

Die Spaltung des Selbst: Identitätskrise in Arthur Schnitzlers *Frau Beate und ihr Sohn* und *Fräulein Else*

Michaela Betschart

Abstract: Mit der Veröffentlichung von Sigmund Freuds psychoanalytischen Theorien und Ernst Machs Definition des ‚Ichs‘ als Bündel subjektiver Wahrnehmungen rückt die menschliche Psyche und Psychopathologie um 1900 ins Zentrum des allgemeinen Interesses. Wiener Schriftsteller, wie Arthur Schnitzler, widmen sich unter dem unmittelbaren Einfluss der Ideen Machs und Freuds intensiv den seelischen Prozessen des Menschen und versuchen sie anhand neuer literarischer Techniken, wie dem inneren Monolog, minutiös zu erfassen. Schnitzler geht es dabei vor allem darum, auf Problemstellen der bürgerlichen Gesellschaft Wiens um 1900 hinzuweisen, die sich negativ auf das Individuum auswirken. Besonders die Auseinandersetzung mit der eigenen Identität erscheint in seinen Texten angesichts der strengen gesellschaftlichen Rollenanforderungen als enorme seelische Herausforderung. In folgendem Beitrag wird dargelegt, wie in Schnitzlers Erzählungen *Frau Beate und ihr Sohn* und *Fräulein Else* der Selbstfindungsversuch der jeweiligen Protagonistin in eine psychische Spaltung mündet, die aus einem inneren Konflikt zwischen dem Einfluss gesellschaftlicher Normen und Konventionen und eigenen Interessen und Wünschen erwächst. In beiden Texten müssen die Frauenfiguren scheitern, weil sie sich nicht von widersprüchlichen Weiblichkeitsmustern lösen können. Die Erzählungen weisen daher darauf hin, wie sehr gesellschaftliche Konventionen, die im Inneren des Menschen verankert sind, ihm von dort aus Schaden zufügen und ihn in seiner Identitätsfindung und Selbstverwirklichung hemmen.

Zur Person: Michaela Betschart studierte BA Deutsche Philologie, Französische Philologie und Kunstgeschichte an der Universität Regensburg und studiert derzeit MA Germanistik. Der folgende Beitrag basiert auf ihrer Bachelorarbeit. Betreuer: Dr. Christian Steltz.

Schlagwörter: Identität; Selbstspaltung; Weiblichkeitsentwürfe; Hysterie; Jahrhundertwende

Die Aufwertung des Subjektiven um 1900: Wissenschaftliche und literarische Erforschungen des ‚Ichs‘

Um 1900 scheinen Individualität und Unverwechselbarkeit des Einzelnen zunehmend in Zweifel zu geraten, denn angesichts der nicht mehr durchschaubaren industriellen Arbeitsprozesse und einer stark anwachsenden Bevölkerung erlebt sich das Individuum als austauschbar. Der Drang, sich von der Masse abzuheben, verstärkt sich unter diesen Bedingungen. Mehr denn je erscheint die Selbstverwirklichung als erstrebenswertes Ziel und die Frage nach dem eigenen ‚Ich‘ wird zu einer der wichtigsten, die der Mensch sich zu stellen hat (Schlicht, 2013: 12 ff.).

Die Angst vor dem Verlust von Individualität und Identität sowie der Kampf um sie finden Ausdruck in den zeitgenössischen Interpretationen des ‚Ichs‘. Indem Ernst Mach 1885 erklärt, ‚Ich‘ sei lediglich der Begriff für die sich im Grunde permanent wandelnden Wahrnehmungen und Empfindungen des Menschen, kündigt er die Vorstellung von einer beständigen und festen Identität auf. Zugleich jedoch betont er die Bedeutung der Subjektivität und des individuellen psychischen Erlebens, die das ‚Ich‘ des Menschen bilden und (um-)formen. Sigmund Freud, der um 1900 in Wien als Nervenarzt und Professor tätig war, erläutert analog dazu in seinen psychoanalytischen Theorien, dass die seelische Verfassung des Menschen nicht vorwiegend durch körperliche Veranlagungen vorbestimmt sei, sondern von den Lebenserfahrungen geprägt werde. In seinem Modell von der in drei Instanzen aufgeteilten Psyche zeigt er, dass nicht nur persönliche Wünsche, sondern auch gesellschaftliche Werte das Selbst formen. Das ‚Ich‘ ist nach zeitgenössischem Verständnis also aus vielen unterschiedlichen, sich verändernden und teilweise widersprüchlichen Einflüssen zusammengesetzt (Le Rider, 1990: 57 ff.).

Machs und Freuds Theorien schlagen breite Wellen und wirken sich auch auf die Literatur und ihre Gestaltungsformen aus. Vor allem die Schriftsteller in Wien wenden sich einer impressionistischen Schreibweise zu, bei der es dem Literaturkritiker Herman Bahr zufolge darum gehe, das rein Subjektive zu schildern und Gedanken und Gefühle der Figuren oder des erzählenden Ichs bereits in ihrer Entstehung zu zeigen (Worbs, 1983: 80 ff.). Neben Autoren wie Richard Beer-Hofmann folgt vor allem Arthur Schnitzler dieser Tendenz. Als Arzt kann er auf seine vertieften Kenntnisse über die Funktionsweise der menschlichen Psyche zurückgreifen, die sich in vielen Punkten mit den Ideen Freuds überschneiden, denn beide haben ihre medizinische Ausbildung bei denselben Vorgesetzten durchlaufen (Lorenz, 2007: 124 ff.).

In seiner ersten Monolognovelle *Lieutenant Gustl* setzt Schnitzler sich zunächst mit der männlichen Psyche und der problematischen Frage der Ehre auseinander. Weiblichen Figuren wendet er sich vor allem in seinem Spätwerk

vermehrt zu. So befassen sich die Erzählungen *Frau Beate und ihr Sohn* von 1913 und *Fräulein Else* von 1924 jeweils damit, ob eine Selbstverwirklichung der Frau innerhalb einer noch überwiegend von Männern dominierten bürgerlichen Gesellschaft möglich ist (Schlicht, 2013: 168). In beiden Fällen wird dies verneint, denn die Protagonistinnen durchleben jeweils eine schwere Identitätskrise, an der sie letztlich zerbrechen.

Die folgende Analyse der beiden Erzählungen zeigt, dass Schnitzler – angelehnt an Freud und an eigene Theorien zur menschlichen Psyche – die Identitätskrise der Frauenfiguren und die damit einhergehende psychische Selbstspaltung auf den schädigenden Einfluss rigider Norm- und Rollenvorstellungen zurückführt, durch die zur damaligen Zeit besonders Frauen domestiziert wurden. Es soll verdeutlicht werden, dass die Kritik an diesen einengenden gesellschaftlichen Konventionen sich in der später entstandenen Monolognovelle *Fräulein Else* im Vergleich zu *Frau Beate und ihr Sohn* verschärft. Denn während Beate sich noch bemüht, den gesellschaftlichen Anforderungen zu entsprechen, lehnt Else sich bewusster gegen veraltete gesellschaftliche Moralvorstellungen auf, schafft es aber trotzdem nicht, sich von ihnen zu lösen.

Frau Beates latente Identitätsspaltung

Für die weiblichen Figuren Schnitzlers erweisen sich die restriktiven Sexual- und Geschlechternormen, wie sie auch im Wien der Jahrhundertwende herrschen, als problematisch für die Selbstfindung. Sexualität und Erotik gelten um 1900 überwiegend nur innerhalb einer Ehegemeinschaft als legitim, wo sie nicht dem Lustgewinn der Partner dienen, sondern sich gemäß des Sexualtheoretikers Krafft-Ebing auf den Zweck der Reproduktion beschränken sollen. Diese Vorstellung bezieht sich vor allem auf die Frau, der man im Gegensatz zu Männern ein Empfinden sexueller Lust gänzlich abspricht. Die einzig natürliche Bestimmung der ‚schwachsinnigen‘¹ Frau ist Paul Julius Möbius zufolge die Übernahme der Mutterrolle – nur hierauf richte sich der weibliche Sexualtrieb. Ist er hingegen auf das Vergnügen am Sexualakt gerichtet, ist die Frau Otto Weininger zufolge als Prostituierte anzusehen. Es gibt demnach nur zwei Extrempositionen, die eine Frau nach damaliger Vorstellung einnehmen kann: die der idealisierten ‚asexuellen Mutter‘ und die der moralisch verwerflichen ‚Hure‘ (Schwarz, 2012: 19 und 34 ff.).

¹ Möbius erläutert in seiner Arbeit *Über den physiologischen Schwachsinn des Weibes*, dass Frauen aufgrund mangelnder Intelligenzbegeabung zur Mutter gut geeignet seien (Schwarz, 2012: 19).

