

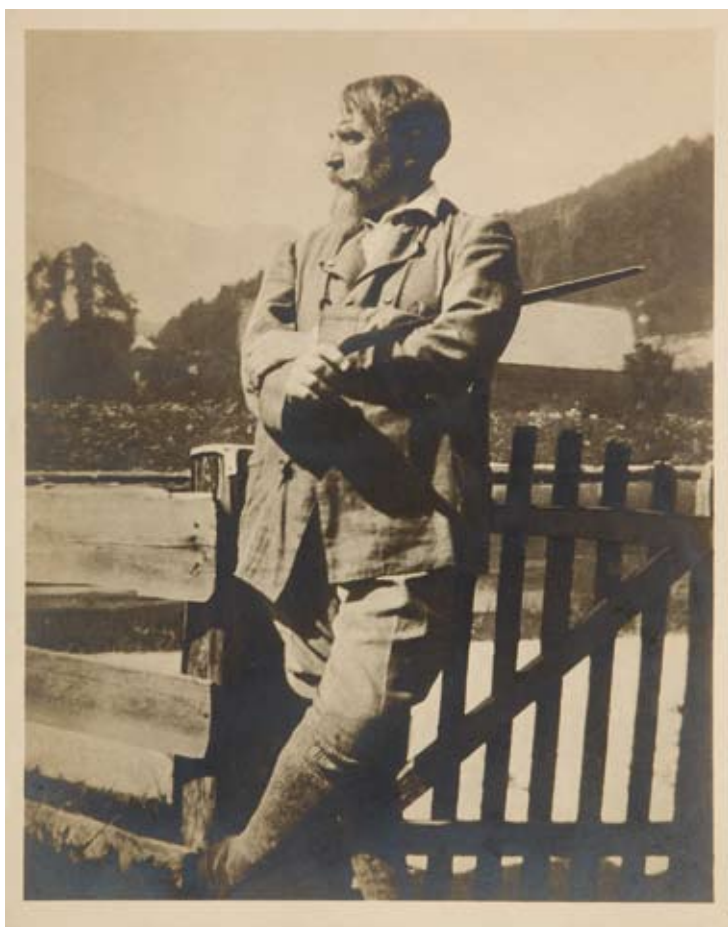
# Arthur Schnitzler

## Affairen und Affekte

Zum 150. Geburtstag

Eine Ausstellung des  
Österreichischen Theatermuseums  
in Kooperation mit der  
Arthur Schnitzler-Gesellschaft





Arthur Schnitzler in Alt-Aussee, Juli 1921

## Inhalt

Zur Ausstellung .....	3
<i>Der Reigen</i>	
Kettenreaktionen, Kleiderspuren und Worthülsen .....	4
<i>Lieutenant Gustl</i>	
Vom freien Assoziationsverkehr .....	16
<i>Fräulein Else</i>	
Eine Zeitreise zwischen Fin de Siècle und Roaring Twenties .....	26
Über den Autor .....	38
Impressum .....	40

## Zur Ausstellung

Mit der Produktions-Utopie der Leichtigkeit hat es sich Schnitzler zeitlebens schwer gemacht. ... Seine besten Texte allerdings haben diese Beschwerden in Stärken verwandelt. Ihre „Leichtigkeit“ ist hart erprobt.

*Konstanze Fliedl*

Um Affairen und Affekte geht es nicht nur im Werk Arthur Schnitzlers, sie begleiten auch dessen Wirkungsgeschichte. Drei bekannte Werke Schnitzlers sind dafür beispielhaft. *Der Reigen*, geschrieben 1896/97, und die beiden Monolognovellen *Lieutenant Gustl* (1900) und *Fräulein Else* (1924): Ein Karussell erotischer Begegnungen, ein verstörter junger Mann und ein bedrängtes Fräulein. Die drei Texte werden in begehbare Hör- und Sehräume „aufgefaltet“ und mit zeitgenössischen Diskursen, Dokumenten und Bildern verknüpft. Das macht die Erzählwelten durchlässig und eröffnet intime Einblicke in die Kultur und Mentalitätsgeschichte.

Im *Reigen* sind es die sozialen und geschlechtsspezifischen Markierungen, die sich an den Interieurs und szenischen Anweisungen des Stücks ebenso ablesen lassen wie an den Sprechweisen in den wechselnden Figurenkonstellationen. Die Monolognovelle *Lieutenant Gustl* wird in Bezug gesetzt zu Schnitzlers Hypnoseversuchen als junger Arzt: das medizinische Experiment fortgesetzt mit literarischen Mitteln, die den Einblick in das Innere von Gustls Kopf- und Seelenwelt gestatten, wobei auch bislang unbeachtete Traumata zu Tage kommen. Bei *Fräulein Else* ergeben sich aus den historischen Verschiebungen zwischen der Handlungs- und der Entstehungszeit der Novelle neue Bezüge: das in die Krise geratene bürgerliche Fräulein des Fin de Siècle trägt bereits Züge der „neuen Frau“ und der freizügigen Tanz- und Girl-Kultur der 1920er Jahre.



Miederleibchen, Anfang 20. Jh.  
Herrenhemdbrust für Frack und Stehkragen („Vatermörder“), um 1900

# Der Reigen

## Kettenreaktionen, Kleiderspuren und Worthülsen

Schnitzlers *Reigen* ist ein Rundtanz, die Choreographie verkettet mit einem zahnradartigen Mechanismus zehn Figuren im Liebesakt, in der Dirne schließt sich der Staffellauf der Paare zum Kreis. Ihr Partner in der ersten Szene ist der Soldat, in der letzten der Graf. Im Kontakt mit der Prostituierten treffen sich die Repräsentanten der beiden Säulen der Monarchie: die Armee und der Adel. Sie machen beide keine gute Figur. Der Soldat verweigert *danach* sogar das „Sperrsechserl“ – fixer Obolus der Wiener Hausmeister für ein nächtliches Aufsperrn des Haustors; der Graf weiß aufgrund eines alkoholbedingten Blackouts nicht, ob er überhaupt etwas zu bezahlen hat. Der kraftlose Adel zahlt für die Frechheiten der Armee, und so kommt es möglicherweise auch unter einem anderen Aspekt: Die Kette der Syphilis-Ansteckung könnte gut vom Soldaten zum Grafen durchlaufen.

