DIGITAL ACCESS TO SCHOLARSHIP AT HARVARD
DASH.HARVARD.EDU

HARVARD LIBRARY
Office for Scholarly Communication

Die Vermessung „Neu-Seellands“: Schreibweisen der Psychologien in der deutschsprachigen Literatur der Jahrhundertwende

Citation
Gräber-Magocsi, Sonja. 2012. Die Vermessung „Neu-Seellands“: Schreibweisen der Psychologien in der deutschsprachigen Literatur der Jahrhundertwende. Doctoral dissertation, Harvard University.

Permanent link
http://nrs.harvard.edu/urn-3:HUL.InstRepos:9556125

Terms of Use
This article was downloaded from Harvard University's DASH repository, and is made available under the terms and conditions applicable to Other Posted Material, as set forth at http://nrs.harvard.edu/urn-3:HUL.InstRepos:dash.current.terms-of-use#LAA

Share Your Story

The Harvard community has made this article openly available.
Please share how this access benefits you. Submit a story .

Accessibility

© 2012 Sonja Gräber-Magocsi

All rights reserved.

Professor Peter Burgard Sonja Gräber-Magocsi

Die Vermessung „Neu-Seellands“ – Schreibweisen der Psychologien in der deutschsprachigen Literatur der Jahrhundertwende

Abstract

Focusing largely on the analysis of the representations of feelings and thoughts of literary characters or even the hidden “desires” of their authors, literary criticism for the most part has neglected to discuss the portrayal of the ‘inside’ of literary characters as a construction. Similarly, the critical discussion of texts by psychological theorists such as Sigmund Freud and C.G. Jung attests to an oversight regarding the fact that they had to contend with the exact same challenge their colleagues in literature faced, namely the linguistic construction of a descriptive model for something singularly elusive and essentially non-verbal. The turn of the nineteenth to the twentieth century in particular – just when the schools of Analytical Psychology, Psychoanalysis and Gestalt theory were emerging – proved to be a period in which literature responded to a particularly high popular interest in gaining insight into the supposed ‘inner world’ of literary characters. In pairing literary texts of that period by Richard Beer-Hofmann, Arthur Schnitzler, and Robert Musil with theoretical texts by Jung, Freud, and Robert Musil, this project examines the deployment of symbol, allegory and metaphor as well as the use of “Gestalten” – figures or shapes – in order to simulate the ‘inside.’ The first chapter

examines the writings of C.G. Jung and Richard Beer-Hofmann's novella, *Der Tod Georgs* (1900), for ways in which their respective construction of the 'inside' relies on the trope of symbol. The second chapter does the same in regard to allegory with the writings of Freud, specifically his *Bruchstück einer Hysterie-Analyse* (1905), and Arthur Schnitzler's stream-of-consciousness novella, *Fräulein Else* (1924). The final chapter juxtaposes literary writings with psychological texts by the same author, Robert Musil, and demonstrates that the construction of the 'inside' in his novella, *Die Vollendung der Liebe* (1911), relies heavily on metaphors informed by his great familiarity with key ideas of Gestalt theory. In conclusion, this dissertation argues that the charting of inner human landscapes is essentially a narrative endeavor, in literature as in psychology.

Inhaltsverzeichnis

Einleitung. Simulation des ‚Inneren' als Problem der Mimesis 1

Erstes Kapitel. Symbol: C.G. Jung und Richard Beer-Hofmann 17

Erster Teil. Jungs Verständnis des Symbols 17

Zweiter Teil. Das Symbol als strukturbildendes Merkmal in *Der Tod Georgs* 48

Dritter Teil. Vergleich: das Symbol bei Jung und Beer-Hofmann 75

Zweites Kapitel. Allegorie: Sigmund Freud und Arthur Schnitzler.....102

Erster Teil. Freuds Verständnis der Allegorie 102

Zweiter Teil. Allegorien in *Bruchstück einer Hysterie-Analyse* 121

Dritter Teil. Allegorien in *Fräulein Else* 137

Drittes Kapitel. Metapher und Gestalt: Robert Musil und die Gestaltpsychologie 157

Erster Teil. Musils Konstruktion des ‚Inneren' in *Die Vollendung der Liebe*.....157

Zweiter Teil. Musils Kontakt mit dem Gestaltdenken 192

Dritter Teil. Metapher und Gestalt in *Die Vollendung der Liebe* 209

Schluss.....226

Siglenverzeichnis.....234

Bibliografie 235

Danksagung

Mein Dank gilt den Betreuern meiner Doktorarbeit, Herrn Professor Peter Burgard, Herrn Professor Oliver Simons und Frau Professor Judith Ryan, die mich während des gesamten Entstehungsprozesses der Arbeit beratend unterstützt haben und mir in Phasen der Unsicherheit wichtige Impulse und Denkanstöße gegeben haben.

Meinen Eltern danke ich für die Selbstverständlichkeit, mit der sie mich schon sehr früh auf weite Kulturreisen mitgenommen und mich überhaupt mit großer Natürlichkeit und eigener Begeisterung an die Musik, die bildenden und darstellenden Künste und vor allem die Literatur herangeführt haben.

Ganz besonderer Dank aber gilt meinem Mann Boris für seine jahrelange, unerschütterliche und stets verständnis- und liebevolle Unterstützung und Freundschaft.

Für Boris und Alyosha, in Liebe und Dankbarkeit.

Einleitung. Simulation des ‚Inneren' als Problem der Mimesis

Nachdenken und Rede sind nun wohl zwar dasselbe, nur dass das Gespräch, welches in der Seele mit sich selbst ohne Laut vor sich geht, bei uns den Namen Nachdenken erhielt?[1]
PLATON

Wäre es denkbar, daß Menschen nie eine hörbare Sprache sprächen, wohl aber eine im Innern, in der Vorstellung, zu sich selber?[2]
LUDWIG WITTGENSTEIN

Die noch immer auftauchende Ansicht, dass die Sprache für *jedes* Denken unentbehrlich sei, muss ich für eine *Uebertreibung* halten. [...] Ein wenigstens *theilweise* wortloses Denken wird man überall da zugeben müssen, wo die Auffindung eines Begriffes erst das *Ergebniss* des Denkens ist, also bei jeder wissenschaftlichen Entwicklung.[3]
ERNST MACH

Als Arthur Schnitzlers Novelle *Lieutenant Gustl* in der Weihnachtsausgabe des Jahres 1900 in der Wiener *Neuen Freien Presse* erscheint, entwickelt sich die Veröffentlichung der kurzen Erzählung in den nächsten Wochen und Monaten zu einem vielbeachteten und größtenteils in den Zeitungen ausgefochtenen Skandal, der im Juni 1901 in der Aberkennung von Schnitzlers Offiziersrang durch den Ehrenrat der österreichischen Armee gipfelt.[4] Die Anklage lautet auf Verletzung der Standesehre: Schnitzlers ‚Vergehen' sei zweifältig, insofern er zunächst mit dem Inhalt und der

---

[1] Der Fremde von Elea zum Mathematiker Theaitetos in *Der Sophist*; Platon. *Der Sophist*. Hg. Reiner Wiehl. 2. Aufl. (Hamburg: F. Meiner, 1985), 152f.

[2] Ludwig Wittgenstein. *Philosophische Untersuchungen*. Hg. Joachim Schulte (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2003), 179.

[3] Ernst Mach. *Die Principien der Wärmelehre: historisch-kritsch entwickelt*. 2. Aufl. (Leipzig: J. A. Barth, 1900), 412f., Hervorhebungen von Mach.

[4] Vgl.: Arthur Schnitzler. *Lieutenant Gustl: Text und Kommentar*. Hg. Ursula Renner und Heinrich Bosse. 1. Aufl., Bd. 33 (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2007), 76ff.

Publizierung seiner Novelle in einem öffentlichen Organ wie einer Zeitung die Ehre der Armee herabgesetzt und es sodann versäumt habe, sich wegen einer in der Zeitung *Reichswehr* erschienenen, vermeintlich beleidigenden Rezension seiner Erzählung mit dem Rezensenten zu duellieren.[5] Die unbeabsichtigte Ironie an dieser Begründung der Armee liegt darin, dass die angebliche Herabsetzung der militärischen Ehre durch Schnitzler in dessen Kritik am geltenden Ehrenkodex des Duells bestand: Die Novelle beschreibt minutiös die Situation eines verunsicherten und höchst oberflächlichen jungen Leutnants, der sich im Anschluss an die vermeintliche Beleidigung aus dem Munde eines Bäckermeisters – die im übrigen eine absolute Nichtigkeit war – stundenlang in Gedanken damit quält, dass er die erlittene ‚Schande' nicht wettzumachen vermag, da er sich mit einem nicht-satisfaktionsfähigen Bäckermeister nicht duellieren kann.[6] Die Novelle schlägt jedoch nicht nur aufgrund ihrer Thematik hohe Wellen, sondern auch – wenn auch in wortwörtlich zivileren Ausmaßen –, weil sie der erste deutschsprachige Text ist, der sich konsequent und ununterbrochen der Erzählstrategie des Inneren Monologs bedient: Gustls Gedanken werden ausschließlich aus dessen Perspektive

---

[5] Otto P. Schinnerer, „Schnitzler and the Military Censorship. Unpublished Correspondence", The Germanic Review 5 (1930): 238-246, 238f. In der Sekundärliteratur zu *Lieutenant Gustl* wird, zurückgreifend auf Schinnerer, der defamatorische Artikel aus der Feder eines gewissen Gustav Davis zwar häufig erwähnt, es ist mir jedoch nicht gelungen, die entsprechende Ausgabe der *Reichswehr* ausfindig zu machen um in Erfahrung zu bringen, was genau Davis' Worte waren. Die Österreich-Ungarische Armee hatte das Duell jedenfalls 1855 zum „Verbrechen" erklärt und Offiziere, die sich in Friedenszeiten duellierten oder als Sekundanten fungierten, hatten demnach sogar die Todesstrafe zu befürchten. In der Praxis blieben Duelle jedoch ein häufiges Vorkommnis, denn die Weigerung, eine Herausforderung zum Duell anzunehmen, galt als Verlust der „Ehrennotwehr". Nur sehr wenige Offiziere wurden des Duellierens angeklagt und die wenigen Urteile, die in dieser Sache gefällt wurden, wurden fast immer ausgesetzt. Vgl.: Byron Farwell. *The Encyclopedia of Nineteenth-Century Land Warfare: An Illustrated World View* (New York: W.W. Norton, 2001), 267.

[6] Bei Schnitzlers Thematisierung der Gustl umtreibenden Problematik des Duells handelt es sich freilich weniger um die Verspottung eines schlichten Gemüts, mit dem dessen überhöhtes Ehrgefühl durchgeht, als um des Autors Kritik an dem auch von vielen anderen Zeitgenossen als brutal, mangelhaft und unzeitgemäß empfundenen militärischen Ehrenkodex und der aus ihm resultierenden „Duellmanie", *Die Wage*, 1.7.1901. Vgl. Schnitzler, *Lieutenant Gustl: Text und Kommentar*, 82f.

dargestellt, ohne die dazwischengeschaltete Stimme eines Erzählers. Inspiriert war Schnitzler durch Édouard Dujardins Roman *Les lauriers sont coupés* (1887), der als Gründungstext für den inneren Monolog gilt. Letzterer ist aus offensichtlichen Gründen stark dem Drama verpflichtet, ist jedoch darauf angewiesen, Regieanweisungen und andere Informationen, die vom Theaterzuschauer visuell und akustisch wahrgenommen werden können, der Figurenperspektive unterzuschieben, was eine nicht unerhebliche ästhetische Verkomplizierung darstellt. Obschon es Schnitzler – etwa durch einen assoziativen Stil und die Übernahme so naturalistischer Gebote wie der Imitation des Sozio- und Dialekts seiner Figur – gelingt, die von Dujardin verwendete Technik zu verfeinern, wird die Erzählperspektive in *Lieutenant Gustl* schon von zeitgenössischen Rezensenten ihrer „bedenklichen und ermüdenden Schwächen" wegen kritisiert:

> Die Geschichte beginnt damit, dass Lieutenant Gustl sich selber vorerzählt: Jetzt sitze ich im Konzert und langweile mich. Und Alles, was noch folgt, [...] erzählt er sich selber.[7]

Wenn solche Sätze wie „Ich muss auf die Uhr schauen..." und „Mir kommt vor, ich sitz schon drei Stunden in dem Konzert" die angestrebte Illusion der Unmittelbarkeit und Authentizität eher stören als fördern, so deshalb, weil wir alle aus persönlicher Anschauung zu wissen meinen, dass das menschliche Bewusstsein auch andere, nonverbale Anteile umfasst. Und während es bereits geteilte Ansichten darüber gibt, in welchem Grade das *Denken* sprachlich ist bzw. ob es nicht in weiten Bereichen, wie Wittgenstein (siehe oben) argumentiert, ‚wortlos' ist, wird unter ‚menschlichem Bewusstsein' auch das dem Denken oft vorgängige *Empfinden* gefasst, d.h. die

[7] Aus der Rezension im *Neuen Pester Journal*, Ende Juni 1901; zitiert nach: Schnitzler, *Lieutenant Gustl: Text und Kommentar*, 88.

emotionale Wahrnehmung, bevor sie vom Intellekt bearbeitet und dabei sprachlich artikuliert wird. Was *Lieutenant Gustl*, bzw. dessen Rezeption, somit deutlich macht, ist also der Umstand, dass der literarische Versuch, Einblick in die Gefühls- und Gedankenwelt einer Figur zu verschaffen und so etwas, was zu einem gewissen Teil nonverbal ist, sprachlich darzustellen und zu gestalten, ein ungemein paradoxes und zutiefst konstruiertes – und konstruierendes – Unterfangen ist. Und dennoch gibt es aus diesem poetologischen Dilemma keinen Ausweg, ist doch das einzige der Literatur zur Verfügung stehende Mittel die Sprache. Diese in den letzten Jahrzehnten vor der Jahrhundertwende virulent werdende ästhetische Problematik spielte sich freilich vor dem Hintergrund einer großen wissenschaftlichen sowie philosophischen Debatte ab. So argumentiert beispielsweise Henri Bergson, dass ‚reines Denken' sich von sprachlichen Formulierungen unterscheidet, ja, dass es durch die Versprachlichung gar zwangsläufig verzerrt werde.[8] Tatsächlich wird heute in der Entwicklungspsychologie allgemein von der Existenz nicht-sprachlichen Denkens ausgegangen, d.h. davon, dass wir nicht erst anfangen zu denken, wenn die Sprache ins Spiel kommt, sondern dass wir denken müssen, damit die Sprache ins Spiel kommen kann. Schließlich können wir erstmalig die Worte für etwas überhaupt nur finden, wenn zuvor ein Denk- und Erkenntnisprozess in uns abgelaufen ist: Um beispielsweise als Kleinkind das Wort ‚Ball' zu verstehen, muss das Kind zunächst ein paar Bälle gesehen und eine Vorstellung davon gewonnen haben, was diesen Objekten gemeinsam ist.

---

[8] Vgl.: „[...] nos perceptions, sensations, émotions et idées se présentent sous un double aspect: l'un net, précis, mais impersonnel; l'autre confus, infiniment mobile, et inexprimable, parce que le langage ne saurait le saisir sans en fixer la mobilité, ni l'adapter à sa forme banale sans le faire tomber dans le domaine commun.", Henri Bergson, „Essai sur les données immédiates de la conscience", *Œuvres*, Hg. André Robinet (Paris: Presses universitaires de France, 1959): 1-157, 85f.

Die „Paradoxie der Sagbarkeit von Gedanken“[9] wird also erstmalig in der Literatur der Jahrzehnte vor und nach der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert zu einem viel debattierten ästhetischen Problem: Wie ist ein nonverbales Phänomen wie das menschliche Bewusstsein im rein sprachlichen Medium Literatur darzustellen? Dies ist die Frage, die sich für die damalige literarische Welt im Gefolge einer wissenschaftlichen Diskussion über die Substanz des menschlichen Bewusstseins und der Seele – des ‚Ich' –, zeigt. So erklärt der Physiologe Emil du Bois-Reymond 1872 in seinen programmatisch betitelten *Grenzen des Naturerkennens* „das Bewusstsein“ zum „neue[n] Unbegreifliche[n]“, was sich, sämtlichen Bemühungen zur Quantifizierung und Messbarkeit von Sinnesreizen und -wahrnehmungen zum Trotz, nicht erschöpfend artikulieren und beschreiben lässt.[10] Diese Schwierigkeit zu beschreiben ist es, die ein zunächst vor allem wissenschaftliches Problem zu einem macht, das bald also auch die Literatur erreicht. Zwar entstand der erste deutschsprachige, ausgewiesenermaßen „psychologische Roman“, Karl Philipp Moritz' *Anton Reiser*, bereits in den Jahren von 1785-1790. *Anton Reiser* ist allerdings vor allem in Hinblick auf seinen Inhalt psychologisch und zwar insofern, als es sich um eine detailgenaue, minutiöse Beschreibung sämtlicher Entwicklungsschritte und Gefühlslagen der ersten zwanzig Lebensjahre des arg gebeutelten Protagonisten handelt. Dieser präzise Bericht erfolgt aus der Perspektive eines allwissenden und ausgesprochen einfühlsamen Erzählers, der förmlich in Antons ‚Seele' hineinschauen kann und den Leser fortwährend über Antons

---

[9] Ursula Renner, „Lassen sich Gedanken sagen? Mimesis der inneren Rede in Arthur Schnitzlers *Leutnant Gustl*“, *Die Grenzen des Sagbaren in der Literatur des 20. Jahrhunderts*, Hg. Sabine Schneider (Würzburg: Königshausen & Neumann, 2010): 31-52, 51.

[10] Emil du Bois-Reymond, „Ueber die Grenzen des Naturerkennens. Vortrag 1872“, *Reden*. 1. Folge. (Leipzig: Veit, 1886): 105-140, 117.

Motive, Gedankengänge und Reaktionen unterrichtet. Besonders starkes Augenmerk liegt für den Erzähler auf Antons liebloser Kindheit im Haushalt des Anhängers einer strengen pietistischen Sekte, die als singulär folgenreich und bestimmend für sein späteres Leben dargestellt wird:

> Wenn er in das Haus seiner Eltern trat, so trat er in ein Haus der Unzufriedenheit, des Zorns, der Tränen und der Klagen.
> Diese ersten Eindrücke sind nie in seinem Leben aus seiner Seele verwischt worden, und haben sie oft zu einem Sammelplatz schwarzer Gedanken gemacht, die er durch keine Philosophie verdrängen konnte.[11]

Dieser Fokus auf die Kindheit als Entstehungsphase lebenslanger Prägungen wird sich zwar als bestimmend erweisen für den damaligen naturwissenschaftlich-idealistischen Diskurs in psychologischen Fragestellungen, die Schreibweise jedoch, in der das ‚Innere' Anton Reisers konstruiert und vor der Leserschaft ausgebreitet wird, unterscheidet sich nicht von denjenigen zeitgenössischen Texten, die sich *nicht* die ‚psychologische' Ergründung ihrer Figuren auf die Fahne geschrieben haben. Wie obiges Zitat erkennen lässt, werden wir von den Gefühlen, die Anton im Zusammenhang mit seinem Elternhaus befallen, sowie von den Folgen, die das dortige Aufwachsen für sein weiteres Leben hat, von einem auktorialen Erzähler informiert. Der Inhalt seiner Mitteilungen mag uns rühren, die Form jedoch ist nüchtern, sachlich und sehr konventionell. Ganz anders sieht dies in dem spätestens um 1835 entstandenen, unvollendet gebliebenen *Lenz* von Georg Büchner aus. Bereits in den ersten drei, kurzen Absätzen gelingt es Büchner, die schizophrene Psychose seines Protagonisten Lenz zumindest ansatzweise erahnbar zu machen, ohne sie explizit als solche zu behaupten:

---

[11] Karl Philipp Moritz. *Anton Reiser. Ein psychologischer Roman*. Hg. und mit einem Nachwort versehen von Horst Günther (Frankfurt am Main und Leipzig: Insel, 1998), 16.

> Den 20. Jänner ging Lenz durchs Gebirg. Die Gipfel und hohen Bergflächen im Schnee, die Täler hinunter graues Gestein, grüne Flächen, Felsen und Tannen.
>
> Es war naßkalt; das Wasser rieselte die Felsen hinunter und sprang über den Weg. Die Äste der Tannen hingen schwer herab in die feuchte Luft. Am Himmel zogen graue Wolken, aber alles so dicht – und dann dampfte der Nebel herauf und strich schwer und feucht durch das Gesträuch, so träg, so plump.
>
> Er ging gleichgültig weiter, es lag ihm nichts am Weg, bald auf-, bald abwärts. Müdigkeit spürte er keine, nur war es ihm manchmal unangenehm, daß er nicht auf dem Kopf gehn konnte.[12]

Während der erste Satz mit seiner Datums- und Ortsangabe noch geradezu demonstrativ informativ und sachlich ist, erhält schon der zweite Satz, der bereits über gar kein Prädikat mehr verfügt und mit seiner merkwürdig verknappten Aufzählung der vorbeigleitenden Naturansichten wie ein im Nichts endender Gedankenfetzen anmutet, eine gewissermaßen persönliche und subjektive Note, die mit dem „aber alles so dicht" des zweiten Absatzes wieder aufgenommen wird. Nichtsdestotrotz wirkt die unaufgeregte Formulierung ganz am Ende des dritten Absatzes verstörend und befremdlich: „nur war es ihm manchmal unangenehm, daß er nicht auf dem Kopf gehen konnte." Diese ersten, unspektakulären Sätze vermögen also, was in all den wortreichen, sensiblen Schilderungen des *Anton Reiser* an keiner Stelle gelingt, nämlich das „Psychologische" über den Inhalt hinaus bis in die Form, die Schreibweise des Erzählten hinein auszudehnen. Im Gegensatz zu Karl Philip Moritz' Text wird in diesen Sätzen Büchners das ‚Innere' des Protagonisten noch gar nicht erwähnt, dennoch aber vermitteln sie dem Leser einen gewissermaßen performativen Einblick in die Wahrnehmungswelt der Figur, der den Leser die Wahrnehmung Lenz' gleichsam miterleben lässt.

---

[12] Georg Büchner. *Lenz*. Sämtliche Werke, Briefe und Dokumente. Hg. Henri Poschmann unter Mitarbeit von Rosemarie Poschmann, Bd. 1 (Dichtungen). (Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, 1992), 223-250, 225.

Mit Ausnahme des *Lenz* aber, der nicht umsonst als einer der ersten modernen Texte der deutschsprachigen Literatur gilt, wird die nächsten sechzig Jahre hindurch vor allem für solche Texte das Etikett „psychologisch“ bemüht, die zwar großes Interesse am Sujet des Psychologischen haben, in denen sich dies jedoch in erster Linie inhaltlich niederschlägt, die Form aber eher der konventionellen Schreibweise Moritz' zuzuordnen ist und nicht die experimentellen, ‚modernen' Merkmale der *Lenz*-Passage aufweist. So gilt Fontane durchaus zu Recht als Meister des psychologischen Romans des Realismus, es ist aber auch hier vor allem sein Sujet, d.h. die subtile Kritik an den gesellschaftlichen Beschränkungen seiner Zeit und ihren Auswirkungen auf die Psyche der in ihr lebenden Menschen, die ‚psychologisch' ist. Dies heißt nicht, dass in seinen Romanen nicht durchaus wichtige Ansätze der Erprobung innovativer psychologischer Schreibweisen zu verzeichnen sind. So enthält beispielsweise Fontanes *Schach von Wuthenow*, entstanden 1878–82, eine Schlüsselpassage, in der die Gemütslage des Protagonisten weniger als solche explizit benannt und sein Dilemma nicht ausdrücklich erörtert wird, sondern sich in seinen Handlungen und vor allem Bewegungen ausdrücken. Es handelt sich um eine mehrere Seiten lange Szene, in welcher der emotional zutiefst aufgewühlte Rittmeister Schach ziellos auf seinem prächtigen Familienanwesen umherwandert. In all seinen Betrachtungen und Überlegungen der Spuren der langen, würdevollen Geschichte der Familie Schach drückt sich der Konflikt aus, in dem er sich befindet, nämlich eine zwar standesgemäße, aber von Blatternarben entstellte, gute Freundin heiraten zu müssen, die er in der Laune eines Moments verführt hatte. Heiratet er sie nicht, ruiniert er nicht nur ihr, sondern auch sein eigenes Ansehen, zugleich aber kann er nicht an gegen sein oberflächliches Widerstreben, eine äußerlich unattraktive Frau in den illustren Kreis

seiner Familie einzuführen. Dass es sich, wie er sich bei einem Gang durch die Ahnengalerie versichern kann, bei den Schachs um eine Familie handelt, in der von den Frauen „einige schön“ gewesen waren, „am schönsten aber seine Mutter“, deutet unmissverständlich auf sein Hauptbedenken hin, d.h. die mangelnde äußere Attraktivität der Frau, die er freien soll.[13] Die Vorgänge in Schachs ‚Innerem’ drücken sich auf diesen Seiten vornehmlich in seinen Bewegungen aus, so beispielsweise wenn er auf dem Familienanwesen vor einer „uralte[n] Eiche“ steht,

> deren Schatten Schach jetzt umschritt, einmal, vielemal, als würd er in ihrem Bann gehalten. Es war ersichtlich, daß ihn der Kreis, in dem er ging, an einen andern Kreis gemahnte, denn er murmelte vor sich hin: könnt’ ich heraus![14]

Die für die alte, ehrwürdige Familie Schach stehende, „uralte Eiche“ wird also von einem ihrer Abkömmlinge umkreist, immer wieder, womit die Ausweglosigkeit aus dem Dilemma, das diese verschiedenen, auf der Standesehre basierenden Überlegungen ergeben, kompakt illustriert wird. Genausowenig wie Schachs Konflikt in dieser Passage als solcher dezidiert formuliert wird, wird sein ‚Inneres’, das ja der Austragungsort seines Konflikts ist, in Form von vermeintlichen Überlegungen in der Form des Inneren Monologs repräsentiert. Der Leser erfährt zum Beispiel lediglich, dass Schach beim Betrachten eines Storchenpaares „in allerlei Betrachtungen“[15] verfällt, enthält aber keinen genaueren ‚Einblick’ in diese „Betrachtungen“, sondern kann nur seinen ziellosen Gängen über das Familienanwesen und der erlebten Rede über die Schönheit der

---

[13] Theodor Fontane. *Schach von Wuthenow. Erzählung aus der Zeit des Regiments Gensdarmes*. Theodor Fontane. Große Brandenburger Ausgabe. Das Erzählerische Werk. Hg. Gotthard Erler. Bd. 6. (Berlin: Aufbau-Verlag, 1997), 119.