Die Figurenkonstellation in Schnitzlers Erzählung *Frau Beate und ihr Sohn* entspricht oberflächlich dieser antagonistischen Klassifizierung. So verkörpert die Protagonistin Beate scheinbar das zeitgenössische Idealbild der Weiblichkeit: Mit der Geburt ihres Sohnes hat sie das Ziel der ehelichen Gemeinschaft und ihre Bestimmung als Frau erfüllt. Dem bürgerlichen Konzept der ehelichen Treue und den Sexualnormen entsprechend lehnt sie nach dem Tod ihres Gatten eine neue Liebesbeziehung ab. Ihre Gegenfigur, die verheiratete aber kinderlose Schauspielerin Fortunata, geht deutlich freizügiger mit Sexualität um. Sie ist im gleichen Alter wie die Protagonistin, führt jedoch vermeintlich eine erotische Beziehung mit deren Sohn, unterstreicht mit ihrer Schminke und körperbetonten Kleidung ihre weiblichen Reize und spricht insgesamt sehr offen über Erotik (FB: 56).² Beate hingegen empfindet angesichts dieser Freizügigkeit Scham (FB: 58 f.). Obwohl die beiden Frauen aufgrund ihrer unterschiedlichen Meinungen feststellen, dass es „Frauen wie Sie“ und „Frauen – meiner Art“ (FB: 56) gibt, erschöpft sich Schnitzlers Text nicht in diesem äußeren Antagonismus, sondern verlagert ihn vielmehr ins Innere der Charaktere (Titzmann, 1998: 99 ff.).

Die Figurenkonzeption der Erzählung folgt der zeitgenössischen Vorstellung Georg Simmels, nach der das Ich aus einer Zusammensetzung unzähliger alternativer Subjektentwürfe besteht, von denen nur ein Teil tatsächlich realisiert wird; der andere bleibt latent im Inneren vorhanden. Georg Simmel und Max Nordau zufolge führt der Mensch daher eine permanente Doppelexistenz aus einer offiziellen und einer inoffiziellen Person (Lukas, 1996: 46 f. und 77). Nur auf den ersten Blick erfüllt Beate dementsprechend die gesellschaftlichen Rollenanforderungen, die von außen an sie herangetragen werden, latent zeigt jedoch auch sie mehr Interesse an Sexualität und Erotik, als dies einer Mutter und Ehefrau entsprechen würde.

So verspürt sie kurz vor ihrem Besuch bei Fortunata zum Beispiel plötzlich Lust zu baden und beneidet die Personen, die im See schwimmen (FB: 51 f.). Wasser ist in der Erzählung mit intensiver und tendenziell normverletzender Erotik in Beziehung gesetzt (Titzmann, 1998: 103), weshalb Beates Wunsch als sexuelles Verlangen zu interpretieren ist, das sie jedoch unterdrückt. Beate ist insgeheim neidisch auf Fortunata, die zweimal täglich ein Bad im See nimmt, und die im Gegensatz zu ihr selbst ein erfülltes (Sexual-) Leben zu führen scheint. „Die Position der offiziellen bürgerlichen Moral ist also durch eine prinzipielle Ambivalenz gekennzeichnet: Sie verurteilt beim anderen das, was sie heimlich selbst begehrt, aber bei sich nicht zulassen kann“ (Lukas, 1996: 45). Was sich auf der Ebene der Figurenkonstellation in

² Beide Erzählungen werden zitiert aus der Werkausgabe von Weiss/Urbach. Im Folgenden werden Textstellen aus der Erzählung *Frau Beate und ihr Sohn* mit dem Kürzel FB und der entsprechenden Seitenangabe nachgewiesen, Textstellen aus *Fräulein Else* mit FE und entsprechender Seitenangabe.

Form eines ‚asexuellen Ichs‘ und ‚sinnlichen Nicht-Ichs‘ aufgeteilt zeigt, spiegelt eine Spaltung der Figur Beates in innere und äußere Existenz, in ‚Hure‘ und ‚Heilige‘ wider (ebd.: 45).

Beates manifeste Krise: Bewusstwerdung des normverletzenden Potentials

Eine solche Spaltung ist hinsichtlich der Lebensideologie der Jahrhundertwende problematisch, denn wenn die inneren Wünsche und Bedürfnisse, die als das Eigentliche einer Person gelten, von einem Zwang zur Normkonformität unterdrückt werden, führt das in den Zustand des zur Form erstarrten ‚Nicht-Lebens‘. Das Subjekt, welches das eigene Verlangen permanent zugunsten gesellschaftlicher Anforderungen unterdrückt, befindet sich in einer latenten Identitätskrise, da es sich dem eigenen Selbst entfremdet fühlt (Lukas, 1996: 37 f.).

Für Beate bedeutet die Begegnung mit der erotisch freizügigen Schauspielerin Fortunata einen Wendepunkt ihres Lebens, da sie ihr diejenigen Aspekte ihrer Person bewusstmacht, die sie bisher verdrängt hat. Auf symbolischer Ebene erfolgt Beates psychischer Wandel durch eine räumliche Grenzüberschreitung. Sie stattet Fortunata einen Besuch ab, um ihr die Beziehung zu ihrem Sohn zu unterbinden, und betritt damit einen Raum der normverletzenden Erotik. Infolge dieser Grenzüberschreitung verschwimmen die anfänglichen raumsemantischen Grenzen zwischen einem tieferliegenden, mit einer normverletzenden Sexualität verbundenen Raum und einem höhergelegenen, der mit einer normkonformen Sexualität verbunden ist. Elemente der „gesetzlosen Welten“ (FB: 61) dringen in Beates bürgerliche Welt und analog dazu in ihre Psyche ein (Titzmann, 1998: 105 f.). So fällt ihr bei der Rückkehr in den bürgerlichen Raum auf, dass sie den „Duft [...] [Fortunatas] noch in den Haaren trug“ (FB: 61). Außerdem meint sie in ihrem bürgerlichen Umfeld plötzlich überall verborgene sexuelle Lust zu entdecken. Sie imaginiert zum Beispiel eine heimliche inzestuöse Beziehung zwischen den Zwillingen des Direktors Welpner (FB: 61). Gleichzeitig bemerkt Beate bei sich selbst ein gesteigertes sexuelles Verlangen; erotische Wünsche treten vermehrt aus der Tiefe ihres Unbewussten in ihr Bewusstsein. So kommt das Bild, wie sie mit dem jungen Bertram umschlungen auf einer Wiese liegt, aus den Tiefen ihrer Seele „mit einemmal empor“ (FB: 76).

Die Subjektgrenzen Beates, die zuvor auf ihre realisierte Person reduziert waren, erweitern sich durch die Bewusstwerdung ihrer verborgenen Wünsche. Allerdings bedeutet dieser Entwicklungsprozess für Beate nicht das Erlangen eines Glückszustandes, sondern stellt ihr Selbstbild in Frage (Kol-

lek, 2011: 49). Von einer durch ihre Doppelsexistenz bereits angelegten latenten Krise tritt sie in das Stadium einer ausbrechenden manifesten Krise ein (Lukas, 1996: 64).

Diese besteht in einem inneren Kampf, den Beate nach der Begegnung mit Fortunata führt, und äußert sich in der großen Diskrepanz, die fortan zwischen Beates körperlichen und verbalen Botschaften besteht (Titzmann, 1998: 108). Auf einem Bergausflug, den sie einige Wochen nach dem Besuch bei Fortunata mit Freunden aus ihrem bürgerlichen Umfeld unternimmt, interpretiert sie die abenteuerlichen Erzählungen des jungen Bertram als Flirtversuche, behauptet jedoch, „es wirkte nicht im Geringsten auf sie“ (FB: 67). Mit ihren Blicken und ihrer Körpersprache signalisiert Beate zugleich, dass sie Gefallen an dem jungen Mann findet: Sie bemerkt, „daß sie zu Doktor Bertram ganz gegen ihren Willen wie ermutigend niederschaute“ (FB: 71), und lässt zusätzlich „die Linien ihres Körpers wie lockend spielen“ (FB: 71).

Mit den Begriffen Sigmund Freuds kann man Beates Krise als Konflikt zwischen den psychischen Instanzen ‚Es‘ und ‚Über-Ich‘ bezeichnen. Das ‚Es‘ definiert Freud als diejenige psychische Instanz, die überwiegend von den körperlichen Trieben bestimmt ist, das ‚Über-Ich‘ hingegen beinhaltet die gesellschaftlichen Werte im Subjekt (Nitzschke, 2011: 42 f.). Auf der einen Seite reagiert Beate demnach den Sexualnormen gemäß, die in ihrem ‚Über-Ich‘ gespeichert sind, mit ablehnenden Worten auf die Flirtversuche, doch zugleich erwidert ihr Körper entsprechend ihren ‚Es‘-Trieben die erotischen Signale.

