



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Von »ahnungslos« bis »handlungsbestimmend«:
Konstitution und Funktion weiblicher Nebenfiguren in
Arthur Schnitzlers dramatischem Werk.“

Verfasserin

Daniela Altenweisl

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag^a. phil.)

Wien, 2009

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Diplomstudium Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuerin / Betreuer:

Univ.-Doz. Mag. Dr. Brigitte Dalinger

Inhaltsverzeichnis

Kapitel	Seite
Vorwort.....	3
1. Einleitung.....	4
2. Schnitzlers vieldiskutierte Frauenfiguren: Eine Einführung.....	8
2.1. Das süße Mädel.....	10
2.2. Die dämonische Frau/ Die Mondäne.....	16
2.3. Die Schauspielerin.....	20
2.3.1. Die junge Schauspielerin.....	21
2.3.2. Die berühmte Schauspielerin.....	24
2.4. Die Dirne.....	27
2.5. Die Hausfrau und Mutter.....	31
2.6. Das brave Mädchen aus gutem Hause.....	33
2.7. Das alternde Fräulein.....	36
3. Die weiblichen Nebenfiguren in Schnitzlers Dramen.....	41
3.1. <i>backstage characters</i>	41
3.1.1. <i>backstage characters</i> , die als Katalysatoren fungieren.....	42
3.1.1.1. Eveline Pilgram in <i>Die Gefährtin</i> (1898).....	44
3.1.1.2. Heinrichs Mutter in <i>Lebendige Stunden</i> (1901).....	49
3.1.1.3. Das süße Mädel in <i>Weihnachtseinkäufe</i> (1891).....	54
3.1.2. <i>backstage characters</i> mit entscheidendem Einfluss auf die Handlung.....	59
3.1.2.1. Die dämonische Frau in <i>Liebelei</i> (1894).....	59
3.2. Handlungsbestimmende Nebenfiguren.....	65
3.2.1. Die »Sepsis« in <i>Professor Bernhardi</i> (1912).....	67
3.2.2. Schwester Ludmilla in <i>Professor Bernhardi</i> (1912).....	71
3.2.3. Teresa in <i>Die Schwestern oder Casanova in Spa</i> (1919).....	76
3.2.4. Agathe Müller in <i>Das Märchen</i> (1891).....	81
3.2.5. Isabella und Lucrezia in <i>Der Schleier der Beatrice</i> (1899).....	85
3.2.6. Gräfin Friederike Moosheim in <i>Zwischenspiel</i> (1904).....	90
3.2.7. Agathe in <i>Der junge Medardus</i> (1909).....	94
3.3. Kontrastierende Nebenfiguren.....	100

3.3.1. Elisabeth in <i>Komödie der Verführung</i> (1923).....	100
3.3.2. Katharina Binder in <i>Liebelei</i> (1894).....	103
3.3.3. Mizi Schlager in <i>Liebelei</i> (1894).....	108
3.4. Ahnungslose Nebenfiguren.....	114
3.4.1. Frau Theren in <i>Das Märchen</i> (1891).....	114
3.4.2. Fürstin Priska Wendolin-Ratzeburg in <i>Fink und Fliederbusch</i> (1917).....	118
3.5. Nebenfiguren, die im Schatten eines Mannes stehen.....	122
3.5.1. Lolo Langhuber in <i>Komtesse Mizzi oder der Familientag</i> (1907).....	122
4. Resümee.....	126
5. Bibliographie.....	130
Curriculum Vitae.....	142
Abstract.....	143

Vorwort

„Frauen sind machtlos bei Schnitzler, wenn sie nicht durch die Hintertüre ihrer erotischen Attraktivität Einfluss auf die eigentlichen Machthaber ausüben.“¹

Viel wurde über Arthur Schnitzler und sein Werk geschrieben. Insbesondere Schnitzlers Frauen und Frauenfiguren waren stets im Fokus des Interesses der Forschung. Christine, Fanny oder Annie tragen bis heute in gleicher Weise zur Bekanntheit Schnitzlers bei wie die Schlagwörter süßes Mädel oder dämonische Frau.

So intensiv auch über die verschiedenen Frauenfiguren in Schnitzlers Œuvre diskutiert wurde, ein Aspekt blieb stets im Hintergrund: die Frage nach der Konstituierung und Funktion der ebenso vielfältigen weiblichen Nebenfiguren, mit denen Schnitzler seine dramatischen Werke bereicherte. In der vorliegenden Diplomarbeit möchte ich mich nun genau dieser Thematik annehmen, möchte den Blick weglenken von den häufig abgehandelten Protagonistinnen, um zu zeigen, wie facettenreich auch Schnitzlers weibliche Nebenfiguren sind, und dass ihre Bedeutung für Handlung und Hauptfiguren weit über die erotische Komponente hinausgeht.

¹ Klüger: Damen, S. 33.

1. Einleitung

Was es vorweg mit Sicherheit zu klären gilt, ist die Frage nach der Definition des Begriffs der Nebenfiguren. Bei Pfister ist dazu folgendes zu finden:

„Rein quantitativ erfassbar sind [...] die Dominanzrelationen innerhalb des Personals nach den Kriterien der Dauer der Bühnenpräsenz einer Figur und ihres Anteils am Haupttext. Nach beiden Kriterien ergeben sich Abstufungen zwischen den Figuren des Personals, die sich jedoch nicht unbedingt zu decken brauchen. Sie stellen auch kein absolut zuverlässiges Kriterium für eine Einteilung des Personals in Haupt- und Nebenfiguren dar, da sich die Skalierung nach Bühnenpräsenz bzw. Textanteil nicht immer mit der Skalierung nach der Bedeutung für die Handlungsentwicklung decken muß.“²

So muss Pfister eingestehen, dass sich „beim derzeitigen Forschungsstand [...] feinere Abstufungen wie zwischen »Hauptfiguren«, »tragenden Figuren«, »Nebenfiguren«, »Episodenfiguren« und »Hilfsfiguren« nur intuitiv abschätzen, nicht aber operational definieren“³ lassen. Daher werde ich in dieser Arbeit die Einteilung grob halten, also ausschließlich zwischen Protagonisten und Nebenfiguren unterscheiden, und für diese Aufteilung die oben genannten Kriterien von Bühnenpräsenz und Anteil am Haupttext heranziehen. Gleichzeitig unterstreicht diese Definition Pfisters die These, die ich in Folge genauer untersuchen werde: Bühnenpräsenz und Textanteil einer Figur muss nicht zwingend etwas mit deren Relevanz im Stück zu tun haben. So kann zum Beispiel ein einziger Auftritt einer Figur der Handlung erst die dramatische Wendung geben. Auf die verschiedenen Funktionen der weiblichen Randfiguren soll auf den nächsten Seiten das Hauptaugenmerk gelegt werden.

Die Beschäftigung mit Schnitzlers Frauenfiguren wirft die Frage nach anderen Frauenbildern in der Literatur der Jahrhundertwende auf. Keiner seiner Zeitgenossen wurde durch die Zeichnung seiner Frauenfiguren so bekannt wie Arthur Schnitzler. Dennoch gab es Ende des 19. Jahrhunderts vor allem zwei Frauentypen, die immer wieder den Weg in die Literatur und bildende Kunst dieser Zeit fanden. Dem skandalösen Typus der *femme fatale* steht mit der *femme fragile* ihr unschuldiges Pendant gegenüber. Die *femme fatale* als männerverschlingende, sexuell übermächtige und verführerische Frau ist

² Pfister: Drama, S. 226f.

³ Pfister: Drama, S. 227.

in ihrer bekanntesten Ausformung sicherlich in Frank Wedekinds Lulu-Doppeltragödie *Erdgeist* und *Die Büchse der Pandora* zu finden. Aber auch in der Gestalt der Judith, Salome oder Undine fasziniert sie im Fin de siècle gleichermaßen Literaten und Künstler. Weniger bekannt, da unscheinbarer, bleibt die *femme fragile*. Sie ist gekennzeichnet durch ihre blasse, kindliche Erscheinung, in der sie oft schwermütig und fast kränklich wirkt. Im Gegensatz zur übersteigerten Sexualität der *femme fatale* steht bei ihr Reinheit und Keuschheit im Vordergrund. Die Blütezeit der *femme fragile* lässt sich zwischen ihren Auftritten in Maurice Maeterlincks *La Pricesse Maleine* 1889 und Gerhart Hauptmanns *Und Pippa tanzt!* 1906 abstecken.⁴

Die Konzentration auf diese beiden Frauentypen in der Literatur der Jahrhundertwende ist auf die sexuelle Nervosität zurückzuführen,

„welche die Kehrseite der enggeschnürten Sexualmoral des 19. Jahrhunderts ausmacht. Beide sind Ausdruck einer Verkrampfung und stellen den Versuch dar, mit Hilfe der Literatur eine sexuelle Unruhe zu bewältigen. Das Symbol der *femme fatale* entspricht dabei einer Flucht aus der Realität gleichsam 'nach vorn' in eine Welt der erotisch-entfesselten Phantasie, des Exotismus der Sinne, der *venus lasciva* und der Perversion. Der Dichter der *femme fragile* dagegen flieht ins Unendliche, Uneingestandene, in die Verdrängung und damit – als Korrelat zur Perversion – in die Neurose. Er identifiziert sich mit der offiziellen Sexualmoral, um ihrem Druck zu entgehen, lehnt mit ihr die Sexualität als niedrig und böse ab und verzichtet freiwillig auf eine eigene sexuelle Entwicklung.“⁵

Unter Schnitzlers über 200 Frauenfiguren⁶ sind sowohl *femme fatale* als auch *femme fragile* nur in Nuancen zu finden. Um einen generellen Überblick zum Thema zu liefern, werde ich meine Überlegungen zu den weiblichen Randfiguren in Schnitzlers dramatischem Werk mit einem Forschungsbericht beginnen. Die Beschäftigung mit den verschiedenen Frauentypen in Schnitzlers Werk soll nicht nur einen Abriss des bisherigen Forschungsstands der Sekundärliteratur darstellen, sondern gleichzeitig als Grundlage für die weitere Analyse der weiblichen Nebenfiguren dienen.

Den Hauptteil der Arbeit bildet schließlich die Figurenanalyse der weiblichen Nebenfiguren. In unterschiedliche Kategorien – entsprechend ihrer Konstitution – eingeordnet, gehe ich der Frage der Funktion und Charakterisierung der jeweiligen Figur

⁴ Vgl.: Gutjahr: Lulu, S. 45-76; Taeger: Medusa, S. 7-11, 73-82; Thomalla: »femme fragile«, S. 13-18, 25-27, 46f.

⁵ Thomalla: »femme fragile«, S. 60f.

⁶ Vgl.: Gutt: Emanzipation, S. 33.

nach. In dieser Betrachtung ist es mir wichtig, nicht nur anhand einer Textanalyse die Figuren zu untersuchen, sondern in ihrer Charakteristik auch die Einbeziehung der performativen Ebene nicht außer Acht zu lassen.

Diese Untersuchung soll eine Übersicht, keine vollständige Katalogisierung der weiblichen Nebenfiguren bieten. Selbstverständlich konnte nicht jede Frauenfigur in meine Betrachtungen aufgenommen werden. Grund dafür ist der eingeschränkte Umfang dieser Arbeit, der zur Auswahl der exemplarischen Randfiguren führen musste.

Insbesondere im Eingangskapitel werde ich mich auf die Forschungen der Sekundärliteratur stützen. Bei diesem Überblick der Frauenfiguren Schnitzlers waren mir vor allem die Werke der Germanisten Barbara Gutt⁷ und Juerg Scheuzger⁸, sowie das der Judith Huber⁹ eine große Hilfe. Zwar nähert sich nur Huber in ihrer Diplomarbeit zum süßen Mädel der Schnitzler-Thematik im theaterwissenschaftlichen Hinblick, aber die Analyse der Frauentypen im emanzipatorischen und germanistischen Ansatz durch die beiden anderen Autoren war nicht weniger aufschlussreich. Generell kann man zur Sekundärliteratur über Arthur Schnitzler und dessen Schaffen feststellen, dass der Großteil während der sogenannten „Schnitzler-»Renaissance«“¹⁰ von den 1950er bis 70er Jahren – als seine Stücke als „charmante Folklore“¹¹ gespielt wurden – entstand. Zu diesen zählen auch Werke, die in meiner Diplomarbeit Verwendung finden, wie beispielsweise Christa Melchingers *Illusion und Wirklichkeit im dramatischen Werk Arthur Schnitzlers* oder Rolf-Peter Janz‘ und Klaus Laermanns *Arthur Schnitzler. Zur Diagnose des Wiener Bürgertums im Fin de siècle*. Ähnlich wie in den 80er Jahren des letzten Jahrhunderts war das Interesse an Schnitzler vorrangig von germanistischer Seite. Besonders in den 1990ern widmeten sich germanistische Diplomarbeiten, Jahrbücher und literaturwissenschaftliche Zeitschriften der Frage nach Schnitzlers Frauenfiguren. Für mich waren aus dieser Zeit Renate Möhrmanns Aufsatz zum Internationalen Symposium ‘Arthur Schnitzler und seine Zeit’ sowie Brigitte Pruttis *Inszenierungen der Sprache und des Körpers in Schnitzlers*

⁷ Gutt, Barbara: Emanzipation bei Arthur Schnitzler. Berlin: Verlag Volker Spiess, 1978.

⁸ Scheuzger, Jürg: Das Spiel mit Typen und Typenkonstellationen in den Dramen Arthur Schnitzlers. Dissertation. Zürich: Juris Druck + Verlag, 1975.

⁹ Huber, Judith: »Zum Erholen sind sie da«. Arthur Schnitzlers Typus des süßen Mädels in Inszenierungen und Verfilmungen seiner Dramen. Wien: Diplomarbeit, 2005.

¹⁰ Vgl. u.a.: Farese: Vorbemerkung. In: Symposium, S. 9.

¹¹ Fliedl: Er hat das wirklich alles geschrieben. <http://www.dieuniversitaet-online.at/beitraege/news/er-hat-das-alles-wirklich-geschrieben/10/neste/363.html>

Reigen relevant. Nach der Jahrtausendwende ist zu erkennen, dass sich vermehrt auch theaterwissenschaftliche Schriften mit dem Thema der Schnitzlerschen Frauenfiguren befassen. Neben der oben erwähnten Diplomarbeit von Judith Huber aus dem Jahr 2005 ist im Zuge meiner Arbeit auch Ruth Klügers¹² Vortrag im Rathaus von 2001 hervorzuheben. Allen diesen Texten ist gemein, dass sie sich vorrangig mit den Protagonistinnen in Schnitzlers Œuvre befassen. Daher finden sie auch vor allem im einleitenden Forschungsbericht Verwendung. Bei der Analyse der weiblichen Nebenfiguren stütze ich mich auf das theoretische Werk *Das Drama: Theorie und Analyse* von Manfred Pfister, der sich umfangreich mit der Theorie zur Figurenanalyse und zur Analyse des Dramas beschäftigt.¹³

¹² Klüger, Ruth: Schnitzlers Damen, Weiber, Mädeln, Frauen. In: Wiener Vorlesungen im Rathaus. Bd. 79. Hg. v. Hubert Christian Ehalt. Wien: Picus Verlag, 2001.

¹³ Die Konzentration auf die umfassende Analyse der Theatertexte war Grund, Pfister dem eher germanistischen Ansatz in Bernhard Asmuths *Einführung in die Dramenanalyse* vorzuziehen. Eine Verwendung beider Sekundärwerke wäre zudem irreführend, da sich die Autoren unterschiedlicher Fachtermini bedienen.

2. Schnitzlers vieldiskutierte Frauenfiguren: Eine Einführung

„Der Dramatiker und Epiker Schnitzler gilt als ein besonders befähigter Menschengestalter. Seine Zeitgenossen bewunderten in ihm vor allem einen subtilen Frauenkenner [...]“¹⁴

Jeder, der sich genauer mit Arthur Schnitzler beschäftigt, wird feststellen, dass in nahezu jedem Sekundärtext Aussagen zu finden sind, die Schnitzler als Frauenkenner, aber auch als angeblichen „Erotomane[n]“¹⁵, mit Sicherheit jedoch als den „Dichter des süßen Mädels“¹⁶ bezeichnen. Verwunderlich ist dies wohl nicht, da nämlich selten ein Zeitgenosse den weiblichen Figuren in seinem Werk derart viel Platz einräumte wie Schnitzler. Und so sind es gerade diese Frauen in Schnitzlers Dramen und Erzählungen, die einen großen Teil dazu beigetragen haben, dass der Autor bis heute wenig an Popularität eingebüßt hat. Es gibt aber auch kaum einen Schriftsteller, der über seinen Tod hinaus mit so vielen Vorurteilen behaftet bleibt wie Schnitzler, der bereits zu Lebzeiten mit Kritikern zu kämpfen hatte, die ihm Typentreue, einen einseitigen Stil und die erotischen Themen zum Vorwurf machten.

Natürlich war sich Schnitzler seiner typenhaften Figuren sehr wohl bewusst, auch wenn es ihm missfiel, dass man ihn auf einige wenige Typen festzulegen versuchte. In erster Linie jedoch wehrte er sich gegen all jene, die süße Mädeln, Lebemänner und dämonische Frauen auch in jenen Stücken zu finden vermeinten, in denen man sie ihm zufolge gar nicht finden konnte und sollte. So bemerkte er in seinen *Aphorismen und Betrachtungen* zu diesem Problem:

„Das beruht auf einer Verwechslung von Eigenart und Einseitigkeit. Der Umstand, daß eine sehr starke Individualität sich selbst mit Lebhaftigkeit immer wieder ausspricht, so daß sie immer sofort wiedererkannt wird, verführt die Kritik und das Publikum zu der Behauptung, sie wiederhole sich. Die Wahrheit ist, daß sie sich wiederholen und wiedererkannt werden muß, insbesondere in Stadien ihrer Entwicklung, die nahe aneinander gerückt sind.“¹⁷

¹⁴ Melchinger: Illusion und Wirklichkeit, S. 82.

¹⁵ Klüger: Schnitzlers Damen, S. 55.

¹⁶ Gutt: Emanzipation, S. 9.

¹⁷ Schnitzler: Aphorismen, S. 387. Folge dieser Kritik, zugleich aber auch Parodie seines eigenen Dramenschaffens, war die Burleske *Zum großen Wurstel*. Hier brachte Schnitzler neben dem süßen Mädels Liesl und der dämonischen Frau, der Herzogin von Lawin, mit dem Helden des Stücks und dem Herzog von Lawin auch die für ihn charakteristischen männlichen Protagonisten auf die Bühne. Vgl.: Gutt: Emanzipation, S. 31 und Scheuzger: Typenkonstellationen, S. 8f.

Denn auch wenn es manchmal den Anschein hat, und bei vielen Frauen- und auch Männerfiguren in Schnitzlers Dramen und Erzählungen eindeutige Parallelen nachzuweisen sind, sind nicht alle Charaktere Schnitzlers ausschließlich »reine« Typen. Im Gegenteil: unter vielen von der Kritik und der Forschung als eindeutig einem speziellen Typus eingeordneten Figuren kann man bei genauerer Betrachtung auch solche erkennen, die man als „Mischformen“¹⁸ bezeichnen könnte.¹⁹ Man kann sogar zu behaupten wagen, dass Typen in ihrer reinsten Form auch in Schnitzlers Œuvre eher eine Seltenheit sind. Denn ein „Typus ist eine Person, die alleine auf ihren Charakter beschränkt ist, sie ist namenlos“²⁰, und geht man alleine von dieser Klassifizierung aus, trifft dies ausschließlich auf die Protagonisten des *Reigen* zu.

Ziel Arthur Schnitzlers jedoch war es – davon ist zumindest Barbara Gutt überzeugt – den von ihm beobachteten „Prozeß der Entpersönlichung des Menschen in seiner Zeit, dem besonders die Frau unterworfen ist“²¹ in seinen Werken aufzuzeigen. Somit erkennt er

„[...] die (nicht nur angemäße) Produzierbarkeit der Frauen als Typen durch die Männer. Sie erscheinen in seinem Werk häufig auf die starren, ihnen zudiktierten Rollen reduziert, z. T. aus der Perspektive des Mannes gesehen, z. T. auch in ihrer Selbsteinschätzung oder aus kalkulierter Anpassung (aus Bequemlichkeit oder Resignation) zur bloßen Funktion in geschlechtlicher oder sozialer Hinsicht degradiert: Puppen in einem männlichen Welttheater.“²²

Es ist tatsächlich so, dass es die Frauenfiguren im Werk Schnitzlers recht schwer haben, nicht ausschließlich über ihre männlichen Partner definiert zu werden. Jürg Scheuzger drückt es überspitzt sogar so aus, dass „den Bezugspunkt der Schnitzlerschen Frau [...], vorgreifend und recht allgemein gesagt, der Mann [bildet], in relativ seltenen Fällen auch

¹⁸ Gutt: Emanzipation, S. 33.

¹⁹ Bestes Beispiel dafür ist vielleicht Christine aus *Liebelei*. Obwohl sie anhand von vielen repräsentativen Merkmalen wie ihrem sozialen Milieu als süßes Mädel charakterisiert werden könnte, zeigt sich gerade in ihr die oben genannte Mischform. Im Gegensatz zu den meisten süßen Mädeln, die sich der Liaison auf Zeit mit einem reichen Herrn aus der Wiener Innenstadt bewusst sind, basiert Christines Verhältnis zu Fritz auf tatsächlicher Verliebtheit. Und schließlich zerbricht sie auch an dieser Tatsache, dass sie nämlich „als Typ genommen wurde, und zwar als »süßes Mädel« und nicht als liebende Frau“. Gutt: Emanzipation, S. 35.

²⁰ Huber: Süßes Mädel, S. 15. Ähnlich geht auch Manfred Pfister in seiner Darstellung des „dramatischen Figurenstereotyps“ vor, wenn er schreibt: „Nicht ganz so eigensinnig konzipiert ist dagegen der Typ, denn hier verkörpert ja die Figur [...] einen ganzen, kleineren oder größeren, Satz von Eigenschaften. Sie repräsentiert nicht eine einzige Eigenschaft, sondern eine soziologische und/oder psychologische Merkmalkomplexion. Solche Typen können, wenn auch im konkreten Einzelfall häufig Überlagerungen auftreten, zweierlei Herkunft sein [...]“. Pfister: Drama, S. 245.

²¹ Gutt: Emanzipation, S. 31.

²² Gutt: Emanzipation, S. 31.

das Kind“²³. Dass dies nicht nur auf die Protagonistinnen und diese Frauen zutrifft, die sich mehr oder weniger eindeutig einem Typus zuordnen lassen, sondern auch auf jene, die am Rande der Geschehnisse stehen, werde ich im Laufe meiner Arbeit aufzuzeigen versuchen. Doch vorerst möchte ich nun auf die bereits angesprochenen Frauentypen eingehen, um einen ersten Überblick über das Thema zu liefern.

2.1. Das süße Mädel

Kaum ein anderer Frauentyp aus Schnitzlers Œuvre wurde mehr diskutiert und auf unterschiedlichere Arten untersucht, aber auch keiner ist mehr mit Schnitzlers Heimatstadt Wien verbunden als der des süßen Mädels. Auch wenn Arthur Schnitzler vielen Menschen als der Urheber des süßen Mädels gilt, ist dieses, als der junge Autor Ende des 19. Jahrhunderts zu schreiben beginnt, keine unbekannte Figur auf der Bühne. Nicht nur bei Nestroy²⁴ stehen die Mädeln aus einfachen Verhältnissen mit ihren Liebhabern aus dem Bürgertum im Rampenlicht, sondern auch in der Comédie-Vaudeville *La Jolie Fille du Faubourg* von Paul de Kock und Varin, sowie in Henri Murgers *Scènes de la vie de bohème* treten süße Mädeln auf.²⁵ Aber erst Schnitzler war es, der dem süßen Mädel seinen Namen gab und die Mädeln aus der Vorstadt in solch großer Zahl in seinen Werken auftreten ließ,²⁶ dass sich ihr Bekanntheits- und Beliebtheitsgrad beim Theaterpublikum enorm steigerte.

Einleitend ist zu erwähnen, dass das süße Mädel kein einheitlicher Typus ist²⁷, sondern dass es sich bei ihm um die Darstellung eines Bedürfnisses der Männer handelt, es ist vielmehr Ausdruck einer Männerphantasie als reale Person. Zum genaueren Verständnis dieser These möchte ich den *Reigen* heranziehen: Die hier auftretenden Frauenfiguren, so zum Beispiel die Dirne, die Schauspielerin oder aber auch das Stubenmädchen, sind entweder eine Berufsbezeichnung, oder aber eine von der Gesellschaft definierte Rolle,

²³ Scheuzger: Typenkonstellationen, S. 127.

²⁴ „In »Das Mädel aus der Vorstadt oder Ehrlich währt am längsten« von Nestroy wird ein solches Mädel von einem wohlhabenden jungen Mann zwar ehrlich geliebt, aber im selben Stück sollen einige junge Näherinnen auch als Zeitvertreib für reiche Herren herhalten. In Nestroys »Kampl oder Das Mädchen mit den Millionen und die Nähterin« will ein junger Herr ein Nähmädchen als Objekt einer vorübergehenden Liebe, will es dafür auch bezahlen.“ Scheuzger: Typenkonstellationen, S. 132.

²⁵ Vgl.: Janz: Sozialcharakter, S. 41.

²⁶ Dennoch werden sie als dramatis personae in ihrer reinsten Typenform nur zweimal präsentiert, nämlich in dem Einakter *Süßes Mädel* aus dem *Anatol*-Zyklus und in den zwei Szenen des *Reigen*. Vgl.: Janz: Sozialcharakter, S. 41.

²⁷ Siehe auch: Kapitel 2, S. 8.

wie die junge Frau. „Alle vier sind Typen, die allgemein bekannte und konkrete Aufgaben zu erfüllen haben. Dem gegenüber stellt das süße Mädel nichts Konkretes dar. Es ist vielleicht am ehesten mit dem heutigen Begriff der »Traumfrau« zu vergleichen.“²⁸

Doch was macht nun das Schnitzlersche süße Mädel aus? Was ist das Charakteristische, an dem man die Mizis, Coras, Tonis und all die anderen Mädchen zu erkennen vermag?

Eines ist allen süßen Mädeln in Schnitzlers Werken gemein: Sie entstammen den einfachen Verhältnissen der Wiener Vorstadt, sind jung und unverheiratet und leben bei ihren Familien wie Christine und Mizi aus *Liebelei*, oder alleine, wie das süße Mädel, von dem Anatol Gabriele in den *Weihnachtseinkäufen* erzählt. Viele von ihnen müssen mit ihrer Arbeit als Näherin, Verkäuferin oder Klavierlehrerin zum Lebensunterhalt ihrer Familie beitragen, so auch Cora – das „süße[...], liebe[...] Ding“, das „Mädel mit den zerstochnen Fingern“²⁹ – an die sich Anatol beim Durchsehen seiner Andenken an frühere Liebeleien erinnert. Sind sie nicht berufstätig, so versorgen sie den elterlichen Haushalt und kümmern sich um ihre jüngeren Geschwister, wie etwa das süße Mädel im *Reigen*.

Charakteristisch ist auch sein Liebhaber aus der Wiener Innenstadt:

*„Für den jungen Herrn der Stadt, dem die Maitresse zu kostspielig oder auch zu langweilig ist, der durch eine Prostituierte seine Gesundheit gefährdet sieht, dem die Beziehung zur verheirateten Frau zu riskant ist, der aber seinerseits die standesgemäße junge Dame (noch) nicht heiraten kann oder will, empfiehlt sich das süße Mädel als Geliebte.“*³⁰

Das süße Mädel ist demnach die ideale Geliebte nicht nur für die jungen Herren, sondern auch für den Ehemann, der eine standesgemäße, also wohlhabende und jungfräuliche, Dame geheiratet und verklärt hat. Denn je „emphatischer er die Ehefrau auf die Rolle der Mutter festlegt, der Respekt und Anbetung gebühre, umso zwingender ist für ihn nach dem Muster der self-fulfilling prophecy das Abenteuer im *chambre séparée*. [...] Während er die himmlische Liebe der Ehefrau vorbehält, gilt seine irdische einer andern.“³¹ Und für

²⁸ Huber: Süßes Mädel, S. 15.

²⁹ Schnitzler: *Episode*, Bd. 1, S. 54.

³⁰ Janz: Sozialcharakter, S. 44.

³¹ Janz: *Reigen*, S. 59. Und Max drückt es in *Anatols Hochzeitsmorgen* so aus: „Zu Ihnen [süße Mädeln, Anm. D. A.] kann man zurückkehren, jene [Ehefrau, Anm. D. A.] kann man verlassen.“ Schnitzler: *Anatols Hochzeitsmorgen*, Bd. 1, S. 104.

eben jene „irdische Liebe“, einer Liebe auf Zeit, scheint das süße Mädel wie geschaffen. Immerhin ist es meist auf der Suche nach ein bisschen Abenteuer und einem Hauch von Luxus in Form von Theaterbesuchen im Varieté oder einem Essen im *chambre séparée* – wenn nicht im noblen Sacher, so doch in einem gehobenen Wirtshaus in der Vorstadt. Für diese Annehmlichkeiten lässt es sich auf eine kurzzeitige Beziehung mit einem dieser Herren ein. Im Gegenzug dafür ist es selbstlos im Geben von Zärtlichkeiten und im Gewähren von sexueller Befriedigung, ohne schlussendlich gesellschaftliche Ansprüche, wie eine Heirat, geltend zu machen.³² Freilich ist das süße Mädel etwas naiv, aber mit Sicherheit weitgehend ehrlich und in jeglicher Art unkonventionell. „Diese Unkonventionalität ist möglich, weil das süsse [sic] Mädel weiss [sic], dass es sich durch das Liebesverhältnis, dem keine Ehe folgen kann, ausserhalb [sic] seiner Gesellschaft gestellt hat. Es ist, nachdem es diesen Schritt getan hat, nicht mehr verpflichtet, sich an die Spielregeln der Gesellschaft zu halten.“³³

Im Gegensatz zu den „brave[n] Mädchen aus gutem Hause“³⁴ ist das süße Mädchen um seinen guten Ruf also wenig besorgt. Es scheint, als sei die bescheidene und auch zeitlich begrenzte Teilnahme an den Annehmlichkeiten der Oberschicht all die Risiken wert, die eine Verbindung zu einem noblen Herrn mit sich bringen kann. Denn eine ungewollte Schwangerschaft, aber auch Krankheiten – und das steht bei Schnitzler im starken Kontrast zu den naturalistischen Dramen jener Zeit – hat kaum eines der Mädchen zu fürchten.³⁵ Als „verführte Unschuld“ wollte Schnitzler seine Vorstadtmädels dennoch nicht darstellen, „ausdrücklich wird [ihnen] vielmehr Leichtsinn, das Recht auf sexuelle Wünsche und ihre Befriedigung attestiert“³⁶.

³² Janz: Sozialcharakter, S. 44.

³³ Scheuzger: Typenkonstellationen, S. 133f.

³⁴ Gutt: Emanzipation, S. 37., vgl. auch: Kapitel 2.6., S. 33ff.

³⁵ Dies wird Schnitzler vor allem von Seiten der Sekundärliteratur vielfach vorgeworfen, in Wahrheit sind diese Themen jedoch nicht gänzlich ausgeklammert, er setzt sie nur anders ein als die Naturalisten. So erkennt auch Renate Möhrmann: „Er liess [sic] seine Beobachtungen und Einsichten stets durch das Mittel der Andeutung und Nebenbedeutung in seine Texte einfließen [sic], legte Angebote an Stelle von Lösungen vor. Das bedeutete, dass die Rezeption der Schnitzler sehr wohl bewusst gewesenenen hässlichen Kehrseite der blanken Medaille meist auf der konnotativen Ebene stattfand. Denn auch wenn die Protagonistinnen selber in der Regel nicht von den erwähnten üblen Folgen betroffen waren, gab es genügend Signale im Text, welche die latenten Gefahren, unter denen sich die Liebesbeziehung abspielten [sic], ins Bewusstsein des Rezipienten rückten.“ Möhrmann: Sachlichkeit, S. 104.

³⁶ Janz: Sozialcharakter, S. 45.

Gerade in diesem Leichtsinn, den Rolf-Peter Janz dem süßen Mädels bescheinigt, steckt ein emanzipatorischer Aspekt.³⁷ Denn es wagt es, sich nach Männern umzusehen, seine eigene Wahl zu treffen und an der Seite des gewonnenen Liebhabers den beschränkten Lebensverhältnissen für eine kurze Weile zu entfliehen. Schon alleine diese aktiven Handlungen sind mehr, als sich eine anständige junge Frau je gestatten würde. Aber das süße Mädel geht sogar noch einen Schritt weiter:

„Sachlich schätzt sie ihre Glückschancen ein, und um nicht ganz auf das Sentiment verzichten zu müssen – wie das für die »anständigen« Frauen die Regel war –, rebelliert sie gegen den oktroyierten Triebverzicht und gestattet sich eine Liebesbeziehung nach ihrem Geschmack.“³⁸

Dennoch hat das süße Mädel für diese Vorzüge auch einen hohen Preis zu zahlen. Den jungen Herren in Schnitzlers Werken ist es in erster Linie ein Wunschbild, eine Traumfrau also³⁹, und diesem Ideal hat es auch gerecht zu werden. In diesen Frauen suchen die jungen Männer der Wiener Oberschicht einen Zeitvertreib, dem Bedürfnis nach geistigem Austausch kann es, soll es aber auch gar nicht nachkommen. Zwar stimmt es natürlich, dass es den Mädels aus der Vorstadt aufgrund ihrer Herkunft an höherer Bildung mangelt, doch an Intelligenz fehlt es ihnen keineswegs. Das zeigt sich darin, dass sie die für sie charakteristische Dummheit als Taktik einzusetzen vermögen, um den Männern zu gefallen. „Gerade die Tatsache, dass sie dieses Spiel durchschauen, weist auf ihren Verstand hin, wodurch ihnen auch eine von den Männern nicht erkannte Macht zukommt. Denn letztlich sind sie es, die mit den Männern spielen.“⁴⁰ Diese übertriebene Einfalt zeigt sich auch im Dialog zwischen dem Gatten und dem süßen Mädel im *Reigen*:

*„DER GATTE Warst du schon einmal in einem chambre séparée?
DAS SÜSSE MÄDEL Also, wenn ich die Wahrheit sagen soll: ja.
DER GATTE Siehst du, das g'fällt mir, daß du doch wenigstens aufrichtig bist.
DAS SÜSSE MÄDEL Aber nicht so – wie du dirs wieder denkst. Mit einer
Freundin und ihrem Bräutigam bin ich im chambre séparée gewesen, heuer im
Fasching einmal.“⁴¹*

³⁷ Vgl.: Janz: Sozialcharakter, S. 45 und Möhrmann: Sachlichkeit, S. 103.

³⁸ Möhrmann: Sachlichkeit, S. 103.

³⁹ Vgl. Kapitel 2.1., S. 10f..

⁴⁰ Huber: Süßes Mädel, S. 33f.

⁴¹ Schnitzler: *Reigen*, Bd. 1, S. 356.

Wie sehr das im Stück namenslos bleibende süße Mädels die Männer tatsächlich an der Nase herumführt, entlarvt Schnitzler erst in der nächsten Szene. Beim Tête-à-Tête mit dem Dichter wird man Zeuge eines Gesprächs, das dem oben zitierten nahezu aufs Wort gleicht.⁴² Die Ironie liegt hier darin, dass angesichts der vorhergehenden Begegnung mit dem Gatten die Behauptung des Mädchens, ihr einziger Besuch im chambre séparée sei mit ihrer Freundin und deren Bräutigam gewesen, mit Sicherheit für diese, wenn nicht sogar für beide Szenen widerlegt wird.

Das Angenehme, das die jungen Herren an ihren Mädels so zu schätzen wissen, bezieht sich nicht nur auf ihre angebliche Naivität, sondern auch auf ihre Vorstellung von einer idealen Beziehung. Deren bestmögliche Form basiert nämlich auf einem weitgehenden Verzicht an emotionaler Bindung. Eine Liebelei ohne Verliebtheit oder gar Liebe macht die bereits zu Beginn vorprogrammierte Trennung für beide Teile leichter, wie es Theodor in *Liebelei* so treffend formuliert:

*„Zum Erholen sind sie da. [...] Die Weiber haben nicht immer interessant zu sein, sondern angenehm. Du mußt dein Glück suchen, wo ich es bisher gesucht und gefunden habe, dort, wo [...] der Beginn keine besonderen Schwierigkeiten und das Ende keine Qualen hat, wo man lächelnd den ersten Kuß empfängt und mit sehr sanfter Rührung scheidet.“*⁴³

Diese Auffassung entspricht der Austauschbarkeit des süßen Mädels. Ist der Mann ihm überdrüssig, verlässt er es – oder reicht es an einen Freund weiter – um kurz darauf die nächste Liaison mit einem Vorstadtmädel zu beginnen. Die Substituierbarkeit der verschiedenen Mädchen ist auch Grund, warum Anatols fein sortierte Erinnerungen im Einakter *Episode* nicht den Namen der jeweils Verflorenen tragen, sondern lediglich „einen Vers, ein Wort, eine Bemerkung“, die ihm „das ganze Erlebnis in die Erinnerung zurückrufen [...] [,] denn Marie oder Anna könnte schließlich jede heißen“⁴⁴.

⁴² Vgl.: Schnitzler: *Reigen*, Bd. 1, S. 366.

⁴³ Schnitzler: *Liebelei*, Bd. 1, S. 219. Dass Theodors Ansichten auch von Mizi geteilt werden, bzw. sie sich deren bewusst ist oder sich damit abgefunden hat, zeigt sich in folgendem Dialog:

„MIZI Geh, Dori, da mußt du dir nächstens, wenn wir zusammen wohingehen, die Uniform anziehen.

THEODOR Im August hab‘ ich sowieso Waffenübung.

MIZI Gott, bis zum August –

THEODOR Ja, richtig – so lange währt die ewige Liebe nicht.“ Schnitzler: *Liebelei*, Bd. 1, S. 222.

⁴⁴ Schnitzler: *Episode*, Bd.1, S. 52.

Geliebt wird das Mädel aus der Vorstadt also in der Wiener Innenstadt, doch mehr als ein austauschbares Liebesobjekt ist es für die Bürgersöhne nicht. Somit kehrt das süße Mädel nach Beendigung einer oder mehrerer dieser Liebesbeziehungen wieder dorthin zurück, wo es herkam, nämlich auf die Wieden, in die Josefstadt oder nach Mariahilf. Dort ist die Heirat mit einem jungen Mann von seinesgleichen meist das einzige, was es noch zu erwarten hat. Der Bräutigam des süßen Mädels wird von Schnitzler ohne jegliche Sympathie gezeichnet. Er ist eine eher unästhetische Erscheinung, dem der Glanz fehlt, „dem die Mädchen verfallen, wenn sie den noblen Verführer lieben“⁴⁵. Diese lieblose Charakterisierung ist auf seine soziale Herkunft und seinen Beruf als Handwerker oder niedrigen Beamten zurückzuführen.⁴⁶ Des Weiteren ist für Schnitzler auch die treue Ergebenheit, die der Zukünftige seinem süßen Mädel entgegenbringt – obwohl er erkennt, dass es seine Liebe nicht zu schätzen weiß –, ausschlaggebend für die despektierliche Darstellung dieser Figuren.⁴⁷

Im Spätwerk Arthur Schnitzlers verschwindet der Typus des süßen Mädels fast gänzlich. Wenn es hier auftritt, so in einer weiterentwickelten Form, wie beispielsweise Leopoldine in der Novelle *Spiel im Morgengrauen*. In ihr beschreibt Schnitzler ein ehemaliges süßes Mädel, das sich zu einer eiskalten Geschäftsfrau hochgearbeitet hat und ihren Liebhaber in den Selbstmord treibt. Der Grund für diese radikale Zeichnung des sonst so reizenden süßen Mädels hängt mit Schnitzlers Entwicklung zusammen. Zwar ist auch noch im Spätwerk die „Zerstörung vom Mythos der romantischen Liebe“⁴⁸, die sich wie ein roter Faden durch sein gesamtes Œuvre zieht, zu erkennen, aber vom süßen Mädel aus den Anfängen seiner literarischen Laufbahn ist wenig übrig geblieben. Aus dem Wunschbild vieler seiner Altersgenossen wird mit den Jahren eine Frauenfigur, die nicht nur Schnitzlers Alter entspricht, sondern auch den Umständen, die die neuen Zeiten mit sich bringen.⁴⁹

⁴⁵ Scheuzger: Typenkonstellationen, S. 125.

⁴⁶ So schwärmt auch Frau Binder in der *Liebelei* von einem möglichen Bräutigam für Christine: „KATHARINA [...] Der Franz ist ein sehr anständiger Mensch – jetzt ist er sogar fix angestellt, das ist doch heutzutage ein Glück für ein...“

WEIRING Für ein... armes Mädel –

KATHARINA Für ein jedes Mädel ist das ein Glück.“ Schnitzler: *Liebelei*, Bd. 1, S. 234.

⁴⁷ Vgl.: Scheuzger: Typenkonstellationen, S. 125f., Janz: Anatol, S. 2, Sozialcharakter, S. 52, und Huber: Süßes Mädel: S. 27.

⁴⁸ Huber: Süßes Mädel: S. 19.

⁴⁹ Vgl.: Huber: Süßes Mädel, S. 18f.

2.2. Die dämonische Frau/ Die Mondaine

Zwar hat die dämonische Frau aus Schnitzlers Schaffen nie solche Popularität erreicht wie das süße Mädel, dennoch ist sie integraler Bestandteil in seinen Werken und hat mit dem Mädchen aus der Vorstadt seinen Ursprung aus französischen Vorlagen gemein. „Das »süße Mädel« ist dem Pariser Grisettentypus nachgebildet [...]; »dämonisch« versteht Schnitzler als Synonym für »französisch«/ »leidenschaftlich« [...].“⁵⁰ In jedem Fall aber fungiert das dämonische Weib, die Mondaine – wie sie oftmals auch genannt wird – als komplementäre Figur zum süßen Mädel, „sich notwendig mit diesem im gemeinsamen und gleichzeitigen Liebhaber zum Geliebten-Ideal ergänzend“⁵¹.

Hauptmerkmal aller dieser dämonischen Frauen – wobei ihnen dieses Attribut in Arthur Schnitzlers Werken mit Vorliebe von den männlichen Figuren verliehen wird – ist, dass sie als verheiratete Frauen aus gutbürgerlichen Verhältnissen eine Vielzahl an Problemen in die Beziehung mit einem jungen Herrn bringt.

Wenn also der junge Herr im *Reigen* aus der Not eine Tugend zu machen versucht und gegenüber seiner verheirateten Geliebten bemerkt: „Nicht wahr – es ist hier gar nicht so ungemütlich... Und wir sind ja hier so sicher! Es ist doch tausendmal schöner als diese Rendezvous im Freien...“⁵², dann liegt dieser Aussage die Tatsache zugrunde, dass ein Miteinander der beiden Liebenden in der Öffentlichkeit undenkbar ist. Darüber hinaus schwebt bei den geheimen Treffen die Angst vor dem Entdeckt-Werden wie ein Damoklesschwert über den beiden Liebenden. Ist das außereheliche Verhältnis nämlich ans Licht gekommen, endet dies in fast jedem Fall in einem Duell mit dem Ehegatten, in dem der junge Liebhaber – so ist es ungeschriebenes Gesetz in Schnitzlers Œuvre – sein Leben lassen muss.⁵³ Daher ist es auch nicht verwunderlich, dass viele Männer das weniger gefährliche Liebesabenteuer mit einem Mädel aus der Vorstadt jenem mit einer verheirateten Frau ihres Standes vorziehen. Vor allem werden sie es nicht müßig, die Vor- und Nachteile beider Frauen auf die Waagschale zu legen:

⁵⁰ Gutt: Emanzipation, S. 51f.

⁵¹ Gutt: Emanzipation, S. 52.

⁵² Schnitzler: *Reigen*, Bd. 1, S. 340.

⁵³ Obwohl das Duell meistens der Kampf um eine Frau ist, wird jedoch nie ein süßes Mädel der Grund für diese todbringende Auseinandersetzung sein. Denn genauso wie das Duell an eine bestimmte Gesellschaftsschicht, nämlich die des Bürgertums, gebunden ist, sollte auch der Kampfpriest eben jener Schicht angehören. Mit anderen Worten: das süße Mädel wird nicht für wertvoll genug gehalten, um für es zu sterben. Vgl.: Scheuzger: Typenkonstellationen, S. 232.

„THEODOR [...] Du mußt dein Glück suchen, wo ich es bisher gesucht und gefunden habe, dort, wo es keine großen Szenen, keine Gefahren, keine tragischen Verwicklungen gibt [...]. Die Weiber sind ja so glücklich mit ihrer gesunden Menschlichkeit – was zwingt uns denn, sie um jeden Preis zu Dämonen oder zu Engeln zu machen?“⁵⁴

Über jenes Gegensatzpaar von gut und böse, das Theodor in dieser Bemerkung anklingen lässt, ist der Rahmen gespannt, in den die unterschiedlichen Charaktere dieser Frauentypen fallen und in deren Reihe sich die Attribute von dämonisch und süß einordnen lassen.⁵⁵ Dass die Zuteilung dieser Eigenschaften die Dramenfiguren in Schnitzlers Werken immer wieder beschäftigen, zeigt der Dialog zwischen Anatol und Gabriele in den *Weihnachtseinkäufen*, in dem solch ein Vergleich zur Sprache kommt:

„ANATOL Sie...? – ganz einfach: Mondaine!

GABRIELE So...! ...Und sie!?

ANATOL Sie...? Sie..., das süße Mädl!

GABRIELE Süß? Gleich »süß«? – Und ich – die »Mondaine« schlechtweg –

ANATOL Böse Mondaine – wenn sie durchaus wollen...“⁵⁶

Erstaunlich ist, dass ungeachtet der Tatsache, dass jene Frauen bei Schnitzler stets mit Worten wie »böse« und »dämonisch«⁵⁷ bedacht werden, sie dennoch eine enorme Faszination auf die jungen Männer des Bürgertums ausstrahlen. So mancher von ihnen erliegt den Avancen einer Mondainen, und stellt nach der ersten gemeinsamen Liebesnacht mit stolzgeschwellter Brust fest: „Also jetzt hab ich ein Verhältnis mit einer anständigen Frau.“⁵⁸ Und schon an dieser Aussage des jungen Herrn Alfred im *Reigen* zeigt sich ein wichtiger Faktor, den man bei der Betrachtung dieses Frauentypus aus Schnitzlers Schaffen nicht außer Acht lassen darf. Die verheiratete Frau ist nur so lange dämonisch, so lange sie im Stück nicht auftritt und eine ausschließliche Charakterisierung durch die männlichen Protagonisten erfährt. In Wahrheit haben diese Frauenfiguren nichts mit den Vamps und *femme fatales*, die sich in der Kunst und Literatur des Fin de siècle häufig wiederfinden, zu tun. Vielmehr bilden diese »männermordenden« Frauen „die gedankliche

⁵⁴ Schnitzler: *Liebelei*, Bd. 1, S. 227.

⁵⁵ Vgl.: Gutt, Emanzipation, S. 52.

⁵⁶ Schnitzler: *Weihnachtseinkäufe*, Bd. 1, S. 46.

⁵⁷ Im extremen Fall werden diese verheirateten Frauen von den Männern sogar als Nymphomanin hin- bzw. dargestellt, wobei seitens Schnitzlers stets offengelassen wird, „ob nicht die meisten dieser Frauen erst durch die Ehe mit ungeliebten Männern so geworden sind“. Vgl.: Scheuzger: Typenkonstellationen, S. 121.

⁵⁸ Schnitzler: *Reigen*, Bd. 1, S. 347.

Kulisse, vor deren Hintergrund »die ganz gewöhnlichen Frauen« um so festere Konturen annehmen⁵⁹.

Dies ist sich auch Theodor bewusst, der eindringlich versucht, seinen Freund Fritz von dieser Einbildung zu befreien:

„Schau Fritz, wenn du eines Tages »jenes Weib« nicht mehr anbetest, da wirst du dich wundern, wie sympathisch sie dir sein wird. Da wirst du erst drauf kommen, daß sie gar nichts Dämonisches an sich hat, sondern daß sie ein sehr liebes Frauerr ist, mit dem man sich sehr gut amüsieren kann, wie mit allen Weibern, die jung und hübsch sind und ein bißchen Temperament haben.“⁶⁰

Diese Entdämonisierung zeigt sich nicht nur in dem kurzen Auszug aus der *Liebelei*, sondern im Speziellen auch dann, wenn über die dämonische Frau nicht mehr nur gesprochen wird, sondern sie auftritt. Dann stellt sich dem Zuschauer nämlich eine „ganz gewöhnliche Frau“⁶¹ vor, die wie jeder andere Mensch Ängste und Schwächen hat. Dieser Umstand führt zu einem typischen Kennzeichen, das bei Schnitzler immer wieder mit der Mondainen in Verbindung gebracht wird: der Schleier, der Dämonisches mit Gewöhnlichem verschmelzen lässt. Denn neben „der allgemeinen Funktion, die Blässe des Teints und der speziellen, das Incognito zu wahren, erfüllt der Schleier einen weiteren Zweck, den Eindruck des Sphinxhaften, des Rätsels Weib zu suggerieren oder zu verstärken. Diese beabsichtigte Wirkung wird durch einen verschleierte Blick unterstützt oder ersetzt.“⁶²

Folglich tritt die junge Frau im *Reigen* „dicht verschleiert“⁶³ in den Salon, um sich dort mit ihrem Liebhaber zu treffen, der sich erst nach einiger Zeit die Frage erlaubt, ob sie nicht ihre Schleier abnehmen möge, damit er sie „doch wenigstens sehen“⁶⁴ dürfe.⁶⁵ Und auch sonst ist dieses Tête-à-Tête, wie die meisten heimlichen Treffen jener Art, nicht von einer gemütlichen Atmosphäre geprägt. Es ist die Heimlichkeit des Beisammenseins, die sich

⁵⁹ Möhrmann: *Sachlichkeit*, S. 94.

⁶⁰ Schnitzler: *Liebelei*, Bd. 1, S. 217.

⁶¹ Möhrmann: *Sachlichkeit*, S. 94.

⁶² Möhrmann: *Sachlichkeit*, S. 54.

⁶³ Schnitzler: *Reigen*, Bd. 1, S. 337.

⁶⁴ Schnitzler: *Reigen*, Bd. 1, S. 338.

⁶⁵ Vergleichend dazu könnte man auch den Einakter *Die überspannte Person* heranziehen, in dem Schnitzler den Schleier bereits in den anfänglichen Regieanweisungen zu einem wichtigen Requisit werden lässt:

„[...] Sie hat noch den Hut auf; der schwarze Schleier und der schlanke Schirm liegen auf dem Sofa. [...]“
genauso wie schließlich am Ende des Akts:

„SIE Ah!... Sie schlägt ihm ins Gesicht, nimmt Hut und Schleier, geht; schließt die Tür hinter sich.“

Schnitzler: *Die überspannte Person*, Bd. 1, S. 201 und 205.

negativ auf die Sphäre auswirkt. So sind solche Rendezvous vorrangig von Hektik geprägt, die aus der Nervosität und Hysterie einer ängstlichen Ehefrau resultiert.⁶⁶ Dementsprechend schildert Fritz seinem Freund Theodor in der *Liebelei*, wie sich gelegentlich die Verabredungen mit der verheirateten Geliebten abspielen:

„FRITZ Sie ängstigt sich in der letzten Zeit... zuweilen.

THEODOR Warum? – Das muß doch einen Grund haben.

FRITZ Durchaus nicht. Nervosität – ironisch schlechtes Gewissen, wenn du willst. [...] Sie glaubt,... man paßt uns auf. [...] Sie hat Schreckbilder, wahrhaftig, förmliche Halluzinationen. Beim Fenster Sie sieht hier durch den Ritz des Vorhanges irgend einen Menschen, der dort an der Straßenecke steht und glaubt – unterbricht sich Ist es überhaupt möglich, ein Gesicht auf diese Entfernung hin zu erkennen?