[14] Fontane, *Schach von Wuthenow*, 113.

[15] Fontane, Schach von Wuthenow, 118.

weiblichen Familienmitglieder sowohl seine innere Unruhe, als auch die dahinter liegenden, widerstreitenden Gedankengänge entnehmen.

Auf den ganzen Roman betrachtet sind solche Passagen jedoch eher Ausnahmen. Insgesamt stellt sich *Schach von Wuthenow* somit als ein Roman dar, der vornehmlich auf der Figuren- und Handlungsebene gelesen zu werden verlangt, und weniger auf der Ebene der Schreibweise.

In der deutschsprachigen Literatur ändert sich dies vor allem mit den Werken der klassischen Moderne ab ca. 1900. Hier tritt nun verstärkt die *Darstellung* und Repräsentation des Bewusstseins der Figuren in den Vordergrund, ein Phänomen, das sich mit Erich von Kahler als die „Verinnerung des Erzählens" bezeichnen lässt.[16] In der Literatur des *fin de siècle* ist somit die Kulminierung einer Entwicklung zu beobachten, die, wie von Kahler ausführt, ihren Ausgang bereits in den Anfängen der Literatur, d.h. den großen epischen Werken Homers und der Edda und sogar im babylonischen *Gilgamesch* nimmt: die unwiderrufliche Verschiebung des Erzählzentrums von außen nach innen. Von Kahler verfolgt diese Entwicklung zwar lediglich bis zu Sternes *Tristram Shandy*; wie Thomas Anz beschreibt, begegnen sich jedoch gerade Psychoanalyse und literarische Moderne „um und nach 1900 in einer kultur- und diskursgeschichtlichen Konstellation, in der Literatur den Anspruch der naturalistischen Generation, den Fortschritten der Wissenschaften mit literarischen Mitteln Rechnung zu tragen, auf die Erkenntnis und Darstellung psychischer Prozesse übertrug"[17]. Der

---

[16] So lautet auch der Titel des Essays, in dem von Kahler seine diesbezüglichen Beobachtungen beschreibt; Erich Kahler. *Untergang und Übergang. Essays*. Bd. 638 (München: Deutscher Taschenbuch-Verlag, 1970).

[17] Thomas Anz: Psychoanalyse und literarische Moderne. Zu den Anfängen einer dramatischen Beziehung. In: literaturkritik.de, Nr. 3, März 2003, ›http://www.literaturkritik.de/public/rezension.php?rez_id=5803‹.

graduelle Rückzug einer deutlich vernehmbaren Erzählerstimme koinzidiert hier mit einem steigenden Interesse seitens der bürgerlichen Leserschaft an den Problemen der Individualpsychologie: ein Phänomen, das sich auch in der Herausbildung der Psychologie als einer eigenständigen *Wissenschaft* zeigt, die sich, selbst für den Laien, merklich von der Philosophie, der Theologie und den etablierten Naturwissenschaften zu emanzipieren beginnt. Während bis in die ersten Jahrzehnte des 19. Jahrhunderts noch stets der von Kant, Hegel, Schelling und eben auch Moritz geprägte, naturphilosophisch-idealistische Diskurs in allen Fragen des Psychologischen angestrengt wird, beginnt sich ab ca. 1830 der für die Jahrhundertwende so folgenschwere Paradigmenwechsel abzuzeichnen, mit dem den bis dato nur vereinzelten Forderungen nach einer empiristisch orientierten Psychologie entgegnet wird. Psychologischen Fragen wird fortan nicht mehr philosophisch-spekulativ, sondern mit deutlich physiologisch-naturalistischem Impetus nachgegangen: Die Funktion der Sinnesorgane und deren Empfindungen stehen nun im Mittelpunkt des Interesses. Der Physiker Gustav Theodor Fechner begründet ab 1860 in Leipzig mit seinen psychophysischen Arbeiten den „Ausgangspunkt der modernen Experimentalpsychologie“, die dort ab 1879 von Wilhelm Wundt im ersten psychologischen Labor zur endgültigen akademischen Institutionalisierung der Psychologie führt. In den Augen sowohl Fechners als auch Wundts kann für die Psychologie nur der Status der Wissenschaft beansprucht werden, wenn das Experiment und die statistische Auswertung der Ergebnisse im Zentrum stehen. Insofern der Physiker Fechner und der Physiologe Wundt die menschliche „Seele“ als „Naturphänomen“ auffassen, begreifen sie auch die Psychologie qua „Seelenlehre“ als eine Naturwissenschaft. Ab 1890 setzt jedoch allmählich vielerorts

Kritik an dieser streng physiologischen Psychologie ein. Innerhalb der experimentellen Psychologie gibt es jetzt gleich mehrere Vorstöße, die atomistische, isolierend-analytische Vorgehensweise wundtscher Prägung bei der Erforschung von Wahrnehmungsphänomenen mit Hilfe holistischerer Ansätze zu ergänzen: der machsche Empiriokritizismus und die Ganzheits- bzw. Gestaltpsychologie von Christian von Ehrenfels sind nur zwei der vielen sich nun herausbildenden Gegenströmungen.[18]

Zunehmend erforschen nun auch Schriftsteller neue Schreibstrategien, um dem Leser Einsicht in das vermeintliche Bewusstsein ihrer literarischen Figuren zu verschaffen und suchen immer mehr, die vermittelnde Rolle der Erzählinstanz zu reduzieren. Zwei der sich im Zuge dieser Entwicklung herausbildenden Erzähltechniken sind der innere Monolog und der Bewusstseinsstrom (*stream-of-consciousness*). Doch welche andere Erzählstrategien sind um diese Zeit ersonnen worden, um ästhetische überzeugende Darstellungen des ‚Inneren' zu kreieren? Um es nicht bei Wittgensteins berühmtem Aphorismus „Wovon man nicht sprechen kann, darüber muss man schweigen" zu belassen, müssen Schriftsteller sich über das poetologische Dilemma der Paradoxie der Sagbarkeit von Gedanken hinwegsetzen und ästhetisch befriedigende Wege finden, das – zumindest zu großen Teilen – nicht-sprachliche menschliche Bewusstsein darzustellen, und so ein ‚Inneres' zu konstruieren, zu simulieren.

Kommen wir noch einmal auf den eingangs diskutierten *Lieutenant Gustl* zurück: Wieso, so lautet die geradezu auf der Hand liegende Frage, hat Schnitzler für seine erstmalige Erprobung der lückenlosen Verwendung des Inneren Monologs in einem Text ausgerechnet ein so schlichtes Gemüt gewählt wie es Gustl ist? Auf den jungen Leutnant

[18] Vgl. Olaf Schwarz. *Das Wirkliche und das Wahre: Probleme der Wahrnehmung in Literatur und Psychologie um 1900*. (Kiel: Ludwig, 2001), 51ff.

trifft in vollkommener Weise zu, was Schnitzler „vorzugsweise bei reproduzierenden Talenten, vor allem bei genialen Schauspielern, insbesondere Schauspielerinnen“ beobachtet zu haben meinte:

> Die Seele mancher Menschen scheint aus einzelnen gewissermaßen flottierenden Elementen zu bestehen, die sich niemals um ein Zentrum zu gruppieren, also auch keine Einheit zu bilden imstande sind.[19]

Gustl ist ganz eindeutig zu diesen „Hülsenmenschen“[20] zu zählen; seine dem Leser im inneren Monolog präsentierten, vermeintlichen Gedanken weisen ihn als einen jungen Mann aus, der von den sozio-kulturellen, und hier vor allem militärischen, Regeln und Erwartungen so besessen ist, dass es ihm nie gelungen zu sein scheint, ein individuelles Selbstgefühl auszubilden. Alle seine Gedanken und Handlungen sind stets gezeichnet von ängstlichen bis aggressiven Erwägungen dessen, was in einer jeglichen sozialen Situation und Interaktion erwartet und gefordert wird, ohne dass er diese vermeintlichen Gesetze jemals kritisch hinterfragt und mit seinem eigenen moralischen Kompass abgleicht –denn einen solchen scheint er nie ausgebildet zu haben. Die Tatsache aber, dass Schnitzler für seine experimentelle, innovative Novelle, die unvermittelten Einblick in das ‚Innere’ seines Protagonisten zu erlauben vorgibt, ausgerechnet einen gänzlich fremdbestimmten und lediglich den Zeitgeist gedanklich widerkäuenden „Hülsenmenschen“ gewählt hat, deutet darauf hin, dass *Lieutenant Gustl* nicht auf der Figurenebene, sondern in erster Linie auf der Ebene der Schreibweise zu lesen ist, die Schnitzler hier anwendete.

---

[19] Arthur Schnitzler. *Aphorismen und Betrachtungen*. Hg. Robert O. Weiss (Frankfurt am Main: Fischer, 1993), 53f.

[20]

Das Gebot einer solchen Lesart möchte ich für alle drei folgenden literarischen Texte behaupten. Es soll von dieser Annahme, sowie von der einer Konstruktion und Simulation der den drei Texten zugrundeliegenden Repräsentationen des ‚Inneren' ihrer jeweiligen Figuren ausgegangen werden. Sodann wird in der vorliegenden Arbeit der Frage nachgegangen, was die Verfasser dieser Texte unternommen haben, um ihrer notwendigen Einsicht dieses Ausgangsproblems zum Trotz die große künstlerische Herausforderung an- und die sprachliche Gestaltung des nicht-Sprachlichen vorzunehmen, und zwar auf eine Art und Weise, die so mimetisch wie möglich und zugleich auch unter literarischem Gesichtspunkt befriedigend zu sein sucht. Eine im Hinblick auf diese künstlerische Mission besonders fruchtbare Periode waren, wie bereits erwähnt, die Jahrzehnte vor und nach der Jahrhundertwende, und besonders die deutschsprachige Literatur – und hier wiederum gerade die österreichischer Autoren – weist eine dezidierte Vielgestaltigkeit und große Bandbreite auf, wenn es gilt, das ‚Innere' zu konstruieren. Die Prominenz österreichischer Schriftsteller lässt sich mit einer gewissen „Einwärtskrümmung des [österreichischen] Künstlers" erklären, dessen zeittypischer „ethische[r] und intellektuelle[r] Nihilismus" anders als der des reichsdeutschen Künstlers nicht mit „aufrührerische[m], titanenhafte[m] Gepräge" à la Nietzsche versehen war und von ihm „als fröhliche Befreiung bejaht" wurde, sondern eben vielmehr zur isolierenden Rückbesinnung, zur Einkehr in und Fokussierung auf sich selbst führte.[21] Ebenfalls auf dieses kulturelle Phänomen zurückzuführen ist freilich die auffallende Konzentration von psychologischen Strömungen und Schulen im Habsburger Reich mit Zentrum in Wien. Und so mag es als zwangsläufige Folge erscheinen, wenn

[21] Vgl. Silvia Bonacchi. *Die Gestalt der Dichtung: der Einfluss der Gestalttheorie auf das Werk Robert Musils*. Bd. 4 (Bern: P. Lang, 1998), 10.

im Schnittpunkt dieser beiden Phänomene einige dieser literarischen Versuche der Konstruierung des ‚Inneren' aus den Federn österreichischer Schriftsteller stammen, deren Simulationen des menschlichen Bewusstseins eine – direkte oder indirekte – Verwandtschaft mit einigen dieser österreichischen, psychologischen Strömungen aufweist. Denn wie eingangs skizziert ist das Problem der Darstellbarkeit des ‚Inneren' – der „Sagbarkeit der Gedanken" und, wie ich anfügen möchte, der Empfindungen – in erster Linie ein sprachliches, dem sich sowohl die Naturwissenschaften als auch die Literatur ausgesetzt sehen –mit dem Unterschied, dass für die Literatur künstlerisch-ästhetische Bedenken hinzukommen. Bei den Beschreibungsversuchen beider Diskurse aber, des wissenschaftlichen nicht weniger als des literarischen, handelt es sich um Simulationen, um Konstrukte.

In den folgenden drei Kapiteln konzentriere ich mich jeweils auf die Paarung eines literarischen Textes eines (österreichischen) Schriftstellers mit den theoretischen Texten einer psychologischen Schule und untersuche, inwiefern die für die jeweiligen Texte der beiden Seiten – der literarischen und der theoretisch-psychologischen – konstitutiven Konstruktionen des ‚Inneren' sich derselben ‚Baupläne' bzw. ‚-materialien' und derselben rhetorischen Figuren bedienen. Somit steht für jedes der drei Kapitel immer eine rhetorische Figur, die, wie ich argumentieren werde, sowohl der vorliegenden literarischen als auch der psychologischen Konstruktion des ‚Inneren' zugrunde liegt: Der Literat Richard Beer-Hofmann und der Tiefenpsychologe Carl Jung bedienen sich des Symbols, Arthur Schnitzler und Sigmund Freud der Allegorie und Robert Musil des Vergleichs sowie des Konzepts der „Gestalt", um ihre jeweiligen Konstruktionen des

‚Inneren' vorzunehmen. Es geht mir im Zuge dieser Untersuchungen nicht darum zu argumentieren, dass die psychologische Darstellung des ‚Inneren' der literarischen vorgängig war oder umgekehrt. Auch liegt es mir fern, die Vertrautheit des jeweiligen Literaten mit der entsprechenden psychologischen Denkweise vorauszusetzen, gleichviel ob dies rein chronologisch möglich ist oder nicht. Stattdessen möchte ich aufzeigen, inwiefern die oben charakterisierte, gemeinsame sprachliche Herausforderung, welcher sich die Vertreter beider Disziplinen bei der Entdeckung und Beschreibung „Neu-Seellands"[22] ausgesetzt sahen, zu disziplinübergreifenden Lösungsstrategien geführt hat und dabei geht es mir außerdem darum zu verdeutlichen, dass es sich sowohl bei der künstlerischen wie auch der ‚wissenschaftlichen' Vermessung und Kartografierung dieses im genannten Zeitraum neu entdeckten Reiches stets um Fiktionen handelt, nie aber um die Abbildung einer – vermeintlichen – ‚Wirklichkeit'.

[22] Ernst Blaß bezeichnete in seiner sehr wohlwollenden Rezension der *Verwirrungen des Zöglings Törleß* in der Zeitschrift „Pan" vom Februar 1912 Musil als den „Entdecker von Neu-Seelland", zitiert nach Karl Corino. *Robert Musil: Leben und Werk in Bildern und Texten*. 1. Aufl. (Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1988), 178.

Erstes Kapitel. Symbol: C.G. Jung und Richard Beer-Hofmann

Erster Teil. Jungs Verständnis des Symbols

Träume sind, in der Tat, die Quelle all unseres Wissens um die Symbolik.[23]
CARL GUSTAV JUNG

Symbolstudien sind im literaturwissenschaftlich-hermeneutischen Diskurs der letzten 35 Jahre immer seltener geworden. Wie Gerhard Kurz 1982 feststellte, „herrscht" „in der gegenwärtigen literaturwissenschaftlichen Diskussion" „eine auffallende Zurückhaltung gegenüber dem Begriff des Symbols"[24] und auch Urs Meyers Eintrag zu den Stichworten „Metapher – Allegorie – Symbol" im *Handbuch Literaturwissenschaft* von 2007 konstatiert ein Verblassen des „Interesses am ‚symbolischen Wesen' der Dichtung", das „nicht zuletzt auf die erhebliche Schwierigkeit zurück[geht], den Begriff des Symbols vom Allegoriebegriff eindeutig zu trennen"[25]. In der Tat handelt es sich keineswegs um eine Reaktion auf die etwaige Erkenntnis, dass das Konzept des literarischen Symbols ein unzulässiges und daher zu ignorierendes Phänomen sei, sondern vielmehr auf den Umstand, dass die Etikettierung ‚Symbol' über lange Zeit hinweg notorisch inflationär und verwirrend uneinheitlich verwendet wurde. Zudem wird im *Handbuch Literatur* ganz richtig festgestellt, dass die Begriffe des Symbols, der

---

[23] C. G. Jung. *Das symbolische Leben: verschiedene Schriften*. Gesammelte Werke. Hg. Lilly Jung-Merker und Elisabeth Rüf. 1. Aufl., Bd. 18/1 (Olten, Freiburg im Breisgau: Walter-Verlag, 1981), 206.

[24] Gerhard Kurz. *Metapher, Allegorie, Symbol*. Bd. 1486 (Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1982), 65.

[25] Urs Meyer, „Art. Metapher – Allegorie – Symbol," *Handbuch Literaturwissenschaft*. Hg. Thomas Anz, Bd. 1 (Stuttgart: J.B. Metzler, 2007), 107f.

Allegorie und der Metapher „eng benachbart sind“ und daher vor allem „in Abgrenzung zueinander definiert werden“ müssen.[26] Eine solche Definierung über den Vergleich soll auch hier im ersten Kapitel in Hinblick auf das Symbol, im zweiten Kapitel dann in Bezug auf die Allegorie vorgenommen werden.

Zunächst einmal ist jedoch die poetologische Verwendung des Symbols von seinem semiotischen Verständnis als ein arbiträres Zeichen abzugrenzen. So betont Benedikt Jeßing in Metzlers *Lexikon Literatur*: „Das lit[erarische] S[ymbol] verweist gerade nicht vermittels zufälliger, erfundener Ausdrucksmittel, sondern durch vorgefundene Ausdrücke auf etwas.“[27] Wie die Etymologie des griechischen *symbolon* („das Zusammengeworfene, Zusammengefügte“) verrät, verweist der Begriff ursprünglich auf ein Erkennungszeichen in Form eines in zwei Hälften zerbrochenen Gegenstandes wie eines Gefäßes oder Ringes, das zwei Parteien nach langer Trennungszeit zur Wiedererkennung und Zeichen der Verbundenheit dienen sollte. In dieser originalen Bedeutung fungiert das Symbol also als Sinnbild für etwas Abstraktes und bedarf zu seinem Verständnis der Übereinkunft. Dieses geteilte Wissen um die spezifische Bedeutung des Sinnbilds wandelte sich im Laufe der Zeit zu der Voraussetzung, dass ein Symbol ein kulturell, d.h. kultisch, mythisch, religiös oder künstlerisch vermitteltes, „real existierendes Sinnbild“ haben muss, ein Charakteristikum, das sich noch aus Goethes Bestimmung rekonstruieren lässt. In der abendländischen Tradition wird jedenfalls seit der späthellenistischen Zeit die „irdische und überirdische Realität […] als in einem symbolischen Verhältnis zueinander stehend

---

[26] Meyer, „Metapher – Allegorie – Symbol“, 105.

[27] Benedikt Jeßing, „Art. Symbol,“ *Metzler Lexikon Literatur: Begriffe und Definitionen*. Hg. Dieter Burdorf, Christoph Fasbender und Burkhard Moennighoff. 3., völlig neu bearb. Aufl. (Stuttgart, Weimar: J.B. Metzler, 2007), 744.

begriffen".[28] Das Symbolverständnis des europäischen Mittelalters entwickelte wiederum ein „stark kodifiziertes Bildinventar", das in seiner Sach-, Tier-, Pflanzen- und Farbensymbolik Abstrakta darstellte. So stand beispielsweise die Farbe Blau für Treue und der Falke symbolisierte in der Minnelyrik den Geliebten. Vor allem die Herbarien und Bestiarien des Mittelalters aber bereiteten den „bildliche[n] Fundus für die […] Emblematik des 16. und 17. J[ahrhundert]s"[29] vor. Besonders der *Physiologus*, eine Naturlehre aus dem zweiten nachchristlichen Jahrhundert, entwickelte aus Beschreibungen von Tieren, Bäumen und Steinen und ihren jeweiligen Eigenschaften „in allegorischer Deutung Lehrsätze der christlichen Dogmatik und mahnende oder abschreckende Lehren für das Verhalten des Menschen."[30] Im Barock erscheinen dann viele dieser Verbindungen in piktorialer Form, d.h. als Kupferstich oder Holzschnitt, stets mit einer sentenzhaften Überschrift, sowie einem, den Bildinhalt deutenden, Epigramm. Im Zuge der Aufklärung wurde das Symbol zum Medium der Erkenntnis, bis Kant es in der *Kritik der Urteilskraft* als „indirekte Darstellung des Begriffs" bestimmte. Goethe schließlich prägte das Verständnis des Symbolbegriffs folgendermaßen: „Die Symbolik verwandelt die Erscheinung in Idee, die Idee in ein Bild und so daß die Idee im Bild immer unendlich wirksam und unerreichbar bleibt, und selbst in allen Sprachen ausgesprochen doch unaussprechlich bliebe."[31] Diese vielzitierte Bestimmung illustriert und perpetuierte die starke Abhängigkeit der Begriffe des Symbols und der Allegorie.

---

[28] Jeßing, „Art. Symbol," 744.

[29] Jeßing, „Art. Symbol," 744.

[30] Albrecht Schöne. *Emblematik und Drama im Zeitalter des Barock*. (München: Beck, 1964), 46.

[31] Johann Wolfgang von Goethe. *Sprüche in Prosa: sämtliche Maximen und Reflexionen*. In Originalzusammenhang wiederhergestellt und mit Erläuterungen versehen von Harald Fricke, 1. Aufl. (Frankfurt am Main: Insel, 2005), 207.

Wenn der Dichter, so Goethe, zum Allgemeinen nur das Besondere, das Beispiel also, suche, entstehe demnach eine Allegorie, wohingegen ein Symbol entstehe, wenn der Dichter aus dem Besonderen das Allgemeine zu deuten vermöge. Nach Goethes Bestimmung setzt ein Symbol also, um dies noch einmal festzuhalten, ein tradiertes, aus der Objektwelt stammendes Sinnbild voraus. Als Beispiel hierfür nennt Gerhard Kurz Goethes Charakterisierung des großväterlichen Hauses in Frankfurt als ein Symbol, das, anstatt zu verfallen, von einer es besitzenden Kaufmannshand zur nächsten mehr prosperiert, und somit „stellvertretend für die Geschichte der Stadt Frankfurt im Übergang zu einer kapitalorientierten Marktgesellschaft steht".[32] In einem Brief an Schiller beschreibt Goethe als dezidiert „symbolisch":

> [...] den Raum meines großväterlichen Hauses, Hofes und Gartens, der aus dem beschränktesten, patriarchalischen Zustande, in welchem ein alter Schultheiß von Frankfurt lebte, durch klug unternehmende Menschen zum nützlichen Waren- und Marktplatz verändert wurde. Die Anstalt ging durch sonderbare Zufälle bei dem Bombardement zugrunde und ist jetzt, größtenteils als Schutthaufen, noch immer das Doppelte dessen wert, was vor 11 Jahren von den gegenwärtigen Besitzern an die Meinigen bezahlt worden. Insofern sich nun denken läßt, daß das Ganze wieder von einem neuen Unternehmer gekauft und hergestellt werde, so sehn Sie leicht, daß es in mehr als Einem Sinne, als Symbol vieler tausend andern Fälle, in dieser gewerbreichen Stadt, besonders vor meinem Anschauen, dastehen muß.[33]

Es handelt sich hierbei also um eine synekdochische Beziehung, in der ein Teil (das Haus) für das ein Ganzes (Frankfurt) steht. Der ganzheitlich angelegte Symbolbegriff Goethes wurde in der Romantik zugunsten einer philosophischen Besetzung verlagert, in der „sich das Gleichgewicht von Sinn und Bild zugunsten eines

---

[32] Kurz, *Metapher*, 69f.

[33] Brief vom 16.8.1797; Friedrich Schiller, Johann Wolfgang von Goethe. *Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe*. Mit Einführung von Houston Stewart Chamberlain. 1. Bd. (Jena: E. Diederichs, 1905), 417.

verrätselten Sinns“ verschob, um dann im Verlauf des 19. Jahrhunderts wieder zu einer stärker auf Einzelzüge begrenzten Definition zu gelangen.[34] „[I]n der ersten Hälfte des 20. J[ahrhundert]s“, so lautet gemeinhin die Bilanz, hat sich „das Interesse am ‚symbolischen Wesen’ der Dichtung [...] noch einmal gesteigert“, bevor es zu seinem eingangs beschriebenen Abklang in den letzten 60 Jahren fand.

Im Anschluss an diesen historischen Überblick soll der Begriff des Symbols nun noch einmal eingekreist werden, und zwar über den angekündigten ‚Umweg’ der Definition dessen, was es nicht ist: Während die Allegorie, die „in der rhetorischen Tradition aus der Metapher abgeleitet und als flächendeckender Gebrauch von metaphorischen Bedeutungsfiguren bestimmt“ ist, „sich über einen ganzen Text oder zumindest über ein längeres Textsegment erstrecken kann“, also aus einem „Metapherngeflecht“ besteht, handelt es sich beim Symbol um ein punktuelles ‚Sinn-Bild’.[35] Die Allegorie erschöpft sich also, im Gegensatz zum Symbol und zur Metapher, nicht in einem einzigen Sinnübertragungsakt, sondern setzt sich aus mehreren punktuellen Sinnverschiebungen zusammen, die alle miteinander kongruent sein und so einen einheitlichen, zweiten Sinn ergeben müssen, der, nach Intention des Autors, restlos entschlüsselbar sein sollte. Ein Symbol-Gedicht hingegen kann sich durchaus oftmals einer totalen, restlosen Ergründung verschließen. Und im Gegensatz zur Metapher sowie zur Allegorie schöpft das Symbol nicht aus einer Inkompatibilität von Wortbedeutungen, sondern verweist „durch sich selbst in direkterer Form auf eine uneigentliche, durch den

---

[34] „Art. Symbol.” *Der Brockhaus Literatur: Schriftsteller, Werke, Epochen, Sachbegriffe*. Hg. Hildegard Hogen, Eva Beate Bode, et al., 2., völlig neu bearbeitete Aufl. (Mannheim: F.A. Brockhaus, 2004), 827.