Auf Beates Übertretung der ‚Über-Ich‘-Gebote folgt nach der Theorie Freuds das Schuldgefühl (Freud, 1923: 265 f.). Insbesondere nachdem Beate ein erotisches Verhältnis zu Hugos Schulfreund Fritz eingeht, betrachtet sie ihre Erotisierung als unaufhaltbaren gesellschaftlichen und moralischen Abstieg. Sie beginnt, sich kritisch zu ihrem eigenen unkontrollierten Selbst in Distanz zu setzen, indem sie sich in eine anklagende und eine angeklagte Person aufspaltet und sich aus der vermeintlichen verachtenden und strafenden Perspektive anderer zu betrachten beginnt, die eigentlich die eigene ist. So überträgt sie die Anschuldigungen ihres eigenen Gewissens zum Beispiel auf Direktor Welponer (Kollek, 2011: 62 ff.):

Beate hörte dem Direktor gespannt, aber mit innerem Widerstand zu. Es drängte sich ihr auf, daß er Ferdinands Schatten mit Absicht heraufbeschwor, als wäre er bestellt, über ihre Treue zu wachen und sie vor einer nahenden Gefahr zu warnen und zu behüten. (FB: 73).

Angesichts ihrer schlimmsten Schreckensvorstellung, Hugo könne von ihrer erotischen Beziehung zu Fritz erfahren (FB: 89 und bes. 95), muss sie sich vergewissern, ob sie tatsächlich allein ist oder ob ihr Sohn hinter ihr steht (FB: 95). Daraus wird ersichtlich, wie Beates Konflikt zwischen ihren Trieben

und ihrem Gewissen ihre Psyche spaltet und ihre Schuldgefühle sie zunehmend in einen Zustand des Verfolgungswahns treiben.

Beates Spaltung zwischen Realität und Illusion

Weil Beate den innerpsychischen Konflikt nicht lösen, aber ihre Triebe nicht zügeln kann, versucht sie, durch die erneute Verdrängung ihres normverletzenden Verhaltens ihre Person vor dem selbstspaltenden psychischen Konflikt zu retten. So erklärt sie ihren immer weniger den bürgerlichen Normen entsprechenden Umgang mit Erotik zu einer Krankheit, die sie nur vorübergehend befallen habe, oder interpretiert ihre Erotisierung als Laune der Natur und des Wetters (FB: 91 f.).

Beate möchte außerdem die Grenzen zwischen sich als Mutter und Ehefrau und der ‚gesetzlosen‘ Welt und Frauenklasse wiederherstellen. Auf dem Bergausflug kann sie die Kontrolle über ihre flirtenden Blicke halbwegs wiedergewinnen, indem sie ihre Augen von den möglichen Sexualpartnern abwendet und auf ihren Sohn Hugo richtet: „Hilfesuchend heftete sie den Blick auf ihres Sohne Stirn, der eben mit leuchtendem Kindergesicht und unsäglich zerraut sein letztes Blatt ausspielte“ (FB: 71).³ Indem Beate hier die Aufmerksamkeit auf die kindlich unschuldige Seite ihres Sohnes lenkt, kann sie den Lauf der Zeit vermeintlich aufhalten und an ihrer asexuell definierten Mutterrolle festhalten, die ihr mit dem Erwachsenwerden Hugos in Wahrheit langsam abhanden kommt (FB: 44 f.). Mit der Verdrängung von Hugos (sexueller) Heranreifung weist Beate auch die parallel dazu verlaufende eigene Erotisierung von sich (Kollek, 2011: 88 ff.).

Das Verhältnis zu Fritz idealisiert Beate, indem sie ihrem Liebhaber ritterliche Eigenschaften andichtet und seine und auch ihre Gefühle als tiefe Liebe interpretiert (FB: 79, 90 und 96). Damit möchte sie sich von Frauen abgrenzen, in deren Beziehungen es nur um sexuelle Lust geht. Doch Beates Gedanken entlarven, dass ihr Verhältnis zu Fritz ein rein sexuelles ist und damit genau demjenigen entspricht, das sie zwischen ihrem eigenen Sohn und Fortunata vermutet:

War die eifersüchtige Ahnung in ihm [Fritz] erwacht, daß er bei all seinem Jugendreiz nicht mehr für sie bedeutete als einen hübschen frischen Knaben, den man ohne weiteres nach Hause schicken konnte, wenn das Spiel zu Ende war? (FB: 83)

³ Die häufige Abwendung des Blicks und eine generelle „Metaphorik des Nichtsehens“ bemerkt Saxer (2010: 188 f.) an Beate und deutet, dass dies Beates Verdrängungsstrategien symbolisiere.

Beates idealisierte Vorstellungen von sich selbst sind auf Dauer nicht haltbar. Zunehmend wird sie sich darüber bewusst, dass sie sich seit jeher Verdrängungsstrategien bedient.

Ihre Erinnerung an den verstorbenen Gatten Ferdinand stellt sich schon zu einem frühen Zeitpunkt der Erzählung als unzuverlässig heraus, wenn sie bemerkt, dass ihr die Wiese, auf der man bei dem Bergausflug rastet, von einem vergangenen Besuch mit Ferdinand beeindruckender im Gedächtnis geblieben war (FB: 68). Und auch ihre eigene Rolle in der Beziehung zu ihrem Gatten hat Beate nachträglich beschönigt, denn ihr wird bewusst, dass sie nie ganz den bürgerlichen Vorstellungen entsprochen hat. Sie hat den Schauspielerberuf ihres Mannes als Möglichkeit genutzt, die monogame Ehegemeinschaft mit ihrem Bedürfnis nach wechselnden Partnern zu vereinen, indem sie sich die Theaterrollen Ferdinands als Erotikpartner vorgestellt hat (FB: 46). Dadurch hat sie sich zumindest in Gedanken des Ehebruchs schuldig gemacht. Von Fritz erfährt Beate, dass auch Ferdinand sie vermutlich betrogen hat. Die Person ihres Mannes und die ehemalige Beziehung erfahren infolgedessen eine radikale Abwertung. Beate muss feststellen, dass ihr bürgerlicher Anstand eine einzige Lüge gewesen ist (Kollek, 2011: 92 f.):

[D]er Boden, auf dem sie jahrelang in Sicherheit dahingewandelt, schwankte, und der Himmel dunkelte über ihr: der einzige Mann, den sie je geliebt, ihr Ferdinand, war ein Lügner gewesen. [...] Warum aber wusste sie es mit einemmal? Warum? Weil sie nicht anders, nicht besser gewesen war als er! (FB: 94)

Wie Ferdinand, der eine Maske getragen hat, „weil ihn davor geschauert hätte, im Spiegel ihres Auges je sein wahres Gesicht zu erblicken“ (FB: 95), hat auch Beate nur eine Rolle gespielt, die an die Schauspielrollen ihres Mannes gebunden war. Cyrano, Hamlet und den königlichen Richard hat Beate dazu benutzt, um sich als tugendhafte Gattin zu inszenieren, denn die weiblichen Rollen in König Richard, die Herzogin von Gloster und die Herzogin von York stellen vorbildliche treue Gattinnen und Mütter dar (Fliedl, 1997: 191 f.).

Da Beates ‚psychologischer Blick‘ ihre Erkenntnisse über andere Personen von der eigenen seelischen Verfassung abhängig macht (Lukas, 1996: 116), bleibt jedoch auch ihre aktuelle Version der Vergangenheit unsicher. Die Person ihres Mannes erscheint ihr verzerrt und ihre Erkenntnisse über ihn erhält sie durch optische und akustische Auslöser aus zweiter Hand. Das Gemälde von Ferdinand, aus dem er ihr wie ein „geckischer Komödiant“ (FB: 85) entstellt entgegenblickt, erscheint zum Beispiel in einem Spiegel, in dem Beate es nur unscharf sehen kann, und an seine Stimme erinnert sie sich nur noch in Form von deren Imitation durch Rudi Beratoner (Fliedl, 1997: 182).

Durch die Aufdeckung des Lügengeflechts „kommt [Beate] die lebensgeschichtliche Identität abhanden“ (ebd.: 180). Nichts scheint mehr Halt zu bieten, auf das sie sich ehemals verlassen hat. Das allgemeine Rollen- und Versteckspiel ohne jegliche Substanz und Wahrheit, an dem sowohl Beate als auch ihr Ehemann mitgewirkt haben, führt dazu, dass Beate weder das wahre Wesen anderer noch ihr eigenes Selbst sicher definieren kann.

