit dem Psychographen«¹⁷ geschrieben, habe also in einem ihn überwältigenden Schreibakt den Roman dem Unbewussten abgerungen. Dieser Schöpfungsmythos passt nicht zu dem langjährigen Entstehungsprozess des Romans. Fontane hat sich keineswegs einem großen Phantasieentwurf hingegeben, sondern den Roman in einem langen und mühsamen Arbeitsprozess mit Quellen- und Milieustudien, mit Informationsgesprächen mit Fachleuten und Freunden, mit Vorentwürfen und Überarbeitungen zu Ende geführt. Mögen der leichte Tonfall und die eingängige Lektüre eine zügige Niederschrift und eine gewisse Oberflächlichkeit vermuten lassen, so dürfen die »tausend Finessen« nicht übersehen werden, die dem Roman eine besondere Tiefenstruktur geben, ihm einen vielfältigen »Subtext« unterlegen.

Wie gewissenhaft Fontane bei *Effi Briest* vorgegangen ist, zeigt der lange Entstehungsprozess (vgl. EB 371-381). Erste Entwürfe werden wahrscheinlich schon 1888/89 konzipiert. Sie nutzen eine damals viel diskutierte Duellgeschichte des preußischen Offiziers Armand von Ardenne, der 1886 den Ehebruch seiner Frau Elisabeth zum Anlass eines »Zweikampfs« mit einem Düsseldorfer Amtsrichter nahm, diesen tötete, sich von seiner Frau trennte und die gemeinsamen Kinder zugesprochen erhielt. Bis 1894 zieht sich der Arbeitsprozess hin; von Oktober 1894 bis März 1895 erscheint der Abdruck in Julius Rodenbergs *Deutscher Rundschau* und 1895 die erste Buchauflage im Verlag des Sohnes Friedrich Fontane. Zufrieden hält Fontane in seinem Tagebuch Ende 1895 fest: »Im Herbst erscheint »Effi Briest« als Buch und bringt es in weniger als Jahresfrist zu 5 Auflagen, – der erste wirkliche Erfolg, den ich mit einem Roman habe.« (EB 381) Dieser »Erfolg« ist natürlich auch durch den Stoff und die leichte Erzählweise erklärbar, weil viele Leserinnen und Leser den Roman wohl als eine Variante der beliebten »trivialen« Ehe- und Familienromane der Zeit zu goutieren vermochten. Aber die zeitgenössische Literaturkritik hat sofort die epische Meisterleistung erkannt, die Thomas Mann 1919 so rühmt, und dieses Werk eines sechsundsiebzigjährigen Schriftstellers gebührend gefeiert. So bewundert z.B. Paul Schlenther in der *Vossischen Zeitung* die subtile Charakterschilderung, das »Symbolistische« und das »Erzählen im Flüsterton, Andeuten und Winken«. Auch die Nähe zu den Sozialstudien und der »wissenschaftlichen« Arbeitsweise der Naturalisten wurde erkannt. Fontane sei »ein Historiker, der sein Gebiet erweitert hat; seine »Documente« sind die Beobachtungen, die er im Laufe eines langen Lebens

17 So am 11. November 1895 an Paul Schlenther. Hier zitiert nach: Fontane-Handbuch, S. 634.

sammelte«. Allerdings wird auch die Differenz zu den ungeschminkten Gesellschaftsskizzen der Naturalisten betont: »Er ist heute noch vielleicht der einzige Naturalist, bei dem die Herbheit der Darstellung das Gefühl nicht erstickt hat, ein feuriges jugendliches Gefühl.«¹⁸

Dieses ›Gefühl wird einmal durch den Erzähler vermittelt, der seine Hauptfigur mit deutlicher Zuneigung begleitet – »Arme Effi« (EB 345) nennt er sie mitfühlend im letzten Romankapitel. Zum anderen sind es das Gefühlvolle des Romans selbst, die elegisch-melancholische Grundstimmung, das von hoher Emphase, aber auch von tiefer Verzweiflung und Angst bestimmte kurze Leben der Effi Briest, die viele Leser offensichtlich affektiv an den Roman fesseln. Diese ›tragische‹ Dimension des Romans hat die historische Verbindung zu Goethes großem Eheroman *Die Wahlverwandtschaften* (1809) nahegelegt, der als ein ›tragischer Roman‹ gelesen worden war. Fontane hat sich diesem ehrenvollen Vergleich verweigert: »Die Technik hat eben Fortschritte gemacht [...] Goethe ist Goethe und Fontane ist Fontane.«¹⁹ Aber nicht nur die ›Technik‹ ist anders – die feierliche, dem Pathos zugewandte Sprache²⁰ wird ersetzt durch den typischen Fontane'schen ›Plauderton‹ – , sondern auch mit der Tragik funktioniert es nicht mehr so recht. Müller-Seidel hat darauf hingewiesen, dass bei *Effi Briest* die ›Leidenschaft‹ fehle, weil die ›Helden‹ – wie so oft im modernen Roman – nur noch ›halbe Helden‹ seien. Zwar gebe es einen ›tödliche[n] Ernst der Geschichte«, aber es sei »ein aus Alltäglichkeit, Lächerlichkeit und Trivialität gemischter Ernst«, der diese ›Tragödie‹ auch eine ›Komödie – oder eine erzählte Tragikomödie‹²¹ sein lässt.

Spätestens seit Friedrich Dürrenmatts Theaterstücken wissen wir, dass die Schriftsteller das Tragische in der modernen Welt nicht mehr entdecken können, weil in unserer individualisierten Gesellschaft jene von Thomas Mann angesprochene einheitliche ›Ordnungswelt‹ nicht mehr besteht und damit die für alle gleichermaßen bestimmende Ethik und Moral aufgehoben sind. Das Unausweichliche, die tödliche Konfrontation von Individuum und Gesellschaft sind nicht mehr zwangsläufig gegeben, da es recht unterschiedliche Selbstverwirklichungsmöglichkeiten gibt. So fehlt in *Effi Briest* das Wesentliche jeder Tragik: die erbarmungslose Ausweglosigkeit, die Machtlosigkeit des Individuums, das sich einem ›Mythos‹ oder einem ›Schicksal‹ bedingungslos zu unterwerfen hat.

Der ›Mythos‹, dem der Landrat Geert von Innstetten glaubt gehorchen zu müssen, ist jener schon fragwürdig erscheinende ›Ehrenkultus‹,

18 Diese Rezeptionszeugnisse nach: Fontane: *Effi Briest* (= GBA), S. 382-385.

19 So am 18. Februar 1896 an Julius Rodenberg. Hier zitiert nach: Müller-Seidel: Theodor Fontane, S. 351.

20 Müller-Seidel: Theodor Fontane, S. 345.

21 Müller-Seidel: Theodor Fontane, S. 372f.

der im Gespräch mit seinem Kollegen Wüllersdorf als »Götzendienst« (EB 280) bestimmt wird. Es ist die schon in *Irrungen, Wirrungen* (1888) als »Adelsvorstellung« und »Standesmarotte« erkannte »Ehre«, »die mächtiger war, als alle Vernunft«,²² die Innstetten in die tödliche Konfrontation mit dem Liebhaber seiner Frau, dem Landwehrbezirkskommandanten Major von Crampas, treibt. Nach dem Duell wird er sich eingestehen, dass er sich »einer Vorstellung, einem Begriff zu Liebe« duelliert habe und dass das alles eine »halbe Komödie« gewesen sei: »Und diese Komödie muß ich nun fortsetzen und muß Effi wegschicken und sie ruinieren, und mich mit ...« (EB 287) Weit vor David Riesmans Typusbeschreibung eines »innen-geleiteten« und eines »außengeleiteten« Menschen²³ zeichnet Fontane mit Innstetten die von modernen Soziologen erkannte »Verhaltenskonformität« eines Individuums nach, das durch »eine höchst sensible Konformität und das Streben nach Konfliktvermeidung« als von »außen«²⁴ bestimmt erscheint. Und weit bevor Otto Friedrich Bollnow in seinen Überlegungen zu einer »einfachen Sittlichkeit« formuliert, dass die »Unterwerfung unter den herrschenden Ehrenstandpunkt« den Menschen zu einem »unmenschlichen«²⁵ Verhalten verleiten kann, beschreibt Fontane diesen Prozess. Obwohl Innstetten »im letzten Herzenswinkel zum Verzeihen« (EB 277) geneigt ist, unterwirft er sich einer schon als fragwürdig erkannten Standesethik, handelt also »unmenschlich« und schafft erst dadurch die »tragische« Schlussgestaltung seiner Ehe. Auch wenn Innstetten behauptet: »Ich habe keine Wahl« (EB 278), so zeigen seine eigenen Bedenken, dass er auch andere Handlungsoptionen hat. Fontane greift mit dieser Duellgeschichte in eine schon damals geführte Debatte über solche martialischen Standesriten ein und zeigt auch an dem zweiten Duellanten Crampas, dass hier eine resignative Anpassung an eine engherzige sozial-ethische Praxis erfolgt, hat dieser Major doch vorher recht deutliche Zeichen seiner Verachtung der traditionellen preußischen Offiziersmentalität bekundet. Dennoch schreibt er an Effi: »Alles ist Schicksal« (EB 275) und beugt sich später dem herrschenden Ehrenkodex. Der dritte Adlige, der dieses Duell(un)wesen kritisch betrachtet, ist der Kollege und Sekundant Innstettens, Wüllersdorf.²⁶

22 Theodor Fontane: *Irrungen, Wirrungen*. Roman. Berlin 1997 (= GBA), S. 107.

23 Vgl. David Riesman: *Die einsame Masse. Eine Untersuchung der Wandlungen des amerikanischen Charakters*. Reinbek b. Hamburg 1977.

24 Friedhelm Guttandin: *Das paradoxe Schicksal der Ehre. Zum Wandel der adeligen Ehre und zur Bedeutung von Duell und Ehre für den monarchistischen Zentralstaat*. Berlin 1993, S. 256.

25 Otto Friedrich Bollnow: *Einfache Sittlichkeit. Kleine philosophische Aufsätze*. 4. Aufl. Göttingen 1968, S. 53. Hier zitiert nach: Stefan Greif: *Ehre als Bürgerlichkeit in den Zeitromanen Theodor Fontanes*. Paderborn, München, Wien u.a. 1992, S. 174.

26 Vgl. dazu Greif: *Ehre als Bürgerlichkeit*.

Fontane zeigt, wie feige Unterwerfung unter Standesregeln das Menschliche aufhebt und wie wenig das mit ›Schicksal‹ zu tun hat. Er zeigt aber auch, dass das Individuum sich selbst mit den gesellschaftlichen Anforderungen kritisch auseinanderzusetzen und seine Handlungsweise zu prüfen habe. Bei fast allen Personen seines Romans wird deutlich, dass sie sich mehr oder weniger an die gesellschaftlich vorgegebenen Handlungsmuster halten. Es fehlen die wünschenswerte kritische Distanz, die Zivilcourage, eine subjektive Widerstandskraft und damit der Mut zu eigenem Handeln. Angedeutet werden solche Möglichkeiten, wenn z.B. die Sängerin Trippelli ihren von den meisten Mitmenschen kritisierten eigenen Lebensweg geht. Es ist außerdem typisch für Fontane, dass gerade Personen der sozialen Unterschicht diesen Mut zu eigenständigem Handeln aufbringen. In *Effi Briest* ist es das von Effi angestellte Kindermädchen Roswitha, das sich wie selbstverständlich zu ihr bekennt, als selbst die Eltern dies nicht mehr wagen (»auch das elterliche Haus wird Dir verschlossen sein«, EB 301). Als Roswitha für die todkranke Effi von Innstetten den Hund Rollo erbittet, muss Wüllersdorf anerkennen: »die ist uns über« (EB 339). Dieses Beispiel belegt, wie so oft bei Fontane, dass spontane Herzengüte allemal wichtiger ist als selbstgefälliges ›gutes‹ Benehmen. Das wird auch an einem zweiten Beispiel gezeigt, wenn der eigentlich sehr warmherzige alte Briest es endlich wagt, das befreiende »Effi komm« auszusprechen und sich über die Bedenken seiner Frau hinwegsetzt, die immer noch auf »Katechismus und Moral« und den »Anspruch der ›Gesellschaft‹« pocht, während ihr Mann der »Liebe der Eltern zu ihren Kindern« (EB 328) den Vorrang einräumt.

Lernen müsste man also daraus, dass jene oft zitierte Wendung Innstettens vom »uns tyrannisierenden Gesellschafts-Etwas« (EB 278) ernst genommen werden muss. So ist es richtig, was Frau von Briest sagt: »Es ist sehr schwer, sich ohne Gesellschaft zu behelfen.« Aber unmöglich ist es nicht, da hat ihr Mann mit seiner Replik recht: »Ohne Kind auch. Und dann glaube mir, Luise, die ›Gesellschaft‹, wenn sie nur will, kann auch ein Auge zudrücken.« (EB 328) Zuvor hatte er den seltsamen Vergleich gewählt, er wolle nicht »den Großinquisitor spielen« (EB 328) und damit auf frühere menschliche Tragödien unter einer gnadenlosen christlichen Herrschaft angespielt, die sich aber in der Moderne nicht wiederholen müssen, da eine Unterwerfung unter solch erbarmungslose Richter nicht mehr zwingend ist.