[35] Meyer, „Metapher – Allegorie – Symbol,“ 105.

Leser zu identifizierende Referenzgröße".36 Während also in der Formel „Das Zepter schwingen" das Wort „Zepter" dann symbolisch ist, wenn es „für den Machtanspruch seiner Träger steht", würde es in dem Moment zur Metapher, in dem es „für eine Personengruppe verwendet wird, die das Zepter üblicherweise nicht in der Hand hat, so dass eine Bedeutungsdiskrepanz (hier zwischen ‚Zepter' und ‚Armut') entsteht: ‚Das Zepter der Armen ist stumpf und kurz.'"37 Das Verständnis des Zepters als Metapher setzt also gewissermaßen das des Zepters als Symbol voraus. Und schließlich ist es, wie Kurz betont, „die Position des Symbols in einer Geschichte", die es von der Allegorie unterscheidet. Während letztere nämlich „zwei Bedeutungszusammenhänge, die diskontinuierlich miteinander verbunden sind" erzählt, „gehören" „Symbol und Symbolisiertes" „demselben Geschehenszusammenhang an, demselben raum-zeitlichen Erfahrungsfeld".[38] So berühren sich beispielsweise in der berühmten allegorischen Novelle *Animal Farm* nirgendwo die beiden Bedeutungszusammenhänge des Prätexts und seiner Tiergemeinschaft auf der einen, und der allegorischen Bedeutung auf der anderen Seite, welche die Geschehnisse in der Sowjetunion der drei Jahrzehnte vor dem Zweiten Weltkrieg zum Thema hat. Die Sowjetunion selber hat keinerlei Platz innerhalb der ersten, pragmatischen Bedeutung von *Animal Farm*, während im historischen Abriss der Stalinära nach bestem Wissen keinen Eber namens *Old Major* figuriert. Dass sich z.B. hinter diesem Major eine reale Figur verbirgt, lässt sich nur anhand einer Reihe von den Text durchziehenden Metaphern ermitteln. Ganz ähnlich verhält es sich mit dem Tintenfleck, der sich in den *Wahlverwandtschaften* infolge von Charlottes hastiger

---

[36] Meyer, „Metapher – Allegorie – Symbol," 108.

[37] Meyer, „Metapher – Allegorie – Symbol," 108.

[38] Kurz, *Metapher*, 75f.

Ungeduld, den Liebsten zu sehen, auf dem Brief an ihn ausbreitet. Im Text selber wird der Fleck noch durch die Figur Eduard als Zeichen der Ungeduld gedeutet, diese pragmatische Deutung verschiebt sich in der Wahrnehmung der Leser der Wahlverwandtschaften jedoch bald zu einer symbolischen Deutung, nach welcher der Fleck an ‚Befleckung' denken lässt, d.h. an eine Fehlleistung Charlottes, als die sich ihre Liebe zum Hauptmann ja im Kontext des Romans durchaus darstellt.[39]

Die nun bereits mehrfach erwähnte, letzte Hochphase des Interesses sowohl an symbolischer Dichtung als auch an Symbolstudien in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts hängt für meine Begriffe unzweifelhaft mit der zentralen Rolle zusammen, die der Begriff des Symbols für die damals entstehende Tiefenpsychologie[40] hat. Während in diesem Zusammenhang immer und vor allem von Sigmund Freuds Psychoanalyse die Rede ist, findet Carl Jungs Analytische Psychologie weitaus weniger Erwähnung. Es ist jedoch vor allem Jungs Lehre, die um das Primat des Symbols kreist.

In dem 1911 erschienen ersten Teil der *Wandlungen und Symbole der Libido*[41] unterbreitete Jung seine Auffassung „[ü]ber die zwei Arten des Denkens", nämlich einerseits das „gerichtete oder […] sprachliche Denken", „*in Worten*", welches „das offenkundige Instrument der Kultur" ist, sowie, andererseits und in Ergänzung zu William James' Auffassung vom Denken in „Reihen von Bildern" als „einer Art passiver

---

[39] Dieses Beispiel aus den Wahlverwandtschaften ist aus Gerhard Kurz' Symboldefinition übernommen; Kurz, *Metapher*, 73ff.

[40] Um Missverständnisse zu vermeiden, wird im Folgenden der Begriff „Tiefenpsychologie" als Oberbegriff sowohl für Freuds als auch Jungs Lehren verwendet. Von „Psychoanalyse" ist nur dann die Rede, wenn es sich ausschließlich um Freuds Werk handelt, während Jungs Schriften als „Analytische Psychologie" bezeichnet werden.

[41] Dieses Werk, dessen zweiter Teil 1912 erschien, wurde bei seiner Neufassung 1952 mit *Symbole der Wandlung. Analyse des Vorspiels zu einer Schizophrenie* betitelt.

Träumerei“, das (Tag-)„Träumen oder Phantasieren“.[42] Auch die Wurzeln des sprachlichen, gerichteten Denkens aber liegen laut Jung in „Emotions- und Imitationslauten“, wie sich noch heute an „massenhaft onomatopoetische[n] Relikte[n]“ erkennen lasse, und die Sprache selber sei somit „ursprünglich und wesentlich nichts als ein System von Zeichen oder ‚Symbolen’, welche reale Vorgänge oder ihren Widerhall in der menschlichen Seele bezeichnen“.[43]

Dass der dargelegten, uneinheitlichen Begriffsgeschichte des Symbols zum Trotz ein „universelles Symbolbewußtsein“ gleichwohl unzweifelhaft „[z]ur anthropologischen Ausstattung des Menschen“[44] gehört, stellt somit auch eine Grundannahme Jungs dar, der postulierte, „der Traum sei eine spontane Selbstdarstellung der aktuellen Lage des Unbewußten in symbolischer Ausdrucksform“[45] und „Träume sind […] die Quelle all unseres Wissens um die Symbolik“[46]. „Der Traum“, so Jung, „vermittelt uns […] eine Gleichnissprache, d.h. in sinnlich-anschaulicher Darstellung, Gedanken, Urteile, Auffassungen, Direktiven, Tendenzen, […]”[47]. Ein Symbol verstand Jung als:

> [...] einen Begriff, ein Bild oder einen Namen, die uns als solche bekannt sein können, deren Begriffsinhalte oder Gebrauch und Anwendung jedoch spezifisch oder merkwürdig sind und auf einen verborgenen, unklaren oder unbekannten Sinn hindeuten. […] Man kennt den Gegenstand, aber man kennt nicht seine spezifische Bedeutung. [...] Ein Begriff oder ein Bild sind symbolisch, wenn sie mehr bedeuten, als sie bezeichnen oder ausdrücken. Sie haben einen umfassenden ‚unbewußten’ Aspekt, der sich niemals exakt definieren oder erschöpfend erklären läßt. Der Grund für diese Besonderheit

---

[42] C. G. Jung. *Symbole der Wandlung: Analyse des Vorspiels zu einer Schizophrenie*. Gesammelte Werke, Bd. 5 (Olten: Walter-Verlag, 1973), 25ff., Hervorhebung von Jung.

[43] Jung, *Symbole der Wandlung*, 31.

[44] Kurz, *Metapher*, 66f.

[45] C. G. Jung. *Die Dynamik des Unbewußten*. Gesammelte Werke, Hg. Marianne Niehus-Jung, Lena Hurwitz-Eisner, Franz Riklin, Lilly Jung-Merker und Elisabeth Rüf, Bd. 8 (Zürich, Stuttgart: Rascher, 1967), 300, Hervorhebung von Jung.

[46] Jung, *Das symbolische Leben*, 206.

[47] Jung, *Die Dynamik des Unbewußten*, 283.

> ist in der Tatsache zu suchen, daß beim Erforschen des Symbols der Geist schließlich zu Vorstellungen transzendenter Natur hingeführt wird, vor denen unser Verstand kapitulieren muß.[48]

Diese Charakterisierung des Symbols deckt sich mit derjenigen, die Gerhard Kurz für dessen Bedeutung in der Literatur definiert:

> [D]as Symbol bezeichnet nicht und benennt nicht; […] es gibt vielmehr zu denken; die Bedeutung sprachlicher Zeichen kenne ich, ich habe sie gelernt, die Bedeutung von Symbolen muss ich deuten; erst durch ihre Deutung werden Gegenstände und Ereignisse zu Symbolen; die *symbolische Bedeutung* ist die *symbolische Deutung*.[49] [Hervorhebungen des Autors.]

Jung wiederum betonte: „Wie ich bereits gezeigt habe, kann man Symbole nicht *erfinden*, und wo immer sie auftreten, sind sie nicht durch bewußte Absicht und willentliche Auswahl hervorgebracht worden“[50]. Und:

> Es hat noch kein Genie gegeben, das sich mit Feder oder Pinsel hingesetzt und gesagt hätte: ‚Ich werde jetzt ein Symbol erfinden.’ […] Wie phantastisch eine solche Verkleidung auch aussehen mag, sie wird doch immer ein *Zeichen* sein, das auf einen bewußten Gedanken hinweist, und nie ein Symbol. Ein Zeichen ist immer weniger als die Sache, auf die es hindeutet, und ein *Symbol* ist immer mehr, als wir auf den ersten Blick begreifen können. Deshalb bleiben wir nie beim Zeichen stehen, sondern gehen weiter zum Ziel, auf das es verweist, aber verweilen beim Symbol, weil es mehr verspricht, als es enthüllt.[51]

Jungs Auffassung nach ist ein Symbol also, im Gegensatz zu einem Zeichen, etwas, was über sich hinausweist. Vor allem aber ist das Symbol laut diesem Verständnis nahezu autonom von der Quelle, die es hervorgebracht hat. Besonders bedeutsam ist Jungs Zurückführung des Symbols auf eine unbewusste Sphäre, da es eben nicht aus einer Verstandesleistung entsteht und nicht mit Absicht ersonnen werden kann. Der

---

[48] Jung, *Das symbolische Leben*, 201.

[49] Kurz, *Metapher*, 79.

[50] Jung, *Das symbolische Leben*, 206.

[51] Jung, *Das symbolische Leben*, 230f.

Verstand muss dann wiederum zur Entschlüsselung und Deutung von (Traum-)Symbolen genutzt werden.

Das Symbol spielt in der Analytischen Psychologie Jungs mithin eine ungleich bedeutsamere Rolle als in der Freudschen Psychoanalyse, und zwar sowohl was die theoretischen Schriften als auch die klinische Praxis, d.h. die therapeutische Behandlung anbelangt. Während mit Blick auf das Freudsche Gesamtwerk die Übertragung als das wichtigste therapeutische Werkzeug innerhalb einer psychoanalytischen Therapie bezeichnet werden muss, betonte Jung die Überlegenheit, welche die Analyse der Symbolsprache in den Träumen eines Patienten hat über die Dynamik von Übertragung und Gegenübertragung zwischen Analytiker und Analysand.[52] So gestand Jung der von Freud entdeckten Dynamik der Übertragung zwar zu, „ein Heilfaktor ersten Ranges"[53] zu sein, gab jedoch zu Bedenken, dass der Zustand der Übertragung lediglich ein provisorischer sei und Heilung nur in Aussicht stelle, sie aber keineswegs automatisch mit sich bringe. Wenn es nun aber zu einem „Problem der Übertragungsablösung" käme, bei dem der Analysand es nicht vermöge, sich der Übertragung seiner Gefühle auf den Therapeuten als solcher bewusst zu werden, gelte es, so Jung, sich genau auf diejenigen Traumsymbole des Analysanden zu konzentrieren, die von dieser ausbleibenden Übertragungsablösung zeugen und die Person des Analytikers hartnäckig unter

---

[52] Die Unterschiede beginnen bereits in den unterschiedlichen Therapie-Szenarien der beiden: Während Freuds Patienten auf dessen berühmtem, mit einem Perserteppich drapiertem und Samtkissen bedecktem Diwan lagen und Freud, außer Sichtweite des Analysanden, weitestgehend schweigend hinter diesem saß, setzte Jung sich seinen Patienten zumeist direkt gegenüber, oft vor einem Fenster, so dass der Analysand während seines Dialogs mit Jung dessen Reaktionen an seinem Gesichtsausdruck ablesen konnte. Vgl. Deirdre Bair. *Jung: a biography*. 1. Aufl. (Boston: Little, Brown and Co., 2003), 218.

[53] C. G. Jung. *Zwei Schriften über analytische Psychologie*. Gesammelte Werke, Hg. Marianne Niehus-Jung, Lena Hurwitz-Eisner und Franz Riklin, Bd. 7 (Zürich: Rascher, 1964), 142.

Zuhilfenahme archaischer Gottesbilder symbolisieren.[54] Denn, und dies ist ein weiterer wichtiger Unterschied zu Freuds Psychoanalyse, Jung unterschied zwischen zwei verschiedenen Arten von Traumsymbolen: „Obgleich es Träume und einzelne Symbole – die man dann besser als Motive bezeichnet – gibt, die typisch sind und oft vorkommen, sind die meisten Träume individuell und atypisch."[55] Aber: „Viele Symbole, und zwar die wichtigsten, sind jedoch ihrer Natur und Herkunft nach nicht individuell, sondern kollektiv. In der Hauptsache sind dies religiöse Bilder und Formen."[56] Die individuellen und atypischen Träume entstammen dem persönlichen Unbewussten, die nicht-individuellen hingegen dem kollektiven Unbewussten. Bekanntlich stellt dieses Jungsche Schlüsselkonzept des kollektiven Unbewussten einen der Hauptunterschiede zwischen Psychoanalyse und Analytischer Psychologie dar. Der diesem Begriff zugrundeliegende Lamarckismus, der in der wissenschaftlichen Gemeinschaft der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts übrigens noch durchaus typisch und anerkannt war, ist für das heutige wissenschaftliche Empfinden vielleicht einfacher zu akzeptieren, wenn man sich klarmacht, dass Jung die kollektiven Inhalte des Unbewussten mit den Instinkten[57] gleichsetzte, die uns intuitiv handeln lassen: „Das *kollektive Unbewußte* besteht aus der Summe der Instinkte und ihrer Korrelate, der Archetypen."[58] Einer der Hauptdoktrinen der Jungschen Tiefenpsychologie zufolge wird jedes Individuum sowohl mit einem

---

[54] Jung, *Zwei Schriften*, 144ff.

[55] Jung, *Das symbolische Leben*, 230.

[56] Jung, *Das symbolische Leben*, 230.

[57] Jung teilte auch Instinkte in persönliche und kollektive. Während ein Erschrecken vor Schlangen ein allen Menschen eigener Impuls sei, der sich im Laufe der Evolution als vorteilhaft erwiesen habe, käme ein Erschrecken vor einem Huhn vielmehr einer persönlichen, nicht-kollektiven Phobie gleich; C. G. Jung. *Über psychische Energetik und das Wesen der Träume*. Psychologische Abhandlungen, 2., verm. und verb. Aufl., Bd. 2 (Zürich: Rascher, 1948), 263f.

[58] Jung, *Über psychische Energetik*, 276, Hervorhebung von Jung.

individuellen als auch einem kollektiven Unbewussten geboren. Diese Hypothese entnahm Jung in erster Linie seiner klinischen Beobachtung, dass die Träume aller seiner Patienten Motive und Bilder, d.h. Symbole, enthielten, die starke Ähnlichkeit miteinander hätten und sich jeweils nicht aus dem individuellen Erfahrungsschatz und der persönlichen Lebenswelt des Träumers erklären ließen. Jung führte die Herkunft solcher Symbole auf archaische Vorstellungen zurück, die seit Menschheitsbeginn über Jahrmillionen weitervererbt wurden und bis heute wesentlich unverändert in den tiefsten Schichten unseres Unbewussten fortdauern. Es ist die Existenz des kollektiven Unbewussten, daran hielt Jung zeitlebens fest, welche die frappierende Ähnlichkeit der Mythen unterschiedlichster Kulturen und von Träumen der Menschen in aller Welt erklärt. Dem persönlichen und dem kollektiven Unbewussten entstammen also jene zwei unterschiedlichen Arten von Träumen, die sich durch die Beschaffenheit ihrer jeweiligen Symbolsprache unterscheiden. Die die Traumsprache ausmachenden Symbole der sogenannten Archetypen[59], d.h. a priori vorhandene, vererbte und universelle Dispositionen menschlicher Symbolproduktion und Erlebnisfähigkeit, entstammen ausschließlich dem kollektiven Unbewussten. Jung entlehnte den Begriff „Archetyp" der Augustinischen Philosophie und bezeichnete damit an sich abstrakte „Formen der Anschauung, der Intuition"[60]; „Urbilder"[61], zu denen wir nur indirekt Zugang haben, und zwar durch das Medium des Symbols. Symbole für Archetypen finden sich in erster

---

[59] „[Unter Archetypen] sind spezifische Formen und bildmäßige Zusammenhänge zu verstehen, die sich in übereinstimmender Form nicht nur in allen Zeiten und Zonen, sondern auch in den individuellen Träumen, Phantasien, Visionen und Wahnideen finden. Ihr häufiges Vorkommen in individuellen Fällen sowohl wie ihre ethnische Ubiquität beweisen, daß die menschliche Seele nur zu einem Teil einmalig und subjektiv oder persönlich ist, zum anderen aber *kollektiv* und *objektiv*." Jung, *Die Dynamik des Unbewußten*, 332, Hervorhebungen von Jung.

[60] Jung, *Über psychische Energetik*, 268.

[61] Jung, *Über psychische Energetik*, 276.

Linie in Mythen, die universell und kollektiv sind, sowie in denjenigen Träumen, die dem kollektiven Unbewussten entstammen. Die das Ich[62] am häufigsten und intensivsten beeinflussenden und störenden Archetypen sind die der Anima, des Animus und des Schattens[63]. Von diesen drei sei der Schatten noch am ehesten erfahrbar, da er sich großenteils durch das persönliche Unbewusste erschließen lasse. Diese Erschließung und Bewusstmachung definierte Jung als unerlässlich für den Akt der Selbsterkenntnis; es gilt hierbei, „die dunkeln Aspekte der Persönlichkeit als wirklich vorhanden anzuerkennen"[64] und dem Bewusstsein unterzugliedern; ein Vorgang, der auf starken Widerstand seitens des Unbewussten treffe aber durchaus zu bewerkstelligen sei; es ginge darum, die Projektionen des Unbewussten bewusst zu machen und zu erkennen, dass es sich bei der Beschuldigung der ‚Anderen' für die Beschwernisse und Hindernisse des eigenen Lebens eben um Projektionen und in Wirklichkeit um die eigenen negativen Aspekte handele. Einige Projektionen des Unbewussten blieben jedoch hartnäckig unbewusst und ließen sich nur unter größten Schwierigkeiten auflösen. Dabei handele es sich um Projektionen, deren Symbole nicht auf das eigene Geschlecht, sondern das entgegengesetzte hinwiesen. Die Quelle dieser Projektionen sind die Archetypen des Animus bzw. der Anima. Nach Jungs Definition ist der Archetyp der Anima die halb-unbewusste, weibliche, innere Teil-Persönlichkeit eines Mannes, sein wahres inneres Selbst, während der Archetyp des Animus die gleiche Rolle für die Persönlichkeit einer Frau spiele:

---

[62] Jung setzte das „Ich" mit dem Bewusstsein gleich. Es ist ein Teilbereich des „Selbst", das außerdem noch das kollektive und das persönliche Unbewusste umfasst. Vgl. C. G. Jung. *Aion: Untersuchungen zur Symbolgeschichte*. Psychologische Abhandlungen. Hg. Marie-Luise von Franz, Bd. 8 (Zürich: Rascher, 1951), 15ff.

[63] Vgl. Jung, *Aion*, 22ff.

[64] Jung, *Aion*, 22.

> Die Anima als ein Femininum ist ausschließlich eine das männliche Bewußtsein kompensierende Figur. Bei der Frau ist aber die kompensierende Figur männlichen Charakters, deshalb passenderweise als *Animus* zu bezeichnen.[65]

Anima und Animus sind also zueinander äquivalente, unbewusste Archetypen, die im Idealfall die aus unbewussten und bewussten Anteilen bestehende Gesamtpersönlichkeit vervollkommnen indem sie helfen, diese auszubalancieren und so zur Persona zu machen. Die Anima bzw. den Animus versteht Jung als der Persona eines jeden Individuums komplementär entgegengesetzt:

> Die Persona, das Idealbild des Mannes, wie er sein sollte, wird innerlich kompensiert durch weibliche Schwäche, und wie das Individuum außen den starken Mann spielt, wird es innerlich zum Weibe, zur Anima, denn es ist die Anima, die der Persona gegenüber tritt.[66]

Die Projektionen der Anima und des Animus sind deshalb so hartnäckig, weil sie autonom und unbewusst sind[67]:

> Der projektionsbildende Faktor ist die Anima, bzw. das Unbewußte, welches durch die Anima vertreten ist. Sie tritt, wo sie erscheint, in Träumen, Visionen und Phantasien, *personifiziert* auf und bekundet damit, daß der ihr zugrundeliegende Faktor alle hervorstechenden Eigenschaften eines weiblichen Wesens besitzt.[68]

Die Persona ist die Maske oder äußere Erscheinung, die wir alle nach außen hin repräsentieren. Zu beachten ist bei den zitierten Ausführungen Jungs, dass zu seiner Zeit „[d]ie Persona, das Idealbild des Mannes“ einem dezidiert ‚männlich’ kodierten Bild entsprach und nicht etwa, wie es dem heutigen, post-feministischen Zeitgeist anstehen

---

[65] Jung, *Zwei Schriften*, 226.

[66] Jung, *Zwei Schriften*, 214.

[67] Vgl. Jung, *Aion*, 25ff.

[68] Jung, *Aion*, 30, Hervorhebung von Jung.

würde, einem Männerbild, das bedeutend mehr Raum für im tradierten Sinne ‚weiblich' konnotierte Eigenschaften lässt oder gar einfordert, wie beispielsweise Einfühlungsvermögen, Aufopferungsbereitschaft und der Fähigkeit, Schwäche zu zeigen. Nach Jung überdenken wir unsere Persona wiederholt an wichtigen Schwellenpunkten unseres Lebens, mit dem Ziel, schließlich Individuation zu erfahren, d.h. ‚Selbst-Werdung'. Einen wesentlichen Teil dieser Individuation stellt wiederum die Anima-, bzw. Animus-Entwicklung dar, ein Prozess, während dessen man lernt, diejenigen seiner Charaktereigenschaften zu akzeptieren und ins Bewusstsein zu inkorporieren, die gemeinhin ‚weiblich', bzw. ‚männlich' konnotiert werden um so, im Idealfall, größere allgemeine Spiritualität und, letztlich, Individuation zu erlangen[69]. Der erste Schritt zur Inkorporierung und Assimilierung des gegengeschlechtlichen Archetyps ist dessen Bewusstwerdung, um sich dann, im zweiten Schritt, von ihm unterscheiden zu können. Voraussetzung für diese Bewusstmachung ist allerdings grundsätzlich die Anerkennung dessen, dass, um mit Jungs zeitweiligem Mentor Freud zu sprechen, „*das Ich nicht Herr sei in seinem eigenen Haus*"[70]. Jung drückte dies, wohl nicht zufällig, mit derselben Metapher aus:

---

[69] Es ist, wenn auch nicht überraschend, so doch frustrierend, dass Jungs Konzepte der Anima und des Animus mit zeittypisch-muffigen Genderstereotypisierungen überfrachtet sind, entspricht doch „die Anima dem mütterlichen *Eros*" und der Animus dem „väterlichen *Logos*". „Bei der Frau", so wusste Jung, „bildet der Eros einen Ausdruck ihrer wahren Natur, während ihr Logos nicht selten einen bedauerlichen Zwischenfall bedeutet." Damit aber sei das Unbewusste der Frau, im „beträchtlichen Unterschied" zu dem des Mannes, nicht von der „Seele", sondern vom Verstand geprägt, was dankenswerterweise eine Erklärung dafür liefert, dass Frauen immer viele „Meinungen" haben, die sich „von keiner Logik der Erde erschüttern lassen", denn: „den Frauen [ ] geht es um die Macht der Wahrheit oder der Gerechtigkeit oder anderer «heiten» und «keiten», denn für ihre Eitelkeit haben Schneiderin und Coiffeur bereits gesorgt." Jung, *Aion*, 31ff.

[70] Sigmund Freud. *Eine Schwierigkeit der Psychoanalyse*. Gesammelte Werke: chronologisch geordnet. Hg. Anna Freud, 12. Bd.: Werke aus den Jahren 1917-1920 (Frankfurt am Main: S. Fischer, 1972), 11, Hervorhebung von Freud.

> Wir gehen ja naiverweise stets von der Annahme aus, daß wir in unserem eigenen Haus allein Meister seien. Unser Begreifen muß sich daher zuerst an den Gedanken gewöhnen, daß wir auch in unserem intimsten Seelenleben in einer Art von Haus wohnen, das zum mindesten Türen und Fenster in die Welt hinaus hat, deren Gegenstände oder Inhalte zwar auf uns wirken, aber nicht zu uns gehören.[71]

Jung veranschaulichte seine Ausführungen zu den von ihm geprägten Begriffen und Prozessen wie dem der Individuation und der Rolle, die die Symbole der Archetypen dabei spielen, mit den Veröffentlichungen einer Reihe von Beispielanalysen, die von seiner beeindruckenden Belesenheit in klassischer Mythologie, Sagen und Mythen aus verschiedensten Zeiten und Kulturkreisen, sowie dem deutschsprachigen Literaturkanon des 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts zeugen. Tatsächlich ist die spezifische Ausprägung von Jungs Symbolverständnis in großen Bereichen stark historisch geprägt, insofern einige der Hauptquellen für die Deutungen seiner Beispielanalysen Standardwerken der Klassischen Altertumswissenschaft entstammen, in welcher gerade die deutschsprachigen Philologen des 19. Jahrhunderts im Gefolge des Neohellenismus international tonangebend und auch verantwortlich für eine große populäre altphilologische Begeisterung waren. Zu den für Jungs Denken und Schaffen einflussreichsten Werken gehören Friedrich Creuzers sechsbändiges Werk *Symbolik und Mythologie der alten Völker* (1810-1812), Richard Payne Knights *A Discourse on the Worship of Priapus, and Its Connection with the Mystic Theologie of the Ancients* (1865), sowie Erwin Rohdes *Psyche, Seelencult und Unsterblichkeitsglaube der*

---

[71] Jung, *Zwei Schriften*, 226. Bezeichnend ist hier für die vorliegende Studie, dass es sich bei dem „Haus" nicht nur um eine intuitiv naheliegend scheinende Metapher handelt, sondern das „Haus" in Jungs Bemerkung sowie in seiner berühmten Analyse eines eigenen Traumes als ein *Symbol* für das Ich erscheint; eine Instanz, die für Jung sowohl am Bewusstsein als auch am Unbewussten teilhat; C. G. Jung. *Erinnerungen, Träume, Gedanken.* Hg. Aniela Jaffé (Olten: Walter, 1971), 163.