THEODOR Kaum.

FRITZ Das sag‘ ich ja auch. Aber das ist dann schrecklich. Da traut sie sich nicht fort, da bekommt sie alle möglichen Zustände, da hat sie Weinkrämpfe, da möchte sie mit mir sterben –“⁶⁷

Janusköpfig präsentiert sich die mondäne Frau in Schnitzlers Dramen aber nicht nur im Falle ihres Auftretens als stilisierter Typus, da durch ihre Heirat einerseits im Schutze der Gesellschaft stehend – also reiner als zum Beispiel das süße Mädel –, andererseits gerade dadurch auch gefahrbringend – dämonisch also –, sondern auch in der Art, wie sie ihre sexuellen Wünsche einfordert. Nahezu in absoluter Perfektion beherrscht sie das Spiel mit ihren Reizen, zielt sich, den Ehebruch zu begehen, um sich im nächsten Moment selbstbewusst das zu holen, was ihr im Ehealltag verwehrt bleibt.⁶⁸

„Die Koketterie, als deren einfachste Form ihm der halbabgewendete Blick aus dem Augenwinkel gilt, ist jenes zum Verhalten geronnene Vielleicht des weiblichen Glücksversprechens, das sich nicht auf eine eventuelle Einlösung festlegen läßt und in der erotischen Provokation die Möglichkeit einer Verweigerung zugleich präsent hält.“⁶⁹

Das kokette Verhalten wird besonders deutlich in der Szene aus dem *Reigen*, in der der junge Herr mit der jungen Frau im geheimen Liebesnest zusammentrifft. Die junge Frau

⁶⁶ Vgl.: Gutt: Emanzipation, S. 54f.

⁶⁷ Schnitzler: *Liebelei*, Bd. 1, S. 218.

⁶⁸ Auch der Gatte im *Reigen* ist der Überzeugung, dass einer perfekten Ehe ebenso bedarf, „immer wieder für einige Zeit nur in guter Freundschaft miteinander hinzuleben“. Denn hätten die Ehepartner „gleich die erste [Liebschaft] bis zum Ende durchgekostet“, so wäre es ihnen „gegangen wie den Millionen von anderen Liebespaaren“ – sie „wären fertig miteinander“. Schnitzler: *Reigen*, Bd. 1, S. 348.

⁶⁹ Prutti: Inszenierungen, S. 10.

vermag es hier geschickt, während des gesamten Vorspiels in Wort und Geste ausnahmslos widersprüchlich zu bleiben. So werden bereits die ersten vorsichtigen körperlichen Annäherungen – sowohl die eigenen, als auch die des jungen Herrn – von ihr „verbal in immer neuen Variationen dementiert“⁷⁰, stets darauf verweisend, dass sie ohnehin nur wenige Minuten bleiben werde.⁷¹ Das Hin und Her zwischen Zu- und Absage hält die junge Frau so lange aufrecht, bis es zum „Höhepunkt der weiblichen Koketterie“⁷² in dieser Szene kommt. In jenem Moment, als sie eine kandierte Birne ergreift und diese mit ihren Lippen dem jungen Herrn offeriert, ereignet sich schließlich der Umschwung in ihrer Verführung. Nun lässt sich die eben noch so standhafte junge Frau unter immer schwächer werdenden Protesten ins Schlafzimmer tragen.⁷³

Abschließend ist zu erwähnen, dass all diese Verhaltensmuster, die Schnitzler wählt, um die dämonischen Frauen zu charakterisieren, sich auf die herrschende Moral im Wien der Jahrhundertwende zurückführen lassen. Denn in deren gesamten Auftreten zeigt sich, inwieweit die Konventionen der Ehe das Leben dieser Frauen bestimmen, inwieweit sie diesen Konventionen Folge leisten bzw. leisten müssen oder aber, wie sie diese – wieder den Normen der Gesellschaft entsprechend – in Form einer außerehelichen Liebschaft zu umgehen wagen. Daher wird besonders in diesem Schnitzlerschen Frauentypus aufgezeigt, „wie in einer Gesellschaft die Moral veräusserlicht [sic] worden ist, denn die Konvention ist nurmehr [sic] die gesellschaftliche Norm, die sich aus der entwerteten Moral ergeben hat im Sinne der Erhaltung der bestehenden Gesellschaftsform“.⁷⁴

2.3. Die Schauspielerin

In der Schnitzlerschen Figur der Schauspielerin verbinden sich die beiden zuvor besprochenen Typen des süßen Mädels und der dämonischen Frau zu einem autarken

⁷⁰ Prutti: Inszenierungen, S. 10.

⁷¹ „DIE JUNGE FRAU Man erstickt in diesem Zimmer.

DER JUNGE HERR *steht auf* Noch haben Sie Ihre Mantille an.

DIE JUNGE FRAU Legen Sie sie zu meinem Hut.

DER JUNGE HERR *nimmt ihr die Mantille ab und legt sie gleichfalls auf den Diwan*

DIE JUNGE FRAU Und jetzt – adieu –

DER JUNGE HERR Emma –! Emma –!

DIE JUNGE FRAU Die fünf Minuten sind längst vorbei.“ Schnitzler: *Reigen*, Bd. 1, S. 339.

⁷² Prutti: Inszenierungen, S. 13.

⁷³ Vgl.: Prutti: Inszenierungen, S. 10ff.

⁷⁴ Scheuzger: Typenkonstellationen, S. 155.

Typus.⁷⁵ So findet die Schauspielerin auf zwei Arten Einzug in Schnitzlers Werk: während die jungen, unbekannt, Schauspielerinnen in Schnitzlers Dramen recht häufig auftreten, sind die berühmten Schauspielerinnen eher selten im Personenverzeichnis von Schnitzlers Werken zu finden.

2.3.1. Die junge Schauspielerin

Die meisten jungen Schauspielerinnen haben ihre Wurzeln im selben Milieu wie die süßen Mädeln. Denn neben den oben erwähnten Berufen wie Näherin, Gouvernante oder Verkäuferin, die die Mädchen aus der Wiener Vorstadt ergreifen, wählen viele den Beruf der Schauspielerin, um ihren Lebensunterhalt zu bestreiten. Das Interesse an diesem Beruf ist bei ihnen eher sekundär. Wichtiger ist den meisten die Hoffnung, am Theater der materiellen Misere im eigenen Elternhaus zu entkommen.⁷⁶ So erzählt auch Paul Rönning im *Freiwild* – in dem Schnitzler neben der Duellfrage auch die Situation der jungen Schauspielerinnen anspricht – über die armseligen Verhältnisse, denen seine Angebetete Anna Riedel durch ihre Anstellung als Schauspielerin an einem Sommertheater zu entfliehen versucht:

„PAUL Ach Gott, hast du denn eine Ahnung von den Verhältnissen, in denen sie aufgewachsen ist? So eng, so gedrückt. Man kann geradezu sagen: arme Leute. Nur schaut die Armut in einer Familie, wo ein Geschöpf da ist voll Hoffnung und Jugend, nie gar so traurig aus. Aber ohne Hoffnung wär' es eigentlich das Elend.“⁷⁷

Über den Weg, den diese jungen Mädchen einschlagen, sind sich die meisten von ihnen bewusst. Dieser ist keineswegs ein leichter, denn kaum einer anderen Frauenfigur im Schnitzlerschen Œuvre wird mehr Verachtung seitens der Gesellschaft entgegengebracht, als der jungen Schauspielerin.⁷⁸ Bei den männlichen Kollegen toleriert, wird in erster Linie die Freizügigkeit in der Lebensführung der Mädchen am Theater verurteilt, die in den

⁷⁵ Vgl.: Scheuzger: Typenkonstellationen, S. 134ff., Gutt: Emanzipation, S. 56.

⁷⁶ Vgl.: Scheuzger: Typenkonstellationen, S. 134.

⁷⁷ Schnitzler: *Freiwild*, Bd. 1, S. 273.

⁷⁸ Gesellschaftlich noch geringer geachtet ist die Tänzerin bzw. die Artistin. „Die Verachtung der Gesellschaft übernimmt in diesem Falle aber auch Schnitzler, wenn er solche Frauen schildert“. So sind die meisten von ihnen „moralisch unbedenklich, aber auch berechnend dargestellt. [...] Die Artistin bzw. Tänzerin erscheint bei Schnitzler recht klischeehaft. Typ ist sie durch ihren Beruf und dadurch, dass sie so lebt, wie es die Konvention von ihr verlangt, die von ihr Unmoral erwartet.“ Scheuzger: Typenkonstellationen, S. 136f.

meisten Fällen sogar als sexuelle Zügellosigkeit begriffen wird.⁷⁹ So war man innerhalb der Gesellschaft des ausgehenden 19. Jahrhunderts in Versuchung, Schauspielerinnen mit Dirnen zu vergleichen bzw. sogar gleichzusetzen. Grund dafür war die Existenz der Schauspielerin, die wie die der Prostituierten „im Widerspruch zu den patriarchalischen Normen und Vorstellungen, wie eine Frau zu sein hatte“⁸⁰, stand.

„Sie war wirtschaftlich von ihrer Familie unabhängig, was nicht heißt, dass diese Abhängigkeiten nicht durch andere ersetzt wurden. Aber grundsätzlich konnte sie eher über ihren Körper und ihr Leben bestimmen, als eine verheiratete bürgerliche Frau oder Tochter. Allein ihr Vorhandensein stellte die bürgerliche Ordnung in Frage und ihre Beliebtheit bei den Männern machte sie zu einer echten Bedrohung in den Augen der bürgerlichen Frauen [...].“⁸¹

Dieser Grundkanon, der in der Gesellschaft rund um Schnitzler vorherrschte, prägt auch seine Werke. So spricht Adalbert Wandel im *Märchen* in Bezug auf seine zukünftige Schwägerin Fanny Theren aus, was der allgemeinen Meinung – in der Realität und im Werk – über die Schauspielerin entspricht:

„WANDEL Es ist ja nicht zu leugnen, noch immer bringt man der Künstlerwelt, insbesondere der dramatischen, ein gewisses achtungsvolles Mißtrauen entgegen, das ja leider in der großen Mehrzahl der Fälle gerechtfertigt ist. – [...] In dem Augenblicke, wo sich ein junges Mädchen in diese Welt des Theaters stürzt, kann sie auch dem Tratsch nicht entgehen, der sich von nun an an ihr ganzes Leben knüpft. Es ist rein unmöglich, dem auszuweichen – und sie selbst wird bald lernen, sich darüber hinwegzusetzen.“⁸²

In *Freiwild* zeigt Schnitzler dagegen auf, wie doppelbödig die als so anständig dargestellte Moralvorstellung jener Gesellschaft ist. Hier werden die jungen Schauspielerinnen des Ensembles zwar durchgehend wegen ihrer sexuellen Freizügigkeit verachtet, doch ist es genau jene Gesellschaft, die von den Mädchen auf der Bühne Prostitution verlangt.⁸³ So wird Anna von ihrem Direktor die Gage gekürzt, da ihr „künstlerischer Ernst“ und „die Achtung vor [i]hrem eigenen Stand“⁸⁴ fehlen. Als ihr Pendant treten die Schauspielerinnen

⁷⁹ Vgl.: Scheuzger: Typenkonstellationen, S. 135.

⁸⁰ Helleis: Schauspielerin, S. 25.

⁸¹ Helleis: Schauspielerin, S. 25.

⁸² Schnitzler: *Märchen*, Bd. 1, S. 185.

⁸³ Hier zeigt sich aber auch, dass sich gerade die süßen Mädeln, die es zum Theater zieht, mit einem Publikum aus der niederen Schicht zufrieden geben müssen. Denn in erster Linie pflegen Offiziere, eher selten wohlhabendere Herren, das Theater als ihr Bordell zu nützen. Vgl.: Huber: Süßes Mädel, S. 42.

⁸⁴ Schnitzler: *Freiwild*, Bd. 1, S. 284.

Pepi Fischer und Kätchen Schütz auf, die es gelernt haben, sich für ihren Erfolg zu prostituieren. Demgemäß werden – sind sie „selbst in der kleinsten Rolle“ zu sehen – dank ihres „Anhang[s] [...] zwei, drei Logen und ein Dutzend Parkettsitze genommen“⁸⁵.

In ähnlicher Weise ist sich die junge Emmi Werner im *Märchen* – noch bevor sie ein Engagement in einem Theater in Aussicht hat – der Aufgabe einer Schauspielerin bewusst, auch wenn sie sich in ihrer kindlich-naiven Art die Realität schönredet:

„EMMI [...] Ach, was... wenn man einmal beim Theater ist, da braucht man nimmer reich zu sein!... Gib nur acht, wie sie zappeln werden – an jedem Finger zehn! Die Fanny kriegt einen Fürsten und ich einen Baron.

KLARA Gehen Sie etwa darum zur Bühne?

EMMI Was fällt Ihnen ein? – Darum! Aber man sieht's ja alle Tage. – Für alle Fälle will ich zuerst eine große Schauspielerin werden [...] Ich hab' Talent, werde meinen Weg machen, und wenn mir das Komödie spielen zu dumm ist und ich genug Applaus und Ruhm gesammelt hab' – dann heirat' ich einen Kavalier.“⁸⁶

Mit dem süßen Mädel kann die junge Schauspielerin jedoch nicht nur ihrer gesellschaftlichen Herkunft wegen verglichen werden, sondern auch angesichts der Tatsache, dass sie manchmal ein Verhältnis mit einem jungen Herrn aus besseren Kreisen hat. Im Fall der Fanny Theren im *Märchen* werden sogar zwei Männer präsentiert, die die junge Schauspielerin aufrichtig zu lieben bzw. geliebt zu haben scheint: Doktor Friedrich Witte steht der junge Schriftsteller Fedor Denner gegenüber. Während Fanny von ersterem verlassen wurde, weil er in ihr nur ein süßes Mädel in seiner Funktion als austauschbares Liebesobjekt gesehen hat, ist sie in letzteren gegenwärtig verliebt. Dieser kann am Ende des Stückes nicht mit der Tatsache leben, dass Fanny vor ihm schon mit einem anderen Mann liiert gewesen ist. Hier greift Schnitzler ein Grundproblem auf, das seinen männlichen Protagonisten das gesamte Werk hindurch angehaftet ist: der Fakt, dass ein Mädchen vor der aktuellen Beziehung bereits einen anderen geliebt hat, ist für die

⁸⁵ Schnitzler: *Freiwild*, Bd. 1, S. 284. Die bürgerliche Einschätzung, die im Fin de siècle vorherrschend war und die Schauspielerin als armes Opfer des sexuellen Zwangs von Agenten, Kollegen, Direktoren und interessierten Männern sah, ermöglicht allerdings eine zweite Lesart, die im *Freiwild* von Schnitzler im Positiven wie im Negativen aufgegriffen wird. Mit dieser Auffassung wird Frauen nämlich in keiner Weise „ein eigenes Interesse an Sexualität zugestanden, daher auch der Schluss, dass jegliche außereheliche Sexualität von vorneherein aus Zwängen finanzieller und emotioneller Art entsteht. Dass Frauen ihre Sexualität als Mittel einsetzen, um etwas zu bekommen, das sie haben wollen, dass sie selbst dies steuern und die Regeln vorgeben, ist nicht vorstellbar.“ Und nachdem sich Schauspielerinnen in vielen Stadt- und Privattheatern bis ins 20. Jahrhundert hinein ihre gesamte Bühnengarderobe selbst finanzieren mussten, war es nicht selten der Fall, dass ein Gönner gegen einen besseren ausgetauscht wurde. Vgl.: Helleis: *Schauspielerin*, S. 26 und Haider-Pregler: *Vorwort*, VIII.

⁸⁶ Schnitzler: *Märchen*, Bd. 1, S. 137f.

Schnitzlersche Männerfigur ein unüberwindbares Hindernis. Im Falle einer Liaison mit einer Schauspielerin fließt als erschwerender Faktor noch ihr Beruf in die Beziehung ein. Das Misstrauen, das diesem Beruf entgegengebracht wird, ist ausschlaggebend, dass der Schauspielerin noch weniger wahre Gefühle zugestanden werden, als dem süßen Mädels. Der Argwohn seitens der Männer ist aber auch auf die Tatsache zurückzuführen, dass die jungen Schauspielerinnen noch weniger als die Mädchen aus der Vorstadt gewillt sind, sich an die Konventionen der Gesellschaft zu halten.⁸⁷

Ihrem Beruf verdanken die jungen Schauspielerinnen in gewisser Weise auch einen bestimmten Grad an Selbstbestimmung, was sich vor allem in der Art, wie sie über ihr Leben und ihre Liebe selbst verfügen, zeigt.⁸⁸ Schließlich ist es auch eine in gewissem Grade materielle Unabhängigkeit, die der Beruf der Schauspielerin mit sich bringt und die es diesen Mädchen ermöglicht, ihren einzigen Bezugspunkt nicht unbedingt in einem Mann zu suchen. Dementsprechend ist es kaum verwunderlich, dass sich viele von ihnen, wenn sich der Erfolg auf der Bühne einzustellen beginnt, für den Beruf und gegen die Liebe entscheiden. Allerdings lässt Schnitzler in seinen Dramen stets im Dunkeln, ob sich jene erfolgreichen Schauspielerinnen, bevor sie diesen Status quo erreicht haben, in ähnlicher Weise prostituieren mussten wie die jungen Mädchen im *Freiwild*.⁸⁹

2.3.2. Die berühmte Schauspielerin

Die soziale Achtung ist schließlich der Hauptfaktor, unter dem man die Unterscheidung zwischen den oben besprochenen jungen Schauspielerinnen und den berühmten Schauspielerinnen zu sehen hat. Denn im Gegensatz zu den von der Gesellschaft mit Argwohn betrachteten jungen Mädels am Theater, wird „eine angesehene Schauspielerin,

⁸⁷ Vgl. dazu auch: Kapitel 2.1., S. 12.

⁸⁸ So ist es nicht nur Fanny, die Fedor – entgegen aller Konventionen – eine innbrünstige Liebeserklärung macht, sondern schließlich auch sie, die durch ihren Entschluss, ein Engagement in Russland anzunehmen, die ausweglose Beziehung mit dem uneinsichtigen Fedor wieder beendet:

„FANNY *entschlossen* So geh! – Es ist genug, Fedor! *Sehr stark* Geh! – Wenn du zu eitel bist, um in meiner Liebe glücklich zu sein, zu feig, um an mich zu glauben – [...] Ich bin es müde, um deine Gnade zu flehen wie eine Sünderin und vor einem auf den Knien zu liegen, – der um nichts besser ist als ich. *Sie geht zum Schreibtisch, steckt den [...] Kontrakt in ein Kuvert, auf das sie rasch die Adresse schreibt.* [...] Mit uns ist es zu Ende, Fedor. Geh und vergiß mich, wie ich dich vergessen werde.“ Schnitzler, *Märchen*, Bd. 1, S. 200.

⁸⁹ Vgl.: Scheuzger: Typenkonstellationen, S. 135f.

die in gehobenen Kreisen verkehrt[...], sehr wohl geachtet [...], selbst wenn, oder vielleicht gerade, weil sie die Geliebte eines angesehenen Mannes⁹⁰ ist.

Diese Frauen umgibt, ähnlich wie die verheirateten, mondänen Frauen, eine dämonische Aura, gewiss deshalb, weil sie die einzigen Frauenfiguren in Schnitzlers Werken sind, die durch ihren Beruf Unabhängigkeit – vom Gatten und den Konventionen – erlangt haben. Diese Autonomie ermöglicht es ihnen, sich nahezu so zu verhalten, wie es sonst nur den Männern in Schnitzlers Œuvre zugestanden wird. Ohne nur einen Gedanken an ihren Ruf zu verschwenden, kehren sie nicht selten so manche Regel der Schnitzlerschen Gesellschaft um, und handeln nicht nur in sexuellen Belangen vielfach wie ein Mann. Dieses selbstbewusste und zielstrebige Auftreten gepaart mit ihrer Schönheit macht für viele ihrer männlichen Partner die Faszination dieser Schnitzlerschen Frauenfigur aus.⁹¹

Exemplarisch wird diese Unabhängigkeit exerziert an der Schauspielerin im *Reigen*, „die ihren Anspruch auf Dämonie-Glorie auch außerhalb des Theaters zu halten versucht, indem sie mit Pathos, Phrase und Pose Auftritte inszeniert“⁹². Sie ist in erotischen Belangen die wohl emanzipierteste weibliche Figur im gesamten Schauspiel, wirbt aktiv – und nicht wie etwa die junge Frau passiv⁹³ – um die Männer und verwandelt ihr Verführungsspiel durch das stetige Desinteresse an der Eigenständigkeit ihres Gegenübers, das sie lautstark verkündet, in ein „offenes Macht- und Unterwerfungsspiel“⁹⁴. Sie demontiert in der Szene mit dem Grafen durch ihr forsches Verhalten nicht nur die gesellschaftlichen Regeln des guten Benehmens, die ihr männliches Gegenüber bis zum Schluss der Szene zu wahren versucht, sie täuscht auch durch ihr Schweigen zunächst großes Interesse an ihrem kunstbeflissenen Besucher vor:

*„GRAF Sehn S‘, das hab ich mir gedacht, dass sie eigentlich eine Menschenfeindin sind. Bei der Kunst muß das oft vorkommen. [...] na, Sie habens gut. Sie wissen doch wenigstens, warum Sie leben!
SCHAUSPIELERIN Wer sagt Ihnen das? Ich habe keine Ahnung, wozu ich lebe!
GRAF Ich bitt Sie, Fräulein – berühmt – gefeiert –
SCHAUSPIELERIN Ist das vielleicht ein Glück?“*

⁹⁰ Huber: Süßes Mädel, S. 42.

⁹¹ Vgl.: Scheuzger: Typenkonstellationen, S. 159ff., Gutt: Emanzipation, S. 56 und Prutti: Inszenierungen, S. 15ff.

⁹² Gutt: Emanzipation, S. 56.

⁹³ Vgl. dazu: Kapitel 2.2., S. 18f.

⁹⁴ Prutti: Inszenierungen, S. 16.

GRAF Glück? Bitt Sie, Fräulein, Glück gibts nicht. Überhaupt gerade die Sachen, von denen am meisten g'redt wird, gibts nicht... zum Beispiel die Liebe. Das ist auch so was.

SCHAUSPIELERIN Da haben Sie wohl recht.

GRAF Genuß... Rausch... also gut, da läßt sich nichts sagen... das ist was sicheres. Jetzt genieße ich... gut, weiß ich, ich genieß. Oder ich bin berauscht, schön. Das ist auch sicher. Und ists vorbei, so ist es halt vorbei.

SCHAUSPIELERIN groß Es ist vorbei!

GRAF Aber sobald man sich nicht, wie soll ich mich denn ausdrücken, sobald man sich nicht dem Moment hingibt, also an später denkt oder an früher... na, ist es doch gleich aus. Später... ist traurig... früher ist ungewiß... mit einem Wort... man wird nur konfus. Hab ich nicht recht?

SCHAUSPIELERIN nickt mit großen Augen Sie haben wohl den Sinn erfaßt.“⁹⁵

Durch ihr scheinbar wissbegieriges Zuhören und die ermunternden und bestätigenden Einwürfe evoziert sie beim Grafen ein Gefühl des Verstandenwerdens, das sie so lange aufrecht erhält, bis sie seinem Reden schließlich überdrüssig wird. Nun erst geht sie zum direkten Angriff über, da beim Grafen weder das geschickt ins Gespräch gebrachte Liebesthema, noch ihre Schmeicheleien „die erhofften Früchte einer männlichen Handlungsinitiative tragen“⁹⁶.

Im Zusammentreffen mit dem Dichter setzt sie ihre exzentrischen und zutiefst widersprüchlichen Posen gekonnt ein, um die im Alltag vorhandene Abhängigkeit von dem Mann zu kompensieren, dessen Figuren sie auf der Bühne darstellen muss. So beginnt die herrische und unberechenbare Diva ihr Verführungsspiel bei ihm mit „einer den tatsächlichen Sachverhalt in sein Gegenteil verkehrenden Rollenzuweisung“⁹⁷:

„DICHTER Warum hast du denn da zum Fenster hinausgeschaut?

SCHAUSPIELERIN Sag mir lieber, wo du mich da hingeschleppt hast, Verführer!

DICHTER Aber Kind, das war ja deine Idee. Du wolltest ja aufs Land – und gerade hierher.

SCHAUSPIELERIN Nun, hab ich nicht recht gehabt?“⁹⁸

Somit zeigt sich bereits am Anfang dieser Szene, dass es die Schauspielerin ist, die im Laufe des Beisammenseins mit dem Dichter die Regie innehat. Und während die

⁹⁵ Schnitzler: *Reigen*, Bd. 1, S. 380f.

⁹⁶ Prutti: *Inszenierungen*, S. 19. Somit kann der Abschnitt dieser Szene auch als „gelungene Parodie einer ernsthaften Konversation zwischen den Geschlechtern“ aufgefasst werden, in der „dem »philosophierenden« Mann eine mit hermeneutischer Einfühlung begabte Frau gegenüber sitzt [...], die sich als dessen ideales Komplement auszuweisen scheint.“ Prutti: *Inszenierungen*, S. 19.

⁹⁷ Prutti: *Inszenierungen*, S. 17.

⁹⁸ Schnitzler: *Reigen*, Bd. 1, S. 372.

wiederholten Demütigungen, mit denen die exaltierte Dame ihren Sexualpartner immer und immer wieder bedenkt, hier ausschließlich „der Befriedigung des weiblichen künstlerischen Narzißmus“ dienen, sollen die „unübersehbare Vertauschung der traditionellen Geschlechtsrollen [...] und der kraß überzeichnete autoritäre Gestus der weiblichen Figur“ in erster Linie die „Subversion des romantischen Liebesdiskurses, dessen Mechanismen in dieser Szene durch deren demonstrative Regelverletzung offengelegt werden“⁹⁹, zur Schau stellen.

Allein der Kunst-Beruf ist also der Grund, warum sich eine Frau wie die Schauspielerin im *Reigen* solch enorme Freiheiten herausnehmen darf¹⁰⁰, über die viele andere Frauenfiguren in Schnitzlers Werk nicht verfügen. Es ist die Intention, die bei den berufsausübenden Frauen zählt, denn nur wenn der Beruf aus Befähigung ergriffen wird, ermöglicht er ein nicht-konventionelles Leben. In den meisten Fällen jedoch wird eine berufliche Tätigkeit von den Schnitzlerschen Frauenfiguren aus Not gewählt. In diesem Fall wird sie als Kennzeichen einer falschen sozialen Situation gehandelt, als Makel geradezu, denn nur wenn der Gatte in sozialer Hinsicht nicht genügt¹⁰¹, oder sogar gänzlich fehlt, muss eine Frau in Schnitzlers Gesellschaft durch Arbeit zum Lebensunterhalt der Familie beitragen.¹⁰²

2.4. Die Dirne

Im gesamten dramatischen Werk Arthur Schnitzlers gibt es fünf berufsmäßige Prostituierte: neben der Dirne im *Reigen* sind Isabella und Lucrezia im *Schleier der Beatrice*, sowie Albine und Tini im *Wort* eindeutig als Prostituierte definiert.¹⁰³ Im Gegensatz zu den marginal vorkommenden Frauenfiguren, die tatsächlich diesen Beruf

⁹⁹ Prutti: Inszenierungen, S. 16 und 18.

¹⁰⁰ Nicht nur die Schauspielerin im *Reigen*, sondern die meisten großen Schauspielerinnen in Schnitzlers Dramen sind schlussendlich jedoch weniger mit ihrer Kunst beschäftigt als mit dem gerade aktuellen Partner. Vgl.: Klüger: *Damen*, S. 45 und 47.

¹⁰¹ Dies ist zum Beispiel bei der Wärterin Juliane Paschanda in den *Letzten Masken* der Fall, deren Gatte Diener in der Leichenkammer ist und somit im sozialen Ansehen weit unten steht. Vgl.: Schnitzler: *Die letzten Masken*, Bd. 1, S. 719f.

¹⁰² Vgl.: Scheuzger: *Typenkonstellationen*, S. 158f.

¹⁰³ Vgl.: Scheuzger: *Typenkonstellationen*, S. 137.

ausüben, stehen umso mehr Frauen, die sich durch ihr dirnenhaftes Verhalten degradieren.¹⁰⁴

So ist es auch kaum verwunderlich, dass das süße Mädel Gefahr läuft, als Sexualobjekt mit einer Prostituierten gleichgesetzt zu werden, vor allem dann, wenn es im direkten Vergleich mit einer tugendhaften Ehefrau gezeigt wird. Unerlässlich ist hierbei auch der Umstand, dass das Mädel aus der Vorstadt eine erhebliche Konkurrenz zur Prostituierten darstellt:¹⁰⁵

„Der wesentliche Unterschied zwischen beiden besteht vor allem auch darin, dass Sexualität den Beruf der Dirne darstellt, ihr somit auch die Möglichkeit der Wahl fehlt, die das süße Mädel sehr wohl besitzt. Letztere kann sich die Männer aussuchen und teilt (zumindest für eine bestimmte Zeit) mehr als nur das Bett mit ihnen, da sie als offizielle Geliebte fungiert. Durch diesen Umstand kommt ihr auch der höhere soziale Stellenwert zu, während die Dirne sich der Verachtung der Gesellschaft gewiss sein kann.“¹⁰⁶

Während die Berufssparte der Prostituierten im Schnitzlerschen Œuvre nur ein einziges Mal genannt wird – und das im *Reigen*, wo die Dirne gleichzeitig als Typus und als Teil der dramatis personae fungiert – werden im Gegenzug dazu nicht selten Frauen aus den unterschiedlichsten Gesellschaftsschichten mit jenem Ausdruck bedacht. So heißt es zum Beispiel im *Grünen Kakadu*, dass Léocadie geschaffen ist, „die größte, die herrlichste Dirne der Welt zu sein“¹⁰⁷. Und auch Anatol bedient sich dieser Bezeichnung in *Denksteine*, als Emilie es nicht schafft, den schwarzen Diamanten, den sie von einem ihrer ehemaligen Geliebten als Geschenk erhalten hat, zu verbrennen:

*„ANATOL schreit auf Ah!... Er wirft den Stein in den Kamin.
EMILIE schreit Was tust du!!... Sie bückt sich und nimmt die Feuerzange, mit der sie in der Glut herumfährt, um den Stein hervorzusuchen.
ANATOL sieht sie, während sie mit glühenden Wangen vor dem Kaminfeuer kniet, ein paar Sekunden an, dann ruhig Dirne! [...]“¹⁰⁸*

¹⁰⁴ Josef Körner geht in seiner Behauptung aus dem Jahr 1921 sogar so weit, dass er Schnitzler vorwirft, ein extrem schlechtes Bild von seinen eigenen Frauenfiguren zu haben: „Denn in romantisch-hohem Sinne ist ihm jedes Weib eine Dirne, das nicht in reiner Liebesleidenschaft sich ergibt oder genommen wird.“ Körner: *Gestalten*, S. 105.

¹⁰⁵ Vgl. dazu auch: Kapitel 2.1., S. 11.

¹⁰⁶ Huber: *Süßes Mädel*, S. 41.

¹⁰⁷ Schnitzler: *Der grüne Kakadu*, Bd. 1, S. 536.

¹⁰⁸ Schnitzler: *Denksteine*, Bd. 1, S. 68.

In Anatols Augen ist Emilie also nicht besser als die Frauen, die auf der Straße käufliche Liebe anbieten. Nicht nur, dass dieses süße Mädel vor ihm schon andere Liebhaber hatte, scheint ihr eines der vielen wertvollen Geschenke mehr wert zu sein, als die Beziehung mit Anatol. Ausschließlich dieser Tatsache wegen – denn dieses harte Urteil wird das ganze Stück über in keiner Weise motiviert – stellt er Emilie also auf dieselbe Ebene mit einer Prostituierten.¹⁰⁹ Anatol hat hiermit seinen Standpunkt festgelegt und ist davon überzeugt, dass für Emilie ewige Treue nicht möglich sein kann. Ob er recht behalten hätte, wird allerdings nicht mehr gezeigt.

Im Gegensatz dazu ist Léocadie im *Grünen Kakadu* tatsächlich nicht in der Lage, ihrem unlängst angetrauten Ehemann Henri die Treue zu halten, und betrügt ihn bereits einen Tag nach ihrer Hochzeit. Somit erkennt der Herzog von Cadignan, dass nicht die Ausübung dieses Berufs eine Frau zur Prostituierten macht, sondern vielmehr ihre innere Einstellung:

„HERZOG Gibt es etwas Unverständigeres, als jemanden seinem wahren Beruf zu entziehen? [...] Ich meine das nicht im Scherz. Auch zur Dirne muß man geboren sein – wie zum Eroberer oder zum Dichter.“¹¹⁰

Auch viele der jungen Schauspielerinnen in Schnitzlers Dramen lassen sich in diese Reihe der dirnenhaften Frauen einfügen. Der Umstand, dass sie sich den Herren im Publikum nach der Vorstellung zur Verfügung stellen, basiert auf der Tatsache, dass sie sich durch diese Dienste mehr Anerkennung und Ruhm erhoffen. Vielfach sind sie aber auch auf einen gutsituierten Gönner angewiesen, manche hegen darüber hinaus den geheimen Wunsch, unter diesen Männern einen wohlhabenden Bräutigam zu finden.¹¹¹

Tritt in einem Werk Schnitzlers die Figur der Prostituierten auf, so ist sie zwar stets ausgestattet mit der durch ihren Beruf bedingten Treulosigkeit, gleichzeitig zeigt sie sich aber als eine von Schnitzler mit offener Sympathie gezeichnete Person. Somit zerstört der Autor durchgehend „das Klischee von der »moral insanity«, die der Prostituierten als Charakteristikum und Motivation für ihre Laufbahn anhaftet“¹¹². Daher ist auch die Dirne im *Reigen* die einzige Figur im gesamten Stück, die am wenigsten berechnend mit den

¹⁰⁹ Vgl.: Theuer: Frauengestalten, S. 9f.

¹¹⁰ Schnitzler: *Der grüne Kakadu*, Bd. 1, S. 536.

¹¹¹ Vgl.: Kapitel 2.3.1., S. 21f.

¹¹² Gutt: Emanzipation, S. 48.

anderen umgeht und nicht ausschließlich an ihr eigenes Wohl denkt, wenn sie den Grafen daran erinnert, dass er dem „Stubenmädl [...] was beim Hinausgehn“¹¹³ geben soll.

Die Prostituierte führt ein Leben außerhalb der Gesellschaft mit all ihren Regeln und Normen. Dies macht sie gänzlich frei von moralischen Bedenken und „könnte ihr in der Tat eine relative Freiheit gewähren, wäre diese nicht eine höchst unfreiwillige – Not der materiellen, sozialen, sexuellen Existenz – und wäre die Überschreitung von Sitte, Moral und Scham eine innerlich bewältigte, substantiell reflektierte.“¹¹⁴

Dieser Aufwertung der Dirne und der gleichzeitigen Herabsetzung der bürgerlichen Frau bzw. des süßen Mädels zu eben solcher liegt bei Schnitzler ein einfaches Argument zugrunde. Zwar ist der Beruf der Prostituierten amoralisch, in den Augen Schnitzlers aber nicht vergleichbar mit dem amoralischen Verhalten mancher seiner Frauenfiguren. Die Prostituierte macht nämlich aus ihrer Käuflichkeit keinen Hehl, sie ist es nicht, die die Männer betrügt. Anders stellt sich das bei den Frauen dar, die ihre Ehemänner hintergehen oder die sich auf eine Beziehung einlassen, um einen persönlichen Vorteil daraus zu schlagen.

Dadurch also, dass Schnitzler – wie oben erwähnt – die Grenzen zwischen den anständigen Frauen und den nicht sittenhaften Frauen immer weiter verwischt, erschafft er eine „bürgerliche Hure“¹¹⁵, die den traditionellen Normen jener Gesellschaft, die sie verachtet, zu unterliegen vermag. Auch die Dirne im *Reigen* kann die bürgerliche Faszination für die Uniform des Soldaten nicht unterdrücken. Aus diesem Grund stellt sie ihm ihre Dienste kostenlos zur Verfügung, denn: „Zahlen tun bei mir nur die Zivilisten. So einer wie du kanns immer umsonst bei mir haben.“¹¹⁶

Interessant ist, dass Schnitzler in der letzten Szene des *Reigen*, in der er die Dirne und den Grafen gemeinsam auf die Bühne bringt, die Dirne in ihrer Funktion als Figur mit dem schlechtesten Ruf und geringsten sozialem Status die Demontage der bürgerlichen Heuchelei betreiben lässt.¹¹⁷ Denn nicht nur zeigt sie kein Bewusstsein für ihr Elend, sondern es scheitern darüber hinaus auch die Bemühungen des Grafen, ihr eines einzureden:

¹¹³ Schnitzler: *Reigen*, Bd. 1, S. 390.

¹¹⁴ Gutt: *Emanzipation*, S. 48.

¹¹⁵ Gutt: *Emanzipation*, S. 49.

¹¹⁶ Schnitzler: *Reigen*, Bd. 1, S. 327.

¹¹⁷ Vgl.: Janz: *Reigen*, S. 70.

„GRAF *Wie alt bist denn eigentlich? [...]*
 DIRNE *Ins Zwanzigste geh i.*
 GRAF *Und wie lang bist du schon...*
 DIRNE *Bei dem G'schäft bin i ein Jahr!*
 GRAF *Da hast aber früh ang'fangen.*
 DIRNE *Besser zu früh als zu spät.*
 GRAF *[...] Sag mir einmal, bist du eigentlich glücklich? [...] Also ich mein, gehts dir gut?*
 DIRNE *Oh, mir gehts alleweil gut.*
 GRAF *So... Sag, ist dir noch nie eing'fallen, daß du was anderes werden könntest?*
 DIRNE *Was soll i denn werden?*
 GRAF *Also... Du bist doch wirklich ein hübsches Mädal. Du könntest doch zum Beispiel einen Geliebten haben.*
 DIRNE *Meinst vielleicht, ich hab kein?*
 GRAF *Ja, das weiß ich – ich mein aber einen, [...] der dich aushalt, daß du nicht mit einem jeden zu gehn brauchst.*
 DIRNE *I geh auch nicht mit ein jeden. Gott sei Dank, das hab i net notwendig, ich such mir s' schon aus.“¹¹⁸*

Somit zeigt sich, dass es nicht der tiefere Fall ist, den sie fürchtet, sondern dass sie im Gegenteil sogar auf einen sozialen Aufstieg setzt, wenn sie „später einmal vielleicht“¹¹⁹ heiraten wird.

Mit seiner Darstellung der Prostituierten versucht Schnitzler das übliche Vorurteil, das ihr anhaftet, zu durchbrechen. Vielleicht ist das der Grund dafür, dass er in seinen Dramen niemals aufzeigt, dass die Wahl dieses Berufes in vielen Fällen auch soziale Gründe haben kann.¹²⁰ Einzig und allein im Fall der jungen Schauspielerinnen schneidet Schnitzler diesen Fakt an und lässt damit anklingen, dass vielfach schreckliche familiäre Verhältnisse Beweggrund der Mädchen waren, ihr Glück am Theater zu suchen.

2.5. Die Hausfrau und Mutter

Viele der Schnitzlerschen Ehefrauen sind gleichzeitig Mütter¹²¹, doch in den meisten Fällen steht bei diesen Frauen weniger das Kind bzw. die Kinder im Vordergrund als der Ehemann und/ oder der Geliebte. Damit will Schnitzler nicht nachweisen, dass diese

¹¹⁸ Schnitzler: *Reigen*, Bd. 1, S. 387.

¹¹⁹ Schnitzler: *Reigen*, Bd. 1, S. 389.

¹²⁰ Nur in der Novelle *Die Braut* weist Schnitzler auf die sozialen und auch individual-psychologischen Triebkräfte zum Beruf der Prostituierten hin. Vgl.: Gutt: *Emanzipation*, S. 48.

¹²¹ So reihen sich in diese Kategorie zum Beispiel die junge Frau im *Reigen*, Cäcilie im *Zwischenspiel*, Gabriele in den *Weihnachtseinkäufen*, oder aber auch Adele Natter und Anna Meinhold-Aigner im *Weiten Land*.

Mütter ihre Kinder nicht lieben, er stellt diese Frauenfiguren lediglich mehr als Gattinnen oder Liebende dar, als in ihrer Mutterrolle.

Im Kontrast zu diesen Figuren stehen die Mütter, bei denen ihre Kinder und die damit verbundenen Aufgaben lebensbestimmend sind, wie etwa Frau Theren im *Märchen*, Frau Richter im *Ruf des Lebens* oder aber auch Frau Wahl im *Weiten Land*. All diesen »Vollblutmüttern« ist gemein, dass sie meist nur dramaturgisch oder sozial notwendig und dementsprechend kurz und lieblos charakterisiert sind. Zwar lieben diese Mütter ihre Kinder aus ganzem Herzen, jedoch geht dies einher mit der Tatsache, dass sie im Grunde nichts über das Leben ihrer Töchter und Söhne wissen und deshalb ihre Handlungen und Reaktionen nicht verstehen. Deutlich zeigt sich dies in der Beziehung zwischen Frau Richter und ihrer schwerkranken Tochter Katharina in *Ruf des Lebens*:

„DIE TANTE [...] Es war wohl Gottes Wille, daß alles so gekommen ist mit der Katharina. Aber verstehn tu ich's nicht. Nein, wahrhaftig... Mein Hirn zermartert' ich mir, aber ich kann's nicht verstehn!... Daß sie fort ist... ach Gott, das begreif' ich ja... Aber warum denn nicht einmal von der Mutter Abschied nehmen... warum nicht? Sie hätt' ja von mir aus hin dürfen, wohin sie will – nur wissen, wissen hätt' ich was von ihr mögen... Alles, alles könnt' ich ihr verzeihn... sicherlich alles! Nur eins nicht: wenn sie draußen sterben müßt', ohne daß ich sie noch einmal gesehen habe.“¹²²

Es sind vor allem die Mütter wie Frau Richter, in deren Darstellung sich Schnitzler an das Bild der aufopfernden Mutter und Hausfrau hält, das sich dem Schriftsteller in seiner Zeit bietet. Dennoch ist die in der bürgerlichen Ideologie auftretende Trennung der beiden Rollen Mutter und Geliebte und die damit verbundene Tabuisierung der Sexualität der Frau¹²³ nicht selten Thema Schnitzlers Dramen, um die bürgerliche Ehe mit all ihren Normen ironisch zu hinterfragen. So ist es auch in der Kernszene des *Reigen* zwischen junger Frau und ihrem Gatten, in der der Ehemann in seiner moralpädagogischen Rede an seine Frau diese Unterscheidung zwischen Heiliger und Hure aufgreift:

¹²² Schnitzler: *Der Ruf des Lebens*, Bd. 1, S. 1014.

¹²³ In einer ausschließlich von Männern geprägten Auffassung von Liebe, Ehe und Erotik wurde die Sexualität der verheirateten Frauen ausschließlich auf die Reproduktion ausgerichtet, reine Lust an körperlicher Liebe war für sie tabu und nach der Geburt des Kindes war schließlich auch die erotische Dimension der Frau ausgelöscht. „Mit der engen Anbindung der Sexualität anständiger Frauen an die Fortpflanzung wurden jene, die die Sexualität um ihrer selbst willen auslebten, zu Dirnen deklassiert.“ Diese sexuelle Unterdrückung der Frauen war eines von vielen Mitteln, das die Männer im Fin de siècle in Furcht um ihre Machtposition gegen die Frauen einsetzten. Vgl.: Dimovic: *Ehebruch*, S. 5 und 8.

„DIE JUNGE FRAU Und doch hast du... wer weiß wieviel andere Frauen gerade so in den Armen gehalten, wie jetzt mich.

DER GATTE Sag doch nicht »Frauen«. Frau bist du.

DIE JUNGE FRAU Aber eine Frage mußt du mir beantworten... sonst... sonst... ists nichts mit den Flitterwochen.

DER GATTE Du hast eine Art zu reden... denk doch, daß du Mutter bist... daß unser Mädel da drin liegt...

DIE JUNGE FRAU an ihn sich schmiegend Aber ich möchte auch einen Buben.

DER GATTE Emma!

DIE JUNGE FRAU Geh, sei nicht so... freilich bin ich deine Frau... aber ich möchte auch ein bisschen... deine Geliebte sein.“¹²⁴

Während des ganzen Dialogs weiß der so auf Tugend bedachte Ehemann nicht, dass er sich durch sein Geschwätz vor seiner Gattin lächerlich macht. Denn sein Bild der reinen Ehefrau wurde bereits in der vorhergegangenen Szene, in der Emma das Verhältnis mit dem gleichaltrigen jungen Herrn beginnt, entlarvt.¹²⁵

Es zeigt sich also, dass bei Schnitzler „das ausschließliche Hausfrau-und-Mutter-Sein zumeist Transitorium, quasi ein Puppenstadium [ist], das eine Metamorphose auch tatsächlich zur Folge hat. Frauen, die ihr »Dulderlos« völlig unreflektiert tragen, sind Randerscheinungen“¹²⁶ in seinem Werk. Denn Schnitzler erkennt deutlich, dass die völlige Hingabe an diese Rolle, die stets auf Selbstverleugnung angelegt ist, nur im Verlust des eigenen Ich münden kann.¹²⁷

2.6. Das brave Mädchen aus gutem Hause

Die braven Mädeln aus gutem Hause sind jene jungen Damen, deren von der Gesellschaft zugeordnete Aufgabe es ist, sich von einem meist älteren Herrn aus dem Bürgertum heiraten zu lassen, ihm eine treue Ehefrau und den gemeinsamen Kindern eine liebevolle Mutter zu sein. In dieses Rollenbild gedrängt, ist es diesen Mädchen strengstens untersagt, auch nur „den Anschein eines sexuellen Wesens“¹²⁸ darzustellen, ohne dadurch ihren Wert in Hinblick auf eine standesgemäße Ehe zu mindern. Eine strenge Erziehung, die vorrangig auf den Erhalt der Keuschheit ausgerichtet ist, vermag es gar nicht an ein sexuell

¹²⁴ Schnitzler: *Reigen*, Bd. 1, S. 350.

¹²⁵ Vgl.: Klüger: *Damen*, S. 39.

¹²⁶ Gutt: *Emanzipation*, S. 46.

¹²⁷ Vgl.: Gutt: *Emanzipation*, S. 47.

¹²⁸ Huber: *Süßes Mädel*, S. 43.

freizügigeres Leben zu denken.¹²⁹ Außerdem macht es der Schutz der Gesellschaft, in der die Verführung einer unschuldigen Braut mehr als verwerflich gilt und dem sie untersteht¹³⁰, für ein angesehenes Bürgermädchen fast unmöglich, vorehelichen Geschlechtsverkehr zu haben. Dennoch wäre bereits der geringste Fehltritt mit der Gefahr des gesellschaftlichen Abstiegs zu einer Gefallenen verbunden. Somit stehen diese behütet aufgewachsenen und reinen Mädchen in starkem Kontrast zu den süßen Mädeln, denen zum einen die weniger verfestigten Moralvorstellungen, zum anderen aber auch ihr niedriger sozialer Status relative Freiheit sowohl in sexuellen als auch in konventionellen Dingen ermöglichen.¹³¹

In kaum einem der dramatischen Werke Arthur Schnitzlers steht ein Mädchen aus bürgerlichen Kreisen, das sich an die von der Gesellschaft vorgegebenen Regeln hält, im Mittelpunkt der Handlung. Nur ein einziges Mal macht Schnitzler ein braves Mädchen zum zentralen Thema eines seiner Werke: im Nachlassfragment *Süßes Mädels* wird ein Bürgermädchen in Szene gesetzt, „allerdings in kunstvoller Brechung durch die Perspektive [...] eben des »süßen Mädels«“¹³², also jenem Schnitzlerschen Frauentypus, der gegensätzlicher nicht sein könnte. Aber gerade deswegen zeigt sich in diesem spielerischen Rollentausch des süßen Mädels Fritzi und ihrer Interpretation des Gegentypus‘ – das brave Mädchen als „personifiziertes Jungfrauenideal mit der geistig-seelisch-körperlichen Ausrichtung und alleinigen Funktionalisierung auf den (Ehe-) Mann“¹³³ – anschaulich, was den Unterschied zwischen süßen und braven Mädeln ausmacht. So stehen auf der einen Seite diese Mädchen „die auch sehr schön sind und noch dazu aus guter Familie, und sehr gut erzogen, und reich...“¹³⁴, auf der anderen diese „Frauenzimmer“, die sich die Männer nehmen, bevor diese eine von den braven Mädeln heiraten. Von denen ist „eine [...] wie die Andere“¹³⁵ und jede einzelne „ja doch nicht für’s ganze Leben“¹³⁶. Diese sind „Geschöpfe“¹³⁷, die eben nicht so anständig sind, dass man sie

¹²⁹ So ist es keine Seltenheit, dass man diese Mädchen bis zu ihrer Heirat mit einem standesgemäßen Mann in Bezug auf sexuelle Fragen im Ungewissen lässt, was manches Mal auch zu traumatisierenden Erlebnissen in der Hochzeitsnacht führen kann. Vgl.: Gross: Neid, S. 52.

¹³⁰ Vgl.: Huber: Süßes Mädels, S. 43.

¹³¹ Vgl. dazu auch: Kapitel 2.1., S. 9ff.

¹³² Gutt: Emanzipation, S. 37.

¹³³ Gutt: Emanzipation, S. 39.

¹³⁴ Schnitzler: *Süßes Mädels*, Nachlass, S. 67.

¹³⁵ Schnitzler: *Süßes Mädels*, Nachlass, S. 68.

¹³⁶ Schnitzler: *Süßes Mädels*, Nachlass, S. 69.

„nicht zu retten braucht“, die nicht „alle gut behütet [waren], die [...] nie was Böses gedacht“ haben und die nicht „nur brave Frauen“¹³⁸ werden wollen. Indem Fritzi für diese kurze Zeit in die Rolle des ihr so konträren Frauentypus schlüpft, wird ihr bewusst, wie aussichtslos ihre Stellung in der Gesellschaft tatsächlich ist.¹³⁹ Daher kommt sie zu dem Schluss, dass es einen bestimmten Grund hat, warum jene jungen Mädchen aus gutem Hause von einem ihrer vergangenen Liebhaber geheiratet werden. Denn:

„Wozu die Mühe?... Es gibt ja so viele, die man nicht zu retten braucht. [...] Nicht wahr, da braucht's nicht die Anstrengung, Sie etwas vergessen zu machen, da gibt es keine Sünden, da braucht man nichts zu verzeihen.“¹⁴⁰

Auch wenn diese vorrangige Thematisierung des braven Mädchens, wie es im *Süßen Mädels* vorkommt, eher eine Ausnahme in Schnitzlers Œuvre bildet, so sind diese Bürgertöchter dennoch ein Thema, das die Schnitzlersche Gesellschaft beschäftigt. Immer wieder finden sich in seinem Werk Aussagen zumeist männlicher Figuren, die sich mit den eindeutigen Typenmerkmalen dieser Mädchen beschäftigen. „Denn »brav« im bürgerlichen Verständnis bedeutet Keuschheit, d.h. Triebunterdrückung bis zur Verheiratung, und »gut« heißt Reichtum, Mitgift, Sozialprestige, – dies alles positive Werte nur vom Standpunkt des Freiers, dessen besitzorientiertes Interesse den alleinigen Anspruch auch auf den Körper der Frau einschließt und durch ethische Epitheta ideologisch verbrämt wird.“¹⁴¹ Dies ist auch der Grund, warum der Ehemann im *Reigen* ein sehr eindeutiges Bild von den braven Mädels aus gutem Hause hat, und jene recht nachdrücklich im Gespräch mit seiner Gattin vorbringt:

„Für einen Mann [...] bedeutet die Ehe eigentlich etwas viel Geheimnisvolleres als für euch junge Mädchen aus guter Familie. Ihr tretet uns rein und... wenigstens bis zu einem gewissen Grad unwissend entgegen [...] Ihr, die ihr junge Mädchen aus guter Familie wart, die ruhig unter Obhut eurer Eltern auf den Ehemann warten konntet, der euch zur Ehe beehrte; [...]“¹⁴²

¹³⁷ Schnitzler: *Süßes Mädels*, Nachlass, S. 68.