Wenn bei den Erzählungen der Realisten immer wieder festgestellt wurde, es gehe um eine Konfrontation von Individuum und Gesellschaft, um die Versuche einer Selbstbestimmung des Menschen und um eine Einübung in eine neue Individualität, um Orientierungshilfen in einer immer komplexer werdenden Gesellschaft, um eine neue Ethik und Moral

– gern in den Termini ›Sitte‹ und ›Sittlichkeit‹ gefasst – und um das Widerstandspotential des Einzelnen gegen die übermächtigen Ansprüche der Gesellschaft, so gilt das besonders für Fontanes *Romane*. Sie spielen in einer Umbruchzeit, wo die sichere Einordnung erschwert wird, und zeigen die Konfliktzonen in der modernen Gesellschaft auf, die sich bei ihm sozial vor allem im Adel und im Bürgertum abzeichnen. Fontane erweist sich als guter Gesellschaftsbeobachter, wenn er den Übergang in die ›Moderne‹ zunächst im Grenzbereich zwischen Adel und Bürgertum beschreibt und seine Aufmerksamkeit auf die Anpassungsdeformationen richtet: So beharrt der Adel zwar auf seinen Standesprivilegien, weiß sich aber auch geschickt mit dem ›Neuen‹ zu arrangieren. Das erzeugt das von Fontane verachtete ›Neupreußentum‹, dem er gern das gute ›Altpreußische‹ – am schönsten wohl im alten Stechlin verkörpert – konfrontiert. Dem Bürgertum mangelt es in dieser Phase der raschen ›Modernisierung‹ weitgehend an demokratischer Gesinnung; es konzentriert sich auf den von Fontane so verspotteten Tanz ums ›goldne Kalb‹,²⁷ dafür steht z.B. die Aufsteigerin Jenny Treibel, und geht als ›Bourgeoisie‹ einen feigen Klassenkompromiss mit dem Adel ein. Die eigentlich revolutionäre soziale Kraft, das Proletariat, dem Fontane als ›viertem Stand‹ in seinen autobiographischen Zeugnissen durchaus seinen Respekt ausspricht, fehlt in seinen Romanen. Es werden die Naturalisten sein, die diese Schichten in die Literatur einführen, wobei es weniger die Arbeiter sind als das einen Proletarisierungsprozess erlebende Kleinbürgertum, bei dem sie die sozialen Deformationsprozesse beschreiben. Dabei lassen sie – ähnlich wie Fontane – den Mikrokosmos der Familie als Spiegelbild des sozialen Makrokosmos erscheinen.

Wenn sich bei Fontane keine starke soziale Kraft gegen den Adel oder das schwache Bürgertum formiert, so verzichtet er keineswegs auf positive Gegenmodelle. Ähnlich wie später Heinrich Mann in seinem ›guten König Henri Quatre (1935, 1938) einen Adligen mit vorbildlichen menschlichen Eigenschaften ausstattet, so hat auch schon Fontane jene von Heinrich Mann so gerühmte ›Menschlichkeit‹ und ›Güte‹ entdeckt, die sich gegen Intoleranz und gesellschaftlichen Dünkel formieren müssen und als klassenübergreifende Charakterzüge erscheinen. Das Private erhält so eine starke Widerstandskraft gegen die mit großen Sprüchen von ›Morak und ›Sitte‹, von ›Anstand‹ und ›Etikette‹ operierende Gesellschaft.

Blickt man mit diesem Wissen auf Fontanes Ehe- und Liebesromane, so könnten wir sagen, dass er wie Emile Zola auch ›Experimentalroman‹ schreibe, bei der die (geheimen) Machtmechanismen der Gesellschaft

27 Vgl. dazu Fontane-Handbuch, S.618f. Hier auch über Fontanes Einschätzung der ›Bourgeoisie‹ bzw. des ›Bourgeoisien‹.

aufgezeigt werden sollen. Teilt er auch nicht die Idee von der Milieutheorie der Naturalisten, so sind seine Romane dennoch epische ›Planspiele‹, soziale Versuchsanordnungen, bei der die Personen ihren individuellen Standort suchen, ihre Rollen spielen und ihren Handlungsspielraum ausprobieren müssen. Die Ausgangsbedingungen sind in vielen Romanen ähnlich: Da geht es um ungewöhnliche Liebesmodelle – außer- oder vorheliche Beziehungen, unstandesgemäße ›Affären‹ – und nicht zuletzt um die ›Geschlechtscharaktere‹ von Mann und Frau, behauptet doch der alte Briest so selbstsicher »Weiber weiblich, Männer männlich« (EB 9). So ähnlich die Ausgangslagen sind, so verschieden können die Erzählungen geraten.

In *Schach von Wuthenow* (1882) zwingt eine Verführung den Helden in eine ungeliebte Ehe, die Scham scheint nur noch durch den Selbstmord überwunden werden zu können; in *Graf Petöfy* (1884) heiratet ein alter Graf eine sechsundzwanzigjährige Schauspielerin, wird von der Gesellschaft wegen dieser ›Mesalliance‹ geschnitten, erlebt einen Ehebruch und tötet sich schließlich selbst; in *Stine* (1890) scheitert eine beginnende Liebe zwischen einer Kleinbürgerin und einem Grafen am Unverständnis der Umwelt und führt zum Selbstmord des Adligen. Hatte in der Nebenhandlung von *Stine* die Witwe Pittelkow gezeigt, wie sich eine unstandesgemäße Beziehung meistern lässt, so wird dieses Modell in *Irrungen, Wirrungen* (1888) scheitern, weil sich nun eine tiefe Liebe zwischen den beiden Partnern, dem Rittmeister Botho von Rienäcker und der Kleinbürgerin Lene Nimptsch, einstellt. Allerdings endet auch dieses Liebesexperiment keineswegs ›tragisch‹, weil beide Partner die Notwendigkeit der ›Entsagung‹ akzeptieren und sich in jeweils standesgemäßen Ehen arrangieren. Ausdrücklich wird die bestehende gesellschaftliche Norm, wenn auch resignierend, anerkannt: »Denn Ordnung ist viel und mitunter alles. [...] Ordnung ist Ehe.«²⁸

Wichtig für das Verständnis von Effi Briests ›Tragödie‹ ist die so völlig andere Charakterstruktur der Lene Nimptsch. Sie repräsentiere, so Botho von Rienäcker, die »glücklichste Mischung«, weil sie »vernünftig und leidenschaftlich zugleich« sei: sie habe »das Herz auf dem rechten Fleck und ein starkes Gefühl für Pflicht und Recht und Ordnung«.²⁹ Effi ist hingegen »ein ganz eigenes Gemisch« (EB 42), der von der Mutter zwar »Herzengüte« (EB 254) bescheinigt wird, aber »so recht eigentlich auf Liebe« (EB 43f.) sei sie nicht gestellt. Offensichtlich will der Erzähler mit Effis Verhalten zeigen, dass man nicht zuviel von der Gesellschaft fordern kann und man seine Möglichkeiten richtig einschätzen lernen muss. Effi will

28 Fontane: *Irrungen, Wirrungen* (= GBA), S. 108.

29 Fontane: *Irrungen, Wirrungen* (= GBA), S. 167, 153.

etwas, das sich eigentlich widerspricht: Sie will als Adlige eine standesgemäße Ehe eingehen und diese zugleich als eine Liebesheirat gestalten. Damit werden alte ständische und moderne bürgerliche Vorstellungen zusammen gezwungen. Was Michel Foucault als »Allianzdispositiv« beschreibt, wenn Ehen aus sozialen und ökonomischen Gründen geschlossen werden, gerät im Laufe des 18. Jahrhunderts durch eine neue bürgerliche Ethik mit dem »Sexualitätsdispositiv« in Konkurrenz, weil nun auch die Erfüllung der körperlichen Liebe in der Ehe erwartet wird.³⁰ Dieses Modell werden die Romantiker – Friedrich Schlegels *Lucinde* (1799) steht dafür – favorisieren, aber im Adel des 19. Jahrhunderts wird es wenig Zustimmung erfahren. Das zeigt in der Literatur die Eheschließung von Effis Eltern, denn ursprünglich war die Mutter mit dem jungen Baron Innstetten verbunden, aber es musste, wie Effi ihren Freundinnen erklärt, »eine Liebesgeschichte mit Entsagung« (EB 9) bleiben, weil das soziale und ökonomische »Kapital, das der Ritterschaftsrat von Briest ins Feld führen konnte, die Mutter in diese attraktivere Bindung lockte. Eine solche ständische »Musterehe« (EB 34) glaubt die Mutter nun ihrer siebzehnjährigen Tochter mit dem inzwischen achtunddreißigjährigen Landrat Innstetten – einem »Mann von Charakter, von Stellung und guten Sitten« (EB 18) – arrangieren zu müssen. Es hätte sie stutzig machen müssen, als Effi ihr erklärt, sie sei eigentlich gar nicht für solche »Musterehe«. Die junge Frau hat sehr eigene Vorstellungen von ihrer Ehe:

Ich bin ... nun, ich bin für gleich und gleich und natürlich für Zärtlichkeit und Liebe. Und wenn es Zärtlichkeit und Liebe nicht sein können, weil Liebe, wie Papa sagt, doch nur ein Papperlapapp ist (was ich aber nicht glaube), nun, dann bin ich für Reichtum und ein vornehmes Haus, ein ganz vornehmes, [...] (EB 34f.)

Der Verlauf des Romans wird zeigen, dass solche Wünsche nicht zu realisieren sind. Es wird keine gleichberechtigte Partnerschaft zwischen den Eheleuten geben, da Innstetten seine Frau weiterhin als Kind behandelt. Wir können einen wohl bewussten Infantilisierungsprozess beobachten, den der »geborene Pädagog« (EB 156) Innstetten, wie Crampas ihn charakterisiert, z.B. mit dem Chinesenspuk inszeniert, der nach Fontane als »Drehpunkt für die ganze Geschichte« gelten soll und zu dem es eine Fülle von Forschungsliteratur gibt.³¹ Wir müssen Innstettens Spiel mit dem Spuk als ein Mittel zur Kontrolle einer sich entwickelnden Selbstständigkeit, gerade auch in sexueller Hinsicht, seiner Frau verstehen. Effi erkennt das und spricht von einem »Angstapparat aus Kalkül«, von fehlender »Herzensgüte« (EB 157). Allerdings erzeugt Innstetten mit seinem

30 Vgl. Michel Foucault: Der Wille zum Wissen. Sexualität und Wahrheit. Bd. I. Frankfurt a.M. 1977.

31 So am 19. November 1895 an J.V. Widmann. Vgl. dazu Fontane-Handbuch, S. 644.

»Erziehungsmittel« (EB 157) durchaus »gemischte« Empfindungen bei Effi, die eine Art »Angstlust«³² erlebt, bei der sich erotische »Sehnsucht« – das Wort taucht häufiger im Roman auf – und Furcht bzw. Selbstkontrolle die Waage halten.

Findet Effi bei Innstetten keine Liebe – ausdrücklich wird gesagt, er sei kein »Liebhaber« (EB 119) –, so findet sie die ersehnte »Zärtlichkeit« auch bei ihrem Liebhaber, dem Major Crampas, nicht, auch wenn dieser »Damenmann« (EB 171) ein anderer Typus als der nur zu »müden Zärtlichkeiten« (EB 120) neigende Innstetten ist. Crampas spielt mit Effi ein sehr männliches Spiel, denn – wie beim gemeinsamen Theaterspiel, das den so sprechenden Titel *Ein Schritt vom Wege* trägt – wird er auch in der Liebesaffäre die »Regie« führen: »der Major hat so 'was Gewaltames, er nimmt einem die Dinge gern über den Kopf fort. Und man muß dann spielen, wie er will, und nicht, wie man selber will.« (EB 169)

Auch der Wunsch nach »Reichtum und ein[em] vornehme[n] Haus« (EB 35) wird sich zumindest nicht in Kessin und dem alten Haus des Landrats erfüllen. Als sich in Berlin etwas von »Glanz und Ehre« (EB 35), die sich Effi auch vor der Ehe erhofft hat, einzustellen beginnt, werden von Innstetten Crampas' Briefe an Effi entdeckt. Die junge Frau und Mutter wird durch die Scheidung in kleinliche Verhältnisse und in die Ehrlosigkeit gestoßen.