*Die Dirne und der Soldat*  
*Der Soldat und das Stubenmädchen*  
*Das Stubenmädchen und der junge Herr*  
*Der junge Herr und die junge Frau*  
*Die junge Frau und der Ehemann*  
*Der Ehemann und das süße Mädél*  
*Das süße Mädél und der Dichter*  
*Der Dichter und die Schauspielerin*  
*Die Schauspielerin und der Graf*  
*Der Graf und die Dirne*

Moriz Kaposi: Die Syphilis der Haut und der angrenzenden Schleimhäute, in 3 Lieferungen. Wien, Leipzig: Braumüller 1873



Für Schnitzler sind Geschlechtskrankheiten eine Art Lebens-  
thema. Das hat mit seinem eigenen Sexualverhalten zu tun, über  
dessen Frequenz mit wechselnden Partnerinnen er genau Buch  
führt, und mit seiner medizinischen Ausbildung. 1882 arbeitet er  
an der Wiener Poliklinik in der Abteilung für Hautkrankheiten.  
„Ich möchte dich wiedersehen, öfter wiedersehen [...] Aber dazu  
ist notwendig ... also verlassen muß ich mich auf dich können“,  
sagt der Ehemann zum Süßen Mädels. Hier wird die Angst vor  
Ansteckung sichtbar als Subtext der obsessiven Treuedebatten in  
Schnitzlers Werk.



-----  
DAS SÜSSE MÄDEL *lehnt mit geschlossenen Augen in der Diwanecke.*

DER GATTE *geht in dem kleinen Raum auf und ab, nachdem er sich eine Zigarette angezündet. Längeres Schweigen.*

DER GATTE *betrachtet das süße Mädels lange, für sich. Wer weiß, was das eigentlich für eine Person ist – Donnerwetter ... So schnell ... War nicht sehr vorsichtig von mir ... Hm ...*

Schnitzlers *Liebesreigen* – so der ursprüngliche Titel – ist auch ein sozialer Reigen, der schichtspezifische Verhaltens- und Sprachkonventionen ausstellt. Der Uniformität des Handlungsablaufs *davor / danach* mit der Gedankenstrich-Barriere dazwischen, entsprechen ritualisierte (Sprech-)Handlungen. In jeder Szene werden Probleme des Settings thematisiert: die Frage des zu hell oder zu dunkel, des zu heiß oder zu kalt als Auftakt zur Entkleidung, und die durchwegs rhetorische Frage nach dem Anteil der Liebe am Vollzug des Aktes. Sie wird zumeist von den Frauenfiguren gestellt, um eine Art verbales Nachspiel zu initiieren, worauf die Partner unwirsch reagieren. Mit dem Anzünden der Zigarette oder Zigarre *danach* schließen sie den Akt definitiv ab, von den Frauen beteiligt sich nur die Schauspielerin an dieser Ausräucherung der Geister des Intimen. Dass das Stubenmädchen *danach* eine Zigarre aus der Tischtabatiere entwendet, ist im doppelten Sinn ein subversiver Akt gegen den jungen Herrn als Teil ihrer Herrschaft und als liebloser Sexualpartner, der sofort ins Kaffeehaus enteilt.

-----  
SOLDAT *selig* Herrgott noch  
einmal ... ah ...  
STUBENMÄDCHEN ... Ich kann  
dein G'sicht gar nicht sehn.  
SOLDAT A was – G'sicht ...







Zigarrenspitz, um 1900

Mit der „Neuen Wiener Dienstordnung für das Hauspersonal“ von 1911 hätte das Stubenmädchen vor der Zeit kündigen können, „wenn der Dienstgeber oder seine Hausgenossen“ es zu unsittlichen Handlungen verleiten. Doch das war wohl auch 1911 noch eher graue Gesetzestheorie. Vor den Praterlokalen, wo Schnitzlers Stubenmädchen dem Soldaten begegnet, warnte die *Dienstboten-Zeitung* übrigens ebenso wie vor dem *Chambre séparée*, in das der Gatte das Süße Mädchel führt, und zwar im „Riedhof“, wo Schnitzler selbst Stammgast war.

Telephon 17.619	Telephon 17.619
<b>RESTAURANT RIEDHOF</b>	
<b>VIII., Wickenburggasse 15, Schlüsselgasse 14</b>	
Feinstes Restaurant, Wiener und französische Küche, jeden Samstag und Sonntag <b>Bockbieranstich</b> , fünf große Speisesäle, Klubzimmer, neu renovierte <i>Chambres séparées</i> , Diners und Hochzeiten in und außer dem Hause. Jeden <b>Samstag Abendkonzert</b> im Marmorsaal bei freiem Entree.	
<b>Josef Pohl</b> , Restaurateur, langjähriger Küchenchef des Grand Hotel de l'Europe in Salzburg.	

Annonce „Riedhof“:  
Die Muskete, 3. Mai 1906



Safety sponges aus Paris.  
Verhütungs-Schwämmchen in Schachtel

Statistisch nachweisbar ist die hohe Rate unehelicher Geburten bei weiblichen Dienstboten. Das ist der andere Teil des Risikos, der im *Reigen* nicht thematisiert wird. Nur für die junge Ehefrau Emma ist die Affäre mit Alfred, dem jungen Herrn, diesbezüglich relativ gefahrlos. Eine Duellforderung des betrogenen Ehemanns kann ihrem Geliebten zwar drohen, nicht aber die eindeutige Zuständigkeit im Falle einer Schwangerschaft. Gerade dass die junge Frau in der Folgeszene „einfach wieder hinübergleitet in eheliche Treue“, empörte einen Zeugen im Berliner Reigenprozess. Der Stachel des *pater semper incertus est* zielt ins Herz der auf genealogischer Erbschaft beruhenden Gründerzeitgesellschaft.

Die sozialen Nuancen des Reigens verbergen sich im notwendigen Arrangement und der sprachlichen Vor- und Nachbereitung. Je geschäftsmäßiger die Dinge erledigt werden, umso weniger wird die Kleiderfrage thematisiert. Wie die partielle Entblößung in den Praterauen vor sich geht, erfahren wir nicht. Schon beim Stubenmädchen muss der junge Herr einen kleinen textilen Umweg wählen. Es ist bloße Rhetorik, aber das Umfeld der gutbürgerlichen Wohnung verlangt eine stimmungsmäßige Einleitung, wenn schon keine Liebeserklärung, so doch Komplimente und seien sie noch so plump. Mit dem Gestammel „Nur wegen ihrer Blusen [...]. Das ist ganz ein schönes Blau“, zeigt Schnitzler die Blickrichtung des jungen Herrn und damit die Knöpfe, die es zu öffnen gilt. Das Rascheln des gestärkten Stoffs wird hörbar, das sich zum Keuchen der Lust verdichtet ... Genau dieses zielsichere Anspielen der Fantasie der Zuschauer, die von den kargen Details ausgehend die Situation weiterspinnen, war vor Gericht

-----

DIE JUNGE FRAU In meinem Sack ist ein Schuhknöpfler. Ich bitt' dich, rasch ...  
DER JUNGE HERR Hier ist der Knöpfler.  
DIE JUNGE FRAU Alfred, das kann uns beide den Hals kosten.