Beates Selbstverlust: Identitätsdiffusion im Inzest

Als Beate belauscht, wie Fritz seinem Freund Beraterer ausführlich von den Liebesnächten mit ihr erzählt, revidiert sie die anfängliche Opposition zwischen sich und anderen Frauen (FB: 100) und nimmt vollends die verachtende gesellschaftliche Sicht auf sich selbst ein, die eine Frau, die ihre Lust auslebt, zur Prostituierten erklärt. Als einzige verbleibende Option betrachtet Beate den freiwilligen Ausstieg aus der Gesellschaft, zu der sie sich aufgrund ihrer Verfehlungen ohnehin nicht mehr zugehörig fühlt (Dangel-Pelloquin, 2003: 133). Diesen vollzieht sie durch einen Inzestakt mit Hugo.

Es zeigt sich, dass Hugos Schulfreund Fritz für Beate nur einen Ersatz für ihren Sohn darstellt. So streicht Beate beispielsweise über Hugos Haar und sieht dabei zugleich Fritz zärtlich an (FB: 86). Die Substitution des eigentlich begehrten Partners erfolgt Freuds Theorie nach, weil das inzestuöse Verlangen zu stark gegen die ‚Über-Ich‘-Gebote verstößt. Die tatsächliche Verwirklichung von Beates inzestuösen Wünschen bedeutet demzufolge im Vergleich zum normverletzenden, aber insgesamt akzeptableren Geschlechtsakt mit Fritz das Verlassen jeglicher Norm und kann nicht mehr mit dem Selbst vereinbart werden (Kollek, 2011: 89 und 94 ff.).

Beates Inzestakt basiert auf einer Diffusion ihrer Rollen und einer tragischen Verkennung ihrer eigenen Identität. Es stellt sich heraus, dass auch Hugo selbst für seine Mutter als Ersatzperson fungiert, denn Beate meint eine immer größere Ähnlichkeit zwischen ihrem Sohn und ihrem verstorbenen Mann zu bemerken. Als sie sich mit Hugo auf den Weg zum See macht, wo die beiden schließlich Inzest begehen, verschwimmen Ferdinand und Hugo für sie vollkommen, und sie glaubt zu ihrem Mann, und nicht zu ihrem Sohn zu sprechen:

„Früher einmal,“ begann Beate von neuem, und es war ein Seufzen in ihrer Stimme, „früher hast du mir alles erzählt.“ Und während sie das sagte, war ihr mit einem Male wieder, als richtete sie diese Worte eigentlich an Ferdinand und als wollte sie von ihrem toten Gatten alle die Geheimnisse erkunden, die er ihr schnöde verschwiegen, als er noch auf Erden wandelte. (FB: 107)

Beate versucht offenbar, die Unsicherheit über ihren Ehemann zu beseitigen, indem sie das wahre Wesen Ferdinands in ihrem Sohn Hugo sucht, den sie als einen besseren Ferdinand imaginiert (Kollek, 2011: 95 f.). Sie erhofft sich, zugleich das eigene Selbstbild wiederherstellen zu können, das mit der unklar gewordenen Identität des Ehemanns ebenfalls nicht mehr gesichert ist. Dass dies mit einer tragischen Verkennung verbunden ist, verdeutlichen die intertextuellen Bezüge, die sich über Ferdinands Schauspielrolle des Cyrano aus Edmond Rostands gleichnamigem Stück ergeben. Während Roxane die Stimme und den Geist des Geliebten nach einem Verwechslungsspiel am Ende noch dem richtigen Körper zuordnen kann, findet Beate den wahren Geliebten und auch das eigene Selbst nicht mehr. Ebenso wie sie zunächst die Stimme ihres Ehemanns nur über einen anderen, Rudi Berater, hört und infolgedessen Ferdinands wirkliche Stimme vergisst, ist es unmöglich, dass sie in Hugos Körper das wahre Wesen ihres Ehemanns erkennt (Fliedl, 1997: 193 f.).

Das Doppelgängermotiv in Form der Substitution von Ferdinand durch Hugo geht mit einer Bewusstseinspaltung Beates einher (Wünsch, 1983: 399 f.); sie kann am Ende nicht mehr entscheiden, wer sie für wen ist. Mit der Überformung des Sohnes durch den Ehemann versucht Beate einerseits zu einer alten monogamen Beziehung und ihrer Ehefrauenrolle zurückzukehren, andererseits überschreitet sie jegliche Grenze der Sexualnormen, denn in der Realität handelt es sich nicht um den legitimen Geschlechtsakt mit ihrem Ehemann, sondern um den inakzeptablen mit ihrem Sohn. Auf paradoxe Weise verbindet Beate die Rollen der Mutter, der Ehefrau und der Hure im Inzest mit dem Sohn: Die verwirrende Verbindung aller widersprüchlichen Rollen und die überfordernde Übertretung der Norm werden schließlich mit dem Doppelsuizid beantwortet (Titzmann, 1998: 111).

Es gelingt Beate nicht, einen lebhaften Mittelweg zwischen der Rolle der Mutter und der einzigen Alternativrolle der ‚Hure‘ zu finden. Sie verbleibt in einem antagonistischen Bewertungsmodell, nach dem eine Frau nur ‚Hure‘ oder ‚Heilige‘, jedoch nichts dazwischen sein kann. Beate kann weder zu ihrer alten Existenz zurückzukehren – diese stellte sich ohnehin als Lüge heraus – noch kann sie mit ihren Verstößen gegen die Norm leben. Sie schafft es letztendlich nicht, ihre latenten Wünsche in ihre Identität zu integrieren, wie dies für eine erfolgreiche Selbstfindung erforderlich wäre (Kollek, 2011: 97). Die Spaltung zwischen Norm und Trieb bleibt bestehen und bestimmt sogar noch ihre letzte Handlung, den Suizid, denn einerseits bedeutet dieser eine Selbstverwirklichung durch die Entscheidung für den Ausstieg aus der einengenden Gesellschaft, andererseits jedoch vor allem eine Selbstsanktionierung und Aufgabe des Lebens (Titzmann, 1998: 111).

Fräulein Elses latente Identitätsspaltung

Die Protagonistin der Monolognovelle *Fräulein Else* bewegt sich als höhere Tochter in einem bürgerlich-aristokratischen Milieu, das von ähnlichen Weiblichkeitsidealen geprägt ist wie Beates soziales Umfeld. Die Klassifizierung in die antagonistischen Frauentypen der ‚Hure‘ und der ‚Heiligen‘ findet sich auch in dieser Erzählung wieder, denn eine Frau, die ihre Lust außerhalb der Ehe auslebt, wird gesellschaftlich verachtet. So bezeichnet Elses Mutter beispielsweise die Geliebte Herrn Dorsdays als „nichts sehr Feines“ (FE: 330). Das soziale Umfeld Elses ist zugleich von einer Doppelmoral geprägt, denn Verstöße gegen die gesellschaftlichen Normen werden geduldet, solange sie geheim bleiben.

Dieser Moral folgt die Rollenerwartung an das ‚Fräulein‘. Auf der einen Seite wird dessen Sexualität durch das Virginitätsideal, das die Jungfräulichkeit bis zur Ehe vorschreibt, domestiziert, auf der anderen Seite soll die unverheiratete Frau mit ihren körperlichen Reizen gefallen, um das Interesse der potentiellen Ehepartner zu erwecken. Der Status des ‚Fräuleins‘ definiert sich zudem vor allem durch Ohnmacht und Fremdbestimmtheit. Da Schönheit und Jungfräulichkeit in der damaligen Heiratspraxis ein gesellschaftliches Kapital darstellen, das bei der Eheschließung gegen Geld eingetauscht wird, wird die (unverheiratete) Frau auf ihren Körper reduziert, der ‚Objekt‘ der Lust ist (Schmid-Bortenschlager, 2000: 517 ff.).

Mit der Rolle der höheren Tochter und des ‚Fräuleins‘ sowie den damit verbundenen Zukunftsperspektiven ist Else von Beginn an latent unzufrieden, was sich beispielsweise daran zeigt, dass das Alter und die Aussicht auf ein langes Leben für sie Schreckensvorstellungen sind (FE: 327). Neben dieser resignativen Haltung, die sich immer wieder in Todes- und Suizidwünschen äußert (FE: 333, 344 und 352), erweist sich Else zugleich als Figur mit einem hohen Emanzipationsstreben, die sich bewusst gegen die gesellschaftlichen Moral- und Rollenvorstellungen auflehnt. Von einem Muster der Weiblichkeit, das der Frau als „(Mutter-)Objekt“ (Lersch-Schumacher, 1998: 83) nur innerhalb der Familie einen Platz zuweist und für das vor allem ihre Vorgängergeneration steht, setzt Else sich ab: „Ich bin nicht mütterlich. Marie Weil ist mütterlich. Mama ist mütterlich, Tante Irene ist mütterlich“ (FE: 336). Sie fordert eine autonome Sexualität, die nicht auf den Zweck der Reproduktion beschränkt ist, und lehnt es ab, sich in eine fremdbestimmte weibliche Rolle zu fügen. Den einzigen Weiblichkeitsentwurf, der nicht mit einer entwürdigenden Selbstveräußerung verbunden ist, die Else zufolge sowohl die Ehefrau als auch die Dirne vollziehen, findet sie im Identitätsentwurf des ‚Luders‘, das sich seine Sexualpartner selbst auswählt (Schmid-Bortenschlager, 2000: 519): „Niemals. Nie werde ich mich verkaufen. Ich schenke mich

her. Ja, wenn ich einmal den Rechten finde, schenke ich mich her. Aber ich verkaufe mich nicht. Ein Luder will ich sein, aber nicht eine Dirne“ (FE: 349).