So zeigt sich, dass die Ansprüche der jungen Frau an eine Ehe wohl weit überzogen waren. Erklärbar wird das durch ihre widersprüchlichen Erwartungen. Den Vorstellungen von einer »modernen« Ehe entsprechend, wünscht sich Effi im Sinne Goethes eine »Wahlverwandtschaft«, bei der die gute »Chemie« zwischen den Partnern die richtige Liebe stiftet. Allerdings können wir unter diesem Aspekt einen aufschlussreichen Chiasmus der »Wahlverwandtschaften« zwischen den Geschlechtern erkennen: Als Mann passt Innstetten – das merkt Effi recht schnell in Kessin – besser zu Frau von Briest, sie wäre die ideale »Landrätin« geworden, sie hätte »den Ton angegeben« (EB 82). Auch Frau von Crampas, die so ängstlich auf gesellschaftlichen Anstand achtet, steht Innstetten näher. Effi hingegen hätte eher zu ihrem freimütigen und die Unabhängigkeit so liebenden Vater gepasst (»So nach meinem eigenen Willen schalten und walten zu können, ist mir immer das Liebste gewesen«; EB 21) und natürlich auch besser zu dem von Innstetten als Mann »ohne Zucht und Ordnung« (EB 151) verachteten Major Crampas, der als »Spielernatur« (EB 172) Effis »Hang nach Spiel und Abenteuer« (EB 44) herausfordert. Aber auch er kann Effis Freiheitsdrang und Selbstverwirklichungswünsche nicht erfül-

32 Michael Balint: *Angstlust und Regression*. 2. Aufl. München 1988. Vgl. dazu Joachim Dyck, Bernhard Würth: »Immer Tochter der Luft«. Das gefährliche Leben der Effi Briest, in: *Psyche. Zeitschrift für Psychoanalyse und ihre Anwendung* 39/7 (1985), S. 617-633.

len, weil er wie selbstverständlich »männlich« agiert und sich zudem noch der adligen Standesethik beugt.

Die soziale Versuchsanordnung in *Effi Briest* soll demonstrieren, dass unter solchen Verhältnissen einer jungen Frau wie Effi keine Chance auf Emanzipation gewährt werden kann. Sie kann keine starke Identität als Frau gewinnen, die »Passage« von der Kindheit bzw. Jugend zur Erwachsenen kann sie nicht erfolgreich meistern. Bitter konstatiert sie schon in Kessin, sie sei eigentlich immer noch ein »Kind« »und werd' es auch wohl bleiben« (EB 82). Es scheint sich hier etwas aus der Literatur des 18. Jahrhunderts zu wiederholen, wo wir im Bürgerlichen Trauerspiel junge, optimistische und freimütige Frauen beobachten können, die – wie Effi auch – »Vatertöchter« sind und aus dem umhегten Familienverbund in eine Gesellschaft gestoßen werden, auf die sie offensichtlich nicht vorbereitet worden sind, und deshalb tragisch scheitern müssen. Die tödliche Katastrophe, die Sara Sampson, Emilia Galotti, Evchen Humbrecht, Marie Wesener und Luise Miller erleben, scheint sich bei Effi Briest zu wiederholen. Aber, darauf ist schon hingewiesen worden, in der Gesellschaft des späten 19. Jahrhunderts müssen die jungen Frauen nicht zwangsläufig an einer erbarmungslosen Umwelt scheitern. Sie haben die Chance zum Kampf und zur Selbstverwirklichung, was allerdings eine sehr schwierige Aufgabe darstellt.

Den idealtypischen Anpassungsprozess durchläuft Innstetten, der dennoch nach Fontanes Zeugnis kein »Ekel«³³ sein soll. Er ist einer der bei Fontane typischen verunsicherten Adligen, die gern demonstrativ Stärke signalisieren, aber eigentlich schwache Männer sind – auch bei Innstetten vermutet Effi, er könne eigentlich ein »Zärtlichkeitsmensch« (EB 143) sein. Da Innstetten aber ein »außengeleiteter« Typ ist, kann er diese mögliche Rolle eines »weichen« Mannes nicht übernehmen, dazu ist er eben zu sehr von der öffentlichen Meinung abhängig. So reagiert er nicht anders als schon vorher Schach von Wuthenow: Am meisten fürchtet dieser preußische Beamte die »Lächerlichkeit«, von der »kann man sich nie wieder erholen« (EB 92). Es sind bei Fontane fast immer die Adligen, die die stärksten personalen Deformationen durch den schon angesprochenen Übergangsprozess in die »Moderne« erleiden. Das zeigt sich auch bei der jungen Adligen Effi von Briest. Sie ist von der Mutter »standesgemäß« erzogen worden, hat aber vom Vater viel von einer modernen »bürgerlichen« Gesinnung geerbt, d.h. sie ist stark auf Selbstständigkeit und Gefühl eingestellt. Doch mit der Ehe wird dieser Entwicklungsprozess brutal gestoppt. Es ist nun typisch für die jungen Frauen in der Literatur

33 Am 27. Oktober 1895 schreibt Fontane an Clara Kühnast: »Alle Leute sympathisieren mit ihr [Effi] und Einige gehen so weit im Gegensatze dazu, den Mann als einen »alten Ekel« zu bezeichnen.« (Hier nach: Fontane: *Effi Briest* [= GBA], S. 387)

des 18. und 19. Jahrhunderts, dass sie ihre Rollen vorrangig über den Tochter- bzw. Ehefrauenstatus bestimmen. Sie internalisieren das ihnen von der Gesellschaft aufgezwungene Fremdbild als Selbstbild, soziologisch gesprochen: das Heterostereotyp prägt das Autostereotyp. Damit wird der Aufbau einer starken Ich-Identität ungewöhnlich erschwert. Nicht zuletzt, weil die jungen Frauen die Schuld meist bei sich selbst suchen. Auch bei Effi Briest scheint diese Schuldfrage in der rollentypischen Art der Frauenfiguren in der Literatur des 18. und 19. Jahrhunderts als Selbstanklage und Selbstverachtung beantwortet zu werden:

»Und habe die Schuld auf meiner Seele«, wiederholte sie. »Ja, da *hab'* ich sie. Aber *lastet* sie auch auf meiner Seele? Nein. Und das ist es, warum ich vor mir selbst erschrecke. Was da lastet, das ist etwas ganz anderes – Angst, Todesangst und die ewige Furcht: es kommt doch am Ende noch an den Tag. Und dann außer der Angst ... Scham. Ich schäme mich. Aber wie ich nicht die rechte Reue habe, so hab' ich auch nicht die rechte Scham. Ich schäme mich bloß von wegen dem ewigen Lug und Trug« [...]. (EB 258)

Hier wird ein Unterschied zu den selbstverachtenden Schuldbekennnissen der jungen Frauen im bürgerlichen Trauerspiel erkennbar. Anders als diese Frauen, die keine Einsicht in die sie bedrängende Macht gewinnen und deshalb nur eine individuelle Schuld ausmachen können, ist Effi Briest auf dem Weg der Erkenntnis. Sie diskutiert mit sich selbst die Schuldfrage und stellt keine starke Belastung fest, was sie zunächst erschreckt. Wenn sie dann auf die »Angst«, die sich beinahe leitmotivisch durch den Roman zieht, und vor allem auf die »Scham« verweist, so sträubt sie sich gegen die Anerkennung einer individuellen Schuld, die eine Tragik bedeutet hätte, und blickt auf die Gesellschaft. Wie Innstetten hat auch sie Angst vor der öffentlichen Meinung, wenn ihr Ehebruch »noch an den Tag kommen sollte. Aber anders als Innstetten, der durchaus das »tyrannisierende Gesellschafts-Etwas« (EB 278) erkennt und dennoch sich nicht dagegen auflehnt, kann Effi ihre Rolle nicht so klar einschätzen. Deshalb muss sie zum Schluss ihren Mann, obwohl sie weiß, dass er »ohne rechte Liebe« sei, von jeder Schuld freisprechen, er habe »in allem recht gehandelt« (EB 348).

Als Leser haben wir wohl eine andere Meinung gewonnen und können die Schuldfrage auch besser beantworten. Das gelingt noch besser, wenn wir die weiteren sozialen Modellspiele in den anderen Erzählungen Fontanes als Vergleich heranziehen. In *Cécile* (1887) erleben wir einen ähnlich tragischen Verlauf – mit Duell und Tod der »Heldin« – in einer Ehe im adligen Milieu, wobei Cécile einen anderen Lebensweg als Effi durchlaufen hat, war sie doch vorher eine fürstliche Mätresse. Aber wie bei Effi Briest zeichnet der Erzähler dennoch ein überaus sympathisches Bild dieser Frau, die in einer Welt, in der die Frauen nur als (Lie-

bes-)Objekte betrachtet werden, nicht zu bestehen vermag. Aber es gibt auch andere, lebensstüchtige und widerstandsfähige Frauen in Fontanes Romanen. Allerdings sind es meist Frauen aus der bürgerlichen Schicht, die sich offensichtlich leichter in die bestehende Gesellschaft einzuordnen vermögen, ohne dabei ihr Selbstwertgefühl zu verlieren. Um so wichtiger sind allerdings die adligen Beispiele wie Melanie van der Straaten in *L'Adultera* (1882), die eine schweizerische Adlige ist und einen 25 Jahre älteren Berliner Bankier geheiratet hat, und auch die Gräfin Melusine von Barby im *Stechlin* (1899), die nach ihrer Scheidung eine beeindruckende und deshalb auch den jungen Stechlin irritierende Selbstständigkeit entwickelt. Die (klein-)bürgerlichen Beispiele sind Lene Nimptsch aus *Irrungen, Wirrungen* (1888), Corinna Schmidt aus *Frau Jenny Treibel* (1893) und zuletzt Mathilde Möhring aus dem gleichnamigen Roman (posthum 1906).

Dass Fontane mit *Effi Briest* – wie schon mit *Cécile* – bewusst eine missglückte Selbstverwirklichung einer Frau im adligen Milieu hat zeigen wollen, wird nicht nur durch die oben genannten anderen Beispiele deutlich, sondern mehr noch dadurch, dass Fontane das Vorbild für seine Effi, die aus märkischem Adel stammende Elisabeth von Ardenne und ihre Biographie, für seinen Roman stark verändert hat. Diese offensichtlich sehr selbstbewusste Adlige ergriff nach der Scheidung den Beruf der Krankenpflegerin und schuf sich damit eine Existenzbasis. Auch war sie keine so junge Frau mehr wie Effi – von ihrem Mann trennten sie nur wenige Jahre – und zudem strebte sie wohl eine zweite Ehe mit dem Düsseldorfer Richter an.³⁴ Das zeigt, dass es für adlige Frauen durchaus Handlungsoptionen gab. Wenn Fontane in seinem »Experimentalroman« *Effi Briest* die Versuchsanordnung verschärfte, dann wollte er wohl eher auf den *typischen* Verlauf solcher Scheidungsprozesse im Adel verweisen. Melanie van der Straaten, Melusine von Barby und auch Elisabeth von Ardenne wären dann die (aner kennenswerten) Ausnahmen.

Wie sich Fontane eine geglückte Selbstverwirklichung einer adligen Frau vorstellen konnte, wird an der Figur der Melanie van der Straaten aus *L'Adultera* deutlich. Man muss diesen Lebensentwurf als optimistisches Gegenmodell zu der »tragischen« Geschichte der Effi Briest lesen. So führt in der »Novelle« der Ehebruch zu einer neuen Ehe, weil sich der Kommerzienrat van der Straaten nicht nur nicht duelliert, sondern sogar in die Scheidung einwilligt. Zwar fühlt auch die Ehebrecherin, dass ihr die Gesellschaft »unversöhnlich« gegenübersteht, aber sie kann einen »trotzige[n] Stolz«³⁵ entwickeln. Anders als Effi hat sie die Mechanismen der Gesell-

34 Vgl. dazu Fontane: *Effi Briest* (= GBA), S. 353-358 u. S. 522 (Literaturhinweise).

35 Theodor Fontane: *L'Adultera*, in: Ders.: *Sämtliche Romane, Erzählungen, Gedichte, Nachgelassenes*. Bd. II. 3., durchgesehene Aufl. München 1990, S. 119, 124 (= Hanser-Ausgabe).

schaft gut erkannt und zieht daraus Selbstbewusstsein und Handlungskraft. Was Innstetten, ein »Mann von Prinzipien« und von »Grundsätzen« (EB 38), so ideal verkörpert, wird von Melanie ebenso radikal in Frage gestellt:

ich habe nie begriffen, wie man Grundsätze haben kann oder Prinzipien, was eigentlich dasselbe meint, aber mir immer noch schwerer und unnötiger vorgekommen ist. Ich hab' immer nur getan, was ich wollte, was mir gefiel, wie mir gerade zumute war. Und ich kann es auch so schrecklich nicht finden. Auch jetzt noch nicht. Aber gefährlich ist es, so viel räum' ich ein, und ich will es anders zu machen suchen. Will es lernen. Ganz bestimmt.³⁶

Melanie van der Straaten lernt tatsächlich, die Gesellschaft und deren »Morak richtig einzuschätzen und sich auf eigene Lebensvorstellungen zu besinnen: »Mir ist das Glück etwas anderes als ein Titel oder eine Kleiderpuppe.«³⁷ Wie Effi ist auch sie ein »verwöhnter Liebling der Gesellschaft«,³⁸ kann sich aber aus dem goldenen Käfig befreien.