¹³⁸ Schnitzler: *Süßes Mädels*, Nachlass, S. 69.

¹³⁹ Gutt: *Emanzipation*, S. 37f.

¹⁴⁰ Schnitzler: *Süßes Mädels*, Nachlass, S. 69.

¹⁴¹ Gutt: *Emanzipation*, S. 38.

¹⁴² Schnitzler: *Reigen*, Bd. 1, S. 349. Renate Möhrmann zeigt auf, wie sich dieses, vom Ehemann im *Reigen* sehr romantisierend dargestellte, Ehebandnis in der Realität zumeist offenbarte, wenn sie schreibt: „Die Regel war, dass sich etwa 40jährige, lebenserfahrene Männer mit 20jährigen, bewusst kindlich gehaltenen jungen Mädchen verheirateten, d. h., dass die Vätergeneration die Töchtergeneration heimführte und die jungen Mädchen aus der Obhut der leiblichen Väter lediglich in die Obhut der Stellvertreter-Väter überwechselten. Das Tauschgeschäft funktionierte auf der Basis von Soll und Haben: Jugendliche

Rückt eines dieser braven Mädchen allerdings nur annähernd in den Kreis der Protagonisten vor, so ist dies verbunden mit dem Versuch, aus den engen Sanktionen der Familie und Gesellschaft auszubrechen. Leider bleibt es meist nur beim Versuch, denn – und auch das zeigt Schnitzler deutlich – einer derart stark im Denken und Handeln der Gesellschaft eingepprägten Vorstellung von Moral und Anstand zu enttrinnen, ist nahezu unmöglich. Und so scheitern auch alle Bemühungen von Franziska im *Vermächtnis*, Toni Weber, süßes Mädels und Geliebte ihres verstorbenen Bruders, in den Schoß der Familie aufzunehmen. Sie muss am Ende des Dramas resigniert feststellen:

„Wir sind feig gewesen, wir haben es nicht gewagt, sie so lieb zu haben, wie sie es verdient hat. Gnaden haben wir ihr erwiesen, Gnaden – wir! – Und hätten einfach gut sein müssen, Mama!“¹⁴³

Das brave Mädchen bleibt bei Schnitzler also mehr Wunschbild der Männer, als reale Figur. Als solches von den Männern Gezeichnetes bleibt es meist ohne eigenes Profil, sobald sie leibhaftig wird, beginnt Schnitzler, „die männliche Illusion von den »braven« Mädchen aus den »guten« Häusern“¹⁴⁴ zu demontieren. So zeigt wie im eben angesprochenen Schauspiel *Das Vermächtnis*, dass das vermeintlich gute Haus menschlich gesehen nicht so tugendhaft ist, wie es vorgibt zu sein. Sich hinter einer Scheinmoral versteckend, verstoßen Herr und Frau Losatti die große Liebe ihres verstorbenen Sohnes und treiben das junge Mädchen vermutlich sogar in den Selbstmord. Und auch Franziskas verzweifelte Auflehnung gegen ihre Familie und ihren Verehrer¹⁴⁵, den Arzt Ferdinand Schmidt, desavouiert das Klischee der braven, unschuldigen und heiratswilligen Mädchen, das Schnitzler im *Süßen Mädels* präsentiert.

2.7. Das alternde Fräulein

Ziel der Mädchen aus bürgerlichen Familien sollte es also sein, noch im heiratsfähigen Alter den passenden – das heißt, einen gut situierten und innerhalb der Gesellschaft

Unberührtheit für materielle Sicherheit, sexuelles Urheberrecht für lebenslänglichen Versorgungsanspruch. Der natürliche Generationsunterschied wurde zuglekleistert durch die praktizierte Doppelmoral, die der Frau ein eigenes Sexualleben nicht zugestand und ihre ästhetischen Ansprüche an den Mann negierte.“ Möhrmann: Sachlichkeit, S. 103.

¹⁴³ Schnitzler: *Vermächtnis*, Bd. 1, S. 464.

¹⁴⁴ Gutt: Emanzipation, S. 39.

¹⁴⁵ „FRANZISKA [...] Wie das Glück... wie die Freude eines andern haben Sie sie gehaßt, weil Sie alles hassen, was heiter und frei ist, wie Sie auch unsern Hugo gehaßt haben. – Ich verstehe Sie so gut. Gehen Sie, ich bitte Sie darum... es ist mir entsetzlich, Sie zu sehen.“ Schnitzler: *Vermächtnis*, Bd. 1, S. 463.

angesehenen – Ehemann zu finden, zu heiraten und Kinder zu kriegen. In diesem Fall ist nicht nur ihre Zukunft gesichert, sondern es wächst gleichzeitig auch ihr Sozialprestige, wie auch ER in der *Überspannten Person* folgerichtig feststellt:

„[...] à propos, weißt du, wer heute auf dem Ring war? Das allerneueste Brautpaar, deine Cousine Elly mit Bräutigam! Und stolz, sag ich dir! Immerfort hat sie so herumgeschaut: Was sagt ihr dazu – ich bin eine große Dame, ich habe mich verlobt!“¹⁴⁶

Sobald ein Mädchen aus gutem Hause in die Jahre gekommen, seine Jungfräulichkeit nicht mehr mit Jugend verbunden ist und es sich, egal ob freiwillig oder unfreiwillig, bis dahin „dem sanktionierten Zwang zur Ehe“¹⁴⁷ entzogen hat, wird das alternde Fräulein nur noch mit Mitleid seitens der Familie und der Gesellschaft bedacht.¹⁴⁸ Auch Schnitzler macht keinen Hehl daraus, dass diese Damen innerhalb seiner Gesellschaft als nicht vollwertige Mitglieder angesehen werden. In einem solchen Fall ist das propagierte, und für Mädchen aus gehobenen Kreisen des Wiener Bürgertums vorausgesetzte „Jungfrauideal“ zum „Jungfernschreckbild“ geworden, und somit rückt die Dame fortgeschrittenen Alters unweigerlich aufgrund der fehlenden Nachfrage der Männer „vom Zentrum des Interesses in das Dunkel der Wertlosigkeit“¹⁴⁹.

Doch Schnitzler zeigt auch auf, dass an diesem Los nicht unbedingt das alternde Fräulein selbst die Schuld trägt. In vielen Fällen vertreibt der Bruder als „Hüter der weiblichen Keuschheit“¹⁵⁰ durch seine ständige Übervorteilung nicht selten potentielle Heiratskandidaten seiner Schwester. Folglich integriert Schnitzler den Typus der Schwester in seinem sozialen Rollensystem meist als Haushälterin des verwitweten oder selbst noch ledigen Bruders, lässt sie ihr Schicksal schweigend erdulden, einzig und allein aus dem Grund, da ihr Bruder anstelle des fehlenden Ehemannes die wirtschaftliche

¹⁴⁶ Schnitzler: *Die überspannte Person*, Bd. 1, S. 201.

¹⁴⁷ Gutt: *Emanzipation*, S. 41.

¹⁴⁸ Diese Missbilligung wird auch Männern zuteil, die, bereits das heiratsfähige Alter überschritten, noch immer nicht ihr Glück in Ehe und Familie gesucht haben. Wie meistens jedoch trifft dies im Gegensatz zu den Frauen bei Männern nur in abgeschwächter Form zu, wie dieser Ausschnitt aus dem *Märchen* zeigt:

„FR. WITTE [...] Aber siehst du – in unseren Jahren ist man doch im Grunde reif zum Heiraten – ich möchte fast sagen, es ist notwendig... [...] Weißt du – besonders für einen Arzt wie mich!... Es gehört dazu. – Man wird früher nicht für voll genommen. [...] Das Junggesellenleben... es hat immer was Verdächtiges... [...] Etwas Untergeordnetes!... Das liegt ja im Wesen der Dinge... Ich bitte dich, diese Liebeleien lassen einen ja doch nie zum richtigen Ernst kommen.“ Schnitzler: *Märchen*, Bd. 1, S. 164., vgl.: Gutt: *Emanzipation*, S. 41.

¹⁴⁹ Gutt: *Emanzipation*, S. 42.

¹⁵⁰ Gutt: *Emanzipation*, S. 42.

Absicherung für sie übernimmt.¹⁵¹ Nicht immer aber ist der Bruder stolz darauf, dass er seine Schwester so lange vor ihrem eigenen Leben und der Liebe bewahrt hat. Und so kommen Hans Weiring in der *Liebelei* verspätete Zweifel, ob er seiner kürzlich verstorbenen Schwester wirklich einen Gefallen erwiesen hat, indem er sie durch seine Behütung zum „alte[n] Fräul‘n“¹⁵² gemacht hat:

„KATHARINA [...] ich hab’s immer gesagt, so einen Bruder wie Sie findet man nicht bald. [...] Sie haben ihr doch als ein ganz junger Mensch Vater und Mutter ersetzen müssen. [...] Das muß ja doch wieder eine Art Trost sein. Wenn man so weiß, daß man immer der Wohltäter und Beschützer von so einem armen Geschöpf gewesen ist –

WEIRING Ja, das hab‘ ich mir früher auch eingebildet, – wie sie noch ein schönes junges Mädels war, – und bin mir selber weiß Gott wie gescheit und edel vorgekommen. Aber dann, später, wie so langsam die grauen Haar‘ gekommen sind und die Runzeln, [...] und das junge Mädels ist so allmählich [...] das alte Fräulein geworden, – da hab‘ ich erst zu spüren angefangen, was ich eigentlich getan hab‘! [...] Ich seh‘ sie ja noch vor mir, wie sie mir oft gegenübergesessen ist am Abend [...] und mich so angeschaut [hat] mit ihrem stillen Lächeln [...] – als wollt‘ sie mir noch für was danken; – und ich – ich hätt‘ mich ja am liebsten vor ihr auf die Kniee hingeworfen, sie um Verzeihung bitten, daß ich sie so gut behütet hab‘ vor allen Gefahren – und vor allem Glück!“¹⁵³

Inwieweit Weirings Schwester selbst ihre Situation als unverheiratete, ältere Dame eingeschätzt hat, lässt sich hier aufgrund ihres Todes noch vor Einsetzen des Dramas nicht genauer in Erfahrung bringen. Als Rezipient ist man daher ausschließlich auf die Aussage des hinterbliebenen Bruders angewiesen und wird von Schnitzler darüber im Dunkeln belassen, ob der alte Weiring nur einer Illusion erliegt, wenn er annimmt, dass seine Schwester ihm für seine Fürsorge dankbar war, oder ob dies tatsächlich der Fall war.¹⁵⁴

Ausschließlich an der Figur der Anselma im *Gang zum Weiher*, die „wohl einzige »alte Jungfer«, [...] die in Schnitzlers Werk unmittelbar auftritt“¹⁵⁵ kann man ablesen, wie sich

¹⁵¹ Die Heirat war im Fin de siècle Lebensziel bürgerlicher Frauen. Eine Ehe einzugehen, war für junge Frauen gesellschaftliche Notwendigkeit, zu der es keine gleichwertigen Alternativen gab. Frauen, die den Zenit der Jugend überschritten und noch keinen Ehemann gefunden hatten, mussten sich damit abfinden, auf die sozialen und finanziellen Sicherheiten, die ihnen durch selbigen garantiert waren, zu verzichten. Dennoch wurden auch die unverheirateten Frauen stets von einem Mann – vom Vater oder später vom Bruder – als Dominierenden in der Gesellschaft bestimmt. Vgl.: Ramsauer: Tugendhafte Ehefrauen, S. 17.

¹⁵² Schnitzler: *Liebelei*, Bd. 1, S. 244.

¹⁵³ Schnitzler: *Liebelei*, Bd. 1, S. 244f.

¹⁵⁴ Vgl.: Gutt: Emanzipation, S. 42.

¹⁵⁵ Gutt: Emanzipation, S. 43.

eine derart behütete Jugend auf das Leben einer Frau auswirken kann. Sie wird bereits im Personenregister von Schnitzler als „unvermählte Schwester“¹⁵⁶ des Freiherrn von Mayenau vorgestellt und wenig später als „über vierzig, noch schön“¹⁵⁷ in die Handlung eingeführt. „An ihr wird die vollkommen vollzogene Verinnerlichung der zudiktierten Rolle so glaubwürdig“¹⁵⁸, dass man kurz glaubt, sie habe – wie sie es mehrmals beteuert – ihr Los tatsächlich selbst gewählt. Diese „erklärte Eigenverantwortung ihres verfehlten »Frauenloses«“¹⁵⁹ geht jedoch nicht mit dem Selbstvorwurf des Bruders überein:

*„FREIHERR [...]
 Und eilt‘ ich gar so sehr, den Bund zu knüpfen,
 War’s Treue nicht zum angestammten Herrn,
 Die mich bestimmte: brüderlicher Wahn
 Von Ehre war’s, – war Angst um dich, Anselma,
 Die ihn geliebt und die, so ebenbürtig
 Sie ihm an Herz und Geist, [...]
 Der Torheit zwar, aus der ich mich vermaß,
 In fremdes Dasein einzugreifen, bin ich
 Mir längst schon inne. Doch erst heute fühl‘ ich
 [...] Was ich an dir, was ich an ihm gesündigt. [...]
 ANSELMA
 Törichter Bruder – ja! Doch schuldig? – Nein!
 Wahnst du, daß, was geschah, was nicht, – denn auch
 An deinem Willen lag? [...]
 Laß, Bruder, ab, mein Los
 Durch unerbet’nes Mitleid zu entweih’n.
 Hätt‘ ich mich für mich selber nicht bewahrt, –
 Mehr als nur einem mußst‘ ich dann gehören.
 Und daß ich’s wußte, – das bewahrte mich.
 FREIHERR
 Und wär’s vielleicht ein Dirnenlos gewesen,
 Du hättest doch dein Frauenlos gelebt. [...]
 ANSELMA
 Ich hab’s gelebt. Und war mein Leben auch
 Nicht immer Glück, so war’s doch meine Wahl.
 Und war’s Verzicht, – es war doch immer mein. [...]“¹⁶⁰*

Anselmas Überzeugung von ihrem Leben in absoluter Abstinenz und ohne Ehemann und Kinder ist ausschlaggebend dafür, dass sie an der Entscheidung ihres Bruders, seine

¹⁵⁶ Schnitzler: *Der Gang zum Weiher*, Bd. 2, S. 739.

¹⁵⁷ Schnitzler: *Der Gang zum Weiher*, Bd. 2, S. 741.

¹⁵⁸ Gutt: *Emanzipation*, S. 43f.

¹⁵⁹ Gutt: *Emanzipation*, S. 44.

¹⁶⁰ Schnitzler: *Der Gang zum Weiher*, Bd. 2, S. 817f.

neunzehnjährige Tochter Leonilda aus dem Kloster zu sich zu holen, schwerwiegende Zweifel hegt. Die Schwester ist sich aufgrund des falschen Wertsystems, nach dem sie lebt und denkt, nicht sicher, „ob’s klug war, sie, eh‘ sich ein Eidam fand,/ In eine ringsum aufgetane Welt/ Der Rätsel und Versuchungen zu stellen.“¹⁶¹

Am Ende des Dramas zeigt sich, dass das alternde Fräulein ihrem Los der Einsamkeit nicht zu entrinnen vermag. Anselma, die ihr gesamtes Leben hindurch an Enttäuschungen gewöhnt ist, und ihres Lebensumstandes wegen innerhalb der Schnitzlerschen Gesellschaft eine isolierte Stellung innehat, bleibt alleine zurück:¹⁶²

„ANSELMA Mich laßt
 Nur hier.
 FREIHERR *Es wird im Schloß nicht heimlich sein*
 Für dich allein.
 ANSELMA Ich bin’s gewohnt.“¹⁶³

Es zeigt sich also, dass Schnitzler einer alleinstehenden Frau in seinem Gesellschaftsbild nicht viel Platz eingeräumt hat. Die Fesseln der bürgerlichen Konvention haben es diesen Frauen verboten – und das steht im starken Kontrast zu den unverheirateten Männern in Schnitzlers Werken – in ihrer Jugend eine Liebelei zu beginnen.¹⁶⁴ Nun, dem heiratsfähigen Alter entwachsen, bleiben ihr bei Schnitzler nur noch zwei Möglichkeiten: entweder der Tod, wie im Falle von Christines Tante in der *Liebelei*, oder ein Leben in Einsamkeit, wie bei Anselma aus dem *Gang zum Weiher*. Es ist demnach ein trostloses Leben – das zeigt Schnitzler anschaulich auf –, welches sich einer bürgerlichen Frau außerhalb der Ehe eröffnet.

¹⁶¹ Schnitzler: *Der Gang zum Weiher*, Bd. 2, S. 745.

¹⁶² Vgl.: Gutt: *Emanzipation*, S. 44.

¹⁶³ Schnitzler: *Der Gang zum Weiher*, Bd. 2, S. 842.

¹⁶⁴ Vgl.: Kapitel 2.6., S. 33ff.

3. Die weiblichen Nebenfiguren in Schnitzlers Dramen

Auf den folgenden Seiten werde ich mich nun der Analyse weiblicher Nebenfiguren und ihrer Bedeutung innerhalb des Dramengefüges widmen. Je nach Kategorie habe ich repräsentative Frauenfiguren ausgewählt, anhand derer ich versuchen werde, die wichtigsten Aspekte ihrer Konstituierung herauszuarbeiten. Dazu gehören ihre szenische Präsenz, Charakterisierung und Funktion im Drama. Nach Pfister sind Nebenfiguren gekennzeichnet durch *flatness*¹⁶⁵ und Statik¹⁶⁶ und in den drei Dimensionen der Figurenkonzeption – Weite, Länge, Tiefe¹⁶⁷ – eingeschränkt. Ihre Charakterisierung erfolgt durch Schnitzler in Form von expliziter oder impliziter Selbstdarstellung¹⁶⁸, oftmals durch Fremdkommentar¹⁶⁹. Performative Aspekte wie das Verhalten der Nebenfiguren oder außersprachlichen Informationen¹⁷⁰ wie Kostüm und Physiognomie der Figur werden soweit als möglich angeführt, bleiben aber in Konsequenz stets Teil der Inszenierung.

3.1. backstage characters

Bei diesen Schnitzlerschen Frauen von Nebenfiguren zu sprechen, wäre vermessen, denn jene Figuren sind nicht Teil der *dramatis personae*, sie betreten in keinem Moment nur annähernd die Bühne des Geschehens, sind meist vor Einsetzen der Handlung verstorben, mit Sicherheit ausschließlich ideeller Hintergrund des Stückes. So schließt Manfred Pfister diese „backstage characters“¹⁷¹ aus seiner Definition zu Personal, Figurenkonstellation und Konfiguration aus, da sie „dadurch, daß sie nur sprachlich, nicht plurimedial präsentiert werden, einen von den Figuren des Personals deutlich verschiedenen Status“¹⁷² innehaben. Trotzdem räumt er ihnen die Möglichkeit ein, „durchaus individualisiert“ zu werden und „handlungsbeeinflussende Funktion“¹⁷³ haben zu können. Um zu zeigen, wie tragend die

¹⁶⁵ Vgl.: Pfister: Drama, S. 243.

¹⁶⁶ „Eine statisch konzipierte Figur bleibt sich während des ganzen Textverlaufs gleich; sie verändert sich nicht [...]“ Einer statischen Figurenkonzeption liegt „oft eine Ideologie der sozialen, biologischen oder psychologischen Determination zugrunde.“ Pfister: Drama, S. 241f.

¹⁶⁷ Bei Länge, Weite und Tiefe spricht Pfister von den drei Dimensionen in der Figurenkonzeption. Es sind „die Bandbreite der Entwicklungsmöglichkeiten einer Figur“, die von der Figur „zurückgelegte Entwicklung aufgrund von Veränderungen, Verstärkungen oder Enthüllungen“ und die „Beziehung zwischen dem äußeren Verhalten und dem inneren Leben“. Pfister: Drama, S. 241.

¹⁶⁸ Vgl.: Pfister: Drama, 176ff.

¹⁶⁹ Vgl.: Pfister: Drama, 251ff.

¹⁷⁰ Vgl.: Pfister: Drama, S. 94f.

¹⁷¹ Pfister: Drama, S. 225f.

¹⁷² Pfister: Drama, S. 226.

¹⁷³ Pfister: Drama, S. 226.

Funktionen dieser Frauenfiguren für Schnitzlers Werke sein können, obwohl – oder gerade weil – sie „nur in den Repliken sprachlich thematisiert, jedoch nie szenisch präsentiert werden“¹⁷⁴, werden sie an den Anfang der Betrachtungen gesetzt.

3.1.1. *backstage characters*, die als Katalysatoren fungieren

Demgemäß werden jene Figuren einer genaueren Betrachtung unterzogen, die, obwohl sie nicht zu den *dramatis personae* gehören, dennoch inhaltlich ein Schnitzlersches Drama dominieren. Diese Nebenfiguren finden sich ausschließlich im Einakter¹⁷⁵, erweist sich dieser nämlich als perfekte Gattung, da er „eine zeitlich und räumlich begrenzte Dramenform [ist], die auch die Möglichkeit eines allzu breiten Figureninventars ausschließt und daher zu sprachlicher Präzision zwingt.“¹⁷⁶ Somit folgt aus der – „meist nur noch rudimentären – Handlung“ des Einakters „so gut wie nichts mehr (insofern ist er »undramatisch«), vielmehr konzentriert sich in ihm alles auf die psychologische Analyse der vorgegebenen, im Wesentlichen nicht mehr veränderbaren Situation.“¹⁷⁷ Diese Verdichtung und Verknappung der Handlung auf nur einen Ausschnitt des Lebens der Protagonisten bietet die Gelegenheit, eine einzelne Person zum Gegenstand eines ganzen Schauspiels zu machen.

Was es in der Analyse dieser Figuren als erstes zu klären gilt, ist die Frage, warum sie zwar Gesprächsstoff für die *dramatis personae* sind, aber während des Ablaufs des Einakters selbst niemals auftreten. In den meisten Stücken ist dies darin begründet, dass der Einakter nach dem Tod jener Frauenfigur einsetzt – mit anderen Worten: die Protagonisten auf der Bühne führen ein Gespräch über die vor kurzem verstorbene Ehefrau, Mutter, Freundin oder Geliebte. Die zweite Möglichkeit, die Schnitzler aufgreift,

¹⁷⁴ Pfister: Drama, S. 225.

¹⁷⁵ „**Einakter** Bühnenstück geringeren Umfangs in einem [...] Akt. Tritt als selbstständige Form erst seit der 2. Hälfte des 18. Jh.s auf (vorher meist als Vor-, Nach- oder Zwischenspiel, oft improvisiert). Lessings (1729-81) Heldentragödie *Philotas* (1759) kann als Vorbote des modernen E.s angesehen werden [...]. Nach 1880 führte die zunehmende Krise des Dramas viele Autoren zum E. [...] Die Vielzahl der in dieser Periode entstehenden Stücke wie [...] Arthur Schnitzlers (1862-1931) Einakterzyklus *Anatol* (1899) und *Der grüne Kakadu* (1899) [...] liefern einige allgemeine Kennzeichen des modernen E.s: (a) kein Drama im Kleinen, sondern Teil eines Dramas, der sich verselbstständigt hat zur Ganzheit mit offenem Anfang und Ende; (b) Ausgangspunkt ist eine Situation; (c) keine Handlung im traditionellen Sinn der agierenden [...] *dramatis personae* mit Exposition, Intrige, Höhepunkt und Ausgang; (d) starke, intensive Spannung, die v.a. aus der Situation resultiert; (e) stellt vornehmlich Menschen in Grenzsituationen dar. [...]“ Brauneck: Theaterlexikon, S. 336f.

¹⁷⁶ Fila: Geschlechterkonzepte, S. 31.

¹⁷⁷ Scheible: Liberalismus, S. 132.

ist jene, dass die Absenz der Frauenfigur nicht zu begründen ist. Die Situation auf der Bühne ist aus dem Alltag gegriffen, in der sich zwei Figuren über eine dritte, nicht anwesende Figur unterhalten. Beiden bei Schnitzler auftretenden Fällen ist gemein, dass der Dialog über eine Abwesende stets zur Aufarbeitung meist unausgesprochener Probleme eines Protagonisten oder der Protagonisten untereinander dient.

Die Tatsache, dass diese *backstage characters* ausschließlich in den Repliken der auftretenden Figuren vorkommen, nicht aber selbst vor das Publikum treten, hat für deren Charakterisierung schwerwiegende Folgen. Vorrangig kann diese ausschließlich über den Fremdkommentar der auftretenden Figuren erfolgen, in dem der *backstage character* „explizit durch eine andere [Figur] charakterisiert“¹⁷⁸ wird. Dass jener je nach persönlicher Beziehung des jeweiligen Protagonisten zur abwesenden Figur unterschiedlich ausfallen wird, versteht sich ebenso von selbst wie die Tatsache, dass jedem dieser Kommentare eine Verzerrung einhergeht. Diese perspektivisch zu relativieren ist in diesem Fall Aufgabe des Rezipienten, der jeden Fremdkommentar kritisch zu betrachten hat. Denn aufgrund der nicht vorhandenen Bühnenpräsenz dieser Nebenfiguren fehlt ihnen die Möglichkeit, durch explizite und/ oder implizite Selbstdarstellung das in absentia aufgebaute Bild zu korrigieren bzw. zu bekräftigen. Ebenso muss der Rezipient auf außersprachliche Informationen diese Figuren betreffend verzichten.¹⁷⁹ Die einzigen Angaben, auf die man aus der Kategorie der a-perspektivischen Informationsvergabe zurückgreifen kann, sind die der sprechenden Namen¹⁸⁰ und des Verhaltens. Letzteres kann allerdings nur in Einschränkungen herangezogen werden, da dieses im Fall der *backstage characters* auch nur in Verzerrung und nicht direkt auf den Rezipienten wirken kann; das heißt, ähnlich wie bei der Charakterisierung der Figur, kann man auch hier nur über den expliziten Fremdkommentar indirekt Informationen über ihr Verhalten in Erfahrung bringen und muss sich daher der Intention der fremdkommentierenden Figur bewusst sein. Weiters fallen bei den Figuren, die die Bühne nie betreten, die explizit-auktorialen Charakterisierungstechniken, wie Angaben im Personenregister oder Regieanweisungen, in

¹⁷⁸ Pfister: Drama, S. 251.

¹⁷⁹ In diese Kategorie fallen all jene Bewertungsmöglichkeiten, die den Zuschauer direkt und unabhängig von den Figurenperspektiven erreichen, wie beispielsweise die Statur, Physiognomie und das Kostüm einer Figur, aber auch deren Gestik und Mimik oder Stimmqualität.

¹⁸⁰ Das Bewertungssignal der sprechenden Namen „ist ein auktoriales Bewertungssignal, mit dem verbindlich die Orientierung einer Figurenperspektive markiert wird.“ Pfister: Drama, S. 94

denen die Figur „in Hinblick auf ihr Aussehen, ihre Bekleidung [...] beschrieben“ wird, weg. Natürlich setzt die Verwendung dieser Technik voraus, dass „dem schriftlich fixierten Textsubstrat ein Eigenwert für die Rezeption zukommt, der über eine Inszenierungsvorlage hinausgeht.“¹⁸¹ All diese Einschränkungen in der Charakterisierung dieser *backstage characters* führen dazu, dass sie uns als eindimensionale und statische Figuren entgegentreten. Zum einen zeichnen sie sich aus durch einen beschränkten Satz an Merkmalen, bei dem vor allem Angaben zum biographischen Hintergrund, dem zwischenmenschlichen Verhalten und der psychischen Disposition ausgeklammert werden; zum anderen bleibt sie sich während des gesamten Stücks treu und verändert sich nicht, auch wenn sich das Bild des Rezipienten durch das Nacheinander der Informationsvergabe allmählich vervollständigt.

3.1.1.1. Eveline Pilgram in *Die Gefährtin* (1898)

Noch bevor man in den Repliken der Protagonisten *Der Gefährtin* etwas über Eveline Pilgram erfährt, lässt Schnitzler den Rezipienten einen Blick in ihr Zimmer werfen. Das „elegante[...] Zimmer“ mit „Tapeten und Möbel in hellen, meist bläulichen Farben“ steht im starken Kontrast zu der vorherrschenden Atmosphäre auf der Bühne. Der „späte[...] Abend“, der sich zur Nacht neigt, und die „fahle Mondbeleuchtung“¹⁸², die von der Straße das Zimmer kaum zu beleuchten vermag, lassen eine unerfreuliche Situation erahnen. Tatsächlich erfährt man schon zu Beginn, dass Professor Robert Pilgram „am Nachmittag seine Frau begraben“¹⁸³ hat. Trotzdem er von ihr als „meiner armen Frau“ spricht, zeigt er sich wenig erschüttert über ihren Tod. Man sieht ihn sogar daran zweifeln, ob sein „ganzer Schmerz dieses Mitgefühl oder diesen Ausdruck des Mitgefühls“ all seiner Bekannten überhaupt wert sei, wo er doch „selbst so wenig“¹⁸⁴ fühle. Im Gegensatz zu den Bedenken, die er bezüglich seiner eigenen Gefühle hat, ist er sich im Hinblick auf seine Ehe allzu sicher:

„ROBERT [...] *Es ist zu lang vorbei.*
 OLGA befremdet *Zu lang – Was ist zu lang vorbei?*
 ROBERT *Daß sie – für mich, – daß wir für einander gelebt haben.*“¹⁸⁵

¹⁸¹ Pfister: Drama, S. 262.

¹⁸² Schnitzler: *Die Gefährtin*, Bd. 1, S. 500.

¹⁸³ Schnitzler: *Die Gefährtin*, Bd. 1, S. 500.

¹⁸⁴ Schnitzler: *Die Gefährtin*, Bd. 1, S. 503.

¹⁸⁵ Schnitzler: *Die Gefährtin*, Bd. 1, S. 503.

Dieser kurze Dialogausschnitt markiert den ersten Wendepunkt innerhalb des Einakters. Zuvor wurde von Eveline Pilgram ausschließlich in der Selbstdarstellung Pilgrams bzw. im expliziten Fremdkommentar der beiden Professoren Werkmann und Brand¹⁸⁶ gesprochen. Erst hier erfährt der Rezipient in einer vagen Aussage, die sich nur indirekt auf Eveline bezieht, wie es um die Empfindungen der Verstorbenen stand. Die erste ausführliche Charakterisierung dieser Figur wird ihr wenig später zuteil. Indem Pilgram über seine Ehe reflektiert, liefert er konkrete Anhaltspunkte zu seiner verstorbenen Frau:

„Und glauben Sie, daß ich vor zehn Jahren irgend welche Illusionen hatte? Das wäre recht töricht, wenn man eine Frau nimmt, die um zwanzig Jahre jünger ist. Ich wußte ganz gut, daß mir höchstens ein oder zwei schöne Jahre bevorstehen – ja – darüber war ich mir sehr klar. [...] Der Inhalt meines Lebens ist sie nie gewesen – auch in jenem Jahre des Glückes nicht. In einem gewissen Sinne war sie mehr als der Inhalt – der Duft, wenn Sie wollen – aber gerade der Duft mußte sich natürlich verlieren. [...] Wir hatten nichts mehr gemeinsam, als die Erinnerung an ein kurzes Glück. Und ich sage Ihnen, diese Art von gemeinsamen Erinnerungen scheidet eher, als sie bindet.“¹⁸⁷

Explizite Motivation dieser Textpassage ist nicht die Charakterisierung der Eveline Pilgram. Es soll nachhaltig geklärt werden, dass der Professor seiner Gattin keinerlei Schuld an der Ehekrise gibt. Implizit wird Pilgram also als der verständnisvolle Ehemann dargestellt, der ein um viele Jahre jüngeres Mädchen zur Ehefrau nahm. Dieser Altersunterschied – das war sich Pilgram bereits zum Zeitpunkt der Eheschließung bewusst – ist ausschlaggebender Faktor, dass die Ehe zum Scheitern verurteilt war. Schnitzler legt Pilgram hier Worte in den Mund, die auf die reale Situation im Wien des Fin de siècle zutrafen. Wie schon weiter oben aufgezeigt, war es nicht ungewöhnlich, dass ein sehr junges Mädchen einen älteren, dafür aber wohlhabenden und angesehenen Mann zum Ehemann nimmt. Dass in dieser Konstellation vieles wichtiger war als die Liebe, ist ebenso wenig abzustreiten wie der Umstand, dass nicht nur die Ehemänner, sondern auch ihre Gattinnen außereheliche Liebschaften pflegten.¹⁸⁸ Ob in der Realität die verheirateten Herren so viel Nachsehen mit ihren Ehefrauen hatten, wie Pilgram in der *Gefährtin*, ist zu bezweifeln. Denn das Bild, das der Professor von seiner Eveline hat, stellt die Verstorbene

¹⁸⁶ „WERKMANN zu Brand Er hat seine Frau nie geliebt.“ Schnitzler: *Die Gefährtin*, Bd. 1, S. 501.

¹⁸⁷ Schnitzler: *Die Gefährtin*, Bd. 1. S. 505f.

¹⁸⁸ Siehe Kapitel 2.6., S. 33ff., vgl.: Ramsauer: Tugendhafte Ehefrauen, S. 17-25, Gross: Neid, S. 48-57.

als eine reine Frau dar, deren einziger Fehler es war, einen Mann zu heiraten, der sie als „Geschöpf“ gesehen hat, das nur „zur Geliebten geschaffen [war], zur Gefährtin nicht“¹⁸⁹. Was Schnitzler in seiner Darstellung außer Acht lässt, ist die Frage, ob die Ehe der beiden wirklich von Beginn an aufgrund der großen Altersdifferenz aussichtslos war, oder ob es Pilgram war, der durch seine festgefahrene Denkweise und sein Verhalten, Eveline auf Distanz hielt. Diese Ungewissheit resultiert aus der Verzerrung, die bei der Charakterisierung ausschließlich durch Fremdkommentar auftritt. Als Rezipient muss man sich an dieser Stelle auf die Aussagen des Witwers verlassen, gleichzeitig aber den Versuch einer Relativierung starten. Der Hingabe Pilgrams an seinen Beruf kann man sich gewiss sein. So scheint er niemals auf die Idee gekommen zu sein, dass sich seine Frau im Gegensatz zu ihm einsam gefühlt haben könnte.¹⁹⁰ Auch an dieser Stelle zeigt Schnitzler einen Ausschnitt des Familienlebens im Wien der Jahrhundertwende:

„Die Salonfertigkeiten und die fehlende (Aus)Bildung der Frau konnten mit dem oft praxisbezogenen, auf die Ausübung eines Berufs hin ausgerichteten Wissen des Mannes nicht Schritt halten. Eine echte Kommunikation zwischen den Ehepartnern wurde so verunmöglicht. Die fehlende Ausbildung der Frau führte ausserdem [sic] dazu, dass sie von ihrem Mann nicht selten wie ein Kind behandelt wurde. Dem leistete der oft beträchtliche Altersunterschied zwischen den Ehepartnern Vorschub: Der Ehemann hätte oft der Vater seiner Frau sein können.“¹⁹¹

Ob tatsächlich Einsamkeit, oder auch Langeweile der Grund war, warum Eveline Pilgram ein Verhältnis mit dem Assistenten ihres Gatten begann, bleibt ungeklärt. Dass sich Robert in Bezug auf deren Liaison als der verständnisvolle Ehemann vorstellt, daran lässt er in keinem Moment einen Zweifel aufkommen:

„Zu ihm hat sie gehört [...] nicht zu mir. [...] Glauben Sie, ich hab‘ es nicht gesehen, wie sich die beiden ihrer Lüge geschämt – wie sie gelitten haben? Ich habe ja den Augenblick herbeigesehnt – erwartet, in dem sie zu mir kommen, mich bitten würden: Gib uns frei –; warum haben sie den Mut nicht gefunden? Warum hab‘ ich ihnen nicht gesagt: So geht doch fort, ich halt‘ euch nicht. – Aber wir sind alle feig gewesen, sie und ich.“¹⁹²

¹⁸⁹ Schnitzler: *Die Gefährtin*, Bd. 1, S. 506.

¹⁹⁰ Vgl.: Schnitzler: *Die Gefährtin*, Bd. 1, S. 506.

¹⁹¹ Gross: *Neid*, S. 56.

¹⁹² Schnitzler: *Die Gefährtin*, Bd. 1, S. 507f.

Pilgram ist überzeugt davon, dass Eveline und Alfred Hausmann die Liebe füreinander empfunden haben, die in seiner Ehe gefehlt hat. Die innige Liebe, die das Paar in der Vorstellung des Professors verbindet, ist für ihn Grund – nicht nur zu Lebzeiten seiner Gemahlin, sondern auch über deren Tod hinaus –, damit einverstanden zu sein, seinem Rivalen die Gattin zu überlassen. Während des gesamten Einakters ist Schnitzler bemüht, Pilgram explizit als verständnisvollen Ehemann darzustellen. Indirekt übermittelt das Verhalten des Professors einen anderen Eindruck. Überspitzt kann man behaupten, dass Pilgram seine Ehefrau als seinen Besitz ansieht, mit dem er machen kann, was er will. Dazu gehört auch, dass er sie nach seinem Gutdünken in die Arme eines anderen entlässt.¹⁹³

Umso größer ist der Schock als er feststellen muss, dass sein Freund seit einem Jahr mit einer anderen Frau verlobt ist, die er „vom ersten Augenblick an geliebt“¹⁹⁴ hat. Erst jetzt, da Alfred sein „Geschenk“¹⁹⁵ missachtet, schlägt das Mitgefühl für den Geliebten seiner Frau in Zorn über:

„ROBERT [...] Ich hätte dich vom Boden aufgehoben, wenn dich dein Schmerz gebrochen hätte – an ihr Grab wär' ich mit dir gegangen – wenn es deine Geliebte wäre, die da draußen liegt – aber du hast sie zu deiner Dirne gemacht – und dieses Haus hast du bis an die Decke mit Schmutz und Lüge so angefüllt, daß mich ekelt – [...]“¹⁹⁶

Es zeigt sich schließlich, wie wenig der Witwer seine Gattin kannte. Nun muss er erkennen, dass Professor Hausmann Eveline gar nicht zur Dirne machen konnte, da sie wusste

„Was sie für ihn war [...] Er hat sie weder betrogen noch erniedrigt – und auf seine Heirat war sie seit langem vorbereitet, wie auf etwas, das sich von selbst versteht – und als er ihr's schrieb – [...] hat sie so wenig um ihn geweint – als er um sie. – Nie wäre sie zu Ihnen gekommen – Sie um ihre Freiheit bitten – die Freiheit, die sie wollten, haben sie gehabt -“¹⁹⁷

Inhalt der Dialoge in diesem Einakter ist also das Liebesleben der verstorbenen Eveline Pilgram. In ihr tritt dem Rezipienten eine Figur entgegen, die sich aus dem Dialog des

¹⁹³ Vgl.: Dimovic: Ehebruch, S. 36.

¹⁹⁴ Schnitzler: *Die Gefährtin*, Bd. 1, S. 512.

¹⁹⁵ Dimovic: Ehebruch, S. 36.

¹⁹⁶ Schnitzler: *Die Gefährtin*, Bd. 1, S. 512.

¹⁹⁷ Schnitzler: *Die Gefährtin*, Bd.1, S. 513.

Professors und einer Freundin zu einem homogenen Bild zusammenfügen lässt. Dieses Verfahren einer Figurencharakteristik ist nicht ungewöhnlich; erwähnenswert ist es deswegen, da gegen Ende des Theatertextes der Grad der Informiertheit des Protagonisten verändert. In dem Moment, als Professor Hausmann von seiner Verlobung berichtet, verändert sich die diskrepante Informiertheit von Protagonist und Rezipient zu einer gleichwertigen. Nun dienen die Informationen, die über Eveline preisgegeben werden, nicht nur dem Rezipienten zur Charakteristik dieser Frauenfigur, sondern auch dem Protagonisten. Dieser muss erkennen, wie enorm die Differenz zwischen dem Bild, das er von seiner Gattin hatte, und ihrem Leben ist. Während er zu Beginn der *Gefährtin* als verständnisvoller Ehemann dargestellt wurde, der seiner Frau weder an den Problemen in der Ehe, noch an der daraus folgenden außerehelichen Liebschaft Schuld geben will, beginnt schließlich die perfekte Fassade der Verstorbenen zu bröckeln. Darunter tritt eine Frau hervor, mit der der Professor zwar viele Jahre verheiratet war, deren wahres Ich er dennoch nie wirklich kennengelernt hat. Denn entgegen all seiner Vermutungen war nicht nur Eveline für Hausmann ein willkommener Zeitvertreib, sondern auch Alfred für Frau Pilgram nie mehr als eine belanglose Liebelei, in die sie nicht mehr Emotionen investierte als notwendig.

Weitere Informationen zur Figur der Eveline Pilgram bleiben dem Zuschauer versagt. Wie so oft in Schnitzlers Werken ist auch in der *Gefährtin* ein Frauenleben beschränkt auf eine Ehe und eine Affäre, über die zwar den gesamten Einakter hindurch diskutiert wird, die aber gleichzeitig eine Beschreibung aller anderen Facetten des Lebens ausschließt. Das liegt daran, dass Eveline Pilgram als *backstage character* ausschließlich durch Fremdkommentar charakterisiert wird. Erschwerend kommt hinzu, dass Schnitzler dies mit ihrem Gatten einer Figur zuteil werden lässt, die von ihren wahren Gefühlen Evelines wenig weiß.

Die Funktion dieses *backstage characters* ist somit klar. Die Entschleierung dieser Frau, die Schnitzler nicht nur das Publikum, sondern vor allem Pilgram vollziehen lässt, dient nur einem Zweck: ausgelöst durch ihren Tod muss der Professor am Ende des Einakters erkennen, dass er falsch dachte. Die Widerlegung seiner Annahmen führt zur Erkenntnis, dass er nichts über seine Frau wusste. So wird Eveline Pilgram erst nach ihrem Tod das Verständnis entgegengebracht, das ihr im Leben verwehrt blieb. Dennoch soll nicht als

Anklage an ihr Liebesleben, noch als eine detaillierte Darstellung desselben¹⁹⁸ gewertet werden. Ein Vorwurf bleibt aus, wichtiger sind die Erkenntnis Robert Pilgrams und seine Loslösung von den Zweifeln und Vorwürfen der letzten Jahre. So stellt Olga folgerichtig fest:

„Geb‘ ich Ihnen damit nicht Ihre Freiheit wieder? Jahrelang haben Sie um diese Frau gelitten – haben sich von einem Selbstbetrug in den anderen gestürzt, um sie weiter lieben und weiter leiden zu dürfen – und jetzt wollen Sie sich noch weiter quälen, um eines Schicksals willen, das Sie sich nur einbilden, das diese Frau überhaupt nicht erleiden konnte, weil das Leben so leicht für sie war – wie Menschen Ihrer Art gar nicht begreifen können –?“¹⁹⁹

3.1.1.2. Heinrichs Mutter in *Lebendige Stunden* (1901)

Ebenso wie bei Eveline Pilgram setzt auch in den *Lebendigen Stunden* die Handlung des Einakters erst nach dem Tod einer Frau ein. Und wie zuvor in der *Gefährtin* intensiviert auch hier die Atmosphäre, die durch den hereinbrechenden Abend und den herbstlichen Garten übermittelt wird, die gedrückte Stimmung des Protagonisten Anton Hausdorfer. Sein Verhalten zu Beginn des Stückes ist es, das seinen Gärtner stutzen lässt:

*„BORROMÄUS O, ich kann mir schon denken! Wenn ich mir erlauben darf zu fragen – gewiß geht’s der Frau Hofrätin wieder schlechter Da Hausdorfer nicht antwortet, verlegener Na ja, ich denk‘ halt, weil sie schon drei Wochen nicht mehr bei uns heraußen gewesen ist.
HAUSDORFER Lassen Sie doch. Sie ist tot. Ich dank‘ Ihnen für Ihre Teilnahme. Die Frau Hofrätin ist tot. [...]“²⁰⁰*

Der an diesen Auszug angeschlossene Dialog dient dazu, die „Frau Hofrätin“²⁰¹ fremd zu kommentieren, wodurch der Rezipient im Fall dieser Figur weitaus mehr über ihren biographischen Hintergrund erfährt als bei Frau Pilgram. Hausdorfer verrät, dass die Verstorbene 53 Jahre alt war; und aus der Replik des Borromäus lässt sich erkennen, dass „die Frau Hofrätin doch beinah Tag für Tag [...] in diesen fünfzehn oder zwanzig Jahren“

¹⁹⁸ So wird in keinem Wort erwähnt, wie es zur Affäre kam, warum Alfred Hausmann Geliebter der Eveline Pilgram wurde, noch wie lange die Liaison andauerte. Auch die Informationen, die im Text preisgegeben werden, sind mehr Spekulationen des hingegangenen Ehemannes, der ja, wie sich herausstellt, wenig bis gar nichts über die Gedanken und Gefühle seiner verstorbenen Gattin wusste.

¹⁹⁹ Schnitzler: *Die Gefährtin*, Bd. 1, S. 513.

²⁰⁰ Schnitzler: *Lebendige Stunden*, Bd. 1, S. 691.

²⁰¹ Schnitzler: *Lebendige Stunden*, Bd. 1, S. 691.

auf Besuch im „kleine[n] Haus“ in „einem Vororte Wiens“²⁰² war. Borromäus ist es auch, der eine der wenigen expliziten Angaben zur Figur der Verstorbenen gibt. Sein Entsetzen über den plötzlichen Tod der Frau Hofrätin drückt sich darin aus, dass er nicht müde wird, zu beteuern, dass sie jünger wirkte, als sie war:

„Aber auch in allerletzter Zeit hat doch die Frau Hofrätin nicht einer alten Frau gleichgeschaut! Und grad heuer im Sommer, wie sie so blaß und mager worden ist, da hätt‘ man geschworen... Ja, einmal wie ich spät am Abend aus der Allee dort herausgekommen bin und die Frau Hofrätin ist da gesessen – meiner Seel‘, ich hab‘ gemeint, es ist eine jüngere Schwester von der Frau Hofrätin [...].“²⁰³

Allerdings bleiben diese Informationen die einzig konkreten über diesen *backstage character*. Denn Angaben, die zu einer ausführlichen Charakterisierung dieser Figur dienen würden, bleiben ausgespart. Besonders der Umstand, dass dem Rezipienten im gesamten Einakter der Name der Verstorbenen nicht preisgegeben wird, führt zu Komplikationen bei der Betrachtung der Hofrätin und wirft gleichzeitig Fragen auf, die nicht eindeutig zu klären sind.

Insbesondere die Beziehung zwischen Hausdorfer und der Hofrätin lässt sich nicht klar definieren. Freilich ist es bereits zu Beginn offensichtlich, dass Anton Hausdorfer den Tod einer geliebten Frau zu beklagen hat. Spätestens ab dem Auftritt Heinrichs, des Sohnes der Verstorbenen, kann man aber annehmen, dass er in keinem Verwandtschaftsverhältnis zu ihr stand. Mit folgendem Auszug lässt sich der Verdacht, dass die Frau Hofrätin seine Gattin war, eher ausräumen als bestärken:

„HEINRICH Ich war ja kein kleines Kind mehr, als der, der mein Vater war, uns verließ. [...] Ich erinnere mich noch an den Tag, da meine Mutter sagte, der Papa sei abgereist. Und als er nicht zurückkam, hab‘ ich mir eine Zeit lang eingebildet, daß er gestorben sei [...]. Aber kurz darauf bin ich ihm auf der Straße begegnet, und zwar mit jener andern, um derentwillen er meine Mutter verlassen hatte. [...] Ja, ich hab‘ es früh verstanden, daß meine Mutter vollkommen frei war, so frei, als wenn sie verwitwet wäre.“²⁰⁴

Diese Anekdote aus Heinrichs Kindheit ist einer der wenigen Abschnitte in den *Lebendigen Stunden*, in denen explizit über die Vergangenheit der Verstorbenen Auskunft gegeben wird. Allerdings trägt auch dieser Auszug nicht wirklich dazu bei, diese Figur

²⁰² Schnitzler: *Lebendige Stunden*, Bd. 1, S. 690.

²⁰³ Schnitzler: *Lebendige Stunden*, Bd. 1, S. 692.

²⁰⁴ Schnitzler: *Lebendige Stunden*, Bd. 1, S. 696f.

genauer zu fassen. So lässt die Wortwahl Heinrichs annehmen, dass seine Mutter mit seinem Vater verheiratet war, von einer eindeutigen Klärung wird im Einakter allerdings abgesehen. Dies liegt daran, dass dieser Figur aufgrund ihrer Konzeption als *backstage character* die Möglichkeit verwehrt bleibt, als Figur greifbar zu werden. Weder Eigenkommentar noch a-perspektivische Informationen können zu ihrer Konstituierung beitragen. Zudem prallen in der Charakterisierung dieser Figur zwei Bilder einer Frau aneinander, die unterschiedlicher nicht sein könnten. Natürlich ist es auch im Fall von Heinrichs Mutter Aufgabe des Rezipienten, die Fremdkommentare der beiden Protagonisten zu relativieren. Wie schwer dies jedoch fällt, zeigt sich nicht nur in der Betrachtung des Aspekts des biographischen Hintergrunds der Hofrätin, sondern auch in allen anderen. Dementsprechend ist eine genaue Definition, wie persönlich die Beziehung zwischen Hausdorfer und Heinrichs Mutter war, – wie weiter oben angedeutet – kaum möglich. Einerseits „drängt“ es Heinrich, Hausdorfer „wie einem Vater die Hand zu drücken“, da er weiß: „[...] was Ihnen meine Mutter bedeutet hat“²⁰⁵ und „wie sehr meine Mutter Sie geliebt hat.“²⁰⁶ Dieser expliziten Aussage des jungen Schriftstellers folgt aber andererseits eine ebenso direkte Relativierung Hausdorfers:

*„HAUSDORFER Geliebt – das wär‘ schon was besonderes. Was liebt sich nicht alles auf der Welt, wenn’s jung ist. Freunde sind wir gewesen, Heinrich, alte Leute und Freunde.“*²⁰⁷

Dass deren beider Beziehung aber über eine freundschaftliche hinausging, ist nicht nur durch den Kommentar Heinrichs augenscheinlich. Auch wenn Anton Hausdorfer als nicht mehr als ein Freund der Verstorbenen gesehen werden möchte, deutet sein Verhalten, das er Heinrich bereits vor seinem Auftritt entgegenbringt, auf tiefere Gefühle hin:

*„HAUSDORFER [...] Haben Sie denn gar nichts bemerkt am Heinrich? Haben Sie denn nie den Schein um seinen Kopf bemerkt? [...] Ich red‘ von keinem wirklichen Schein, nur von einem figürlichen. Sie können ihn nicht sehen, Borromäus, – ich auch nicht; – aber die Frau Hofrätin hat ihn gesehen.“*²⁰⁸

²⁰⁵ Schnitzler: *Lebendige Stunden*, Bd. 1, S. 696.

²⁰⁶ Schnitzler: *Lebendige Stunden*, Bd. 1, S. 697.

²⁰⁷ Schnitzler: *Lebendige Stunden*, Bd. 1, S. 697.

²⁰⁸ Schnitzler: *Lebendige Stunden*, Bd. 1, S. 693.