Else zeigt einen Freiheits- und Emanzipationsdrang, der Beate in diesem Maße nicht eingeschrieben ist. Dennoch ist in der Figur der Else von Anfang an eine ebenso latente Spaltung der Persönlichkeit zwischen Normkonformität und Ausbruchswünschen angelegt (Neymeyr, 2007: 193). So lassen sich beispielsweise auch Identitätsentwürfe Elses finden, die dem traditionellen Weiblichkeitsmodell der Ehefrau und Mutter entsprechen (FE: 336). Elses Haltung Erotik und Männern gegenüber ist außerdem von der Kombination aus Prüderie und geheimer Lust geprägt, die in ihrem sozialen Umfeld vorherrscht (Allerdissen, 1985: 44), denn einerseits findet Else ihren Cousin Paul langweilig, weil er nicht „unternehmend“ genug sei (FE: 328), andererseits bezeichnet sie Männer, die tatsächlich die Initiative ergreifen, als „unanständig“ (FE: 328).

Eigencharakterisierungen wie: „Ja, ein so verworfenes Geschöpf bin ich. Bin nicht geschaffen für eine bürgerliche Existenz“ (FE: 358), wirken in diesem Zusammenhang häufig wie die Versuche, sich selbst eine rebellische Haltung zuzuweisen, die jedoch von den Normen gehemmt wird. Anders als Beate scheint Else zwar genau zu wissen, welche erotischen Wünsche in ihr verborgen sind, doch sie verwirklicht diese nicht: Nach wie vor ist Else Jungfrau und ihre Vorstellung vom Luderleben bleibt als potentieller Identitätsentwurf in einem Raum der Fantasie (Neymeyr, 2007: 199). Sie führt demnach ebenso wie Beate ein ‚Nicht-Leben‘, denn auch ihr Begehren bleibt unterdrückt, auch ihr Leben scheint erstarrt und fremdbestimmt zu sein.

„Bin das ich, die da redet?“

Elses Bewusstwerdung der eigenen Normkonformität

Analog zu Beates Begegnung mit Fortunata führt in *Fräulein Else* die Auseinandersetzung mit dem Kunsthändler Dorsday zu einem Wendepunkt ihres Lebens. Durch eine äußere Zwangslage wird Else der Warenstatus, den sie als Fräulein innehat, verdeutlicht. Da ihr Vater Mündelgelder veruntreut hat und nur durch eine Geldsumme von dreißigtausend Gulden vor dem Gefängnis und einem öffentlichen Skandal bewahrt werden kann, bittet die Mutter Else in einem Brief, bei einem alten Freund der Familie, dem Kunsthändler Dorsday, um finanzielle Hilfe zu fragen, und fordert sie indirekt dazu auf, ihren Körper zu verkaufen. Gleichzeitig soll Else der Doppelmoral der Gesellschaft entsprechend jedoch den Schein der Unschuld und Virginität wahren, denn die Mutter und auch Dorsday versprechen ihr, dass nichts davon an die Öffentlichkeit gelangen wird (FE: 331 und 346).

Für Else bedeutet dies, dass sie sich endgültig in ihre zwiespältige Existenz als ‚Fräulein‘ und die gesellschaftliche Doppelmoral fügen soll. Infolgedessen ist sie dazu gezwungen, sich mit ihrem Selbstbild und ihrer Identität auseinanderzusetzen (Schlicht, 2013: 171 ff.). Sie muss ihre eigenen Vorstellungen von einer freien und selbstbestimmten Sexualität und weiblichen Identität gegen die gesellschaftliche Doppelposition des Fräuleins und gegen die Reduktion auf eine Ware behaupten. Der Kunsthändler, der ihren Wunsch nach einer autonomen Sexualität bedroht, wird in ihrer Vorstellung daher zu ihrem größten ‚Feind‘. (FE II: 346)

Elses latent angelegte Krise, die sich in ihrer Unzufriedenheit zeigt, wird zu einer ‚manifesten‘ Krise, wenn ihr das Gespräch mit Dorsday bewusstmacht, dass sie sich mehr innerhalb gesellschaftlicher Muster bewegt, als sie dies selbst annimmt und möchte. Während des Gesprächs gerät sie in einen inneren Konflikt zwischen den Normen und eigenen Wunschvorstellungen, der sich ähnlich wie bei Beate in einer Diskrepanz zwischen ihren Gedanken und ihrer Körpersprache äußert. Im Gegensatz zu Beate, die sich schuldig fühlt, weil sie mit dem Verlust der Kontrolle über ihre Triebe gegen gesellschaftliche Regeln verstößt, ist der Konflikt Elses jedoch genau umgekehrt angelegt.

Innerlich zeigt Else eine deutliche Abneigung gegen den Kunsthändler und bezeichnet ihn als „Schuft“ (FE: 346). Ihr graut vor allem vor dem anzüglichen Tonfall Dorsdays: „Seine Stimme klingt schon wieder. Wie zuwider ist mir das, wenn es so zu klingen anfängt bei den Männern.“ (FE: 344) Indem sie Dorsday jedoch anlächelt und ihm flirtende Blicke zuwirft, lädt sie selbst ihn zu einem Spiel der Koketterie ein (FE: 340), mit dem sie erreichen will, dass Dorsday die nötige Geldsumme zur Verfügung stellt (Saxer, 2010: 144). Ihre Stimme scheint in der gleichen Weise zu ‚klingen‘, wie Dorsdays Stimme, vor der ihr graut, und kommt ihr fremd und abstoßend vor: „Wie merkwürdig meine Stimme klingt. Bin das ich, die da redet?“ (FE: 341) Else handelt nach gesellschaftlich vorgegebenen Mustern, die ihren eigenen Idealen widersprechen, und wird sich aufgrund dessen selbst fremd (Caspari, 2006: 22 f.). Sie muss erkennen, dass sie ihre Schönheit, über die sie sich maßgeblich definiert, im Gespräch mit dem Kunsthändler geschickt einzusetzen weiß und dass sie daher dazu tendiert, ihren Wert über ihren weiblichen Körper zu bemessen, genau wie ihr soziales Umfeld dies tut (Neymeyr, 2007: 196).

Die Verinnerlichung des gesellschaftlichen Blicks: Elses narzisstische Spaltung in Beobachterin und Beobachtete

Wie sehr Else von konventionellen Mustern geprägt ist, zeigt sich auch daran, dass sie permanent die eigene Wirkung nach außen hinterfragt. Saxer zufolge

befindet Else sich in einem andauernden Zustand der Scham, denn sie muss die Fehlritte und Makel ihrer Familie fortlaufend verbergen (Saxer, 2010: 148). In dem Ferienhotel, wo sie sich in der Gesellschaft reicher Leute befindet und wo sie nur „die arme Verwandte“ (FE: 325) ist, muss sie mit ihrer äußeren Erscheinung und ihrer edlen, aber teilweise noch nicht bezahlten Garderobe vorgeben, ihre Familie sei nach wie vor wohlhabend (Vogel, 2006: 26 ff.). Da ihre Deckung immer in Gefahr ist aufzufliegen, versucht Else die Kontrolle über ihre Außenwirkung zu wahren, indem sie stets beobachtetes Objekt und beobachtendes Subjekt, Schauspielerin und Regisseurin zugleich ist (Benthien, 2013: 152 f.). Als der Expressbrief der Mutter ankommt, versucht Else beispielsweise möglichst gelassen zu wirken und gibt sich selbst Regieanweisungen: „Ich wende mich ganz unbefangen um“ (FE: 327).

Insbesondere ihren weiblichen Körper, der Gegenstand der gesellschaftlichen Aufmerksamkeit ist, betrachtet Else aus einer Außenperspektive und inszeniert ihn ebenso wie der Kunsthändler Dorsday, der Else auf einer Waldlichtung wie ein Kunstobjekt ausgestellt sehen möchte: „Ich muss mich jetzt sehr hübsch ausnehmen in der weiten Landschaft. Schade, daß keine Leute mehr im Freien sind. Dem Herrn dort am Waldesrand gefalle ich offenbar sehr gut“ (FE: 348). Ihre exhibitionistischen Fantasien von ihrem nackten Körper entsprechen demselben Muster. Sollen sie eigentlich Ausdruck ihres Freiheitsstrebens sein und den Wunsch nach einer selbstbestimmten Sexualität offenbaren, so zeigen sie Else dennoch immer aus der Sicht des männlichen Voyeurs und damit als passives Objekt.