Ebenso eindrucksvoll und anrührend gestaltet Fontane die Lebens- und auch Liebesmodelle der kleinbürgerlichen Frauen, die anders als seine adligen jungen Frauen sehr früh lernen müssen, sich ihren Platz in der Gesellschaft selbst zu erobern. Wahrscheinlich fehlen deshalb die Eltern oder sind, wie der Gymnasialprofessor Schmidt in *Frau Jenny Treibel*, keine große Hilfe beim Sozialisationsprozess ihrer Kinder. Anders als die jungen adligen Frauen, die übergangslos aus der Abhängigkeit der Herkunftsfamilie in die neue Abhängigkeit einer patriarchalisch strukturierten Ehe wechseln, sammeln diese bürgerlichen Frauen ihre Erfahrungen, können sogar Berufe ausüben – Lene Nimptsch und Stine sind Näherinnen, Mathilde Möhring wird nach dem Tod ihres Mannes sogar Lehrerin – und lernen so, sich sozial – und auch moralisch – selbst zu bestimmen. Das ideale Beispiel ist wohl Lene Nimptsch, der die besondere Sympathie des Autors gilt. Sie repräsentiert eben die schon zitierte »glücklichste Mischung« von Vernunft und Gefühl, ist zu großen Emotionen fähig, aber auch klug genug zu wissen, was sie in dieser Welt erreichen kann. Dennoch vermutet Fontane, dass solche Frauen, die »verzichten« mussten, wohl einen »Knacks fürs Leben weg«³⁹ haben.

Effi Briest hingegen kann sich nicht frei machen von ihrer ständischen Prägung, die ihr besonders durch die Mutter vermittelt wird, auch wenn sie immer wieder Befreiungsversuche wagt. Der soziale Druck, der auf ihr lastet, verhindert ihre persönliche Entfaltung. Dennoch wäre es falsch, Fontane zu unterstellen, er habe damit der Gesellschaft alle Schuld zuge-

36 Fontane: *L'Adultera*, S. 120.

37 Fontane: *L'Adultera*, S. 134.

38 Fontane: *L'Adultera*, S. 132.

39 So am 16. Juli 1887 an F. Stephany. Hier zitiert nach: Fontane-Handbuch, S. 576.

messen. Das würde nämlich eine neue ›moderne‹ Form der Tragik bedeuten, die sich durchaus bei den Naturalisten finden lässt, wenn sie mit Abstammungs- und Milieutheorie ihre Figuren in ein System von Abhängigkeiten hineinpressen. Bei Fontane – das zeigen die unterschiedlichen Lebensmodelle der genannten Frauenfiguren – gibt es Wahlmöglichkeiten, gibt es die Chance der Selbstverwirklichung, wenn es auch gerade für die jungen adligen Frauen sehr schwierig ist, weil sie nicht genügend gesellschaftliche Erfahrungen sammeln können – wiederum ist Melanie van der Straaten eine bemerkenswerte Ausnahme, wird sie doch Sprachlehrerin, um die Familie zu unterstützen.

Fontane hat den Diffusionsprozess eines Adels, der sich einerseits an die alte Standesethik klammert, aber andererseits sich an die neuen Gesellschaftsstrukturen anzupassen beginnt und die neuen Herausforderungen durchaus erkennt, sehr gut beobachtet und beschrieben. So können sich Innstetten und Wüllersdorf bei der Diskussion über die Notwendigkeit des Duells eine »Verjähungstheorie« (EB 276), liegt doch der Ehebruch über sechs Jahre zurück, vorstellen, meinen aber, sich dem »Ehrenkultus« unterwerfen zu müssen, »so lange der Götze gilt« (EB 280). Dieses »so lange« signalisiert die Einsicht in die prekäre Situation des Adels in einer sich neu formierenden Gesellschaft. Statt sich den Herausforderungen einer ›modernen‹ Gesellschaft zu stellen, verharren die meisten der Fontane'schen Adligen in einer abwartend-trotzigen Haltung.

Welches Ideal eines Menschen Fontane im Sinn hatte, als er *Effi Briest* verfasste, wissen wir aus seiner Autobiographie *Meine Kinderjahre* (1893), die er während der Arbeit an dem Roman schrieb:

Das große, mit Pflicht-, Ehr- und Rechtsbegriffen ausgestaffierte Tugendexemplar, ist unbedingt respektabel und kann einem sogar imponieren; trotzdem ist es nicht das Höchste. Liebe, Güte, die sich bis zur Schwachheit steigern dürfen, müssen hinzukommen und unausgesetzt darauf aus sein, die kalte Vortrefflichkeit zu verklären, sonst wird man all dieses Vortrefflichen nicht recht froh.⁴⁰

Aus diesem Menschenbild wird verständlich, warum Fontane Innstetten nicht als »Ekel«, sondern als ein »ganz ausgezeichnetes Menschenexemplar«⁴¹ sehen konnte. Er kann der selbstquälerischen Radikalität solcher Männer seinen Respekt nicht versagen. Seine Zuneigung liegt jedoch bei jenen, die eben durch ›Liebe, Güte‹ überzeugen. Diese Anlagen trägt sein ›Naturkind‹ Effi Briest in sich, deshalb liebt der Erzähler diese Figur so sehr, aber dieses »Kind« kann sich nicht von den jugendlichen »Vorstellungen und Träumen« (EB 24) lösen, will weiter »schön und poetisch« bleiben, empfindet das Leben »wie ein Märchen« und möchte gar »eine

40 Theodor Fontane: *Meine Kinderjahre*. Autobiographischer Roman. 4. Aufl. Berlin 2001, S. 151.

41 Fontane: *Effi Briest* (= GBA), S. 387, 388.

Prinzessin« sein, obwohl die Mutter es frühzeitig warnt: »Die Wirklichkeit ist anders« (EB 33). So muss diese so liebenswürdige Kindfrau an der Realität scheitern, weil sie nur begrenzt eine »soziale Kompetenz« erwirbt, aber auch keinen »trotzige[n] Stolz«⁴² wie Melanie van der Straaten ausbildet und vor allem, weil sie nicht erkennt, was Thomas Mann als die Quintessenz des Romans bestimmt hat: dass »nicht länger die selbstverständlich-unangezweifelte Basis alles sittlichen Lebens« gegeben ist und deshalb die Gesellschaft *individuelle* Selbstverwirklichungsanstrengungen erfordert – mit ihr oder auch gegen sie. »Es braucht nicht alles Tragödie zu sein.«⁴³

42 Fontane: *L'Adultera*, S. 124.

43 So Melanie van der Straaten. Fontane: *L'Adultera*, S. 119.

NIKOLA ROBBACH

Sicherheit ist nirgends.
Arthur Schnitzlers Monologerzählungen
Leutnant Gustl (1900) und *Fräulein Else* (1924)

Arthur Schnitzler (1862–1931) gehört zweifellos zu den größten deutschsprachigen Prosaisten der Moderne. *Der Weg ins Freie* (1908) und *Therese. Chronik eines Frauenlebens* (1928) sind Romane, die dem konventionellen literarischen Helden ebenso eine Absage erteilen wie dem narrativen Modell von Handlungslogik und Ereignishaftigkeit und die damit die klassische Gattungsnorm verlassen. Thomas Mann bekennt Schnitzler gegenüber: »ich muß Ihnen sagen, wie sehr ich Ihre ›Therese‹ liebe, diesen Roman, der, wie alle guten und wichtigen heute, keiner mehr ist.«¹ Dennoch sind es nicht jene narrativen Großtexte, mit denen Schnitzler sich seinen Rang unter den ganz Großen der literarischen Moderne erobert hat – die Rezeptionsgeschichte gibt den Erzählungen den Vorrang.²

Diese bestechen nicht nur durch treffsichere Gesellschaftsanalyse und brillanten Stil, sondern auch und vor allem durch psychologische Tiefenschärfe. Nicht zufällig hat man in Arthur Schnitzler das Alter ego Sigmund Freuds gesehen, nicht zufällig hat Freud Schnitzler aus einer Art ›Doppelgängerscheu‹ gemieden und die Möglichkeit des Dichters bewundert, »daß Sie durch Intuition – eigentlich aber in Folge feiner Selbstwahrnehmung – alles das wissen, was ich in mühseliger Arbeit an anderen Menschen aufgedeckt habe.«³

1 Thomas Mann an Arthur Schnitzler, Brief vom 28. Mai 1928, in: Herta Krotkoff (Hg.). *Arthur Schnitzler – Thomas Mann: Briefe*, in: *Modern Austrian Literature* 7 (1974), H. 1/2, S. 1-33, hier S. 25.

2 Von Schnitzlers Dramen – nicht weniger repräsentativ für die Moderne als die Prosa – soll hier nicht die Rede sein.

3 Sigmund Freud an Arthur Schnitzler, Brief vom 14. Mai 1922, in: Sigmund Freud: *Briefe an Arthur Schnitzler*. Hg. v. Henry [= Heinrich] Schnitzler, in: *Die neue Rundschau* 66/1 (1955), S. 95-106, hier S. 96f.

Moderne und Monolog

*Leutnant Gustl*⁴ (1900) und *Fräulein Else* (1924) heben sich in charakteristischer Weise von anderen Erzählungen Schnitzlers ab. Sie verhandeln Gegenwartsthemen und -inhalte, doch erst ihre formale, radikal subjektive Gestaltung dokumentiert ihre Modernität – ganz mit denjenigen Modernetheoretikern gedacht, die die literarische Moderne nicht durch neue Inhalte, sondern durch neue Konstruktionsprinzipien definiert sehen. Wenn die moderne Literatur neue Inhalte gestaltet (Silvio Viettas Beispiele sind wissenschaftliche, ökonomische und politische Revolutionen), dann ist nicht deren objektive Widerspiegelung, sondern ihre subjektiv-perspektivische Darstellung modern.⁵ Jene subjektive Darstellung realisiert Schnitzler mit Hilfe des ausschließlichen oder dominierenden inneren Monologs; ihm verdanken beide hier behandelten Texte die Bezeichnung »Monologergzählung« bzw. »Monolognovelle«.⁶ Der Österreicher führt die Erzähltechnik mit *Leutnant Gustl* in die moderne deutschsprachige Literatur ein. Als erster durchgehender innerer Monolog in der Literaturgeschichte gilt allerdings Edouard Dujardins Erzählung *Les lauriers sont coupés* (1888), die Schnitzler in der Ausgabe von 1897 liest und von der er sich ausdrücklich inspirieren lässt.⁷ Dujardins trotz alledem konventioneller Text schöpft das innovative Potenzial der Erzähltechnik nicht aus. Schnitzlers Kommentar, hier fehle »der rechte Stoff«,⁸ ist treffend, Dujardin ignoriert die Möglichkeiten zur Darstellung einer komplexen Figurenpsychologie. Schnitzler seinerseits verfolgt mit der Monologtechnik ein anderes, pro-

4 Ich wähle hier die übliche Schreibweise *Leutnant Gustl*, obgleich Erstdruck und erste Buchausgabe den Titel *Lieutenant Gustl* tragen. Erst 1914 modernisiert der Fischer Verlag bei einer Neuauflage die Orthographie.

5 Vgl. Silvio Vietta: *Ästhetik der Moderne. Literatur und Bild*. München 2001, S. 40.

6 Schnitzler selbst spricht von einer »ziemlich sonderbaren Novelle« (Arthur Schnitzler an Hugo von Hofmannsthal, Brief vom 17. Juli 1900, in: Arthur Schnitzler: *Briefe 1875–1912*. Hg. v. Therese Nickl u. Heinrich Schnitzler. Frankfurt a.M. 1981, S. 387). Die Forschung übernimmt den Terminus meist für *Leutnant Gustl* und *Fräulein Else*, ohne ihn zu diskutieren. Für die Bezeichnung »Novelle« sprechen geschlossene Form, strenger Aufbau, Beschränkung von Personenzahl, Raum und Zeit sowie die zweifellos vorhandene »unerhörte Begebenheit« (Goethe). Wichtige Gegenargumente bilden der subjektive Erzählstil sowie die – das legt Zenke an *Fräulein Else* ausführlich dar – trotz komplexer (Leit-)Motivstruktur mangelnde novellistische Konzentration. Vgl. Jürgen Zenke: *Die deutsche Monologergzählung im 20. Jahrhundert*. Köln, Wien 1976, S. 57–68.

7 Vgl. Arthur Schnitzler an Georg Brandes, Brief vom 11. Juni 1901, in: Georg Brandes und Arthur Schnitzler. Ein Briefwechsel. Hg. v. Kurt Bergel. Berkeley, Los Angeles 1956, S. 88.

8 Vgl. Arthur Schnitzler an Georg Brandes, Brief vom 11. Juni 1901, in: Georg Brandes und Arthur Schnitzler, S. 88.

gressiveres Ziel: Er begegnet mit ihr einem zentralen Thema der Moderne, der Subjektivität.