Über jenen Aspekt hinaus, deutet diese Replik auf die Auflösung des unausgesprochenen Konflikts zwischen den beiden Männern hin. Ähnlich wie in der *Gefährtin* ist auch in diesem Einakter ein Brief ausschlaggebendes Requisit, um den *backstage character* soweit zu charakterisieren, wie es für das Verständnis des Schauspiels erforderlich ist. In den *Lebendigen Stunden* dienen Anton Hausdorfer die Zeilen, die die Hofrätin verfasste, nicht nur um seine Wut auf Heinrich rechtfertigen, sondern auch als Beweis, dass der einzige Grund, warum sie ihrem Leiden ein vorzeitiges Ende setzte, die Schaffenskrise ihres Sohnes war. Denn andernfalls hätte sie

„[...] weiter gelitten und weiter gelebt, solange ihr der Herrgott das Leben schenkt – für mich hätt' sie weitergelebt und für sich – für ein paar Stunden hier in dem Garten, der voll Erinnerung an unsere Jugend und an unser Glück ist [...].“²⁰⁹

Gestorben ist sie wegen Heinrich, da ihn „ihre Krankheit“ in seinem „Beruf gestört hat“, so sehr, dass er „nichts mehr [...] arbeiten“ konnte und sogar „Angst bekommen“ hat, dass es „für immer aus“ ist mit seinem „Talent“²¹⁰.

Indirekt stellt dieser Brief die Verstorbene also dar als eine liebende Mutter, die ihr eigenes Leben für ihren Sohn opfert. Verstärkt wird dies durch ihren Wunsch, dass Heinrich sich nicht „als Mörder fühlen, als Verdammter auf der Welt herumgehen sollte“²¹¹. Dass er sich schuldig an ihrem Tod – ja sogar als ihr „Mörder“²¹² – fühlen muss, das wollte sie mit aller Macht verhindern.²¹³ In seiner Verbitterung nimmt Anton Hausdorfer die Schuld auf sich, nicht nur an Heinrich, sondern vor allem auch an seiner verstorbenen Freundin „ein Unrecht begangen“ zu haben, das jenes, welches er Heinrich vorwirft, „beinah [...] aufwiegt“²¹⁴.

Im Fall von Heinrichs Mutter kann man von einer offenen Figurenkonzeption sprechen. „Hier nimmt die Figur für den Rezipienten enigmatische Züge an, sei es, weil relevante Informationen – etwa zur Motivation der Figur – ausgespart bleiben, der Satz definierender Informationen vom Rezipienten also als unvollständig empfunden wird, sei es, weil

²⁰⁹ Schnitzler: *Lebendige Stunden*, Bd. 1, S. 700.

²¹⁰ Schnitzler: *Lebendige Stunden*, Bd. 1, S. 700. Diese Anklage Hausdorfers hat seine Berechtigung. Dies kann man indirekt in den Berichten über seine dichterische Arbeit herauslesen.

²¹¹ Schnitzler: *Lebendige Stunden*, Bd. 1, S. 701.

²¹² Schnitzler: *Lebendige Stunden*, Bd. 1, S. 701.

²¹³ Vgl.: Schnitzler: *Lebendige Stunden*, Bd. 1, S. 701.

²¹⁴ Schnitzler: *Lebendige Stunden*, Bd. 1, S. 701.

unauflösbare Widersprüche zwischen den einzelnen Informationen auftreten, oder sei es, weil diese beiden Momente zusammenwirken.“²¹⁵ Dieser Definition Pfisters entspricht auch die Irreführung, die ihre Bezeichnung im Einakter mit sich bringt. Vom Gärtner Borromäus wird sie wiederholt als »Frau Hofrätin« bezeichnet. Nimmt man an, dass Heinrichs Mutter verheiratet war, kann man gemäß dem Zeitkontext davon ausgehen, dass eine Scheidung von ihrem Ehemann nicht stattgefunden hat²¹⁶, und somit eine Vermählung mit Anton Hausdorfer ausschließen. Ob diese Betitelung Hinweis auf Heinrichs Vater gibt, oder Borromäus sie aufgrund der Beziehung zwischen Hausdorfer und der Verstorbenen fälschlicherweise verwendet, muss erneut ungeklärt bleiben. So lässt Schnitzler in den *Lebendigen Stunden* eine Frau inhaltlich den Einakter dominieren, über die nur das gesagt wird, was für die dramatische Entwicklung der Handlung notwendig ist.

Folglich ist es nicht die Frau Hofrätin, als vielmehr ihr Tod, der im Vordergrund des Interesses steht, und der schließlich Anton Hausdorfer und Heinrich aufeinandertreffen lässt. Daher ist auch die Konzeption dieser Figur mit all ihren biographischen Leerstellen zu rechtfertigen. In ihrer Funktion soll sie beiden Protagonisten Erkenntnis bringen. So muss Heinrich erkennen, dass seine Schaffenskrise zum Selbstmord der Mutter führte, Hausdorfer, dass die Liebe der Hofrätin zu ihrem Sohn stärker als jede andere Bindung war. Außerdem soll ihr Selbstmord, dem übergreifenden Thema des Einakterzyklus *Lebendige Stunden*²¹⁷ entsprechend, Anstoß für eine Diskussion über Tod und Leben geben. Eine Klärung der offenen Fragen zu diesem *backstage character* ist somit dramaturgisch nicht vonnöten.

²¹⁵ Pfister: Drama, S. 247.

²¹⁶ Scheidungen waren im Fin de siècle eine Seltenheit. Wenn sie vollzogen wurde, dann bei Paaren aus der Unterschicht und meist durch die Initiative der Frauen, die durch ihre Berufstätigkeit finanziell relativ unabhängig waren. Im Bürgertum hingegen, in dem es aufgrund der herrschenden Moralvorstellungen immer galt, als Frau eine gute Partie zu machen und nach der Eheschließung wenigstens nach außen hin den schönen Schein zu wahren, wäre eine Scheidung gewiss mit einem Skandal verbunden gewesen. In jedem Fall aber war eine Scheidung für Frauen mit dem Verlust ihrer sozialen und finanziell sichergestellten Existenz verbunden. Vgl.: Ramsauer: Tugendhafte Ehefrauen, S. 17 und 23.

²¹⁷ Der Einakter *Lebendige Stunden* ist Teil des Zyklus desselben Titels, der in vier Variationen – in Form des Konversationsstücks (*Lebendige Stunden*), des Schauspiels mit eingeblendeter Vision (*Die Frau mit dem Dolche*), des Schauspiels als Probe (*Die letzten Masken*) und der Farce (*Literatur*) – die Stellung des Menschen zum Thema Leben und Tod abhandelt. Vgl.: Urbach: Schnitzler, S. 61.

3.1.1.3. Das süße Mädel in *Weihnachtseinkäufe* (1891)

In diesem Einakter aus dem Anatol-Zyklus erfährt man als Rezipient viel, gleichzeitig aber auch wenig über die Freundin des Protagonisten. Grund dafür ist die Art, wie Schnitzler in den *Weihnachtseinkäufen* die Charakterisierung des süßen Mädels anlegt. Diese erfolgt vorrangig über den expliziten Fremdkommentar der Gabriele – fast die Geliebte Anatols und „Mondaine“²¹⁸ –, die die junge Dame aber persönlich nie getroffen hat. Somit ist es vielmehr Gabrieles Vorstellung, wie ein süßes Mädel zu sein hat, die im Einakter geschildert wird. Dem Rezipient tritt in ihrer Beschreibung also der Typus des süßen Mädels entgegen, nicht die Figur als Individuum. Ihre Reduzierung auf den Typus wird verstärkt, da das süße Mädel in diesem Einakter namenlos bleiben muss, und nur in seiner Typenbezeichnung auftreten darf. So ist es auch nicht verwunderlich, dass sich das Bild dieses Vorstadtmädchens in vielen Punkten mit dem bereits im Eingangskapitel gezeigten deckt.²¹⁹

Anatol trifft – wie der Titel des Einakters bereits vorwegnimmt – bei seinen letzten Besorgungen am Weihnachtsabend auf Gabriele, der er anbietet, ihre Pakete zu tragen. Konträr zu der vorweihnachtlich-besinnlichen Stimmung mit „leichte[m] Schneefall“ steht die Anspannung der beiden Protagonisten. Besonders Gabriele lässt bereits in den ersten Zeilen des Einakters sprachlich und außersprachlich erkennen, dass ihr das Zusammentreffen mit dem sich höflich gebenden Anatol unangenehm ist.²²⁰ Dennoch macht Gabriele Anatol, der „seit Wochen jeden Abend vor allen Auslagefenstern in allen Straßen“ steht und trotz alledem „nichts Rechtes“²²¹ findet, den Vorschlag, ihm bei seiner Geschenksuche zu unterstützen. Doch bevor etwas Passendes gefunden werden kann, muss noch geklärt werden, für wen das Präsent sein soll:

*„GABRIELE Also – geben Sie mir einen Anhaltspunkt... Für wen soll Ihr Geschenk gehören?
ANATOL ... Das ist... eigentlich schwer zu sagen...“*

²¹⁸ Schnitzler: *Weihnachtseinkäufe*, Bd. 1, S. 46.

²¹⁹ Vgl.: Kapitel 2.1., S. 10ff.

²²⁰ Anatol bietet ihr an, ihre Einkaufstaschen zu tragen, und reißt sie ihr förmlich aus den Händen:
„GABRIELE Genug, genug – Sie sind zu liebenswürdig!
ANATOL Wenn man’s nur einmal sein darf – das tut ja so wohl!
GABRIELE Das beweisen Sie aber nur auf der Straße und – wenn’s schneit.“ Schnitzler:
Weihnachtseinkäufe, Bd. 1, S. 41f.

²²¹ Schnitzler: *Weihnachtseinkäufe*, Bd. 1, S. 43.

GABRIELE Für eine Dame natürlich?! [...] Aber was... für eine Dame? – Eine wirkliche Dame?!

ANATOL ... Da müssen wir uns erst über den Begriff einigen! Wenn Sie meinen, eine Dame der großen Welt, – da stimmt es nicht vollkommen...

GABRIELE Also... der kleinen Welt? ...

ANATOL Gut – sagen wir der kleinen Welt. –²²²

Bereits Anatols Verwendung des Begriffs der »kleinen Welt« ist für Gabriele und den Rezipienten mit bestimmten Assoziationen verknüpft. Für die Protagonistin ist aufgrund ihres Erfahrungshintergrundes selbstverständlich, dass es sich bei Anatols Geliebter um eines von „solchen Vorstadtdamen“²²³, mit denen er es stets zu tun hat, handelt. Ohne es zu kennen, nimmt sie an, dass es „wieder irgend was vor [sic] der Linie [...] dünn und blond“²²⁴, ist. Hier zeigt sich wieder einmal die Problematik, die mit der Betrachtung der *backstage characters* auftritt, in den *Weihnachtseinkäufen* allerdings noch verstärkt wird. Erfolgt die Charakterisierung der meisten dieser Figuren über den Fremdkommentar von Figuren aus ihrem Bekannten- bzw. Verwandtenkreis, ist das süße Mädel Gabriele gänzlich unbekannt. Zwar tritt diese Form des Fremdkommentars auch in Dramen auf, in denen eine Figur Teil der *dramatis personae* ist; dort besitzt der Rezipient allerdings die Möglichkeit, durch die spätere Präsenz dieser Figur die Informationen perspektivisch zu relativieren. In diesem Einakter aus dem Anatol-Zyklus muss die perspektivische Relativierung hingegen durch die Erkenntnis erfolgen, dass die Charakterisierung des süßen Mädels zum einen mit der klischeehaften Auffassung verhaftet ist, wie sich das süße Mädchen darzustellen hat, um sein Rollenbild auszufüllen; zum anderen mit Gabrieles Auslegung, wie die ideale »Gespielin« für Anatol sein sollte. Denn aus diesen beiden Faktoren setzt sich fast ausschließlich Stück für Stück jenes Bild des Mädchens zusammen, das Schnitzler uns in den *Weihnachtseinkäufen* präsentiert und das Gabriele mit kaum überhörbarem Hohn zum Ausdruck bringt.

Daher ist es nicht überraschend, dass die Geschenke, die die mondäne Dame Anatols „Kleine[r]“²²⁵ aussucht, dem entsprechen, was Gabriele mit der bescheidenen Welt der Vorstadt in Verbindung bringt:

²²² Schnitzler: *Weihnachtseinkäufe*, Bd. 1, S. 43.

²²³ Schnitzler: *Weihnachtseinkäufe*, Bd. 1, S. 44.

²²⁴ Schnitzler: *Weihnachtseinkäufe*, Bd. 1, S. 43.

²²⁵ Schnitzler: *Weihnachtseinkäufe*, Bd. 1, S. 44.

„Diese kleine Brosche mit sechs falschen Brillanten [...] Wie das nur glitzert! – Oder dieses reizende, kleine Armband mit den himmlischen Berloques... [...] Das muß doch riesig wirken... in der Vorstadt... [...] Und da... ach wie reizend! [...] nun – was sagen Sie zu dem Hut!? – Die Form war vor zwei Jahren höchst modern! Und die Federn – wie die wallen – nicht!? Das müßte doch ein kolossales Aufsehen machen – in Hernals?!“²²⁶

Anatol, der eigentlich als Korrektiv fungieren sollte und die Möglichkeit hätte, die Darstellung Gabrieleles zu berichtigen, erkennt zwar, dass Gabriele nur spottet²²⁷, steigt aber dennoch auf die Art ihrer Charakterisierung ein. Der Klischeehaftigkeit in seiner Beschreibung ist er sich aber im Gegensatz zu seiner Begleitung bewusst. Und so gibt er zu, dass es in der „»kleinen Welt« [...] ja keine speziellen Fälle [gibt] – eigentlich auch in der großen nicht... Ihr seid ja alle so typisch!“²²⁸ Schnitzler lässt Anatol hier nicht nur einen expliziten Kommentar zu seinem süßen Mädels geben, sondern auch zu der „böse[n] Mondaine[n]“²²⁹ Gabriele. Gleichzeitig liefert der Autor mit dieser Aussage eine implizite Selbstdarstellung des Protagonisten, die man am ehesten mit Oberflächlichkeit gleichsetzen könnte. Während Gabrieleles Charakterisierung nur an der Oberfläche kratzen kann, da ihr Kommentar auf eine ihr Unbekannte abzielt, bekennt sich Anatol zu seinem Desinteresse an seinen Mitmenschen als Individuen. Demzufolge orientieren sich Anatols weitere Repliken zu seiner Geliebten am üblichen Klischee des süßen Mädels. Aus diesem Grund ist es nicht verwunderlich, dass Anatol sein Mädels als „nicht faszinierend schön“, „nicht besonders elegant“ und „durchaus nicht geistreich“ beschreibt, ihr dafür aber „die weiche Anmut eines Frühlingsabends“, „die Grazie einer verzauberten Prinzessin [...] und den Geist eines Mädchens, das zu lieben weiß“²³⁰, zugesteht. Demgemäß fügt sich die Atmosphäre, die in dem bescheidenen Zimmer des süßen Mädels vorherrschen soll, in die Reihe der vorhergehenden Ausführungen. Was Schnitzler Anatol hier zeichnen lässt, ist zum einen mit einer Milieustudie gleichzusetzen, zum anderen deutet es indirekt auf die Verklärung des Protagonisten hin, der seine Liebesabenteuer auf Stimmungsbilder zu reduzieren pflegt²³¹:

²²⁶ Schnitzler: *Weihnachtseinkäufe*, Bd. 1, S. 44.

²²⁷ Schnitzler: *Weihnachtseinkäufe*, Bd. 1, S. 45.

²²⁸ Schnitzler: *Weihnachtseinkäufe*, Bd. 1, S. 46.

²²⁹ Schnitzler: *Weihnachtseinkäufe*, Bd. 1, S. 46.

²³⁰ Schnitzler: *Weihnachtseinkäufe*, Bd. 1, S. 46f.

²³¹ Im auf die Weihnachtseinkäufe folgenden Einakter *Episode*, in dem Anatol mit seinem Freund Max über jene Episodenhaftigkeit seiner Liebeleien diskutiert, beteuert er, dass sich für ihn das Rätsel der Frau in der Stimmung löst. Darauf stellt Max fest: „Ein wahrer Zauberborn, deine »Stimmung«. Alle, die du liebst,

„Also – denken Sie sich – ein kleines dämmeriges Zimmer – so klein – mit gemalten Wänden – und noch dazu etwas zu licht – ein paar alte, schlechte Kupferstiche mit verblaßten Aufschriften hängen da und dort. – Eine Hängelampe mit einem Schirm. – Vom Fenster aus, wenn es Abend wird, die Aussicht auf die im Dunkel versinkenden Dächer und Rauchfänge!... Und – wenn der Frühling kommt, da wird der Garten gegenüber blühen und duften...“²³²

Das süße Mädel ist zwar vorrangiger Gesprächsstoff der beiden, hintergründig geht es in ihren Dialogen aber um etwas anderes. In Wahrheit ist es die Beziehung, bzw. die nicht zustande gekommene Liebelei zwischen Anatol und Gabriele, die sowohl den Lebemann als auch seine Begleiterin beim Spaziergang durch die Geschäfte im vorweihnachtlichen Wien interessiert. Dadurch, dass Schnitzler die beiden das süße Mädel charakterisieren lässt, unterzieht er sie einer impliziten Selbstdarstellung. Der Rezipient erfährt, obwohl Gabriele bis zum Schluss des Einakters niemals einer expliziten Selbstdarstellung unterzogen wird, eine Menge über sie und ihre Beziehung zum Protagonisten. So kann sie in ihren Worten die Eifersucht auf das süße Mädel und seine Freiheiten kaum verbergen und muss am Ende schließlich resignierend die Rollenhaftigkeit ihrer Existenz, die ihr von der Gesellschaft auferlegt wurde, anerkennen:

„Sagen Sie ihr: »Diese Blumen, mein... süßes Mäd, schick dir eine Frau, die vielleicht ebenso lieben kann wie du und die den Mut dazu nicht hatte...«“²³³

All ihre sinnlichen Wünsche projiziert die verheiratete Frau auf Anatols Vorstadtmädchen, während sie sich die Unerfüllbarkeit dieser Liebeswünsche eingestehen muss.²³⁴ Das süße Mädel in all seiner Klischeehaftigkeit dient hier als ideeller Kontrast zur mondänen Gabriele. Gleichzeitig zeigt sich, dass Gabrieles Charakterisierung eher Beschreibung ihrer eigenen Person als die des süßen Mädels ist. Durch dieses Verfahren deckt Schnitzler ein weiteres Mal die gesellschaftlichen Mechanismen, denen die Menschen im Wien der Jahrhundertwende unterlagen, und deren Kritik sich wie ein roter Faden durch sein gesamtes Schaffen zieht, auf.²³⁵

tauchen darin unter und bringen dir nun einen sonderbaren Duft von Abenteuern und Seltsamkeit mit, an dem du dich berauschest.“ Schnitzler: *Episode*, Bd. 1, S. 57.

²³² Schnitzler: *Weihnachtseinkäufe*, Bd. 1, S. 47.

²³³ Schnitzler: *Weihnachtseinkäufe*, Bd. 1, S. 49.

²³⁴ Vgl.: Theuer: *Frauengestalten*, S. 8.

²³⁵ Vgl.: Theuer: *Frauengestalten*, S. 8.

In gleicher Weise geht Schnitzler im Nachlassfragment *Süßes Mädel* vor. Hier werden die Rollen vertauscht, und so ist nicht das süße Mädel Fritzi die, die charakterisiert wird, sondern diejenige, die einen anderen Frauentypus beschreibt. Der einzige Grund, warum dieser Einakter nicht als eigenständiger Punkt zur Betrachtung gebracht wird, ist, dass es sich bei dem braven Mädchen, das hier thematisiert wird, nicht um eine tatsächliche, sondern eine rein imaginäre Person handelt. Dennoch soll dieses Fragment als Exkurs erneut²³⁶ angeführt werden, denn:

„Das reizvolle in dieser Handlung besteht darin, dass Fritzi, das süße Mädel, eine gesellschaftsfähige Dame imitiert, die Anatol an diesem Abend möglicherweise treffen könnte, und mit ihm Konversation über die süßen Mädel führt. Wobei es auch hier wiederum allein der Typus ist, der zählt. Das süße Mädel stellt sich vor, wie ein Gespräch zwischen Anatol und einer bürgerlichen Dame über ihren Typus aussehen würde. Eine Situation, die in den »Weihnachtseinkäufen« tatsächlich stattfindet.“²³⁷

Fritzi, indem sie ein Bürgermädchen spielt und dieses zu charakterisieren versucht, wird das gesamte Fragment hindurch einer impliziten Selbstdarstellung unterzogen. Besonders evident wird dies an den Stellen, an denen sie quasi aus dem Rahmen fällt:

*„FRITZI Man sieht Sie ja jetzt so selten – das hat gewiß seine Gründe.
ANATOL Ich bin nicht sehr mondän.
FRITZI Was heißt das?
ANATOL Weltlich, gesellig.“²³⁸*

Sie lässt in ihrem Schauspiel ein Mädchen aus gehobenen Kreisen eine klischeehafte Beschreibung der süßen Mädeln geben, ohne zu erkennen, dass sie sich dadurch in dieses Klischee reiht. Ähnlich wie in den *Weihnachtseinkäufen* steht auch hier weder die Charakterisierung des braven Mädels noch in doppelter Brechung des süßen Mädels im Vordergrund, als vielmehr die implizite Selbstdarstellung der Protagonistin. Und erneut wird indirekt der Wunsch ausgesprochen, die beschriebene Person zu sein.

²³⁶ Vgl. dazu auch: Kapitel 2.6., S. 33ff.

²³⁷ Huber: *Süßes Mädel*, S. 50.

²³⁸ Schnitzler: *Süßes Mädel*, Nachlass, S. 67.

3.1.2. *backstage characters* mit entscheidendem Einfluss auf die Handlung

In diesem Punkt möchte ich mich jenen weiblichen *backstage characters* in Schnitzlers Œuvre widmen, die trotz ihrer Absenz im Drama ausschlaggebend für den Fortlauf der Handlung bzw. für die dramatische Verstrickung des Schauspiels sind.

Die Verbannung von der Bühne bedingt für diese Frauenfiguren dieselben Einschränkungen, die bereits im vorhergegangenen Kapitel beziehungsweise auf die themenbestimmenden Charaktere gezeigt wurden. Auch hier wird eine Charakterisierung ausschließlich durch den Fremdkommentar vorgenommen, die Verzerrung in der Beschreibung kann also nicht durch eine Selbstdarstellung korrigiert werden. Außerdem weist Schnitzler die Beschreibung dieser *backstage characters* ausschließlich seinem männlichen Personal zu und lässt *flatness* zu ihrem Hauptcharakteristikum werden. Dass dies zu einer Reduktion auf den Grundtypus der Figur führt, wird die genaue Analyse zeigen.

Die entscheidende Differenz zwischen diesen und den vorhergehenden *backstage characters* findet sich in der Tatsache, dass sich ihr Vorkommen nicht auf die Form des Einakters beschränkt. Es kann sich gar nicht darauf beschränken, da aufgrund ihrer Funktion als handlungsbestimmender Faktor im Drama ein Akt zur vollkommenen Ausführung der dramatischen Handlung nicht ausreichend wäre. Im Unterschied zu den zuvor beschriebenen Charakteren stehen diese Frauen so weit am Rande der Handlung, dass sie zwar einer Besprechung wert, sie aber nicht themenbestimmend sind.

3.1.2.1. Die dämonische Frau in *Liebelei* (1894)

Die oben genannten Kriterien, die jene *backstage characters* im Schnitzlerschen Werk ausmachen, treffen in idealer Weise auf die dämonische Frau in der *Liebelei* zu. Obwohl diese Frauenfigur nicht im Personenregister vorkommt, ist sie doch eine der ausschlaggebendsten Figuren. Sie ist es, die trotz ihrer Absenz die gesamte Handlung zusammenhält und schließlich zu ihrem tragischen Ende führt.

Wie bereits im vorhergehenden Kapitel erscheint uns in der *Liebelei* abermals eine Frau, die namenslos bleiben muss. Die Bezeichnung, die sie im Drama erhält, beschränkt sich

auf ihren Typennamen, also dämonische Frau²³⁹, der wie bei den *Weihnachtseinkäufen* eine klischeehafte Beschreibung nach sich ziehen wird. Verstärkt wird dies dadurch, dass ihr ausschließlich eine Charakterisierung durch die beiden männlichen Protagonisten Fritz Lobheimer und Theodor Kaiser zuteil wird. In seinen Kommentaren lässt besonders Theodor Fritz' Geliebter mit Vorliebe eine äußerst negative Zeichnung zukommen. Diese Wertung ist kritisch zu betrachten, da es Theodors Intention ist, seinem Freund „diese unglückselige Geschichte“²⁴⁰ auszureden und ihn für ein „angenehm[es]“²⁴¹ Mädel zu begeistern. Es ist also nicht verwunderlich, dass sich die Charakterisierung aus dem Mund des Freundes nicht auf Figur als Individuum bezieht, sondern eine verallgemeinernde, negative Beschreibung vorgezogen wird. In der Rezeption sollte bewusst sein, dass eine fremdkommentierte Figur, die sich durch Absenz auszeichnet, ihr Charakterbild nicht perspektivisch relativieren kann. Man muss sich bei der dämonischen Frau also auf die Beschreibung der Offiziere einlassen, gleichzeitig aber bedenken, dass ihr Verhältnis zu dieser Frau ein angespanntes ist. Denn an „der verheirateten Frau ist nichts Dämonisches, doch verleiht die Gefährlichkeit dieser Beziehung ihr in Fritz' Phantasie dämonischen Glanz.“²⁴²

In diesem Drama bestätigt sich somit die These, dass – wie bereits im allgemeinen Teil dieser Arbeit aufgezeigt²⁴³ – die Frauen, die diesem Typus zugeordnet werden, ausschließlich in der Vorstellung der Männer mit einer unheimlichen Aura behaftet sind. Lässt Schnitzler sie auftreten, zeigt er seinem Publikum eine Frau, die voller Ängste und Sehnsüchte ist. Ein einziges Mal wird die dämonische Frau in der *Liebelei* auf diese Weise entmystifiziert. In Fritz' Bericht über ihre Befürchtungen, man würde ihr auflauern und hinter ihr Geheimnis kommen, verrät der junge Mann mehr über ihre wahre Persönlichkeit als in jedem expliziten Kommentar zuvor.²⁴⁴

²³⁹ Vgl.: Kapitel 2.2., S. 16ff.

²⁴⁰ Schnitzler: *Liebelei*, Bd. 1, S. 217.

²⁴¹ Schnitzler: *Liebelei*, Bd. 1, S. 219.

²⁴² Janz: *Liebelei*, S. 30.

²⁴³ Vgl.: Kapitel 2.2., S. 16ff.

²⁴⁴ Vgl.: Schnitzler: *Liebelei*, Bd. 1, S. 218.

Die Gefahr, die von der Liaison mit diesem „dämonische[n] Weib[...]"²⁴⁵ ausgeht, wird in der *Liebelei* intensiviert, da ihr Ehemann ein guter Bekannter von Fritz ist. Die beiden Herren pflegen sich sogar zu treffen, wie Fritz seinem Freund berichtet:

„Gestern habe ich ja nach dem Theater mit ihnen soupiert – mit ihm und ihr – und es war so gemütlich, sag ich dir ... [...]"²⁴⁶

Trotz aller Bemühungen zur Geheimhaltung weiß der Gatte der dämonischen Frau über die Affäre Bescheid:

„FRITZ [...] Ich darf mir wohl die Frage erlauben, was mir die Ehre Ihres Besuches verschafft.

DER HERR Gewiß... ruhig Meine Frau hat nämlich ihren Schleier bei Ihnen vergessen.

FRITZ Ihre Frau Gemahlin bei mir?... ihren... lächelnd Der Scherz ist ein bißchen sonderbar...

DER HERR plötzlich aufstehend, sehr stark, fast wild, indem er sich mit der einen Hand auf die Stuhllehne stützt Sie hat ihn vergessen. [...] nach einer langen Pause Hier sind Ihre Briefe. Er wirft ein Paket, das er aus der Tasche des Überziehers nimmt, auf den Schreibtisch Ich bitte um die, welche Sie erhalten haben... [...] Ich will nicht, daß man sie – später bei Ihnen findet.

FRITZ sehr stark Man wird sie nicht finden.“²⁴⁷

Mit dem Schreiben der Liebesbriefe hat Fritz den „Verhaltenskodex“²⁴⁸ einer Affäre mit einer verheirateten Frau gebrochen. Nach diesem ist es einer Ehefrau gestattet, untreu zu sein, solange die Institution Ehe nicht öffentlich erschüttert wird. In der Position des außerehelichen Liebhabers ist das Verfassen von Briefen also ein Wagnis, denn das Risiko, entdeckt zu werden, wird mit jeder geschriebenen Zeile größer.²⁴⁹

Erwähnenswert am eben zitierten Abschnitt ist auch der Umstand, dass der Gatte anfangs behauptet, seine Gemahlin habe bei Fritz ihren Schleier vergessen. Wie schon im einleitenden Kapitel der Arbeit ausgeführt²⁵⁰, ist der Schleier bei Schnitzler ein Symbol für Anstand und Keuschheit. Beides hat seine Ehefrau in der *Liebelei* im Gegensatz zum Schleier tatsächlich »vergessen«, als sie die Geliebte des jungen Offiziers wurde.²⁵¹

²⁴⁵ Schnitzler: *Liebelei*, Bd. 1, S. 226.

²⁴⁶ Schnitzler: *Liebelei*, Bd. 1, S. 218f.

²⁴⁷ Schnitzler: *Liebelei*, Bd. 1, S. 233.

²⁴⁸ Janz: *Liebelei*, S. 29.

²⁴⁹ Vgl.: Janz: *Liebelei*, S. 29 und Dimovic: *Ehebruch*, S. 96.

²⁵⁰ Vgl.: Kapitel 2.2., S. 16ff.

²⁵¹ Vgl.: Dimovic: *Ehebruch*, S. 96.

Angesichts der Beweise, die der Ehemann in Händen hält, ist ein Leugnen der Affäre für Fritz unangebracht. Folglich verhält er sich erwartungs- und standesgemäß, wenn er erklärt, dem Betrogenen zur Verfügung zu stehen:

*„FRITZ Was wünschen Sie noch von mir?...
 DER HERR höhnisch Was ich noch wünsche –?
 FRITZ [...] Ich bin ganz zu Ihrer Verfügung. – Ich werde morgen bis zwölf Uhr zu Hause sein.“²⁵²*

Die dämonische Frau in der *Liebelei* entspricht dem ihr beigefügten Attribut wie kaum eine andere Frauenfigur, die in Schnitzlers Œuvre diesem Typus zugeordnet wird. Denn entgegen vieler anderer ist diese Figur tatsächlich todbringend. Während viele Affären verheirateter Frauen in den Werken Schnitzlers ungesühnt bleiben, ist bei der Aufdeckung einer solchen Liaison und der Aufforderung zum Duell das Todesurteil für den Betrüger bereits unterzeichnet. Insofern kann man schon an dieser Stelle des Dramas davon ausgehen, dass der bevorstehende Zweikampf für Fritz kein gutes Ende nehmen wird.

Allerdings ist das Verhalten der dämonischen Frau nicht nur für Fritz folgenschwer. Die Affäre, die sie mit dem jungen Offizier einging, bzw. die Folgen, die sie nach sich zieht, beeinflussen auch Christine. Sie zerbricht am Ende des Dramas an der Tatsache, dass Fritz für eine Frau stirbt, die seiner nicht wert war, während er sie, die ihn aufrichtig liebt, ohne Abschied zurücklässt. Ihr Fehler besteht darin,

„nicht zu erkennen, daß Fritz nicht um einer anderen Frau willen gestorben ist, die er geliebt hat; daß er vielmehr unfähig war, jemanden zu lieben. [...] Nicht Christines tragischer Irrtum, Fritz habe eine andere Frau geliebt, sondern die soziale Deklassierung, der sie sich nach der Todesnachricht ausgesetzt fühlt, führt zur Katastrophe des Stücks.“²⁵³

Nicht nur die dämonische Frau in der *Liebelei* ist von Schnitzler dazu verdammt, anonym zu bleiben, sondern auch ihr Gemahl. Diese Namenlosigkeit der beiden für den Fortlauf der Handlung ausschlaggebenden Figuren lässt sich auf deren Figurenkonzeption zurückführen. Wie jeder *backstage character* ist auch die dämonische Frau in der *Liebelei*

²⁵² Schnitzler: *Liebelei*, Bd. 1, S. 233f.

²⁵³ Janz: *Liebelei*, S. 39. „Liebelei endet nicht mit Christines Erschütterung über den Tod des Geliebten, der, wie sie meint, für eine andere starb, sondern mit ihrer Erfahrung nicht gesellschaftsfähig zu sein. [...] Nicht nur ist sie von Fritz nicht geliebt worden, sie hat auch für die Gesellschaftsschicht, der Fritz angehört, nicht existiert.“ Janz: *Liebelei*, S. 39.

– und ebenso ihr Gatte – als eindimensionale Figur entworfen. Diese Reduktion auf einen minimalen Satz von Merkmalen ist bedingt durch die Absenz bzw. marginale Präsenz dieser beiden Figuren auf der Bühne. Besonders in der Konzeption von Fritz' Geliebter resultiert diese *flatness* aus dem Wegfallen jeglicher a-perspektivischer Information und der Tatsache, dass ihre Charakteristik ausschließlich zwei Figuren im Stück zugewiesen ist. Folge dieser Verringerung auf das Nötigste ist, dass diese Figur ihrem Typus gänzlich entspricht. Außerdem bleibt offen, warum es zur Affäre zwischen der dämonischen Frau und Fritz kam und was mit ihr, die zuvor noch mit ihrem Geliebten sterben wollte²⁵⁴, passiert, als Fritz im Duell sein Leben lassen muss.²⁵⁵ Als Rezipient wird man durch das Fehlen dieser Informationen den Eindruck nicht los, dass die von Fritz geschilderten Weinkrämpfe und Liebesbeteuerungen nur „hysterische Inszenierungen ihrer selbst“²⁵⁶ sind, nichts jedoch mit den Gefühlen einer liebenden Frau zu tun haben. Dieses Verhalten, das als Relativierung der expliziten Fremdkommentare Theodors dienen soll, ist angesichts des Ausgangs des Dramas rückwirkend klischeehaft.

Fritz ist – wie so mancher junger Herr in Schnitzlers Dramen – von der Beziehung zu einer verheirateten Frau seines Standes fasziniert, fühlt sich durch die vielen Tränen, die dieses „interessante[...] Weib[...]“²⁵⁷ für ihn vergießt, sogar geschmeichelt. Gleichzeitig geht er ohne lange zu überlegen auf den Plan seines Freundes ein, sich bei einem Mädchen zu erholen, bei dem es „keine großen Szenen, keine Gefahren, keine tragischen Verwicklungen gibt, wo der Beginn keine besonderen Schwierigkeiten und das Ende keine Qualen hat [...]“²⁵⁸. Dass die Beziehung der beiden also in jeglicher Hinsicht den Ansprüchen der Zeit um die Jahrhundertwende entspricht, ist nicht zu leugnen. Ebenso wenig kann man Schnitzler absprechen, dass er mit der dämonischen Frau in der *Liebelei* eine Figur geschaffen hat, die wegen der Charakterisierung durch Fritz und Theodor und ihrer Figurenkonzeption genau in das Rollenklischee passt, das ihre einzige Bezeichnung im Drama bleibt.

Die dämonische Frau hat im Schauspiel also trotz ihrer Absenz eine wichtige Funktion inne. Ihr Verhältnis mit Fritz ist Grund für seinen tragischen Ausgang, der unachtsam

²⁵⁴ „FRITZ [...] Da traut sie sich nicht fort, da bekommt sie alle möglichen Zustände, da hat sie Weinkrämpfe, da möchte sie mit mir sterben –“ Schnitzler: *Liebelei*, Bd. 1, S. 218.

²⁵⁵ Vgl.: Dimovic: Ehebruch, S. 97.

²⁵⁶ Janz: *Liebelei*, S. 30.

²⁵⁷ Schnitzler: *Liebelei*, Bd. 1, S. 219.

²⁵⁸ Schnitzler: *Liebelei*, Bd. 1, S. 219.

aufbewahrte Brief ist Grund genug, ein Duell zu fordern. Fritz und Christine, die Hauptfiguren der *Liebelei*, sind den Entwicklungen im Drama hilflos ausgeliefert, chancenlos, in ihr Schicksal einzugreifen.

3.2. Handlungsbestimmende Nebenfiguren

In diesem Kapitel werde ich nun jene Frauenfiguren im Schnitzlerschen Œuvre genauerer Betrachtung unterziehen, die trotz ihrer marginalen Bühnenpräsenz in den dramatischen Ablauf einzugreifen vermögen. Diese weiblichen Figuren stehen in unterschiedlichster Weise mit den Protagonisten in Verbindung, ihre einzige Gemeinsamkeit besteht darin, dass sie entweder durch ihre Anwesenheit, durch Taten oder allein durch Worte die Handlung in Gänge bringen, oder aber durch ihren unerwarteten Auftritt gegen Ende des Dramas zur Auflösung des Konflikts beitragen.

Der markanteste Unterschied zwischen dieser Gruppe und der zuvor besprochenen *backstage characters* ist ihre körperliche Präsenz auf der Bühne. Diese Tatsache zieht eine Menge Charakterisierungsmöglichkeiten nach sich, auf die man bei den Frauenfiguren des vorherigen Kapitels verzichten muss. Den wichtigsten Aspekt in dieser Reihe stellt die Sprache dar. Sie ist für die Konstitution einer Figur von großer Bedeutung, denn „durch das, was eine Figur sagt, und dadurch, wie sie es sagt, stellt sie sich willkürlich oder unwillkürlich, bewußt oder unbewußt, explizit oder implizit selbst dar“²⁵⁹. Neben dem Fremdkommentar, durch das die Frauenfiguren des vorhergegangenen Kapitels ausschließlich Charakterisierung erfahren haben, ist diesen Nebenfiguren also die Möglichkeit gegeben, sich in der eigenen Rede explizit selbst zu charakterisieren.

Um für den Rezipienten als Figur mit einer bestimmten Charakterstruktur greifbar zu werden, bedarf es über den sprachlichen Gesichtspunkt hinaus noch außersprachlicher Mittel der Selbstdarstellung.²⁶⁰ In die Kategorie dieser „a-perspektivischen Informationsvergabe“²⁶¹ reiht sich jenes, das nicht über den sprachlichen Haupttext ausgedrückt wird, also das, was die Bühnenpräsenz einer Figur ausmacht. Direkt und unabhängig von den Figurenperspektiven erreicht den Zuschauer die „außersprachliche Information“²⁶², wie Statur und Physiognomie einer Figur, Gestik und Mimik, aber auch atmosphärische Faktoren wie Kostüm, Bühnenbild oder Geräusche und Musik. Über die körperliche Beschaffenheit seiner Figuren und auch die Atmosphäre gibt Schnitzler in seinen Regieanweisungen ausführlich Bescheid. Diese sind allerdings nur als

²⁵⁹ Pfister: Drama, S. 171.

²⁶⁰ Vgl.: Pfister: Drama, S. 171.

²⁶¹ Pfister: Drama, S. 94.

²⁶² Pfister: Drama, S. 94.

Anhaltspunkte zu werten, denn alle performativen Aspekte sind untrennbar mit der jeweiligen Inszenierung und Schauspielerin verbunden. Schließlich ist das Verhalten, das die Schauspielerin, die die Figur darstellt, dem Zuschauer präsentiert, wichtiger Bestandteil der Figurencharakteristik.²⁶³

Die Gleichzeitigkeit all diese Faktoren, die sich durch die – wenn auch marginale – körperliche Präsenz der Nebenfiguren ergeben, ermöglicht es dem Rezipienten, perspektivische Verzerrungen „zu beurteilen und in der Konstitution der intendierten Rezeptionsperspektive zu korrigieren“²⁶⁴. Diese weiblichen Nebenfiguren fungieren sozusagen als ihr eigenes Korrektiv, können aber ebenso Gefahr laufen, in ihrem Auftreten die Fremdeinschätzung der anderen Figuren zu bekräftigen.

Rein quantitativ lässt sich eine Abstufung in Haupt- und Nebenfiguren innerhalb des Figurenpersonals nach den Kriterien der Dauer der Bühnenpräsenz einer Figur und ihres Anteils am Haupttext erstellen. Diese beiden Faktoren können zwar als Richtschnur bei der Einteilung des Personals herangezogen werden, sind aber nicht absolut zuverlässig, „da sich die Skalierung nach Bühnenpräsenz bzw. Textanteil nicht immer mit der Skalierung nach der Bedeutung für die Handlungsentwicklung decken muß“²⁶⁵.

Dies zeigt sich auch in der weiteren Bewertung der weiblichen Randfiguren bei Schnitzler. So wird vielen von ihnen durch die Protagonisten keine große Beachtung geschenkt und im Verlauf der Handlung ist ihre Wertigkeit meist minimal, jedenfalls solange, bis ihr Einschreiten in die vorherrschende Situation zum Bruch im Geschehen und infolgedessen zur unerwarteten Aufmerksamkeit führt. Andere wiederum sind kontinuierlicher Bestandteil der Handlung, wenn auch nicht vorrangiger. Ihre Aufgabe besteht darin, sukzessive auf die Protagonisten oder den Ablauf der Handlung einzuwirken, bis sich die Ereignisse in die bereits angedeutete Richtung wenden. Sind die weiblichen Randfiguren jedoch Handlungsauslöser, sind sie für Schnitzler nur soweit als Teil der *dramatis personae* interessant, bis sie die ihnen zugeordnete Aufgabe erfüllt haben. An diesem Punkt werden sie vom Autor aus dem Drama genommen, müssen entweder sterben oder geraten gänzlich aus dem Blickfeld der Protagonisten und damit auch des Rezipienten. Im weiteren Verlauf des Schauspiels werden sie ausschließlich dann genannt, wenn auf den Ausgangspunkt der

²⁶³ Vgl.: Pfister: Drama, S. 94-96.

²⁶⁴ Pfister: Drama, S. 94.

²⁶⁵ Pfister: Drama, S. 226f.

dramatischen Verwicklung hingewiesen wird. Das Vorkommen dieser weiblichen Randfiguren ist nicht auf eine bestimmte Dramenform beschränkt.²⁶⁶ Der Bogen ihrer sozialen Herkunft reicht von der Prostituierten bis zur Gräfin.

Somit ist kurz umrissen, in welchen Rahmen die Figuren, die in der Folge einer genaueren Betrachtung unterzogen werden, gezeigt werden. Beginnen möchte ich meine Untersuchungen mit einer Figur, die man als Bindeglied zwischen der vorhergegangenen Kategorie der *backstage characters* und der handlungsauslösenden Figuren bezeichnen könnte: mit der »Sepsis« aus *Doktor Bernhardt*.

3.2.1. Die »Sepsis« in *Professor Bernhardt* (1912)

Geht man von der szenischen Präsenz dieser Frauenfigur aus, müsste sie korrekterweise in die Reihe der im vorherigen Kapitel besprochenen Charaktere fallen. Der Beschluss, die »Sepsis« dieser Kategorie von Nebenfiguren unterzuordnen, ist zum einen darin zu begründen, dass sie von ihrer Konzeption und ihrer Funktion innerhalb des Schauspiels vergleichbar ist mit jenen Mädchen und Damen, die in den Werken Schnitzlers als Katalysator für die Handlung dienen; zum anderen, dass sie als einzige der *backstage characters*, die in dieser Arbeit einer Betrachtung unterzogen werden, trotz ihrer Absenz in gewisser Weise auf der Bühne präsent ist. Eveline Pilgram in der *Gefährtin* oder Heinrichs Mutter in *Lebendige Stunden* sind vor Einsetzen der Handlung verstorben und sowohl das süße Mädchel in den *Weihnachtseinkäufen* als auch die dämonische Frau in *Liebelei* halten sich fernab von den Geschehnissen auf der Bühne auf. Die »Sepsis« aber befindet sich »backstage«, in einem Krankenzimmer, das an den Vorraum, in dem der erste Akt angesiedelt ist, angrenzt. Das ständige Ein und Aus der Ärzte verstärkt für den Zuschauer den Eindruck, hinter dem Vorhang liege tatsächlich ein junges Mädchen, das mit dem Tod ringt.

Dass Schnitzler uns den Blick auf die Todgeweihte verwehrt, liegt daran, dass ihm im Fall der »Sepsis« nicht die Figur als Individuum wichtig ist, sondern sie ausschließlich in ihrer Funktion von Relevanz ist. Sie ist diejenige, die Auslöser des Konflikts im *Professor Bernhardt* ist – nicht mehr und nicht weniger. Als Person ist das Mädchen austauschbar,

²⁶⁶ Vgl. dazu: Kapitel 3.1.1., S. 44ff.

nicht sein persönliches Schicksal interessiert, sondern ausschließlich, welche Folgen es nach sich zieht. Dies zeigt sich nicht nur an ihrer Sprachlosigkeit und ihrer Abwesenheit, sondern ferner daran, dass von ihr in weiten Teilen des Dramas als „Sepsis“²⁶⁷, „Kranke“ oder seltener als „armes Mädel“²⁶⁸ gesprochen wird. Erst als die Interpellation, die Bernhardi belastet, vorgelesen wird, erfährt der Rezipient, dass das verstorbene Mädchen den Namen Philomena Beier trug.²⁶⁹

Aufgrund ihrer Absenz auf der Bühne muss in der Rezeption auf außersprachliche Informationen wie ihre Gestik oder Mimik verzichtet und bei der Charakterisierung der »Sepsis« der Fremdkommentar der auftretenden Figuren als verlässliche Information genommen werden.

So ist interessant, wie diese für den weiteren Verlauf der Handlung maßgebende Figur in das Stück eingeführt wird. In der sterilen Atmosphäre des Krankenhauses gestaltet sich der Dialog über die „Sepsis“²⁷⁰ ebenso emotionslos wie nebenbei:

*„HOCHROITZPOINTNER Der Professor ist noch immer nicht da? Lang‘ brauchen die heut‘ unten. An den Tisch, eine der Mappen aufschlagend Das ist jetzt die dritte Sektion in acht Tagen. Alles mögliche für eine Abteilung von zwanzig Betten. Und morgen haben wir wieder eine.
SCHWESTER Glauben Herr Doktor? Die Sepsis?
HOCHROITZPOINTNER Ja. Ist übrigens die Anzeige gemacht?
SCHWESTER Natürlich, Herr Doktor.
HOCHROITZPOINTNER Nachweisbar ist ja nichts gewesen. Aber es war sicher ein verbotener Eingriff. Ja, Schwester, da draußen in der Welt kommen allerlei Sachen vor. Er bemerkt ein geöffnetes Paket, das auf dem Tisch liegt Ah, da sind ja die Einladungen zu unserm Ball. Liest Unter dem Protektorate der Fürstin Stixenstein. Na, werden Sie auch auf unsern Ball kommen, Schwester?“²⁷¹*

Dieser Dialog zwischen dem jungen Arzt und Schwester Ludmilla steht zu Beginn des *Professor Bernhardi* und gibt bereits den Großteil der Informationen, die uns über diese Frauenfigur zuteil werden, preis. Gleichzeitig lässt er aber nicht den Eindruck aufkommen,

²⁶⁷ „Die Sepsis, um das hier kurz aufzunehmen, wird sie allenthalben und routinemäßig genannt, weil es üblich ist, die Patienten mit dem Namen ihrer Krankheiten zu bezeichnen, demgemäß aus Personen Fälle zu machen; ein Typisierungsmechanismus, der dann [...] auch bei der Titelfigur, die ihren Namen und ihren Ruf verliert, greift, die wiederum hinter den Krankenfällen immerfort wieder die Person herauszudestillieren bestrebt ist.“ Abels: »Professor Bernhardi«, S. 150.

²⁶⁸ Schnitzler: *Professor Bernhardi*, Bd. 2, S. 399ff, 355ff und 341ff.

²⁶⁹ Schnitzler: *Professor Bernhardi*, Bd. 2, S. 399.

²⁷⁰ Schnitzler: *Professor Bernhardi*, Bd. 2, S. 339.

²⁷¹ Schnitzler: *Professor Bernhardi*, Bd. 2, S. 399.

dass diese Patientin vom Krankenhauspersonal mehr Mitgefühl erwarten darf als die Sektion, von deren Niere „der Tumor ausgegangen und [...] ganz scharf umgrenzt“²⁷² war. Erst mit dem Auftritt Bernhardis werden dieser Frauenfigur über ihren medizinischen Befund hinaus menschliche Züge verliehen:

„BERNHARDI [...] Da haben wir nämlich drin eine Sepsis liegen. Achtzehnjähriges Mädels. Vollkommen bei Bewußtsein. Möcht aufstehen, spazieren gehen, hält sich für ganz gesund. Und der Puls nicht mehr zu zählen. In einer Stunde kann's aus sein. [...]

zur Schwester Hat sie Verwandte?

SCHWESTER Es ist in den drei Tagen niemand dagewesen.

BERNHARDI Auch ihr Liebhaber nicht?

KURT Der wird sich hüten.

OSKAR Sie hat ihn nicht einmal genannt. Wer weiß, ob sie ihn beim Namen kennt.

*BERNHARDI Und so was hat dann auch einmal Liebesglück geheißten. [...]*²⁷³

Trotzdem ist auch an dieser Stelle des Theatertexts die Unterhaltung der anwesenden Ärzte über den *backstage character* eine beiläufige. In den Mittelpunkt des Interesses aller rückt das Mädchen, das im Zimmer nebenan liegt, erst mit dem Eintreffen des Pfarrers, der ihr die letzte Ölung erteilen soll. Die Patientin wird hier allein in ihrer Funktion als Sterbende von Relevanz für die übrigen Figuren. So wird in dieser Situation diskutiert, ob es ein „gottgefälliges Werk“ sei, wenn man durch das Auftreten des Pfarrers die sich in Euphorie befindliche »Sepsis« „aus diesem letzten Traum“²⁷⁴ erwecke.

In diesem Teil des ersten Akts kommt noch eine zusätzliche Komponente hinzu, die die Austauschbarkeit dieser Frauenfigur demonstriert. In der Diskussion Bernhardis mit dem Pfarrer über das Schicksal der Patientin gibt Schnitzler einen Ausblick auf die dramatischen Verwicklungen, die folgen werden. Dass ein jüdischer Arzt – wenn auch als Direktor des Elisabethinums ein angesehener – im christlichen Österreich dem Pfarrer verweigert, einem Mädchen, das „der Absolution dringender [bedarf] als manche andere“²⁷⁵, die letzte Ölung zu erteilen, kann in einer Zeit des aufkeimenden Antisemitismus nicht ohne Folgen bleiben. Bernhardis Verhalten vor dem Tod des

²⁷² Schnitzler: *Professor Bernhardi*, Bd. 2, S. 340.

²⁷³ Schnitzler: *Professor Bernhardi*, Bd. 2, S. 344 und 345.

²⁷⁴ Schnitzler: *Professor Bernhardi*, Bd. 2, S. 356.

²⁷⁵ Schnitzler: *Professor Bernhardi*, Bd. 2, S. 357.

„arme[n] Geschöpf[s] da drin“²⁷⁶ wird also nicht nur einen politischen Eklat auslösen, sondern auch die Suspendierung und Verurteilung des Arztes nach sich ziehen.