Stiefelknöpfler, um 1880



Postkarte, anonym

dann das zentrale Thema. Die empörten Hüter der öffentlichen Moral hatten in der Inszenierung Dinge gesehen, die auf der Bühne nachweislich nicht gezeigt worden waren.

Die Interieurs gestaltet Schitzler durchaus klischeehaft, wie die Absteige, die Alfred für seine Affaire mit Emma mietet oder mitbenutzt. Das Fauteuil und die Portieren sind „blausamten“, die Jalousien grün, die Luft lila vom Veilchenparfum, das Alfred mit einem „Sprayapparat“ verteilt. Zu allem ästhetischen Unglück steht im Schlafzimmer – wie bei der Schauspielerin – ein Himmelbett; nachdem es seinen praktischen Nutzen in nahezu unbeheizbaren Räumen verloren hat, ist es zum theatralen Requisit degeneriert. Damit errät Alfred freilich Emmas Wunsch, es in allem der Schauspielerin gleichzutun. Einfühlungsvermögen beweist er auch im Liebesdiskurs. Zielsicher liefert er Emma die richtigen Stichworte, die es ihr ermöglichen, die verführte Unschuld zu spielen.

Auch die Requisiten sind mit Bedacht gesetzt und diversifizieren mit dem sozialen Rang. Textil wie kulinarisch am aufwändigsten ist die Szene Alfred / Emma, die als Eröffnung eines längerfristigen „Liebesprojektes“ mehr Sorgfalt erheischt. Da gibt es Schleier gleich in doppelter Ausfertigung; die Pelzmantille eröffnet die Frage des Aus- und Anziehens, Hut und Hutnadel entfernt Alfred routiniert. Durchaus ähnlich, wenn auch in billigerer Ausführung, sind die Utensilien beim Süßen Mädels. So wie Emma sich an der Schauspielerin orientiert, die eine Bewegungsfreiheit genießt, wie sie der bürgerlichen Frau noch lange verwehrt blieb, imitiert das Süße Mädels die bürgerliche Dame und ist dabei nicht viel glaubwürdiger als das Vorbild. Doch während bei Emma Cognac und kandierte Früchte nur Stimmungsbeiwerk sind, verzehrt das Süße Mädels, in diesem Punkt absolut ehrlich, die Köstlichkeiten im *Chambre séparée* mit herzerfrischem Appetit. Das Erlebnis des Stubenmädchens ist auch in diesem Punkt am frustrierendsten: Sie soll sich noch ein „Glasl Bier“ geben lassen, ist der Abschiedsgruß des Soldaten.

Die Liebesrede *davor* wie *danach* macht die emotionale Verlogenheit der Partner ebenso hörbar wie die geschlechtsspezifischen Differenzen. „Komm, mein schöner Engel“, ist der erste Satz von Szene eins, und damit wäre auch ohne Figurenbezeichnung „Dirne“ evident, dass hier eine Frau spricht, die außerhalb bürgerlicher Norm steht. Anreden wie „Engel“, „Schatz“ oder „Kind“, häufig mit vorangestelltem Possessivpronomen, sind gebühlich allein in der männlichen Rede und „passen“ auf alle

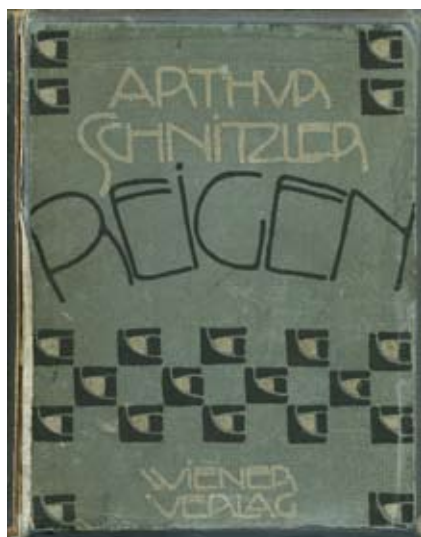


Geschmacksverirrung.  
Die Muskete, 26. November 1908

Frauenfiguren des *Reigen*, so es sie überhaupt verbal zu umwerben gilt, und das beginnt erst beim Süßen Mädcl. Nur die Schauspielerin reißt alle Elemente des männlichen Parts an sich. Sie küsst dem Grafen die Hand, macht ihm Komplimente, sagt ihm dass er „schön“ sei und „süß“, sie nennt den Dichter „Kind“ und generiert für beide fortwährend neue Kosenamen, womit sie die Definitionsmacht in der Beziehungsgeschichte für sich reklamiert. Das verstört die Partner nachhaltig, und ähnlich erging es Schnitzler in seiner Beziehung zur herrischen Adele Sandrock, dem realen Vorbild der Schauspielerin.

Die Skandalisierung entzündete sich allerdings nicht am Provokationspotential dieser Figur, sondern am mechanistischen Ablauf der zehn Beischlafszenen. Samuel Fischer wollte das Stück nicht verlegen und empfahl einen Privatdruck, der 1900 erschien; erst drei Jahre später wagte sich dann der Wiener Verlag an eine Ausgabe.

An eine Inszenierung dachte Schnitzler zunächst nicht, erst als sich Max Reinhardt dafür interessierte, stimmte er zu. Reinhardt übergab die Inszenierung dem Kleinen Schauspielhaus. Am Tag der Berliner Premiere am 23. Dezember 1920 erließ das Landes-



Reigen Erstausgabe 1903.  
Bildschmuck von Bertold Löffler



Arthur Schnitzler.

Katze! — „O daß sie ewig gelassen bliebe!“

Ernst Stern: Arthur Schnitzler: Liebelei.  
Schiller-Almanach der lustigen Blätter, 1905



Dokumentation des *Reigen*-Prozesses,  
1922

gericht ein einstweiliges Aufführungsverbot. Die Prinzipalin Gertrud Eysoldt ließ trotzdem spielen und fand sich mit dem gesamten Ensemble auf der Anklagebank. Der sechstägige Prozess fand im November 1921 statt und die Dokumentation, die der Verteidiger Wolfgang Heine im Folgejahr herausgab, zeigt, wie sich die rechtsradikalen und deutschnationalen Kräfte der Weimarer Republik in Stellung brachten, es war bereits die ganze „Phalanx da: gegen Juden, Sozialisten und Liberale“ (Ludwig Marcuse).