Der modernen Literatur – und mit ihr Schnitzler – geht es um zwei Aspekte, die ich Darstellung von Subjektivität und Subjektivierung der Darstellung nenne.

Zum ersten Aspekt: Man sucht nach Wegen, Subjektivität auf eine Weise zu gestalten, die jegliche subjektbezogene Geschlossenheit und Identität in Frage stellt. Symptomatisch ist ein Essay Hermann Bahrs, jenes Apologeten der Moderne, dessen subtiles Gespür für literarisch-kulturelle Tendenzen, Schwingungen und (künftige!) Ereignisse dort eindrucksvoll belegt ist: In *Die neue Psychologie* (1890) fordert Bahr eine dekompositiv arbeitende psychologische Darstellung, die das Unbewusste vor dem Zugriff der Ratio zeigen müsse.⁹ Schnitzlers eine Dekade später eingesetzte innovative Monologtechnik wirkt wie die Einlösung des Bahr'schen Postulats.¹⁰

Zum zweiten Aspekt, der Subjektivierung der Darstellung: Die literarische Moderne ersetzt den bis ins 19. Jahrhundert hinein wirkungsmächtigen auktorial-allwissenden Erzähler durch die eingeschränkte personale Perspektive eines Er- oder Ich-Erzählers,¹¹ welche einer erkenntnis- und sprachtheoretischen Skepsis hinsichtlich der Erkenntnis- und ›Vertexungs-‹Möglichkeit der Lebenswelt korrespondiert. Die souverän inszenierte Wahrheitsbehauptung wird abgelöst durch den subjektiv fragmentierten Blick auf eine fragwürdige Wirklichkeit. Der vollständige innere Monolog einer einzigen Figur bedeutet eine radikale Zuspitzung jenes narrativen ›Strukturwandels‹.

Nicht nur die perspektivische Beschränkung mag Leserin und Leser im Fall von *Leutnant Gustl* und *Fräulein Else* irritieren, sondern auch die

9 Vgl. Hermann Bahr: *Die neue Psychologie*, in: Ders.: *Zur Überwindung des Naturalismus. Theoretische Schriften 1887–1904*. Ausgewählt, eingeleitet u. erläutert v. Gotthart Wunberg. Stuttgart, Berlin, Köln u. a. 1968, S. 53–64, hier S. 60f.

10 Auf jene indirekte Verbindung von Bahr zu Schnitzler verweisen insbesondere zwei Forschungsbeiträge: Evelyne Polt-Heinzl: *Arthur Schnitzler. Leutnant Gustl*. Stuttgart 2000, S. 32–34 – Konstanze Fliedl: *Leutnant Gustl*, in: Cornelia Niedermeier, Karl Wagner (Hg.): *Literatur um 1900. Texte der Jahrhundertwende neu gelesen*. Köln, Weimar, Wien 2001, S. 135–140, hier S. 136.

11 Wenn ich vom personalen Ich-Erzähler spreche, gehe ich über Franz K. Stanzels (*Theorie des Erzählens*, 1979) immer noch übliches Modell dreier Erzählsituationen (personaler, auktorialer, Ich-Erzähler) hinaus. Angemessener ist eine Trennung von erzählender Person (Er/Sie, Ich) und Erzählperspektive (auktorial, personal, neutral), die in sechs Konstellationen kombiniert werden können. Vgl. den an Stanzel und Gérard Genette angelehnten Vorschlag von Jochen Vogt: *Grundlagen narrativer Texte*, in: *Grundzüge der Literaturwissenschaft*. Hg. v. Heinz Ludwig Arnold u. Heinrich Detering. 2. Aufl. München 1997, S. 287–307, hier S. 301.

Unmöglichkeit einer – bei Ich-Erzählungen doch naheliegenden – identifikatorischen Lektüre. Die Monologe Gustls und Elses produzieren auf unterschiedliche Weise Distanz, gar Befremdung. Hier gewinnt man Einblick in die Gedankenwelt eines mäßig intelligenten Offiziers voller antisemitischer Vorurteile und sexistischer Aggressionen, dort in die einer jungen Frau zwischen Selbstsuche und Selbstsucht, Einsamkeit und Hysterie, sexuellen Sehnsüchten und Todesvisionen.

»Sicherheit ist nirgends«¹² die berühmte Formel aus dem *Paracelsus* (ED 1898, UA 1899) ist nicht nur philosophisch-weltanschaulich oder sozialhistorisch, sondern auch literaturtheoretisch lesbar. Sie kann die Mehrdeutigkeit und Offenheit bezeichnen, die moderne Erzählstrategien bewirken.

Leutnant Gustl

Entstehung und Publikation

Nachdem Schnitzler den *Leutnant Gustl* bei einem Aufenthalt in Bad Reichenau im Juli 1900 in fünf Tagen niedergeschrieben hat, notiert er, sonst äußerst selbstkritisch, in sein Tagebuch die »Empfindung, dass es ein Meisterwerk«¹³ sei. Die kurze Niederschrift hat eine lange Vorgeschichte. Am Anfang, 1896, steht eine Idee, zu der den Verfasser ein realer Vorfall anregt.¹⁴ Erst vier Jahre später wendet sich Schnitzler dem Stoff erneut zu, und zwar kurz nach der Lektüre von Freuds *Traumdeutung*.¹⁵ Am 27. Mai 1900 entsteht eine Skizze mit dem Titel *Ehre*.

Leutnant Gustl, dessen Erstlesung am 23. November 1900 in der *Freien Litterarischen Vereinigung* in Breslau stattfindet, erscheint am 25. Dezember 1900 in der *Neuen Freien Presse* in Wien, die erste Buchausgabe datiert von 1901. Die Erstveröffentlichung steht unter misslichen Vorzeichen. In einem vorausgehenden streitbaren Briefwechsel mit dem Herausgeber der Zeitschrift, Theodor Herzl, besteht Schnitzler auf einem ungeteilten Text-

12 Das Zitat entstammt der Schlussäußerung des Protagonisten, vgl. Arthur Schnitzler: *Paracelsus*, in: Ders.: *Das Vermächtnis. Dramen*. Frankfurt a.M. 1994, S. 177-216, hier S. 215.

13 Eintrag vom 19. Juli 1900, in: Arthur Schnitzler: *Tagebuch 1893–1902*. Unter Mitwirkung v. Peter Michael Braunwarth, Konstanze Fliedl, Susanne Pertlik u. Reinhard Urbach hg. v. der Kommission für literarische Gebrauchsformen der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Obmann: Werner Welzig. Wien 1989, S. 333.

14 Näher dazu Polt-Heinzl: Arthur Schnitzler. *Leutnant Gustl*, S. 36.

15 Gemäß Tagebuch liest Schnitzler Freuds *Traumdeutung* nicht lange vor den Skizzen zum *Leutnant Gustl* am 27. Mai 1900. Vgl. den Eintrag vom 26. März 1900, in: Schnitzler: *Tagebuch 1893–1902*, S. 325.

abdruck, dennoch fehlt in den meisten Exemplaren aus technischen Gründen der Schluss. Zu allem Überfluss ist oberhalb des Strichs, unter dem die Feuilletonerzählung platziert ist, ein banales Werbegedicht abgedruckt – vollständig, worüber sich Karl Kraus mokiert.¹⁶

Inhalt

Leutnant Gustl ist die Geschichte eines jungen Offiziers, dessen Wertvorstellungen sich kompromisslos am militärischen Ordnungssystem orientieren, dessen patriotische Gesinnung sich mit antisemitischen Ressentiments verbindet und der sein Minderwertigkeitsgefühl mit einem starken Aggressionsdrang – gegen Zivilisten, gegen Akademiker, gegen Juden, gegen Frauen – zu kompensieren sucht. Die Uniform gibt Gustl Halt. Als Mitglied einer großen und dennoch nach außen klar abgrenzbaren Gemeinschaft kann er seine belastenden sozialen Verhältnisse vergessen (seine Eltern vermögen weder seiner Schwester zu einem Mann zu verhehlen noch für ihn selbst Spielschulden zu begleichen), kann er seine Einsamkeit hinter Kameradenfreundschaft und seine Haltlosigkeit hinter einem strengen Reglement verbergen.

Geschehen und Gedanken setzen am Abend des 4. Aprils 1900 ein. Gustl sitzt mit einem geschenkten Billett in einem Oratorium.¹⁷ Er fühlt sich fehl am Platz und schwankt zwischen Langeweile und aufgesetzter Bildungsbeflissenheit, Unsicherheit und nach außen gerichteter Aggression. Seine Gedanken kreisen um das Militär und die Kameraden, um Frauen und Sex, um die Familie und um das Duell mit einem Juristen, das er am nächsten Tag zu bestreiten hat. Die Bemerkung des Akademikers, wohl kaum alle Soldaten kämen aus Vaterlandsliebe zum Militär, hat Gustl dazu getrieben, nicht nur die Ehre der Armee, sondern auch seine eigene verteidigen zu müssen: Ihn selbst hat lediglich der Verweis von der höheren Schule zum Militär gebracht.

16 Zu Karl Kraus' Spöttelei in der Fackel 2/63 (1900), S. 26 [in einer unbetitelten Glosse zur Wiener Tagespresse, S. 24-26] und allgemein zu den Umständen des Erstdrucks vgl. Hans-Ulrich Lindken: Vor- und Nachspiele zu Arthur Schnitzlers *Leutnant Gustl*, in: Ders. (Hg.): Das Magische Dreieck. Polnisch-deutsche Aspekte zur österreichischen und deutschen Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts. Frankfurt a.M., Bern, New York u. a. 1992, S. 49-75, hier S. 53-55.

17 Reinhard Urbach fand heraus, dass der Evangelische Singverein am 4. April 1900 im Wiener Musikvereinssaal Felix Mendelssohn-Bartholdys *Paulus* aufführte, vgl. Reinhard Urbach: Schnitzler-Kommentar zu den erzählenden und dramatischen Werken. München 1974, S. 104f. Die Friedensbotschaft des Oratoriums steht in ironischem Kontrast zu Gustls aggressiver Abwehrhaltung, vgl. dazu Erich Kaiser: Arthur Schnitzler: *Leutnant Gustl* und andere Erzählungen. München 1997, S. 52.

An der Garderobe gerät der junge Offizier in Streit mit einem Bäckermeister, da dieser ihm nicht freiwillig seinen Platz in der Reihe einräumt. Nach einer unflätigen Äußerung Gustls hält der Bäcker dessen Säbel fest, um ihn an einer körperlichen Konfliktlösung zu hindern, und bezeichnet ihn als »dummen Buben«. Auch wenn sein Kontrahent die Auseinandersetzung ausdrücklich geheim halten möchte, ist doch gemäß dem militärischen Kodex Gustls Ehre verloren. Er hätte sie lediglich durch sofortige Tötung des Gegners retten können – eine Wiederherstellung durch Duell ist angesichts des nicht satisfaktionsfähigen Gegners, eines Handwerkers, unmöglich: »... ganz wehrlos sind wir gegen die Zivilisten ...«,¹⁸ klagt Gustl.

Als einzige Möglichkeit der Wiederherstellung seiner Ehre kristallisiert sich für Gustl nun der Suizid heraus. Um ihn kreisen im Folgenden seine Gedanken, vor ihm fliehen sie und zu ihm kehren sie nach umfänglichen, widersprüchlich-konfusen Abschweifungen zurück. Der Leser begleitet den Leutnant, wie er im seelischen Ausnahmezustand eine Nacht lang durch Wien irrt.¹⁹ Als Gustl am frühen Morgen in ein Kaffeehaus tritt, um dort seine Henkersmahlzeit einzunehmen, erfährt er, dass Bäckermeister Habetswallner einem Schlaganfall erlegen ist. Gustl verschwendet nun keinen weiteren Gedanken an den Selbstmordplan, obgleich seine Ehre keinesfalls wiederhergestellt ist und er – auch im bevorstehenden Duell – satisfaktionsunfähig bleibt. Erleichtert freut er sich seines Lebens, verdrängt unter grober Missachtung des militärischen Ehrenkodexes, der ihm bisher allgemein gültige Leitlinie war, das Erlebte, um sogleich all seine aggressive mentale Energie auf das Duell zu richten: »Dich hau' ich zu Krenfleisch!« (LG 366) lautet der Schlusssatz.

Äußere Handlung – innere Krise

Mehr geschieht nicht in Schnitzlers Erzählung. Die Handlung, auf die alles zusteuert und um die alle Gedanken kreisen, der Selbstmord, findet nicht statt. Gerade jene narrative Statik, die Handlungs- und Ereignislosigkeit, durch die auch »das Storyhafte und damit [die] Nacherzählbarkeit«²⁰ abnimmt, macht die – skandalöse – Modernität des *Leutnant Gustl* aus. Die

18 Arthur Schnitzler: *Leutnant Gustl*, in: Ders.: *Gesammelte Werke. Die Erzählenden Schriften*. 2 Bde. Frankfurt a.M. 1981 (1. Aufl. 1961), Bd. I, S. 337-366, hier S. 347; im Folgenden mit der Sigle LG belegt.