Eine Ähnlichkeit in der Konzeption dieser Figur mit jenen, die in diesem Abschnitt noch besprochen werden, ist nicht zu leugnen, und darin liegt auch der Grund, weswegen sie diesem Kapitel zugeordnet ist. Wie Medardus‘ Schwester Agathe oder Gräfin Moosheim steht Philomena Beier am Anfang des Dramas und unterscheidet sich in ihrer Charakterisierung von den anderen ausschließlich dadurch, dass diese hier in Form des Fremdkommentars stattfindet. Zwar ist ihr Charakter austauschbar und anonym, sie erfüllt jedoch die Rolle der den dramatischen Konflikt auslösenden Figur in gleicher Weise. Wie im Fall von Agathe wird auf ihren Tod nur noch Bezug genommen, wenn innerhalb des Dramas auf die Ausgangssituation verwiesen wird, wie etwa in folgender Textpassage, der Diskussion des Kollegiums im Elisabethinum:

„PFLUGFELDER [...] Werfen Sie doch einen Blick zurück, denken Sie, wie diese ganze unglückselige Geschichte angefangen hat, – und Sie müssen zur Besinnung kommen. Ein armes Menschenkind liegt todkrank im Spital, ein junges Geschöpf, das das bißchen Jugend und Glück und Sünde, wenn Sie wollen, teuer genug mit Todesangst und Qual und mit dem Leben selbst bezahlt. In den letzten Stunden kommt es zu Euphorie. Sie fühlt sich wohl, sie ist wieder glücklich, sie ahnt nicht den nahen Tod. Genesen glaubt sie sich! Sie träumt davon, daß ihr Geliebter kommen wird, sie abzuholen, sie hinauszuführen aus den Räumen des Elends und des Leids ins Leben und ins Glück. Es war vielleicht der schönste Augenblick ihres Lebens, ihr letzter Traum. Und aus diesem Traum wollte Bernhardi sie nicht mehr zur furchtbaren Wirklichkeit erwachen lassen. Das ist seine Schuld! Dieses Verbrechen hat er begangen! Dies und nicht mehr.[...]“²⁷⁷

Als Figur ist die »Sepsis« also ersetzbar, für das Drama ist sie nur in ihrer Funktion von Interesse. Ihr nahender Tod gibt Ausschlag für die Diskussion zwischen Bernhardi und dem Pfarrer, die bei ihrem plötzlichen Ableben kulminiert. Bernhardis Absicht, die Euphorie des jungen Mädchens nicht durch den Geistlichen zu gefährden, entfacht nicht nur eine Debatte über Religion, sondern hat auch für ihn erhebliche Folgen.

Auch in der Gestaltung der zweiten Frauenfigur im *Professor Bernhardi*, der Schwester Ludmilla, ist Schnitzler ähnlich verfahren wie mit der »Sepsis«. Der Frage, in welchen

²⁷⁶ Schnitzler: *Professor Bernhardi*, Bd. 2, S. 358.

²⁷⁷ Schnitzler: *Professor Bernhardi*, Bd. 2, S. 416.

Aspekten sich die beiden Frauen unterscheiden bzw. ähneln, wird im nächsten Kapitel auf den Grund gegangen.

3.2.2. Schwester Ludmilla in *Professor Bernhardi* (1912)

Die Thematik, die im *Professor Bernhardi* diskutiert wird, ist Männersache – daran lässt Schnitzler keinen Zweifel. „Schnitzler, Meister sonst in der Zeichnung weiblicher Charaktere, leistet hier gezielten Verzicht.“²⁷⁸ Nur der Figur der Schwester Ludmilla wird als einziger weiblicher Figur Auftritt gewährt. Dass sich diese von den anderen Frauenfiguren in Schnitzlers Œuvre unterscheidet, zeigt sich bereits in ihrer Beschreibung. Die 28-Jährige wird als „leidlich hübsch, blaß, mit großen, manchmal etwas schwimmenden Augen“²⁷⁹ geschildert, also als das Gegenteil der süßen Mädeln, feinen Damen und Schauspielerinnen, die in den Dramen Schnitzlers mit ihren weiblichen Reizen die Männerwelt verzaubern. In einem Schauspiel, das im beruflichen Umfeld aller auftretenden Figuren angesiedelt ist, und in dem die männlichen Charaktere in einem ständigen beruflichen Machtkampf liegen, wirkt die Schwester fehl am Platz. Grund dafür ist, dass ein Beruf – bei den Männern „Kennzeichen des Kontinualisten und sozial anerkannt“ – bei den Frauen der Schnitzlerschen Gesellschaft „Kennzeichen einer falschen sozialen Situation und oft verbunden mit Charakter-Mängeln“²⁸⁰ ist.

Schwester Ludmilla ist zwar von der Eingangsszene an nahezu kontinuierlich auf der Bühne, kommt aber kaum zu Wort. Die Unterhaltung mit Hochroitzpointner zu Beginn des Stückes legt somit nicht nur explizit, sondern auch implizit dar, wie diese Frauenfigur charakterisiert wird:

„HOCHROITZPOINTNER [...] Na, werden Sie auch auf unsern Ball kommen, Schwester?“

SCHWESTER lächelnd Das wohl nicht, Herr Doktor.

HOCHROITZPOINTNER Ist es Ihnen denn verboten zu tanzen?

SCHWESTER Nein, Herr Doktor. Wir sind ja kein geistlicher Orden. Uns ist gar nichts verboten.

HOCHROITZPOINTNER mit pfiffigem Blick auf sie So, gar nichts?

²⁷⁸ Abels: »Professor Bernhardi«, S. 151.

²⁷⁹ Schnitzler: *Professor Bernhardi*, Bd. 2, S. 339.

²⁸⁰ Scheuzger: Typenkonstellationen, S. 158., vgl.: Kapitel 2.3.2., S. 27.

*SCHWESTER Aber es möcht' sich doch nicht schicken. Und außerdem, man hat doch nicht den Kopf drauf in unserm Beruf.*²⁸¹

Explizit versucht Schwester Ludmilla den jungen Hochroitzpointner davon zu überzeugen, dass der Ball des Elisabethinums für sie nicht von Interesse ist. Hält man sich aber an die Definition Pfisters, die besagt, dass die „Informationen, die der Rezipient dadurch über die Figur erhält, [...] für ihn nicht objektiv und verbindlich [sind], sondern [...] von ihm als subjektiv gebrochene Selbstdarstellung gewertet“ werden, muss man diese Worte Ludmillas mit Skepsis betrachten. Da die „strategische Intentionalität des Sprechers“ jene ist, „mit seiner Selbstdarstellung als einer bewußten Selbststilisierung den Dialogpartner zu beeinflussen“²⁸², ist zu bezweifeln, dass ihre Begründung, warum sie nicht auf den Ball gehen werde, ihre wahren Beweggründe ausdrückt.

Dass in Wahrheit andere Motive zu dieser Entscheidung beitragen, lässt sich anhand der impliziten Selbstdarstellung ebenso feststellen, wie an der indirekten Charakterisierung dieser Figur. Besonders die Aussage, der Besuch eines Balls würde sich „doch nicht schicken“²⁸³ zeugt von einem stark klischeehaften Denken²⁸⁴, das sich auf den Werten und Normen des ausgehenden 19. Jahrhunderts aufbaut. Im weiteren Verlauf wird diese Anschauung der Schwester zu überraschenden Wendungen der dramatischen Handlung führen. Es bleibt die Frage, ob nicht ihre mangelnde Attraktivität und die Unsicherheit in ihrem Auftreten den männlichen Figuren gegenüber als Grund für ihr Fernbleiben gewertet werden können. Indirekt charakterisiert Schnitzler also eine Frau, die im Gespräch mit dem „Kandidat[en] der Medizin“²⁸⁵ zwar auf die Repliken ihres Dialogpartners eingeht, deren Antworten sich jedoch auf das Notwendigste beschränken. Schnitzler zeigt den Rezipienten schon zu Beginn, welche Wertigkeit dieser Figur zugemessen wird. Zwar lässt er sie in der Eröffnungsszene auftreten und sich mit Hochroitzpointner unterhalten, dennoch beschränkt sich dessen Interesse an der Schwester nur auf einen oberflächlichen und kurzen Moment. Überspitzt kann man behaupten, Hochroitzpointner richtet das Wort nur an Ludmilla, weil gerade keine andere, adäquate Person auf der Bühne anwesend ist.

²⁸¹ Schnitzler: *Professor Bernhardt*, Bd. 2, S. 339f.

²⁸² Pfister: *Drama*, S. 177.

²⁸³ Schnitzler: *Professor Bernhardt*, Bd. 2, S. 340.

²⁸⁴ Vgl.: Pfister: *Drama*, S. 179.

²⁸⁵ Schnitzler: *Professor Bernhardt*, Bd. 2, S. 337.

So ist es nicht verwunderlich, dass mit dem Auftreten Oskar Bernhardis der Krankenschwester von beiden Männern keine Beachtung mehr geschenkt wird.²⁸⁶

Diese Haltung der männlichen Protagonisten der Schwester gegenüber ändert sich den ersten Akt hindurch nicht. Obwohl Ludmilla nahezu kontinuierlich auf der Bühne anwesend ist, werden ihr von Schnitzler kaum sprachliche Repliken zugewiesen. Die meiste Zeit fungiert sie also als stumme Figur. Wie ihr außersprachliches Verhalten auf der Bühne ist, wenn sie nicht gerade Bernhardi den Überzieher abnimmt oder ihm ein Blatt zum Unterschreiben vorlegt²⁸⁷, wird von Schnitzler im Text ausgespart. Dies muss also in der Betrachtung eine Leerstelle bleiben, die nur anhand einer Inszenierung gefüllt werden kann. Sie kommt erst wieder zu Wort, als Bernhardi die Frage, ob die »Sepsis« in den letzten Tagen Besuch empfangen habe, an sie richtet, um sofort wieder vom männlichen Personal des Krankenhauses ignoriert zu werden.²⁸⁸ Auch als sie die Bühne verlässt, um den Pfarrer zu holen, nimmt keiner der Ärzte Notiz von ihr. So ist es nicht verwunderlich, dass Ludmilla sich mit ihrem Vorhaben an Hochroitzpointner richtet, der bisher der einzige war, der der Krankenschwester Aufmerksamkeit schenkte:

*„SCHWESTER zu Hochroitzpointner Ich geh jetzt hinüber, Seine Hochwürden holen.
HOCHROITZPOINTNER Ja gehen S‘ nur. Wenn S‘ zu spät kommen, ist’s auch kein Malheur.
SCHWESTER ab.“²⁸⁹*

Sie ist also für die Ärzte, deren Gespräche sich um krankenhausinterne und patientenbezogene Themen drehen, zu diesem Zeitpunkt nicht bedeutsam. Erst als sich die Lage vor dem Krankenzimmer zuspitzt und die Diskussion zwischen Bernhardi und dem Pfarrer hitziger wird, gewinnt die Figur der Schwester Ludmilla stetig an Relevanz. Es ist sie, die sich „von Bernhardi nicht bemerkt, [...] auf einen kaum merklichen Augenwink des Pfarrers in das Krankenzimmer“²⁹⁰ begibt, und mit der Ankündigung der letzten Ölung, das Mädchen aus seiner Euphorie holt und zu Tode erschreckt:

*„SCHWESTER eilend aus dem Krankenzimmer Hochwürden –
BERNHARDI Sie waren drin?“*

²⁸⁶ Vgl.: Schnitzler: *Professor Bernhardi*, Bd. 2, S. 340.

²⁸⁷ Schnitzler: *Professor Bernhardi*, Bd. 2, S. 341 und 344.

²⁸⁸ Schnitzler: *Professor Bernhardi*, Bd. 2, S. 345.

²⁸⁹ Schnitzler: *Professor Bernhardi*, Bd. 2, S. 345.

²⁹⁰ Schnitzler: *Professor Bernhardi*, Bd. 2, S. 356.

SCHWESTER Es wird zu spät, Hochwürden.

BERNHARDI zur Schwester Sie haben der Kranken gesagt, daß Seine Hochwürden da sind?

SCHWESTER Ja, Herr Direktor.

BERNHARDI So. Und – antworten Sie mir ganz ruhig – wie hat sich die Kranke dazu verhalten? Hat sie irgend etwas geäußert? Sprechen Sie. Nun?

SCHWESTER Sie hat gesagt –

BERNHARDI Nun?

SCHWESTER Sie ist halt ein bisschen erschrocken.

BERNHARDI nicht böse Nun, so sprechen Sie doch, was hat sie gesagt?

SCHWESTER Muß ich denn wirklich sterben?

KURT aus dem Krankenzimmer Es ist vorbei. „²⁹¹

An dieser Stelle treffen verschiedene Komponenten zusammen. Schnitzler lässt zum einen im *Professor Bernhardi* jene Figur der dramatis personae zum Auslöser des dramatischen Konflikts in seiner Komödie²⁹² werden, der von Anfang an die wenigste Aufmerksamkeit zuteil wird; zum anderen agiert diese Nebenfigur so, weil sie vom Protagonisten bis zu diesem Moment nahezu unbeachtet ist. Bernhardi bemerkte weder, dass Ludmilla den Priester herbeiruft – das zeigt sich daran, dass er „etwas befremdet“²⁹³ auf die Anwesenheit des Pfarrers vor dem Krankenzimmer reagiert – noch, dass die Krankenschwester auf Geheiß des Geistlichen die »Sepsis« auf die Sterbesakramente vorbereitet. Das Verhalten dieser Frauenfigur ist auf ihre christlich geprägte und – wie oben angedeutet – konservative Denkweise zurückzuführen. In dieser verhaftet, lässt Ludmilla die Situation eskalieren, indem sie sich gegen ihren liberalen Chef stellt und ohne dessen Einverständnis zuerst den Anweisungen des „opportunistische[n] wie hinterhältige[n] Tiroler Medizinkandidat[en] Hochroitzpointner“²⁹⁴ und später denen des Pfarrers gehorcht.

Zwar ist Schwester Ludmilla – in ihrer Funktion als die den Konflikt entfachende Figur – am Ende des ersten Aktes nicht mehr präsent, doch weist der letzte Dialog bereits darauf hin, dass ihr im weiteren Verlauf noch eine wichtige Rolle zugeordnet sein wird:

²⁹¹ Schnitzler: *Professor Bernhardi*, Bd. 2, S. 357f.

²⁹² „Als Schnitzler den Stoff 1910 als typischen Ibsen-Konflikt ausarbeitete – wie in dessen *Volksfeind* stellt sich ein einzelner mit seiner Gewissensentscheidung und moralischen Verantwortung gegen eine verrottete Gesellschaft –, war für ihn der Antisemitismus noch ein Randthema, das sich in Komödienform ansprechen ließ. Dennoch enthielt das Stück auch schon für das Habsburgerreich politischen Zündstoff – die Aufführung wurde verboten. Seit 1945 aber wird *Professor Bernhardi* als frühe Warnung vor der Judenverfolgung gesehen [...].“ Reclams Schauspielführer. Hg. v. Kienzle, S. 513.

²⁹³ Schnitzler: *Professor Bernhardi*, Bd. 2, S. 355.

²⁹⁴ Abels: »Professor Bernhardi«, S. 154.

„SCHWESTER Herr Professor, ich hab geglaubt –
 BERNHARDI Was haben Sie geglaubt? Na, wozu übrigens, jetzt ist's ja vorüber.
 SCHWESTER Es ist doch immer, Herr Direktor, und – auf Hochroitzpointner
 weisend der Herr Doktor
 HOCHROITZPOINTNER Ja, ich hab's ihr natürlich nicht verboten, Herr
 Direktor.
 BERNHARDI Selbstverständlich, Herr Doktor Hochroitzpointner. Sie hospitieren
 wahrscheinlich auch in der Kirche, was?
 HOCHROITZPOINTNER Herr Direktor, wir leben in einem christlichen Staat.
 BERNHARDI Ja. Sieht ihn lange an Der Herr verzeihe ihnen – – sie wissen
 verdammt gut, was sie tun.
 Ab mit Kurt und Oskar
 Hochroitzpointner, Schwester
 HOCHROITZPOINTNER Aber Kinderl, was fällt Ihnen denn ein, sich zu
 entschuldigen? Sie haben doch nur Ihre Pflicht getan. Aber was haben S' denn –
 Jetzt fangen S' gar an zu weinen – Daß Sie mir nur nicht wieder einen Anfall
 kriegen.
 SCHWESTER schluchzend Aber der Herr Direktor war so bös.
 HOCHROITZPOINTNER Und wenn er schon bös war, – der Herr Direktor. Na,
 lang bleibt er's ja nimmer. Das bricht ihm den Kragen!“²⁹⁵

Die beiden Figuren, die am Ende des ersten Aktes auf der Bühne übrig bleiben, werden in Folge vor Gericht mit einem Meineid ihren Chef verleumden, der daraufhin zu einer zweimonatigen Haftstrafe verurteilt wird. Nach dessen Entlassung ist es aber Ludmilla, die mit einer Überraschung für die Rehabilitation des Professors sorgt:

„HOF RAT [...] die Schwester Ludmilla, die Kronzeugin in ihrer Affäre, hat eine Eingabe gemacht, in der sie sich selbst der falschen Zeugenaussage in Ihrem Prozeß bezichtigt. [...] Das Sonderbarste an der Sache ist, wie mir der Sektionsrat telephonierte, daß die Schwester Ludmilla, wie sie in ihrem Bericht angibt, das Geständnis ihrer falschen Zeugenaussage zuerst in der Beichte abgelegt hat, und der Beichtvater selbst habe ihr auferlegt, ihre schwere Sünde soweit es in ihren Kräften steht, wieder gutzumachen.“²⁹⁶

Es mag verwunderlich erscheinen, dass Ludmilla am Ende ihre Falschaussage zurücknimmt, keineswegs überraschend ist jedoch die Art, wie es zu dieser Entscheidung kam. Erneut ist es eine kirchliche Instanz, die der weltlichen Schwester den ausschlaggebenden Rat erteilt, ihren Fehler wieder gutzumachen. Die statische Konzeption dieser Frauenfigur zeigt sich aber nicht nur daran, wie sie ihre Handlungen motiviert, sondern auch, wie Schnitzler sie von den anderen Figuren charakterisieren lässt. So hofft

²⁹⁵ Schnitzler: *Professor Bernhardi*, Bd. 2, S. 358f.

²⁹⁶ Schnitzler: *Professor Bernhardi*, Bd. 2, S. 457 und 458.

Hochroitzpointner am Ende des ersten Akts, dass sie „nur nicht wieder einen Anfall“²⁹⁷ kriegt, und Doktor Löwenstein kann nicht verstehen, dass sein Kollege „nur auf die Zeugenaussage von dieser hysterischen Schwester Ludmilla [...] hin“²⁹⁸ verurteilt worden ist. Und auch die Meinung des liberalen Bernhardi über die Krankenschwester fällt nicht besser aus:

„BERNHARDI *Ich soll noch einmal vor Gericht? Ich bin imstande und stelle der Schwester Ludmilla ein Gutachten aus, daß sie schwer hysterisch und unzurechnungsfähig ist.*“²⁹⁹

Unterzieht man die beiden weiblichen Randfiguren im *Professor Bernhardi* eines Vergleichs, wird man eine frappante Ähnlichkeit in ihrer Konzeption feststellen können. Beide stehen am Anfang des Dramas, und beide sind trotz ihrer marginalen Bühnenpräsenz bzw. Absenz auslösender Faktor des dramatischen Konflikts. Ludmilla ermöglicht in dieser Funktion erst durch ihre Entscheidungen den Disput zwischen Bernhardi und dem Pfarrer. Dass eine Figur, die nicht bzw. nicht mehr auf der Bühne gegenwärtig ist, dennoch ausschlaggebenden Einfluss für den Verlauf der Handlung haben kann, wurde bei der Betrachtung der »Sepsis« ausreichend erläutert, zeigt sich aber auch anhand dieser Nebenfigur. So ist die Schwester nicht nur schuld an der Inhaftierung des Professors, sondern trägt auch zur Wiederherstellung seines Ansehens bei.

3.2.3. Teresa in *Die Schwestern oder Casanova in Spa* (1919)

Bereits der Blick auf das Personenregister des Stückes klärt, warum sich der Charakter der Teresa in das eingangs ausgeführte Muster der Nebenfiguren einfügen lässt. Während dort jeder Figur der dramatis personae, die im Stück von Relevanz ist, neben einer Beschreibung des Standes bzw. des Berufes auch eine Altersbeschreibung beigelegt ist, wird Teresa marginal als „eine berühmte Tänzerin aus Neapel“³⁰⁰ bezeichnet. Außerdem wird zum Beispiel mit den Angaben zu Andrea Bassi und Anina deren Verhältnis zueinander soweit geklärt, dass es Theatertext selbst nicht mehr auszuführen wäre. Bei Teresa bleibt jedoch ihre Verbindung zu den Protagonisten im Dunkeln.

²⁹⁷ Schnitzler: *Professor Bernhardi*, Bd. 2, S. 359.

²⁹⁸ Schnitzler: *Professor Bernhardi*, Bd. 2, S. 419.

²⁹⁹ Schnitzler: *Professor Bernhardi*, Bd. 2, S. 458.

³⁰⁰ Schnitzler: *Die Schwestern oder Casanova in Spa*, Bd. 2, S. 651.

Eingeführt wird Teresa kurz nach Einsetzen der Handlung durch den expliziten Fremdkommentar Flaminias. Im Gespräch mit Anina über den Schwerenöter Casanova, „der einst, so sagen sie, den Frau'n gefährlich war“, berichtet sie über dessen letzte Herzensdame, die in „Brüssel ihm den Laufpaß vor drei Tagen“³⁰¹ gab:

*„Er selbst erzählt es ja. Teresa heißt sie.
War Tänzerin. Ich sah sie selbst in Mailand.
Ein kleines rundes Ding. Und solch ein Näschen.
Für zehn Dukaten konnt' sie jeder haben, –
Und wer ihr just gefiel, für zwei. Das nennt
Sich Tänzerin. Die Sängerrinnen sind
Geradeso. Triumphe Casanovas!
Nun ist sie ihm davongetanzt, vielmehr
Davongerollt – denn einer Kugel gleicht sie –
Und Casanova weint ihr nach.“*³⁰²

Auftreten lässt Schnitzler die Figur der Teresa erst gegen Ende der *Schwestern*. Hier soll sie den Konflikt, der sich aufgebaut hat, lösen.

Wie bereits angedeutet wird, ist Flaminia heillos in Casanova vernarrt. Später macht sie ihm ein unmissverständliches Angebot, als sie zuraunt: „»Komm heut um Mitternacht, die Tür steht offen«“³⁰³. Casanova steigt in der Nacht durch das geöffnete Fenster versehentlich ins Nachbarzimmer, wo er auf eine überraschte, aber ihm nicht abgeneigte Anina trifft. Casanova ist weiterhin der Überzeugung, er hätte die Nacht mit Flaminia verbracht. Daher missversteht er Aninas Brief, in dem sie ihn bittet, noch heute die Stadt zu verlassen, und nimmt an, es sei Flaminias Warnung vor ihrem Gatten, dem Baron Santis. Licht ins Dunkel dieses verwirrenden Dreiecksverhältnisses will schließlich Andrea bringen. Um den Streit zwischen den beiden Damen zu schlichten, erzählt er zuerst Santis und anschließend Casanova eine „Fabel“³⁰⁴ von zwei Schwestern, die sich wegen einer Verwechslung denselben Liebhaber teilen.³⁰⁵ Als sie die Wahrheit hinter dieser Geschichte erkennen, und sowohl Andrea als auch Baron Santis Casanova zum Duell auffordern wollen, tritt schließlich Teresa ins Zimmer und wirft sich in die Arme ihres Geliebten:

³⁰¹ Schnitzler: *Die Schwestern oder Casanova in Spa*, Bd. 2, S. 660.

³⁰² Schnitzler: *Die Schwestern oder Casanova in Spa*, Bd. 2, S. 660f.

³⁰³ Schnitzler: *Die Schwestern oder Casanova in Spa*, Bd. 2, S. 687.

³⁰⁴ Schnitzler: *Die Schwestern oder Casanova in Spa*, Bd. 2, S. 704.

³⁰⁵ Vgl.: Schnitzler: *Die Schwestern oder Casanova in Spa*, Bd. 2, S. 705-709.

*„Und nun, was gab's? Worin hab ich gestört?
Man kreuzte wohl die Klingen? – Doch warum?
Und wer mit wem? Drei Degen seh' ich nackt.“³⁰⁶*

Teresa bleibt „nur eine Sekunde an der Türe“³⁰⁷ stehen, um zu verstehen, was zu tun ist. Aufgrund ihres beherzten Einschreitens und des Drängens, Casanova solle mit ihr nach Wien reisen, lassen sowohl Santis als auch Andrea von Casanova ab. Die angespannte Situation, die dank der Wetteinsätze und Zwischenrufe der Besucher des Gasthofs in Spa in keinem Moment ihre Komik verliert, löst sich in Wohlgefallen auf. Teresa ist also trotz ihres kurzen Auftritts diejenige, die die Handlung wieder in das Gleichgewicht rückt, mit dem das Lustspiel begonnen hat und zu dem die idyllische Atmosphäre des Kurorts passt. Mit Sicherheit ist ihr Wunsch, Casanova mit sich nach Österreich zu nehmen – ihn also aus dem Einflussbereich von Flaminia und Anina wegzuführen –, ausschlaggebend für den plötzlichen Umschwung der beiden betrogenen Ehemänner; ebenso wie die Art, wie sie und Casanova mit dem Begriff Treue in ihrer Beziehung umgehen. Schon die Reaktion auf Flaminia und Anina zeigt deutlich, dass Teresas Liebe zu Casanova nicht mit dem sonst üblichen Dogma der Treue verbunden ist:

*„TERESA glaubt zu begreifen Wie Flaminia, Sie?
Ich dacht' mir's gleich. Der wilde rote Mund –
Die himmlische Figur – wie gut versteh' ich's.
Sie seufzt, dazu umarmt sie Flaminia stürmisch.
[...] zu Anina
Auch Sie, mein schönes Kind? Nun ja, wer kann
Ihm widerstehn. [...]
Hold und unschuldsvoll. Wie konnt'
Es anders sein. Anina – an mein Herz!
Sie umarmt sie stürmisch.“³⁰⁸*

Diese implizite Selbstdarstellung Teresas ist gleichzeitig explizit. Zum einen lässt sich eine Frau erkennen, die mit ihrer herzlichen Art die beiden Damen, die noch vor wenigen Minuten um Casanovas Gunst buhlten, zum Schweigen bringt. Zum anderen lässt die Situation darauf schließen, dass die freundschaftliche Umarmung, sowie die Feststellung, warum ihr Geliebter an beiden Gefallen findet, gezielt dazu eingesetzt werden, um die Wogen zu glätten.

³⁰⁶ Schnitzler: *Die Schwestern oder Casanova in Spa*, Bd. 2, S. 726.

³⁰⁷ Schnitzler: *Die Schwestern oder Casanova in Spa*, Bd. 2, S. 725.

³⁰⁸ Schnitzler: *Die Schwestern oder Casanova in Spa*, Bd. 2, S. 728.

Dass nicht nur Casanova in der Beziehung dem Begriff der Treue eine sehr weite Auslegung gibt, sondern auch Teresa, zeigt sich an den beiden Verehrern, die unabhängig voneinander im Gasthof nach der Tänzerin suchen und auch an jenen, die bereits „in ihren Gräbern liegen“³⁰⁹. Genauso wie sie liebt, ohne jemals einen Gedanken an die Treue zu verschwenden, genauso schnell gerät jeder in Vergessenheit, den sie nicht mehr liebt. Und diese Einstellung ist auch, was für Casanova die wahre Liebe zwischen ihm und seiner Teresa ausmacht. Und so erklärt er Andrea:

„CASANOVA
*Gestand. Nun ja, doch was Teresa mir
 Auch zu gesteh'n und zu verschweigen hatte –
 Ich frage Sie, mein Freund, gibt's bess're Treue,
 Gibt's, frag' ich klarer noch, gibt's eine and're
 Auf Erden zwischen Mann und Weib, Andrea,
 Als die Teresa eben mir bewies?
 Sie kehrte mir zurück. Nur das ist Treue,
 Die einz'ge, die mit Fug so heißen darf.*“³¹⁰

Während all die anderen Liebhaber, die Teresas Weg kreuzten, für sie gestorben sind, kehrt sie zu Casanova zurück. Für ihn ist diese Rückkehr Beweis für ihre Liebe und Grund genug, sie zu ihrem nächsten Engagement nach Wien zu begleiten.

Grob gesehen – und von den physischen Aspekten abgesehen – deckt sich die Beschreibung Flaminias am Anfang der dramatischen Handlung mit der Konstituierung der Figur, die erst am Ende des Lustspiels präsentiert wird. Teresa wird ihrem Ruf als umtriebige Tänzerin gerecht, auch wenn trotz ihrer unzähligen Liebhaber nicht geklärt wird, ob sie sich – wie Flaminia behauptet – von ihnen finanziell aushalten lässt. Schnitzler stellt sie sowohl im Fremd-, als auch im Eigenkommentar als eine junge Frau dar, die gänzlich im Augenblick lebt, in ihm aufgeht und sich von ihm lenken lässt, ohne dabei Rücksicht auf andere zu nehmen oder einen Gedanken an die Zukunft zu verschwenden,³¹¹ aber auch als eine Frau, die eben deshalb erfrischend herzlich und unbefangen wirkt, und

³⁰⁹ Schnitzler: *Die Schwestern oder Casanova in Spa*, Bd. 2, S. 726.

³¹⁰ Schnitzler: *Die Schwestern oder Casanova in Spa*, Bd. 2, S. 732f.

³¹¹ Vgl.: Scheuzger: *Typenkonstellationen*, S. 137.

vielleicht auch wegen ihrer scheinbaren Naivität³¹² den Konflikt zwischen den drei Männern ebenso zum Erliegen bringt, wie den zwischen Anina und Flaminia.

Der Widerspruch zwischen der oben angeführten Feststellung, Schnitzler hätte für die von ihm gezeichneten Tänzerinnen nicht mehr als Verachtung übrig³¹³, und der Konklusion, die Teresa als eine Figur mit einer positiven Wirkung darstellt, ist nicht von der Hand zu weisen. Aber auch in den *Schwestern* ist diese Abneigung des Autors zu erkennen, ausgedrückt im Fremdkommentar der Flamina. Die negativen Charaktereigenschaften, mit denen Schnitzler Teresa versieht, schließen trotzdem nicht aus, dass die Figur in ihrem Verhalten eine positive Wirkung erzielt. Überdies darf man keinesfalls außer Acht lassen, dass diese Unbefangenheit Teresas, die einen positiven Eindruck entstehen lässt, in der Zeit des Fin de siècle eine andere Reaktion hervorgerufen haben könnte. Dem vorrangig bürgerlichen Publikum des Wiens der Jahrhundertwende präsentiert Schnitzler mit Teresa nämlich eine junge Frau, die nicht nur sagt, was sie denkt, sondern vor allem fern jeglicher bürgerlicher Normen lebt. Dieses Charakterbild deckt sich nicht mit der starren Vorstellung, wie sich eine Frau zu betragen habe. Besonders die Nicht-Einhaltung der rigiden Moralkonventionen die weibliche Sexualität betreffend³¹⁴ wird wohl den negativen Eindruck dieser Figur verstärkt haben, ebenso wie die wenig diskrete Art, in der sie ihr »Fehlverhalten« mit Casanova zu diskutieren pflegt.

Terasas Funktion beschränkt sich also auf ihren Auftritt als Dea ex Machina am Ende des Lustspiels. Durch ihr unkompliziertes Verhalten soll sie die angespannte Situation auflockern und den Konflikt lösen. Ihre Rückkehr zu Casanova bewegt die Protagonisten zu einer Diskussion über den Begriff der Treue und ihr Drängen, Casanova möge sie nach Wien begleiten, ist schließlich ausschlaggebend für den versöhnlichen Abschluss der *Schwestern*.

³¹² Scheinbare Naivität deshalb, weil diese Figuren – also auch Annie im *Abschiedssouper* – dadurch, dass sie in ihrer direkten Art Dinge gerade hinaus sagen, die im Gegensatz zu den Figuren höheren Standes in Schnitzlers Werk oft plump und naiv wirken. Wie bereits in der einleitenden Beschreibung des süßen Mädels aufgezeigt, ist diese Naivität oft nur Mittel, um von den Männern das zu bekommen, was sie wollen. Vgl.: Kap. 2.1., S. 13f.

³¹³ Siehe Kapitel 2.3.1., S. 21ff.

³¹⁴ Da als ideale Braut im Fin de siècle eine unschuldige, asexuelle Frau galt, deren sexuelle Bedürfnisse erst durch den Gatten geweckt werden durften, blieben junge Mädchen aus bürgerlichen Kreisen durch eine keusche Erziehung meist sexuell unaufgeklärt und völlig lebensfremd. Sexualität vor der Ehe zu leben, war ebenso verboten, wie außerhalb der Ehe. Jegliche Verstöße gegen diese Konventionen führten zu gesellschaftlicher Verachtung für die »Gefallenen«. Vgl.: Ramsauer: Tugendhafte Ehefrauen, S. 24f.

3.2.4. Agathe Müller in *Das Märchen* (1891)

Im Gegensatz zu Teresa in *Die Schwestern oder Casanova in Spa*, die aufgrund ihrer Unbeschwertheit in Lebens- und Liebesdingen die Handlung zu einem glücklichen Ende führt, tritt uns im *Märchen* eine reife, selbstbewusste und unabhängige Agathe Müller entgegen, die den Status der jungen Schauspielerin schon lange gegen den der erfolgreichen Aktrice ausgetauscht hat. Schon die ausführliche Beschreibung, die Schnitzler von den Figuren gibt, unterscheidet sich von der dürftigen Anfügung im Personenregister in den *Schwestern*. Diese Charakterisierung, die der Lektüre zugrunde liegt, wird in einer Inszenierung durch die Darstellung der Figur durch eine Schauspielerin ersetzt. Dem Zuschauer sollte demnach eine Agathe Müller auf der Bühne präsentiert werden, die „etwa 35 Jahre, noch immer schön, von gemäßigter, nicht aufdringlicher Eleganz“³¹⁵ ist. Die „ausgesprochene Sympathie“, die sie für Fanny Theren, die Protagonistin des *Märchens*, hegt, „in der, ihr selbst kaum bewußt, die Erinnerung an ihre eigene Jugend liegt“³¹⁶, wird schon zu Beginn des ersten Aufzugs deutlich. Im einfach eingerichteten Zimmer³¹⁷ der Familie Theren unterbreitet die sich im Gehen befindende Agathe der aufstrebenden Jungschauspielerin ein Angebot, das großzügiger kaum sein könnte. Im Gegensatz zu ihren männlichen Kollegen mussten Schauspielerinnen bis ins 20. Jahrhundert ihre Bühnengarderobe selbst stellen.³¹⁸ Der Kostümparagraf³¹⁹ zwang viele Schauspielerinnen, sich einen wohlhabenden Gönner zu suchen, der ihre Bühnenausstattung bezahlen sollte. Daher bietet sie Fanny an, sie möge sich ihren Schmuck für die Rolle der »Albine« ausleihen. „So was haben Sie nicht – nicht wahr?“³²⁰ fragt Agathe Fanny, wenn sie von ihren teuren Schmuckstücken erzählt. Eine Frage, die sich angesichts der einfachen Wohnverhältnisse der Familie Theren erübrigt. Denn Fanny und ihre Mutter „wären wirklich in Verlegenheit gewesen“³²¹, hätten sie sich um die Anschaffung des für die Rolle passenden Schmuckes selbst kümmern müssen.

Indirekt wird Agathe Müller schon an dieser Stelle des Dramas einer Charakteristik unterzogen. Sie zeigt zum einen mit ihren Worten auf, dass sie an einem Punkt in ihrer Karriere angekommen ist, an dem sie sich über die finanzielle Frage bei der Ausstattung

³¹⁵ Schnitzler: *Märchen*, Bd. 1, S. 127.

³¹⁶ Schnitzler: *Märchen*, Bd. 1, S. 127.

³¹⁷ Vgl.: Schnitzler: *Märchen*, Bd. 1, S. 127.

³¹⁸ Vgl.: Haider: Vorwort, S. VIII.

³¹⁹ Vgl.: Helleis: Schauspielerin, S. 108ff.

³²⁰ Schnitzler: *Märchen*, Bd. 1, S. 128.

³²¹ Schnitzler: *Märchen*, Bd. 1, S. 129.

für ihre Rollen keine Gedanken mehr zu machen braucht. Zum anderen lässt ihr generöses Verhalten Fanny gegenüber die von Schnitzler explizit angesprochene Sympathie erkennen. Und so gibt sie offen zu, dass sie es für eine junge Schauspielerin mit Talent für das Beste hält, ein Auslandsengagement anzunehmen:

*„AGATHE [...] Ja... ist das wahr, daß sie einen Antrag nach Petersburg haben? [...] Sie nehmen doch an?... Ich bitte Sie, bezahlt sind Sie dreimal so gut wie hier.
FANNY Ja, ja... aber die Heimat!
AGATHE Ach Gott, liebes Kind, wenn man bei der Bühne ist, darf man sich aus diesen Geschichten nichts machen!... Heimweh!... Ich bin gleich hinaus, kaum aus der Theaterschule weg – und es hat mir nicht geschadet. [...] Man lernt so viel kennen, Dinge und Menschen... und so Verschiedenes...“³²²*

Hier deutet sich zum ersten Mal die Funktion an, die Agathe Müller zugeschrieben wird. Agathe ist diejenige, die – allen Zweifeln Fannys und ihrer Mutter zum Trotz – der jungen Schauspielerin ins Gewissen redet, die Möglichkeit anzunehmen, in Russland Karriere zu machen. Nach Pfister bezeichnet sich die Art, in der die Schauspielerin vorgeht, als appellative Funktion. Sie ist von der dialogischen Sprechsituation abhängig und nimmt mit der Intensität des Partnerbezugs zu. „Sie ist um so stärker ausgeprägt, je mehr der Sprecher versucht, seinen Dialogpartner zu beeinflussen, ihn umzustimmen, und je mehr er in Verfolgung dieser Intention auf dessen Vorbehalte und Reaktionen eingeht.“³²³ Demgemäß ist die appellative Funktion zu Beginn des *Märchens* noch nicht nachhaltig eingesetzt, wird jedoch im weiteren Verlauf intensiver.

Weiters berichtet Agathe in dieser Textpassage über ihre eigenen Anfänge auf der Bühne, und lässt Fanny somit indirekt wissen, dass auch ihre Unabhängigkeit hart erkämpft ist. Folglich fungiert einerseits nicht nur Fanny als Spiegelbild für Agathe, das ihr ihr jüngeres Ich präsentiert, sondern andererseits auch Agathe als jenes für Fanny, indem sie ihr ihre mögliche Zukunft zeigt.

Aufgrund des Status, den sich Agathe Müller also im Laufe ihrer Karriere erarbeitet hat, lässt sich die Schauspielerin charakterisieren als eine Frau, die mit beiden Beinen fest im Leben steht. Diese Charaktereigenschaft lässt sich zurückführen auf eine finanzielle und soziale Unabhängigkeit, die ihr bedingt durch ihren Beruf an diesem Punkt ihres Lebens

³²² Schnitzler: *Märchen*, Bd. 1, S. 128.

³²³ Pfister: *Drama*, S. 158.

zuteil ist. Denn der Typus der berühmten Schauspielerin ist einer der wenigen unter den weiblichen im Schnitzlerschen Werk, der sich von den Fesseln der Gesellschaft, und von der Abhängigkeit von einem Ehemann befreit hat. Diese Tatsache zeigt sich im *Märchen*, als Agathe auf die plumpe Einladung von Frau Theren³²⁴ zurückkommt:

„FANNY Ja – nun was denken Sie über den Antrag? [...]
AGATHE vom Hintergrund Annehmen, annehmen! [...] Na, hören Sie, das wäre eine Narrheit, da zu refüsieren. [...] Liebes Kind – nehmen Sie es mir nicht über – aber da steckt was dahinter, wenn Sie das nicht annehmen wollen! [...]
FANNY Was soll denn dahinter stecken?
AGATHE Ein Mannsbild, – was ich geradezu frevelhaft finde! – Ich bitte Sie, wollen Sie ihre Karriere opfern? [...] [D]ie Männer sind es nicht wert, daß man sich ihnen opfert – sie tun es niemals für uns. – [...] Ich sage Ihnen – ein erstes Fach an einem ersten Theater in einer großen Stadt, unter so prachtvollen Bedingungen – das schlägt man nicht aus!“³²⁵

Anhand der Worte Agathes wird es also evident: für Fanny gibt es nur eine Alternative: entweder entscheidet sie sich für ihre Karriere oder für die Liebe zu Fedor. Im Dialog zu Beginn des Schauspiels noch weniger nachhaltig ausgeprägt, bedient sich Fräulein Müller an dieser späteren Stelle einer dominant appellativen Funktion des Ausdrucks. Um Fanny umzustimmen, wird sie nicht müde zu betonen, wie ihre Haltung zum männlichen Geschlecht aussieht. Energisch lässt sie die junge Schauspielerin wissen, dass sie aus Erfahrung spricht, wenn sie „an eine verliebte Agathe“ zurückdenkt, „die auch auf ein Haar so dumm gewesen wäre“³²⁶ und die ebenso gezwungen werden musste, ihr Glück auf der Bühne und nicht bei einem Mann zu suchen. Nachdrücklich versucht sie ihre Meinung durch ihre bestimmende Körpersprache zu unterstreichen. Zuerst noch im Hintergrund stehend, drängt sie sich kurz darauf sprichwörtlich ins Rampenlicht, um Fanny direkt gegenüberzustehen und von dort routiniert die Initiative zu ergreifen:

„AGATHE vom Hintergrund Annehmen, annehmen! Ach, Sie haben den Kontrakt da? – Darf man ihn sehen? – Sie kommt nach vorne, Fanny und Fedor kommen ihr entgegen. – Moritzki, Frau Theren und Klara bleiben in lebhaftem Gespräch vorne.
FANNY Sehen Sie – da ist er.

³²⁴ Vgl.: Schnitzler: *Märchen*, Bd. 1, S. 129.

³²⁵ Schnitzler: *Märchen*, Bd. 1, S. 192f.

³²⁶ Schnitzler: *Märchen*, Bd. 1, S. 193.

AGATHE ihn routiniert durchfliegend *Das ist ja großartig!... Na, hören Sie, das wäre eine Narrheit, da zu refüsieren.*³²⁷

Wiederum zeigt sich, dass sie von Schnitzler als eine ernst zu nehmende Diskussionspartnerin konzipiert ist. Diese selbstbewusste Haltung lässt der Autor sie mit sprachlichen und außersprachlichen Mitteln unterstreichen.

Interessant ist an dieser Situation die Tatsache, dass Fanny genauso wie einst Agathe überhaupt die Möglichkeit besitzt, ihre Zukunft eigenständig in die Hand zu nehmen und sich aus eigenem Willen für einen der beiden Wege zu entscheiden. Den meisten Frauenfiguren im Schnitzlerschen Œuvre bleibt nämlich als Aussicht für ihr weiteres Leben, sich voll und ganz auf einen Mann einzulassen. Es deutet sich bei Fanny also an, was bei Fräulein Müller schon zur Gänze ausgeprägt ist: Männer spielen im Leben einer Schauspielerin eine untergeordnete Rolle. Natürlich darf man dabei niemals vergessen, dass es in erster Linie der Beruf ist, der jenen Frauen eine derartige Autonomie ermöglicht. In Schnitzlers Werken drückt sich diese durch die Konstituierung der berühmten Schauspielerin aus. Sie ist ähnlich konzipiert wie das männliche Personal und gekennzeichnet durch ihr Selbstbewusstsein, das oft in Selbstherrlichkeit übergeht.³²⁸

Dass die großen Damen des Theaters bei Schnitzler mit seinen Männerfiguren konkurrieren können, ist auch im *Märchen* deutlich erkennbar. Agathe ist eine der wenigen Frauen in den dramatischen Werken, die sich ausschließlich über sich selbst – ihr Auftreten, ihr Handeln und ihre Worte – definiert.³²⁹ Dies könnte man auf die Tatsache zurückführen, dass es sich bei dieser Figur um eine Nebenfigur handelt. Vergleicht man sie jedoch mit den anderen weiblichen Randfiguren, fällt auf, dass Fräulein Müller nicht durch die männlichen Figuren charakterisiert wird. Beschrieben wird sie ausschließlich durch implizite und explizite Selbstdarstellung. Selten lässt Schnitzler sie von Männern reden. Spricht sie über einen, dient dies nur dazu, ihre Unabhängigkeit als Schauspielerin zu untermauern und Fanny für dieses Leben zu begeistern.

³²⁷ Schnitzler: *Märchen*, Bd. 1, S. 192f.

³²⁸ Vgl.: Kapitel 2.3.2., S. 24ff.

³²⁹ Vergleichend dazu kann man die Schauspielerin im *Reigen* heranziehen, die in ihrem selbstbewussten, aber vor allem selbstherrlichen Auftreten eine Steigerung zu Agathe Müller aus dem *Märchen* darstellt. In dieser Figur kann man außerdem erkennen, dass Schnitzler in ihren Akten die Rollenverteilung gänzlich vertauscht hat, und die herrische Diva den aktiven Part ihres jeweiligen männlichen Gegenübers übernommen hat. Zwar darf man Agathe Müller nicht als herrisch bezeichnen, aber ihr Auftreten ist in vielerlei Hinsicht vergleichbar mit dem eines Mannes. Vgl. dazu auch: Kap. 2.3.2., S. 25.

Die Figur der Agathe Müller ist erfolgreich, da sie als treibende Kraft die Entscheidung Fannys mitverantwortet. Die gesamte Konzeption dieser Randfigur ist von Schnitzler gezielt auf diese Funktion ausgerichtet. Der Blick in eine mögliche Zukunft, den der Autor sowohl dem Zuschauer als auch Fanny mit der erfolgreichen Schauspielerin gewährt, ist für das Mädchen ebenso ausschlaggebend, wie ihr stetiges Drängen, den Vertrag für Russland zu unterzeichnen. Agathe ist trotz ihrer marginalen Anwesenheit im *Märchen* so hingesetzt, dass sie an den Stellen präsent ist, an denen ihre Argumente Fannys Entscheidung vorantreiben. Gewiss ist Fräulein Müllers Zureden nicht alleine Grund für die junge Schauspielerin, den Entschluss zu fassen, das Engagement im Ausland anzunehmen. Jeder ihrer Versuche, ihre junge Kollegin umzustimmen, mag er glücken oder nicht, verändert aber die Situation bis sie eskaliert. An diesem Punkt unterschreibt Fanny aus Trotz auf das unwirsche Verhalten Fedors den Kontrakt.³³⁰

Natürlich sind es mehrere Faktoren, die Fanny zu ihrer Entscheidung kommen lassen. Aber das sukzessive Einwirken Agathe Müllers in ihrer Funktion als handlungsmittbestimmende Figur, sowie ihre Vorbildfunktion haben maßgeblich am Ausgang der Handlung teil.

3.2.5. Isabella und Lucrezia in *Der Schleier der Beatrice* (1899)

Eingeführt in die Handlung werden die beiden „florentinischen Courtisanen“³³¹ Isabella und Lucrezia nachdem Filippo Loschi seine Geliebte Beatrice aus seinem Haus verwies. Diese, so der Dichter, habe ihn betrogen, da sie von einer Liebesnacht mit dem Herzog träumte.³³² Das Auftreten der Damen, die sich in Begleitung des „betrunken[en]“ Antonio und des „angeheitert[en]“³³³ Tito sowie von vier Musikanten befinden, bringt somit einen Bruch in die bedrückende Atmosphäre. Aber nicht nur die ausgelassene Stimmung der illustren Runde erzeugt innerhalb der Szene eine atmosphärische Wende, sondern auch der veränderte Sprachduktus. Schnitzler lässt die Protagonisten in Versen sprechen, für die Gäste Loschis wählt er hingegen Prosa. Dieser sprachliche Unterschied dient dazu, den gesellschaftlichen Unterschied zu markieren. Auffallend ist, dass Lucrezia die einzige der

³³⁰ Fedor liebt Fanny, und wird anfänglich auch nicht müde, dies zu beteuern. Schlussendlich kann er dennoch nicht damit leben, dass die junge Schauspielerin eine Frau mit Vergangenheit ist. Anstatt sie daran zu hindern, den Vertrag für Russland zu unterzeichnen, versucht er sie davon zu überzeugen, wie lukrativ diese Anstellung für sie wäre. Statt über seinen Schatten zu springen und so seine Geliebte in Wien zu behalten, kann Fedor seinen Stolz nicht überwinden und treibt sie von sich fort. Vgl.: Schnitzler: *Märchen*, Bd. 1, S. 190-200.

³³¹ Schnitzler: *Der Schleier der Beatrice*, Bd. 1, S. 554.

³³² Vgl.: Schnitzler: *Der Schleier der Beatrice*, Bd. 1, S. 575.

³³³ Schnitzler: *Der Schleier der Beatrice*, Bd. 1, S. 579.

„unbedeutende[n] Geschöpfe“³³⁴ ist, die ebenfalls in Versen spricht. Ihre einheitliche sprachliche Konstituierung, die sie somit von ihren Gefährten differenziert, ist als Hinweis auf ihre Relevanz innerhalb der Handlung zu werten. Im Gegensatz zu Lucrezia lässt sich bei Isabella nur eine kurzfristige sprachliche Veränderung erkennen. Da diese aber nur im direkten Werben um den Dichter eingesetzt wird³³⁵, muss sie als situationsabhängig gewertet werden. Denn Pfister unterstreicht, dass die Sprache nicht nur von der Charakterdisposition, sondern auch von der Situation, in der sich die Figur befindet, abhängig sein kann. Somit müssen Repliken einer Figur nicht homogen sein, sondern können je nach Redesituation und –intention stilistisch variiert und differenziert werden.³³⁶

Die Charakterisierung der Kurtisanen im *Schleier der Beatrice* nimmt Schnitzler vorrangig durch Eigen- und Fremdkommentar vor. So lässt er Tito und Antonio ihre Begleiterinnen als „nichtswürdige Geschöpfe“³³⁷ bezeichnen. Dies kann als Hinweis auf ihren Beruf als Kurtisane gewertet werden. Gleichzeitig werden Lucrezia und Isabella als schöne und junge „Mädchen aus Florenz“³³⁸ vorgestellt. Sollten sie sich am Anblick des Filippo „ebenso sehr berauschen“ wie an seinen Liedern, wird „Wahnsinn ihr Los“³³⁹ sein, ist sich Tito sicher. Der Kommentar der männlichen Begleiter deckt sich somit mit der expliziten Selbstdarstellung Isabellas und Lucrezias. Besonders Lucrezia, die sich als die ausschlaggebendste Nebenfigur erweisen wird, wird nicht müde, Filippo ihre Liebe zu gestehen:

*„Filippo, hättet ihr nicht hier geweilt,
Wo Ihr auch lebtet, dorthin war mein Weg –
Und mußst‘ ich barfuß stein‘ge Pfade wandeln!
Und ist es wahr, daß morgen tausend Schrecken
Einziehn in diese Mauern, lachend werf‘ ich
Mich in den Staub – ich lebte lang genug,
Haucht Ihr nur einen Kuß in meine Locken!
Doch wärt Ihr tot gewesen, niemals wieder
Hätt‘ ich wie andre Frauen lächeln können,
So liebt‘ ich Euch, noch eh‘ ich Euch gesehn.“*³⁴⁰

³³⁴ Schnitzler: *Der Schleier der Beatrice*, Bd. 1, S. 579.

³³⁵ Vgl.: Schnitzler: *Der Schleier der Beatrice*, Bd. 1, S. 620.

³³⁶ Vgl.: Pfister: *Drama*, S. 174f.

³³⁷ Schnitzler: *Der Schleier der Beatrice*, Bd. 1, S. 580.

³³⁸ Schnitzler: *Der Schleier der Beatrice*, Bd. 1, S. 580.

³³⁹ Schnitzler: *Der Schleier der Beatrice*, Bd. 1, S. 579.

³⁴⁰ Schnitzler: *Der Schleier der Beatrice*, Bd. 1, S. 580.

Lucrezia stellt sich mit dieser Replik als eine in Liebe entbrannte Frau dar, deren Glück von diesem Treffen abhängig ist. Da man als Rezipient die Informationen, die eine Figur auf der Bühne durch den Eigenkommentar preisgibt, stets als „subjektiv gebrochene Selbstdarstellung“³⁴¹ wahrnehmen muss, klingt dieses Liebesgeständnis einer Kurtisane ironisch. Besonders bei der dialogischen expliziten Selbstdarstellung kommt „als weiterer Verzerrungsfaktor die strategische Intentionalität des Sprechers, der ja häufig mit seiner Selbstdarstellung als einer bewußten Selbststilisierung den Dialogpartner zu beeinflussen sucht“³⁴², dazu. Dem Zuschauer präsentiert sich an dieser Stelle also eine junge Frau, die aufgrund ihres Berufsstandes in Schnitzlers Werken nicht mit dem Prädikat der Treue ausgezeichnet wird, aber trotz dieses *backgrounds*³⁴³ von tiefer Liebe spricht. Spätestens in dem Moment, da sich die beiden Kurtisane ihrer Begleiter entledigen wollen, wird die Verzerrung in ihrer Selbstdarstellung deutlich:

„TITO zu Lucrezia Ihr werdet mir doch wenigstens erlauben, an Eurer Seite Platz zu nehmen, holde Lucrezia?