Die österreichische Erstaufführung erfolgte am 1. Februar 1921 in den Wiener Kammerspielen, und auch hier ließ ein inszenierter Krawall nicht lange auf sich warten. Am Abend des 16. Februar 1921 wurde die Aufführung mit antisemitischen Ausschreitungen gesprengt.

Schnitzler beauftragt in der Folge den S. Fischer Theaterverlag, keine weiteren Aufführungen zu gestatten. Nach seinem Tod hielt sein Sohn Heinrich an dieser informellen testamentarischen Bestimmung fest – bis am 1. Januar 1982 Schnitzlers Werk in der Schweiz und in der damaligen DDR rechtfrei wurde. Den Wettlauf um die erste Neuinszenierung gewann das Stadttheater Basel, das die Premiere in der Silvesternacht ansetzte. Mit dem Ende des Verbotes begann ein Inszenierungs-Reigen, der bis heute nicht abgerissen ist.





Arthur Schnitzler als Einjährig Freiwilliger.  
Atelier Joseph Löwy, Wien 1882

# Lieutenant Gustl

## Vom freien Assoziationsverkehr

„Miß Lucy R. wurde nicht somnambul, als ich sie in Hypnose zu versetzen versuchte. Ich verzichtete also auf den Somnambulismus“, so Sigmund Freud in der zweiten Fallgeschichte der *Studien über Hysterie* (1895), und die Kette der drei ver-Verben hält das Gefühl des Versagens phonetisch präsent. So wie Freud späterhin den Impuls zu künstlerischem Schaffen in einem Akt der Kompensation suchen wird, macht er sein Scheitern als Hypnotiseur zum kreativen Ausgangspunkt seiner Gesprächstherapie.

Auch Schnitzler beschäftigte sich als junger Sekundararzt an der Wiener Poliklinik mit Hypnose. 1889 erschien seine einzige größere medizinische Arbeit *Über funktionelle Aphonie und deren Behandlung durch Hypnose und Suggestion* in der *Internationalen Klinischen Rundschau* seines Vaters. Aus dem gleichen Jahr ist ein handschriftlicher Hypnosebericht Schnitzlers erhalten, betreffend das Stubenmädchen im Haus eines Freundes, und er veranstaltete öffentliche Schauhypnosen. In seiner Autobiographie räumt er ein, dass es vom „ärztlichen Standpunkt“ eher um schmerzfreie Behandlung von Patienten ginge, aber: „Anregender [...] war es, wenn ich mein Medium im hypnotischen Zustand allerlei Situationen und Empfindungen durchleben ließ, wie es mir eben beliebte“.



Berlin: S. Fischer 1901. Umschlagbild von Moritz Coschell

Vielleicht war Schnitzler tatsächlich ein besserer Hypnotiseur als Freud, aber er verfolgte den Weg nicht weiter. Während Freud den produktiven Ausweg in der Gesprächstherapie fand, suchte Schnitzler ihn in der Literatur. In der Szene *Die Frage an das Schicksal* aus dem *Anatol*-Zyklus, geschrieben 1889, gelingt es Anatol problemlos, Cora zu hypnotisieren – nur die entscheidende Frage nach ihrer Treue will er dann doch nicht stellen. Anatol, dem Zyniker, wird hier vielleicht ein größeres Maß an Diskretion zugeschrieben, als es Schnitzler bei seinen Inszenierungen selbst an den Tag legte. Auch im 1894 begonnenen Stück *Paracelsus* führt sich der Titelheld bei der Rückkehr in seine Heimatstadt Basel zwar mit „Schauhypnosen“ ein, doch als es dann um die Hypnotisierung Justinas geht, weist er den Vorschlag ihres Gatten zurück, die Nachbarn dazu einzuladen.

Doch diese direkte Verarbeitung hypnotischer Experimente war nicht Schnitzlers Ziel. Er suchte eine literarische Form, die eine frei assoziierende Gedankenrede darstellbar macht und fand sie im inneren Monolog, den er erstmals in seiner Novelle *Lieutenant Gustl* konsequent durchspielt. Wie bei einer geglückten Hypnose das Medium unzensiert, weil von der Kontrolle durch das eigene Ich und die gesellschaftlichen Konventionen befreit, auf Fragen antwortet und Gedanken ohne innere Schranken weiterspinnet, lässt Schnitzler Gustl vor sich hin denken. Als Autor kann er seine Figur gewissermaßen jederzeit in „Hypnose“ versetzen und behält zugleich als Regisseur der Gedankensprünge die Herrschaft über sie. Der Leser aber verfolgt Gustls Gedankenwege im Verlauf der einen Nacht gleichsam direkt im Kopfraum der Figur. Die Monolognovelle als produktive Überwindung der Hypnose-Mode seiner Zeit, das könnte eine Erklärung sein für Schnitzlers euphorischen Tagebucheintrag vom 19. Juli 1900: „Nachm. ‚Ltn. Gustl‘ vollendet, in der Empfindung, dass es ein Meisterwerk“.

Die Vorgeschichte beginnt im Musikverein. Gustl hat Konzertkarten bekommen und fühlt sich in diesem bildungsbürgerlichen Ambiente deplatziert; zudem steht ihm am nächsten Tag ein Duell bevor, das er aus antisemitischen Motiven heraufbeschworen hat. Gereizt wie er ist, kommt es dann bei der Garderobe zu einem Streit mit dem Bäckermeister, der ihn „dummer Bub“ nennt und am Säbel festhält. Auch wenn es niemand gehört hat, wäre die Schande nur mit einer weiteren Duellforderung zu tilgen; doch der Bäckermeister ist nach dem Ehrenkodex der k.u.k. Armee nicht „satisfaktionsfähig“. Daher, so denkt Gustl, bleibt nur der Weg in den Selbstmord. In diesem sensibilisierten Zustand lässt er auf einer Wanderung durch das nächtliche Wien sein Leben Revue passieren und seinen Gedanken freien Lauf. Als er am Morgen noch rasch das Kaffeehaus aufsucht und erfährt, dass der Bäckermeister einem Herzschlag erlegen ist, vergisst Gustl seinen hohen Ehrbegriff sofort. Der einzige Zeuge seiner Schande ist tot, und er beginnt unverzüglich, sich mental auf das bevorstehende Duell einzustellen.