Das permanente Mitdenken der fremden gesellschaftlichen und männlichen Perspektive gipfelt bei Else in einer Spaltung ihrer Persönlichkeit und Psyche. Dies zeigt sich vor allem, wenn Else sich vom eigenen Spiegelbild erotisch angezogen fühlt (Schuchter, 2009: 81 f.):

Bin ich wirklich so schön wie im Spiegel? Ach, kommen Sie doch näher, schönes Fräulein. Ich will ihre roten Lippen küssen. Ich will Ihre Brüste an meine Brüste pressen. Wie schade, daß das Glas zwischen uns ist, das kalte Glas. Wie gut würden wir uns miteinander vertragen. Nicht wahr? Wir brauchten gar niemanden anderen. (FE: 365)

Indem Else den eigenen Körper als Objekt der sexuellen Begierde betrachtet, weist sie genau die Symptome des sekundären Narzissmus auf, die Freud beschrieben hat. Während der primäre Narzissmus für Freud ein ‚normales‘ Stadium der menschlichen Sexualentwicklung darstellt, das überwunden werden muss und kann, gilt der sekundäre Narzissmus als krankhafter Defekt, bei dem die Objektlibido auf das eigene ‚Ich‘ zurückbezogen wird (Freud, 1914: 138 ff.).

Auf paradoxe Weise möchte Else mit ihrem narzisstischen Verhalten eine Einheit des Ichs herstellen und sich selbst dadurch genug sein. Elses Bestreben ist es, eine Verbindung zwischen ihrem Bild und Sein herzustellen (Bronfen, 1996: 477), was jedoch gerade auf diesem Weg nicht erreichbar ist, denn sie muss erkennen, dass das „kalte Glas“ (FE: 365) des Spiegels ihr Selbst vom Bild trennt. Eine Einheit des Ichs im Rückzug auf den Narzissmus ist nicht möglich, sondern bewirkt vielmehr eine merkwürdige Spaltung ihres Selbst in zwei Personen. Dies äußert sich besonders deutlich durch die Anrede ihres Spiegelbildes in der dritten Person (Neymeyr, 2007: 196 ff.): „Guten Abend schönstes Fräulein im Spiegel, behalten Sie mich in gutem Andenken, auf Wiedersehen...“ (FE: 337)

Verdrängungsstrategien: Elses Spaltung zwischen Illusion und Realität

Problematisch an Elses narzisstischem Rückzug auf das eigene Ich ist vor allem der Verlust des Bezugs zur realen Außenwelt (Schuchter, 2009: 84 f.). In ihrer Konfliktsituation, in der ihr eigentlich keine Wahlmöglichkeiten gegeben sind, hat sie niemanden, der ihr zur Seite stehen könnte. So muss sie selbst eine Lösung finden, um ihre Krise zu bewältigen. Diese ‚Lösung‘ besteht in Verdrängungsstrategien, denn Else interpretiert die Position um, in der sie sich befindet. Zwanghaft versucht sie, die Illusion aufrechterhalten, sie habe die Möglichkeit, aus konventionellen Mustern auszubrechen. Ihre Entblößung vor Dorsday, die sie eigentlich vollziehen *muss*, bewertet sie als freiwilligen Akt (FE: 357). Sie beschließt, sich in aller Öffentlichkeit und nicht im Diskreten vor Dorsday zu entkleiden und sieht dies als Möglichkeit, ihren Mut und ihre Unangepasstheit zu beweisen: „Wie wird mich Cissy beneiden! Und andere auch. Aber sie trauen sich nicht. Sie möchten ja alle so gern. Nehmt euch ein Beispiel. Ich, die Jungfrau, ich traue mich“ (FE: 364). Eine öffentliche Zurschaustellung ihres nackten Körpers bedeutet für Else scheinbar das Verlassen ihrer Rolle als ‚Fräulein‘ und eine Wiedergeburt zu einem selbstbestimmten Leben (Bronfen, 1996: 476):

Alle, alle sollen sie mich sehen! – Dann gibt es kein Zurück, kein nach Hause zu Mama und Papa, zu den Onkeln und Tanten. Dann bin ich nicht mehr das Fräulein Else, das man an irgendeinen Direktor Wilomitzer verkuppeln möchte; Alle hab‘ ich sie so zum Narren; – den Schuften Dorsday vor allem – und komme zum zweiten Mal auf die Welt... (FE: 364)

Genau wie bei Beate führt diese Verdrängung der eigentlichen Lage sowie die maßlose Selbstüberschätzung jedoch zu extremer Verwirrung. Es ist zu

beobachten, dass Else allmählich die Wirklichkeit verlässt und in einen traumhaften Zustand fällt. Zunehmend zeigt sie Symptome der psychischen Krankheit der ‚Hysterie‘. So verliert sie jedes Gefühl für sich selbst, denn sie weiß nicht mehr, ob sie tot oder lebendig ist (FE: 369 und 373), und weist vermehrt Erinnerungslücken auf: „Wo bin ich? Schon in der Halle? Wie bin ich daher gekommen?“ (FE: 368). Ihr Monolog ist von Auslassungszeichen und Gedankenstrichen unterbrochen und löst sich schließlich in Fragmente auf (FE: ab 367). Die Entblößung, die Else im Spielsalon in aller Öffentlichkeit vollzieht, ist textuell gar nicht mehr realisiert, sondern wird durch Musiknoten aus Schumanns *Karneval* ersetzt. Danach verliert Else völlig die Kontrolle über sich, bricht in hysterisches Lachen aus und fällt in Ohnmacht.

Abweichend von Sigmund Freuds Theorien,⁴ nimmt Schnitzler an, die Bewusstseinsdissoziationen von Hysterikerinnen seien als Versagen vor der chaotischen Welt zu verstehen (Thomé, 1984: 70 f.). Es ist die vollkommen überfordernde Situation, die verantwortlich für Elses Anfall ist. Genau wie Beate verliert sie den Bezug zum eigenen Ich und zur Realität sowie zu ihrem Körper, weil sie die Scheinhaftigkeit ihres sozialen Umfelds und der eigenen Existenz nicht mehr einordnen kann (Brandl, 2010: 129 ff.). Treibt Beate der Ehebruch ihres Mannes und die eigene Lebenslüge in eine extreme Verwirrung ihrer Identität, so können bei Else das von Lügen und Doppelmoral geprägte Umfeld und vor allem ihre Eltern, die sie zum Verkauf ihres Körpers treiben wollen, für ihre psychische Krankheit verantwortlich gemacht werden. Elses starke Einsamkeit und die verzweifelte und misslingende Suche nach einer Bezugsperson (FE: 336) führen erst zum Rückzug ihrer Objektlibido auf ihr eigenes ‚Ich‘, sodass ihr als letzter Ansprechpartner nur ihr Spiegelbild bleibt (Caspari, 2006: 24), und münden schließlich in die Hysterie und den damit einhergehenden Verlust jeden Realitätssinns. Sie selbst weist die Schuld an ihrem Zustand und ihrem Selbstmord, den sie nach der Entblößung vollzieht, ihrer Familie und der Gesellschaft zu: „Alle haben sie mich gemordet und machen sich nichts wissen. Sie hat sich selber umgebracht, werden sie sagen. Ihr habt mich umgebracht, Ihr Alle, Ihr Alle!“ (FE: 378)

⁴ Freuds Theorien zur Hysterie allein reichen an dieser Stelle nicht aus, um die gesellschaftliche Problematik des Textes zu erfassen, da seine Erklärung der Ätiologie sich vor allem auf die individuelle Sexualentwicklung konzentriert. Zudem ist fraglich, inwieweit diese Theorien auf die Figur der Else anwendbar sind, über deren Vergangenheit kaum etwas bekannt ist. Auf diese Problematik weist beispielsweise Schuchter (2009: 73 f.) hin.