LUCREZIA

Das dürft Ihr! Aber hört: berührt Ihr nur

Meine Knie – ich schwör‘ es! diese Nadel stech‘ ich

Mitten ins Herz Euch!

TITO ängstlich Doch seid Ihr glücklicherweise nicht gewohnt, Schwüre zu halten.

LUCREZIA

Der Liebe Schwüre nicht – doch solche halt‘ ich!“³⁴⁴

Zuvor noch betuernd, wie sehr sie Filippo Loschi liebt, enttarnt sich Lucrezia in dieser Textpassage selbst. Natürlich darf man nicht außer Acht lassen, dass hier der Faktor der Redesituation zu tragen kommt. Sowohl Lucrezia als auch Isabella empfinden – am Ziel ihrer Wünsche angelangt – ihre beiden Begleiter nur noch als lästiges Anhängsel. Dennoch ist dieser Dialogausschnitt für die Charakterisierung der Figuren ausschlaggebend. Er wirft die Frage auf, wie viel Gewicht man Lucrezias Liebesschwur geben kann, wenn sie ihn kurze Zeit später durch die Aussage entkräftet, sie halte sich nie an „der Liebe Schwüre“. Auch ist das Verhalten der Kurtisane bedenklich. Bei Loschi angelangt, möchte sie sich ihrem Gönner Tito schnell entledigen. Lucrezia charakterisiert sich also selbst als eine Frau, die stets auf ihren eigenen Vorteil bedacht ist. Und so bleibt an dieser Stelle die

³⁴¹ Pfister: Drama, S. 177.

³⁴² Pfister: Drama, S. 177.

³⁴³ Pfister: Drama, S. 178.

³⁴⁴ Schnitzler: *Der Schleier der Beatrice*, Bd. 1, S. 582.

Ungewissheit, wie schnell sie ihrer großen Liebe Loschi überdrüssig sein und ihn – wie Tito – gegen einen anderen austauschen wird.

Im dritten Akt ändert sich mit der Szenerie auch die Atmosphäre. Während im ersten Akt der Dichter mit seinem unerwarteten Besuch in seinem Garten ein (be-)rauschendes Fest feierte, hat sich der Schauplatz nun in ein „geräumiges Gemach“ des Filippo verlagert. Die abgebrannten Kerzen deuten ebenso auf eine ausschweifende Nacht hin, wie die „Reste eines Mahls“³⁴⁵ auf dem Tisch und die im Raum verteilt schlafenden Gäste. Als Filippo die Kurtisanen noch in der Nacht wegschicken will, reagieren beide unterschiedlich. Wie schon erwähnt, beginnt Isabella nun offensiv um die Gunst des Dichters zu werben, jedenfalls so lange, bis sich Lucrezia zu den beiden gesellt. Während Isabella, sobald sie merkt, dass sie bei Loschi keine Chancen auf Erfolg hat, aufgibt, bleibt Lucrezia hartnäckig. Sie fleht, bittet und beteuert, dass sie „treuer als die andern“³⁴⁶ ist. Als Beweis dieser unendlichen Liebe soll das Fläschchen, das sie bei sich trägt, dienen:

„LUCREZIA flehend *Filippo, laß mich*
Bei dir! Sieh, was ich tu'!
 Sie leert aus dem Fläschchen einige Tropfen in ein Weinglas.
FILIPPO Ein Liebestrank?
Dies faßt' ich nie, daß solcher Sieg euch freut!
LUCREZIA
Den hätt' ich insgeheim ins Glas geleert.
Das ist ein andrer. [...]
Behältst du mich nur diese Nacht bei dir,
Beim ersten Graun der Früh' will ich ihn trinken,
So glaubst du wohl, daß ich die Treu' dir halte.“³⁴⁷

Um Filippo zu zeigen, dass sie fähig ist, einem Mann alleine treu ergeben zu sein, verspricht sie, nach der gemeinsamen Liebesnacht den vergifteten Wein zu trinken. In dieser Selbstdarstellung der Lucrezia kommt eine figurenperspektivische Brechung zu tragen. Explizit soll demonstriert werden, dass Lucrezia für die Liebe des Dichters ihr Leben lassen würde. Implizit wird damit nur bewiesen, dass es ihr nicht möglich ist, nur einem Liebhaber treu zu sein. Wäre sie dazu in der Lage, bräuchte sie sich nicht zu vergiften.

³⁴⁵ Schnitzler: *Der Schleier der Beatrice*, Bd. 1, S. 618.

³⁴⁶ Schnitzler: *Der Schleier der Beatrice*, Bd. 1, S. 621.

³⁴⁷ Schnitzler: *Der Schleier der Beatrice*, Bd. 1, S. 621.

Und daher ist auch Ercoles Kommentar zutreffend, obwohl er die Kurtisanen, als er Filippos Haus betritt, zum ersten Mal sieht:

„ISABELLA

Ich sah Euch nie!

ERCOLE

Ich erst in dieser Stunde.

Doch weiß ich ganz gewiß, käm' Euch die Laune,

All die zu Tisch zu laden, die Ihr liebtet,

Ihr müßtet Stühle von den Nachbarn leihn. [...]

Wagt nun zu sagen, daß ich Euch nicht kenne,

*Weil Eure Namen mir verschwiegen sind!*³⁴⁸

Es zeigt sich also, dass Isabella und Lucrezia von den männlichen Figuren auf ihren Typus reduziert werden. Wie bei der dämonischen Frau in der *Liebelei*³⁴⁹ liegt dies auch hier an ihrer Konstitution als eindimensionale und statische Figuren. Die Statik zeigt sich bei Isabella in ihrem Verhalten: von Loschi abgewiesen, hält sie sofort nach anderen Männern Ausschau. In Lucrezias Verhalten ist dies nicht so eindeutig erkennbar. Im Gegensatz zu ihrer Begleiterin beteuert sie Besserung, bleibt schlussendlich aber ihrer Handlungsweise verhaftet.

Die statische Konstituierung Isabellas und Lucrezias wird auch in ihrem letzten Auftritt deutlich. Bei den Feierlichkeiten im Schloss des Herzogs treffen die beiden erneut auf junge Männer. Während Isabella den Dichter Loschi bereits vergessen zu haben scheint, hält Lucrezia an ihrem letzten Schwur fest. Vom Dichter zurückgewiesen, hauchte sie ihm im Gehen zu, dass sie „kein Jüngling mehr umfassen [werde], es sei denn/ An seines Lebens letztem Tag“³⁵⁰. Ironisch gebrochen wird diese explizite Selbstdarstellung diesmal durch den Kommentar Isabellas. Die Attitüde der Lucrezia entlarvend, stellt sie fest: „Ich wette, sie schwört dir was! Das ist so ihre Art.“³⁵¹ Ob Lucrezia den jungen Malvezzi schließlich wie angedroht im „Taumel eines Kusses ihre Nadel/ Ins Herz [...]“³⁵² stoßen wird, oder ob die ganzen Schwüre nur Selbstinszenierung sind, bleibt offen.

³⁴⁸ Schnitzler: *Der Schleier der Beatrice*, Bd. 1, S. 623.

³⁴⁹ Vgl.: Kapitel 3.2.1., S. 21ff.

³⁵⁰ Schnitzler: *Der Schleier der Beatrice*, Bd. 1, S. 627.

³⁵¹ Schnitzler: *Der Schleier der Beatrice*, Bd. 1, S. 627.

³⁵² Schnitzler: *Der Schleier der Beatrice*, Bd. 1, S. 656.

Abschließend soll noch geklärt werden, welche Funktion Schnitzler den Nebenfiguren Isabella und Lucrezia zuweist. Bedeutendster Moment in Bezug auf Lucrezia ist jener, als sie, um Filippo an sich zu binden, Gift in den Wein träufelt. Aufgabe dieser Figur ist es also, dieses Requisit sinnvoll in die Handlung einzuführen. Filippo nimmt sich nämlich mit dem vergifteten Wein das Leben, als er merkt, dass hinter Beatrices Beteuerungen, sie wolle mit ihm sterben, nur leere Worte stehen.³⁵³ Isabella bleibt das gesamte Drama über eine unbedeutende Figur. Ihre Rolle beschränkt sich darauf, mit ihren Kommentaren auf die Verzerrung in Lucrezias Charakterisierung hinzuweisen, die ihre Eigenkommentare implizieren. Der Auftritt der beiden nach Loschis Selbstmord ist dramaturgisch nicht mehr vonnöten, da sie ihre Funktion erfüllt haben. Er dient einer abschließenden Charakterisierung, die sich auf die Hervorhebung ihrer typenhafte Konstituierung konzentriert. Untermuert wird dies dadurch, dass Schnitzler szenisch nicht mehr darstellt, ob sich Lucrezia an ihr Wort hält und Malvezzi ermordet.

Als Figur ist weder Lucrezia noch Isabella von Bedeutung; vielmehr steht bei diesen weiblichen Nebenfiguren ihre Funktion – den Giftbecher bei Filippo Loschi zu hinterlassen – im Vordergrund. Darin lässt sich sowohl die *flatness* als auch die Statik in ihrer Konzeption erklären. Jede stärker ausgeprägte Weite, Länge, und Tiefe wäre bei diesen Figuren nicht relevant und wird daher ausgespart.

3.2.6. Gräfin Friederike Moosheim in *Zwischenspiel* (1904)

Diese weibliche Nebenfigur steht ausschließlich am Beginn der Handlung. Gemeinsam mit Amadeus Adams tritt sie im Eröffnungsdialog auf. Der Dialog der beiden fängt zunächst neutral an, der Kapellmeister studiert mit der Gräfin die Rolle der Philine aus *Mignon* ein. Dass es sich hierbei nicht um eine beliebige Gesangsstunde handelt, nimmt Schnitzler durch die explizit-auktoriale Charakterisierung in Form der ausführlichen Regieanweisung am Anfang des ersten Auftritts vorweg. Zwar ist eine detaillierte Beschreibung der Figuren im dramatischen Werk Schnitzlers keine Seltenheit, im *Zwischenspiel* ist sie jedoch aus zwei Gründen von besonderer Bedeutung: zum einen handelt es sich im Fall der Friederike um eine Nebenfigur, deren Bühnenauftritt auf wenige Minuten reduziert ist; zum anderen fällt im Laufe der Handlung auf, dass Schnitzler die Protagonistin Cäcilie im Gegensatz zur Gräfin Moosheim nicht in Form einer explizit-auktoriale Charakterisierung beschreibt.

³⁵³ Vgl.: Schnitzler: *Der Schleier der Beatrice*, Bd. 1, S. 631-641.

Daraus lässt sich schließen, dass Schnitzler auf die tragende Rolle dieser Nebenfigur hinweisen wollte. Auch ist dieser Umstand darauf zurückzuführen, dass sich der Autor bei der Figur der Cäcilie einer anderen Form der Charakterisierung bedient. Sie lässt er durch den Fremdkommentar der anderen Figuren definieren. Bei der Gräfin ist eine Regieanweisung zwingender, da sie nur im ersten Auftritt der ersten Szene in Erscheinung tritt, und anschließend aus dem Blickfeld der Protagonisten gerät. Durch diese Positionierung ist es von Relevanz, bereits anfangs Informationen über die Figur zu erhalten, um ihre Wertigkeit innerhalb der Handlung zu verstehen.

Bei Friederike, so erfährt man eingangs, handelt es sich um eine 28-jährige Dame, die „zierlich und rötlich blond“ ist und darüber hinaus ein „hellgrau englisches Kostüm“, eine „rote Seidenbluse“ und einen „breitrandige[n] elegante[n] Sommerhut“³⁵⁴ trägt. Viel aussagekräftiger als diese außersprachliche Information ist ihr Verhalten. So wird man als Rezipient schon kurz nach Einsetzen der Handlung erkennen, dass die beiden mehr zu verbinden scheint, als eine Gesangsstunde. Denn weder die Gräfin, noch Adams können sich auf die Musik konzentrieren. Amadeus' Verhalten auf die Sticheleien über die Freundschaft seiner Frau mit dem Fürsten Sigismund zeigt, dass seine Schülerin hier Probleme in seiner Ehe anspricht. Darüber hinaus kann man in diesem Dialog die Überlegenheit Friederikes erkennen. Dieses Selbstbewusstsein charakterisiert die Gräfin als eine Frau, die sich ihres Vorteils aufgrund ihres sozialen Status bewusst ist. Außerdem erfüllt sie als Schauspielerin erneut die Charaktereigenschaften, die diesem Frauentypus zugeschrieben werden.³⁵⁵ Während Agathe Müller im *Märchen* gänzlich unabhängig von der Männerwelt erscheint, hat diese Dame in ihrem Auftreten Amadeus Adams gegenüber frappante Ähnlichkeit mit der Schauspielerin im *Reigen*. Ebenso wie diese scheut sich Friederike Moosheim nicht, die Dinge anzusprechen, die mehr als offensichtlich sind:

³⁵⁴ Schnitzler: *Zwischenspiel*, Bd. 1, S. 896.

³⁵⁵ Allerdings ist diese Paarung – Schauspielerin und Gräfin – wirklich außergewöhnlich. Natürlich gab es in den höheren Schichten der Gesellschaft auch junge Mädchen, die sich für eine Laufbahn am Theater entschieden. Während im Vorstadtmilieu der Schauspielberuf als Möglichkeit gesehen wurde, sich als Frau eine gewisse Selbstständigkeit zu erarbeiten, fügten jene Mädchen aus Adel und Bürgertum mit der Entscheidung für diesen Beruf der Familie Schande zu. (Vgl.: Helleis: *Schauspielerin*, S. 4.) Da es sich bei Friederike jedoch um eine verheiratete Frau handelt, ist anzunehmen, dass sie ihren Titel erst durch die Heirat mit einem Grafen erlangte. Somit zeigt Schnitzler auf, welche Aufstiegschancen einem Mädchen im *Fin de siècle* mit dem Ergreifen dieses Berufs gegeben waren. Vgl. dazu auch: Kapitel 2.3.1., S. 21ff. und Kapitel 2.3.2., S. 24ff.

„*FRIEDERIKE* Nach einer solchen Stunde!... Sie sind nicht ganz unbefangen mir gegenüber, Amadeus.

AMADEUS Nicht unbefangen? ich? Ihnen gegenüber? – Ich glaube, Frau Gräfin, auch in Ihren verwegesten Augenblicken denken Sie nicht daran, daß meine Frau von Ihnen etwas zu fürchten hätte.

FRIEDERIKE Sie wollen mich wahrscheinlich mißverstehen. [...] Sie wissen sehr wohl, warum Sie gegen mich so gereizt tun, Amadeus. Weil Sie in mich verliebt sind.

AMADEUS sieht in die Luft und spielt Klavier

FRIEDERIKE Mit dem Dreiklang da werden Sie mir nicht das Gegenteil beweisen.

AMADEUS Dreiklang da... Sagen Sie mir lieber, was es für einer ist. Schlägt ihn nochmals wütend an.

FRIEDERIKE As Dur

AMADEUS gelangweilt G Dur selbstverständlich.

FRIEDERIKE neben ihm, lächelt An dem halben Ton soll unser Glück nicht scheitern.“³⁵⁶

Nicht nur, dass sie mit diesen Worten aufzeigt, dass sie das herablassende Verhalten Adams schon längst durchschaut hat, beweist dieser Dialogausschnitt darüber hinaus, wie selbstbewusst und über alle Zweifel erhaben die Schauspielerinnen im Werk Schnitzlers auftreten. Indirekt fordert sie ihr männliches Gegenüber zum Seitensprung auf. Eine derart intensive Form der appellativen Funktion des Ausdrucks wird man bei den süßen und braven Mädeln, sowie verheirateten Frauen vergeblich suchen. Im *Zwischenspiel* zeigt sich, dass sich bei den großen Damen des Theaters in Schnitzlers Werk vielfach die Zuschreibung von aktiv-männlich und passiv-weiblich umkehrt. Ähnlich wie im *Reigen* übernimmt auch in diesem Stück Friederike Moosheim die aktive Rolle und wirbt ohne Scham um das Objekt ihrer Begierde. Die kläglichen Versuche Adams, sich selbst, und auch die Gräfin über das Augenscheinliche hinwegzutäuschen³⁵⁷, wirken nicht nur lächerlich, sondern erinnern vor allem an die Koketterie, die die verheirateten Frauen im Schnitzlerschen Œuvre vor dem außerehelichen Liebesspiel zum Besten geben.³⁵⁸ Unterstrichen wird dieses ungleiche und für Schnitzler ungewöhnliche Machtverhältnis der Dialogpartner durch die außersprachliche Information, die die Figuren dem Rezipienten übermitteln. Während der Kapellmeister wild gestikuliert, von seinem Klavierhocker

³⁵⁶ Schnitzler: *Zwischenspiel*, Bd. 1, S. 898f.

³⁵⁷ In gleicher Weise versucht Amadeus im zweiten Auftritt der ersten Szene vor seinem Freund Albertus Rhon zu leugnen, dass er an der Gräfin interessiert sei. Auch hier wirken seine Ausflüchte eher dilettantisch als aufrichtig. Vgl.: Schnitzler: *Zwischenspiel*, Bd. 1, S. 901-903.

³⁵⁸ Vgl. dazu: Kapitel 2.2., S. 16ff.

aufspringt und in seinen „rasch[en]“, „zuweilen hastig[en]“³⁵⁹ Bewegungen wie ein aufgeschrecktes Tier wirkt, verharrt die Gräfin nahezu konstant in einer Position, von der aus sie amüsiert das Hin und Her des Amadeus beobachtet. Es ist Friederike, die sich als die Überlegene zeigt, sich ihrer Überzeugung sicher ist und diese durch ihr souveränes Auftreten zu unterstreichen weiß.

Durch sein Verhalten macht es Adams Gräfin Moosheim einfach, ihn mit ihrem feinen Spott zu treffen. So wird schon während des anfänglichen Geplänkels jener Punkt angesprochen, den sich der Kapellmeister wenig später zum Vorwand nehmen wird, um seine Ehe mit Cäcilie in eine „unerotische Freundschaft“³⁶⁰ umzuwandeln:

„FRIEDERIKE Nein, es kann Ihre Frau noch nicht sein. An einem so schönen Tag wie heute wird sie auf ihren Spaziergang doch nicht verzichten.

AMADEUS Was Sie da versuchen, Friederike, ist ziemlich kläglich.

FRIEDERIKE Warum denn? Ich weiß ja, daß sie zuweilen auch mit Ihnen spazieren geht.

AMADEUS Wenn es meine Zeit erlaubt, ja. Und manchmal mit Sigismund. Heute wahrscheinlich mit dem Fürsten Sigismund... das wollten Sie mir doch sagen?

FRIEDERIKE Weshalb denn? Sie wissen es doch. Mir fällt es wahrhaftig nicht ein, was Übles daran zu finden; er ist ja Ihr Freund.“³⁶¹

Die Eingangsszene im *Zwischenspiel* bietet demnach einen Ausblick auf die Geschehnisse, die noch folgen werden.

Friederike ist folglich die Person, die durch ihre spitzfindigen Worte, aber auch durch ihr Drängen die weitere Handlung ins Rollen bringt. Insofern hat sie bereits nach ihrem ersten Auftritt ihre Aufgabe erfüllt. Da sie für den weiteren Verlauf der Handlung nicht mehr von Belangen ist, wird sie auch nicht mehr szenisch präsentiert. Erwähnt wird sie noch ein einziges Mal, nämlich als die Rede auf die kurze Liebelei kommt:

„AMADEUS Aber – –. Ach Gott! du denkst, daß ich wegen der Gräfin...! Die Geschichte ist doch längst vorbei.

ALBERTUS Ist mir bekannt. Ich weiß auch, daß du dich nun auf andere Weise zu übertäuben suchst. [...]“³⁶²

³⁵⁹ Schnitzler: *Zwischenspiel*, Bd. 1, S. 896.

³⁶⁰ Doppler: *Darstellungsperspektive*, S. 52.

³⁶¹ Schnitzler: *Zwischenspiel*, Bd. 1, S. 899.

³⁶² Schnitzler: *Zwischenspiel*, Bd. 1, S. 923.

Dies ist der einzige Fremdkommentar, der im *Zwischenspiel* der Gräfin Friederike Moosheim zuteil wird. Er dient dazu, aufzuzeigen, dass die Affäre zwar oberflächlich blieb, aber dennoch schwerwiegende Folgen für die Ehe der Adams hatte. Indirekt wird die Gräfin hier charakterisiert als eine Frau, die sich nimmt, was sie will. Die Charakteristik, die ihr hier zuteil wird, deckt sich mit ihrer impliziten Selbstdarstellung. Erneut wurde hier die Zuschreibung vertauscht. Nicht Adams als Mann – wie in Schnitzlers Œuvre üblich – wurde der Liaison überdrüssig, sondern die Gräfin. So wird Amadeus Adams in die passive, sonst weiblich besetzte Zuschreibung gedrängt, und muss sich erneut der Laune der Schauspielerin fügen.

Die Konstitution dieser weiblichen Nebenfigur ist somit vergleichbar mit der der Agathe Müller aus dem *Märchen*. Wiederum erfolgt hier die Charakterisierung nahezu ausschließlich durch implizite und explizite Selbstdarstellung der Gräfin Friederike Moosheim. Gepaart mit außersprachlichen Informationen und Verhalten der Figur, ergibt sich das Bild einer starken Frau. Zwar ist sie nicht gänzlich unabhängig von den Männern zu sehen, durch ihr selbstbewusstes Auftreten und das aktive Werben um Adams Gunst unterstreicht sie aber nachdrücklich die Autonomie, die in Schnitzlers Œuvre nur den Schauspielerinnen zuteil wird.

Die Funktion, die dieser Nebenfigur in der Komödie zugeschrieben ist, beschränkt sich auf die Auslösung der dramatischen Verwicklung. Ihre Positionierung am Beginn und ihre Aufforderung zum Seitensprung entsprechen dieser Aufgabe ebenso, wie die Tatsache, dass sie einen Grund für die Auflösung der Ehe anspricht.

3.2.7. Agathe in *Der junge Medardus* (1909)

Ähnlich wie die Figur der Friederike Moosheim im *Zwischenspiel* tritt im *Jungen Medardus* erneut eine Frau am Beginn auf, die trotz ihrer marginalen Präsenz im Drama eine wichtige Funktion innehat. Bei Agathe Klähr handelt es sich um die jüngere Schwester des Titelhelden Medardus, deren Auftritt ausschließlich auf die erste Szene des Vorspiels beschränkt ist. Die Informationen, die über diese Figur preisgegeben werden, betreffen daher ausschließlich ihre Liaison zu François bzw. Franz von Valois. Zu begründen ist dies in der Tatsache, dass diese Liebesbeziehung zum Indikator für die weitere Handlung wird.

Bereits das Bühnenbild, das Schnitzler in der einführenden Regieanweisung vorstellt, gibt Auskunft über das Milieu, in das sich diese Figur und ihr Bruder einfügen. Das „Zimmer im Hause der Buchhändlerswitwe Franziska Klähr“ ist „[g]eräumig, bürgerlich, behaglich“³⁶³. Obwohl ein großer Tisch in der Mitte des (Bühnen)Raumes steht, sitzt Agathe abseits, im Erker, der sich im Hintergrund des Zimmers befindet. Die hereinbrechende Abenddämmerung akzentuiert nicht nur das „ernste[...], etwas blasse[...] Antlitz“³⁶⁴ des 18-jährigen Mädchens, sie soll darüber hinaus das melancholische Gemüt dieser Figur unterstreichen. Als dramaturgischen Kunstgriff, um Agathes introvertiertes Verhalten hervorzuheben, stellt ihr Schnitzler mit der Figur der Anna Berger ein Mädchen an die Seite, das er gänzlich konträr zeichnet. Der Eingangsdialog dient dazu, einerseits die politische Situation, in der Schnitzler seinen *Medardus* ansiedelt, zu umreißen, andererseits in einem ersten Fremdkommentar den Protagonisten und Namensgeber des Stückes zu charakterisieren. Gleichzeitig offenbart dieses Gespräch auch Informationen über die Mädchen. So verrät Anna durch ihr offensichtliches Interesse an Agathes Bruder Medardus, dass sie in ihn verliebt ist. Allerdings ist es nicht nur Medardus' morgiger Aufbruch in den Krieg, der sie belastet, sondern auch Agathes sonderbare Reaktion auf ihre Sorge:

*„AGATHE Nun laß es gut sein, Anna. Es wird dem Medardus nichts Übles geschehn draußen im Feld. Ich fühl's!
ANNA Beruf es nicht, Agathe, beruf es nicht.
AGATHE ernst Und wenn es anders kommt... Annerl? Es ist wohl nicht das Schlimmste, jung dahin zu gehen, und für was Hohes, Heiliges! Wissen wir denn, Anna, du und ich, was uns bestimmt sein mag... und andern, die uns lieb sind? [...] Wie leicht kann's geschehn, daß ich oder du oder sonst wer, der sich so recht geborgen fühlt und in guter Hut, eher von hinnen muß, als mancher von denen, die morgen ausziehen.
ANNA Was ist denn das für ein sonderbares Reden, Agathe? Du machst mir ja angst! Was gibt's denn, Agathe, sag' doch. Ist's was mit dem Franz? [...]“³⁶⁵*

Nicht nur Anna, sondern auch der Rezipient muss an dieser Stelle erkennen, dass mit Agathe etwas nicht in Ordnung ist. Während sie in ihrer Rede zuvor noch versucht, ihre Freundin zu täuschen, kann sie ihre Gefühle hier nicht mehr verbergen.

³⁶³ Schnitzler: *Der junge Medardus*, Bd. 2, S. 30.

³⁶⁴ Schnitzler: *Der junge Medardus*, Bd. 2, S. 30.

³⁶⁵ Schnitzler: *Der junge Medardus*, Bd. 2, S. 32.

Es steht schlecht um das junge Glück beider Mädchen. Während Anna in den Bruder ihrer Freundin vernarrt ist, der aber am nächsten Morgen in den Krieg ziehen wird, hat Agathe ihr Herz an François von Valois verschenkt. Ihm wurde jedoch bis auf Weiteres das Verbot erteilt, sie zu treffen, es sei denn, er käme, um um ihre Hand anzuhalten. Doch gerade daran zweifelt Agathe, denn nicht nur, dass der adlige Franz gesellschaftlich über der Bürgertochter steht, ist „sein Vater des festen Glaubens [...], ihm gebühre die Krone von Frankreich“. Er stammt nämlich „aus dem gleichen Blut wie der unglückliche König Ludwig, den sie in Paris hingerichtet haben“³⁶⁶.

Ähnlich wie zuvor bei Medardus beschreiben die Freundinnen in ihrem Dialog auch hier die Figuren, die im weiteren Verlauf des Dramas von Relevanz sein werden. Besonders die Charakterisierung Helenes, Schwester des François und später Teil des Racheplans des Medardus, ist von Bedeutung. Da der Fremdkommentar noch vor ihrem ersten Auftritt gegeben wird, ist seine Intention, dem Rezipienten eine bestimmte Vorstellung dieser Figur zu vermitteln. Eine solche Form der „Auftrittsvorbereitung“ stellt eine „weit verbreitete Konvention“ dar. „Der besondere Status eines solchen Fremdkommentars liegt darin, daß der Rezipient, da er sich ja von der Figur selbst noch kein eigenes Bild machen konnte, nicht über die Informationen verfügt, die es ihm erlauben würden, ihn hinreichend perspektivisch zu relativieren. Er wird damit in eine Haltung gespannter Erwartung auf den Auftritt der Figur versetzt [...]“³⁶⁷ Die Funktion der Agathe im *Medardus* beschränkt sich also nicht nur darauf, die dramatische Verwicklung auszulösen. Die Figur soll ferner eine kurze Beschreibung von Protagonisten, historischer Situation und Vorgeschichte geben, die für das Verständnis des Dramas vonnöten ist. Daher ist ihr Vorkommen ausschließlich auf das Vorspiel des *Medardus*, das wie eine Exposition vor dem eigentlichen Drama steht, beschränkt, ihr Selbstmord vonnöten, damit die Handlung ins Laufen kommt.

Interessant ist, dass Agathe als Medardus auftritt, aus dem Blickfeld des Rezipienten verschwindet. Zwar verlässt sie nicht die Bühne, im Text bleibt aber ungeklärt, wie sich die Schauspielerin, die Agathes Rolle darstellt, zu verhalten hat. Erst als ihr Bruder sie direkt anspricht und für ein vertrautes Gespräch zur Seite nimmt, kommt sie wieder zu Wort. Dies lässt auf die Wertigkeit der Figuren schließen, in dem Medardus als Protagonist und Namensgeber des Dramas die ungeteilte Aufmerksamkeit zukommt.

³⁶⁶ Schnitzler: *Der junge Medardus*, Bd. 2, S. 33.

³⁶⁷ Pfister: *Drama*, S. 253.

Auch Medardus erkennt, dass Agathes Stimmung gedrückt ist. Trotzdem übersieht er die Gefahr, die vom Schwermut seiner Schwester ausgeht. Er weiß, wie sehr ihr Herz an Franz hängt, denn er ist sich bewusst, dass der junge Herr von Valois „einer ist, den man gern haben muß“³⁶⁸, und so befürchtet er, dass sie ihn trotz des Verbots wiedergesehen hat:

*„MEDARDUS Wirf dich nicht weg, Agathe – wirf dich nicht weg!
AGATHE Hab‘ keine Angst, Medardus! Das kann ich dir schwören: Nie, nie bring‘ ich Schande über euch – und mich.
MEDARDUS Beim Andenken unsres Vaters schwör mir das!“*³⁶⁹

Agathe verspricht ihrem Bruder, dass sie niemals Schande über ihre Familie bringen werde. Dass diese Aussage Agathes nichts Gutes bedeuten kann, ist naheliegend. Somit beginnt sich an dieser Stelle abzuzeichnen, was wenig später handlungsinitiierend sein wird.

Als nach dem Gespräch der Geschwister Franz bei Familie Klähr auftaucht, um mitzuteilen, dass er Agathe heiraten werde, stellt sich dieser Hoffnungsschimmer nur als weiterer Rückschlag für die Liebenden heraus:

*„AGATHE fragend, flehend Franz, Franz...
FRANZ Einen Augenblick noch, daß sie nichts merken. Zum Fenster hin Leben Sie wohl, Medardus. [...]
AGATHE die ihn regungslos erwartet hat Nun?
FRANZ Es ist aus.
AGATHE So hab‘ ich deinen Blick recht verstanden?
FRANZ Ohne Hoffnung aus. [...] Der Vater war unerbittlich, meine Mutter ist ohne jede Macht, meine Schwester hat nur Hohn für mich. Frage nicht weiter. Die Stunde, aus der ich eben komme, muß vergessen sein, für die, in die wir gehen. Bist du bereit, Agathe?
AGATHE Hier hab‘ ich eben meinem Bruder geschworen, daß ich niemals Schande über unser Haus bringen werde. Und mir selber schwur ich es längst. Ich bin bereit, mein Geliebter!“*³⁷⁰

Spätestens hier lässt sich die Replik Agathes, die zuvor Anna stützen ließ, in das Gesamtbild ihrer Figurenkonzeption einfügen. Auch lässt sich erkennen, dass der Selbstmord von Agathe und Franz zwar nicht von vornherein geplant, aber stets der letzte Ausweg für die beiden war. Medardus Bitte an seine Schwester, sie solle keine Schande

³⁶⁸ Schnitzler: *Der junge Medardus*, Bd. 2, S. 42.

³⁶⁹ Schnitzler: *Der junge Medardus*, Bd. 2, S. 42.

³⁷⁰ Schnitzler: *Der junge Medardus*, Bd. 2, S. 46.

über sich und die Familie bringen, ist demnach nicht ausschlaggebend für die Entscheidung der Liebenden. Vielmehr ist es die Tatsache, dass Agathe von Franz ein Kind erwartet, einer Heirat der beiden jedoch seitens seiner Eltern niemals zugestimmt werden würde. Der Alternative, stattdessen Medardus' Freund Etzelt zum Mann zu nehmen, will Agathe ebenso wenig zustimmen, wie Franz jener, „das kindische Ding zu vergessen“ und „nicht doch lieber [seinem] Vater gehorsam“³⁷¹ zu sein.

Niemand aus Agathes Umfeld weiß, dass ihre Schwester, Tochter, Freundin schwanger ist, und erkennt, was die beiden Liebenden vorhaben. Auch wenn sie andere Signale aussendet, spätestens ab dem Heiratsversprechen von Franz sind alle Zweifel ausgeräumt. Wie vielen weiblichen Nebenfiguren im Schnitzlerschen Œuvre wird auch dieser von den Protagonisten zu wenig Aufmerksamkeit geschenkt. Mit den Folgen, die diese Haltung nach sich zieht, müssen sie leben. Betrachtet man die Figur der Agathe genauer, wird man feststellen, dass sie die einzige ist, die im Tumult um das Erscheinen des François nicht das Verhalten zeigt, das man von ihr erwarten würde. Statt erfreut über die »guten Neuigkeiten« zu sein, bleibt sie „regungslos“ und „starrt“ ihrem Geliebten „ins Auge“³⁷², bis der ihren Blick erwidert. Dass dieser keineswegs gute Nachrichten vermittelt, lässt sich an ihrer ängstlichen Reaktion nach Medardus Aufbruch erkennen.³⁷³

Der Selbstmord der beiden verändert die zu Beginn vorgezeichnete Handlung gravierend. Medardus, gelähmt vor Schmerz über den Verlust seiner Schwester, entscheidet, nicht mit dem Bataillon in den Krieg zu ziehen, sondern in Wien zu bleiben, um den Tod Agathes zu rächen:

*„Etzelt, ich bleibe. Hier ist mein Platz. Denn ich weiß, was heut geschah, das ist ein Anfang, Etzelt, kein Ende.“*³⁷⁴

³⁷¹ Schnitzler: *Der junge Medardus*, Bd. 2, S. 47.

³⁷² Schnitzler: *Der junge Medardus*, Bd. 2, S. 44.

³⁷³ Vgl.: Schnitzler: *Der junge Medardus*, Bd. 2, S. 46.

³⁷⁴ Schnitzler: *Der junge Medardus*, Bd. 2, S. 64. Am Grab seiner Schwester und François von Valois schmiedet Medardus einen teuflischen Plan: er will Helene von Valois in sich verliebt machen und anschließend zutiefst demütigen: „MEDARDUS Hast du vergessen, was geschah? Agathe war ihnen zu schlecht, Etzelt, und darum hat sie sterben müssen! Hast du's vergessen, Etzelt? Ich nicht! Und es kommt die Stunde, da zahl' ich's ihnen heim! Die Diener ruf' ich zusammen und die Mägde und schrei' es durch den Flur und lasse den Herzog rufen und die Herzogin und zerre die Prinzessin aus dem zerwühlten Bett, nackt über die Treppe...“ (Schnitzler: *Der junge Medardus*, Bd. 2, S. 110.) Dass er jedoch am Ende des Dramas selbst aus Eifersucht Helene tötet, damit ihr Attentat auf Napoleon vereitelt und somit unfreiwillig den Mann rettet, der für den Tod seines Vaters verantwortlich ist, zeigt wieder einmal, wie gerne Schnitzler die

Einem expliziten Fremdkommentar wird die Figur der Agathe nicht unterzogen. Charakterisiert wird sie nahezu ausschließlich über ihre Selbstdarstellung. Dass in dieser ein starker Verzerrungsfaktor vorherrscht, wird schließlich durch ihren Freitod unmissverständlich. Sie versucht, ihre Probleme vor Bruder und Freundin geheim zu halten, ihr Verhalten und ihr blasses Aussehen verraten sie aber. Informationen zum biographischen Hintergrund und zur psychischen Disposition der Figur wären hilfreich, bleiben im Fall der Agathe jedoch ausgespart. Zu begründen ist dies im Umstand, dass sie als eindimensionale, nicht mehrdimensionale Figur konzipiert ist; und in der Tatsache, dass diese aufgrund ihrer Positionierung sowie ihrer Konstituierung innerhalb des Dramas nicht weiter von Gewicht sind. Mit ihrem Selbstmord löst sie schließlich den Konflikt aus, der die weitere Handlung initiieren soll, und diesen zu rechtfertigen ist ihre Funktion im Vorspiel.

Im Gegensatz zu vielen weiblichen Nebenfiguren, die ich diesem Kapitel behandelt wurden, tritt uns mit Agathe ein Mädchen entgegen, deren Dasein sich auf die Männer in ihrem Umfeld ausrichtet. Zum einen ist da ihr Bruder Medardus, dem sie schwört, niemals Schande zu bereiten, zum anderen ihr Geliebter François, von dem sie ein Kind erwartet und mit dem sie stirbt. Insofern greift Schnitzler auch im *Jungen Medardus* das Thema der ungewollten Schwangerschaft auf, und zeigt die Problematik, die bei jeder Liaison mit einem gesellschaftlich höhergestellten Mann auftreten kann. Ähnlich wie im *Professor Bernhards*, in dem die »Sepsis« nach einer illegalen Abtreibung verstorbt, kann auch in diesem Drama die nicht standesgemäße Liebe kein glückliches Ende finden.

3.3. Kontrastierende Nebenfiguren

In den Möglichkeiten ihrer Charakterisierung gleichen die weiblichen Nebenfiguren dieser Kategorie denen, die das Geschehen maßgeblich beeinflussen.

Die Bedeutung jener Figuren liegt in ihrem starken Kontrast zur Protagonistin. In dieser Funktion bleiben sie meist unwesentlich für den Handlungsverlauf, dafür bedeutsam für die Charakterisierung der weiblichen Hauptfigur. So sind diese Frauen entweder stark gebunden an die Moralvorstellungen der Jahrhundertwende oder laufen jeglicher Sittlichkeit zuwider. In beiden Fällen dient die Gegenüberstellung einer positiv oder negativ gezeichneten Nebenfigur jedoch dazu, die jeweils gegenteiligen Eigenschaften der Protagonistin hervorzuheben und zu verstärken. Dementsprechend sind diese Randfiguren meist angesiedelt im nahen Umfeld der Protagonistin, sind entweder Teil der Familie oder enge Freundin, selten Bekannte.

3.3.1. Elisabeth in *Komödie der Verführung* (1923)

Eng an die Figur der Elisabeth in der *Komödie der Verführung* geknüpft ist ihre Schwester Seraphine. Ihr gegenübergestellt dient diese weibliche Nebenfigur vor allem als ideales Vorbild – im Sinn der moralischen Vorstellungen des Fin de siècle. Schon im ersten Auftritt Seraphines wird deutlich, dass die junge Künstlerin ein unbeschwertes Wesen besitzt. So lässt sie sich nicht nur auf eine leichte Plauderei mit dem Dichter Ambros Doehl ein, sondern beschreibt in diesem Dialog auch ihre Schwester. Ohne zu überlegen, verrät sie Doehl, dass Elisabeth „ja noch immer ein bißchen verliebt“³⁷⁵ in ihn ist. Trotzdem ist Elisabeths Verhältnis zu Leutnant Leindorf eindeutig, denn Seraphine verspricht ihrem Vater Eligius Fenz: „Mach dich auf eine Überraschung gefaßt, Vater.“³⁷⁶

Dieser kurze Ausschnitt zeigt somit einiges über die Figur der Elisabeth. Die Information, dass die Tochter des Kammersängers für Ambros Doehl schwärmte, ist für die Handlung nicht relevant. Dies wird signifikant, wenn Elisabeth die Bühne betritt. Zwar deutet ihre Frage nach Doehl darauf hin, dass sie immer noch Interesse an ihm hat;³⁷⁷ da sie sich aber

³⁷⁵ Schnitzler: *Komödie*, Bd. 2, S. 857.

³⁷⁶ Schnitzler: *Komödie*, Bd. 2, S. 857.

³⁷⁷ Später wird sie ihrem Verlobten Leindorf verraten: „Ich sag’s dir lieber gleich, Karl, in den war ich einmal verliebt, als er noch nicht berühmt war und in den höchsten Kreisen verkehrte. [...]“ Schnitzler: *Komödie*, Bd. 2, S. 861.

„ohne eine weitere Erwiderung abzuwarten“³⁷⁸ um das Wohl ihres Vaters kümmert, verdeutlicht dies, wie sie gesehen werden möchte:

„ELISABETH [...] Wo hast du denn deinen Überzieher, Vater? Karl wird ihn dir aus der Garderobe holen.

ELIGIUS FENZ Eine Sommernacht, mein Kind. Ich habe den Überzieher daheim gelassen.

ELISABETH kopfschüttelnd Und so nah‘ am Teich. Über den Rand einer Bank streichend Die Bänke sind ganz feucht. Ach, ihr zwei, man sollte euch nie aus den Augen lassen.

SERAPHINE Und doch, man muß zuweilen. [...]“³⁷⁹

Obwohl Elisabeth die jüngere der beiden Schwestern ist, ist sie diejenige, die sich um die Familie kümmert. In der expliziten Selbstdarstellung wird sie als Ersatz für die Mutter, die „[z]ehn Jahre oder länger“³⁸⁰ schon tot ist, präsentiert. Sie ist reduziert auf das Häusliche, das Seraphine fehlt. Unterstrichen wird dieses Merkmal durch die in ihren Repliken wiederkehrende Sorge, dass ihre Schwester und ihr Vater ohne ihre behütende Hilfe nicht zurechtkommen werden.³⁸¹ Zusätzlich lässt Schnitzler ihr Aussehen Indiz für diese Charaktereigenschaft werden. Im Haus der Familie Fenz stellt Seraphine vor dem Bild der Frau Fenz fest: „Finden Sie nicht, daß Elisabeth unserer Mutter sehr ähnlich sieht?“³⁸²

Der Entschluss, Leindorf zu heiraten und mit ihm von zu Hause wegzuziehen, entspricht Elisabeths Ideal. Trotzdem ist sie sich bewusst, dass sie in Klagenfurt nicht „[v]iel mehr Amusement“³⁸³ zu erwarten hat, als die Briefe ihrer Freundinnen. Dass Seraphine einen anderen Weg einschlägt, zeigt sich bei ihren Zusammentreffen mit Max von Reisenberg, die stets durch ihre Koketterie³⁸⁴ gekennzeichnet sind. Explizit spricht Elisabeth aus, was sie sich für die Zukunft ihrer Schwester wünscht:

„AMBROS Elisabeth, auf Seraphineweisend der geschieht nichts! Und wenn es mit der Zeit zehn Liebhaber werden sollten, die bleibt ewig rein.

³⁷⁸ Schnitzler: *Komödie*, Bd. 2, S. 858.

³⁷⁹ Schnitzler: *Komödie*, Bd. 2, S. 858.

³⁸⁰ Schnitzler: *Komödie*, Bd. 2, S. 924.

³⁸¹ Vgl. u. a.: Schnitzler: *Komödie*, Bd. 2, S. 858, 859, 860, 862.

³⁸² Schnitzler: *Komödie*, Bd. 2, S. 924.

³⁸³ Schnitzler: *Komödie*, Bd. 2, S. 916.

³⁸⁴ Vgl.: Schnitzler: *Komödie*, Bd. 2, S. 878-883 und Kapitel 2.2., S. 17f.

ELISABETH Was reden Sie da, Ambros. Meine Schwester soll keine Liebhaber nehmen, sie soll eine tüchtige Hausfrau werden trotz ihres Geigenspielens, eine Frau, eine Mutter, dazu ist sie geboren. ³⁸⁵

Der Wunsch, dass Seraphine den moralisch richtigen Weg einschlägt, wird in Schnitzlers dramatischen Werken kein anderes Mal – nicht einmal von den Mutterfiguren – so deutlich ausgesprochen wie hier von Elisabeth. Besonders an dieser Stelle wird evident, dass bei dieser weiblichen Nebenfigur kaum eine Verzerrung zwischen impliziter und expliziter Selbstdarstellung vorherrscht. Das Bild, das in dieser Replik für die Protagonistin gezeichnet wird, lebt sie selbst. Trotzdem schwingt hier eine schicksalhafte Vorsehung mit: am Ende des Dramas wird Seraphine von Max ein Kind erwarten, sich aber Elisabeths Ideal trotzdem nicht beugen:

„Seraphine lässt sich verführen um Mutter zu werden. Sie braucht die Ehe nicht; sie lehnt nicht die Institution ab, sondern den Ehemann, von dem sie nicht abhängig sein will.

Elisabeth [...] heiratet. Und das heisst [sic], sie resigniert. Sie hat nichts mehr zu erwarten, keine Gedichte, nur die Langeweile der Provinzgarnisonen. Verführung hat es für sie nicht gegeben, das hat sie versäumt. ³⁸⁶

Obwohl dieses Drama vor dem Ausbruch des Ersten Weltkrieges angesiedelt ist und lange nach ihm geschrieben wurde, herrscht in ihm die Konvention der Jahrhundertwende. Grund dafür ist die „doppelte[...] Historizität“, die Schnitzlers Altersstil kennzeichnet. Das bedeutet, „dass er die Mehrzahl seiner Werke historisch schrieb, rückwärts gewandt; so sind sie uns heute doppelt historisch geworden.“³⁸⁷ Bei der Charakterisierung der Figuren ist diese Tatsache nicht außer Acht zu lassen. So entspricht das Frauenbild, dem die Figur der Elisabeth angelehnt ist, den Moralvorstellungen des Fin de siècle.

Funktion der Figur Elisabeth ist also, mit ihrer Charakterisierung die Beschreibung der Seraphine zu unterstreichen. Die sittlichen Werte der Schwestern sind von Schnitzler bewusst differenziert gewählt. So zeigt sich an Elisabeth das ideale Bild eines Frauenlebens im ausgehenden 19. Jahrhundert. Seraphine hingegen lebt außerhalb dieser

³⁸⁵ Schnitzler: *Komödie*, Bd. 2, S. 862f.

³⁸⁶ Urbach: Altersstil. In: Farese: Symposium, S. 35.

³⁸⁷ Urbach: Altersstil. In: Farese: Symposium, S. 32.

Norm. Die Gegenüberstellung der Schwestern dient dazu, dieses Merkmal nachdrücklich hervorzuheben.

3.3.2. Frau Katharina Binder in *Liebelei* (1894)

Frau Katharina Binder, die Frau des Strumpfwirkers, ist eine der Figuren, in der man weniger einen Gegenpol zur Protagonistin Christine sehen kann als eine moralische Instanz. Ihre Aufgabe ist es, in erster Linie Christine, und in Folge dem alten Weiring sowie dem Rezipienten aufzuzeigen, welchen Weg ein süßes Mädel ihren – und den patriarchalen und bürgerlichen Normen entsprechenden – Vorstellungen einzuschlagen hätte.

Katharinas Auftritt findet zu Beginn des zweiten Aktes statt, im „Zimmer Christinens“. Nicht nur, dass das Ambiente, von Schnitzler als „[b]escheiden und nett“³⁸⁸ beschrieben, im Kontrast zum „[e]legant[en] und behaglich[en]“³⁸⁹ Zimmer des bürgerlichen Fritz steht, bildet es sowohl für die Figuren als auch für ihr Gespräch den passenden Rahmen. Denn in keinem anderen Umfeld als diesem hätte eine Figur wie Frau Binder, die den Inbegriff der kleinbürgerlichen Moral verkörpert, ihre Meinung besser kundtun können. Erwähnenswert ist die Tatsache, dass Schnitzler diese Figur mit ihrer sittenhaften Anschauung nach dem ersten Akt auftreten lässt, in dem die beiden Vorstadtmädels Christine Weiring und Mizi Schlager mit den bürgerlichen Herren Fritz Lobheimer und Theodor Kaiser den Abend verbracht haben. Somit wird anhand dieser Figur aufgezeigt, wie weit Realität und Vorstellung der kleinbürgerlichen Töchter auseinanderklaffen. Außerdem fungiert sie als Bindeglied zwischen diesen beiden Situationen.

Katharina betritt erstmals die Bühne, als sich Christine gerade „zum Weggehen“³⁹⁰ ankleidet. Bereits hier prallen die Vorstellungen, die die beiden Frauen vom Leben haben, aufeinander. Während auf der einen Seite Frau Binder den Abend mit ihrem Mann „in‘ Lehnergarten“³⁹¹ verbringen wird, „weil heut dort Musik ist“³⁹², lehnt Christine ihre Einladung, mit dem Ehepaar Binder den Abend zu verbringen, ab:

³⁸⁸ Schnitzler: *Liebelei*, Bd. 1, S. 241.

³⁸⁹ Schnitzler: *Liebelei*, Bd. 1, S. 216.

³⁹⁰ Schnitzler: *Liebelei*, Bd. 1, S. 240.

³⁹¹ „Am Anfang des zweiten Aktes von *Liebelei* lädt Katharina Binder Christine ein, mit ihr und ihrem Mann im Lehnergarten essen zu gehen. Es handelt sich also nicht einmal um einen Schauplatz der Handlung, sondern nur um einen beiläufigen Satz im Dialog. Der Lehnergarten lag in dem erst 1892 eingemeindeten 15.

„CHRISTINE Danke sehr, Frau Binder... ich kann heut nicht... ein anderes Mal, ja? – Aber Sie sind nicht böse?‘
 KATHARINA Keine Spur... warum denn? Sie werden sich schon besser unterhalten können als mit uns.“³⁹³

Zwar beteuert Katharina, es mache ihr nichts aus, dass Christine den Abend nicht in ihrer Gesellschaft verbringen kann, doch ein Vorwurf ist nicht zu überhören. Auf die Anspielung, dass sie weiß, was Christine ihr verheimlichen möchte, reagiert diese mit einem „Blick“³⁹⁴. Dieser – ob vorwurfsvoll oder erstaunt – lässt Katharina nur kurz das Thema wechseln, um dann doch nachzuhaken:

„KATHARINA [...] Aber halten Sie sich meinerwegen nicht auf, Fräulein Christin‘, wenn Sie wegmüssen. Meinem Mann wird’s freilich sehr leid sein... und wem andern auch...
 CHRISTINE Wem?
 KATHARINA Der Cousin von Binder ist mit, natürlich... Wissen Sie, Fräulein Christin‘, daß er jetzt fix angestellt ist?
 CHRISTINE gleichgültig Ah. –
 KATHARINA Und mit einem ganz schönen Gehalt. Und so ein honetter junger Mensch. Und eine Verehrung hat er für Sie –
 CHRISTINE Also – auf Wiedersehen, Frau Binder.
 KATHARINA Dem könnt‘ man von Ihnen erzählen, was man will – der möcht‘ kein Wort glauben...
 CHRISTINE Blick.“³⁹⁵

In ihrer geschwätzigen Art verfällt die Frau des Strumpfwirkers in monologhaftes Sprechen³⁹⁶, übergeht bewusst Christines Desinteresse an ihren Verkupplungsversuchen und steuert ihre Informationen gezielt auf einen Punkt hin. Durch ihr unermüdliches Fortfahren wirkt die Figur der Katharina Binder vorerst lächerlich – sie kann bzw. will Christines Signale nicht verstehen – und gegen Ende des Dialogs rechthaberisch. Erst als Christine wirklich gehen will, entfaltet sich die Motivation dieser Figur: Frau Binders Rolle innerhalb der *Liebelei* kommt der einer moralischen Instanz gleich, sie „proklamiert die Tugenden, die gemeinhin als bürgerlich gelten, Bescheidenheit, Liebe zum

Bezirk; die bloße Erwähnung der Gegend kündigt nicht nur die topographische, sondern die gesellschaftliche Entfernung vom Schauplatz des ersten Akts, Fritz‘ elegante Wohnung in der Strohgasse [...] an.“ Yates: Sprachkrise, S. 218.

³⁹² Schnitzler: *Liebelei*, Bd. 1, S. 240.

³⁹³ Schnitzler: *Liebelei*, Bd. 1, S. 240.

³⁹⁴ Schnitzler: *Liebelei*, Bd. 1, S. 240.