„Die Hysterischen“, so Freud, sind „zumeist Visuelle“, und das trifft auch auf Gustl zu. Er ist mehr ein Augen-, denn ein Ohrenmensch. Deshalb langweilt ihn konzertante Musik, er kann sich





auf das Hinhören nicht konzentrieren – nicht einmal beim Wortabtausch mit dem Bäckermeister. Seine Augen hingegen sind immer aktiv. Ist es zunächst Gustl, der aggressive Blicke um sich wirft, fühlt er sich nach dem Zwischenfall selbst von herausfordernden Blicken verfolgt. Doch auch am Beginn der Novelle täuscht Gustl sein Selbstbewusstsein nur vor, er fühlt sich äußerst unwohl im fremden Ambiente des Konzertsaals. Das hat mit seinem Minderwertigkeitsgefühl zu tun, das in seiner Herkunft wurzelt. Der Vater wurde offenbar unehrenhaft entlassen, die Familie lebt zurückgezogen in Graz und kann den Sohn kaum finanziell unterstützen. Gustl selbst hat das Gymnasium nicht geschafft und wurde deshalb in die Kadettenschule „gesteckt“. Die abfällige Bemerkung eines jüdischen „Rechtsverdrehers“ über die Institution der Kadettenschulen, die Gustl direkt auf sich selbst bezog, war auch Vorwand für das anstehende Duell.



Illustration von Moritz Coschell aus der Erstausgabe  
des *Lieutenant Gustl* 1901



Friedrich Teppners  
Duell-Regeln von 1898

Über seine Erlebnisse in dieser Anstalt verliert Gustl kein Wort. Zeitgenössische Klassenfotos (s. S. 20f.) vermitteln eine Vorstellung des Leidensdrucks, unter dem die Knaben standen. Wie mit dem Lineal ausgemessen fädeln sich die Kindergesichter zu ebenmäßigen Reihen auf, kein Raum für individuelle Entwicklung, nicht einmal ein Zugeständnis an die unterschiedlichen Körpergrößen der Heranwachsenden. Das ist ein radikales Zurechtbiegen der jungen Menschen, das im Gegenzug Gruppenzugehörigkeit und ein strenges Reglement als Orientierungshilfen bereithält. Doch das Reglement ist so sicher nicht, und Gustls Verankerung in der Peer group nicht sehr fest. Trotzdem, was die „anderen“ dazu sagen, beschäftigt ihn fortwährend. Eine permanente Abstimmung, gerade in Duellfragen, ist auch notwendig, denn eindeutige Antworten halten selbst einschlägige Ratgeber „in Ehrenangelegenheiten“ nicht bereit. „Wann eine Controverse zur Beleidigung wird, lässt sich oft schwer feststellen; es hängt hiebei sehr viel einerseits von der Empfindlichkeit des Einzelnen ab, andererseits aber auch von dem Orte, wo die Controverse stattfindet“, ist in den „Duell-Regeln für Officiere“ aus dem Jahr 1898 zu lesen.



Orientierung sucht Gustl auch in den flotten Sprüchen von Kameraden und Vorgesetzten, die er an die Leerstelle setzt, die der gestrauchelte Vater hinterlassen hat. Dem Major Lederer verdankt er die Maxime: „ob man zu einem Rendezvous geht oder in den sicher'n Tod, am Gang und am G'sicht läßt sich das der richtige Offizier nicht anerkennen!“ Diesem Spruch lassen sich mehrere Dinge „anerkennen“, zum Beispiel das Verhältnis zu Frauen, die zum Soldatenleben gehören wie der Krieg und auch analog behandelt werden. „Wie ist mir denn das nur ausgerutscht“, fragt sich Gustl in der Szene mit dem Bäckermeister, und genau in dieser Art rutscht ihm die Sprache immer wieder aus und macht Geändnisse hörbar, von denen Gustl nichts weiß.

Dass der dumpfe Kasernenalltag, nicht nur in den Garnisonen am Rande der Monarchie, einigermaßen deprimierend ist, deutet Gustl wiederholt an. Bleibt der Krieg aus, degeneriert das auf Kasernenhöfen und Übungsplätzen exerzierte Kriegshandwerk zur bloßen Routine. Das Ausmaß dieses grauen Einerlei ist der Architektur von Kasernen und Manöverbaracken eingeschrieben, denen einstige Kadettenschüler wie Gustl den größten Teil ihres Lebens ausgeliefert sind. Die riesigen Mannschaftsschlafsäle zeigen das Ausmaß der Deprivation, die keinen Raum für Diskretion und Individualität lässt und die Relikte eines „Privatlebens“ in die uniformen Spinde verbannt. Natürlich hat der Leutnant dann ein eigenes Refugium und einen Burschen, der immer Johann heißt, aber situiert bleibt er doch im selben Ambiente.

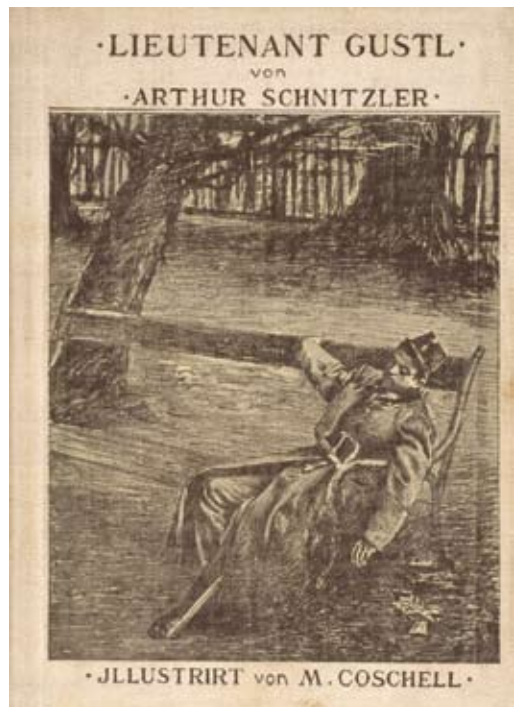
Aus seiner Kadettenzeit gibt Gustl zwei konkrete Erinnerungen preis. Die erste begründet sein Sexualeben und legt sein Verhalten gegenüber Frauen fest: „ewig diese Menscher ... und so jung hab' ich ang'fangen [...] der Riedl war auch dabei – eine Böhmin ist es gewesen ... die muß doppelt so alt gewesen sein wie ich“. Wie alt Gustl bei diesem offenbar wenig intimen Akt – schließlich hat er Intimität im Kadettenalltag auch nicht gelernt – gewesen sein mag, ist nicht erschließbar. Bei der zweiten Erinnerung legt er sein Alter fest. „Das ist eigentlich das einzigmal in meinem Leben, daß ich Furcht gehabt hab', als kleiner Bub, damals im Wald ... Wie lang ist das jetzt her? – Neun Jahr“. Gustl ist 24, also war er 15; was ihm damals im Wald passiert ist, wäre vielleicht einer der Knotenpunkte des „pathogenen psychischen Materials“, das eine Analyse ausräumen müsste. Als Schwund-

stufe einer „Bearbeitung“ könnte man die Nacht auf der Parkbank interpretieren, wo Gustl ein weiteres nächtliches Wald-erlebnis hinter sich bringt, wenn auch im domestizierten Stadtwald des Praters. Die Zigarre in der Schlusszene jedenfalls ist als „finale“ Wiederherstellung der Männlichkeit interpretierbar: Nicht nur der Griff an seinen Säbel ist mit dem Tod des Bäckermeisters „von ihm genommen“, auch sein Aggressionspotential ist vollkommen restauriert.