Griechen (1890-1894).[72] Das Werk, in dem er sein Konzept des Archetypus' erstmalig erläuterte, und das auch den Grundstein für seinen Begriff des kollektiven Unbewussten legte, ist *Symbole der Wandlung*, derselbe Band, von dem Jung schrieb, er sei ein „Markstein, gesetzt an der Stelle, wo sich zwei Wege trennten"[73] (nämlich sein eigener und derjenige Freuds). Bis zur Erstveröffentlichung seiner später mit *Symbole der Wandlung* betitelten Studie 1911/12 hatte der damals 37-jährige Jung sich durch seine Tätigkeit an der Zürcher psychiatrischen Klinik, dem so genannten „Burghölzli", seinen dortigen, frühen Arbeiten mit dem Wortassoziationstest sowie seiner 1907 erschienenen Studie *Über die Psychologie der Dementia praecox*[74] international einen Namen in der experimentellen Psychiatrie gemacht.[75] Bereits in letztgenannter Veröffentlichung machte Jung, wenn auch mit außerordentlichem Respekt, seine Vorbehalte gegenüber Freuds Primat der Psychosexualität geltend. Es war jedoch erst die Arbeit an den späteren *Symbolen der Wandlung*, die diese bis dato öffentlich nie geäußerte Skepsis Jungs offen einem Fachpublikum darlegte. Wie die Jung-Biografin Deirdre Bair bemerkt, ähneln Jungs *Symbole der Wandlung* in ihrer Struktur stark Freuds 1911 erschienenen Analyse des Falls Daniel Paul Schreber.[76] Denn genau wie Freud seinen ‚Analysanden'

---

[72] Bair, *Jung*, 188.

[73] In der 1950 verfassten Vorrede zur nun erstmalig mit diesem neuen Titel versehenen Neufassung der vormaligen *Wandlungen und Symbole der Libido*; Jung, *Symbole der Wandlung*, 13.

[74] Der durch den berühmten Psychiater Emil Kraepelin geprägte Begriff „Dementia praecox" wurde 1908 von Jungs Vorgesetztem am Burghölzli, Eugen Bleuler, durch den der „Schizophrenie" ersetzt.

[75] Bair weist darauf hin, dass die Begründung für die Jung 1912 verliehene Ehrendoktorwürde der Fordham University explizit diese beiden Werke Jungs nennt; Bair, *Jung*, 229.

[76] Bair, *Jung*, 213. Der Titel von Freuds Untersuchung lautet *Psychoanalytische Bemerkungen über einen autobiographisch beschriebenen Fall von Paranoia (Dementia paranoides)*. Mit dieser berühmten Ausnahme handelt es sich beim „Wolfsmann", dem „Rattenmann", dem „kleinen Hans", „Bertha Pappenheim", „Katharina", „Dora", und all den anderen Personen, die sich zur Zeit der Veröffentlichung hinter den berühmten Pseudonymen der Freud'schen Fallgeschichten verbargen, um Individuen, die sich in seiner Behandlung befunden hatten. Interessanterweise war es Jung, der Freud 1908 die Memoiren Schrebers ans Herz legte, wenn auch gewiss nicht mit der Erwartung, dass Freud sie zum Gegenstand einer

Schreber niemals persönlich kennenlernte, war auch Jung der in den *Symbolen der Wandlung* analysierten Patientin nie selber begegnet. Freud analysierte die Memoiren Schrebers (*Denkwürdigkeiten eines Nervenkranken*, 1903), während Jung die Aufzeichnungen seines Kollegen und „verehrten väterlichen Freunde[s]“[77] Théodore Flournoy über den Fall einer Miss Frank Miller[78] nutzte. Der Grund für diese Wahl Jungs war kaum ein Mangel an ihm zur Verfügung stehenden Patienten, denn im Vergleich zu Freud, dessen bekannteste Fallstudien allesamt aus der eigenen, relativ überschaubaren klinischen Praxis stammten, verfügte Jung über eine ungleich größere Patientenschaft, da es am Burghölzli Usus war, dass das ärztliche Personal mit den Krankengeschichten sämtlicher Patienten – zu der Zeit rund 400 gleichzeitig![79] – vertraut war. Ein weiterer Vorteil Jungs gegenüber Freud war, dass die Burghölzli-Insassen aus allen möglichen sozialen Schichten stammten –im Gegensatz zu Freuds Klienten, die in überwältigender Mehrzahl urbane, zahlungskräftige Großbürger waren. Jungs und Freuds Wahl ihnen persönlich nicht bekannter ‚Studienobjekte’ scheint außerdem offensichtlich einem zentralen Gebot der Tiefenpsychologie, dem auch Jung sich ausdrücklich verschrieben hatte, zuwiderzuhandeln, nämlich dem, dass Träume nur mit Kenntnis der Lebenswelt des Träumenden und im Dialog mit diesem zuverlässig analysiert werden können.[80]

Studie machen würde. Jung hatte sich bereits 1907 in *Über die Psychologie der Dementia praecox* mit Schrebers *Denkwürdigkeiten* auseinandergesetzt.

[77] Jung, *Erinnerungen, Träume, Gedanken*, 166.

[78] Es handelt sich bei diesem männlichen Namen nicht, wie Jung 1924 in seiner Vorrede zur zweiten Auflage der *Symbole der Wandlung* angibt, um ein Pseudonym, sondern den wirklichen Namen einer 1898 geborenen Amerikanerin aus Alabama. Sie war die Patientin des Genfer Psychologen und Parapsychologen Flournoy (1854-1921), der bei ihr eine „Psychopathie“ diagnostizierte und ihre Fallstudie im Jahre 1905 in den *Archives de Psychologie* veröffentlichte; Bair, *Jung*, 213.

[79] Bair, *Jung*, 60.

[80] Jung betonte, dass „[…] wo es um individuelle Eigenart geht, eine Deutung solcher unbewußter Produkte [d.i. Symbole; S. G.-M.] ohne die Hilfe ihres Urhebers nicht wagen kann“, Jung, Jung-Merker

Andererseits bemerkte Jung zurecht, dass es ein „besonderer Übelstand“ sei, „daß man keinen Traum erzählen kann, ohne nachher eine halbe Lebensgeschichte hinzufügen zu müssen, welche die individuellen Grundlagen des Traumes darstellt“[81]. Letztlich waren es gerade die Tatsache, dass „unser Interesse durch keine Anteilnahme am persönlichen Schicksal der Autorin von der Allgemeingültigkeit der sich nunmehr gebärenden Phantasie abgelenkt wird“[82], sowie der ausgeprägte Symbolismus der Aufzeichnungen Flournoys, die diese sich so ausnehmend gut als Illustrierung von Jungs Konzept des Archetypus und damit des kollektiven Unbewussten nutzen ließen:

> Die Symptomatik dieses Falles bildet den Ariadnefaden durch die Labyrinthe symbolistischer Parallelen, das heißt durch die Amplifikationen, welche zur Feststellung des Sinnes archetypischer Zusammenhänge unerläßlich sind.[83]

Jung nutzte Flournoys Aufzeichnungen von Fräulein Millers Träumen, Visionen und ihren eigenen Erklärungsversuchen zur Illustrierung des „Schöpferhymnus“, der „Symbole der Mutter und der Wiedergeburt“, dem archetypischen „Kampf um die Befreiung von der Mutter“ und anderer Komplexe[84]. Jung, der ja Miss Miller nur aus den Aufzeichnungen seines Kollegen ‚kannte’, hielt deren Visionen und Träume für die eines

---

und Rüf, *Das symbolische Leben*, 206, und an anderer Stelle heißt es: „Die stereotype Auslegung von Traummotiven ist abzulehnen; gerechtfertigt sind nur spezifische, durch sorgfältige Kontextaufnahmen eruierbare Bedeutungen. […] Da man indessen nie mit Sicherheit weiß, wie die Bewußtseinssituation eines Patienten zu bewerten ist, so ist dadurch eine Traumdeutung ohne Befragung des Träumers von vornherein ausgeschlossen.“ Jung, *Die Dynamik des Unbewußten*, 327f. Ganz ähnlich unterstrich Freud, dass es für seine Methode der Traumdeutung „einer gewissen psychischen Vorbereitung“ des Träumers bedürfe, nämlich des Anstrebens einer „Steigerung seiner Aufmerksamkeit für seine psychischen Wahrnehmungen und eine Ausschaltung der Kritik, mit der er die ihm auftauchenden Gedanken sonst zu sichten pflegt.“ Freud, *Die Traumdeutung*, Gesammelte Werke: chronologisch geordnet. Hg. Anna Freud. 2.-3. Bd.: Die Traumdeutung, Über den Traum (Frankfurt am Main: S. Fischer, 1972), 105.

[81] Jung, *Symbole der Wandlung*, 26.

[82] Jung, *Symbole der Wandlung*, 217.

[83] Jung, *Symbole der Wandlung*, 14.

[84] Diese Studien sind alle in *Symbole der Wandlung, Analyse des Vorspiels zu einer Schizophrenie* enthalten.

sich auf der Vorstufe zur Schizophrenie befindenden Individuums und nicht zuletzt da er die Schizophrenie für den ‚Idealfall' des subjektiven, ungerichteten Denkens hielt, schien ihm Miss Miller wohl insgesamt als das perfekte Untersuchungsobjekt.[85] Vor allem aber sei er „sofort vom mythologischen Charakter der Phantasien" der jungen Dame „beeindruckt" gewesen.[86]

In *Symbole der Wandlung* wechseln sich Auszüge der Aufzeichnungen Flournoys von Miss Millers Träumen und ihren eigenen Bemerkungen und Erklärungen hierzu mit den stets um ein vielfaches umfangreicheren Ausführungen Jungs ab, die sich aus zahlreichen Verweisen aus seiner unerschöpflich scheinenden Kenntnis verschiedenster Mythen, der Alchemie, aber auch der Weltliteratur speisen und in ihrer schieren Masse mitunter eher erdrückend als erhellend wirken können und die Deutung der Traumsymbole insgesamt nahezu beliebig erscheinen lassen. Vor allem aber gereicht diese Fallstudie mit ihrem, durchaus hilfreichen, Stichwortregister im Anhang an die Analyse beinahe zu einer Art von mittelalterlichem Traumbuch.[87] Das ist deshalb ironisch, weil nicht nur Freud[88], sondern auch Jung sich vehement gegen diese Art von Nachschlagewerk aus dem Volksglauben aussprach. Und sie taten es mit gutem Grund

---

[85] Wie Deirdre Bair erklärt, war Frank Miller keineswegs schizophren, sondern hatte ihre faszinierenden Visionen und Träume erfunden, um ihren verehrten Lehrer Flournoy zu unterstützen, dessen zuvor erschienenes Buch *Des Indes à la Planète Mars: Etude sur un cas de Somnambulisme avec glossolalie* beißende Kritik hervorgerufen hatte. Aus Jungs späteren Bemerkungen zu Miss Millers „Phantasiematerial" (Jung, *Erinnerungen, Träume, Gedanken*, 166) wird nicht wirklich deutlich, ob ihm je bekannt wurde, dass Fräulein Miller durchaus nicht schizophren war und dass ihre bewussten Phantasien somit vielmehr von ihrer Lektüre Longfellows, Poes, Shakespeares und Miltons beeinflusst waren; Bair, *Jung*, 213f.

[86] Jung, *Erinnerungen, Träume, Gedanken*, 166f.

[87] Dasselbe trifft auf alle anderen veröffentlichten Fallstudien Jungs zu.

[88] So betonte Freud in *Die Traumdeutung*: „Mein Verfahren ist ja nicht so bequem wie das der populären Chiffriermethode, welche den gegebenen Trauminhalt nach einem fixierten Schlüssel übersetzt; ich bin vielmehr gefasst darauf, dass derselbe Trauminhalt bei verschiedenen Personen und in verschiedenem Zusammenhang auch einen anderen Sinn verbergen mag." Freud, *Die Traumdeutung*, 109.

–machten solche Traumbücher doch über Jahrhunderte den Großteil der eher kläglichen „Traumforschung“ aus, bevor die Tiefenpsychologie endlich das Potential des Traumes als „Königsweg zum Unbewussten“ erkannte.[89] Wenn der Leser der *Symbole der Wandlung* also das sich am Ende befindliche Register überfliegt und vom Eintrag „Indianer“, der eine Vielzahl von Seitenangaben nach sich zieht, neugierig gemacht wird, so kann er im Anschluss an das folgende Traum-Fragment Miss Millers:

> Plötzlich erschien ein Aztek, vollständig klar in jedem Detail: die Hand offen mit großen Fingern, profilierter Kopf, Rüstung, Kopfschmuck ähnlich dem Federschmuck des amerikanischen Indianers.[90]

diese Ausführungen Jungs zu den Archetypen des Schattens und des Animus lesen:

> [...] Der Aztek ist ein Urindianer oder Uramerikaner. Er stellt auf der persönlichen Stufe die primitive Seite des Vaters dar, denn Miss Miller ist Amerikanerin. Ich muß in dieser Hinsicht bemerken, daß ich bei Analysen von Amerikanern[91] häufig beobachtet habe, daß der inferiore Teil der Persönlichkeit (der „Schatten“) durch einen Neger oder Indianer dargestellt wird, das heißt, wo ein Europäer in seinem Traum einen etwas negativen Vertreter seiner eigenen Art schildern würde, ist es beim Amerikaner ein Indianer oder ein Neger. Der Vertreter niederen Volkstums[92] charakterisiert den inferioren Persönlichkeitsteil des Mannes. Miss Miller aber ist eine Frau. Ihr Schatten müsste daher eine weibliche Figur sein. Hier handelt es sich aber um eine männliche Gestalt, welche in Anbetracht der Rolle, die sie in den Millerschen Phantasien spielt, als eine Personifikation des Männlichen in der weiblichen Persönlichkeit angesprochen werden darf. In

---

[89] Das erste Kapitel der *Traumdeutung* ist ein rund hundertseitiger Abriss der damaligen Forschungslage und wenngleich es Freud bei Erstellung dieses Überblicks natürlich vor allem um die Untermauerung seiner von ihm beanspruchten Pionierrolle in der Entwicklung der Traumforschung geht, trifft seine Darstellung zu, dass die wissenschaftliche Forschung sich bis dato weitgehend auf physiologische Untersuchungen stützte und einen emotional-individuellen Zugang zu Träumen im Wesentlichen der Folklore überließ.

[90] Jung, *Symbole der Wandlung*, 229f.

[91] Jungs erster amerikanische Patient war der Erbe der Chikagoer *Tribune* und spätere Senator Joseph Medill McCormick, dessen Alkoholismus Jung als dessen Privatarzt ab 1909 im Burghölzli therapierte. McCormick folgten in späteren Jahren eine Vielzahl weiterer amerikanischer Analysanden, die von Berichten von Jungs außerordentlichen therapeutischen Erfolgen angezogen waren; Bair, *Jung*, 158ff.

[92] Wie Bair bemerkt, war Jung auf seiner Vortragsreise an die amerikanische Ostküste im Jahre 1912 besonders aufmerksam gegenüber „Negro“-Patienten und behauptete gar, während seines fünfwöchigen Aufenthalts mindestens 15 Afro-Amerikaner analysiert zu haben; Bair, *Jung*, 231. Es ist gut nachvollziehbar, dass für Jung ein Einblick in das kollektive Unbewusste eines Vertreters „niederen Volkstums“ besonders reizvoll erschienen sein muss.

> meinen späteren Schriften habe ich diese Personifikation als «Animus» bezeichnet.[93]

Die Anführung dieser Beispiel-Passage mag aufgrund ihrer, zumal für das heutige Empfinden mangelnden Sensibilität reißerisch und tendenziös scheinen, veranschaulicht aber treffend Jungs Argumentations- und Vorgehensweise bei der Analyse solcher archetypischer Symbole wie der für den Animus und den Schatten.

Jung war ein ausgesprochen produktiver Schreiber, dem es stets gelang, auch zu Zeiten extremer privater, ärztlicher und editorischer Eingespanntheit[94] scheinbar mühelos umfangreiche Texte zu verfassen. Sein Schreibstil unterschied sich jedoch eminent von dem Freuds: während dieser in den Augen der Nachwelt nicht zuletzt dank seiner klar gegliederten, essayistischen Schriften zur ‚Nummer 1' der Tiefenpsychologie wurde, zeichnet sich Jungs Werk insgesamt durch die Zirkularität seines Denkens und seiner Arbeitsweise aus. Eine mit dieser Zirkulariät einhergehende mangelnde Abgeschlossenheit seiner Ausführungen spiegelt sich im Übrigen auch in der Editionspraxis seines Werkes wider: Erklärungen und Definitionen Jungs seiner Konzepte, beispielsweise zu den Archetypen, der Individuation und unzähligen anderen Begrifflichkeiten, sind zumeist über sämtliche Bände der *Gesammelten Werke* verstreut, was es u.a. sehr viel schwieriger macht als dies z.B. in Freuds Werk der Fall ist, all seine Äußerungen zu den verschiedenen Konzepten zu finden. Jung selber kommentierte das Charakteristikum der Zirkularität folgendermaßen:

---

[93] Jung, *Symbole der Wandlung*, 230.

[94] So hatte Jung nicht nur eine Frau und fünf Kinder (von den zahlreichen, in der Jung-Forschung gemutmaßten, Geliebten gar nicht zu reden), sondern auch unzählige Privatpatienten und war von 1908-1914 Herausgeber des *Jahrbuchs für psychoanalytische und psychopathologische Forschungen* und von 1910-1914 Präsident der *Internationalen Psychoanalytischen Vereinigung*.

> I regarded certain things again and again, and always from a new "angle" because my thinking is circular. I circle around the same question again and again. That is the method that appeals to me. […] It just works best for me to write this way.[95]

In Einklang mit dieser Selbstbeurteilung zeichnen sich sowohl die Argumentationsweise als auch die Form der *Symbole der Wandlung* durch die Zirkularität aus[96], mit der Jung hier bei der Deutung von Fräulein Millers Fantasien vorging. So ist das literarische, mythologische und anthropologische Wissen Jungs zwar beeindruckend groß[97], die unzähligen Verbindungen, die er zwischen diesem und Miss Millers Traumgesichten herstellt, sind jedoch nicht selten durch eine, in ihrer Forschheit geradezu entwaffnende, Spekulativität charakterisiert, wie der folgende Satz beispielhaft zeigt:

> Wenn wir bei dem Mangel an subjektivem Material es überhaupt wagen dürfen, einen Rückschluß auf das Sphinxsymbol bei unserer Träumerin zu ziehen, so dürfen wir vielleicht sagen, daß die Bedeutung der Sphinx hier wohl die gleiche ist wie im Falle des Ödipus, obschon dieser ein Mann war.[98]

Diese Argumentation macht einmal mehr deutlich, wieso Jung die Traumberichte einer ihm unbekannten Träumerin denen seiner schizophrenen Burghölzli-Patienten vorzog; laut seiner Begründung im voranstehenden Zitat ist es gerade sein Mangel an

---

[95] Zitiert nach: Bair, *Jung*, 211. Dieses, im Original womöglich englischsprachige, Zitat entstammt den sogenannten „Protokollen", d.h. den unveröffentlicht gebliebenen Aufzeichnungen, die Aniela Jaffé im Gespräch mit Jung in Vorbereitung der von ihr redigierten *Erinnerungen, Träume, Gedanken* machte. Die „Protokolle" wurden Bair im Rahmen der Arbeit an ihrer Jung-Biografie zur Verfügung gestellt, waren mir aber leider nicht zugänglich.

[96] Es soll keineswegs verhohlen werden, dass auch Freuds Argumentationsweise zirkulärer war, als es diesem lieb gewesen wäre, so z.B. in *Der Mann Moses und die monotheistische Religion*.

[97] Nichtsdestotrotz lässt er Miss Millers Ungenauigkeit, im Folgenden auf den Azteken als „‚Sohn eines Inka von Peru'" zu verweisen, unkommentiert; Jung, *Symbole der Wandlung*, 235.

[98] Jung, *Symbole der Wandlung*, 229.

Hintergrundwissen, der es ihm erlaubt, seinen eigenen Assoziationen ungehindert freien Lauf zu lassen.

Eine weitere Deckungsgleichheit zwischen Jungs Charakterisierung des Symbols im Traum und Kurz' Definition des literarischen Symbols ist dessen Bestimmung als eine Art Naturphänomen, das uns gewissermaßen zustößt. So schreibt Jung: „Symbole werden von uns spontan hervorgebracht, wie man an unsren Träumen sieht, die nicht von uns erdacht werden, sondern die uns geschehen"[99]. Kurz wiederum stellt fest: „Seine implizite, unterschwellige, gewissermaßen naturwüchsige Art des Bedeutens lässt das Symbol als besonders eindringlich, aber immer auch als etwas Ominöses erfahren, als eine unverfügbare, schicksalhafte Bedeutung. Sie ‚begegnet' den Akteuren, […]"[100].

Genau wie die Symbole der Archetypen uns laut Jung „begegnen", war auch der in *Symbole der Wandlung* dargelegte Inhalt seinem Autor gewissermaßen ‚zugestoßen': Unten auf die letzte Seite seines Manuskripts der *Symbole der Wandlung* schrieb er per Hand in großen Buchstaben: „Was hast Du da geschrieben, was ist das hier nun?"[101] Später gab Jung an, dass die Niederschrift dieses rätselhaften Satzes, dessen Bedeutung er damals angeblich selber nicht kannte, den Ausgangspunkt für seine ein Jahr später einsetzende, mehr als vierjährige, äußerst intensive „Auseinandersetzung mit dem

---

[99] Jung, *Das symbolische Leben*, 207.

[100] Kurz, *Metapher*, 83.

[101] Zitiert nach: Deirdre Bair. *C.G. Jung. Eine Biographie*. (München: Knaus, 2005), 320. Bair entnahm dieses, im Original offenbar deutschsprachige, Zitat den „Protokollen", die mir leider nicht zur Überprüfung zur Verfügung standen.

Unbewußten“[102] – seinem eigenen Unbewussten – darstellte; eine innere Reise, auf der er sich bis zum Ende seines Lebens befinden würde.[103]

Diese vier Jahre in Jungs Leben – vom Herbst 1913 bis Ende 1917 – sind schon lange innerhalb der Jung-Forschung zur Legende geworden. Was genau Jung mit Ende der Niederschrift der *Symbole der Wandlung* zu befallen begann, gilt dabei als strittig; er selber behauptete später, während dieser Zeit Stimmen gehört[104] und angenommen zu haben, „von einer Psychose bedroht“ zu sein[105] und verglich seine Situation mit der so großer Schriftsteller und Denker wie Hölderlin und Nietzsche[106]. Sein damaliges, bewusstes Sich-Überlassen „den Impulsen des Unbewußten“ führte ihn zunächst zu Erinnerungen an sein zehntes oder elftes Lebensjahr, in dem er „leidenschaftlich mit Bausteinen gespielt“ hatte. Um die „Distanz zwischen der Gegenwart, dem erwachsenen Mann, und meinem elften Jahr zu überbrücken“, „ergab“ Jung, „nicht ohne äußerste Resignation und nicht ohne das schmerzhafte Erlebnis der Demütigung“, sich „schließlich darein zu spielen“[107]:

> Jeden Tag baute ich nach dem Mittagessen, wenn das Wetter es erlaubte. Kaum war ich mit dem Essen fertig, spielte ich, bis die Patienten kamen; und am Abend, wenn die Arbeit früh genug beendet war, ging ich wieder ans Bauen. Dabei klärten sich meine Gedanken, und ich konnte die Phantasien fassen, die ich ahnungsweise in mir fühlte.[108]

---

[102] So ist das von dieser Phase handelnde Kapitel in *Erinnerungen, Träume, Gedanken* überschrieben.

[103] Bair, *Jung*, 242.

[104] Jung, *Erinnerungen, Träume, Gedanken*, 183f., 188ff.

[105] Jung, *Erinnerungen, Träume, Gedanken*, 179.

[106] Jung, *Erinnerungen, Träume, Gedanken*, 180.

[107] Jung, *Erinnerungen, Träume, Gedanken*, 177.

[108] Jung, *Erinnerungen, Träume, Gedanken*, 178.

„Das Bauen war“ jedoch „nur ein Anfang. Er löste einen Strom von Phantasien aus, die ich später sorgfältig aufgeschrieben habe.“[109] Diese Aufzeichnungen wurden später Teil des berühmten *Roten Buches*[110], in dessen mit „Der Weg des Kommenden“ betitelten Prolog es heißt:

> Meine Sprache ist unvollkommen. Nicht weil ich mit Worten glänzen will, sondern aus Unvermögen jene Worte zu finden, rede ich in Bildern. Denn nicht anders vermag ich die Worte der Tiefe auszusprechen.[111]

Die Inhalte des Unbewussten können also annähernd adäquat nur symbolisch, in Bildform, ausgedrückt und mitgeteilt werden. Doch auch die Verbalisierung dieser durch das Spielen ausgelösten Phantasien und Bilder bedarf laut Jung einer gebührlichen Form:

> Zuerst formulierte ich die Phantasien, wie ich sie wahrgenommen hatte, meist in einer „gehobenen Sprache“, denn sie entspricht dem Stil der Archetypen. Die Archetypen reden pathetisch und sogar schwülstig. Der Stil ihrer Sprache ist mir peinlich und geht gegen mein Gefühl, wie wenn jemand mit Nägeln an einer Gipswand oder mit dem Messer auf dem Teller kratzt. Aber ich wußte ja nicht, um was es ging. So hatte ich keine Wahl. Es blieb mir nichts übrig, als alles in dem vom Unbewußten selbst gewählten Stil aufzuschreiben.[112]

Als Beispiel für diesen, Jungs ästhetischem Empfinden so zuwiderlaufenden, vom Unbewussten jedoch erzwungenen Stil soll die folgende Passage aus dem *Roten Buch*

---

[109] Jung, *Erinnerungen, Träume, Gedanken*, 178.