19 Gustls Weg ist genau nachvollziehbar. Polt-Heinzl zeichnet ihn auf einem Wiener Stadtplan ein, vgl. Polt-Heinzl: Arthur Schnitzler. *Leutnant Gustl*, S. 10f.

20 Michaela L. Perlmann: Arthur Schnitzler. Stuttgart 1987, S. 134.

äußere Handlung rückt aus dem erzählerischen Zentrum, es geht um eine innere Krise.

Mit einer solchen Umgewichtung der Erzählsujets ist ein darstellerisches Problem verbunden: Die erzähltechnisch konsequente Konzentration auf die Gestaltung psychischer Ereignisse, die den (fast)²¹ vollständigen inneren Monolog auszeichnet, schließt die Darstellung äußerer Handlung und Ereignisse beinahe ganz aus, ein Erzählrahmen in der dritten Person, der dies leisten könnte, fehlt. Doch selbst handlungsarme Erzählstoffe wie *Leutnant Gustl* und *Fräulein Else* besitzen äußere Handlungselemente, die nicht im Kopf des monologisierenden Protagonisten ablaufen und die nicht automatisch von ihm gedanklich reflektiert und versprachlicht werden – etwa habitualisierte Verhaltensweisen wie die Lenkung der eigenen Schritte in eine bestimmte Richtung. Ihre Unterdrückung im Text wäre dem Verständnis und der Orientierung des Lesers oft abträglich, doch wenn sie erwähnt werden, kann dies ungenau klingen: »Nun wende ich mich nochmal um und winke ihnen zu. Winke und lächle.«²² Craig Morris, dem die Umgehung des berichtenden Ich in *Leutnant Gustl* gelungener erscheint als in *Fräulein Else*, zieht für seine Kritik Dorrit Cohns Vergleich mit einem Gymnastiklehrer heran, der körperliche Übungen mit verbaler Veranschaulichung untermale.²³

Um die innere Krise seines Protagonisten herauszuarbeiten, setzt Schnitzler ihn einer psychischen Extremsituation aus, deren Konstruiertheit ironisch ausgestellt wird: Der Schlaganfall des Bäckers, den Gustl anfangs erwägt (»Und wenn ihn heut nacht der Schlag trifft, so weiß ich's ...«; LG 348), ereignet sich tatsächlich, doch nun verhält der junge Offizier sich konträr zu seinen zuvor verkündeten »Überzeugungen«.

Die narrative Konstruktion mutet wie eine wissenschaftliche Versuchsanordnung an. Darüber hinaus ist die Nähe zur (psycho-)analytischen Fallstudie nicht abzustreiten: Der innere Monolog, so Fritsche, ist die literarische Gattung, die der Psychoanalyse am ehesten entspricht.²⁴ Diese Analogie hat zu der verbreiteten psychoanalytischen Lesart des

21 Ihn unterbrechen lediglich die zwei Kurzdialoge Gustls mit Bäckermeister und Kellner. Vgl. zu Schnitzlers Technik der Dialogintegration in den inneren Monolog Manfred Jäger: Schnitzlers *Leutnant Gustl*, in: *Wirrendes Wort* 15/5 (1965), S. 308-316, hier S. 309f.

22 Arthur Schnitzler: *Fräulein Else*, in: Ders.: *Gesammelte Werke. Die Erzählenden Schriften*. 2 Bde. Frankfurt a.M. 1981 (1. Aufl. 1961), Bd. II, S. 324-381, hier S. 324; im Folgenden mit der Sigle FE belegt.

23 Vgl. Dorrit Cohn: *Transparent Minds. Narrative modes for presenting consciousness in fiction*. Princeton/N.J. 1978, S. 222, übersetzt von Craig Morris: *Der vollständige innere Monolog: eine erzählerlose Erzählung? Eine Untersuchung am Beispiel von Leutnant Gustl und Fräulein Else*, in: *Modern Austrian Literature* 31/2 (1998), S. 30-51, hier S. 34.

24 Vgl. Alfred Fritsche: *Dekadenz im Werk Arthur Schnitzlers*. Frankfurt a.M. 1974, S. 244.

Leutnant Gustl geführt, die auch Klaus Laermann vertritt. Er sieht die Annäherung des inneren Monologs an den psychoanalytischen Diskurs, nicht ohne auf die Unterschiede zwischen beiden zu verweisen: Die Chaotisierung des erzählerischen Materials im inneren Monolog gleiche der Spontanität des psychoanalytischen Diskurses nur scheinbar.²⁵ Ein Gegner psychoanalytischer Deutungsversuche ist Gero von Wilpert, ohne dass er die psychoanalytischen Themenkomplexe (Ödipus-Komplex, Kastrationsangst, latente Homosexualität), die man Gustl habe »unterjubeln« wollen, eigentlich widerlegen würde.²⁶ Schnitzlers Figur mache sich, so Wilpert, als Freud-Ignorant gar keine Gedanken um eine mögliche, durch den Griff nach dem Säbel ausgelöste Kastrationsdrohung, sondern nur um seine Ehre.²⁷ Doch nicht nur Psychoanalysekenner darf man freudianisch ausdeuten; ein solches Argument identifiziert unzulässig den Bewusstseinshorizont der Figur mit dem des Rezipienten.

Innerer Monolog

Schnitzlers Monologergzählung bzw. *autonomous monologue* (Dorrit Cohn) verweist seine Leser kompromisslos auf den beschränkten Bewusstseinshorizont der Figur Gustl. Jene Kompromisslosigkeit und konsequente Zuspitzung der Erzähltechnik besticht. Sie hat dem Genre der Monologergzählung ein wissenschaftliches Interesse verschafft, das »in einigem Kontrast zu seiner Verbreitung«²⁸ steht.

Was ist mit »innerem Monolog« überhaupt gemeint? Die terminologische Konfusion ist groß, die wissenschaftliche Bezeichnung der Formen von Bewusstseinsdarstellung keinesfalls einheitlich. Man findet die Auffassung, dass der innere Monolog das mentale Phänomen des Bewusstseinsstroms (*stream of consciousness*) gestalte²⁹ oder seine häufigste Technik

25 Vgl. Klaus Laermann: *Leutnant Gustl*, in: Rolf-Peter Janz, Klaus Laermann: Arthur Schnitzler. Zur Diagnose des Wiener Bürgertums im Fin de siècle. Stuttgart 1977, S. 110-130, hier S. 129.

26 Vgl. Gero von Wilpert: *Leutnant Gustl und seine Ehre*, in: August Obermayer (Hg.): *Die Ehre als literarisches Motiv*. Dunedin 1986, S. 120-139, hier S. 121.

27 Vgl. Wilpert: *Leutnant Gustl und seine Ehre*, S. 126.

28 Jochen Vogt: *Aspekte erzählender Prosa. Eine Einführung in Erzähltechnik und Romantheorie*. 8., durchgesehene u. aktualisierte Aufl. Opladen 1998, S. 188.

29 Vgl. Eberhard Däschler: »Innerer Monolog«, in: Günther Schweikle, Irmgard Schweikle (Hg.): *Metzler Literatur Lexikon. Begriffe und Definitionen*. 2., überarb. Aufl. Stuttgart 1990, S. 221.

sei,³⁰ neben der umgekehrten Feststellung, der Bewusstseinsstrom sei eine besonders moderne Technik des inneren Monologs;³¹ jener letzten Auffassung steht auch die Verwendung des Begriffs »Bewusstseinsstrom« »nur zur Bezeichnung der Darstellung des Wie von psychischen Prozessen in der Grenzzone zwischen vorsprachlichem und sprachlichem Bereich«³² nahe. Von solchen Bestimmungen weicht wiederum die Gleichsetzung beider Termini ab: als innerer Monolog *oder* stream of consciousness werde die Technik der Bewusstseinsdarstellung zum Signum modernen Erzählens.³³

Innerer Monolog und Bewusstseinsstrom können definiert werden als eine in Ich-Form gehaltene direkte Figurenrede, in der als grundlegendes Tempus das Präsens, als Modus der Indikativ gelten. Die Abwesenheit von Verben des Bewusstseins (*verba credendi*) und von Anführungszeichen signalisiert die syntaktische Unabhängigkeit der Rede.

Wenn innerer Monolog und Bewusstseinsstrom nicht gleichgesetzt werden und der erste auch nicht als Umsetzung des zweiten verstanden wird, dann verbindet sich mit »Bewusstseinsstrom« meist die Vorstellung einer besonders radikalen Ausprägung des inneren Monologs: Empfindungen, Wahrnehmungen, Reflexionen erscheinen in prälogischer Folge, die Syntax wird gesprengt.³⁴ Dabei darf man nie übersehen, dass trotz des Eindrucks von Unmittelbarkeit auch der Bewusstseinsstrom nicht vorsprachlich Unbewusstes mimetisch abbildet, sondern eine moderne literarische Konvention vorstellt.

Innerer Monolog und Bewusstseinsstrom teilen in jedem Fall die gleiche syntaktische Form, die »stumme direkte Rede«, von Cohn in *Transparent Minds* (1978) als »quoted monologue« bezeichnet. Doch auch diese Bezeichnung ist nicht eindeutig. Nicht immer versteht man wie Cohn die stumme direkte Rede als übergeordnete Kategorie oder gemeinsames Merkmal von innerem Monolog und Bewusstseinsstrom. Jochen Vogt

30 Vgl. Zenke: Die deutsche Monolog Erzählung im 20. Jahrhundert, S. 20f., der mit hier kritischer Distanz die Position von Robert Humphrey, Melvin Friedman, Doris Stephan und Dorrit Cohn referiert.

31 Vgl. Jost Schneider: Einführung in die moderne Literaturwissenschaft. Bielefeld 2000, S. 164.

32 Zenke: Die deutsche Monolog Erzählung im 20. Jahrhundert, S. 21.

33 Vgl. Vogt: Aspekte erzählender Prosa, S. 182.

34 Die Begriffsgeschichte beginnt dagegen ganz anders. Der Psychologe William James bezeichnet um 1890 mit »stream of consciousness« mentale Prozesse und bezieht sich dabei ausdrücklich auf Edouard Dujardins Erzählverfahren in *Les lauriers sont coupés* – also auf eine rational durchkonstruierte, grammatisch-syntaktisch überwiegend korrekte und kohärente Darstellungsweise. Besonders populär wurde die Technik jedoch durch James Joyces *Ulysses* (1922), weshalb man vor allem eine fragmenthaft-unverbundene Art der Bewusstseinsdarstellung als »stream of consciousness« bezeichnet.

Darstellung beispielsweise ist in sich widersprüchlich: Einerseits wird mit Cohn behauptet, der Bewusstseinsstrom sei nichts anderes als die stumme direkte Rede oder letztere sei seine syntaktische Form.³⁵ Eine weitere Formulierung Vogts sorgt nicht gerade für Klarheit: die stumme direkte Rede werde *als* innerer Monolog *oder* Bewusstseinsstrom zur »vielleicht wichtigsten technischen Innovation im Roman der klassischen Moderne«. ³⁶ Andererseits tendiert Vogt dazu (und ich folge ihm hier nicht), nur eine bestimmte historische, etwa von Dostojewski eingesetzte Form als »stumme direkte Rede« zu bezeichnen; diese werde im Gegensatz zum inneren Monolog/Bewusstseinsstrom mit *verba credendi* und Anführungszeichen gebildet und gehe jenen modernen Erzähltechniken chronologisch voraus.³⁷

Gustls innerer Monolog ist kein *stream of consciousness* im Sinne einer radikalen Sprengung von Satzlogik und gedanklicher Kohärenz.³⁸ Seine Gedanken sind zwar sprunghaft, aber syntaktisch meist wohlgeformt, Pausenzeichen markieren nur selten Aposiopesen. Die strukturierende Instanz des impliziten Autors bleibt spürbar hinter dem vermeintlich spontanen Strom von Assoziationen; der formal-grammatischen Ordnung des Gedankenmaterials entspricht die inhaltliche Ordnung.

Impression und Identität

Laermann sieht hinter der regulierten Regellosigkeit dennoch eine »Einheit eines Bewußtseins«³⁹ als organisierende Instanz. Steht hinter Gustls Gedankenkonvolut tatsächlich ein einheitliches Bewusstsein – oder vielleicht ein unrettbares Ich?

Der Physiker und Philosoph Ernst Mach, dessen Erkenntnistheorie die impressionistische Literatur der Jahrhundertwende eklektizistisch aufgriff, prägte die Formel »Das Ich ist unrettbar.«⁴⁰ Sie impliziert den Sub-

35 Vgl. Vogt: *Aspekte erzählender Prosa*, S. 186 – Vogt: *Grundlagen narrativer Texte*, S. 305.

36 Vogt: *Grundlagen narrativer Texte*, S. 305.

37 Vgl. Vogt: *Aspekte erzählender Prosa*, S. 182.

38 Von Gustls *stream of consciousness* sprechen z.B. Thomas Freeman: *Leutnant Gustl, a Case of Male Hysteria?*, in: *Modern Austrian Literature* 25 (1992), H. 3/4, S. 41-51, hier S. 41 – Hans-Ulrich Lindken: *Interpretationen zu Arthur Schnitzler. Drei Erzählungen*. München 1970, S. 79. Lindken will bei Schnitzler gar von einem »*stream of consciousness*« sprechen.