---

Etwas hätt' ich gern noch mitgemacht: einen Krieg – aber da hätt' ich lang' warten können ...

Erstausgabe.  
Berlin: S. Fischer 1901



Der Erstdruck der Novelle erfolgte in der *Neuen Freien Presse* am 24. Dezember 1900. Die Reaktionen aus militärischen Kreisen waren heftig; bereits vier Monate später wurde Schnitzler der Offiziersrang aberkannt. Das sauberlich zerschnittene Offiziersdekret hat sich im Wiener Kriegsarchiv erhalten.



Anita Berber. Atelier D'Ora, 1921

## Fräulein Else

### Eine Zeitreise zwischen Fin de Siècle und Roaring Twenties

Als 1924 Arthur Schnitzlers Novelle *Fräulein Else* erschien, wollte es seinem Dichterkollegen Jakob Wassermann nicht so recht gefallen, dass die Erzählung in die „abgeschlossene, abgetane [...] Welt“ des späten 19. Jahrhunderts zurück führte (genauer gesagt in das Jahr 1896). In seinem Antwortbrief an Jakob Wassermann wies Schnitzler solchen Nostalgie-Verdacht von sich und bestand darauf, dass die Ereignisse und Menschen aus *Fräulein Else* nach wie vor „lebendig und vorhanden“ seien und keineswegs nur für eine bestimmte Epoche oder Gesellschaftsschicht charakteristisch.

Dennoch bleibt die Frage offen: Warum versetzte der Autor seine jugendliche Heldin ins vorige Jahrhundert, wo doch in deren Gedanken bereits unüberhörbar die Stimme und das Temperament der „neuen Frau“ der 1920er Jahre mitschwang? Diese Else ist im Begriff, aus dem Dornröschenschlaf männlicher Idealisierungen und Zuschreibungen endgültig zu erwachen. Sie bastelt selbst an ihrem Bild und handhabt mit versierter Geste ein schillerndes Rollenrepertoire, das sich aus Roman- und Opernliteratur, aus Ikonen der Kunst und der Reklame sowie aus eigenen scharfsinnigen Beobachtungen zusammensetzt. Wie um die hybride Natur seines aufgeweckten *Fräuleins* zu kaschieren, imaginiert Schnitzler sie an einem Ort, dessen Atmosphäre eindeutig auf die Gesellschaft des Fin de Siècle verweist: Das Grand Hotel in den Alpen mit seinen müßigen Gästen aus großbürgerlichen und adeligen Verhältnissen, die sich hier zur Sommerfrische efinden, um sich vor ihresgleichen zu inszenieren.



Historische Ansicht: Hotel *Fratazza*  
in San Martino di Castrozza



Das ausgebrannte Hotel *Fratazza*

Mit dem Schauplatz des namentlich genannten Hotels *Fratazza* in San Martino di Castrozza hat Schnitzler dieser feinen Gesellschaft allerdings eine ziemlich brüchige, ja gespenstische Basis verliehen. Denn zur Handlungszeit der Novelle im Jahr 1896 hat das vom Meraner Hotelier Hermann Panzer 1908 errichtete Luxushotel noch gar nicht existiert, und als der Autor seine Novelle in den frühen 1920er Jahren niederschrieb, stand nur noch eine verkohlte Ruine (1915 war es beim Rückzug der österreichischen Truppen in Brand gesetzt worden). Dieser zeitlich verwischte „Unort“ steht nicht nur symptomatisch für die Befindlichkeit einer untergehenden Gesellschaftsordnung, er unterstreicht auch die synkretistische Konstitution der Hauptfigur der Erzählung.

„Wie riesig es dasteht das Hotel, wie eine ungeheure beleuchtete Zauberburg“, fantasiert Else auf ihrem abendlichen Spaziergang, der sie aus dem Bannkreis sexueller Erpressung und familiärer Nötigung vorübergehend entkommen lässt. Im dämmrigen Licht sieht sie sich schon als verkaufte Unschuld in der „großen Vorstellung auf der Wiese, wenn der Herr von Dorsday seine Sklavin nackt tanzen läßt“. Das Bild erinnert an die schwülstigen Vorstellungen hüllenloser Naturschönheiten, wie sie die exotische Malerei des 19. Jahrhunderts in die bürgerlichen Salons transportierte. In der tatsächlichen Inszenierung ihres Auftritts als Nackte



Tennisspielerin  
(anonym),  
Aquarell um 1905

folgt Else (bzw. folgt ihr Autor) freilich anderen Vorlagen und Drehbüchern, die eindeutig aus dem neuen Jahrhundert stammen – aus einem Jahrhundert, das den Ersten Weltkrieg und die Inflation ebenso in seinem Repertoire haben wird wie Bubiköpfe und Nackttänze.

Arthur Schnitzler hat seine *Else* in die Drift dieser neuen Zeit hineingestellt. Das Tennis spielende bürgerliche Fräulein aus der Eingangsszene probt und inszeniert seinen „Abgang“ in mehrfacher Hinsicht: nicht nur aus der scheinheiligen Gesellschaft des Grand Hotels, in der sie ihre Degradierung zum Tauschobjekt erfährt, sondern auch aus der Vorstellungswelt einer Epoche, die ihre weiblichen Heldinnen zwischen den Polen unschuldiger



Leo Putz:  
Titelblatt *Jugend*,  
Nr. 7, 1903

Reinheit und dämonischer Verführung gleichsam zu Tode idealisierte. Auch Else hat sie noch in ihrem Rollenrepertoire, die androgyne *femme fragile*, die sich mädchenhaft scheu in ihren Haarmantel hüllt, und die *femme fatale* mit ihrer ins Dämonische umgedeuteten offensiven Sexualität. Allerdings hinterlassen diese beiden Typen nur mehr zitathafte Spuren in Elses *stream of (un)consciousness* – ihnen gegenüber stehen schon die neuen *role models* des 20. Jahrhunderts.