[110] *Das Rote Buch* wurde von Jung ursprünglich mit *Liber Novus* bezeichnet, da er selber aber informell zumeist vom „Roten Buch“ sprach (den Großteil des Inhalts schrieb er in ein in rotes Leder gebundenen Folioband), hat sich dieser Name schließlich durchgesetzt, obwohl die Anfänge des *Roten Buches* in sechs schwarz eingebundenen Bänden liegen, weshalb in der Jung-Forschung auch vom „Schwarzen Buch“ zu lesen ist. In den Jahrzehnten nach Jungs Tod verweigerten seine den Nachlass kontrollierenden Enkel bis zum Jahre 2000 interessierten Jung-Forschern vehement die Einsicht in und Veröffentlichung dieses Dokuments der Krise ihres Großvaters. Erst 2009 wurde es nach jahrelanger, sorgfältigster Vorbereitung zunächst auf Englisch und dann in deutscher Übersetzung veröffentlicht. Es enthält Jungs handschriftliche Aufzeichnungen, aufwändig kolorierte Mandalas, sowie zahlreiche Illustrationen zu seinen Träumen von 1913 bis 1930; C.G. Jung. *Das Rote Buch: Liber Novus*. Hg. Sonu Shamdasani (Düsseldorf: Patmos, 2009).

[111] Jung, Das *Rote Buch*, 230.

[112] Jung, *Erinnerungen, Träume, Gedanken*, 181.

dienen. Sie ist Teil der Aufzeichnung einer „Phantasie“ Jungs, die er bewusst herbeigeführt hatte, indem er sich „einen Abstieg“ „in die Tiefe“ vorstellte; „[e]s war wie eine Fahrt zum Mond, oder wie ein Abstieg ins Leere“[113]:

> In der Nacht, da ich dem Wesen des Gottes nachdachte, wurde ich eines Bildes gewahr: Ich lag in einer dunklen Tiefe. Ein alter Mann stand vor mir. Er sah aus wie einer der alten Propheten. Zu seinen Füßen lag eine schwarze Schlange. In einiger Entfernung sah ich ein säulengetragenes Haus. Ein schönes Mädchen tritt aus der Tür.[114]

Auf die Frage des alten Mannes, ob er wisse, wo er sei, antwortet Jung in der Phantasie:

> Ich: „Ich bin hier fremd und alles ist mir wunderbar, ängstlich wie ein Traum. Wer bist du?“
> E: „Ich bin Elias und dies ist meine Tochter Salome.“
> Ich: „Die Tochter des Herodes, das blutrünstige Weib?“
> E: „Warum urteilst du so? Du siehst, sie ist blind. Sie ist meine Tochter, die Tochter des Propheten.“
> […]
> I: „Was ich mit eigenen Augen sehe, das eben ist mir das Unfassbare. Du, Elias, der du ein Prophet, der Mund Gottes bist, und sie, ein blutdürstiges Ungeheuer. Ihr seid doch die Symbole äußerste Gegensätze.“
> E: „Wir sind wirklich und keine Symbole.“[115]

Dieser Beteuerung Elias’ zum Trotz interpretierte Jung später den alten Mann und das junge Mädchen als Symbole für die Archetypen des „alten weisen Propheten“ und der Anima; ein Paar, das typisch sei für mythische Erzählungen und Traumwanderungen und dessen eine Hälfte das erkennende Element symbolisiere, den Logos, während die andere den Eros darstelle.[116]

---

[113] Jung, *Erinnerungen, Träume, Gedanken*, 184.

[114] Jung, *Das Rote Buch*, 245.

[115] Jung, *Das Rote Buch*, 245f.

[116] Jung, *Erinnerungen, Träume, Gedanken*, 185.

Es muss grundsätzlich sicherlich zwischen denjenigen Schriften Jungs unterschieden werden, die zur Veröffentlichung bestimmt waren und solchen, die als private Aufzeichnungen zu gelten haben, wie z.B. das *Rote Buch*. Die in den Gesammelten Werken publizierten, für ein Fachpublikum bestimmten Essays und Reden unterscheiden sich von den privaten Aufzeichnungen des *Roten Buches* in Duktus und Auswahl des sprachlich Formulierten. Im Grunde aber müssen diese beiden verschiedenen ‚Genres' von Jungs vor demselben, stark historisch motivierten Kontinuum gesehen werden: Die Quellen für das symbolisch funktionierende ‚Personal' der zu deutenden Träume und Visionen sowohl der analysierten Patienten als auch Jungs selber entstammen Jungs angelesenem Schatz hellenistischer, kabbalistischer, fernöstlicher und nativ-amerikanischer Folklore und Religion, und auch die von ihm beschriebenen, vom kollektiven Unbewussten immer wieder hervorgebrachten Motive und Narrativ-Fragmente entstammen dem Mythenschatz dieser Kulturen sowie anthropologischer Forschungsliteratur. So könnte obiger, visionierter Dialog zwischen Jung und dem Propheten Elias ebenso gut der deutschen Übersetzung eines griechischen Mythos' entstammen. Die von Jung als „pathetisch" und „schwülstig" beklagte Sprechweise der Archetypen illustriert dabei ihre von ihm behauptete Herkunft aus dem Unbewussten und fungiert somit geeigneterweise nahezu als Authentizitätsnachweis. Auch können einem angesichts der Tatsache, dass Jung sämtliche Texte im *Roten Buch* in gestochen kalligraphischer, gotischer Schrift notierte und mit wunderschönen, aufwändig gestalteten Illuminationen und Illustrationen versah, die ihn mitunter tagelange Arbeit gekostet haben mögen, zusätzliche Zweifel ob der ‚Pein' kommen, die der Sprachstil der Archetypen Jung bereitet haben soll. Ob es sich bei Jungs vier Jahre

währender Konfrontation mit seinem Unbewussten tatsächlich um mehr als eine durch die katastrophale weltpolitische Lage verschärfte *midlife crisis* handelte, ist heute freilich kaum mehr zu ermitteln; Jungs offensichtliche Übertreibungen in der Beschreibung dieser Zeit mahnen jedoch Skepsis an: Es ist wohl nicht böswillig, angesichts seiner leicht zu widerlegenden Angabe, es sei ihm „drei Jahre lang unmöglich [gewesen], auch nur ein wissenschaftliches Buch zu lesen“[117], ebenso anzuzweifeln, dass es wirklich jemals zur Niederschrift des Satzes „What have you written, what is this?” gekommen ist. Womöglich versuchte Jung mit dieser – seine ‚Entdeckung’ des kollektiven Unbewussten perfekt illustrierenden – Anekdote, eine ähnlich aktive Legendenbildung zu betreiben wie Freud. Jungs Ausführungen zur Entstehensweise des *Roten Buches* sowie dessen Gestaltung verdeutlichen jedenfalls, dass sich der Vater der Analytischen Psychologie der Wichtigkeit und Wirkung einer angemessenen Präsentation seiner Lehren wohl bewusst war. Der Vergleich seiner Krise mit derjenigen Hölderlins und Nietzsches, die Erhebung seiner Träume und Visionen zu Erlebnissen, die nach einer alchemistisch-mystisch anmutenden Wiedergabe in Wort und Bild verlangen, sowie deren spezifischer Sprachstil machen offensichtlich, wie groß die Rolle ist, die Sprache und Literatur dabei für ihn spielten. Im Vergleich zu Freuds Fallgeschichten lesen sich diejenigen Jungs weitaus weniger literarisch, so dass der zuvor zitierte Vergleich Jungs von seiner eigenen in einer wahren Explosion an kreativer Schaffenskraft mündenden psychischen Krise mit derjenigen Hölderlins zumindest in Hinblick auf einen

---

[117] Jung, *Erinnerungen, Träume, Gedanken*, 197. Bair verweist ganz richtig darauf, dass Jung zwar tatsächlich von seiner Lehrtätigkeit an der Universität Zürich zurücktrat, jedoch nach wie vor Privatpatienten empfing, seine schriftliche Korrespondenz zuverlässiger denn je erledigte und mehrere Aufsätze veröffentlichte, für deren Abfassung er durchaus „wissenschaftliche Bücher“ gelesen hatte; Bair, *Jung*, 244f.

vergleichbaren Schreibstil nicht standhält. Abgesehen von der diskutierten Zirkularität seiner Schreibweise hat Jung in seinem Texten das Symbol und dessen von ihm postulierte große Macht fest im Griff. Das Symbol ist bei Jung vor allem *Inhalt* des Beschriebenen, die Form jedoch, in der dies geschieht, ist von dem dezidierten Anliegen Jungs geprägt, die behauptete Herkunft des Symbolischen aus dem Unbewussten dem Schreiben über das ‚Innere', das seiner Auffassung ja in wesentlichen Teilen unbewusst ist, einzuschreiben. Nicht zuletzt ist die zentrale Rolle des Symbols für die Analytische Psychologie Jungs vor dem Hintergrund des sich zeitgleich in der Literatur entfaltenden Symbolismus zu sehen. Denn dieser ist schließlich ein Gegenentwurf zu dem von bestimmten Vertretern des Realismus und Naturalismus propagierten Positivismus, ein Anliegen, das Jung mit seinen Lehren und Behandlungsmethoden parallel auf wissenschaftlicher Seite verfolgte.

Vielleicht ist es der unbewusste, gewissermaßen ‚schicksalhafte' Charakter des Jungschen Symbolbegriffs, der auch die Ursache für die abnehmende Popularität des literarischen Symbols ab der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts bis in die Gegenwart darstellt; ein Phänomen, das parallel zu der eingangs diskutierten Zurückhaltung gegenüber dem Begriff des Symbols in der gegenwärtigen Literaturwissenschaft verläuft.

Die Literatur des *fin de siècle*, und beileibe nicht nur des Symbolismus, kann als die letzte Hochzeit des Symbols in der deutschsprachigen Literatur bezeichnet werden, und noch bis Ende der 20er Jahre fungierte es als eine prominente Trope, man denke nur an die Funktion, die der Bannkreis des „Zauberbergs" im gleichnamigen Roman Thomas Manns in Bezug auf die Versinnbildlichung eines bestimmten Zeitgeists hat, ebenso wie

der Berliner Alexanderplatz in Döblins Roman von 1929 als Symbolbereich für die sozialen Probleme und Herausforderungen des sich rasant urbanisierenden Deutschlands steht. Vor allem in den Werken der Schriftsteller der Gruppe Jung-Wien ist jedoch eine Verbreitung des Symbols zu vermerken; sowohl in Hugo von Hofmannsthals *Das Märchen der 672. Nacht* als auch Leopold von Andrians *Der Garten der Erkenntnis*, Peter Altenbergs *Märchen des Lebens* und Richard Beer-Hofmanns *Der Tod Georgs* ist es ein wesentliches formales Merkmal. In letztgenanntem Werk, Beer-Hofmanns erstem Roman, stellt das Symbol jedoch nicht nur das zentrale Mittel der narrativen Strategie des Autors dar, sondern vermag es vor allem, das ‚Innere' des Protagonisten zu konstruieren und dem Leser einen ungemein plastischen Eindruck dieser ‚inneren Welt' zu vermitteln.

Zweiter Teil. Das Symbol als strukturbildendes Merkmal in *Der Tod Georgs*

> Was ihr armer kindlicher Sinn als seinen unveränderlichen edlen Besitz erachtet, hatte sie ihm gläubig emporgereicht; und wie seine kalten prüfenden Finger es ans Licht hielten, war aller Glanz erloschen, und was ihr ewig leuchtend erschienen, war nur stumpfes farbiges Glas.[118]
>
> RICHARD BEER-HOFMANN

Diese Worte erinnern verblüffend an das Motto von Robert Musils *Die Verirrungen des Zöglings Törleß*, das dem 1896 erschienenen Aufsatz *Die Moral des Mystikers* des Belgiers Maurice Maeterlinck, einem der Hauptvertreter des europäischen Symbolismus, entstammt[119]:

> Sobald wir etwas aussprechen, entwerten wir es seltsam. Wir glauben in die Tiefe der Abgründe hinabgetaucht zu sein, und wenn wir wieder an die Oberfläche kommen, gleicht der Wassertropfen an unsren bleichen Fingerspitzen nicht mehr dem Meere, dem er entstammt. Wir wähnen eine Schatzgrube wunderbarer Schätze entdeckt zu haben, und wenn wir wieder ans Tageslicht kommen, haben wir nur falsche Steine und Glasscherben mitgebracht; und trotzdem schimmert der Schatz im Finstern unverändert.[120]

Die von Musil zitierte Passage findet sich gleich zu Beginn von Maeterlincks Essay. Die beiden einzigen ihr vorausgehenden Sätze aber lauten:

> Es ist nur zu wahr, dass die Gedanken, welche wir haben, den unsichtbaren Bewegungen des inneren Bereiches eine willkürliche Form geben. Es gibt tausend und abertausend Gewissheiten, welche die verschleierten

---

[118] (DTG 22f.)

[119] Musil entnahm das Zitat der 1898 erschienenen deutschen Übersetzung des Essays *La Morale mystique*. Vgl. Robert Musil. *Tagebücher*. Hg. Adolf Frisé, neu durchgesehene und erg. Aufl., Bd. 2: Anmerkungen, Anhang, Register (Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1983), 77.

[120] Robert Musil. *Die Verwirrungen des Zöglings Törleß*. Gesammelte Werke in neun Bänden. Hg. Adolf Frisé, Bd. 6: Prosa und Stücke (Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1978), 7.

> Königinnen sind, die uns durchs Leben führen, und von denen wir doch nie sprechen.[121]

Direkt im Anschluss an die berühmte Passage heißt es schließlich:

> Es gibt etwas Undurchdringliches zwischen uns und unserer Seele, und in gewissen Augenblicken, sagt Emerson, „kommen wir dahin, glühend nach Leid zu verlangen, in der Hoffnung, darin endlich Wirklichkeit zu finden und die scharfen Ecken und Kanten der Wahrheit zu verspüren".[122]

Angesichts dessen, dass *Der Tod Georgs* mit Recht als der literarische Versuch einer Sichtbarmachung der „unsichtbaren Bewegungen des inneren Bereiches" bezeichnet werden könnte, als ein mühsamer Versuch der Durchdringung des Undurchdringlichen „zwischen uns und unserer Seele", sowie einer Beschreibung des daraus resultierenden Verspürens der „scharfen Ecken und Kanten der Wahrheit", würde es tatsächlich nicht verwundern, wenn Beer-Hofmann von denselben Betrachtungen Maeterlincks beeinflusst gewesen war, die Musil sechs[123] Jahre später seiner Studie der Krise eines jungen Mannes voranstellen sollte. Denn auch bei Beer-Hofmanns Debütroman handelt es sich gewissermaßen um eine Einladung an den Leser, den Protagonisten auf dessen Reise in sein Inneres zu begleiten. Und auch am Ende dieses Textes wird der Leser zurückgelassen mit unbehaglichen Zweifeln über das offensichtliche Vertrauen des Protagonisten in die Richtigkeit des eingeschlagenen Kurses und in einem ähnlich verstörenden Zustand der Unklarheit darüber, wohin genau diese Reise geführt hat.

---

[121] Maurice Maeterlinck, „Die Moral des Mystikers." *Der Schatz der Armen*. 3. Aufl. (Jena: E. Diederichs, 1906): 31-38, 31.

[122] Maeterlinck, „Die Moral des Mystikers," 31f.

[123] Im November 1898 erschien zunächst ein Fragment aus *Der Tod Georgs* in der Berliner Kunst- und Literaturzeitschrift *Pan*, dem, neben *Die Jugend*, als eines der beiden als wichtigsten geltenden Organ des Jugendstils in Deutschland. Das Fragment entstammt beinahe unverändert dem dritten Kapitel der erstmalig 1900 veröffentlichten Buchausgabe.

Der Tod Georgs ist eine Schachtelgeschichten enthaltende Rahmenerzählung und in vier Kapitel gegliedert. Im ersten und kürzesten wird der Leser in medias res geworfen und lernt den jungen Ästheten Paul kennen, der die Sommermonate in Bad Ischl verbringt und gerade Besuch von seinem Freund Georg erhalten hat. Dieser befindet sich auf der Durchreise nach Heidelberg, wo er eine Professur als Mediziner annehmen wird. Georg selber tritt nie persönlich im Text auf. Der Leser erfährt nur durch Pauls Gedankengänge von ihm, sowie durch ein kurzes Gespräch, das Paul ganz zu Anfang aus dem Fenster hinaus mit einem vorbeigehenden Bekannten führt. Sogar der titelgebende Tod Georgs wird nicht direkt erzählt, denn Paul, die wahrnehmende Instanz, ‚verschläft' diesen. Es handelt sich bei dem Roman um einen extrem handlungsarmen Text; ein Eindruck, der zusätzlich noch dadurch verstärkt wird, dass die eher dünne, ‚äußere' Handlung in ausgesprochen kurzen, nüchternen Sätzen dargestellt wird, während der eigentliche Inhalt der Geschichte hingegen, nämlich das, was sich im ‚Inneren' Pauls abspielt, nicht nur sehr wortreich, sondern auch mit Hilfe einer wahren Flut von Metaphern und einer, zumal fürs heutige Empfinden, mitunter geradezu geschraubt anmutenden Ornamentik beschrieben wird. Dies hat den Text für Viele zum „eindrucksvollste[n] Beispiel für erzählten Jugendstil in der deutschsprachigen Literatur"[124] gemacht.

Das sich vor dem inneren Auge des Lesers entfaltende Seelenpanorama Pauls entspringt sowohl dem Einsatz inhaltlicher Motive als auch formaler Erzähltechniken. Dieser einzige Roman Beer-Hofmanns wurde in der Forschung seit ca. 1945 oftmals als

[124] Konstanze Fliedl, „Richard Beer-Hofmann: Der Tod Georgs", *Literatur um 1900. Texte der Jahrhundertwende neu gelsen*, Hg. Cornelia Niedermeier und Karl Wagner (Köln, Weimar, Wien: Böhlau Verlag, 2001): 155-160, 157.

der erste Text in der deutschsprachigen Literatur gefeiert, der sich in zielgerichteter Weise derjenigen Erzählformen bediente, die maßgebend für den modernen Roman werden sollten, also der erlebten Rede, des Inneren Monologs und der *stream-of-consciousness*-Technik[125]. Vor allem in den ersten drei Kapiteln herrscht die einen hohen Grad an Unmittelbarkeit erlangende, figurale Erzählperspektive, die primär durch den häufigen und konsequenten Einsatz der erlebten Rede und den Gebrauch von Verben des inneren Vorgangs (‚fühlen', ‚empfinden', ‚ahnen', ‚sich erinnern', ‚ihm war, als ob', etc.) erzeugt wird. Beer-Hofmann gelingt es durch den Roman hindurch immer wieder, von Sätzen, die eindeutig auf die Bewusstseins- oder Wahrnehmungsebene Pauls hinweisen, ohne verbum cogitandi und damit fast unmerklich zu längeren Passagen in erlebter Rede überzuleiten:

> Vom andern Ufer des Flusses her schoß ein Lichtstrahl zu ihm herüber; dann fiel schwer eine Türe ins Schloß. Er fuhr auf. Liebte er sie? Nein; er kannte sie ja nicht, […]. (DTG 11)

Diese Verwischung der Grenzen zwischen ‚äußerer' und ‚innerer' Handlung vermag es, die Erzählinstanz in der Wahrnehmung des Lesers weit in den Hintergrund rücken zu lassen und den Eindruck der Innerlichkeit auf die äußere Handlung auszudehnen. Weite Strecken des Romans demonstrieren eine Vielzahl anderer stilistischer Strategien, die, wie treffend bemerkt wurde, allesamt auf „die mimetische Nachbildung des Bewußtseinsstroms"[126] abzielen. Beer-Hofmanns komplizierter Gebrauch von Interpunktion und der gezielte Einsatz des Kursivdrucks, um nur zwei

---

[125] Vgl. Scherers detaillierte Nachzeichnung der Rezeptionsgeschichte von *Der Tod Georgs*: Stefan Scherer. *Richard Beer-Hofmann und die Wiener Moderne*. Bd. 6 (Tübingen: Niemeyer, 1993), 179ff.

[126] Scherer, *Richard Beer-Hofmann*, 265.

Beispiele zu nennen[127], kreieren eine wohldurchdachte sprachliche Betonung und Rhythmisierung der Eindrücke des Protagonisten. Nach Scherer fungieren die über die Seiten verteilten Gedankenstriche „als Zeichen für Leerstellen bzw. das Stocken des Bewusstseinstroms“ der Hauptfigur – ein Gedankenstrich für ein kurzes Stocken, bis zu drei für eine beträchtliche Verlangsamung seiner Gedanken – und ergibt so „auf graphischer Ebene ein mitunter arabeskenartiges, labyrinthisches Erscheinungsbild“, das stark an Jugendstil-Illustrationen erinnert.[128] Wie bereits erwähnt, wird *Der Tod Georgs* tatsächlich häufig als ein typischer Vertreter des Jugendstil-Romans genannt. Gemeint ist damit in erster Linie, dass der exzessive Gebrauch üppiger und stark stilisierter Symbolik und Sprache die perfekte literarische Entsprechung zu der opulenten, fließenden Ornamentik der bildenden Kunst des Jugendstils darstellt. Es ist jedoch ganz entscheidend, dass diese selben Motive, Tropen und sprachlichen Strukturen, die gemeinhin als Paradebeispiele für den literarischen Jugendstil zitiert werden, allesamt Techniken sind, die vom Autor auf das Sorgfältigste dazu eingesetzt sind, um das Bewusstsein, das ‚Innere’ seiner Hauptfigur sprachlich zu gestalten. Genauso wie der Gebrauch von Interpunktion und Kursivdruck darauf abzielt, den Bewusstseinsstrom in einer Art nachzuahmen, die graphisch dem Jugendstil nachempfunden ist, stellen auch

---

[127] Scherer liefert in seiner sorgfältigen Untersuchung des Romans ein ganzes Kompendium der stilistischen Mittel Beer-Hofmanns zur sprachlichen, notwendigerweise linearen Darstellung der „Simultaneität eines komplexen sinnlichen Eindrucks“, die, bereits für sich genommen, aber vor allem dann in ihrer Summe, alle danach streben „Bewußtseinsprozesse in größtmöglicher Genauigkeit mimetisch nachzubilden und sie zugleich durch musikalische Akzentuierung bzw. Rhythmisierung, die dem Bewußtseinsstrom selbst bei rhetorisch-pathetischen Selbstvergewisserungen eignet [...], suggestiv zu steigern“. Neben Kursivdruck und Interpunktion nennt Scherer als Mittel zur Erzeugung einer solchen Musikalität sowohl die Parataxe als „syntaktisches Komplement“ der „Linearität [der] Zeichenfolge“, der die Literatur zwangsläufig unterworfen ist, als auch den Gebrauch überbordender, scheinbar formloser Hypotaxen, die Inversion, d.h. die syntaktische Vertauschung „der üblichen Thema-Rhema-Struktur von Sätzen, die das Verständnis des Lesers zunächst erschwert; Scherer, *Richard Beer-Hofmann*, 264ff.

[128] Scherer, *Richard Beer-Hofmann*, 265.

ein Großteil der jugendstilhaft anmutenden Symbolik dieses Romans – eine junge Frau mit langen, gleichsam fließenden Haaren, ein idyllischer See – sowie seine labyrinthartige und aufwändige Erzählstruktur wesentliche Techniken dar, dem Leser Einblicke in das ‚Innere' des Protagonisten zu ermöglichen.