39 Laermann: *Leutnant Gustl*, S. 118.

40 Ernst Mach: *Antimetaphysische Vorbemerkungen* [1885], in: Gotthart Wunberg (Hg.): *Die Wiener Moderne. Literatur, Kunst und Musik zwischen 1890 und 1919*. Stuttgart 1981, S. 137-145, hier S. 142.

stanzverlust des Individuums, das ständig wechselnden Eindrücken und Erlebnissen ausgesetzt ist und sich seinerseits aus diskontinuierlichen Empfindungen und Vorstellungen konstituiert. Verschiedenen Figuren Schnitzlers, allen voran dem Protagonisten des frühen Einakterzyklus *Anatol*, wurden bekanntlich ein impressionistischer Charakter und eine impressionistische Lebensform zugesprochen – ist auch Gustl ein impressionistischer Held? Erich Kaisers Interpretationsband möchte genau das pointiert vermitteln:

Die hier im Erzähleingang angeschlagenen Themen von zu Ende gehender Zeit, von Gustls fehlender Bildung, seiner Langeweile, Ungeduld, Aggressivität, innere [] Leere, seiner Sucht nach Unterhaltung und Ablenkung, von seinen vielen oberflächlichen sexuellen Abenteuern, seinen Minderwertigkeitsgefühlen, seiner Außensteuerung und Ich-Schwäche [...] fügen sich zum Bild des *impressionistischen Menschentyps* [...].⁴¹

So einfach ist es indessen nicht. Zweifellos präsentiert sich Gustl durch seine Gedanken als psychisch instabiler Mensch voller Brüche und Widersprüche.⁴² Selten ist er mit sich selbst in Übereinstimmung, selten hört er auf sich etwas vorzumachen. Sein Rollenspiel, das er nur ansatzweise durchschaut,⁴³ seine Anlehnung an fremde Identitäten, die er zitiert und kopiert, lassen ihn als fassadenhafte, diskontinuierliche, kernlose Persönlichkeit erscheinen. Man kann hier Impressionistisches diagnostizieren, allerdings auch mit der Psychoanalyse argumentieren: Unter deren Einfluss gebe Schnitzler, so Laermann, die Fiktion einer Bewusstseinskontinuität des Helden auf.⁴⁴

Auf der anderen Seite jedoch, und das spricht gegen die Deutung des Leutnants als eines impressionistischen Helden, stehen seine Gedanken meist nicht disparat und kontingent nebeneinander, sondern sind assoziativ verbunden. Durch den kurzen Monolog entsteht ein erstaunlich klares und stimmiges Bild von Gustls Charakter. Er präsentiert sich als ge- und erwachsener Mensch mit Beruf, Privatleben, sozialem Umfeld. Wie ein Korsett oder eine Uniform halten immer gleiche Einstellungen, Denk- und Verhaltensmuster seine Persönlichkeit zusammen – sogar die Behauptung impressionistischer Kernlosigkeit seines Wesens widerspräche

41 Kaiser: Arthur Schnitzler, S. 53 (Hervorhebung im Original).

42 Es ist dennoch meines Erachtens unnötig, wie Ekfelt es tut, das Formprinzip der Erzählung aufgrund von Gustls innerer Widersprüchlichkeit in sinneren Dialoge umzubenennen, vgl. Nils Ekfelt: Schnitzler's *Leutnant Gustl*. Interior monologue or interior dialogue?, in: Sprachkunst 11/1 (1980), S. 19-25.

43 »... Herr Leutnant, Sie sind jetzt allein, brauchen niemandem einen Pflanz vorzumachen ...« (LG 351).

44 Vgl. Laermann: *Leutnant Gustl*, S. 126. Einen gewissen Widerspruch zu diesem Befund bildet Laermanns zitierte Formel von der Einheit des Bewusstseins.

also nicht unbedingt der Behauptung persönlicher Kontinuität und Konsequenz. In gewisser Weise ist Gustl trotz aller Brüchigkeit identisch mit sich selbst. Natürlich ist diese persönliche Identität nicht positiv zu sehen, sie erweist sich als Starrheit und Stagnation. Immer wieder betont die Forschung die Zirkularität von Empfindungen, Erfahrungen und Erlebnissen. Gustl bleibt der gleiche Mensch: engstirnig und beschränkt, konventionell und spießig, von sexistischen und rassistischen Vorurteilen geleitet und hochgradig aggressiv.⁴⁵

Jener beschränkte Mensch steht unstrittig im Mittelpunkt der Erzählung – und auch der *Leutnant-Gustl*-Forschung. Sie deutet ihn als Individuum, das die Krise der österreichisch-ungarischen Monarchie vor 1914 spiegelt,⁴⁶ als widersprüchlichen individuellen Charakter, der zugleich den bedeutsamen Sozialcharakter seiner Zeit repräsentiere,⁴⁷ als Typus,⁴⁸ als Marionette,⁴⁹ als ewigen Spießier in Uniform und damit als zeitlos modernen Charakter.⁵⁰ Die Vielfältigkeit und Vielschichtigkeit der Deutungen lässt das Spannungspotenzial erkennen, das jener starke, provokative Text der frühen Moderne bis heute birgt.

Lust und Angst

Einige Aspekte der Figurenpsychologie verdienen eine genauere Betrachtung.

Gustl ist ein beziehungsarmer, vielleicht sogar bindungsunfähiger Mensch. Dagegen spricht nicht, dass Frauen einen großen Teil seines Denkens beherrschen – in einem ganz bestimmten Sinn: »Ach Gott, das ist doch das einzige reelle Vergnügen ...« (LG 359) Gustl denkt dauernd an Sex, unentwegt schweifen seine Gedanken ab zur namenlosen Ex-

45 Auf die Zirkularität von Erzählstruktur, Handlungsstruktur und Persönlichkeitsstruktur verweisen z.B. Alfred Doppler: Innerer Monolog und soziale Wirklichkeit. Arthur Schnitzlers Novelle *Leutnant Gustl*, in: Ders.: Wirklichkeit im Spiegel der Sprache. Aufsätze zur Literatur des 20. Jahrhunderts in Österreich. Wien 1975, S. 53-64, hier S. 61 – Lindken: Interpretationen zu Arthur Schnitzler, S. 80ff.

46 Vgl. Heinz Politzer: Nachwort, in: Arthur Schnitzler: *Leutnant Gustl*. Nachwort u. Anmerkungen v. Heinz Politzer. Frankfurt a.M. 1962, S. 40-50, hier S. 45: »Leutnant Gustl ›ist‹ Wien, ›ist‹ das Vorkriegsösterreich, ›ist‹ der europäische Mensch in der trügerischen Windstille vor 1914.«

47 Vgl. Hartmut Scheible: Arthur Schnitzler. Mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten dargestellt. Reinbek b. Hamburg 1976, S. 80.

48 Vgl. z.B. Jäger: Schnitzlers *Leutnant Gustl* – Lindken: Interpretationen zu Arthur Schnitzler, S. 79.

49 Vgl. Lindken: Interpretationen zu Arthur Schnitzler, S. 87.

50 Vgl. Fliedl: *Leutnant Gustl*, S. 137.

Geliebten, zur fremdländischen Sexualpartnerin, mit der er nie verbal kommunizierte, zur momentanen Geliebten. Frauen fungieren als austauschbare Sexualobjekte.

Eros und Sexualität sind Themen, auf die sich psychoanalytische Deutungsansätze konzentrieren. Differenziert arbeitet Laermann die Bedeutung phallischer Symbole heraus, allen voran des Säbels. Schon die erinnerte Szene, bei der Gustl, nackt und mit erigiertem Glied auf dem Bett schlafend, von einem Kameraden geweckt wird und zur Erheiterung des anderen spontan zum Säbel greift (vgl. LG 355), setzt Säbel und männliches Glied in eine Korrespondenz. Die Szene mit dem die Waffe festhaltenden Bäckermeister lässt sich in diesem Sinn als symbolische Kastration lesen; das von Gustl mit ›Angstlust⁵¹ herbeigesehnte Duell erscheint als kontraphobische Reaktion auf die Kastrationsangst.⁵²

Ehre

Dass Gustl sich blind an von außen übernommenen Rollen, Regeln und Werten orientiert, hat zur Folge, dass seine persönliche Stabilität ständig gefährdet ist. Eine einzige Bemerkung, etwa diejenige des Juristen, kann sie ins Wanken bringen, kann die Gefahr des radikalen Ichverlusts bergen und muss daher unbedingt bekämpft werden. Die Identität, die Gustl sich erarbeitet hat, ist an den militärischen Kodex gebunden und unauflöslich an den Begriff der Ehre gekoppelt: »Ehre verloren, alles verloren!« (LG 349)

Die Konfrontation mit dem Bäckermeister, in der Gustl seiner standesgemäßen Handlungsmöglichkeiten beraubt wird, ist ehrenrührig – und der junge Leutnant ist sich sogleich im Klaren über die grausame Konsequenz militärischer Verhaltenslogik. Selbst wenn niemand etwas davon erführe, wenn der einzige Mitwisser stürbe, wäre Gustls Ehre verloren, es sei denn, er opfere zu ihrer Rettung sein Leben. Und doch verhält sich der brave Soldat, als es darauf ankommt, konträr zu seiner bisherigen Überzeugung. Der Bäckermeister stirbt tatsächlich und Gustl setzt seinem früheren Satz »gescheh'n ist gescheh'n« (LG 355) den erleichterten Stoßseufzer »Keiner weiß was, und nichts ist g'scheh'n!« (LG 365) entgegen.

51 Übrigens schreibt die psychoanalytisch argumentierende Forschung auch der Else-Figur Angstlust zu, vgl. Barbara Lersch-Schumacher: »Ich bin nicht mütterlich«. Zur Psychopoeik der Hysterie in Schnitzlers *Fräulein Else*, in: Text + Kritik 138/139 (Arthur Schnitzler) (1998), S. 76-88, hier S. 79.

52 Vgl. Laermann: *Leutnant Gustl*, S. 124.

Ehre verloren, alles verloren? Die Ehre ist verloren, doch die »Hauptsach'« ist: »er ist tot, und ich darf leben, und alles g'hört wieder mein!« (LG 366) Das streng normierte militärisch geprägte Regularium, auf dem der Leutnant wortreich seine Identität konstruiert, erweist sich als Seifenblase, das Ehrgefühl bleibt äußerlich und verblasst vor einem aggressiven Lebenstrieb. Wendelin Schmidt-Dengler spricht hier zu Recht von einer perfekt durchgehaltenen »Ambiguität zwischen Tragik und Komik«. Das Finale bilde einen grotesken Höhepunkt, für den der Tod des Bäckermeisters die »dunkle Folie«⁵³ abgebe.

Sozialpathographie

Schnitzlers Erzählung enthält vielfache Kritik. Sie kritisiert das österreichische Militär, die österreichische Gesellschaft, die Epoche allgemein und darüber hinaus, wenn man sich Fliedls Wort vom »ewigen Spießler in Uniform« vergegenwärtigt, nicht zeitgebundene individuelle und gesellschaftliche Phänomene.

Besonders die Militärkritik gilt allgemein als charakteristisches Merkmal des *Leutnant Gustl*. Die Forschung der letzten Jahre hat herausgearbeitet, dass Schnitzler sehr differenziert vorgeht und keine generelle Abrechnung mit militärischem Kodex, Ehrbegriff und Duell präsentiert. Nicht immer bezieht er Stellung gegen Ehrverteidigung und Duell; seinen duellkritischen Stücken *Liebelei* (ED 1896, UA 1895) und *Freiwild* (ED 1898, UA 1896) stehen Glückwünsche gegenüber, die er jüdischen Freunden wie Hermann Bahr entgegenbringt, wenn sie sich noch nach dem Waidhofer Beschluss zur Satisfaktionsunfähigkeit der Juden im März 1896 duellieren.⁵⁴ Wohl aber ist Schnitzler entschieden gegen den Duellzwang.⁵⁵

In seiner Monolog Erzählung behandelt er diesen; ein anderes Militärthema steht allerdings im Vordergrund: die so genannte Ehrennotwehr. An ihr entzündet sich um die Jahrhundertwende eine besonders scharfe Kritik am Militär – das sich ohnehin in einer prekären Situation befindet: Nach dem Verlust der Reichseinheit im Jahr 1867⁵⁶ versucht die österrei-

53 Wendelin Schmidt-Dengler: Arthur Schnitzler: *Leutnant Gustl*, in: Erzählungen des 20. Jahrhunderts. Interpretationen. Bd I. Stuttgart 1996, S. 21-37, hier S. 35.