Ihre real erfahrene Ohnmacht und Verdinglichung kompensiert Else immer wieder mit Vorstellungen erotischer Selbstbestimmung und Libertinage. „Ich werde hundert Geliebte haben, tausend, warum nicht?“ Und als rettender Hafen stellt sich das



Fluchtbild einer Villa am Meer ein: „Allein möchte ich am Meer liegen auf den Marmorstufen und warten. Und endlich käme einer oder mehrere, und ich hätte die Wahl und die andern, die ich verschmähe, die stürzen sich aus Verzweiflung alle ins Meer. Oder sie müßten Geduld haben bis zum nächsten Tag.“ Mit dem kleinen „Oder“-Nachsatz blitzt die Vorstellung einer sexuell aktiven und promiskuitiven Frau auf, wie sie für ein bürgerliches Mädchen am Ausgang des 19. Jahrhunderts eigentlich undenkbar war. Hier ließ sich Schnitzler offenkundig von den literarischen und populärwissenschaftlichen Schriften inspirieren, die nach dem Ende des Ersten Weltkriegs das Wesen und Erscheinungsbild der „neuen Frau“ verhandelten. So las er etwa Victor Marguerites Bestseller-Roman *La Garçonne* (1922), in dem der Typus der androgynen, sexuell unabhängigen und emanzipierten *Garçonne* als neuer weiblicher Leitstern aufleuchtete. Am 21. März 1923 notierte Schnitzler dazu ziemlich abschätzig in seinem Tagebuch: „mittelmäßiges Buch, mit eingesprengten ‚pornograph.‘ Stellen“.

Elses erotische „Freiheit“ beschränkt sich freilich nur auf fantasierte Szenarien und auf jenes prekäre Vorhaben, die erpresserische Zumutung durch Herrn Dorsday (er will sie, als Preis für die Rettung ihres insolventen Vaters, nackt sehen) in eigenmächtiger Regie in etwas anderes – in einen selbst gewählten Auftritt zu verwandeln. Mit der Vorbereitung dieser Szene befasst sich Elses Gedankenmonolog ausführlich, und wieder liegt es nahe, dass sich ihr Autor dabei von zeitgenössischen Rollenmodellen anleiten ließ. „Herunter das Kleid. Wer wird der erste sein? [...] Fort mit den Strümpfen, das wäre unanständig. Nackt, ganz nackt.“ Es ist der inszenierte Skandal, den Else als Ausweg aus ihrem Dilemma wählt, indem sie das voyeuristische Begehren Dorsdays auf eine Bühne zerrt und damit den entwürdigenden Tauschhandel publik macht. „Wenn einer mich sieht, dann sollen mich auch andere sehen. Ja! [...] Die ganze Welt soll mich sehen.“

Als Schnitzler an seiner Novelle schrieb, war der Auftritt nackter und halbnackter *Girls* in den Revuetheatern und Variétés der europäischen Metropolen ein viel besprochenes Ereignis. Eine der legendärsten Tänzerinnen war Anita Berber, die in ihrer kaum zehn Jahre dauernden Karriere zum Inbegriff der ekstatischen, keine moralischen Schranken und keine Tabus kennenden Künst-



Anita Berber, Tanzkostüm „Heliogabal“.  
Atelier D’Ora



Revue-Girls

lerin wurde. Es waren nicht nur ihre ausdrucksstarken Tanzkreationen mit Titeln wie *Cocain*, *Selbstmord* oder *Haus der Irren*, die „die Berber“ berühmt machten, sondern ebenso ihre unverhüllt ausgelebten bisexuellen Liebschaften und ihre skandalösen Auftritte in der Berliner Gesellschaft und auf zahlreichen Tournéeen, u.a. auch in Wien.

Auch Else plant ihre „Große Vorstellung“ wie eine Künstlerin, sie wählt dafür den Musiksalon des Grand Hotels als Bühne und ein Kostüm, das wahrlich variétéreif ist – einen langen Mantel mit nichts darunter. Eine solche Mantelszene geistert auch in der Legendenbildung um Anita Berber herum: In seinem 1929 erschienenen biografischen Roman *Der Tanz ins Dunkel* beschreibt Leo Lania einen Auftritt Berbers im Wiener Nachtlokal *Tabarin*, wo sie vor einem entfesselten Publikum „in weitem silbernen Mantel“ die Astarte gibt: „Ein spitzer Schrei. Ein helles Lachen zerklirrt. Dann fällt der Mantel. Der nackte Körper lodert wie eine weiße Flamme von der Bühne. Anita verhüllt mit einer langsamen Bewegung ihr Gesicht. So bleibt sie stehen. Nackt, hoffnungslos. Sie zeigt nicht mehr ihr Gesicht. Der Vorhang fällt.“ Eine anekdotischere Variante des Motivs findet sich in den Memoiren des Schauspielers Hubert von Meyerinck (*Meine berühmten Freundinnen*, 1967). Eines Abends sei Anita Berber mit zwei männlichen Begleitern in den Speisesaal des Hotels Adlon herein „gerauscht“, wo gerade eine illustre Gesellschaft dinierte. „Sie trug einen kostbaren Nerzmantel bis zum Hals geschlossen und Goldschuhe mit sehr hohen Hacken, aber keine Strümpfe, was damals ungewöhnlich war.“ Die Dame setzte sich mit ihren Begleitern an einen Tisch und bestellte Champagner. „Und dann geschah es. Sie nestelte an ihrem Hals – – – und dann fiel der Pelz. Ein allgemeiner Aufschrei – da saß sie – und war splitterfasernackt.“



Gertrud Arndt:  
aus der Serie  
*Masken-Selbstporträts*,  
1930

An Drehbuchvorlagen für Elses „starken Abgang“ fehlt es also nicht und es fällt auf, dass auch die „neue“, vom bürgerlichen Korsett befreite Frau noch gefährlich nahe am Abgrund tanzt, sobald sie ihren Körper aus- und zur Schau stellt.

Dass die Sache ganz anders aussehen und ausgehen kann, wenn die Frau selbst die Bilderproduktion übernimmt, zeigen fotografische Selbstinszenierungen von Künstlerinnen aus den 1920er und 30er Jahren. Gertrud Arndt, am Bauhaus zur Weberin ausgebildet und danach als autodidaktische Fotografin tätig, schuf 1930 eine Serie von „Maskenphotos“, auf denen sie sich in immer wieder anderen Rollen darstellte: als bürgerliches Fräulein, als Exotin, als Vamp, als verschleierte Witwe, als Hure oder als Fromme. Gertrude Arndt fotografierte sich allein zu Hause, mit einem Zwirnfaden als Selbstauslöser, und spielte so vor dem „Spiegel“ der Kamera ein anarchisch-ironisches Verwandlungsstück durch.