Gleich der erste Satz zieht den Leser mit seiner Rhythmik ganz unmerklich und doch umso unwiderstehlicher hinein in die Sogbewegung des narrativen Flusses und setzt damit den passenden Auftakt für die Strudelwirkung dieses Romans: „Durch das offene Fenster strich die kühle Nachtluft feucht und regenschwer" (DTG 7). Die Kette der alternierenden Frikative vermittelt einen geradezu sinnlichen Eindruck des erfrischenden nächtlichen Windhauchs, der dazu angetan ist, die Härchen auf dem Arm des Lesers aufzustellen. Die den gesamten Text prägende Zentralität der Sinne, des Wahrnehmens und Empfindens ist hiermit sofort aufgerufen. In den nächsten drei Sätzen wird dann die für die inhaltliche Struktur des Romans zentrale Dynamik der Oppositionen von innen-außen und oben-unten in Gang gesetzt:

> Unten auf der Straße hallten Schritte, dann blieb einer stehen und rief herauf: „Paul?" Er trat zum Fenster und lehnte sich weit heraus: „Sind Sie's - Doktor?" „Ja, kommen Sie doch noch herunter – auf eine Viertelstunde nur, jetzt ist's so schön!" (DTG 7)

Paul befindet sich am Ausgangspunkt der Erzählung also ‚innen' und ‚oben' und verständigt sich mit dem ‚draußen'‚unten' auf der Straße sich befindlichen Doktor durch das offene Fenster. Es handelt sich bei der sich nun entspinnenden kurzen Unterhaltung um den einzigen Dialog des Romans und die beinahe einzig vorkommende direkte Rede. Wir erfahren nun, dass der sich auf der Durchreise befindende Georg ein von viel Glück begnadeter junger Mann ist, dessen glänzende Zukunft den unverhohlenen Neid des

spazieren gehenden Doktors hervorruft. Auch Paul wäre gern so wie Georg, allerdings neidet er diesem nicht, wie der Doktor, dessen weltliches Glück:

> So hätte er sein mögen, wie der! So stark und gesund im Empfinden, wie der da drinnen; und den Willen, den starken Willen, und den Glauben an das was er wollte, hätte er haben mögen! (DTG 8)

Wir werden nie Genaueres erfahren über diese Eigenschaften Georgs, nach denen Paul sich so sehr sehnt, aber seine Ausgangslage ist nun charakterisiert und die Spur für den Weg, auf den der Leser sich bald mit Paul machen wird, mit dieser Aufdeckung seines Identitätskonflikts gelegt. Die Erzählung hat hiermit ihren Telos erhalten und die Koordinaten von innen-außen und oben-unten symbolisieren die Topografie von Pauls gegenwärtiger Lage. Es handelt sich dabei jedoch nicht um eine offensichtliche Symbolik, nach der Paul sich z.B. ‚über' dem Geschehen da ‚unten' befindet und in den ‚inneren' Kreis zu drängen sucht, in dem sein Freund Georg sich bereits befindet. Vielmehr werden mit den räumlichen Bereichen und den Bewegungen zwischen ihnen der ständige Flux der Anteile des ‚Inneren' und dessen immanente Veränderlichkeit und ständige Richtungsänderung angedeutet. Denn Paul, den die bohrenden Gedanken an den beneidenswerten Georg wieder „wachgerüttelt" haben, beschließt nun doch noch, sich müde zu gehen und bricht zu einem Spaziergang auf. Er geht die dunkle Treppe hinunter und überquert eine Brücke über die Traun. Auf der anderen Seite aber betritt er –eine andere Welt. Diese Welt wird primär über ihre monochromatische Palette wahrgenommen: Die auf den nächsten sechs Seiten folgende Beschreibung der von Paul durchschrittenen, nächtlichen Flusslandschaft ist ein Panorama aus Hell und Dunkel. Eine „weißleuchtende Rauchsäule" hebt sich „licht von dem Schwarz der Berge" ab und fließt dann „in eins mit schweren schwarzgrauen hellgerandeten Wolkenballen, durch

deren Spalt das Licht des Vollmonds“ sich drängt, und „das Mondlicht [ist] in hellen Flecken versprengt“ (DTG 9). In diesen Beschreibungen des Paul umgebenden nächtlichen Raums liegt der Ausgangspunkt für eine Farbsymbolik, die eine wichtige Figur des Romans charakterisiert und auf dem Scheitelpunkt von Pauls Spaziergang kulminiert. Bei der Figur handelt es sich zunächst tatsächlich um genau das; ein Schemen, die „schmächtige Gestalt“ einer „im Dunkeln“ vorbeigehenden jungen Frau, die einen „seidenhaarigen Pelzkragen“ aus „weiße[m] französische[n] Pudel“ trägt, und Paul, wie ein Nebelschwaden, bloß streift und deren blasses Gesicht unter einem „niedern gelben Strohhut mit weißem Band“ verborgen ist (DTG 9f.). Diese junge Frau von „schlanke[r] knabenhafte[r] Gestalt“ glaubt Paul von seinen vormittäglichen Spaziergängen zu ‚erkennen’, auf denen „[d]er tiefe Schatten des Waldes und dann wieder verirrte Sonnenstrahlen [ ] ihre Wangen und ihr leicht gewelltes Haar” gefärbt hatten, erinnert ihn jetzt an die Erzengel präraffaelitischer Bilder, die „in stählernem goldtauschiertem Panzer ihr Schwert vor sich hin in den Boden“ stemmen (DTG 10). Sein Eindruck von ihr als einem Wesen aus Licht und Dunkel bestimmt auch seine nächste Assoziation:

> In verstaubten Winkeln eines Antiquitäten-Ladens standen Statuetten von Heiligen, die ihr glichen; ihre Wangen schienen den matten Glanz von lichtem Holz zu haben – nur auf den Lippen hing blasses Rot, wie leichte flüchtige Übermalung. Das Haar schien dunkel; Weihrauchqualm der sich schwer in die Flechten legte, und die Flamme geweihter bunter Kerzen die in Wandleuchtern duftend brannten, hatten es geschwärzt, und nur an wenigen Stellen leuchtete es noch von früherer Vergoldung. (DTG 10f.)

Die Verbindung von Licht und Dunkel, Schwarz und Weiß mit der Figur der Spaziergängerin wird hier effektvoll durch ihre Ähnlichkeit mit der leblosen Starre einer verblassten und zugleich von Ruß geschwärzten Heiligenstatuette im vergessenen

Winkel eines mit alten Objekten gefüllten Ladens um ein weiteres Assoziationsfeld erweitert, nämlich das der Vergänglichkeit bzw. des Todes.

Die gedankliche Verbindung an die Heiligenstatuette stellt den Auftakt zu einem lyrischen Tagtraum Pauls dar, in dem die androgyne Flaneurin ihm in den Wolken erscheint, in ein langes Kleid und „die schwere Flut der dunklen Haare" gehüllt. Während Pauls Vergleich der sich auf einen Schirmgriff abstützenden Spaziergängerin mit dem Gemälde eines Erzengels die Werke eines Dante Gabriel Rossetti beschwört, bildet sich nun ein Reigen weiterer, verborgener kunsthistorischer Anspielungen: Pauls Vision der zwischen den Wolken schwebenden Spaziergängerin scheint stark von der Jugendstilmalerei beeinflusst zu sein:

> Weither vom Ende des Tals, wo die Berge sich schlossen, leuchteten weiße Gewänder – weißer als die weißen Berge und lichten Wiesen ringsum; und er wußte wiederum, daß es so sein mußte. Denn über allem, was er sonst sah, so blaß es schien, lagen doch noch die warmen dunkelnden Schatten des Lebens; aber was sich um den dürftigen Leib dort weich und taudurchfeuchtet legte, war ein Sterbekleid und trug das blendende Weiß, zu dem der Tod die Knochen bleicht und in dem vereiste Welten sterben; und war Seide – totes seidenes Gespinst von ungeborenen Faltern, und dunkle Falter glitten ruhlos suchend um den Saum. Weit in den Nacken zurückgeworfen, als zöge es die schwere Flut der dunklen Haare dahin, war das Haupt. (DTG 14)

Während es in diesem Arrangement noch die Motive, d.h. das Gewand und wallende Haar einer Frau, und das Taktile dieser Motive sind, die an die Werke Aubrey Beardsleys oder Gustav Klimts erinnern, scheint in einer späteren, zum selben ‚kunsthistorischen Reigen' gehörenden ‚Erinnerung' Pauls an die Sterbekleid-Vision, in die sich auch ein Element des Rossettischen Erzengels gemischt hat, vor allem die flächenhafte, florale Ornamentik des Jugendstils Pate gestanden zu haben:

> Im Dämmern stand er ihr gegenüber; am Wiesenhang, zwischen hohen weißen Narzissen, die so dicht wuchsen, dass jeder Schritt die schlanken

> Stiele zu knicken drohte. Hinter ihr stieß der Saum der Wiesen an den lichten Abendhimmel, und scharf grenzten sich von ihm ab die dichtgedrängten duftenden Blumen und ihre schmächtige weiße Gestalt. Lässig stützte sie ihren Arm auf den zu hohen Griff des Schirmes, und wie sie langsam bergab schritt, glitt ihr Umriß vom lichten Himmel ab auf den weißblühenden Wiesenhang, der steil wie eine Wand hinter ihr emporstieg. Fast körperlos schien sie; nur ihr eignes weißes Bild, das sich in fremden Linien von den Blüten und [dem] Stengelgewirr der narzissenübersäten Tapete hob. (DTG 21f.)

Anhand der drei zitierten Passagen lässt sich zeigen, wie bestimmte Assoziationsfelder des Textes miteinander verkettet sind und, sich leitmotivisch zu einem Textgeflecht verschlingend, Symbolkomplexe bilden. Um eine Allegorie handelt es sich hier deshalb nicht, weil diese Leitmotivkomplexe sich nicht zu einer einheitlichen, selbständigen Bedeutungsebene verknüpfen lassen, die auf eine konkrete, jedermann bekannte und daher verständliche Erfahrung hindeuten würde. Während sich hier die von den Gegensatzpaaren Licht/Dunkel und Schwarz/Weiß beherrschte Beschreibung des nächtlichen Schauplatzes allmählich in der Erscheinung der in ein weißes Sterbekleid gehüllten, von „ungeborenen“, „dunklen“ Faltern umschwärmten Spaziergängerin zu einem farblich definierten, eindeutigen Todesmotiv verdichtet, laufen dort die Glieder der ‚Assoziationskette Bildende Kunst’ – Heiligenstatuette, präraffaelitischer Erzengel, Jugendstildame, Tapetendesign der Wiener Werkstätten – mit der Starre und Unbelebtheit ihres Sujets auf das selbe Todesmotiv zu. Die „schmächtige Gestalt“ der Spaziergängerin ist hier nicht nur als äußeres Merkmal der für die Wiener Moderne typischen *femme fragile* zu sehen, sondern auch in ihrer Leitmotivfunktion: Wenn Paul in der oben zitierten ‚Tapeten-Vision’ „ihr“ begegnet, dann weiß die Leserin aufgrund der wiederkehrenden, und mit dem der Farbsymbolik entstammenden Adjektiv „weißen“ erweiterten, Formulierung zweifelsfrei, dass es sich um die Spaziergängerin der ersten

paar Seiten handelt, auch wenn sie sich nun im zweiten Kapitel und mit einigem Abstand zum ersten Auftritt der Spaziergängerin befindet. Die Figur der Spaziergängerin wird also, und zwar bereits vor ihrem Auftreten im Text, mit dem Tode assoziiert; einem Motiv, das schon der Romantitel enthält. Sowohl die Farb-, als auch die Raumsymbolik müssen mit ihren Gegensatzpaaren hell/dunkel und innen/außen, bzw. oben/unten als die Hauptstrukturmerkmale des ersten Kapitels bezeichnet werden.

Die Raumsymbolik setzt sich überaus kunstvoll ins zweite Kapitel fort. Im Anschluss an seine Reflexionen über sein Verständnis von Glück – „so still und voll Frieden, daß es sich nur wenig von Wehmut und Entsagen schied" (DTG 13) – und die sich aus diesem Gedanken entspinnende Vision von der in den Wolken schwebenden Spaziergängerin überquert Paul wieder die Brücke über die Traun, steigt die Treppe zu seinem Schlafzimmer hinauf und legt sich ins Bett. Er bemerkt, wie mondhell das Zimmer ist, betrachtet den schwarzen Schatten des Fensterkreuzes an der Wand, hinter der Georg schläft, und die letzten Sätze des ersten Kapitels lauten:

> Wie ein Gitter von schwarzen Herzen sah das Laub der Linde vor dem Fenster aus. – Was das für ein Duft war, den der Wind da durchs offene Fenster trug? Kam der aus dem Garten? Oder waren das frischgemähte Wiesen auf den Bergen? – –
>
> Er schlief. (DTG 15)

Das nächste Kapitel scheint genau dort einzusetzen, wo das vorherige endete:

> Die hohen Linden aus dem fremden Garten drängten ihre Zweige hart ans Fenster, und hinter den dünnen roten, von der stechenden Nachmittagssonne durchglühten Vorhängen schien ihr regungsloses Laub ein ehernes Gitter dunkler Herzen. (DTG 16)

Paul scheint lange geschlafen zu haben und erst am Nachmittag mit Blick auf dasselbe Fenster aufgewacht zu sein. Mit der Ausnahme des typografisch abgerückten Satzes „Er schlief.", der aufgrund seiner Aussage eindeutig nicht der Wahrnehmung

Pauls entstammen kann, versetzt uns der Beginn des zweiten Kapitels genau dorthin, wo wir uns am Ende des ersten (vor dem zitierten letzten Satz) befanden: in erlebter Rede, in Pauls Schlafzimmer, mit Blick auf das Fenster und das Schattenspiel der Lindenblätter. Die Kühle und Monochromatik des ersten Kapitels ist nun durch Hitze und intensive Farben ersetzt; die „stechende[ ] Nachmittagssonne" scheint die roten Vorhänge zu durchglühen, und:

> [a]us tiefviolettem schwülem Dunkel hob sich nur das Weiß des Tuchs, das zur Hälfte über den Tisch gebreitet war, und die Pfauenfedern, die zwischen verstaubten trockenen Gräsern in einem Bauernkrug auf dem Schrank standen, schimmerten hoch oben. (DTG 16)

Die changierenden Farben der schimmernden Pfauenfedern sind zwar nicht explizit beschrieben, aber doch eindrücklich aufgerufen, und ihr Aufbewahrungsort inmitten trockener, staubiger Gräser „hoch oben" auf einem Schrank setzt die Ketten der Todesmotive und der Raumsymbolik fort. Beide reihen sich im unmittelbar folgenden Satz weiter:

> Durch die tiefe Stille kam, wie von weither, ein leiser langgezogen wimmernder Ton; Paul horchte auf: – nicht von unten kam der Ton; es war wohl eine Fliege, die im Nebenzimmer schwirrend summte und rasselnd an die Fensterscheiben schlug. (DTG 16)

Wie im ersten Kapitel vermeint die Leserin an der Wahrnehmung Pauls teilzunehmen; zu der überaus plastischen Beschreibung des heißen Nachmittags und seinen intensiven Farben kommt nun das anthropomorphisierte Gesurre einer im Nebenzimmer – Georgs Zimmer? – eingesperrten Fliege, die in ihrem Freiheitsdrang verzweifelt brummend vergeblich gegen die Fensterscheiben fliegt. Paul aber scheint leise langgezogen wimmernde Töne von „unten" zu erwarten, wohin er sich jetzt langsam und widerstrebend über ‚stöhnende Dielen' auf den Weg macht (DTG 16). Als

nächstes erfahren wir, dass Paul nur mittags „herauf“ kommt, um „[s]cheu und verstohlen“ zu essen, was er empfindet „wie schamloses Unrecht an ihr, die unten seit Wochen sterbend lag“ (DTG 16). Es entspinnt sich nun weiter die erlebte Rede Pauls, die verrät, dass „sie“ sich im einzig kühlen Zimmer befindet, das „unten, fast kellerartig, halb versenkt in den Abhang des Hügels [ ], an dem das Haus lag“ ist (DTG 17). Dort liege sie nun schon seit Wochen, und es könne „nur mehr Tage dauern“ (DTG 17). Paul, der sich an den plötzlichen Beginn ihrer tödlichen und sehr aggressiven Krankheit einige Monate zuvor erinnert und die Unausweichlichkeit ihres bevorstehenden Todes nicht fassen kann, entnimmt nun einem Schrank einen Band von „Tausend und eine Nacht“, das einzige Buch, das er in den letzten Monaten „ihres“ langsamen Siechtums noch zu lesen vermochte. Es ist die Eindeutigkeit und Einfachheit der Gefühle von dessen Figuren, „Liebe und Neid und Ehrgeiz, Gier nach Reichtum, und der Wunsch nach dem Besitz von wundervollen köstlichen Dingen“, die dieses Buch für Paul zur einzig erträglichen Lektüre macht:

> In gewunden labyrinthischen Wegen lief ihr Leben, mit dem Anderer seltsam verkettet. Was einem Irrweg glich, führte ans Ziel; was sich planlos launenhaft zu winden schien, fügte sich in weise entworfene vielverschlungene Formen, wie die künstlich erdachten, goldgewirkten Arabesken auf der weißen Seide der Gebetvorhänge. (DTG 18f.)

Pauls Verbindung der gewundenen Schicksals- und Erzählstränge des morgenländischen Klassikers mit der gewebten Ornamentik eines Textilgegenstandes kommt nicht von ungefähr, sondern ist eine typische Assoziation des *fin de siècle* und speziell des Wiener Jugendstils mit dessen Bewunderung und regelrechten Fetischisierung des orientalischen Kunsthandwerks, insbesondere von Teppichen. Die Verbindung von *Tausendundeine Nacht*, Schicksalhaftigkeit und üppigster

morgenländischer Innenausstattung bestimmt auch Hugo von Hofmannsthals *Das Märchen der 672. Nacht*. Oliver Simons stellt in Hinblick auf die strukturellen Übereinstimmungen zwischen (Orient-)Teppichen und Märchen fest: „Wie das Märchen erzeugt der Teppich seine eigene Realität. Seine Bildsprache will nicht repräsentieren, sie stellt vielmehr ein in sich geschlossenes hypnotisches Ganzes her“[129]. Diese „Werk-Metapher“[130] trifft aber natürlich auch auf Beer-Hofmanns Erzählung zu, die, wie im Folgenden noch deutlicher werden wird, in nicht minder „weise“ entworfenen, „vielverschlungenen Formen“ arabeskenartig Motive miteinander „seltsam verkettet“ und die Leserin durch das textliche Labyrinth von Pauls Wahrnehmungen geleitet.[131] Und wie bei *Tausendundeine Nacht* handelt es sich ja, wie eingangs bereits erwähnt, auch bei *Der Tod Georgs* um eine Rahmenerzählung, die mehrere Schachtelgeschichten enthält. Paul selber empfindet jedoch einen wohltuenden Gegensatz zwischen den Geschicken der Märchenfiguren und deren vorhersehbaren, eindeutigen Emotionen auf der einen, und seinen eigenen, scheinbar weitaus ambivalenteren und komplexeren Regungen auf der anderen Seite. Pauls eigenes Leben, so sinniert dieser, gäbe nämlich ein weitaus prosaischeres Märchen ab:

> Er schritt zur Türe. „Ich hatte ein Mädchen das ich liebte, zur Frau genommen; nach sieben Jahren ward sie krank und starb.“ Das war wohl Alles, was er sagen könnte, wenn er wie die in jenem Buch, sein Leben erzählt hätte; nichts Seltsames, nichts Ungeheures geschah ihm. (DTG 19)

---

[129] Oliver Simons. „Orientteppich und Kunstwerk: 1895: Hugo von Hofmannsthals ‚Märchen der 672. Nacht’.“*Mit Deutschland um die Welt: eine Kulturgeschichte des Fremden in der Kolonialzeit*. Hg. Alexander Honold und Klaus Rüdiger Scherpe (Stuttgart: J.B. Metzler, 2004), 185.

[130] Simons, „Orientteppich und Kunstwerk,“ 185.

[131] Vgl. Fliedls Vergleich von Beer-Hofmanns Text und seinen sich wiederholenden, abwandelnden Bildern mit einem „Teppich, dessen Muster sich immer wieder neu verschlingen“; Fliedl, „Richard Beer-Hofmann: Der Tod Georgs“, 157.

Wie um diese nüchterne und doch verzweifelte Selbsteinschätzung Pauls sogleich in Frage zu stellen, folgt ihr direkt sein eigener und, wie sich bald herausstellen soll, gewundener Gang zu seiner Frau, der genauestens – Handgriff für Handgriff, Schritt für Schritt – beschrieben ist:

> Er öffnete die Türe und trat über die Schwelle ins Vorhaus; wie er sich halb wandte, um die Türe zu schließen, starrten auf ihn, aus einem Kranz grüngoldener Wimpern, weit offene metallblaue Augen die hoch oben im Dunkel des Zimmers schwammen. Er erschrak; aber einen Augenblick nur; dann wußte er daß es die Pfauenfedern waren die auf dem Schrank in einem Kruge standen. Er schloß die Türe und schritt langsam die Treppe hinab. (DTG 20)

Die Präzision, mit der die ersten Schritte von Pauls langsamem Abstieg in den Keller notiert werden, lenkt der Leserin Aufmerksamkeit auf die Metaphorik der Beschreibung: Pauls Öffnen der Tür, Übertretung ihrer Schwelle und Betreten des Vorhauses liest sich insbesondere post-Freud unschwer als eine Metapher für ein Fortschreiten in Richtung des eigenen Unbewussten. Aufgrund der Intuitivität dieser Metaphorik, aus der Freud bei der Ausbildung seines ersten topischen Modells schließlich schöpfen konnte, ist es meines Erachtens kein Anachronismus, eine solche Absicht auch hinter dieser Formulierung Beer-Hofmanns vor 1900 auszumachen. Wie im ersten Kapitel, in dem Pauls ausgedehnte Tagträumen und Visionen vom beidseitigen Überschreiten derselben Brücke eingerahmt werden, ist hier erneut das Übertreten eines liminalen Raumes eindeutig zu identifizieren und mit Bedeutung zu versehen. Das Schließen der Tür und anschließende, langsame Schreiten die Treppe hinunter folgt einer weiteren Anthropomorphisierung: Noch während des Versuchs, den Durchgang zum „Oben“, zum mit Tageslicht erfüllten Zimmer, hinter sich zu schließen, fühlt Paul sich von eindringlichen Augen – Pfauenaugen – beobachtet. Erneut wird mit dieser höchst

subjektiven Wahrnehmung und Interpretation der lexikalisierten Metapher des Pfauenauges Pauls geradezu paranoides Gefühl der Schuld, Scham und des schlechten Gewissens vermittelt –handelt es sich doch bei dem Pfauenauge nicht einmal um das Auge eines leblosen Pfauen, sondern lediglich um dessen Feder.

Paul hält schon nach einigen langsamen Schritten auf der Treppe inne und blickt „verloren“ durch ein von heißem Licht beschienenen Seitenfenster auf Baumwipfel und einen „regungslos [ ] spiegelnde[n] See“ hinaus, in dem die Welt auf dem Kopf zu stehen scheint: „Die Berge an seinem Saum wuchsen schwarz in seine Tiefe und gipfelten von neuem darin, der sattblaue Himmel lag tief unten und, blitzend, auf dem Grund die weißblendende Sonne“ (DTG 20). Da Paul vermutet, dass seine Frau sich noch in tiefem, schlafmittelinduzierten Schlaf befindet, setzt er sich in Gedanken versunken auf den Treppenabsatz. Er erinnert sich an die erste Begegnung zwischen ihm und seiner Frau vor über acht Jahren: „Eine Augustnacht in Ischl fiel ihm ein; da war sie in der Dunkelheit an ihm vorübergegangen und hatte ihn gestreift“ (DTG 20). An dieser Stelle muss die Leserin etwas überrascht innehalten und ihre bisherige Annahme korrigieren: Es scheint sich bei den mit dem zweiten Kapitel einsetzenden Geschehnissen also doch nicht um die vom Nachmittag des auf den Abend des ersten Kapitels folgenden Tages zu handeln, sondern es befindet sich ein mehr als achtjähriger Zeitraum zwischen ihnen! Wie um jegliche Zweifel, dass es sich um dieselbe Nacht in Ischl handelt, auszuräumen, wird versichert: „Er erinnerte sich noch daran; […]. Georg war damals, auf dem Wege nach Heidelberg, bei ihm zu Besuch. Wo war nur Georg jetzt? –” (DTG 20). Es folgt Pauls märchenhaft anmutende Erinnerung daran, wie seine Frau bei Beginn ihrer Bekanntschaft vor acht Jahren war: Die junge Frau, die angeblich doch so gar nicht

einem Märchen zu entspringen scheint, lebt nach dem Tod ihres Vaters in großer Bescheidenheit und Zurückgezogenheit und kann es zunächst gar nicht fassen, als Paul wie ein Prinz in ihre entsagende Einsamkeit eindringt und ihr, noch im Sommer in Ischl, öfters Blumen bringt. Paul fühlt, dass sie ihn liebt, und stört sich nicht daran, dass „er wußte, sie hätte auch einen andern geliebt, der gekommen wäre, um ihr ein wenig Liebe und Wärme zu geben“ (DTG 21). Nachdem er über ein halbes Jahr kaum an sie gedacht hat, fällt sie ihm wieder ein und er sehnt sich danach, ihr „blasses Kindergesicht“ wiederzusehen (DTG 21). Sie ist aber inzwischen krank geworden und mit ihrer Mutter nach Bad Aussee ins Gebirge gefahren, wohin er ihr folgt. Nun erfolgt eine neuerliche Verwirrung der Leserin: Paul erinnert sich daran, wie er ihr in Aussee „[i]m Dämmern“ begegnet und sie ihm in der weiter oben zitierten Vision zwischen den weißen Narzissen eines Wiesenhangs erscheint und optisch zu einem Ornament in einer mit Blumen übersäten Tapete wird. Während die Leserin zuvor auf der zeitlichen Ebene getäuscht wurde – die Geschehnisse des zweiten Kapitels finden nicht einen Tag, sondern über acht Jahre nach denen des ersten Kapitels statt – scheint sie nun die geographische Orientierung der Erzählung korrigieren zu müssen: Die ‚Tapeten-Vision’ Pauls, in der die Frau sich auf genau denselben „zu hohen Griff” ihres Schirmes stützt, auf dem sie auf ihren Sommer-Spaziergängen in Bad Ischl „geruht” hatte, scheint nahtlos an seine dortige Sterbekleid-Vision anzuknüpfen, findet jedoch im darauffolgenden Frühling in einem anderen Kurort statt. Diese Verwischungen der zeitlichen und räumlichen Ebenen erzeugen in der Leserin eine ähnliche Note der Unverlässlichkeit, wie sie auch Pauls Insistieren, dass die Geschichte von ihm und seiner Frau so gar nicht von der Art der Liebesbeziehungen in *Tausendundeine Nacht* ist, weckt. Diese in der Leserin angestrebte

Verunsicherung imitiert so wirkungsvoll Pauls eigenen Zustand der Desorientierung. Die Tapeten-Vision schließlich endet nicht nur mit einem Verweis auf das Schicksal, sondern, ganz märchenhaft, damit, dass der Prinz die Heldin zur Frau nimmt: „Da hatte er den Arm um sie gelegt und gewußt, daß er sie lieb hatte wie man die Dinge lieb hat, denen man Sehnsucht und Glück und Schicksal zu sein vermag. Er hatte sie geheiratet“ (DTG 22).