54 Vgl. Fliedl: *Leutnant Gustl*, S. 138.

55 Vgl. eine unveröffentlichte, nachgelassene Antwort Schnitzlers auf eine Rundfrage über das Duell, abgedruckt in: Arthur Schnitzler: Aphorismen und Betrachtungen. Hg. v. Robert O. Weiss (Gesammelte Werke). Frankfurt a.M. 1967, S. 321-323.

56 Ungarn wurde ein selbstständiger Staat, der mit Österreich in der Doppelmonarchie Österreich-Ungarn verbunden blieb.

chisch-ungarische Armee, ohne verfassungsmäßige Verankerung ihren Anspruch als Beschützerin des Gesamtreiches aufrechtzuerhalten.⁵⁷ Zusätzliche Spannungen erzeugt die allgemeine Wehrpflicht nach 1866; der Sonderstatus der Einjährig-Freiwilligen, jener schon nach einem Dienstjahr zu Reserveoffizieren ernannten Akademiker, erzürnt nicht nur Gustl (vgl. LG 345). Schnitzler trifft die Armee also in einer labilen Lage – und zudem an einem äußerst wunden Punkt. Ein realer Fall bildet den Anlass dafür, dass der militärische Ehrenkodex sogar Gegenstand einer kontroversen Reichstagsdebatte wird: 1896 fühlt sich in Karlsruhe ein Leutnant Brüsewitz von einem unbewaffneten Zivilisten beleidigt und ersticht ihn.⁵⁸ Genau an einer solchen Tat hindert Bäcker Habetswallner Gustl durch Festhalten des Säbels. Wäre es Totschlag eines unbewaffneten Unterlegenen – oder gerechtfertigte Ehrennotwehr?

Wenn *Leutnant Gustl* auch nicht *explizit* das Militär angreift, so ist die von den Zeitgenossen sofort erfasste inhärente Kritik unverkennbar. Dass Schnitzler die Beschränktheit, Fassadenhaftigkeit und Hohlheit eines Lebensmodells just an einem jungen Leutnant vorführt, birgt hochgradigen Sprengstoff. Schmidt-Dengler kommentiert:

Schnitzler hat das Konstrukt, mit dem die Armee ihren Angehörigen in den letzten Jahren der Habsburger Monarchie eine Identitätsstütze zu geben suchte, von innen aufgebrochen und am Fall des Leutnants Gustl zu zeigen versucht, wie sexuelle Wunschträume und Minderwertigkeitsgefühle, Aggression und Verzweiflung, Gedankenlosigkeit und schonungslose Selbsterkenntnis in einem Kopfe Platz haben und untrennbar miteinander verbunden sind.⁵⁹

Militärkritik, das wird hier unübersehbar, ist zugleich Gesellschaftskritik und Epochenkritik, Psychogramm und Soziogramm fallen in eins. Nicht nur Hans-Ulrich Lindken sieht mit *Leutnant Gustl* ein »präzises Kapitel europäischer Sozialpathographie der Vorweltkriegszeit geschrieben«.⁶⁰

Literaturskandal

Leutnant Gustls Erscheinen im Jahr 1900 wird zum literarischen Ereignis. Das verwundert nicht angesichts des kritischen Sprengstoffs, den er birgt. Hugo von Hofmannsthal schreibt an seinen Freund: »Reclameheld! der

57 Vgl. dazu Alfred Doppler: Leutnant Gustl und Leutnant Willi Kasda. Die Leutnantsgeschichten Arthur Schnitzlers, in: Joseph P. Strelka (Hg.): Im Takte des Radetzky marschs ... Der Beamte und der Offizier in der österreichischen Literatur. Bern, Frankfurt a.M. 1995, S. 241-254, hier S. 244f.

58 Zum Fall Brüsewitz vgl. Fliedl: *Leutnant Gustl*, S. 138f.

59 Schmidt-Dengler: Arthur Schnitzler: *Leutnant Gustl*, S. 32f.

60 Lindken: Interpretationen zu Arthur Schnitzler, S. 77.

die Welt zwar nicht durch seine Werke, aber jedes Jahr durch Scandale in Atem hält!«⁶¹

Nicht nur provokativer Inhalt und neue Form, auch die Wirkungsgeschichte trägt dazu bei, dass *Leutnant Gustl* die wohl populärste Erzählung Schnitzlers wird. Für den Verfasser hat die Publikation auch außerliterarische Konsequenzen: Er wird wegen Herabsetzung des Ansehens der Armee seiner Offizierscharge als Oberarzt der österreichischen Militäradministration für verlustig erklärt.⁶² Zugleich bekämpft die Presse ihn mit heftigen Attacken, wobei sie sich einer üblen nationalistisch-patriotischen und antisemitischen Rhetorik bedient. Einen Überblick über die Pressereaktionen bietet Lindken,⁶³ der die Vereinnahmung des *Leutnant-Gustl*-Skandals für antisemitische Ziele und Ambitionen betont. Wie sehr noch Jahrzehnte später Text und Autor mit dem Skandal verbunden werden, zeigt die Empörung, mit der noch 1965, zu Schnitzlers hundertstem Geburtstag, die monarchistische Zeitschrift *Die Tradition. Nachrichtenblatt Alt-Österreichs* die Würdigung des Jubilars ablehnt.⁶⁴

Fräulein Else

Fast ein Vierteljahrhundert nach dem *Leutnant Gustl* schreibt Arthur Schnitzler eine zweite Monologerzählung: *Fräulein Else* (1924). Nicht nur Genre und Form erinnern an den Skandaltext der Jahrhundertwende. Auch die monologisierenden Protagonisten, Gustl und Else, weisen neben allen Unterschieden viele Gemeinsamkeiten auf.

Beide Figuren leben isoliert, einsam und ohne echte emotionale Bindungen, beide fühlen sich von ihren Familien unverstanden, beide sind in Disharmonie mit sich selbst. Sie geraten in Konflikt mit äußeren Normen – Gustl zerbricht anders als Else nicht daran – und sehen sich in einem Dilemma von Ehre und Scham bzw. Schmach.⁶⁵ Den Sexualitätskonflikt

61 Hugo von Hofmannsthal an Arthur Schnitzler, Brief vom 24. Juni 1901, in: Hugo von Hofmannsthal – Arthur Schnitzler. Briefwechsel. Hg. v. Therese Nickl u. Heinrich Schnitzler. Frankfurt a.M. 1964, S. 147.

62 Foster gibt Einblick in die Dokumente der ehrenrätlichen Verhandlung gegen den Autor, vgl. Ian Foster: *Leutnant Gustl: The military, the press and prose fiction*, in: Ian Foster, Florian Krobb (Hg.): Arthur Schnitzler: Zeitgenossenschaften, contemporaneities. Bern, Berlin, Brüssel u.a. 2002, S. 185-198.

63 Vgl. Lindken: Vor- und Nachspiele zu Arthur Schnitzlers *Leutnant Gustl*. Vgl. auch Foster: *Leutnant Gustl*.

64 Vgl. Polt-Heinzl: Arthur Schnitzler. *Leutnant Gustl*, S. 60f.

65 Elsbeth Dangel-Pelloquin diskutiert die geschlechterspezifische Differenz von Scham- und Schmachempfinden an *Leutnant Gustl* und *Fräulein Else*, vgl. Elsbeth Dangel-Pelloquin:

beider Figuren hebt Barbara Lersch-Schumacher hervor, die *Leutnant Gustl* und *Fräulein Else* als chiasmisch aufeinander bezogene Parabeln liest.⁶⁶ Beider Gedanken kreisen unablässig um Tod und Selbstmord, beide neigen dabei zu verabsolutierenden, radikalen Formulierungen. Allerdings bringt nur Else sich am Ende tatsächlich um.

Entstehung und Publikation

Im Sommer 1921 beginnt Schnitzler mit der Niederschrift von *Fräulein Else*, zu der er sich möglicherweise von einem realen gesellschaftlichen Vorfall anregen lässt.⁶⁷ 1923 schließt er die Erzählung ab und lässt sie im Oktober 1924 in der *Neuen Rundschau*, Nummer 35, Heft 10, erscheinen. Im gleichen Jahr folgt die Buchausgabe im Verlag Paul Zsolnay.

Inhalt

Else ist eine Tochter aus jüdisch-assimiliertem,⁶⁸ gutem Wiener Hause, ihr Vater ist ein Jurist, der durch seine Spieleidenschaft schon mehrfach Ansehen und finanzielle Sicherheit seiner Familie gefährdet hat. Else – einerseits selbstsüchtig, eitel, »hochgemut« (FE 325), andererseits einsam und voller Sehnsüchte und Phantasien – verbringt mit Tante und Cousin ihre Ferien in den Dolomiten. Dort holen die familiären Probleme sie ein. Ein Expressbrief ihrer Mutter, den Else am 3. September 1896 nach dem Tennisspiel mit Cousin Paul beim Hotelpförtner abholt, enthält die flehentliche Bitte, die Tochter möge den im gleichen Hotel logierenden Kunsthändler Dorsday, einen Bekannten, um Geld angehen, da der Vater Mündelgelder veruntreut habe und ihm nun Gefängnis drohe. Else erkennt, zumal die persönliche Anreise des Vaters nicht länger gedauert hätte als der Expressbrief, die fatale Rolle, die sie in diesem Handel der Männer spielt: Sie ist Tausch- und Lustobjekt (vgl. FE 333).

Peinliche Gefühle: Figuren der Scham bei Arthur Schnitzler, in: Konstanze Fliedl (Hg.): Arthur Schnitzler im zwanzigsten Jahrhundert. Wien 2003, S. 120-138, hier S. 125.

66 Vgl. Lersch-Schumacher: »Ich bin nicht mütterlich«, S. 86.

67 Schnitzler besteht, obgleich er einige Züge Elses von wirklichen Frauen geborgt habe, auf der freien Erfindung. Barkers Studie will genau das revidieren mit dem Hinweis auf eine Schnitzler'sche Bekannte, an der er zahlreiche Parallelen zu Else erkennt, vgl. Andrew Barker: Race, sex and character in Schnitzler's *Fräulein Else*, in: German life & letters 54/1 (2001), S. 1-9, hier S. 1f.

68 Zum Themenkomplex Judentum in *Fräulein Else* vgl. Barker: Race, sex and character.

Elses Gedanken überschlagen sich, sie schwankt zwischen entsetzter Verweigerung, zynischen Distanzierungsversuchen und auf den Vater bezogenen Rettungsvisionen. Schließlich überwindet sie sich dazu, Dorsday das Bittgesuch vorzutragen. Der Kunsthändler verlangt als Gegenwert, Else eine Viertelstunde lang nackt sehen zu dürfen. Die Situation überfordert die junge Frau. Noch schneller und konfuser kreisen ihre Gedanken, noch verzweifelter spielt sie im Kopf Handlungsmöglichkeiten durch, wobei makabre Todesphantasien immer beherrschender werden. Ein weiterer Expressbrief der Mutter, der die finanzielle Forderung von 30.000 auf 50.000 Gulden erhöht, verstärkt Elses extreme psychische Ausnahmesituation. Obgleich sie keinen klaren Selbstmordplan hat, präpariert sie im Hotelzimmer ein Glas mit Veronal, um dann das Tauschgeschäft äußerst spektakulär als öffentliche Theatervorstellung⁶⁹ zu inszenieren. Nüchtern klärt sie vorher die Formalitäten in einem Brief an Dorsday und begibt sich, einzig mit einem Mantel bekleidet, ins Musikzimmer, in dem der Kunsthändler und andere den Klängen von Robert Schumanns Klavierzyklus *Carnaval* lauschen. Gleich nachdem sie den Mantel fallen gelassen hat, bricht sie unter hysterischem Lachen zusammen und stellt sich bewusstlos. Man trägt die scheinbar Ohnmächtige auf ihr Zimmer, wo sie in einem unbeobachteten Moment das tödliche Veronal trinkt. Ihre Gedanken, schwankend zwischen Todesangst und Todeswunsch, verwirren sich immer mehr, bis der innere Monolog und damit auch die Erzählung abrupt enden.

Innerer Monolog

Schnitzlers zweite Monologergzählung ist nicht wesentlich handlungsreicher als die erste. Wieder steht eine »unerhörte Begebenheit« im Mittelpunkt. Wie für Gustl stellt sich auch für Else das Ereignis als ein verstörender Angriff auf Selbstwertgefühl und Ehre dar, auf den sie reagieren muss: Der Experimentcharakter auch dieser psychologischen Erzählung, die die Figur in eine extreme Krisensituation stellt, ist unübersehbar.

Der innere Monolog hat sich zur Entstehungs- und Publikationszeit von *Fräulein Else* längst als moderne Erzähltechnik durchgesetzt – man denke nur an James Joyces *Ulysses* (1922) –; ihn als durchgehende Form einzusetzen bleibt die Ausnahme. Doch ganz scheint auch Schnitzler dem Genre nicht mehr zu vertrauen, viel häufiger als im *Leutnant Gustl* finden sich in *Fräulein Else* eingeschaltete Dialoge, die typographisch von der

69 »Die Vorstellung kann beginnen.« (FE, S. 367)