Marta Astfalck-Vietz:  
ohne Titel, Selbstporträt um 1927

Überwiegend in den späten 1920er Jahren sind auch die Selbstporträts der Berliner Fotografin Marta Astfalck-Vietz entstanden. Sie inszenierte den weiblichen Körper in einem kunstvollen Licht- und Schattenspiel, das zwischen Haut und Textil, zwischen Scheu und frivoler Geste changiert. Wie Gertrude Arndt machte sie diese Fotos nur für sich – als ein narzisstisch-erotisches Zitat- und Vexierspiel.



Claude Cahun:  
ohne Titel,  
Selbstporträt 1928

Und schließlich Claude Cahun: die *garçonne*, vor der das Romanvorbild Victor Marguerittes verblasst. Sie führte die Maskerade als eine radikale Form weiblicher Selbstbefragung und anarchistischer Selbstsetzung in die Kunst ein. Claude Cahun wechselt auf ihren Fotografien und Fotomontagen das Geschlecht und den Typus, sie öffnet den visuellen Diskurs für ganz andere, hybride, abgründige, erheiternde und verstörende Bilder der Frau. „Unter dieser Maske eine andere Maske. Ich werde nicht aufhören, all diese Gesichter abzuziehen.“, schreibt sie in ihren Aufzeichnungen *Aveux non avenues* (1930).

Wie sähe Arthur Schnitzlers Novelle wohl aus, hätte *Fräulein Else* statt Spiegel und Veronal eine Kamera in die Hand bekommen?

## Über den Autor

### ARTHUR SCHNITZLER

wurde am 15. Mai 1862 als erster Sohn des Laryngologen Johann Schnitzler und seiner Frau Louise, geb. Markbreiter, in Wien geboren. 1871 bis 1879 besuchte er das Akademische Gymnasium und studierte anschließend Medizin an der Universität Wien, wo er 1885 promovierte. 1882/83 leistete er seinen Militärdienst als „Einjährig-Freiwilliger“ ab und arbeitete von 1886 bis 1893 als Sekundararzt an der Wiener Poliklinik. Neben seiner Tätigkeit als Redakteur der *Internationalen Klinischen Rundschau* erschienen ab 1886 erste schriftstellerische Versuche, u. a. in der Familienzeitschrift *An der schönen blauen Donau*.

1893 erscheint als erste Buchpublikation der Einakter-Zyklus *Anatol* und am Deutschen Volkstheater in Wien erfolgt die Uraufführung von Schnitzlers erstem abendfüllenden Stück *Das Märchen*. Zwei Jahre später bringt ihm die Uraufführung von *Liebelei* am Wiener Burgtheater den Durchbruch als Schriftsteller. Es folgen *Freiwild* (1896), *Das Vermächtnis* (1898) und *Der grüne Kakadu* (1899).

1899 lernt Schnitzler die Schauspielerin Olga Gussmann (1882–1970) kennen, die er 1903 heiratet; bereits 1902 wird der gemeinsame Sohn Heinrich geboren, 1909 Tochter Lili, die 1928 Selbstmord begeht. Die Ehe mit Olga Gussmann wird 1921 geschieden.



Arthur Schnitzler. Künstlerpostkarte

Neben zahlreichen weiteren Stücken wie *Das weite Land* (1909) oder *Professor Bernhardt* (1912) und einem umfangreichen Erzähl- und Novellenwerk (*Frau Berta Garlan*, 1901, *Traumnovelle*, 1925) erschien 1908 der Roman *Der Weg ins Freie* und 1928 *Therese. Chronik eines Frauenlebens*. Zu Schnitzlers steigender Popularität trugen die Theatererfolge ebenso bei wie die zahlreichen Übersetzungen sowie seine frühe Verbindung mit dem neuen Medium (Stumm-)Film. Bereits 1914 wurde *Liebelei* verfilmt; am bekanntesten aber wurde der von Paul Czinner inszenierte Stummfilm *Fräulein Else* (1929) mit Elisabeth Bergner in der Titelrolle.

Arthur Schnitzler erhielt zahlreiche Auszeichnungen, darunter den Bauernfeld-Preis 1899, den Grillparzer-Preis 1908 für *Zwischenspiel*, den Raimund-Preis 1914 für *Der junge Medardus* und 1926 den Burgtheaterring; bereits 1912 brachte der S. Fischer Verlag Schnitzlers *Gesammelte Werke in zwei Abteilungen* heraus.

Am 21. Oktober 1931 starb Arthur Schnitzler an den Folgen einer Gehirnblutung in Wien.



# Impressum

Die (gekürzten) Texte sowie die Abbildungen sind dem Begleitbuch zur Ausstellung entnommen: Arthur Schnitzler. Affairen und Affekte. Hg. v. Evelyne Polt-Heinzl und Gisela Steinlechner. Mit 113 Abbildungen. Wien: Brandstätter Verlag 2006.

## Arthur Schnitzler – Affairen und Affekte

20. Juni – 2. September 2012  
Museum Strauhof, Literatúrausstellungen  
Augustinergasse 9, 8001 Zürich

Eine Ausstellung des  
Österreichischen Theatermuseums  
in Zusammenarbeit mit der  
Arthur Schnitzler-Gesellschaft  
(Konstanze Fliedl)

Kuratorinnen: Evelyne Polt-Heinzl und Gisela Steinlechner  
Ausstellungsgestaltung: Peter Karlhuber  
Produktion: Helga Reimair, Hannes Stockinger,  
Harry Voitleitner, Ernst Wolzenburg  
Metallbau: Edgar Fontanari, Rendl, Wawrein  
Toninstallationen: Thomas Felder  
Filmschnitt: Gerhard Spring  
Technik für Kunstwerke: Thomas Sandri  
Ausstellungsgraphik: Angela Hartenstein  
Graphik Drucksachen: Gerhard Spring

Produktionsleitung Strauhof: Roman Hess  
Ausstellungsbüro: Malgorzata Peschler  
Aufbauteam Strauhof: Sarái Aron, Adrian Buchser,  
Georgette Maag, Stephan Meylan,  
Barbara Roth, René Sturny  
Lichtgestaltung: Matí

20. Juni – 2. September 2012  
Di – Fr 12 – 18 Uhr, Sa – So 10 – 18 Uhr  
Mo geschlossen  
Eintritt: Fr. 10.– / 8.– (erm.)  
Öffentliche Führungen  
jeweils an Samstagen um 16 Uhr

Museum Strauhof  
Literaturausstellungen  
Augustinergasse 9, 8001 Zürich  
044 412 31 39  
[www.strauhof.ch](http://www.strauhof.ch)  
Verwaltung:  
Präsidialdepartement  
der Stadt Zürich  
044 412 31 30



Stadt Zürich  
Museum Zürichred

systemisches  
Management  
PROJEKTE



Arthur Schnitzler  
Gesellschaft