Der Vermählung folgt ein halbes Jahr des Glückes bis die Mutter der jungen Frau stirbt. Mit diesem Verlust setzt eine scheinbar geringfügige, jedoch folgenschwere Veränderung in ihr und damit auch in ihrer Beziehung zu Paul ein. Denn als die Liebe, die bislang der Mutter gegolten hatte, nun dem Ehemann zufällt, scheint der letzte Rest ihrer Autonomie vergangen zu sein und seine Lehren, „ihr eignes Leben mit Zweifel und fragenden Augen zu sehen“ nehmen ihr ihren „schlichten“, kindlichen Glauben an einen ihr Schicksal gütig lenkenden Gott. Es ist diese Passage, der das Eingangszitat entnommen ist; es wird jedoch nie näher erklärt, was genau es ist in Pauls Reden und Verhalten, das einem Anslichthalten ihres ideellen Besitzes mit „kalten prüfenden Finger[n]“ gleicht und alles, „was ihr ewig leuchtend erschienen“, als „stumpfes farbiges Glas“ zurücklässt (DTG 22f.). Dieser Umschwung in der Dynamik der Beziehung zwischen Paul und seiner Frau, so vage er in seinen Details bleibt, ist ein ganz entscheidender; er deutet auf Pauls solipsistisches Ästhetendasein, seinen Grundkonflikt, um dessen Bewältigung der ganze Roman kreisen wird, ist er doch die Ursache von Pauls lähmenden, die Gedanken an seine Frau unweigerlich begleitenden Schuld- und Schamgefühlen. Sie entstammen seiner Erkenntnis, dass das Siechtum seiner Frau letztlich die Folge seines eigenen manipulierenden und kontrollierenden Griffs über ihre

Gefühle ist. All seine Visionen von ihr und Erinnerungen an sie etablieren sie ausnahmslos als ein kindliches, machtloses und zutiefst beeindruckbares Wesen, das unter dem Einfluss von Pauls exquisiten ästhetischen Vorlieben sowie seiner philosophischen Weltsicht allmählich völlig zu seinem Geschöpf wird. Je mehr sie die Verbindung zu ihrem früheren Ich verliert, desto kränker wird sie. Zugleich ist es aber eben dieses Siechtum, das einem letzten, gewaltsamen Moment der Selbstbehauptung und Rebellion gegen Pauls starken Einfluss entgegenstrebt; wenn auch einem zutiefst selbstzerstörerischen, da tödlichen Ende. Die nun einsetzende, allmähliche Veränderung des Sees aber, den Paul durch das Treppenhausfenster gesehen hatte, und der die Welt gespiegelt und auf den Kopf gestellt wiedergibt, fungiert als Symbol für diese selbstbehauptende Selbstzerstörung seiner Frau. In Pauls nun folgenden Erinnerungen an die Dynamik zwischen den beiden sind nämlich zwei weitere Beschreibungen dieses Sees gestreut. In der ersten, bereits zitierten, fungierte die makellos glatte Wasseroberfläche noch als ein Spiegel für die den See umstehenden Bäume und Berge. In der nächsten Erscheinung zeigt das Panorama des Sees sich jedoch schon signifikant verändert:

> Nur wenige Schritte weit von ihm schlief unbewegt der spiegelnde See. […] Silber glänzende Luftblasen stiegen manchmal perlend durch das dunkle Wasser nach oben und barsten, leichte Kreise ziehen; dann glättete sich wieder der Spiegel und nichts verriet unter der beruhigten Fläche die Tiefe. (DTG 45)

Die Charakterisierung des Sees als schlafend und unbewegt verbindet diesen mit der ebenfalls unweit von Paul schlafenden Frau, die bislang durchgängig und in jeder Hinsicht als unbewegt, starr und die Interessen und Regungen ihres Mannes spiegelnd charakterisiert wurde. Im Gegensatz zur ersten Beschreibung der Seeoberfläche, die vor

der Erwähnung der Veränderung seiner Frau erfolgte, erscheint die Wasseroberfläche nun jedoch zeitweilig schon ein wenig gestört durch das sich im See befindliche Leben. Die Beschreibung der dritten See-Szene erfolgt aus einer neuen Perspektive; Paul ist mittlerweile ins Krankenzimmer vorgedrungen, wo er lange seine noch schlafende, überaus zerbrechlich wirkende Frau betrachtet, die ihm kindlich und geschlechtslos erscheint. Er hadert mit marternden Schuldgefühlen: „Und nun starb sie; voll von unruhigen Gedanken, die er in sie geworfen" (DTG 56). Paul befindet sich nun direkt vor dem See, der nur einige Meter entfernt vor dem bis an den Boden reichenden Fenster des Kellerzimmers beginnt. Was zunächst noch wie eine typische Jugendstil-Idylle aus einem Gedicht Stefan Georges anmutet, wandelt sich allmählich in einer für die Dynamik zwischen Paul und seiner Frau äußerst prägnanten Weise:

> Junge Weiden standen am Ufer. Die äußersten Spitzen ihrer hängenden Zweige berührten die Wasseroberfläche und stießen an ihr eigenes Bild. Im unbewegten Spiegel des Sees sah er einen Vogel im Flug durch die Zweige gleiten. Ein silbernes Blitzen zerriß das Bild; ein Fisch war emporgeschnellt, und in immer weiter verrinnenden Kreisen wellte das Wasser. Langsam ward die Fläche wieder glatt; aber Paul sah nicht mehr die Zweige der Weiden in der dunklen Fläche sich spiegeln. […] Im grellen Sonnenlicht sah er Muscheln die im Boden staken, und auf dem lichtgelben Grund des seichten Wassers war der Schatten eines Hechtes der lauernd stand.
>
> Das frühere Bild war verloren; seine Augen verstanden es nicht mehr, nur die dunkle Fläche des Wassers zu sehen, die spiegelnd die Berge und Himmel und Sonne in sich fing. […] Silber glänzende Luftblasen stiegen perlend durch das dunkle Wasser nach oben und barsten, leichte Kreise ziehend. Er sah nicht mehr die Gipfel der Berge im See sich spiegeln. […] Und von vielfältigem Leben war der See erfüllt. (DTG 56f.)

Diese letzte See-Szene wiederholt Elemente der ersten beiden, vollendet das Tryptichon und symbolisiert so den gesamten Verlauf der Krankheit von Pauls Frau: Von den allmählichen Anfängen, in denen Pauls ideelle Einflüsse – versinnbildlicht durch die das eigene Spiegelbild berührenden Zweige der Weiden – noch ein ungetrübtes Bild

reflektieren, über ihr sich dann allmählich regendes ‚Innere', das immer weiter ausschlagende Trübungen der Wasseroberfläche erzeugt, bis zu Pauls Erkenntnis, dass das, was er für ein stilles Wasser gehalten hatte, durchaus über ein komplexes und reiches Innenleben verfügt und sogar fremdes, potentiell bedrohliches Leben enthält. Das Symbol des Sees verdeutlicht im Text somit Pauls Erkenntnis, dass sein früheres Bild von seiner Frau als einem seichten, sein Wesen bloß widerspiegelnden Geschöpfs eine Täuschung war. Was zurückbleibt ist lediglich das beschämende Bild von sich selbst als einem Narziss –und eine sterbende Frau. Sicherlich gelten Seen gerade in der deutschsprachigen Literatur der Klassik und Romantik auch als Symbole für andere Phänomene, sei es allgemeiner der Spiegelung oder der Tiefe. Da Pauls Betrachtung des sich wandelnden Sees jedoch seine, das Hauptmotiv des Romans ausmachende, Selbsterkenntnis einleitet, liegt der Bezug auf den „ontologischen Praetext" des Narziss-Mythos' am nächsten. Auch darf nicht verhehlt werden, dass es in der Natur des Symbols liegt, dass die hier favorisierte Interpretation des Sees als ein Symbol für Selbsterkenntnis nur eine von mehreren möglichen ist, da Symbole sich letztlich, im Gegensatz zur Metapher oder zur Allegorie, einer restlosen und autoritativen Deutung entziehen können, ganz so, wie Jung es nach seinem eigenen Symbolverständnis formuliert: „Ein Begriff oder ein Bild sind symbolisch, wenn sie mehr bedeuten, als sie bezeichnen oder ausdrücken. Sie haben einen umfassenden ‚unbewußten' Aspekt, der sich niemals exakt definieren oder erschöpfend erklären läßt."[132]

Pauls Selbsterkenntnis folgt konsequenterweise nun sehr bald der äußerst dramatische Tod der Kranken:

---

[132] Jung, *Das symbolische Leben*, 201.

> Ihr Oberkörper glitt über den Bettrand, und, überfallen von Haaren, schlug ihr Kopf dumpf auf den Boden auf. Paul schrie auf, aber er hörte seine Stimme nicht, sie erstickte in ihm; und nochmals schrie er, und nun fühlte er daß etwas riß. Seine eigene Stimme stieg gellend auf – – – und er war wach. Schweratmend saß er in seinem Bett aufrecht. (DTG 62)

Ein Blick auf die Uhr verrät Paul, dass er lediglich eine halbe Stunde geschlafen hat. Es ist die Wiederholung des Fensterkreuzmotivs vom Anfang des zweiten Kapitels, das Paul als Erinnerungsbrücke daran dient, wovon er in dieser halben Stunde so überaus eindrücklich geträumt hat. Der Leserin wiederum dient diese Wiederholung dazu, zweifelsfrei festzustellen, dass die gesamten letzten 46 Seiten seit dem Beginn des zweiten Kapitels ein Traum Pauls waren. Das bedeutet aber auch, dass „sie" gar nicht gestorben ist, ja, dass Paul gar keine Frau hat und die Spaziergängerin vom ersten Kapitel ihm nur von ihren zufälligen Begegnungen flüchtig bekannt ist; ein Umstand, der an dieser Stelle explizit von Paul reflektiert wird:

> Ja – – *die* lebte; aber *die* war ihm ja gleichgültig. Nur ihre Züge hatte er der Andern geliehen, die gestorben war. Was wusste er denn von der Lebenden, und was war sie ihm? […] Was ging sie ihn an? Er kannte ihren Namen nicht; […] – – nichts wußte er, und es war wertlos für ihn, es zu erfahren. Die, die gestorben war – die liebte er. (DTG 63)

In seinen auf diese Realisierung folgenden Gedankengängen reflektiert Paul über die starke Wirkung, die der Traum in ihm hinterlassen hat: der Schmerz über den Tod seiner Traum-Frau lässt sich nicht sogleich abschütteln, auch wenn ihm immer klarer wird, dass in Wirklichkeit gar niemand gestorben ist. „Wie sonderbar doch der Traum dichtete!", lautet sein innerer Ausruf. Das „tiefe Atmen" des im Nebenzimmer schlafenden Georgs im Ohr legt Paul sich nach einer Weile wieder ins Bett und wartet auf den Schlaf. Mit den Sätzen: „Das war nur ein Traum gewesen; und der war zu Ende; jetzt war er ja wach – ganz wach. – – Er schlief." (DTG 66) endet das zweite Kapitel und

eine misstrauisch gewordene Leserin mag angesichts dieser Widersprüchlichkeit bezweifeln, ob es sich bei den Schilderungen im nun beginnenden, dritten Kapitel tatsächlich um die ‚Realität' handelt. Eine solche mögliche Skepsis würde freilich in dem Moment verdrängt werden, in dem die Leserin ganz beiläufig erfahren muss, dass Georg verstorben ist und zwar ziemlich genau in der zeitlichen Ellipse zwischen Kapitel zwei und drei. Das dritte Kapitel setzt zwei Tage nach der Ankunft Georgs ein, der, wie nun einem Nebensatz zu entnehmen ist, am Vortag verstorben ist. Paul begleitet Georgs Sarg im Zug zur Beerdigung nach Wien. Das dritte, Pauls Zugfahrt enthaltende, Kapitel führt zahlreiche Motivketten vor allem aus dem zweiten Kapitel fort, von denen sich wiederum einige bis ins darauf folgende, letzte Kapitel erstrecken. All diese Motivketten veranschaulichen Pauls durch den Tod Georgs ausgelöste Gedankengänge über das Leben, Altern und Sterben. In den Skizzen und Entwürfen[133] zu Der Tod Georgs notierte Beer-Hofmann, Pauls „fahrt muß ein ganzes trostloses /Leben symbolisiren" [sic]. Die Darstellung der Zugfahrt, die Pauls letzten Dienst für seinen verstorbenen Freund darstellt, ist geprägt von des Hinterbliebenen schonungslosen Tagträumen über die Schrecken des Alterns und (qualvollen) Sterbens. Drei diese Thematik symbolisierende Motivketten erfahren hierbei eine besondere Verknüpfung: Zwei miteinander verbundene Motivketten des zweiten Kapitels, das von Tausend und eine Nacht sowie dasjenige von Pauls (nicht existierendem) großelterlichen Landgut, werden nun mit einem dritten Motivstrang, dem der Theater- und Marionettenpuppen-Metaphorik, verschlungen. Alle drei Symbolfelder drücken auf ihre Weise denselben Gedanken aus: Das menschliche Dasein ist ein wie von unsichtbarer Hand gelenkter, schicksalhafter Zustand, ganz im

[133] Richard Beer-Hofmann, „Der Tod Georgs. III. Skizzen, Entwürfe", *Compositions, 1885-1966*, bMS Ger 131 (63).

Sinne des barocken Konzepts des theatrum mundi. Für die Leserin ist diese Verkettung dreier Symbolkomplexe kaum als solche merklich, der Effekt ist ein äußerst subtiler und gewissermaßen ‚unbewusster': Man empfindet im Text und im eigenen Verständnis wahrscheinlich eine Verdichtung verwandter Gedanken, wird sich der sehr bedachtsam miteinander verknüpften Symbolstränge jedoch wohl, zumindest beim ersten Lesen, kaum bewusst werden.

Das vierte Kapitel beginnt wieder mit einem Sprung auf der zeitlichen und räumlichen Ebene und schildert Pauls Gedanken und Überlegungen während eines Herbstspaziergangs durch den Schlosspark Schönbrunn einige Monate nach Georgs Tod. Es endet mit der ostentativen Genugtuung Pauls ob seiner auf diesem Spaziergang erlangten Selbsterkenntnis; ein Urteil, das scheinbar auch vom Erzähler geteilt wird und seit der Erstveröffentlichung des Romans von zahlreichen Kritikern angezweifelt und als wenig überzeugendes Ende beklagt wurde. Im Verlauf des vierten Kapitels erweisen sich die durch den plötzlichen Tod Georgs, bzw. des diesem Ereignis vorausgehenden Traumes vom Tod der ‚Ehefrau', ausgelösten Gedanken Pauls über den Tod, die das dritte Kapitel bestimmen, als der wesentliche Schlüssel zu seiner finalen Erkenntnis am Ende des Romans. So wie seine Traum-Frau sich erst in ihrem Sterben seinem festen, ästhetisierenden Griff entwinden kann und auch Georgs schockierend früher und unerwarteter Tod als Auslöser für Pauls Tagträume von dezidiert qualvollem, so gar nicht ästhetischem Sterben dient, setzt sich im vierten Kapitel seine Erkenntnis fort, dass sein bisheriger, preziöser und stets nur an seiner objektiven Wahrnehmung sich messender Blick aufs Leben letztlich vor der Allmacht des Todes haltmachen muss.

Man mag einwenden, dass die beschriebene Wandlung des Sees durchaus auch als eine Allegorie definiert werden kann, insofern sie aus mehreren, zusammenwirkenden Metaphern besteht und „zwei systematisch an allen *relevanten* Textelementen durchgeführte Deutungen“[134] erlaubt: zum einen die der exegetischen Tradition gemäße, wörtliche Deutung der Betrachtung eines idyllisch daliegenden Sees, sowie zum anderen eben die allegorische Deutung, nach der sämtliche Metaphern in der Beschreibung der verschiedenen Zustände des Sees auf eine „kohärente Zweitbeziehung“[135] deuten. Eine Zweitbeziehung überdies, in der sich eine weithin bekannte menschliche Erfahrung erkennen lässt, deren Entschlüsselung nicht zuletzt auf der kulturellen Bildung des Deutenden ruht: Die Kenntnis des Narziss-Mythos' legt die Deutung des Bildes der spiegelnden Wasseroberfläche als ein Symbol[136] für Selbstbespiegelung – ihrerseits eine lexikalisierte Metapher – nahe, vor allem in Anbetracht des sich nun in Bewegung setzenden Erkenntnisprozesses Pauls. Von diesem Ausgangspunkt aus drängt sich nun auch die scheinbar unbewegte, reflektierende Oberfläche, sowie die darunter verborgene, dunkle, belebte Tiefe des Sees als Symbole für Pauls Sichtweise seiner ihm in bedingungsloser Liebe ergebenen Frau auf, da das Zusammenspiel dieser beiden Merkmale des Sees sich als eine Variation und Anspielung auf den an blinder Selbstliebe leidenden, jungen Mann der griechischen Mythologie interpretieren lässt, auch, wenn Paul nicht sein eigenes Spiegelbild erblickt. Für sich genommen funktioniert die See-Episode in *Der Tod Georgs* also als eine Allegorie. Entscheidend ist hier jedoch, was in

---

[134] Kurz, *Metapher*, 30.

[135] Kurz, *Metapher*, 28.

[136] Der Ausdruck „Wasserspiegel“ selber ist keine Metapher, da es sich um eine lexikalisierte Metapher handelt, d.h. um eine solche, die durch häufigen Gebrauch stabilisiert und so in den allgemeinen Wortschatz aufgenommen wurde. In diesem Moment der Aufnahme in den gebräuchlichen Wortschatz, so Gerhard Kurz, „löst sich ihr metaphorischer Effekt auf“; Kurz, *Metapher*, 18.

der einleitenden Definierung des Symbols bereits argumentiert wurde, nämlich dass, im Gegensatz zur Allegorie, die „zwei Bedeutungszusammenhänge, die diskontinuierlich miteinander verbunden sind“, erzählt, ein Symbol „ein immanentes Element einer Geschichte“[137] ist. Wie Gerhard Kurz betont, herrscht „[z]wischen Symbol und Symbolisiertem [...] eine notwendige Kontiguität, beide gehören demselben Geschehenszusammenhang an, demselben raum-zeitlichen Erfahrungsfeld.“[138] Wie aber die Spaziergängerin und der Hell-Dunkel-Komplex für sich genommen nicht auf einen separaten, vom Prätext unabhängigen zweiten Text hindeuten, sondern nur auf der Ebene des Prätexts, also im Rahmen von Pauls Innenschau, ihre Bedeutung entfalten, so ist es auch Pauls ganz individuelle, ästhetisierte Wahrnehmung, die den Details seiner Beobachtungen des Sees deren spezifische Bedeutung als Symbol für seinen sich vollziehenden Wandel verleiht. Dabei funktioniert dieses Symbol genauso, wie die Symbolketten der Farben und der Spaziergängerin, nämlich durch die Vernetzung ähnlicher oder gar identischer, mehrmals wiederkehrender Formulierungen, welche die Leserin, auch gerade durch ihre Serialität, dazu anhalten, hinter ihrer „pragmatischen Bedeutung“ „noch eine zusätzliche Bedeutung“[139] zu vermuten –die symbolische eben. Ebenso lassen sich auch die oben beschriebene Symbolkette des Räumlichen[140] und besonders ein im Text mehrere Seiten einnehmender Traum Pauls von einem orgiastischen Frühlingsfest in einem antiken Tempel zu einer allegoretischen Lesart zusammenfügen. Doch auch diese Bilder und Metaphernkomplexe deuten nur innerhalb

---

[137] Kurz, *Metapher*, 76.

[138] Kurz, *Metapher*, 75.

[139] Kurz, *Metapher*, 73.

[140] Nicht zufällig fiel in diesem Zusammenhang der Name Freuds, worüber mehr im zweiten Teil dieser Arbeit bemerkt werden wird.

des Prätexts, also dem raum-zeitlichen Erfahrungsfeld Pauls, über sich hinaus und sind somit jeweils ein „immanentes Element einer Geschichte“, wie Gerhard Kurz es für das Symbol in Abgrenzung zur Allegorie definiert.

Die Verfolgung verschiedener Symbolketten und ihrer unzähligen Verknüpfungen in *Der Tod Georgs* ließe sich noch lange fortsetzen, soll nun aber zugunsten einiger grundsätzlicher Erläuterungen zum Symbolbegriff im vorliegenden Roman und in Anbetracht der Beschränkungen des dafür in dieser Arbeit verfügbaren Raumes beendet werden.

Dritter Teil. Vergleich: das Symbol bei Jung und Beer-Hofmann

> [D]er Traum [ist] eine symbolische Darstellung eines unbewußten Inhaltes [...].[141]
> CARL GUSTAV JUNG

> Das *Symbol* ist keine Allegorie und kein Semeion (Zeichen), sondern das Bild eines zum größeren Teil bewußtseinstranszendenten Inhaltes.[142]
> CARL GUSTAV JUNG

Der Tod Georgs ist die Geschichte der existentiellen Krise des Ästheten Paul und dessen endgültige Absage an seinen bis dato solipsistischen Ausblick auf das Leben. Pauls innerer Konflikt kann mit Jung unschwer als der eines jungen Mannes gelesen werden, der sich in der Überdenkung seiner Persona befindet und, am Ende des Romans, seiner Individuation, seiner Selbst-Werdung, zumindest einige Schritte näher gekommen ist. Im Einklang mit dieser Jungianischen Lesart drängt sich die Deutung der Spaziergängerin als Verkörperung von Pauls Anima förmlich auf. Die Spaziergängerin, die in seinem Traum seine Ehefrau ist, kann lediglich bei ihrem ersten Auftritt im Roman als ein Wesen aus Fleisch und Blut gesehen werden – und selbst dies ist keineswegs eindeutig –, ist insgesamt jedoch in erster Linie zu sehen als Pauls individuelle Personifikation und Verallgemeinerung des Weiblichen: sein persönliches Symbol für den weiblichen Archetypus. Im Text fungiert sie als eine bloße Folie für Pauls

---

[141] Jung, *Die Dynamik des Unbewußten*, 300.

[142] Jung, *Symbole der Wandlung*, 105.

Überlegungen über seine Beziehungen zu seinen Mitmenschen und seine Einstellung zum Leben im Allgemeinen.

Insgesamt betrachtet ist die große Anzahl sowohl inhaltlicher als auch formaler Übereinstimmungen zwischen *Der Tod Georgs* und Motiven in Jungs Werk wahrlich erstaunlich, und die Tatsache, dass die Beer-Hofmann-Forschung dies bislang weitgehend zugunsten der Herstellung von Verbindungen zum Werke Sigmund Freuds unkommentiert gelassen hat, ist es noch viel mehr. Zur Illustrierung dieser bemerkenswerten Unterlassung im Korpus der Sekundärforschung zu *Der Tod Georgs* möchte ich eine Bemerkung Stefan Scherers zitieren. In seiner ansonsten beispielhaften Studie zu *Der Tod Georgs*, der m. E. scharfsinnigsten und umfassendsten aller bisher erschienenen, bemerkt Scherer innerhalb einer Fußnote: „Die Fragwürdigkeit einer solchen Deutung [d.i. die Deutung von *Der Tod Georgs* unter Heranziehung von Bachofens ‚Mythos als Exegese des Symbols'] ist gerade bei Oberholzer sichtbar geworden. Daß ihr hingegen Hank attestiert, sie bediene sich mit Recht der Bildsymbolik Bachofens und C.G. Jungs […] erscheint mir begründungsbedürftig."[143] Otto Oberholzer verweist in seiner 1947 erschienenen Beer-Hofmann-Studie jedoch nur an einer Stelle explizit auf Jung, und auch dies nicht direkt im Zusammenhang mit *Der Tod Georgs*, sondern eher beiläufig in Bezug auf den „Androgynismus" in „Beer-Hofmanns Weltbild";[144] während Rainer Hank es wiederum bei diesem, von Scherer zitierten, Verweis auf Oberholzer belässt, Jung jedoch ebenfalls keines weiteren Wortes würdigt.

---

[143] Scherer, *Richard Beer-Hofmann*, 375, Fußnote 74.

[144] Oberholzer zitiert hier aus *Einführung in das Wesen der Mythologie* von Jung und Karl Kerényi, wo darauf hingewiesen wird, dass der Hermaphrodit zu einem eigentlichen „‚vereinigenden Symbol'" geworden sei; Otto Christian Oberholzer. *Richard Beer-Hofmann: Werk und Weltbild des Dichters*. (Bern: A. Francke, 1947), 239.

Jungs Name erscheint in Scherers Studie nur noch ein weiteres Mal, und zwar wieder in einer Fußnote im Zusammenhang mit einem Verweis auf „Otto Oberholzers Monographie von 1947“, deren Analyse des Romans Scherer „in der Tradition der sogenannten ‚Züricher Schule’ mit einem an Bachofen und C. G. Jung orientierten Symbolbegriff“ als symptomatisch für Oberholzers „stark zeitgebundene[s] und doch auch wieder vollkommen ahistorisch argumentierende[s]“ Buch bezeichnet, welches er insgesamt „[f]ragwürdig[ ]“ findet.[145] Nun sind solche „zeitgebundenen“ Argumente Oberholzers wie beispielsweise das Berufen auf ein „Rassemerkmal des jüdischen Menschen“ zwar, wenngleich nicht anti-semitisch, so doch, zumal in einer nach 1945 erschienenen Publikation, nicht unbeträchtliches Unbehagen auslösend. [146] Scherers Urteil, dass „[a]llein die Unterscheidung zwischen ‚mystischen’ und ‚allegorischen Symbolen’“ Oberholzers die gleichzeitige Zeitgebundenheit und Ahistorizität von dessen Studie deutlich mache und sein Buch deshalb zurecht „bereits von den zeitgenössischen Rezensionen [...] scharf kritisiert“ wurde, scheint mir jedoch seinerseits erklärungsbedürftig.[147] Falls Scherer, was wiederum keineswegs deutlich wird, mit diesen Worten einwenden möchte, dass eine Unterscheidung zwischen so genannten

---

[145] Scherer, *Richard Beer-Hofmann*, 6, Fußnote 15.