Elses Selbstverlust in der Hysterie: Kollision unvereinbarer Weiblichkeitsentwürfe

Elses Entblößung und hysterischer Zusammenbruch ist ebenso wie Beates Inzest als Diffusion unvereinbarer Weiblichkeitsbilder zu verstehen. Ingeheim träumt Else davon, Männer wie eine Sirene oder Femme fatale mit dem Anblick ihres nackten Körpers zu verführen und sie zu dominieren (Neymeyr, 2007: 199): „Allein möchte ich am Meer liegen auf den Marmorstufen und warten. Und endlich käme Einer oder mehrere und ich hätte die Wahl und die Anderen, die ich verschmähe, die stürzen sich aus Verzweiflung ins Meer.“ (FE: 355). Entgegen jeder Realität, sieht Else nun in einer öffentlichen Entblößung vor Dorsday die Möglichkeit, diesen Traum von sich als Femme fatale, die ihren Voyeur zuerst verführt und ihn dann grausam ins Unglück stürzt, zu verwirklichen, denn ihr Ziel ist es, Dorsday mit dem Anblick ihres nackten Körpers zu überwältigen und ihn zugleich durch die öffentliche Bloßstellung seiner geheimen Lust zu beschämen und zu vernichten. Sie erhofft sich, dadurch die eigene Scham abwehren zu können, die der Kunsthändler ihr zufügt, indem er sie als nacktes ‚Objekt‘ sehen möchte, und ihre Freiheit und Macht über sich selbst behaupten zu können (Benthien, 2013: 155).

Im Moment der öffentlichen Entblößung kann Elses Idealvorstellung von sich selbst als dominanter Femme fatale jedoch mit der Realität nicht standhalten. Dies wird durch die gleichzeitige Anwesenheit eines jungen Mannes, den Else ‚Filou‘ nennt, und Dorsdays deutlich. Den Blick des ‚Filous‘ genießt Else, denn er erscheint ihr als attraktiver Erotikpartner, den sie mit ihrem Anblick gerne verführt (FE: 373). Ihm gegenüber behält Else offenbar die Macht über ihre Sexualität und ihren Körper, da er sie nicht als Objekt betrachtet, sondern sie ihn mit ihrem Anblick zu überwältigen meint. Diese Wunschvorstellung wird von Dorsday durchkreuzt. Statt Macht über den Kunsthändler auszuüben, erliegt Else seinem voyeuristischen Blick (FE: 372), vor dem sie sich die ganze Erzählung hindurch fürchtet, weil er sie auf ein Objekt reduziert und sie einer freien Sexualität und ihrer Identität überhaupt beraubt (Bronfen, 1996: 475). Das angenehme Gefühl des Nacktseins, das Else angesichts des Filous zunächst empfindet, schlägt in Scham um (Benthien, 2013: 156 f.): „Ich bin glücklich. Der Filou hat mich nackt gesehen. O, ich schäme mich so. Was habe ich getan? Nie wieder werde ich die Augen öffnen“ (FE: 374). Die Entblößung offenbart sich durch Dorsdays Blick als erzwungen und als Akt der Prostitution, nicht als freiwillige Tat, an der Else Lust empfinden könnte. In Wahrheit bleibt Else weiterhin ein Objekt des männlichen Blicks und der männlichen Lust. Ihre körperliche Ohnmacht, die der Entblößung folgt, spiegelt Elses generelle Fremdbestimmtheit und ihr Objektsein wider, denn sie kann in ihrer Bewusstlosigkeit ebenso wie in ihren

Träumen vom eigenen Tod zwar die Umstehenden hören, die sie ansehen, doch sie selbst kann nicht sprechen (Bronfen, 1996: 479).

Der Existenz als Objekt erotischer Fantasien hat Else grundsätzlich keine reale und lebbare Alternative entgegensetzen. Sie kann mit ihrer Selbstinzenierung als *Femme fatale* und ihren anderen Fantasien von einem exzessiven ‚Luderleben‘, die sie der äußerlichen Ohnmacht entgegensetzt, nur eine Negation der gegebenen Umstände bewirken (Matthias, 1999: 143 ff.). Elses Tagträume und ihre öffentliche Entblößung können keine Befreiung Elses bedeuten, denn der literarische Frauentypus der *Femme fatale* ist kein Muster der weiblich emanzipierten Identität. Er entspringt vielmehr selbst der Dämonisierung der weiblichen Sexualität und vereint in sich die gesellschaftlichen und überwiegend männlichen Angst- und Wunschfantasien, die auf einen imaginären Frauentypus verdrängt werden (Catani, 2005: 94). Indem Else ihren Wunsch nach autonomer Sexualität genau in jenes kulturell vorgeprägte Bild der *Femme fatale* übersetzt, spiegelt sie diese gesellschaftliche Praxis der Verdrängung weiblicher Sexualität wider und schafft keinen konstruktiven Identitätsentwurf, der eine Alternative zur Dämonisierung des Weiblichen darstellt. Ihre Selbstinzenierung als Objekt männlicher Lust zeigt, „den Grad an, zu dem das Individuum, die Frau, die mehr als nur das Sexualobjekt des Mannes ist, symbolisch getötet worden ist“ (Matthias, 1999: 158).

Elses Spaltung zwischen Ausbruchsfantasien und Normkonformität bleibt letztlich bestehen. Mit ihrer extremen Freizügigkeit, die sie durch die Entblößung gezeigt hat, kann sie nicht leben. Sie ist zu sehr von den Konventionen geprägt, als dass eine konsequente Auflehnung gegen gesellschaftliche Normen gelingen könnte. Genau wie Beates Inzestakt stellt die Entblößung eine zu starke Übertretung des Normsystems dar, die Scham auslöst und zum Selbstverlust führt (Saxer, 2010: 155).

Die Hysterie Elses symbolisiert die unvereinbaren Weiblichkeitsvorstellungen, die in den zeitgenössischen Hysterie- und Sexualtheorien kursieren. Die Ursachen der Krankheit werden in der weiblichen Sexualität gesucht und entweder wie bei Freud in der Frigidität der Frau oder wie bei Weininger in ihrer übermäßigen sexuellen Lust begründet (Fraisl et al., 2004: 263 f.). Damit drückt die Hysterie genau jene problematische Doppelposition des ‚Fräuleins‘ aus, die Else definiert und die sie nicht auflösen kann. Ihr Wahnsinn ist der Ausdruck dafür, dass eine Identität, die sich aus den widersprüchlichen Rollen der ‚Hure‘ und der ‚Heiligen‘ zusammensetzt, nicht möglich ist, dass sie jedoch ebenso wenig wie Beate eine alternative Identität findet, die zwischen diesen Extrempolen vermitteln kann (Schuchter, 2009: 89 f.).

Von Beate zu Else: Eine Verschärfung der weiblichen Identitätskrise

Elf Jahre liegen zwischen der Veröffentlichung von Schnitzlers *Frau Beate und ihr Sohn* und *Fräulein Else* und dennoch scheinen sich die Weiblichkeitsbilder sowie die einengenden gesellschaftlichen Anforderungen innerhalb dieser Zeit nicht geändert zu haben. Im Gegenteil, die Kritik, die der spätere Text *Fräulein Else* an diesen rigiden Normen impliziert, scheint verschärft, denn im Vergleich zu Beates Konflikt fallen Elses Identitätskrise und Selbstspaltung noch drastischer aus.

Einerseits erscheint die Krise Elses komplexer als Beates, weil die literarische Gestaltungsform des inneren Monologs im Vergleich zur Technik der erlebten Rede ganz präzise auch die kleinsten psychischen Widersprüche erfasst und aufdeckt, andererseits ist sie auch inhaltlich komplexer angelegt. Bewegt sich Beate noch vollständig innerhalb der gesellschaftlichen Bewertungsmuster und erkennt die Normen ohne merkliche Kritik an, so stellt Else deren Sinnhaftigkeit von Anfang an in Frage. Obwohl sie sich jedoch bewusst von der allgemeinen Doppelmoral sowie den restriktiven Sexualnormen und Weiblichkeitsbildern distanzieren möchte, gelingt ihr dies genauso wenig wie Beate. Letztendlich spielt sie in dem gesellschaftlichen ‚Komödienspiel‘ mit, obwohl sie zu Beginn der Novelle erklärt: „[I]ch kann nicht mehr“ (FE: 324).

Else hat als junges Fräulein im Vergleich zur mittelalten Beate mit der Schwierigkeit zu kämpfen, dass sie ihr Subjektsein in einer Gesellschaft, die sie zum Objekt degradiert, kaum verteidigen kann. Während Beate sich aus spontaneren Anlässen aus gesellschaftlicher Perspektive betrachtet und sich zum Objekt der eigenen Kritik macht, weil sie sich aufgrund ihres Fehlverhaltens von ihrem Gewissen verfolgt fühlt, ist dieses Verhalten bei Else automatisiert. Als Fräulein ist sie es gewöhnt, fortwährend Objekt der Spekulation zu sein und sich in zwei Teile zu spalten.