³⁹⁵ Schnitzler: *Liebelei*, Bd. 1, S. 240f.

³⁹⁶ Vgl.: Pfister: Drama, S.179

»Häuslichen«, Fleiß, vor allem aber »Anständigkeit«, unmißverständlich: die Triebunterdrückung der noch nicht verheirateten Frau.³⁹⁷

Es ist bemerkenswert wie Katharina charakterisiert wird durch die Art, wie sie ihre Moralvorstellungen ausdrückt. Mit Einsetzen der Szene ist nicht zu übersehen, wie sehr es ihr ein Dorn im Auge ist, dass die kleinbürgerliche Christine ein Rendezvous mit dem jungen Herrn aus dem Bürgertum einem Abendessen mit dem idealen Heiratskandidaten vorzieht. Dennoch will sie sich während des gesamten Gesprächs als verständnisvolle Freundin zeigen, die selbst die Schelte gegen das unpassende Verhalten Christines nur indirekt über die Worte ihres Gatten zum Ausdruck bringt. Sie selbst sei überzeugt, dass „das Fräulein Christin“, [...] keine Person [ist], die mit eleganten jungen Herren am Abend spazieren geht, und wenn schon, so wird's doch so gescheit sein, und nicht grad in unserer Gassen!“³⁹⁸

Die Pause, die Schnitzler an das Ende dieser langen Replik setzt, nützt nicht nur Frau Binder als Verschnaufpause, in der sie sich sammelt, sondern soll vor allem Christine dazu dienen, über die Worte der Strumpfwirkersfrau nachzudenken. Bezeichnend ist dafür die abschließende Frage, die angesichts der vorhergegangenen Rede einer Feststellung gleichkommt. Erneut hofft sie, das Mädchen doch auf den in ihren Augen richtigen Weg zu führen, doch ein knappes „Nein“³⁹⁹ Christines macht auch diesen Versuch zunichte.

Das Eintreten Weirings unterbricht nicht nur die kupplerischen Versuche Frau Binders, sondern auch ihre moralischen Belehrungen. Doch nun erregt der Fliederzweig, den Christines Vater in Händen hält und ihr überreicht, Anstoß:

„WEIRING [...] Ich bin jetzt durch den Garten bei der Linie gegangen – da blüht der Flieder – es ist eine Pracht! Ich hab' mich auch einer Übertretung schuldig gemacht! Gibt den Fliederzweig der Christine. [...]

KATHARINA Sein S' froh, daß Sie der Wächter nicht erwischt hat.

WEIRING Gehn S' einmal hin, Frau Binder – es riecht noch genau so gut dort, als wenn ich das Zweigerl nicht abgepflückt hätt'.

KATHARINA Wenn sich das aber alle dächten –“⁴⁰⁰

³⁹⁷ Janz: *Liebelei*, S. 37.

³⁹⁸ Vgl.: Schnitzler: *Liebelei*, Bd. 1, S. 241.

³⁹⁹ Schnitzler: *Liebelei*, Bd. 1, S. 241.

⁴⁰⁰ Schnitzler: *Liebelei*, Bd. 1, S. 242.

„Setzt man ihre kupplerischen Absichten beiseite, so fällt auf, daß Schnitzler bürgerliche Moral in ihrer philiströsen Gestalt einer Figur zuordnet, die als Bandwirkersfrau im Stück den geringsten sozialen Rang einnimmt.“⁴⁰¹ Katharinas soziale Zugehörigkeit zeigt sich nicht nur im Beruf ihres Gatten – Binder als sprechender Name ist als Anspielung auf diese Arbeit gewählt –, sondern auch in ihrer Ausdrucksweise. Zwar ist diese ähnlich wie die der Familie Weiring, bei genauerem Vergleich kann man aber in Syntax und Wortwahl leichte Unterschiede erkennen. Noch frappanter sind diese Differenzen in Bezug auf die beiden jungen Herren aus dem Bürgertum. Einer expliziten Charakterisierung wird Frau Binder in der *Liebelei* nicht unterworfen. Schnitzler hat weder in Regieanweisungen noch im Text Auskunft über Katharinas Aussehen, Kleidung oder Alter Auskunft gegeben. Ausschließlich das Alter ihrer Tochter Lina lässt Rückschlüsse – wenn auch vage – auf ihr Alter zu. Alle weiteren Informationen sind aufgrund der Konzeption und Funktion dieser Figur nicht von Relevanz. An ihr soll demonstriert werden, wie sich in der Zeit des Fin de siècle die „Welt der Arbeit und der Armut in der Vorstadt“ gestaltet, „in der nicht nur die Fassade des anständigen Benehmens, sondern noch mehr das Einkommen, das »eine fixe Anstellung« einbringt, Faktoren von existenzieller Bedeutung sind.“⁴⁰²

Gerade deshalb steht diese Figur an einer Stelle des Dramas, an der die euphorische Stimmung Christines einen – vorerst leichten – Rückschlag erleiden muss. Dramaturgisch erfüllt sie hier die Funktion, Ausblick in die Zukunft der Protagonistin zu geben. Dass sie mit ihren Vermutungen richtig liegt, wenn sie auf eine Beziehung aus Vernunft pocht, da man „auf einen Grafen [...] ja doch nicht warten“ kann, da sich dieser gewöhnlich „empfiehlt [...], ohne daß er einen geheiratet hat“⁴⁰³, zeigt sich als Christine verfrüht von ihrem Rendezvous zurückkehrt. Angebliche „Kopfweh“⁴⁰⁴ Christines weiß Frau Binder als einzige der Anwesenden annähernd richtig zu deuten:

„KATHARINA Manche Leut' können grad das Frühjahr nicht vertragen. [...] leise zu Christine *Habt's Ihr euch gezankt?*
Unwillige Bewegung Christines.“⁴⁰⁵

⁴⁰¹ Janz: *Liebelei*, S. 37. Dieses Verhalten steht im starken Kontrast zu Weirings Verzicht auf väterliche Überwachung, der dezidiert unbürgerlich ist. Motiviert ist diese Einstellung durch die Erfahrung, die Christines Vater mit seiner verstorbenen Schwester machte. So ist er überzeugt, dass er ihrem Glück im Wege gestanden sei, und möchte denselben Fehler nicht bei seiner Tochter wiederholen. Vgl.: Kapitel 2.7., S. 36ff.

⁴⁰² Yates: *Sprachkrise*, S. 221.

⁴⁰³ Schnitzler: *Liebelei*, Bd. 1, S. 243.

⁴⁰⁴ Schnitzler: *Liebelei*, Bd. 1, S. 246.

⁴⁰⁵ Schnitzler: *Liebelei*, Bd. 1, S. 246 und 247.

Die geheimnisvolle Art, in der sie sich nach den Problemen zwischen den jungen Leuten erkundigt, zeigt, dass sie sich als Verbündete Christines sieht, die im Gegensatz zu ihrem Vater über die Liaison mit dem Fritz Bescheid weiß. Dennoch zeugt diese Frage nicht von tatsächlichem Interesse an Christines Beziehungsproblemen. Auf der einen Seite ist es der Versuch, ihre eigene Neugier zu stillen, auf der anderen Schadenfreude darüber, dass sie mit ihren Ansichten Recht behalten hat. Die plötzliche »Kopfschmerz-Attacke« bestärkt sie in dem Glauben, dass der Abend mit Franz für Christine die bessere Alternative gewesen wäre. Dass auch Christine Frau Binders Absichten durchschaut, lässt sich an ihrer wortlosen, abweisenden Reaktion feststellen.

Katharina Binder wird durch das Verhalten ihren Mitmenschen gegenüber als verschlagene Figur charakterisiert. Dies zeigt sich nicht nur in ihrer aufgesetzten Freundschaft zu Christine – die einseitig bleibt – sondern ebenso in ihrer Haltung zu Mizi Schlager. Dass sie die Freundlichkeit, die sie im direkten Aufeinandertreffen Mizi entgegenbringt, nur vorgibt, zeigt die Frage nach dem „reizende[n] Hüterl“⁴⁰⁶, das sie trägt. Entlarvend ist hier nicht nur, dass sie in den Gesprächen mit Christine und ihrem Vater abfällige Bemerkungen über Mizi fallen lässt⁴⁰⁷, sondern auch, dass ihre Frage zu übertrieben formuliert wird, um ernsthaftes Interesse – weder an Mizi noch an ihrem Hut – zu signalisieren. Dass sich diese der falschen Freundschaft Frau Binders bewusst ist, wird schon vor dieser Szene klar. Im Dialog zwischen Mizi und Christine wird Frau Binder vom süßen Mädels folgendermaßen beschrieben:

„CHRISTINE zu Mizi Und die Kathrin‘ hat mich noch aufgehalten.

MIZI O jeh, die falsche Person.

CHRISTINE Oh, die ist gewiß nicht falsch, die ist sehr gut zu mir.

MIZI Du glaubst auch einer jeden.

CHRISTINE Warum soll denn die gegen mich falsch sein?

FRITZ Wer ist denn die Kathrin‘?

MIZI Die Frau von einem Strumpfwirker und ärgert sich alleweil, wenn wer jünger ist wie sie.“⁴⁰⁸

⁴⁰⁶ Schnitzler: *Liebelei*, Bd. 1, S. 245.

⁴⁰⁷ Vgl.: Schnitzler: *Liebelei*, Bd. 1, S. 241 und 244. In beiden Stellen konstatiert Frau Binder, dass Mizi – Inbegriff des süßen Mädels – nicht der richtige Umgang für Christine sei.

⁴⁰⁸ Schnitzler: *Liebelei*, Bd. 1, S. 223.

Die Art, wie Schnitzler Katharina ihre Gesinnung auszudrücken lässt, kann als weiteres Charakteristikum herangezogen werden. Nur selten kommt ihr Standpunkt direkt zur Geltung, besonders in der Maßregelung Christines verschleiern sie ihn dadurch, dass sie Herrn Binder und Franz zu zitieren scheint. Und nach ihrem Abtritt schickt sie ihre neunjährige Tochter Lina zu Christine, um sich beiläufig zu erkundigen, „ob’s [Fräulein Christin‘] noch Kopfweh hat?“⁴⁰⁹

Der Autor lässt die Strumpfwirkersfrau ihr Sprechverhalten je nach Situation anpassen und somit manipulativ erscheinen. Obwohl sie bei Christine versucht, einen freundschaftlichen Ton zu halten, ist der belehrende Unterton dennoch nicht zu überhören. Beim alten Weiring ist der Klang, der mit ihren Worten mitschwingt, sanfter, und als das Gespräch auf seine verstorbene Schwester fällt, verständnisvoll. Im Zusammentreffen mit Mizi ist der Tonfall ihrer Stimme zuckersüß. So ist er für den Rezipienten, der sich im Wissensvorsprung befindet und im Gegensatz zu Mizi weiß, was Frau Binder von ihr hält, entlarvend. Nur in einem Punkt korrelieren die verschiedenen Sprechverhalten der Frau Binder: dann, wenn ihre starre Moralvorstellung vom Dialogpartner infrage gestellt wird. Hier weichen freundschaftlicher, verständnisvoller und aufgesetzter Ton ihrer Stimme einem trotzigem und rechthaberischen.⁴¹⁰

Schnitzler entwirft mit Katharina eine weibliche Nebenfigur, die aufgrund ihres sozialen Standes zutiefst moralisch, zugleich aber »falsch« und manipulierend ist. Diese Charaktereigenschaften sind konzipiert, um sie mit Katharina Binders Funktion in der *Liebelei* in Beziehung zu setzen. Sie soll in einem Drama, in dem sogar der Vater als Oberhaupt der Familie nicht im Sinne der bürgerlichen Normen regulierend in das Leben seiner Tochter eingreift, auf das Leben eines Vorstadtmädchens verweisen. Ihre Positionierung im zweiten Akt ist vom Autor so gewählt, dass sie in dieser Funktion die meiste Wirkung erzielt.

3.3.3. Mizi Schlager in *Liebelei* (1894)

Die Figur der Mizi Schlager hat in der *Liebelei* zweierlei Funktionen inne. Zum einen ist sie es, die ihre Freundin Christine mit Fritz, dem Freund Theodors, bekannt macht. Unter

⁴⁰⁹ Schnitzler: *Liebelei*, Bd. 1, S. 255.

⁴¹⁰ Vgl. u. a.: Schnitzler: *Liebelei*, Bd. 1, S. 241 und 243f.

diesem Aspekt würde sie sich in die Kategorie der handlungsauslösenden Figuren einfügen. Viel prägnanter ist jedoch Mizis Funktion als negativer Gegenpol zu Christine. Die Betrachtung dieser Funktion ist deshalb interessant, da die Zuordnung der Protagonistin zum Typus des süßen Mädels in der Sekundärliteratur hitzige Diskussionen entfacht.⁴¹¹ Eine Gegenüberstellung der beiden Mädchen aus der Vorstadt wird zeigen, inwieweit sich die verschiedenen Thesen widerlegen bzw. unterstreichen lassen.

Noch bevor Mizi und Christine ihren ersten Auftritt haben, werden sie im Dialog von Theodor und Fritz charakterisiert. Bereits hier ist zu erkennen, dass sich die beiden Mädchen von einander unterscheiden. Theodor bleibt in seiner Beschreibung eher oberflächlich, bezeichnet beide als „angenehm“. Der „tiefere Sinn“ an einer Beziehung ist für ihn, dass die „Weiber“ zum „Erholen“ da sind, dass „der Beginn keine besonderen Schwierigkeiten und das Ende keine Qualen hat“⁴¹². Im Gegensatz dazu entspricht schon die erste Charakterisierung Christines durch Fritz nicht dem Bild eines typischen süßen Mädels, wenn er meint: „Sie ist wirklich ein Schatz. So anhänglich, so lieb. Manchmal scheint mir fast, zu lieb für mich.“⁴¹³

Mit dieser Einschätzung der beiden jungen Offiziere korrelieren auch die Auftritte der Freundinnen. Um die Unterschiede zwischen den Mädchen zu verdeutlichen, lässt Schnitzler sie – obwohl gemeinsam angekündigt – einzeln die Bühne betreten. Den Anfang macht Mizi, in ihrer Konstitution zweifellos dem Typus des süßen Mädels entsprechend:

*„FRITZ Und wo ist denn die Christin‘? –
MIZI Kommt bald nach. Grüß‘ dich Gott, Dori.
THEODOR Küßt ihr die Hand
MIZI Sie müssen schon entschuldigen, Herr Fritz; aber der Theodor hat uns
einmal eingeladen –“*⁴¹⁴

Der stürmische und selbstbewusste Auftritt von Mizi steht – so zeigt sich im direkten Vergleich – im starken Kontrast zu dem der Christine:

*„CHRISTINE grüßt mit leichter Befangenheit Guten Abend. Begrüßung. Zu Fritz
Freut’s dich, daß wir gekommen sind? – Bist nicht bö’s?“*⁴¹⁵

⁴¹¹ Vgl. u. a.: Melchinger: *Illusion*, S. 32-39, Urbach: *Schnitzler*, S. 40-41, Huber: *Süßes Mädel*, S. 57-60.

⁴¹² Schnitzler: *Liebelei*, Bd. 1, S. 219.

⁴¹³ Schnitzler: *Liebelei*, Bd. 1, S. 219.

⁴¹⁴ Schnitzler: *Liebelei*, Bd. 1, S. 220.

⁴¹⁵ Schnitzler: *Liebelei*, Bd. 1, S. 223.

Während Mizi bezugnehmend auf die Einladung Fritz Worte entgegenbringt, die keine Erwiderung zulassen, stellt Christine ihm eine entschuldigende Frage. Der Unterschied ist also evident. Mizis souveräner Auftritt bedarf im Gegensatz zu Christines zögerlichem keine Regieanweisungen. Schnitzler geht in der Charakteristik der Freundinnen unterschiedlich vor. So setzt er im Fall der Mizi Schlager kaum explizit-auktoriale Charakterisierungen ein. Im Vergleich zu Christine sind sie bei ihr nicht vonnöten, da sie von Beginn an als Figur homogen ist, ihrem Typus also treu bleibt. Christine hingegen ist als Protagonistin des Stückes facettenreicher angelegt. Wegen ihrer Herkunft und ihrer Beziehung zum bürgerlichen Fritz zeigt sie Züge des süßen Mädels auf. Dennoch ist eine solche Zuordnung aufgrund ihres Verhaltens Männern gegenüber und der Tatsache, dass sie in das Verhältnis mit dem Offizier emotional involviert ist, zu oberflächlich.⁴¹⁶ Darüber hinaus zeigen die Regieanweisungen zur Figur der Christine Weiring eher Züge des Typus des braven Mädels.⁴¹⁷ So wird sie in diesen von Schnitzler meist als „sehr schüchtern“⁴¹⁸ und „traurig“⁴¹⁹ beschrieben.

Besonders evident wird dies, wenn man die Freundinnen vergleichend gegenüberstellt. So impliziert nicht nur ihr ungleicher Auftritt bereits die Differenz in ihrer Figurenkonzeption, sondern es lassen sich auch an anderen Stellen des ersten Aktes Unterschiede erkennen. Vornehmlich in ihrem Verhalten den jungen Offizieren gegenüber kann man Rückschlüsse auf die unterschiedliche Konstituierung von Christine und Mizi ziehen:

„MIZI ein Album in der Hand [...] Wer ist denn das? ... Das sind ja Sie, Herr Fritz... In Uniform!? Sie sind beim Militär? [...] Dragoner! – Sind Sie bei den gelben oder bei den schwarzen?

FRITZ lächelnd Bei den gelben.

MIZI wie in Träume versunken Bei den gelben.

THEODOR Da wird sie ganz träumerisch! Mizi, wach‘ auf! [...] Du, Mizi, ich bin nämlich auch beim Militär.

[...]

MIZI Ja, warum sagt Ihr einem denn das nicht... [...] Geh, Dori, da mußt du dir nächstens, wenn wir zusammen wohingehen, die Uniform anziehen.

THEODOR Im August hab‘ ich sowieso Waffenübung.

⁴¹⁶ Nach Judith Huber ist anzunehmen, dass die Behauptung Reinhard Urbachs, bei Christine und Mizi handle es sich um zwei unterschiedliche Ausformungen des süßen Mädels (vgl.: Urbach: Schnitzler, S. 40), nicht zutreffend sein kann. Nicht nur, dass zwei Ausdrucksformen eines Typus für Individualität des Typus sprechen und somit dessen Definition widersprechen würden, wäre aus dramaturgischer Sicht die Besetzung zweier Figuren durch den selben Typus wenig spannend. Vgl.: Huber: Süßes Mädel, S. 57f.

⁴¹⁷ Vgl.: Huber: Süßes Mädel, S. 59.

⁴¹⁸ Schnitzler: *Liebelei*, S. 227.

⁴¹⁹ Schnitzler: *Liebelei*, S. 238.

MIZI Gott, bis zum August –
THEODOR Ja richtig – so lange währt die ewige Liebe nicht.
MIZI Wer wird denn im Mai an den August denken. Ist's nicht wahr, Herr Fritz?
 [...]“⁴²⁰

Wie es um die Verbindlichkeit in ihrer Beziehung mit dem bürgerlichen Theodor steht, weiß Mizi genau und vermag dies, ohne sich selbst Illusionen zu machen, auszudrücken. Dass ihr dies nicht allzu nahe zu gehen scheint, zeigt sich in diesem Dialogausschnitt. Ihr sprachliches Verhalten deckt sich hier mit ihrer Intention: sie ist es, die Theodor auffordert, bald seine Uniform zu tragen, und auch sie spricht ausdrücklich die Voraussetzung an, auf der das Verhältnis der beiden basiert. Erst im Gespräch mit Christine offenbaren sich die wahren Hintergründe ihrer Haltung Männern gegenüber:

„CHRISTINE Geh, sprich nicht so, stell' dich doch nicht schlechter als du bist. Du hast ja den Theodor auch gern.
*MIZI Gern – freilich hab' ich ihn gern. Aber das erlebt der Dori nicht, und das erlebt überhaupt kein Mann mehr, daß ich mich um ihn kränken tät' – das sind sie alle zusamm' nicht wert, die Männer.“*⁴²¹

Mizi wirft einen Blick in ihre Vergangenheit, zeigt, dass hier der Grund zu finden ist, dass sie den Männern nun trotzig und herablassend gegenübersteht. Überhaupt lehnt sich diese Replik stark an eine klischeehafte Wendung an, die in Schnitzlers Werk nur aus dem Mund eines süßen Mädels kommen kann. Denn sie umreißt indirekt den Lebensstil dieser Mädchen aus der Vorstadt. Ihre kurzen Affären mit den Bürgersöhnen bedeutet für jene, in dieser beschränkten Zeit möglichst viel des luxuriösen Lebens der Innenstadt zu genießen, gleichzeitig aber wenige Gefühle zu investieren.⁴²²

Völlig anders stellt sich dem Rezipienten die Verbindung zwischen Christine und Fritz dar. Christine lässt den jungen Herrn zwar wissen, ihr sei bewusst, „daß es nicht für immer ist“⁴²³; an ihrem Verhalten kann man allerdings erkennen, dass sie nicht glücklich darüber

⁴²⁰ Schnitzler: *Liebelei*, Bd. 1, S. 221f.

⁴²¹ Schnitzler: *Liebelei*, Bd. 1, S. 247.

⁴²² Vgl. dazu auch: Kapitel 2.1., S.10ff. Diese Einstellung findet man am eindrucklichsten dargestellt in der Figur der Annie im *Abschiedssouper* aus dem *Anatol*. Obwohl die Protagonistin mit der Intention, mit dem Lebemann Anatol Schluss zu machen, zur Verabredung ins *Chambre séparée* kommt, verschlingt sie, ehe sie mit der Sprache herausrückt, noch gierig Austern und Champagner. Vgl.: Schnitzler: *Abschiedssouper*, Bd. 1, S. 68-80.

⁴²³ Schnitzler: *Liebelei*, Bd. 1, S. 225.

ist. Ihre indirekten Liebesgeständnisse⁴²⁴ entsprechen nicht nur nicht der Haltung eines süßen Mädels, sie lassen ihr abschließendes Zugeständnis vor allem als Beschwichtigung für Fritz erscheinen.

Um die Figur der Christine vom Typus des süßen Mädels zu differenzieren, setzt Schnitzler gezielt an den Stellen seine Regieanweisung, an denen sich ihre Repliken einer klischeehaften Wendung nähern. So wird unter anderem der Vorwurf, dass Fritz Christine am Abend zuvor versetzt hat, entschärft und steht im starken Kontrast zu Mizis Worten kurz davor.⁴²⁵ Erneut wird der Unterschied zwischen Mizis und Christines Verhalten evident. Christine, die neben Fritz stets devot wirkt und von Schnitzler explizit als „schüchtern“⁴²⁶, „ängstlich“⁴²⁷ und „traurig“⁴²⁸ charakterisiert wird, entspricht nicht dem Typus des süßen Mädels. Ihr Mizi als Innbegriff des süßen Mädels an die Seite zu stellen, ist somit ein kluger Zug von Schnitzler.

Eine Szene, die viel über die Konzeption der Mizi aussagt, ist jene, als sie im zweiten Akt mit Katharina Binder zusammentrifft. Hier zeigt sich ausdrücklich die Statik dieser Figur. Obwohl Mizi schon zu Beginn des Dramas die Frau des Strumpfwirkers als „falsche Person“⁴²⁹ bezeichnet und ihr keinerlei Zuneigung entgegenbringt, bleibt sie in der direkten Konfrontation mit Frau Binder ihrer freundlichen Art treu. Christine hingegen, die als Protagonistin der *Liebelei* dynamisch konzipiert ist⁴³⁰, verhält sich entgegen ihrer anfänglichen Sympathiebekundung abweisend und ist von Frau Binders spitzen Bemerkungen enerviert. Inwieweit dieses unterschiedliche Verhalten der Mädchen zu werten ist, ist fraglich. Einerseits zeichnet sich Mizi als jene Figur Schauspiel aus, die ungeachtet von Situation und Dialogpartner in ihrer Haltung und ihrem sprachlichen Stil unverändert bleibt. Andererseits kann diese unbeirrbar Freundlichkeit auch anders gedeutet werden. So bleibt Mizi, indem sie die spitzen Bemerkungen Katharina Binders ignoriert, die Überlegene in diesem Gespräch. Mit dieser Haltung stellt Schnitzler Mizi, die von Frau Binder aufgrund ihres Lebenswandels verurteilt wird, nicht nur charakterlich sondern auch ihr Niveau betreffend über die Strumpfwirkersfrau.

⁴²⁴ Vgl.: Schnitzler: *Liebelei*, Bd. 1, S. 224f.

⁴²⁵ Vgl.: Schnitzler: *Liebelei*, Bd. 1, S. 222 und 224.

⁴²⁶ Schnitzler: *Liebelei*, Bd. 1, S. 224 und 227.

⁴²⁷ Schnitzler: *Liebelei*, Bd. 1, S. 225.

⁴²⁸ Schnitzler: *Liebelei*, Bd. 1, S. 225 und 238.

⁴²⁹ Schnitzler: *Liebelei*, Bd. 1, S. 223.

⁴³⁰ Vgl.: Pfister: *Drama*, S. 242f.

Einzigste Ausnahme bildet diesbezüglich der Dialog zwischen Mizi und Christine, in dem Mizi ihre Freundin ermahnt, sich nicht zu stark an Fritz zu binden.⁴³¹ Ihr aus der Rolle Fallen rechtfertigt sie aber, indem sie sich als „so gute Freundin“ bezeichnet, die „ganz gut [weiß], was [sie] red“⁴³². Allerdings ist dieser freundschaftliche Rat auch kritisch abzuwägen, angesichts der Tatsache, dass sie es war, die Christine mit Fritz bekannt gemacht hat.

Die Figur der Mizi wurde von Schnitzler also deshalb stark typengetreu konzipiert, um an ihr die Differenz zu der Protagonistin aufzuzeigen. In dieser Funktion ist vor allem der erste Akt von Bedeutung. Hier setzt der Autor durch die Auftritte der Mädchen ebenso deutlich ihre Unterschiedlichkeit in Szene, wie im direkten Vergleich.

⁴³¹ Vgl.: Schnitzler: *Liebelei*, Bd. 1, S. 247f.

⁴³² Schnitzler: *Liebelei*, Bd. 1, S. 247 und 248.

3.4. Ahnungslose Nebenfiguren

Die statische Figurenkonzeption führt bei diesen weiblichen Nebenfiguren dazu, dass es scheint, als lebten diese Figuren ihr Leben neben der Handlung her, als hätten sie kaum bis gar kein Interesse an den Protagonisten. Dementsprechend gering ist auch ihr Einfluss auf die dramatische Entwicklung. Sobald sie beginnen, die Geschehnisse um sich herum zu verstehen, befindet sich die Handlung schon zugespitzt in einer ausweglosen Situation, was für sie ein regulierendes Eingreifen unmöglich macht.

Besonders evident wird dies im Fall der Mütter in Schnitzlers Œuvre. Zwar lieben sie ihre Töchter – und Söhne – abgöttisch, bleiben aber ahnungslos, wenn es um deren Gefühle und Leben geht. So sind sie die meiste Zeit damit beschäftigt, sich über die Reaktionen ihrer Kinder zu wundern, anstatt aktiv einzuschreiten.

Zu den derartig konzipierten Mutterfiguren gehören Frau Richter aus dem *Ruf des Lebens* ebenso wie Franziska Klähr im *Jungen Medardus*. Genauer betrachtet wird im Folgenden Frau Theren aus Schnitzlers Frühwerk *Das Märchen*, da sich in ihr alle Charakteristika dieser weiblichen Nebenfiguren exemplarisch vereint finden.

3.4.1. Frau Theren in *Das Märchen* (1891)

Wie kaum eine andere weibliche Nebenfigur versucht Frau Theren aktiver Teil der dramatis personae zu sein und stagniert dennoch passiv am Rande der Handlung. Schon der Beginn des *Märchens* ist bezeichnend: nicht Frau Theren sondern Agathe Müller eröffnet mit Fanny das Drama. Und sie ist es auch, die der jungen Kollegin rät, das Auslandengagement in St. Petersburg anzunehmen – im Gegensatz zu Frau Theren. Sie als Inbegriff der sich aufopfernden Mutter⁴³³ ist in ihrem Denken in den Moralvorstellungen des Fin de siècle verankert. Dieser Einstellung verleiht sie bereits bei ihrem ersten Auftritt explizit Ausdruck:

„AGATHE Beim Theater muß man eben viel hinnehmen; es geht nicht so glatt.
FANNY Man ist eigentlich eine Sklavin. – Denken Sie doch... wegen ein paar
Gulden mehr – und man soll gleich hinaus in die Welt!

[...]

FRAU THEREN Nun, wer ist denn schuld dran? Sie hätt‘ ja heiraten können...“⁴³⁴

⁴³³ Vgl.: Kapitel 2.5., S. 31ff.

⁴³⁴ Schnitzler: *Märchen*, Bd. 1, S. 129

Als statisch konzipierte Figur behält sie diese Überzeugung das Drama über bei. Daher lässt auch im dritten Aufzug die Verlobung von Klara Fannys enormen Erfolg am Theater für sie fast zur Nebensache werden.⁴³⁵ Überhaupt ist diese Stelle bezeichnend für die Konstitution der Figur der Frau Theren. Während sie sich einerseits Gedanken darüber macht, dass Adalbert Wandel „mit Klara zusammen [...] beim Theater [ist] und wartet“⁴³⁶, bleibt sie andererseits ahnungslos:

„FRAU THEREN Sie schauen sich die Kränze an? Der eine hier ist besonders schön.

FEDOR Ja!... von wem ist er denn?

FRAU THEREN Ach, das ist der große blonde Mann, der immer den Ecksitz in der ersten Reihe hat.

FEDOR harmlos So?... Wer ist das?

FRAU THEREN Ich hab' seinen Namen vergessen – Ein Baron ist es, glaub' ich.“⁴³⁷

Arglos berichtet sie Fedor von Fannys Verehrern am Theater. Ihr Verhalten impliziert somit, dass sie von der Liaison ihrer Tochter mit dem Schriftsteller nichts weiß. Gleichzeitig schöpft sie auch trotz Fedors Interesse an Fannys Erfolg keinen Verdacht. Selbst als gegen Ende des *Märchens* Wandel zu Klara meint: „Sie werden zugeben, Klara auf Fanny mit den Augen deutend – das muß jedem auffallen –“⁴³⁸, ist Frau Theren noch immer überrascht von Fannys unerwarteter Entscheidung.

Die Funktion dieser Figur innerhalb des Dramas ist also marginal. Weder ist sie es, die Fanny beratend zur Seite steht, noch weiß sie über das Leben ihrer Töchter Bescheid. Ihr einziger Verdienst ist es, die Eifersucht Fedors durch ihre Unwissenheit zu schüren, so dass es am Ende zum Bruch zwischen den Liebenden kommt.

Dementsprechend ist auch ihre Positionierung im Drama. Daher soll der erste Auftritt Frau Therens auch ihr längster bleiben. Dieser erteilt nicht nur Auskunft über die Figur selbst, sondern auch über ihre Beziehung zu Fanny und die ärmlichen Verhältnisse der Familie. So lädt sie Agathe Müller zum „Jour“ ein, obwohl es „zu essen [...] eigentlich nichts“ gibt, außer „Kakes und ein bißchen kaltes Fleisch“⁴³⁹. Fannys heftige Reaktion⁴⁴⁰ auf die

⁴³⁵ Vgl.: Schnitzler: *Märchen*, Bd. 1, S. 176f.

⁴³⁶ Schnitzler: *Märchen*, Bd. 1, S. 176.

⁴³⁷ Schnitzler: *Märchen*, Bd. 1, S. 180f.

⁴³⁸ Schnitzler: *Märchen*, Bd. 1, S. 197.

⁴³⁹ Schnitzler: *Märchen*, Bd. 1, S. 129.

spontane Einladung zeigt deutlich, wie angespannt das Verhältnis zwischen Mutter und Tochter ist. Und Frau Therens Fragen nach Fannys Engagement verschärfen die Situation nur noch mehr. Mit ihnen möchte sie sich als interessiert an dem Schaffen ihrer Tochter darstellen; implizit dienen sie in der Figurencharakteristik dem Zweck, die Bildungslosigkeit dieser Figur zu unterstreichen. Der geringe Grad an Bildung wird auch deutlich, wenn Frau Therens Repliken im weiteren Verlauf der Handlung kürzer und unbedeutender werden. Spätestens ab dem Moment, an dem die Anzahl der Figuren auf der Bühne mehr wird, und die Dialoge mit dem Auftritt von Fedor, Leo Mildner und Robert Well diffiziler werden, gerät Fannys Mutter sprachlich in den Hintergrund.⁴⁴¹

Angesichts der Konzeption dieser Figur ist die Reaktion Frau Therens am Höhepunkt der Handlung nicht weiter verwunderlich:

*„FRAU THEREN Warum willst du eigentlich nicht?
FANNY Aber Mutter – möchtest du gern mit mir in dieses schreckliche Rußland?
[...]
FRAU THEREN Ich selbst möchte wahrhaftig lieber daheimbleiben, ich bitt' Sie,
wenn man eine alte Frau ist... Jetzt soll ich mit einem Male die Theatermutter
werden, die überall mitreist! Und doch red' ich der Fanny zu.“⁴⁴²*

Entsprechend der Anmerkungen, die Schnitzler im Personenregister des *Märchens* dieser Figur zuordnet, hört sie auch hier Fanny nicht zu, sondern fällt ihr ins Wort.⁴⁴³ Somit verbleibt Frau Theren bei dieser kurzen Anmerkung, anstatt wie all die anderen das Für und Wider abzuwägen. Über die Figur sagt diese Replik recht viel aus. Erneut tritt hier eine Verzerrung von expliziter und impliziter Selbstdarstellung auf. Sie ist so konzipiert, dass sie als aufopfernde Mutter, die das Wohl ihrer Töchter über ihr eigenes stellt, gesehen werden soll. Zugleich vermittelt die Replik aber, dass es ihr lieber wäre, Fanny würde ihr die Strapazen einer „Theatermutter“ nicht antun. Diese Reaktion deckt sich mit den vorhergegangenen Repliken Frau Therens, in denen sie sich gerne indirekt bedauert. Wenn sie also meint: „[...] zu tun haben sie beide viel“, und nachsetzt: „Und ich eigentlich auch. Ich bitte Sie, Herr von Wandel – wenn kein Vater im Hause ist! –“⁴⁴⁴, beschreibt sie nicht

⁴⁴⁰ Vgl.: Schnitzler: *Märchen*, Bd. 1, S. 130.

⁴⁴¹ Vgl.: Schnitzler: *Märchen*, Bd. 1, S. 140ff.

⁴⁴² Schnitzler: *Märchen*, Bd. 1, S. 182.

⁴⁴³ Vgl.: Schnitzler: *Märchen*, Bd. 1, S. 126.

⁴⁴⁴ Schnitzler: *Märchen*, Bd. 1, S. 131.

nur indirekt die familiäre Situation, sondern wird vor allem implizit einer Charakteristik unterzogen. Somit zeichnet Schnitzler ein einheitliches Bild dieser Nebenfigur.

Dass die Figur der Frau Theren im *Märchen* eine untergeordnete Rolle spielt, zeigt sich vor allem an der Tatsache, wie sie charakterisiert wird. Ähnlich wie auch Agathe Müller wird sie von Schnitzler ausschließlich in Form von Selbstdarstellung beschrieben.⁴⁴⁵ In der selben Verfahrensweise liegt aber gleichzeitig die Differenz: während Fräulein Müller als starke Persönlichkeit keinem Fremdkommentar zur Darstellung bedarf, steht Frau Theren so weit am Rande der Handlung, dass sie für die übrigen Figuren des Stücks keiner Beschreibung wert ist. Deutlich wird dies durch ihre Präsenz auf der Bühne. Kaum eine andere Figur im *Märchen* hat innerhalb einer Szene so viele Auf- und Abtritte wie die der Frau Theren. Da sie „leise“ geht, „unhörbar, aber nicht schleichend“⁴⁴⁶, könnte es von Schnitzler angedacht sein, dass ihr ständiges Hin- und Her nicht weiter auffällt. Verbunden mit der Tatsache, dass Frau Therens Anteil am Text gering bleibt, ist es undenkbar, dass sie eine handlungsbestimmende Funktion innerhalb des Dramas innehat.

Wegen der geringen Anzahl ihrer Repliken muss man sich somit als Rezipient bei der Figurencharakteristik auf außersprachliche Informationen zur Figur stützen. Schnitzlers Angaben im Personenregister bleiben – der Konzeption dieses Typus entsprechend⁴⁴⁷ – auf das Nötigste reduziert. Nach den Vorstellungen des Dichters müsste Fannys und Klaras Mutter also eine „kleine, unansehnliche Frau, mit blassem, etwas vergrämten Gesicht“ sein, die im ersten Akt ein „schwarzes Kleid; im letzten ein braunes, etwas verschlissenes, das aber neu aufgeputzt ist“⁴⁴⁸, trägt. So passt Frau Theren in ihrer äußerlichen Erscheinung in das „Zimmer bei Therens“ mit der „einfache[n] Einrichtung“⁴⁴⁹, in das sie gestellt wird, und fügt sich nahtlos in die Reihe der männerlosen Frauen in Schnitzlers Œuvre.⁴⁵⁰

Aufgrund dieser Konstituierung bleibt die Figur der Frau Theren im *Märchen* ahnungs-, aber nicht funktionslos. Sie spricht die Einladung an Agathe Müller aus, die Fanny drängt,

⁴⁴⁵ Vgl.: Kapitel 3.2.4., S. 81ff.

⁴⁴⁶ Schnitzler: *Märchen*, Bd. 1, S. 126.

⁴⁴⁷ Vgl.: Kapitel 2.5., S. 31ff.

⁴⁴⁸ Schnitzler: *Märchen*, Bd. 1, S. 126.

⁴⁴⁹ Schnitzler: *Märchen*, Bd. 1, S. 127.

⁴⁵⁰ Vgl.: Kapitel 2.5., S. 31ff.

den Kontrakt zu unterschreiben. Und sie schürt die Eifersucht Fedors, dessen Verhalten die junge Schauspielerin zu ihrem Entschluss kommen lässt. Sie ist somit Indikator, um den Auftritt und die Reaktion der anderen Figuren dramaturgisch rechtfertigen zu können.

3.4.2. Fürstin Priska Wendolin-Ratzeburg in *Fink und Fliederbusch* (1917)

Dramen, in denen kaum Frauen zum Personal zählen, gibt es in Schnitzlers Werk recht wenige. Diese »Männerstücke« kennzeichnen sich dadurch, dass sie im beruflichen Umfeld der Protagonisten angesiedelt sind, in dem Frauen aufgrund der gesellschaftlichen Struktur des Fin de siècle kaum bis gar keinen Platz finden. Ähnlich wie im *Professor Bernhadi*, in dem mit Schwester Ludmilla die einzige weibliche Nebenfigur auftritt, bleibt auch im *Fink und Fliederbusch* Fürstin Priska Wendolin-Ratzeburg am Rande der Handlung. Während Schwester Ludmilla für den Fortlauf des Dramas maßgeblich ist, bleiben die Handlungen der Fürstin ohne große Konsequenzen.

In der Charakterisierung unterscheidet sich Fürstin Priska von Frau Theren bereits durch ihre Einführung in die Handlung. Noch vor ihrem ersten Auftritt wird zweimal über sie gesprochen. Den Anfang machen die Redakteure Kajetan, Obendorfer und Frühbeck der »Gegenwart«:

„OBENDORFER zu Kajetan Womit beglücken Sie denn diesmal unsre Leser?
 KAJETAN Unsre Leser – Plauderei. Park der Fürstin.
 OBENDORFER Was für eine Fürstin?
 FRÜHBECK Gibt doch für uns nur eine. Die Fürstin Wendolin.
 OBENDORFER vor sich hin A nimmer ganz jung.
 KAJETAN Herrliches Weib.“⁴⁵¹

Diese nebensächliche Beschreibung der Fürstin entspricht ihrer Stellung in der Komödie und wird mit einer zweiten Bemerkung über sie – nun in der Redaktion der »Eleganten Welt« – fortgeführt. Dort berichtet der sich als Fink ausgebende Fliederbusch über seine Begegnung mit „Ihrer Durchlaucht der Fürstin Wendolin“⁴⁵² auf dem Rennplatz. Beide Kommentare geben nur einen kurzen Abriss über diese Figur. Und sie dienen dazu, vorab ihr Verhältnis zu ihrem Cousin Graf Niederhof, der eine ausschlaggebende Rolle innehat, aufzuzeigen.

⁴⁵¹ Schnitzler: *Fink*, Bd. 2, S. 561.

⁴⁵² Schnitzler: *Fink*, Bd. 2, S. 595.

Spätestens wenn die Fürstin Wendolin die Bühne betritt, wird man als Rezipient feststellen, dass beim Bild, das in absentia aufgebaut wurde, keine Verzerrungen auftreten. Den Regieanweisungen Schnitzlers zufolge tritt dem Rezipienten mit der Fürstin Priska eine Frau entgegen, die „etwa siebenunddreißig, hübsch, in keiner Weise chargiert [ist], weder im Benehmen noch in Kleidung“⁴⁵³. Bezeichnend sind bereits die ersten Repliken dieser weiblichen Nebenfigur. Auf der Suche nach dem Chefredakteur der »Eleganten Welt« trifft sie auf Fliederbusch, an den sie sich – trotz ihres Gesprächs am Vortag – nicht gleich erinnern kann. Im Umgang mit dem Journalisten ist sie unkompliziert und hat nichts gegen seinen Vorschlag, Satan „alle Wünsche von Euer Durchlaucht aufs genaueste [zu] übermitteln“⁴⁵⁴. Das darauffolgende Gespräch beginnt mit einer kurzen Diskussion über die Zukunft der Zeitung, in dem die Fürstin Wendolin anklingen lässt, wie sie zu den Plänen ihres Cousins steht:

*„FLIEDERBUSCH [...] Durchlaucht sind gewiß informiert? Es stehen unserem Blatt bedeutsame Veränderungen bevor.
 FÜRSTIN Ja, ich weiß. Mein Herr Vetter will jetzt unter die Journalisten gehen. Na, warum nicht? Das ist sowieso das einzige, was er noch nicht probiert hat.
 FLIEDERBUSCH [...] Unsere Zeitung geht unter seiner Ägide einer großen Zukunft entgegen.
 FÜRSTIN Glauben Sie?
 FLIEDERBUSCH Ich bin fest davon überzeugt. Und da ja auch Seine Durchlaucht, der Fürst Wendolin [...] der Umgestaltung der »Eleganten Welt« nicht ganz fernsteht. –
 FÜRSTIN Ja, Geld soll er dazu hergeben. [...]“⁴⁵⁵*

Die Fürstin zeigt sich in dieser Dialogpassage nicht an den geschäftlichen Ambitionen des Grafen Niederhof interessiert. Trotzdem kann man erkennen, dass sie mit guter Menschenkenntnis ausgestattet ist, da sie die Absicht des Grafen, ihren Gatten um finanzielle Hilfe zu bitten, durchschaut. Dass sie nicht weiter darauf eingeht, sondern sich selbst unterbricht, liegt an der Tatsache, dass sie politische Belange nicht interessieren.⁴⁵⁶ Für sie ist somit auch die »Elegante Welt« nicht mehr als „ein sehr amüsantes Blatt“, in dem sie „die Geschichten aus der Kulissenwelt [...] immer mit viel Vergnügen“⁴⁵⁷ studiert.

⁴⁵³ Schnitzler: *Fink*, Bd. 2, S. 604.

⁴⁵⁴ Schnitzler: *Fink*, Bd. 2, S. 605.

⁴⁵⁵ Schnitzler: *Fink*, Bd. 2, S. 605.

⁴⁵⁶ Vgl.: Schnitzler: *Fink*, Bd. 2, S. 606.

⁴⁵⁷ Schnitzler: *Fink*, Bd. 2, S. 606.

Diese Stelle im Dialog markiert schließlich auch den Wendepunkt. Im Gespräch über die Feierlichkeiten im Fürstlichen Park verfällt Fürstin Priska in fast monologhaftes Sprechen, behält stets die Oberhand während Fliederbusch zum Stichwortgeber degradiert wird. Allerdings wirkt sie trotz dieses sprachlichen Verhaltens nur bedingt geschwätzig oder egozentrisch; vielmehr zeigt der Autor sie als selbstbewusste Frau, die sich aufgrund ihres sozialen Status auch die ein oder andere ironische Bemerkung nicht zurückhalten kann. Somit scheitert Fliederbuschs Versuch, die Fürstin zu beeindrucken, daran, dass sie seine Absicht durchschaut.⁴⁵⁸

Erst als sie durch Fliederbuschs Telefonat von dem Duell erfährt, das Fink/ Fliederbusch gegen sich selbst führen soll, fängt sie an, sich für den jungen Mann zu interessieren. Entsprechend ihrer Konstituierung will sie sofort wissen, was er „ang’stellt“ hat, und vermutet das für sie einzige Logische: Fliederbusch kann nur einem „eifersüchtigen Gatten das angetraute Weib abspenstig gemacht oder gar ein unschuldiges Mädel von Pfad der Tugend weggelockt“⁴⁵⁹ haben. Andere Möglichkeiten zieht sie nicht in Betracht, will davon auch nichts hören.

Die bewusste Abkehr von politischen Themen, die der einzigen Frauenfigur im *Fink und Fliederbusch* zugeschrieben wird, hat zwei Gründe. Da die Fürstin gesellschaftlich und politisch den höchsten Rang belegt, läuft sie Gefahr, in ihrem autonomen Verhalten zu männlich zu wirken. Ein politisches Desinteresse entspricht dem Weiblichkeitsbild der Jahrhundertwende und soll den Unterschied zum Rest der männlichen dramatis personae unterstreichen. Dramaturgisch gesehen hat dieses Charakteristikum zur Folge, dass sie als einzige die Zusammenhänge, die zum Duell führen, nicht durchschaut:

„KAJETAN [...] *Servus Fliederbusch! Nichts passiert? Gratuliere! Aber wo ist der andre?*

OBENDORFER Tot.

[...]

FÜRSTIN zu Fliederbusch Sie haben ihn wirklich –

FLIEDERBUSCH Durchlaucht, mein Name ist Fliederbusch!

FÜRSTIN Ja, wo ist denn dann der Herr Fink?

GRAF zur Fürstin Du siehst hier beide in einer Person vereint.

FÜRSTIN Ich versteh nicht recht – sind Sie vielleicht gar ein Doppelgänger?“⁴⁶⁰

⁴⁵⁸ Vgl.: Schnitzler: *Fink*, Bd. 2, S. 606f.

⁴⁵⁹ Schnitzler: *Fink*, Bd. 2, S. 608.

⁴⁶⁰ Schnitzler: *Fink*, Bd. 2, S. 646.

Funktion der Fürstin ist es, indirekt zur Auflösung des Konfliktes beizutragen. Sie bestellt Fliederbusch vor seinem Duell in ihren Park und obwohl in dieser Szene kaum anwesend, ermöglicht sie die Auflösung des Konflikts. Im Zusammentreffen des jungen Journalisten mit dem Grafen Niederhof wird Fliederbuschs berufliche Zukunft geklärt. Und das Fast-Aufeinandertreffen von Kajetan mit Fliederbusch führt beim Grafen zur Erkenntnis, dass es sich bei den beiden Duellierenden Fink und Fliederbusch um ein und dieselbe Person handelt. Da sich die Situation mit dem Angebot des Grafen bereits in Wohlgefallen aufgelöst hat, wäre die vorzeitige Lösung dramaturgisch nicht mehr notwendig. Folglich dient sie dazu, die Statik dieser Frauenfigur aufzuzeigen, die aufgrund ihrer Sensationslust nicht widerstehen kann und sich mit ihrem Vetter das Duell anschauen will.⁴⁶¹

⁴⁶¹ Vgl.: Schnitzler: *Fink*, Bd. 2, S. 640f. und 645.

3.5. Nebenfiguren, die im Schatten eines Mannes stehen

Diesen weiblichen Nebenfiguren ist gemein, dass ihre Charakterisierung zu einem großen Teil in Form des Fremdkommentars eines oder mehrerer Protagonisten vorgenommen wird. Dies hat zur Folge, dass der Ausschnitt des Lebens, der von dieser Figur gezeigt wird begrenzt ist. Er reduziert sich auf den Aspekt, der die weibliche Nebenfigur mit der männlichen Hauptfigur verbindet. Selbst die Loslösung vom Protagonisten führt bei ihr in die Abhängigkeit eines anderen Mannes.

Dementsprechend marginal ist ihre Funktion innerhalb der Dramen. Hauptsächlich sind diese Figuren konzipiert, um die Vergangenheit der Protagonisten zu reflektieren oder einen Ausblick in die Zukunft zu ermöglichen. Schnitzler charakterisiert somit, indem er die Nebenfigur beschreibt, gleichzeitig auch den Protagonisten.

Beispielhaft für diese weiblichen Randfiguren ist die Lolo Langhuber in *Komtesse Mizzi*. In ihr zeigt sich deutlich, wie stark ihre Verknüpfung mit den männlichen Figuren im Theatertext ist und inwieweit sich das in ihrer Charakterisierung auswirkt.

3.5.1. Lolo Langhuber in *Komtesse Mizzi oder der Familientag* (1907)

In dieser „Komödie in einem Akt“⁴⁶² dreht sich alles um die unfreiwillige Familienzusammenführung der Protagonisten: die Komtesse Mizzi trifft nicht nur zum ersten Mal nach seiner Geburt auf ihren fast erwachsenen Sohn, sondern auch auf die langjährige Geliebte ihres Vaters, dem Grafen Pazmandy.

Die zwei Frauenfiguren, die in diesem Stück auftreten, sind – jede auf ihre Art – dadurch gekennzeichnet, dass sie ihr Leben von einem Mann und ihren Erlebnissen mit ihm abhängig machen. So ist die Protagonistin Mizzi immer noch unverheiratet, weil sie vor siebzehn Jahren vom Fürsten Ravenstein enttäuscht wurde. Besonders evident ist dieses Merkmal bei der weiblichen Nebenfigur Lolo Langhuber. Das zeigt sich schon in der Art, wie sie in die Handlung eingeführt wird. Eine kurze Replik des Grafen deutet bereits zu Beginn des Einakters darauf hin, dass sich etwas verändert hat:

„GÄRTNER Wenn gräfliche Gnaden erlauben, die Teerosen hab' ich grad abgeschnitten.“

⁴⁶² Schnitzler: *Komtesse Mizzi*, Bd. 1, S. 1029.

GRAF Ja warum denn so viel?

GÄRTNER Der Strauch ist ganz voll. [...] Wenn gräfliche Gnaden vielleicht eine Verwendung hätten...

GRAF Hab‘ keine Verwendung. Na, was schaun S‘ denn? Ich fahr‘ heut nicht in die Stadt, ich brauch kein Bukett. [...]“⁴⁶³

Die Andeutungen über die Rosen weisen darauf hin, dass die regelmäßigen Besuche des Grafen in der Stadt einer Frau galten. Warum Pazmandy heute aber seine Gewohnheiten bricht, erfährt man kurz darauf, als es im Gespräch mit Fürst Ravenstein aus dem Grafen hervorbricht: „Weißt also das Neueste? Sie heirat‘.“⁴⁶⁴ Was auf diese Replik folgt, ist eine ausführliche Charakterisierung dieser weiblichen Nebenfigur durch den Grafen. Da dieser vor dem ersten Auftritt Lolos gegeben wird, kommt ihm die wichtige Aufgabe der Auftrittsvorbereitung zu. So muss man in der *Komtesse Mizzi* diese Beschreibung Lolos besonders kritisch betrachten. Schnitzler lässt nämlich einen Mann, der vor kurzem von der Tänzerin verlassen wurde, eine erste Charakterisierung durchführen. Die dennoch positive Einschätzung des Grafen kann durch die Dauer der Beziehung erklärt werden. Die Nachricht ihrer Hochzeit hat den Grafen überrascht, obwohl er schon lange weiß, dass sie, wenn „ein honetter Mensch kommt“, der um ihre Hand anhält, „stante pede von der Bühne“⁴⁶⁵ weggeht. Und so kann er Lolo ihren Entschluss „nicht einmal übelnehmen“⁴⁶⁶:

„GRAF [...] Weil ich’s nämlich so gut versteh‘. [...] Achtunddreißig hat’s bei ihr geschlagen. Und ihrem Beruf hat sie Valet gesagt. Also daß es ihr keinen Spaß macht, als pensionierte Ballettänzerin und als aktive Mätresse vom Grafen Pazmandy weiter zu existieren [...], das muß ihr doch jeder nachfühlen. [...]“⁴⁶⁷

Außerdem sieht der Graf Lolo als „sein Schicksal“, denn sie war ihm „Geliebte und Hausfrau zugleich“, schätzt die „Behaglichkeit bei ihr“ und, dass sie „immer gut aufg’legt“ war und „nie ein böses Wort“⁴⁶⁸ fallen ließ. Die Art, wie er über seine langjährige Geliebte zu sprechen pflegt, lässt Rückschlüsse auf die Figur Pazmandys zu. Es weist darauf hin, dass er Lolo sehr schätzt, auch wenn er kurz – fast trotzig – meint, dass er froh ist, jetzt

⁴⁶³ Schnitzler: *Komtesse Mizzi*, Bd. 1, S. 1031.