Insgesamt wirkt Elses Psyche deutlich fragiler und zersplitterter als Beates. Stellt der Inzestakt schon ein völlig von der Norm abweichendes Verhalten dar, so sind Elses Hysterie und Narzissmus eindeutig als schwerwiegende psychische Krankheiten diagnostizierbar. In beiden Fällen wird gezeigt, dass die permanente Unterdrückung menschlicher Triebe durch strenge gesellschaftliche Normen letztlich in einen nicht mehr aufhaltbaren Selbstzerstörungsprozess des Subjektes mündet. Während Beates Leben jedoch erst zu einem wesentlich späteren Zeitpunkt scheitert, zeigt Schnitzler mit Else eine deutlich jüngere Figur, die das Leben aufgrund widersprüchlicher Rollenmuster und rigider Normen erst gar nicht richtig antreten kann und will. Schnitzler hat stets verneint, dass er sich, wie seine Kritiker behaupteten, in *Fräulein Else* den Problemen einer vergangenen Zeit zuwende. Er konstatierte, dass sich die gesellschaftlichen Strukturen, die er in der Monolognovelle darstellt, nach

wie vor nicht geändert hätten – im Gegenteil, das Individuum und seine Psyche litten noch mehr unter ihnen (Saxer, 2014: 223).

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

- Schnitzler, Arthur (1913): „Frau Beate und ihr Sohn“, in: Weiss, Robert O. / Urbach, Reinhard (Hrsg., 1961): *Gesammelte Werke. Die erzählenden Schriften*, Bd. 2, Frankfurt a. M.: Fischer, 42–112.
- Schnitzler, Arthur (1924): „Fräulein Else“, in: Weiss, Robert O. / Urbach, Reinhard (Hrsg., 1961): *Gesammelte Werke. Die erzählenden Schriften*, Bd. 2, Frankfurt a. M.: Fischer, 324–381.

Sekundärliteratur

- Allerdissen, Rolf (1985): *Arthur Schnitzler. Impressionistisches Rollenspiel und skeptischer Moralismus in seinen Erzählungen*, Bonn: Bouvier.
- Benthien, Claudia (2013): „Visuelle Ästhetisierung femininer Scham in den Novellen ‚Fräulein Else‘ von Arthur Schnitzler und ‚Ehregard‘ von Tania Blixen“, in: Küchenhoff, Joachim (Hrsg.): *Scham*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2013, 147–167.
- Brandl, Sarah Yvonne (2010): *Versprachlichte Körper – verkörperte Sprache. Konstruktionen von Identität und Entfremdung in Literatur und Psychologie um 1900*, Hamburg: Igel.
- Bronfen, Elisabeth (1996): „Weibliches Sterben an der Kultur. Arthur Schnitzlers ‚Fräulein Else‘“, in: Nautz, Jürgen P. (Hrsg.): *Die Wiener Jahrhundertwende. Einflüsse, Umwelt, Wirkungen*, Wien: Böhlau 1996, 464–480.
- Caspari, Martina (2006): „Durchkreuzungen des zeitgenössischen Hysterie-Diskurses. ‚Fräulein Else‘ von Arthur Schnitzler und Freuds ‚Dora‘ – nicht nur zwischen den Zeilen gelesen“, in: *Germanic notes and reviews* 37.1, 5–28.
- Catani, Stephanie (2005): *Das fiktive Geschlecht. Weiblichkeit in anthropologischen Entwürfen und literarischen Texten zwischen 1885 und 1925*, Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Dangel-Pelloquin, Elsbeth (2003): „Peinliche Gefühle. Figuren der Scham bei Arthur Schnitzler“, in: Fliedl, Konstanze (Hrsg.): *Arthur Schnitzler im zwanzigsten Jahrhundert*, Wien: Picus, 120–138.
- Fliedl, Konstanze (1997): *Arthur Schnitzler. Poetik der Erinnerung*, Wien u.a.: Böhlau.
- Fraisl, Bettina et al. (2004): „Der weibliche Körper als Ort von Identitätskonstruktionen in der Moderne“, in: Csáky, Moritz: *Kultur – Identität – Differenz. Wien und Zentraleuropa in der Moderne*, Innsbruck u.a.: Studien-Verlag, 255–291.
- Freud, Sigmund (1923): „Das Ich und das Es“, in: Freud, Anna et al. (Hrsg., 1967): *Sigmund Freud. Gesammelte Werke. Chronologisch geordnet*, Bd. XIII., Frankfurt a. M.: S. Fischer. 237–289.
- Freud, Sigmund (1914): „Zur Einführung des Narzißmus“, in: Freud, Anna et al. (Hrsg., 1967): *Sigmund Freud. Gesammelte Werke. Chronologisch geordnet*, Bd. X., Frankfurt am Main: S. Fischer, 138–170.
- Jürgensen, Christoph et al. (Hrsg., 2014): *Schnitzler-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart u.a.: Metzler.
- Kollek, Caren (2011): *Literarische Selbstfindungsprozesse um 1900. Personen-, Erotik- und Moralkonzeption in Erzähltexten von Arthur Schnitzler, Eduard von Keyserling und Hermann Sudermann*, Kiel: Ludwig.
- Le Rider, Jacques (1990): *Das Ende der Illusion. Die Wiener Moderne und die Krisen der Identität*, Wien: Österreichischer Bundesverlag.

Die Spaltung des Selbst

- Lersch-Schumacher, Barbara (1998): „Ich bin nicht mütterlich“. Zur Psychopoetik der Hysterie in Schnitzlers ‚Fräulein Else‘, in: Wunberg, Gotthart (Hrsg.): *Arthur Schnitzler*, München: Ed. Text + Kritik, 76–88.
- Lorenz, Dagmar (2007): *Wiener Moderne*, Stuttgart u.a.: Metzler.
- Lukas, Wolfgang (1996): *Das Selbst und das Fremde. Epochale Lebenskrisen und ihre Lösung im Werk Arthur Schnitzlers*, München: Fink.
- Matthias, Bettina (1999): *Masken des Lebens – Gesichter des Todes. Zum Verhältnis von Tod und Darstellung im erzählerischen Werk Arthur Schnitzlers*, Würzburg: Königshausen und Neumann.
- Neymeyr, Barbara (2007): „Fräulein Else“. Identitätssuche im Spannungsfeld von Konvention und Rebellion“, in: Kim, Hee-Ju / Saße, Günter (Hrsg.): *Arthur Schnitzler. Dramen und Erzählungen*, Stuttgart: Reclam, 190–208.
- Nitzschke, Bernd (Hrsg., 2011): *Die Psychoanalyse Sigmund Freuds. Konzepte und Begriffe*, Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften.
- Saxer, Sibylle (2010): *Die Sprache der Blicke verstehen. Arthur Schnitzlers Poetik des Augen-Blicks als Poetik der Scham*, Freiburg i. Br., Berlin u.a.: Rombach.
- Saxer, Sibylle (2014): „Fräulein Else“, in: Jürgensen, Christoph et al. (Hrsg.): *Schnitzler-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart u.a.: Metzler, 327–336.
- Schlicht, Corinna (2013): *Arthur Schnitzler*. Marburg: Tectum.
- Schmid-Bortenschlager, Sigrid (2000): „Illness as social indicator. Hysteria in Schnitzler and Freud“, in: *Semiotica* 128, 221–226.
- Schuchter, Veronika (2009): *Wahnsinn und Weiblichkeit. Motive in der Literatur von William Shakespeare bis Helmut Krausser*, Marburg: Tectum.
- Schwarz, André (2012): *Lustvolles Verschweigen und Enthüllen. Eine Poetik der Darstellung sexuellen Handelns in der Literatur der Wiener Moderne*. Marburg: Verlag LiteraturWissenschaft.de.
- Titzmann, Michael (1998): „Normenkrise und Psychologie in der frühen Moderne“, in: *Recherches germaniques* 28, 97–112.
- Thomé Horst (1984): „Kernlosigkeit und Pose. Zur Rekonstruktion von Schnitzlers Psychologie“, in: Bohnen, Klaus et al. (Hrsg.): *Fin de siècle. Zu Naturwissenschaft und Literatur der Jahrhundertwende im deutsch-skandinavischen Kontext*. Kopenhagen u.a.: Wilhelm Fink.
- Vogel, Juliane (2006): „Hautnähe und Körperhaftung. Kleider bei Arthur Schnitzler“, in: Polt-Heinzl, Evelyne / Fliedl, Konstanze (Hrsg.): *Arthur Schnitzler. Affären und Affekte*, Wien: Brandstätter, 25–33.
- Worbs, Michael (1983): *Nervenkunst. Literatur und Psychoanalyse im Wien der Jahrhundertwende*, Frankfurt a. M.: Europäische Verlags-Anstalt.
- Wünsch, Marianne (1983): „Das Modell der ‚Wiedergeburt‘ zu ‚Neuem Leben‘ in erzählender Literatur 1890–1930“, in: Richter, Karl / Schönert, Jörg (Hrsg.): *Klassik und Moderne. Die Weimarer Klassik als historisches Ereignis und Herausforderung im kulturgeschichtlichen Prozess*, Stuttgart: Metzler, 379–409.