⁴⁶⁴ Schnitzler: *Komtesse Mizzi*, Bd.1, S. 1032.

⁴⁶⁵ Schnitzler: *Komtesse Mizzi*, Bd. 1, S. 1033.

⁴⁶⁶ Schnitzler: *Komtesse Mizzi*, Bd. 1, S. 1033.

⁴⁶⁷ Schnitzler: *Komtesse Mizzi*, Bd. 1, S. 1033.

⁴⁶⁸ Schnitzler: *Komtesse Mizzi*, Bd. 1, S. 1036.

„ein freier Mann“ zu sein, und „nicht jeden Abend [...] in die Mayerhofgassen“⁴⁶⁹ fahren zu müssen.

Interessant ist, dass sich die Beschreibung der Lolo ausschließlich auf ihren Charakter bezieht. Begründen lässt sich dies an der Tatsache, dass der Dialogpartner des Grafen, Fürst Ravenstein, seine ehemalige Geliebte bereits kennt. Eine konkrete Beschreibung ihres Aussehens ist somit hinfällig. Diese Aussparung führt gleichzeitig dazu, dass der Rezipient in eine „Haltung gespannter Erwartung auf den Auftritt der Figur“⁴⁷⁰ versetzt wird. Dass sie auftreten wird, daran besteht kein Zweifel mehr, als der Graf vom Telefonat zurückkehrt. Lolo ist auf dem Weg zur Villa, in deren Garten der Einakter angesiedelt ist, um das Versprechen Pazmandys einzulösen:

„GRAF [...] Du weißt, sie war noch nie in der Villa, [...] und ich hab‘ ihr versprochen, bevor sie heirat‘, darf sie einmal herauskommen, die Villa und den Park anschauen.[...]“⁴⁷¹

Der Versuch des Grafen, sie vor dem Tor abzufangen, scheitert, da sie „mit der Stadtbahn herausgefahren“ ist, „wie sich’s für [sie] schickt“. Obwohl ihr zukünftiger Ehemann Fiakereigentümer ist, ist „die Fiakerzeit“⁴⁷² für sie vorbei. Der Auftritt Lolos zeigt, dass sie eine Frau ist, die bekommt, was sie sich in den Kopf setzt. Somit spiegelt diese weibliche Nebenfigur eine deutliche Ambivalenz wider. Einerseits ist sie stark geprägt durch die beiden Männer – den Grafen und ihren Verlobten Wasner –, auf die sie ihr Leben abstimmt; andererseits zeigt sich an ihrer Haltung, dass sie eine starke Persönlichkeit besitzt, die sich ohne Probleme durchzusetzen vermag. Vor allem ihr sprachliches Verhalten demonstriert, dass sie der Situation gewachsen ist. Sie geht auf das Spiel Pazmandys ein und führt ihren spontanen Besuch auf eine Höflichkeitsgeste zurück, um sich „für das prachtvolle Bukett“⁴⁷³ zu bedanken, das er ihr zur Abschiedsvorstellung geschickt hat. Aber im Gegensatz zum Grafen kommt sie während des Dialoges nicht ins

⁴⁶⁹ Schnitzler: *Komtesse Mizzi*, Bd. 1, S. 1033.

⁴⁷⁰ Pfister: *Drama*, S. 253.

⁴⁷¹ Schnitzler: *Komtesse Mizzi*, Bd. 1, S. 1041.

⁴⁷² Schnitzler: *Komtesse Mizzi*, Bd. 1, S. 1052.

⁴⁷³ Schnitzler: *Komtesse Mizzi*, Bd. 1, S. 1052.

Stocken, sondern wirkt überlegen und distanziert.⁴⁷⁴ Im Gespräch mit der Komtesse nimmt sie auf ihr Verhalten Bezug:

*„KOMTESSE Es wird ein harter Schlag für Ihn sein. Ich weiß am besten, wie sehr er an Ihnen gehangen ist. Wenn er mir auch nie etwas erzählt hat.
LOLO Ja, glauben Sie nicht, Gräfin, daß es mir auch schwer ankommt? Aber ich bitt' Sie, Gräfin, was bleibt einem schließlich übrig? Ich bin auch nicht mehr die Jüngste, nicht wahr? Und man will doch endlich in geordnete Verhältnisse kommen. [...]“⁴⁷⁵*

Obwohl der Graf mehrere Male um ihre Hand angehalten hat, wollte sie nie, da es „kein‘ gut getan“⁴⁷⁶ hätte. Dieses Geständnis deutet darauf hin, dass sie Pazmandy wirklich gern hat, aber immer wusste, dass eine nicht standesgemäße Hochzeit dem Ansehen der Familie ebenso wenig zugute gekommen wäre wie ihr. Auch ihre spontanen Heiratspläne deuten auf eine positive Charakterzeichnung hin. Denn nicht der Wunsch, nach ihrer Bühnenkarriere abgesichert zu sein, sondern, dass sie sich „so wahnsinnig in den Wasner verliebt“⁴⁷⁷ hat, ist ihre Motivation.

Die Frauen sind sich sofort sympathisch. Das zeigt sich nicht nur in ihrem Verhalten, und daran, dass sie es explizit aussprechen⁴⁷⁸, sondern auch am herzlichen Abschied, bei dem Mizzis Umarmung sogar ihren Vater „betroffen“ und „etwas gerührt“⁴⁷⁹ macht.

Ihr kurzer Auftritt bestätigt, was Graf Pazmandy über seine langjährige Geliebte sagte – Lolo ist als eine liebenswerte Person konzipiert. Neben der Funktion dieser Nebenfigur, durch ihre Charakterisierung indirekt auch eine Beschreibung des Protagonisten zu geben, bleibt sie für die Handlung bedeutungslos. Ihre Hochzeitspläne sind nur einer vieler Gründe, die den Grafen und die Komtesse zum Aufbruch nach Ostende bewegen.

⁴⁷⁴ Vgl.: Schnitzler: *Komtesse Mizzi*, Bd. 1, S. 1051f.

⁴⁷⁵ Schnitzler: *Komtesse Mizzi*, Bd. 1, S. 1053.

⁴⁷⁶ Schnitzler: *Komtesse Mizzi*, Bd. 1, S. 1054.

⁴⁷⁷ Schnitzler: *Komtesse Mizzi*, Bd. 1, S. 1054.

⁴⁷⁸ Schnitzler: *Komtesse Mizzi*, Bd.1, S. 1054.

⁴⁷⁹ Schnitzler: *Komtesse Mizzi*, Bd. 1, S.1055

4. Resümee

Zwei Punkte waren für die Wahl des Themas ausschlaggebend. So werden in der Sekundärliteratur nur seine Protagonistinnen einer Charakteristik unterzogen. In ihrer Betrachtung ist zudem ein Grundkanon zu erkennen: die Frauenfiguren Schnitzlers finden ausschließlich über die erotische Komponente Einzug in seine Dramen.⁴⁸⁰

Durch die Beschäftigung mit den weiblichen Randfiguren zeigt sich, dass Schnitzler seinen Frauenfiguren ein weitaus größeres Spektrum an Funktionen zugeschrieben hat, als bis jetzt wahrgenommen wurde.

Die Frauen, die am Rande der Handlung stehen oder szenisch nicht präsent sind, bleiben stark eingeschränkt, nicht nur in ihrer Handlungsmacht sondern auch in den Möglichkeiten ihrer Entwicklung. Gleichzeitig ist aber eine große Zahl an weiblichen Nebenfiguren in Schnitzlers Œuvre zu finden, ohne die die Handlung nie zu ihrem dramatischen Höhepunkt geführt werden könnte. Ihre handlungsbestimmende Funktion ist nicht ausschließlich auf ein erotisches Umfeld beschränkt. Beispielhaft dafür ist unter anderem Schwester Ludmilla im *Professor Bernhardi*, die in Schnitzlers Anmerkungen sogar dezidiert als „leidlich hübsch“⁴⁸¹ bezeichnet wird – also entgegen dem üblichen Schnitzlerschen Frauenideal wenig sexuelle Anziehung besitzt. Trotzdem ist sie für den Verlauf der Handlung wohl ausschlaggebendstes Element. Erst wird durch ihr voreiliges Handeln der dramatische Konflikt ausgelöst, später durch ihre Falschaussage die Situation verschärft und schlussendlich aufgrund ihres Eingeständnisses die Handlung zu einem versöhnlichen Ende geführt. Obwohl nicht aktiv handelnd, ist auch Agathe Müller im *Märchen* als Beispiel heranzuziehen. Als berühmte Schauspielerin wird bei ihr Schönheit als Grundvoraussetzung⁴⁸² genommen. Trotzdem ist es nicht ihre verführerische Ausstrahlung, die in diesem Stück den Ausschlag geben soll, sondern ihre Überzeugungsfähigkeit. Der Protagonistin Fanny rät sie, nicht den Fehler zu machen, ihr Leben nach einem Mann zu richten, sondern ihre Karriere fernab von Wien – und Fedor – aufzubauen. Zwar ist Fräulein Müller nicht einziger Antrieb für Fannys Entscheidung, den Vertrag zu unterschreiben, aber dennoch setzt sie ihre Macht gezielt ein, um die junge Kollegin zu

⁴⁸⁰ Vgl. u. a.: Klüger: *Damen*, S. 33 und 56, Melchinger: *Illusion*, S. 82f..

⁴⁸¹ Schnitzler: *Bernhardi*, Bd. 2, S. 339.

⁴⁸² Vgl.: Schnitzler: *Märchen*, Bd. 1, S.127.

ihrer Entscheidung zu bringen. Somit ist auch hier eine Frauenfigur, die nicht im Mittelpunkt der Handlung steht, richtungsweisend für deren Ausgang.

Andere weibliche Nebenfiguren, bei denen die sexuelle Komponente ausgeblendet bleibt, erfüllen einen anderen Zweck. So sind Frau Katharina Binder oder Frau Theren Abbild eines bestimmten sozialen Milieus, sollen also das gesellschaftliche Umfeld der Protagonisten bzw. Protagonistinnen umreißen. Sie bleiben für die Handlung tatsächlich nebensächlich, nicht aber für die Charakterisierung der Hauptfiguren. So dient Frau Binder als moralische Instanz, die einen Einblick in das Leben eines Vorstadtmädels geben soll. Gleiches gilt für Frau Theren, deren Verhältnis zu ihrer Tochter bezeichnend für die aufopfernde Mutter bei Schnitzler ist und die Fannys soziale Verhältnisse aufzeigt.

Schnitzler ist im Umgang mit seinen weiblichen Nebenfiguren konservativ. Wie die Arbeit an diesem Thema zeigt, gibt es in seinen dramatischen Werken keine Frauenfigur, die freiwillig ungebunden und gleichzeitig positiv charakterisiert ist. Einzig bei seinen berühmten Schauspielerinnen schließt ihre Unabhängigkeit Attraktivität nicht aus. Bei allen anderen Frauenfiguren bedingt ihre Berufstätigkeit eine negative Zeichnung: sie sind entweder wenig anziehend oder weisen Charaktermängel auf.⁴⁸³

Die Auseinandersetzung mit Schnitzlers weiblichen Nebenfiguren führt zu deren Einteilung in Kategorien, in die sie gemäß ihrer Funktion im Drama oder ihrer Konzeption zugeordnet werden. So kennzeichnen sich die *backstage characters* durch ihre szenische Absenz und bilden eine Sonderform der weiblichen Nebenfiguren. Dominieren die *backstage characters* den Inhalt des Theatertextes, steht oft ihr Tod am Anfang, immer eine Erkenntnis des Protagonisten am Ende des Einakters. Ihre Funktion lässt sich also darauf festlegen, dass ihre Besprechung als Katalysator für den Protagonisten dienen soll. Haben sie eine handlungssteuernde Funktion, so werden sie nur marginal charakterisiert. Dies hat *flatness* und eine Reduktion auf ihren Typus zur Folge. Beide Ausprägungen des weiblichen *backstage characters* können aufgrund ihrer Abwesenheit von der Bühne ausschließlich im Kommentar der *dramatis personae* charakterisiert werden.

In der Charakterisierung der Nebenfiguren ist neben dem sprachlichen vor allem der außersprachliche Aspekt von Bedeutung. So konstituiert sich die Figur nicht nur in textueller Ebene, sondern auch in ihrer Darstellung. Physiognomie, Mimik und Kostüm

⁴⁸³ Vgl.: Kapitel 2.3.2., S. 27 und Scheuzger: Typenkonstellationen, S. 158f.

sind vorrangig von Schauspielerin und Inszenierung abhängig, in der Figurenanalyse aber unerlässlich.

Sind die weiblichen Nebenfiguren handlungsmittbestimmend, so kommt ihnen im Drama eine wichtige Funktion zu. Je nach ihrer Positionierung sind sie entweder Handlungsauslöser, *Dea ex Machina* oder handlungsmittbestimmend. Die kontrastierenden Nebenfiguren dienen der Charakteristik der Protagonistin und sind entweder positiv oder negativ im Sinn der moralischen Werte des *Fin de siècle* gezeichnet. Indem Schnitzler sie an die Seite der weiblichen Hauptfigur stellt, hebt er ihre konträren Charaktereigenschaften hervor. Die ahnungslosen Nebenfiguren in Schnitzlers dramatischem Werk sind meist dem Typus der aufopfernden Mutter zuzuordnen. Ausnahme in dieser Reihe bildet Fürstin Priska Wendolin-Ratzeburg im *Fink und Fliederbusch*. Sie verfolgen das Geschehen ohne es zu verstehen, um am Ende von seinem Ausgang überrascht zu sein. In dieser Ahnungslosigkeit tragen sie indirekt zur Verschärfung oder Lösung des dramatischen Konflikts bei. Die letzte Kategorie beschreibt jene Nebenfiguren, denen eine Charakterisierung vornehmlich über das männliche Personal des Dramas zuteil wird. Durch ihre Beschreibung wird der Protagonist charakterisiert und sein Leben reflektiert.

Generell ist eine Entwicklung im Umgang mit den weiblichen Randfiguren zu erkennen, die im Zusammenhang mit Schnitzlers Entwicklung als Autor steht. Mit den veränderten Themen in seinen Werken ist auch ein veränderter Umgang mit seinen Figuren ersichtlich. Während im Frühwerk Liebeleien von süßen Mädeln und jungen Bürgersöhnen dominieren, ist sein Spätwerk geprägt durch nachdenkliche Themen. Nicht nur Schnitzler ist gealtert, sondern auch seine Protagonisten. Mit dem Grafen Pazmandy, Julian Fichtner oder Stephan von Sala stehen nun Männer im Mittelpunkt seiner Werke, die ihr Leben *Revue* passieren lassen. Die Themen seiner Dramen werden politischer, das berufliche Umfeld der Protagonisten rückt vermehrt ins Blickfeld, die Frauenfiguren werden auf ein Minimum reduziert.⁴⁸⁴

Die weiblichen Nebenfiguren der frühen Werke Schnitzlers sind detaillierter charakterisiert. Dies ist zurückzuführen auf die Art, wie Schnitzler in der Beschreibung seiner Figuren vorgeht. Während er in einem seiner Erstlingswerke, dem *Märchen*, sowohl Haupt- als auch Nebenfiguren in der explizit-auktorialen Charakterisierung ausführlich

⁴⁸⁴ Vgl. u. a.: *Professor Bernhardt, Fink und Fliederbusch*.

schildert, rückt diese Charakterisierungstechnik z. B. in der *Komödie der Verführung* in den Hintergrund. Die Regieanweisungen, die hier zum Tragen kommen, beschränken sich ausschließlich auf Informationen wie Aussehen bzw. Ausstattung, also Faktoren, die stark abhängig von der performativen Ebene sind und je nach Inszenierung differieren können. Der Charakter und die Konstitution der weiblichen Nebenfiguren wird hier hauptsächlich über die textuelle Ebene fassbar, Fremd- und Eigenkommentar geben größtenteils Auskunft darüber. Schnitzlers Angaben im Personenregister des *Märchens* geben neben den genannten Informationen noch einen kurzen Abriss zur charakterlichen Konstitution der jeweiligen Figur. Darüber hinaus ist Schnitzler in seinen frühen Werken in den Regieanweisungen im Verlauf der Texte detaillierter. Reaktionen und Verhalten der Figuren, die über den sprachlichen Kontext hinausgehen, werden hier öfter hinzugezogen. Zwar sind Gestik und Mimik auch in späteren Werken Schnitzlers von Belang, allerdings erfüllen sie – wie der „kaum merkliche Augenwink des Pfarrers“⁴⁸⁵ in *Professor Bernhardi* – mehr eine dramaturgische Funktion, während sie kaum Auskunft über die Konstitution der jeweiligen Figur geben.⁴⁸⁶

Die ausführliche Beschäftigung mit Schnitzlers weiblichen Nebenfiguren zeigt, dass ihre Funktionen vielfältig sind. Nicht nur, dass die Verbindung zwischen Frau, Handlungsmacht und Erotik in diesen Figuren vielfach aufgehoben wird, es ist auch eine Entwicklung Schnitzlers im Umgang mit seinen Nebenfiguren erkennbar. Natürlich ist bei diesen Erkenntnissen stets zu bedenken, dass sich Dramenform und Funktion dieser Frauenfiguren auf ihre Konstituierung auswirken können. Vor allem ist an den Beobachtungen dieser Arbeit zu sehen, dass Schnitzler den weiblichen Nebenfiguren eine wichtige Rolle in seinen Dramen zuwies. So sind sie nicht nur für die Protagonisten, sondern auch für den Handlungsverlauf von großer Bedeutung.

⁴⁸⁵ Schnitzler: *Bernhardi*, Bd. 2, S. 356.

⁴⁸⁶ Vergleichend kann man hier auch den Dialog von Christine und Frau Binder in der *Liebelei* herbeiziehen, in der Christine durch ihre Körpersprache und Katharina durch ihre Pausen in den Repliken mehr von sich preisgibt, als sie es sprachlich ausdrückt. Schnitzlers Regieanweisungen sind hier unerlässlich. Vgl.: Schnitzler: *Liebelei*, Bd. 1, S. 240ff.

5. Bibliographie

Primärliteratur

- Schnitzler, Arthur: *Anatols Hochzeit*. In: Schnitzler, Arthur: Gesammelte Werke. Die dramatischen Werke. Erster Band. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag, 1962, S. 89-104.
- Ders.: *Das Märchen*. In: Schnitzler, Arthur: Gesammelte Werke. Die dramatischen Werke. Erster Band. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag, 1962, S. 125-200
- Ders.: *Das Vermächtnis*. In: Schnitzler: Gesammelte Werke. Erster Bd. Frankfurt/Main: Fischer, 1962, S. 391-464.
- Ders.: *Das weite Land*. In: Schnitzler: Gesammelte Werke. Zweiter Bd. Frankfurt/Main: Fischer, 1962, S. 217-320.
- Ders.: *Denksteine*. In: Schnitzler, Arthur: Gesammelte Werke. Die dramatischen Werke. Erster Band. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag, 1962, S. 63-68
- Ders.: *Der Gang zum Weiher*. In: Schnitzler: Gesammelte Werke. Zweiter Bd. Frankfurt/Main: Fischer, 1962, S. 739-844.
- Ders.: *Der grüne Kakadu*. In: Schnitzler: Gesammelte Werke. Erster Bd. Frankfurt/Main: Fischer, 1962, S. 515-552.
- Ders.: *Der junge Medardus*. In: Schnitzler: Gesammelte Werke. Zweiter Bd. Frankfurt/Main: Fischer, 1962, S. 27-216.
- Ders.: *Der Ruf des Lebens*. In: Schnitzler: Gesammelte Werke. Erster Bd. Frankfurt/Main: Fischer, 1962, S. 963-1028.
- Ders.: *Der Schleier der Beatrice*. In: Schnitzler: Gesammelte Werke. Erster Bd. Frankfurt/Main: Fischer, 1962, S. 553-680.
- Ders.: *Die Gefährtin*. In: Schnitzler: Gesammelte Werke. Erster Bd. Frankfurt/Main: Fischer, 1962, S. 499-514.
- Ders.: *Die letzten Masken*. In: Schnitzler, Arthur: Gesammelte Werke. Die dramatischen Werke. Erster Band. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag, 1962, S. 719-735.
- Ders.: *Die Schwestern oder Casanova in Spa*. In: Gesammelte Werke. Zweiter Bd. Frankfurt/Main: Fischer, 1962, S. 651-738.

- Ders.: *Die überspannte Person*. In: Schnitzler, Arthur: Gesammelte Werke. Die dramatischen Werke. Erster Band. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag, 1962, S. 201-205.
- Ders.: *Episode*. In: Schnitzler, Arthur: Gesammelte Werke. Die dramatischen Werke. Erster Band. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag, 1962, S. 50-63.
- Ders.: *Fink und Fliederbusch*. In: Schnitzler: Gesammelte Werke. Zweiter Bd. Frankfurt/ Main: Fischer, 1962, S. 555-650.
- Ders.: *Freiwild*. In: Schnitzler, Arthur: Gesammelte Werke. Die dramatischen Werke. Erster Band. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag, 1962, S. 265-326.
- Ders.: *Komödie der Verführung*. In: Schnitzler: Gesammelte Werke. Zweiter Bd. Frankfurt/ Main: Fischer, 1962, S. 845-974.
- Ders.: *Komtesse Mizzi oder der Familientag*. In: Schnitzler: Gesammelte Werke. Erster Bd. Frankfurt/ Main: Fischer, 1962, S. 1029-1062.
- Ders.: *Lebendige Stunden*. In: Schnitzler: Gesammelte Werke. Erster Bd. Frankfurt/ Main: Fischer, 1962, S. 690-701.
- Ders.: *Liebelei*. In: Schnitzler: Gesammelte Werke. Erster Bd. Frankfurt/ Main: Fischer, 1962, S. 215-264.
- Ders.: *Professor Bernhardi*. In: Schnitzler: Gesammelte Werke. Zweiter Bd. Frankfurt/ Main: Fischer, 1962, S. 337-463.
- Ders.: *Reigen*. In: Schnitzler: Gesammelte Werke. Erster Bd. Frankfurt/ Main: Fischer, 1962, S. 327-390.
- Ders.: *Süßes Mädels*. In: Urbach, Reinhard [Hrsg.]: Schnitzler, Arthur: Gesammelte Werke. Entworfenes und Verworfenes. Aus dem Nachlaß. Frankfurt/ Main: S. Fischer Verlag, 1977, S. 65-71.
- Ders.: *Weihnachtseinkäufe*. In: Schnitzler, Arthur: Gesammelte Werke. Die dramatischen Werke. Erster Band. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag, 1962, S. 41-50.
- Ders.: *Zwischenspiel*. In: Schnitzler: Gesammelte Werke. Erster Bd. Frankfurt/ Main: Fischer, 1962, S. 895-962.
- Schnitzler, Arthur: Gesammelte Werke. Aphorismen und Betrachtungen. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag, 1967.

- Schnitzler, Arthur: Gesammelte Werke. Die dramatischen Werke. Erster Band. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag, 1962.
- Schnitzler, Arthur: Gesammelte Werke. Die dramatischen Werke. Zweiter Band. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag, 1962.
- Schnitzler, Arthur: Gesammelte Werke. Entworfenes und Verworfenes. Aus dem Nachlaß. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag, 1977, S. 65-71.
- Schnitzler, Arthur: Jugend in Wien. Eine Autobiographie. 1. Aufl., Nickl, Therese, Schnitzler, Heinrich [Hrsg.]. Wien, München [u.a.]: Verlag Fritz Molden, 1968.

Sekundärliteratur

- Abels, Norbert: »... wenn heute noch in Österreich die Scheiterhaufen gen Himmel lohten«. Zur Dialektik des Ressentiments in Schnitzlers Komödie *Professor Bernhardi*. In: Fliedl, Konstanze [Hrsg.]: Arthur Schnitzler im zwanzigsten Jahrhundert. Wien: Picus Verlag, 2003, S. 140-157.
- Alewyn, Richard: Zweimal Liebe. Schnitzlers *Liebelei* und *Reigen*. In: Alewyn, Richard: Probleme und Gestalten. Essays. Frankfurt am Main: Insel Verlag, 1974, S. 299-304.
- Asmuth, Bernhard: Einführung in die Dramenanalyse. 5., aktualisierte Auflage. Stuttgart, Weimar: Metzler, 1997, S. 62-101.
- Attolini, Vito: Arthur Schnitzler im Filmschaffen von Max Ophüls. In: Farese, Guiseppe [Hrsg.]: Akten des Internationalen Symposiums 'Arthur Schnitzler und seine Zeit'. Jahrbuch für Internationale Germanistik. Reihe A, Kongressberichte, Band 13. Bern, Frankfurt am Main, New York: Verlag Peter Lang AG, 1985, S. 137-152.
- Baumann, Gerhart: Arthur Schnitzler: Spiel-Figur und Gesellschaftsspiel. In: Baumann, Gerhart [Hrsg.]: Vereinigungen. Versuche zu neuerer Dichtung. München: Wilhelm Fink Verlag, 1972, S. 145-172.
- Blasius, Dirk: Bürgerliche Rechtsgleichheit und die Ungleichheit der Geschlechter. Das Scheidungsrecht im historischen Vergleich. In: Frevert, Ute [Hrsg.]: Bürgerinnen und Bürger. Geschlechterverhältnisse im 19. Jahrhundert. Kritische Studien zur Geschichtswissenschaft, Bd. 77. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1988, S. 67-84.

- Bossinade, Johanna: »Wenn es aber ... bei mir anders wäre«. Die Frage der Geschlechterbeziehungen in Arthur Schnitzlers *Reigen*. In: Kluge, Gerhard [Hrsg.]: Aufsätze zu Literatur und Kunst der Jahrhundertwende. Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik. Amsterdam: Rodopi, 1984, S. 273-328.
- Braun, Christina von: Die Erotik des Kunstkörpers. In: Roebing, Irmgard [Hrsg.]: Lulu, Lilith, Mona Lisa...: Frauenbilder der Jahrhundertwende. Pfaffenweiler: Centaurus-Verlagsgesellschaft, 1988/89, S. 1-17.
- Brauneck, Manfred, Schneilin, Gérard: Theaterlexikon 1. Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles. 5., völlig überarbeitete Neuausgabe. Reinbeck b. Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag, 2007.
- Bruns, Brigitte: Geschlechterkämpfe und psychoanalytische Theoriebildung. In: Nautz, Jürgen, Vahrenkamp, Richard [Hrsg.]: Die Wiener Jahrhundertwende. Einflüsse – Umwelt – Wirkungen. 2. Aufl. Wien, Köln, Graz: Böhlau Verlag, 1996, S. 329-348.
- Bublitz, Hannelore: Der verdrängte Tod im Diskurs der Moderne. In: Nautz, Jürgen, Vahrenkamp, Richard [Hrsg.]: Die Wiener Jahrhundertwende. Einflüsse – Umwelt – Wirkungen. 2. Aufl. Wien, Köln, Graz: Böhlau Verlag, 1996, S. 62-79.
- Bussemer, Herrad U.: Bürgerliche Frauenbewegung und männliches Bildungsbürgertum 1860-1880. In: Frevert, Ute [Hrsg.]: Bürgerinnen und Bürger. Geschlechterverhältnisse im 19. Jahrhundert. Kritische Studien zur Geschichtswissenschaft, Bd. 77. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1988, S. 190-205.
- Csapo, Martina: Arthur Schnitzlers *Reigen*: »... Etwas Unauführbareres hat es noch nie gegeben!« Wien: Diplomarbeit, 1989.
- Dangel-Pelloquin, Elsbeth: Peinliche Gefühle: Figuren der Scham bei Arthur Schnitzler. In: Fliedl, Konstanze [Hrsg.]: Arthur Schnitzler im zwanzigsten Jahrhundert. Wien: Picus Verlag, 2003, S. 120-138.
- Dimovic, Larissa: Das Motiv des Ehebruchs im Werk von Arthur Schnitzler. Wien: Diplomarbeit, 2001.

- Doppler, Alfred: Die Frauengestalten in Arthur Schnitzlers Schauspiel *Der einsame Weg* und in der Tragikomödie *Das weite Land*. In: Fliedl, Konstanze [Hrsg.]: Arthur Schnitzler im zwanzigsten Jahrhundert. Wien: Picus Verlag, 2003, S. 92-104.
- Doppler, Alfred: Der Wandel der Darstellungsperspektive in den Dichtungen Arthur Schnitzlers. Mann und Frau als sozialpsychologisches Problem. In: Farese, Giuseppe [Hrsg.]: Akten des Internationalen Symposiums 'Arthur Schnitzler und seine Zeit'. Jahrbuch für Internationale Germanistik. Reihe A, Kongressberichte, Band 13. Bern, Frankfurt am Main, New York: Verlag Peter Lang AG, 1985, S. 41-59.
- Doppler, Alfred: Mann und Frau im Wien der Jahrhundertwende – Die Darstellungsperspektive in den Dramen und Erzählungen Arthur Schnitzlers. In: Doppler, Alfred [Hrsg.]: Geschichte im Spiegel der Literatur – Aufsätze zur Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts. Innsbruck, 1990.
- Eder, Franz X.: »Diese Theorie ist sehr delikat...«. Zur Sexualisierung der »Wiener Moderne«. In: Nautz, Jürgen, Vahrenkamp, Richard [Hrsg.]: Die Wiener Jahrhundertwende. Einflüsse – Umwelt – Wirkungen. 2. Aufl. Wien, Köln, Graz: Böhlau Verlag, 1996, S. 159-178.
- Farese, Giuseppe: Vorbemerkung. In: Farese, Giuseppe [Hrsg.]: Akten des Internationalen Symposiums 'Arthur Schnitzler und seine Zeit'. Jahrbuch für Internationale Germanistik. Reihe A, Kongressberichte, Band 13. Bern, Frankfurt am Main, New York: Verlag Peter Lang AG, 1985, S. 9-13.
- Farese, Giuseppe: Untergang des Ichs und Bewusstsein des Endes bei Arthur Schnitzler. In: Farese, Giuseppe [Hrsg.]: Akten des Internationalen Symposiums 'Arthur Schnitzler und seine Zeit'. Jahrbuch für Internationale Germanistik. Reihe A, Kongressberichte, Band 13. Bern, Frankfurt am Main, New York: Verlag Peter Lang AG, 1985, S. 22-31.
- Fila, Katharina: Wandel der Geschlechterkonzepte in Schnitzlers Dramatik. Der Einakter als weibliche Dramenform. Wien: Diplomarbeit, 2003.

- Fischer, Lisa: Weibliche Kreativität – oder warum assoziieren Männer Fäden mit Spinnen? In: Nautz, Jürgen, Vahrenkamp, Richard [Hrsg.]: Die Wiener Jahrhundertwende. Einflüsse – Umwelt – Wirkungen. 2. Aufl. Wien, Köln, Graz: Böhlau Verlag, 1996, S. 144-158.
- Fischer, Kurt Rudolf: Zur Theorie des Wiener Fin de siècle. In: Nautz, Jürgen, Vahrenkamp, Richard [Hrsg.]: Die Wiener Jahrhundertwende. Einflüsse – Umwelt – Wirkungen. 2. Aufl. Wien, Köln, Graz: Böhlau Verlag, 1996, S. 110-127.
- Fliedl, Konstanze: Kunst-Licht und Licht-Kunst. Zu frühen Texten Arthur Schnitzlers. In: Nautz, Jürgen, Vahrenkamp, Richard [Hrsg.]: Die Wiener Jahrhundertwende. Einflüsse – Umwelt – Wirkungen. 2. Aufl. Wien, Köln, Graz: Böhlau Verlag, 1996, S. 448-463.
- Fliedl, Konstanze: Schwer genug. Schnitzlers Selbstkritik. In: Polt-Heinzl, Evelyne, Steinlechner, Gisela [Hrsg.]: Arthur Schnitzler. Affairen und Affekte. Wien: Christian Brandstätter Verlag, 2006, S. 9-15.
- Frevert, Ute: Einleitung. In: Frevert, Ute [Hrsg.]: Bürgerinnen und Bürger. Geschlechterverhältnisse im 19. Jahrhundert. Kritische Studien zur Geschichtswissenschaft, Bd. 77. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1988, S. 11-16.
- Gross, Gabrielle: Der Neid der Mutter auf die Tochter. Ein weibliches Konfliktfeld bei Fontane, Schnitzler, Keyserling und Thomas Mann. Bern, Berlin, Wien [u.a.]: Verlag Peter Lang AG, 2002.
- Guillaume-Schack, Gertrud: Über unsere sittlichen Verhältnisse (1882). In: Janssen-Jurreit, Marielouise [Hrsg.]: Frauen und Sexualmoral. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 1986, S. 61-70.
- Gutjahr, Ortrud: Lulu als Prinzip. Verführte und Verführerin in der Literatur um 1900. In: Roebing, Irmgard [Hrsg.]: Lulu, Lilith, Mona Lisa...: Frauenbilder der Jahrhundertwende. Pfaffenweiler: Centaurus-Verlagsgesellschaft, 1988/89, S. 45-76.
- Gutt, Barbara: Emanzipation bei Arthur Schnitzler. Berlin: Verlag Volker Spiess, 1978.

- Hausen, Karin: »... eine Ulme für das schwankende Efeu«. Ehepaare im deutschen Bildungsbürgertum. Ideale und Wirklichkeiten im späten 18. und 19. Jahrhundert. In: Frevert, Ute [Hrsg.]: Bürgerinnen und Bürger. Geschlechterverhältnisse im 19. Jahrhundert. Kritische Studien zur Geschichtswissenschaft, Bd. 77. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1988, S. 85-117.
- Haider-Pregler, Hilde: Vorwort. In: Helleis, Anna: Faszination Schauspielerin. Von der Antike bis Hollywood. Eine Sozialgeschichte. Wien: Braumüller, 2006, VIII-IX.
- Hamann, Brigitte: Hitlers Wien. Lehrjahre eines Diktators. 2. Aufl. München: Piper, 1996.
- Helleis, Anna: Faszination Schauspielerin. Von der Antike bis Hollywood. Eine Sozialgeschichte. Wien: Braumüller, 2006.
- Hobsbawm, Eric J.: Kultur und Geschlecht im europäischen Bürgertum 1870-1914. In: Frevert, Ute [Hrsg.]: Bürgerinnen und Bürger. Geschlechterverhältnisse im 19. Jahrhundert. Kritische Studien zur Geschichtswissenschaft, Bd. 77. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1988, S. 175-189.
- Huber, Judith: »Zum Erholen sind sie da«. Arthur Schnitzlers Typus des süßen Mädels in Inszenierungen und Verfilmungen seiner Dramen. Wien: Diplomarbeit, 2005.
- Hull, Isabell V.: »Sexualität« und bürgerliche Gesellschaft. In: Frevert, Ute [Hrsg.]: Bürgerinnen und Bürger. Geschlechterverhältnisse im 19. Jahrhundert. Kritische Studien zur Geschichtswissenschaft, Bd. 77. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1988, S. 49-66.
- Janssen-Jurreit, Marielouise: Einleitung. In: Janssen-Jurreit, Marielouise [Hrsg.]: Frauen und Sexualmoral. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 1986, S. 15-57.
- Janz, Rolf-Peter: *Anatol, Die kleine Komödie*. In: Janz, Rolf-Peter, Laermann, Klaus [Hrsg.]: Arthur Schnitzler. Zur Diagnose des Wiener Bürgertums im Fin de siècle. Stuttgart: J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1977, S. 1-26.
- Janz, Rolf-Peter: *Liebelei*. In: Janz, Rolf-Peter, Laermann, Klaus [Hrsg.]: Arthur Schnitzler. Zur Diagnose des Wiener Bürgertums im Fin de siècle. Stuttgart: J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1977, S. 27-40.

- Janz, Rolf-Peter: *Reigen*. In: Janz, Rolf-Peter, Laermann, Klaus [Hrsg.]: Arthur Schnitzler. Zur Diagnose des Wiener Bürgertums im Fin de siècle. Stuttgart: J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1977, S. 55-75.
- Janz, Rolf-Peter: Zum Sozialcharakter des »süßen Mädels«. In: Janz, Rolf-Peter, Laermann, Klaus [Hrsg.]: Arthur Schnitzler. Zur Diagnose des Wiener Bürgertums im Fin de siècle. Stuttgart: J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1977, S. 41-54.
- Keller, Ursula: Böser Dinge hübsche Formel. Das Wien Arthur Schnitzlers. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 2000.
- Kienzle, Siegfried, Nedden, Otto C. A. zur [Hrsg.]: Reclams Schauspielführer. Stuttgart: Philipp Reclam jun. GmbH & Co., 2001, S. 502-513.
- Kilian, Klaus: Die Komödien Arthur Schnitzlers. Sozialer Rollenzwang und kritische Ethik. Düsseldorf: Bertelsmann Universitätsverlag, 1972.
- Klüger, Ruth: Schnitzlers Damen, Weiber, Mädeln, Frauen. In: Ehalt, Hubert Christian [Hrsg.]: Wiener Vorlesungen im Rathaus. Bd. 79. Wien: Picus Verlag, 2001.
- Körner, Josef: Arthur Schnitzlers Gestalten und Probleme. Zürich, Leipzig, Wien: Almathea Verlag, 1921.
- Laermann, Klaus: Zur Sozialgeschichte des Duells. In: Janz, Rolf-Peter, Laermann, Klaus [Hrsg.]: Arthur Schnitzler. Zur Diagnose des Wiener Bürgertums im Fin de siècle. Stuttgart: J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1977, S. 131-154.
- Lange, Victor, Roloff, Hans-Gert [Hrsg.]: Dichtung. Sprache. Gesellschaft. Akten des IV. Internationalen Germanisten-Kongresses 1970 in Princeton. Frankfurt am Main: Athenäum Verlag, 1971.
- Laun, Brunhilde: Ein Beitrag zum Diskurs über die Frau: Inhalte und Funktionen des Sprechens über die Frau in drei ausgewählten Texten: Arthur Schnitzler: Tagebuch 1879-1892. Illustriertes Konversationslexikon der Frau 1900. Arthur Schnitzler: Das Märchen 1891. Wien: Diplomarbeit, 1992.
- Melchinger, Christa: Illusion und Wirklichkeit im dramatischen Werk Arthur Schnitzlers. Beiträge zur neueren Literaturgeschichte. 3. Folge, Bd. 7. Heidelberg: Carl Winter Universitätsverlag, 1968.

- Mendelssohn, Peter de: Arthur Schnitzler und sein Verleger. In: Farese, Giuseppe [Hrsg.]: Akten des Internationalen Symposiums 'Arthur Schnitzler und seine Zeit'. Jahrbuch für Internationale Germanistik. Reihe A, Kongressberichte, Band 13. Bern, Frankfurt am Main, New York: Verlag Peter Lang AG, 1985, S. 14-21.
- Möhrmann, Renate: Schnitzlers Frauen und Mädchen. Zwischen Sachlichkeit und Sentiment. In: Farese, Giuseppe [Hrsg.]: Akten des Internationalen Symposiums 'Arthur Schnitzler und seine Zeit'. Jahrbuch für Internationale Germanistik. Reihe A, Kongressberichte, Band 13. Bern, Frankfurt am Main, New York: Verlag Peter Lang AG, 1985, S. 93-107.
- Müller-Seidel, Walter: Moderne Literatur und Medizin. Zum literarischen Werk Arthur Schnitzlers. In: Farese, Giuseppe [Hrsg.]: Akten des Internationalen Symposiums 'Arthur Schnitzler und seine Zeit'. Jahrbuch für Internationale Germanistik. Reihe A, Kongressberichte, Band 13. Bern, Frankfurt am Main, New York: Verlag Peter Lang AG, 1985, S. 60-92.
- Nautz, Jürgen, Vahrenkamp, Richard: Einleitung. In: Nautz, Jürgen, Vahrenkamp, Richard [Hrsg.]: Die Wiener Jahrhundertwende. Einflüsse – Umwelt – Wirkungen. 2. Aufl. Wien, Köln, Graz: Böhlau Verlag, 1996, S. 21-48.
- Pfister, Manfred: Das Drama: Theorie und Analyse. 9. Auflage. München: Wilhelm Fink Verlag, 1997.
- Polt-Heinzl, Evelyne: Korrespondenz in Sachen Liebe – Organisationsstrukturen der Heimlichkeit. In: Fliedl, Konstanze [Hrsg.]: Arthur Schnitzler im zwanzigsten Jahrhundert. Wien: Picus Verlag, 2003, S. 240-261.
- Polt-Heinzl, Evelyne: Schnitzlers *Reigen* – sozial-psychologische Momentaufnahmen. In: Polt-Heinzl, Evelyne, Steinlechner, Gisela [Hrsg.]: Arthur Schnitzler. Affairen und Affekte. Wien: Christian Brandstätter Verlag, 2006, S. 49-71.
- Prutti, Brigitte: Inszenierungen der Sprache und des Körpers in Schnitzlers *Reigen*. In: Nøjgaard, Morten, Skydsgaard, Niels Jørgen, Sørensen, Bengt Algot [Hrsg.]: Orbis Litterarum. Volume 52. Kopenhagen: Munksgaard, 1997, S. 1-34.

- Ramsauer, Ulrike: Tugendhafte Ehefrauen und leidenschaftliche Liebeleien – Problematisierung des bürgerlichen Eheideals um 1900 in Texten von Lou Andreas-Salomé, Rosa Mayreder, Rainer Maria Rilke und Arthur Schnitzler. Salzburg: Diplomarbeit, 1990.
- Renner, Ursula: Mona Lisa – Das »Rätsel Weib« als »Frauenphantom des Mannes« im Fin de Siécle. In: Roebbling, Irmgard [Hrsg.]: Lulu, Lilith, Mona Lisa...: Frauenbilder der Jahrhundertwende. Pfaffenweiler: Centaurus-Verlagsgesellschaft, 1988/89, S. 139-156.
- Roebbling, Irmgard: Vorwort. In: Roebbling, Irmgard [Hrsg.]: Lulu, Lilith, Mona Lisa...: Frauenbilder der Jahrhundertwende. Pfaffenweiler: Centaurus-Verlagsgesellschaft, 1988/89, S. I-II.
- Scheffel, Michael: Nachwort. In: Schnitzler, Arthur: *Liebelei*. Stuttgart: Philipp Reclam jun. GmbH & Co., 2002, S. 100-111.
- Scheffel, Michael: Nachwort. In: Schnitzler, Arthur: *Reigen*. Stuttgart: Philipp Reclam jun. GmbH & Co., 2002, S. 135-147.
- Scheible, Hartmut: Liebe und Liberalismus: über Arthur Schnitzler. Bielefeld: Aisthesis Verlag, 1996.
- Scheuzger, Jürg: Das Spiel mit Typen und Typenkonstellationen in den Dramen Arthur Schnitzlers. Dissertation. Zürich: Juris Druck + Verlag, 1975.
- Schlösser, Hermann: Gedankenstriche. Arthur Schnitzlers *Reigen* und die Kunst der Aussparung. In: Polt-Heinzl, Evelyne, Steinlechner, Gisela [Hrsg.]: Arthur Schnitzler. Affairen und Affekte. Wien: Christian Brandstätter Verlag, 2006, S. 35-45.
- Schneider, Nicoletta: »Beziehungen und Einsamkeiten« im Werk Arthur Schnitzlers. Salzburg: Diplomarbeit, 1996.
- Schnitzler, Arthur: *Reigen*. Heft 2, Neuauflage Spielzeit 2006/2007. Wien: Burgtheater GesmbH, 2006.
- Schütze, Yvonne: Mutterliebe – Vaterliebe. Elternrollen in der bürgerlichen Familie des 19. Jahrhunderts. In: Frevert, Ute [Hrsg.]: Bürgerinnen und Bürger. Geschlechterverhältnisse im 19. Jahrhundert. Kritische Studien zur Geschichtswissenschaft, Bd. 77. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1988, S. 118-133.

- Simon, Anne-Catherine: Schnitzlers Wien. Wien: Pichler Verlag, 2002.
- Steward, Janet: Raum und Raumwahrnehmung in den dramatischen Werken Schnitzlers. In: Fliedl, Konstanze [Hrsg.]: Arthur Schnitzler im zwanzigsten Jahrhundert. Wien: Picus Verlag, 2003, S. 105-119.
- Taeger, Annemarie: Die Kunst, Medusa zu töten. Zum Bild der Frau in der Literatur der Jahrhundertwende. Bielefeld: Aisthesis Verlag, 1987.
- Theuer, Beatrix: Frauengestalten im dramatischen Werk Arthur Schnitzlers. Wien: Diplomarbeit, 1983.
- Thomalla, Ariane: Die »femme fragile«. Ein literarischer Frauentypus der Jahrhundertwende. Düsseldorf: Bertelsmann Universitätsverlag, 1972.
- Timms, Edward: Die Wiener Kreise. Schöpferische Interaktionen in der Wiener Moderne. In: Nautz, Jürgen, Vahrenkamp, Richard [Hrsg.]: Die Wiener Jahrhundertwende. Einflüsse – Umwelt – Wirkungen. 2. Aufl. Wien, Köln, Graz: Böhlau Verlag, 1996, S. 128-143.
- Urbach, Reinhard: Arthur Schnitzler. 1. Aufl.. Velber bei Hannover: Friedrich Verlag, 1968.
- Urbach, Reinhard: Arthur Schnitzlers dramatischer Altersstil - *Komödie der Verführung*. In: Farese, Giuseppe [Hrsg.]: Akten des Internationalen Symposiums 'Arthur Schnitzler und seine Zeit'. Jahrbuch für Internationale Germanistik. Reihe A, Kongressberichte, Band 13. Bern, Frankfurt am Main, New York: Verlag Peter Lang AG, 1985, S. 32-40.
- Viethen-Voruba, Eva: Wiener Vorstadtmädel. Unterschiede zu einem literarischen Klischée. In: Roebing, Irmgard [Hrsg.]: Lulu, Lilith, Mona Lisa...: Frauenbilder der Jahrhundertwende. Pfaffenweiler: Centaurus-Verlagsgesellschaft, 1988/89, S. 217-245.
- Vogel, Juliane: Hautnähe und Körperhaftung. Kleider bei Arthur Schnitzler. In: Polt-Heinzl, Evelyne, Steinlechner, Gisela [Hrsg.]: Arthur Schnitzler. Affairen und Affekte. Wien: Christian Brandstätter Verlag, 2006, S. 25-33.
- Wagner, Renate: Arthur Schnitzlers Tagebücher 1879-1892 (Band 1). In: Literatur und Kritik. Jahrgang XXII/ 1988. Salzburg: Otto Müller Verlag, 1988, S. 368-369.
- Wagner, Renate: Frauen um Arthur Schnitzler. Wien, München: Jugend und Volk, 1980.

- Weinzierl, Ulrich: Arthur Schnitzler. Lieben. Träumen. Sterben. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag, 1994.
- Wilpert, Gero von: Sachwörterbuch der Literatur. 8. Aufl.. Stuttgart: Körner, 2001.
- Yates, W. E.: Schnitzler und die Sprachkrise: Wort, Wahrheit und *Liebelei*. In: Fliedl, Konstanze [Hrsg.]: Arthur Schnitzler im zwanzigsten Jahrhundert. Wien: Picus Verlag, 2003, S. 212-226.

Internet-Quellen

- Fliedl, Konstanze: Er hat das alles wirklich geschrieben. <http://www.dieuniversitaet-online.at/beitraege/news/er-hat-das-alles-wirklich-geschrieben/10/neste/363.html> (Zugriff: 29. 09. 2009).
- Jung, Werner: Das süße Mädel. Frauendarstellungen bei Arthur Schnitzler. http://www.orbis-linguarum.net/1999/11_99/WERJUNG.html (Zugriff: 14. 01. 2007).
- Wiltschnigg, Elfriede: »Süße Mädel« und »femmes fatales«. Das Bild der Frau in Wien um 1900. www.gewi.uni-graz.at/moderne/heft3wi.htm (Zugriff: 20. 11. 2006).
- Voigt, Anna: Frauenfiguren bei Arthur Schnitzler. Individuen und Typen. 2004 http://archiv.schublade.org/wp-content/uploads/2007/02/frauenfiguren_arthur_schnitzler_a_voigt.pdf (Zugriff: 01.02.2008).

Curriculum Vitae

Name

Daniela Claudia Altenweisl

Geburtsdatum

23. März 1984

Ausbildung

1990-1994: Volksschule Lienz Nord

1994-2002: BG Lienz

seit 2002: Diplomstudium der Theater-, Film- und Medienwissenschaft, Universität Wien

Praktika

September 2003: Schnupperpraktikum Osttiroler Bote

Juli/ August 2005: Praktikum Kleine Zeitung Regionalstelle Osttirol

seit 2008: freie Mitarbeit im live networks ltd. Verlag

Abstract

Diese Diplomarbeit beschäftigt sich mit den weiblichen Nebenfiguren in Schnitzlers dramatischem Werk. Der Frage nach den bekannten Schnitzlerschen Frauentypen wie süßes Mädel und dämonische Frau wird im einleitenden Forschungsbericht nachgegangen, der gleichzeitig als Grundlage für den Fortlauf der Untersuchungen dienen soll.

Anhand einer Figurenanalyse werden Konstitution und Funktion der verschiedenen Frauenfiguren erarbeitet, Parallelen zwischen den Figuren aufgezeigt und neue Erkenntnisse gewonnen. Die Bearbeitung dieses Themas wird nicht ausschließlich auf eine Textanalyse gestützt, sondern zum großen Teil auch über den performativen Aspekt erarbeitet. Es wird sich zeigen, dass Schnitzlers weibliche Nebenfiguren wichtiger Bestandteil seiner Werke sind, dass sie handlungsbestimmend, oder aber, obwohl szenisch nicht präsent, Thema eines Dramas sein können, und dadurch rückwirkend zur Charakterisierung der Protagonisten beitragen.

In einer abschließenden Diskussion wird kurz die Frage aufgegriffen, inwieweit das in der Sekundärliteratur vielfach besprochene Verhältnis von Handlungsmacht und Erotik der Frauenfiguren auf die weiblichen Nebenfiguren in Schnitzlers Œuvre zutrifft.

This thesis deals with female marginal figures in Arthur Schnitzler's drama. The introduction of this thesis is a research report on Schnitzler's popular types of women like Sweet Girl or Demon Lady, and also serves as the basis of the research following.

Based on an analysis of the characters, the function and constitution of the different types of female figures are being elaborated, and similarities as well as newly gained insights explained. This thesis is not only based on textual analysis, but has for the most part been developed taking performative aspects into account. It appears that female marginal figures are an integral part of Schnitzler's oeuvre; they might either be a decisive factor in terms of the storyline, or the subject of a drama even though not present in the scene, and therefore be a retcon regarding the protagonists' characters.

The final discussion of the thesis deals with the question to what extent the issues agency and eroticism of female characters, which are quite common in secondary literature, apply to female marginal figures in Schnitzler's oeuvre.