[146] Oberholzer zitiert hier Erich Bischoff, einen „führenden Kenner jüdischen Wesens“, der in: *Die Kabbalah. Einführung in die jüdische Mystik und Geheimwissenschaft* zu berichten weiß: „‚Der Orientale hegt eine Vorliebe für eine von freier Willkür beherrschte Komposition, die gewissermaßen waagerecht und genossenschaftsmäßig die Begriffe zwanglos miteinander verknüpft (Ideenassoziationen pflegt, die zuweilen fast zur Ideenflucht wird). Der Orientale hat die Dinge um sich herumliegen, wie sie gerade liegen, kraft seines fabelhaften Gedächtnisses die einzelnen gleich beim Hinblicken erkennt und sie, wie er sie braucht, zueinander fügt und wieder von sicht legt.’“ Zitiert nach Oberholzer, *Richard Beer-Hofmann*, 78.

[147] Scherer, *Richard Beer-Hofmann*, 6, Fußnote 15. Scherer verrät an dieser Stelle leider nicht, von welchen Rezensionen die Rede ist. Diejenige R. Hinton Thomas’ vermerkt zwar tatsächlich, die in Oberholzers Studie enthaltenen Analysen „are inadequately related to the age that produced them“, meint damit jedoch Oberholzers Urteil, dass Beer-Hofmanns Werk das „‚eines der zweifellos größten Dichter der ersten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts’“ sei; Ersteres ist eine Brüskierung, der sich Scherer so bestimmt nicht anschließen würde; R. Hinton Thomas, „Review: Richard Beer-Hofmann. Werk und Weltbild des Dichters by Otto Oberholzer“, *The Modern Language Review* 43.3 (1948): 432.

mystischen Symbolen auf der einen, und so genannten allegorischen Symbolen auf der anderen Seite zu stark vom Symbolverständnis um 1947 geprägt ist und damit zugleich das von 1900 unberücksichtigt lässt, etwa weil Jung zur Zeit der Entstehung von *Der Tod Georgs* noch keine seiner Schriften zum Symbol veröffentlicht hatte, müsste ich einwenden, dass dies irrelevant ist. Es kann m. E. bei der Deutung eines Romans nicht darum gehen, eine Überschreitung des mutmaßlichen Kenntnisstands des Autors zur Zeit der Entstehung des Romans zu vermeiden. Ich vermute, das es nicht dies war, was Scherer mit der Ahistorizität von Oberholzers Argumenten meinte; was genau er an Oberholzers Studie mit diesen Worten kritisierte, macht er allerdings nicht explizit. Und während natürlich jede Deutung, bzw. jedes Urteil über deren Angemessenheit, „begründungsbedürftig" ist – und somit auch eine, die auf Jungs Werk verweist –, ist sie doch keineswegs so weit hergeholt, wie sie nach Scherers skeptischem Kommentar zu sein scheint.

Die Reihe inhaltlicher Parallelen zwischen zentralen Motiven aus Jungs Schriften und Beer-Hofmanns Roman endet nämlich beileibe nicht mit dem der Individuation und des Archetyps der Anima; der Roman enthält vielmehr unzählige weitere Bild-Symbole, denen man ebenso in Jungs *Rotem Buch* begegnen könnte. An erster Stelle wäre die Funktion von Pauls Traum als Ausgangspunkt für seinen Individuationsprozess zu nennen. Wie in den Träumen und Visionen, die Jung in kalligraphischer Schrift festhielt, fungiert auch das Symbol des Sees bzw. Pauls sich verändernde Perspektive und Deutung dieses Sees in Pauls Traum als ein Symbol für dessen zunächst unbewussten Erkenntnisprozess. Eine zentrale Rolle spielt auch ein in diesem Traum enthaltener Tagtraum vom Bau eines Tempels anlässlich eines antiken Opferfests und den

anschließend dort stattfindenden, orgiastischen Feierlichkeiten. Diese mehrseitige Tagtraum-Episode hat in der Sekundärforschung viel Beachtung gefunden und wird oft mit Verweisen auf Freuds *Traumdeutung* versehen und diskutiert.[148] Wenn die Schilderung und Deutung eines antikisierenden Traumes jedoch Verbindungen zu Freud und dessen Werk herausstellt, weil in diesem das Altertum nicht zuletzt als Metapher für frühere Bewusstseinsschichten des Menschen dient, dann gilt dasselbe natürlich auch für Jung und seinen für seine Lehre vom kollektiven Unbewussten zentralen Gedanken, dass die Antike ein Zeitalter war, das „ein Denken" bevorzugte, „das sich mehr dem phantastischen Typus annäherte" und „alles durchdrungen von Mythologie" gewesen sei, „obschon die Philosophie und Anfänge der Naturwissenschaft schon unmissverständlich ‚Aufklärungsarbeit' leisteten".[149] Doch nicht nur die Kulisse des Tempeltraums, die, wie Rainer Hank[150] zeigen konnte, vor allem dem Tempel im syrischen Hierapolis nach Schilderungen Jacob Burckhardts[151] nachempfunden ist, sondern sogar das Motiv des Baus eines Tempels mit Opferaltar findet sich in Jungs Beschreibungen seiner eigenen spielerischen Bauaktivitäten zum Zwecke der Heraufbeschwörung seines Unbewussten:

> […] und dann begann ich zu bauen: Häuschen, ein Schloß – ein ganzes Dorf. Es fehlte noch die Kirche, […]. Zu einer Kirche gehört auch ein Altar. […] So setzte ich ihn in die Mitte unter die Kuppel, und während ich das tat,

---

[148] Den Auftakt für diese lange Tradition innerhalb der Beer-Hofmann-Forschung machte der Psychoanalytiker und frühe Freud-Schüler Theodor Reik in seiner 1912 erstmalig veröffentlichten Studie zu Beer-Hofmanns Werk. Ihm folgten u.a. Oberholzer, v. Kahler, Hajek, Weinhold, Elstun, Sokel, Fliedl, Worbs u.v.m.

[149] Jung, *Symbole der Wandlung*, 40.

[150] Rainer Hank. *Mortifikation und Beschwörung: Zur Veränderung ästhetischer Wahrnehmung in der Moderne am Beispiel des Frühwerkes Richard Beer-Hofmanns*. Bd. 7 (Frankfurt am Main: P. Lang, 1984), 122.

[151] Burckhardts *Die Zeit Constantins des Großen* von 1880 befand sich in Beer-Hofmanns Besitz, vgl. Hank, 122. Wie Hank und Scherer nachweisen, bediente Beer-Hofmann sich für die Abfassung des Tempeltraums außerdem einer Vielzahl anderer Quellen und Zitate, Scherer, *Richard Beer-Hofmann*, 249, und Hank, *Mortifikation und Beschwörung*, 124.

> fiel mir der unterirdische Phallus aus meinem Kindertraum ein. Dieser Zusammenhang erweckte in mir ein Gefühl der Befriedigung.[152]

Während Jung jedoch ganz alleine eine Weihestätte *en miniature* baut, zeichnet sich in Pauls Traum bereits der Bau des Tempels als eine kollektive Bemühung aus:

> So war der Tempel gebaut. Aus dem dumpfen mühebelasteten Leben Vieler, […], aus der Arbeit Anderer, die in heiter zufriedener Leere den Feierabend nach dem Werktag hinnahmen, das Alter nach der Jugend, und nach dem Leben den Tod; […]. (DTG 29)

Scherer argumentiert überzeugend, dass der Tempeltraum „sich vor allem als Allegorie der ‚Moderne' " präsentiert, während die Schilderung dieses Traumes in der Forschungsliteratur zumeist aufgrund ihrer „extremen Künstlichkeit als Inbegriff der Décadence-Literatur" gelte.[153] Wie weiter oben ausgeführt, würde ich den Tempeltraum zwar eher als Symbol denn als Allegorie deuten, stimme mit Scherer jedoch grundsätzlich darin überein, dass „[d]ie in drei Abschnitte zu gliedernde Bildfolge" des Tempeltraums Genese und Auflösung der Moderne im Rausch darstellt.[154] Widersprechen muss ich seinem Urteil, dass sich in diesem Prozess der Auflösung eine „Sehnsucht nach Aufhebung des Individuationsprinzips" herausbildet.[155] Scherer bezieht sich hier zwar offensichtlich nicht auf Jungs Individuationsbegriff, ich muss aber einwenden, dass *Der Tod Georgs* insgesamt keineswegs eine Abkehr vom Prinzip der Individuation darstellt, sondern im Gegenteil Pauls Abkehr vom Ästhetitizismus am Ende der Erzählung als Einsicht zu sehen ist in die von Jung postulierte „Verpflichtung",

---

[152] Jung, *Erinnerungen, Träume, Gedanken*, 177f.

[153] Scherer, *Richard Beer-Hofmann*, 249.

[154] Scherer, *Richard Beer-Hofmann*, 249.

[155] Scherer, *Richard Beer-Hofmann*, 249.

„die ethischen Konsequenzen“ aus den Lehren der Bild-Botschaften des Unbewussten zu ziehen.[156] Scherer hat Recht, wenn er festhält, dass unmittelbar nach dem Tempeltraum und dessen Absage an die Moderne die Thematik des Sterbens und des Todes vollends eingeleitet wird –fürwahr das für die Erzählung zentrale Problem, wie Scherer betont.[157] Es ist jedoch eben diese Konfrontation mit dem qualvollen Sterben seiner Traum-Frau, die Pauls Entwicklungsprozess in Richtung Individuation in Gang setzt – und im Folgenden zu so beredten Bildern wie dem sich wandelnden See führt –, bevor er am Ende des Romans von Paul als vollendet erlebt wird. In *Erinnerungen, Träume, Gedanken* hält Jung fest:

> Die Seele, die Anima, schafft die Beziehung zum Unbewußten. In gewissem Sinne ist es auch eine Beziehung zur Kollektivität der Toten; denn das Unbewußte entspricht dem mythischen Totenland, dem Lande der Ahnen.[158]

Auch in *Der Tod Georgs* stellt Pauls Anima, seine Traum-Frau, die Beziehung zu seinem Unbewussten und zur Kollektivität der Toten her, denn es ist ihr qualvoller Tod in seinem Traum, der dem Tod Georgs im Nachbarzimmer unmittelbar vorausgeht[159].

Beide Tode liefern den Anstoß für Pauls ausführliches Nachsinnen über das Sterben und die Übermacht des Todes während seiner Eisenbahnfahrt im dritten Kapitel. Diese Zugfahrt scheint ein Phänomen zu bestätigen, dem auch im Werke Freuds und Jungs wiederholt zu begegnen ist, nämlich die förderliche Wirkung, die Zugfahrten auf

---

[156] Jung, *Erinnerungen, Träume, Gedanken*, 196.

[157] Scherer, *Richard Beer-Hofmann*, 219.

[158] Jung, *Erinnerungen, Träume, Gedanken*, 195.

[159] Somit entspricht auch dieses Detail des Romans einem Postulat Jungs, nach dem die „Mehrzahl“ der „telepathischen Träume“, „die ich beobachtet habe“, dem „Muster“ solcher Träume entspricht, „in denen eine besonders affektvolle Angelegenheit räumlich oder zeitlich ‚telepathisch’ antizipiert wird, wo also gewissermaßen die menschliche Wichtigkeit des Ereignisses (z. B. Todesfall) dessen Vorausahnung oder Fernperzeption erklärt oder wenigstens dem Verstand näher rückt“; Jung, *Die Dynamik des Unbewußten*, 299.

den Zugang zu unbewussten Anteilen des Zugreisenden, sowie auf die darauf folgende Denktätigkeit zu haben scheinen. So gab Jung beispielsweise an, dass das „Gesicht", das seine vierjährige Krise im Oktober 1913 auslöste, ihn befiel, als er sich „allein auf einer Reise" befand.[160] Wie Bair nachweisen konnte, handelte es sich dabei um eine Zugfahrt von Zürich nach Schaffhausen.[161] Und auch die durch eine Reihe von Visionen ausgelöste Erkenntnis, dass er sich selber wie seinen eigenen Patienten behandeln müsse, um ein sich von Freuds Lehre unterscheidendes System definieren zu können, sei ihm, so Bair[162], auf einer Zugfahrt gekommen, und zwar als er 1914 nach Aberdeen reiste, um dort einen Vortrag über „Die Bedeutung des Unbewußten in der Psychopathologie" zu halten. Jung gab später an, auf dieser Reise „darauf gefaßt" gewesen zu sein, „daß etwas geschehen würde; denn solche Visionen und Träume sind Schicksal", um unmittelbar darauf so lapidar wie effektreich zu bemerken: „Am 1. August brach der Weltkrieg aus."[163] Dieser Jungs Unbewusstes anregenden Wirkung von Zugfahrten gemäß erlebt auch Paul seine Zugfahrt nach Wien, auf der er Georgs Sarg begleitet, als eine Reise ins eigene Zentrum. Scherer konnte anhand eines Nachlassblatts der „Skizzen und Entwürfe" zum *Tod Georgs* nachweisen, dass Beer-Hofmann „an eine Vermittlung von Eisenbahnfahrt und Bewusstseinsstrom dachte", als er links auf dem Blatt „unter der Überschrift ‚Waggonfahrt' eine Reihe visueller Eindrücke Pauls" auflistete und rechts

---

[160] Jung, *Erinnerungen, Träume, Gedanken*, 179.

[161] Bair, *Jung*, 290.

[162] Bair, *Jung*, 291.

[163] Auch dies also ein beeindruckendes Beispiel für einen „telepathischen Traum". Jung war sich durchaus der Ironie der Umstände seiner Visionen bewusst: „In meinem damaligen Zustand und bei meinen Befürchtungen schien es mir sogar wie Schicksal, daß ich gerade damals über die Bedeutung des Unbewußten sprechen mußte." Jung, *Erinnerungen, Träume, Gedanken*, 180.

„unter dem Titel ‚Erde Gedanken' die dabei ausgelösten Assoziationen" gegenübersetzte.[164]

Auch in den räumlichen Verhältnissen von Pauls Zugfahrt setzt sich die bereits besprochene, den gesamten Roman durchziehende Symbolik des Raumes fort; eine Raumsymbolik, die ebenfalls eine Entsprechung in Jungs Werk findet: Während Jung sein „wissenschaftliches Experiment" der „Konfrontation mit dem Unbewußten"[165], d.h. mit den „Phantasien, die [ihn] unterirdisch bewegten", für gewöhnlich damit einleitete, sich „in sie [die Phantasien, S. G.-M.] hinunterfallen [zu] lassen", wobei es ihm schien, „als ob der Boden im wörtlichen Sinne unter [ihm] nachgäbe, und als ob [er] in eine dunkle Tiefe sauste"[166], muss auch Georg erst etappenweise in das höhlenartig in einen Hügel gegrabene Untergeschoss des Hauses hinuntersteigen, um dort schließlich mit seiner Anima und dem Sterben des sie darstellenden Symbols – und damit dem zentralen Thema des Romans – konfrontiert zu werden. Auch Jung trifft seine Anima „Salomé" nach seinem „Abstieg" in „eine kosmische Tiefe", ins „Totenland"[167]; „denn das Unbewußte entspricht dem mythischen Totenland, dem Land der Ahnen"[168]. Während seiner Zugfahrt also empfindet Paul anfangs zwar noch „das Versperrte des Raumes" (DTG 67), öffnet dann jedoch Fenster und Türen und tritt auf den Gang hinaus, wo er aus dem Fenster auf die vorbeieilende Landschaft schaut. Entscheidend für das Stadium, das

---

[164] Scherer, *Richard Beer-Hofmann*, 242. Das Nachlassblatt befindet sich in: Richard Beer-Hofmann, *Compositions*, (63); Unterstreichungen von Beer-Hofmann. Siehe diesbezüglich auch Scherers Verweise auf und Ausführungen zu Wolfgang Schivelbuschs Geschichte der Eisenbahnreise und Modelle panoramatischen Sehens im 19. Jahrhundert, auf die mit Rücksicht auf den Rahmen dieser Arbeit leider nicht näher eingegangen werden kann; Scherer, *Richard Beer-Hofmann*, 242ff., 302.

[165] Jung, *Erinnerungen, Träume, Gedanken*, 181.

[166] Jung, *Erinnerungen, Träume, Gedanken*, 182.

[167] Jung, *Erinnerungen, Träume, Gedanken*, 184.

[168] Jung, *Erinnerungen, Träume, Gedanken*, 195.

die Zugfahrt innerhalb von Pauls Individuationsprozess darstellt, ist, dass Paul es hier jedoch noch als „[w]ohltuend“ empfindet, „daß sein Weg nicht da unten führte“, unterhalb des „hoch aufgeschütteten“ (DTG 71) Bahndamms, wo die Welt der Bauern und Gleisarbeiter liegt, deren Gesichter Paul im Vorbeifahren Stoff für sein Nachdenken über die Vergänglichkeit des Lebens und den uns allen sicheren Tod dienen. Seine stufenweise Befreiung aus der hermetischen Enge des Zugabteils ans geöffnete Fenster, aus dem er schließlich seinen Kopf neigt, „bis sich der Wind in seinen Haaren kühlend fing“ (DTG 85), symbolisiert seine gleichzeitig sich herausbildende Erkenntnis, wie fehlgeleitet und beschämend seine bisherige, narzisstische Lebensweise tatsächlich ist angesichts der Allmacht und Finalität des Todes.

Die Raumsymbolik versinnbildlicht dann im vierten Kapitel auch die (vorläufige) Vollendung von Pauls Individuationsprozess, wie er im Roman nachgezeichnet wird. Dieses letzte Kapitel beinhaltet Pauls Spaziergang im Schlosspark Schönbrunn, in dem die bisher überwiegende Sichtweise Pauls – distanziert aus geschlossenen Räumen, aus Fenstern hinaus, oftmals herabgerichtet (auf die Straße mit ihrem Spaziergänger, auf den See, die Böschung des Bahndamms und die Bauern und Arbeiter) – nun zugunsten eines veränderten Standorts inmitten barocker, jedoch präzise angelegter Parkwege. Im „dunklen Spiegel“ eines von Kies umgebenen Wasserbeckens, dessen „unbewegte Fläche“ (DTG 111) mit den darunter eben noch zu erkennenden großen Goldfischen eine klare Wiederaufnahme des See-Symbols signalisiert, sieht Paul zwei dunkel gekleidete Frauen, Mutter und Tochter. Obgleich – oder gerade weil – Paul ihre Gesichtszüge nicht zu unterscheiden vermag, fühlt er sich doch „unklar“ von einer „Erinnerung“ getroffen,

als er im Wasserspiegel eine „schmale Hand, deren dünnes Gelenk ein zu kurzer Ärmel frei ließ“, sieht und dieses Spiegelbild gleich darauf von herunterfallenden Brotbrocken und den ihnen zudrängenden Fischen in „immer weiter verrinnende[n] Kreise[n] zerrissen“ wird (DTG 111). Wie Paul nun ein Déjà-vu-Erlebnis vage anrührt, lösen auch in der Leserin das Wiedererscheinen der das Symbol des Sees evozierenden Leitmotive einen subtilen Wiedererkennungseffekt aus: Der helle Kies und die Fische unter einer zunächst unbewegt spiegelnden, dann gewellten Wasseroberfläche, sowie deren Kreuzung mit der sich hier fortsetzenden, im zweiten Kapitel zentralen Leitmotivkette der hageren Handgelenke des Symbols seiner Anima, die ein weiteres Mal, wie im ersten Kapitel, mit ihren nicht auszumachenden Gesichtszügen und ihrer Stimme eingeführt wird. „Wo nur hatte er es gesehen?“ fragt sich Paul in erlebter Rede (DTG 112). Gewissermaßen auf der Spur dieser Erinnerung folgt Paul den zwei Frauen eine Allee entlang, an deren Ende die beiden in einem „Rondeau“, am Rande eines „runde[n] Wasserbecken[s]“ stehenbleiben, „aus dessen Mitte eine steinerne fischgeschwänzte Frau sich hob“ (DTG 112). Das sich Paul nun darbietende Bild des schwarz gekleideten Mutter-Tochter-Duos am Rand des Beckens vor der „grauen“ Sirenen-Skulptur stellt einen eindringlichen Kontrast zwischen Lebendigkeit und Siechtum dar: die „schmächtige dunkle Gestalt der jungen Frau“ zeichnet sich „scharfumrissen“ von der „lebenerfüllten reichentfalteten Nacktheit der Frau auf dem Delphin“ ab, vor deren Anblick „die überschlanken Glieder des jungen Mädchens, wie aus Scham über ihre eigene Dürftigkeit, ängstlich sich in den schwarzen Stoff […] hüllen. ‚Ich bin müde’“, sagte die junge Frau (DTG 112f.). Wie sie so müde auf einer Bank sitzt, „den Kopf in den Nacken zurückgebogen, als zöge ihn die schwere dunkle Masse der Haare dorthin“,

ist es Paul wieder, „als erlebe er dies Alles zum zweiten Mal“ (DTG 113) –und nicht nur Paul. Während die Leserin sich schon an die Symbolkette erinnert, die im ersten und zweiten Kapitel zunächst für die Spaziergängerin, dann für die sterbende Frau im Kellerzimmer, Pauls Anima, stand, hangelt auch Paul sich in Gedanken in die Tiefen seines Unbewussten ab: „Er fühlte, daß er nahe daran war, es wieder zu wissen; nur eine dünne Wand schien noch zwischen ihm und dem Erinnern zu stehen“ (DTG 113):

> Paul fühlte, wie eine Erinnerung immer von Neuem an ihn heranspülte, und ehe sie ihn erreichte, wieder zurückebbte. Jetzt war es da, – – – nein, jetzt war es wieder weit weg von ihm und schien immer weiter nach rückwärts zu verrollen. Und mit einem Schlag war es wieder da: Auf mattblauer Seide der Schatten eines Fensterkreuzes und, über die lichten viereckigen Felder und über die dunklen Stäbe hin verstreut, Blumenblätter von tiefviolettem Mohn mit weißem zerschlissenem Saum. Und eine schmale Hand mit welken Fingern, kraftlos zu einer bettelnden Gebärde sich öffnend – – – – und Alles war wieder da! (DTG 114)

Diese Passage führt eine signifikante Überkreuzung zweier Leitmotivketten fort, die bereits an früherer Stelle begonnen hatte: Während das Bild des Schattens eines Fensterkreuzes auf einer blauseidenen Bettdecke in Pauls Schlafzimmer, auf dessen Bett, seinen Ausgang nimmt, stammt das Motiv der auf eine „wasserblaue seidene Decke“ fallenden, violett-weißen Blütenblätter einer Mohnblume, auf der auch das magere Handgelenk der jungen Frau entkräftet ruht, aus der Beschreibung der Krankenzimmerszene. Als Paul unmittelbar nach diesem Traum kurz aufwacht und um sich blickt, verschmelzen Elemente der beiden Szenen miteinander zu folgendem Bild:

> Er sah auf seine Hände, die vor ihm auf dem Mondlicht auf der Bettdecke lagen. Über die Gelenke fiel der schwarze Schatten des Fensterkreuzes. (DTG 66)

Der direkt hierauf folgende Satz setzt die Übereinanderblendung der beiden jeweils allein im Bett liegenden ‚Eheleute’ fort: „Er schloß die Augen und fühlte, wie seine

Glieder wehrlos wurden und sein Kopf langsam nach vorne glitt“ (DTG 66). Diese sanfte Bewegung Pauls verweist nämlich auf die ungleich heftigere, verstörende Sterbeszene, die ihn soeben aus dem Schlaf gerissen hatte:

> Rasch ging der Atem der Sterbenden; nun schien er tiefer und feierlich langsam zu werden; einmal – – und noch einmal – – dann schob sie die Unterlippe verächtlich vor, und, tief den Atem schöpfend, blies sie ihn über ihre Lippen weg – – und sank nach vorne. Ihr Oberkörper glitt über den Bettrand, und, überfallen von Haaren, schlug ihr Kopf dumpf auf dem Boden auf. (DTG 62)

Diese Parallelisierung und gleichzeitige Kontrastierung der Bewegungen Pauls und der Sterbenden in ihren Betten unterstützt einmal mehr die Lesart von Pauls Frau als ein Teil Pauls, der zwar nicht identisch, ihm jedoch erzählerisch analog ist. Wenn aber Pauls Anima, als Teil seiner selbst, stirbt, so wie Georg, dann legt dies die Lektüre von Georg als Pauls „Schatten“ nahe, ebenso wie auch Pauls Gefühle der Bewunderung und des Neides gegenüber seinem Freund, über die wir nie Konkreteres erfahren; einfach, weil es nicht um eine spezifische Leistung oder Eigenschaft Georgs geht, um die Paul ihn beneidet, sondern weil der braungebrannte, vitale und warmherzige Freund all die Charakteristiken in sich vereint, die dem Ästheten Paul gänzlich abgehen. Diese Erkenntnis scheint Paul schon bei dem stundenlangen Gespräch mit Georg gleich nach dessen Ankunft in Ischl gekommen zu sein, denn als die Geschichte einige Stunden später einsetzt, steht Paul allein am geöffneten Fenster –offen dafür, was da im Zuge dieser Erkenntnis kommen mag, und wie es dann auch mit der Gestalt des vorbeispazierenden Doktors seinen Lauf nimmt.

Als Paul also im Schlosspark zu Schönbrunn klar wird, an wen ihn die müde, schwarz gekleidete junge Parkbesucherin erinnert, kann er nicht begreifen, was da „wie ertrunken in einer Tiefe [liegt], in die er nicht tauchen“ kann; er versteht nicht, warum er

noch immer Schmerz empfindet „[u]m einen Traum, den er vor Monaten geträumt“, und er fragt sich: „Gab es Träume, so erfüllt von überlebendigem Leben, daß es in den wachen Tag hinüberquoll, und einen anfaßte wie Geschehenes?“ (DTG 115). Die nun folgenden Sätze jedoch machen klar, dass nichts klar ist:

> War nicht alles zu Ende, wenn man erwachte?
> *Wenn* man erwachte!
> Und wenn man *nicht* mehr erwachte? (DTG 116)[169]

Diese Frage Pauls – und des Erzählers – scheint vordergründig in Hinblick auf Georg und Pauls Anima gemünzt zu sein, die ja nicht mehr erwacht ist. Doch zugleich rührt sie an eine Möglichkeit, die einer skeptischen Leserin womöglich bereits zu Beginn des dritten Kapitels gekommen war. Denn wie das zweite Kapitel beginnt es mit einem Zeit- und Ortssprung und genau wie dieses folgt es auf ein Kapitel, das, in Bezug auf Paul, mit dem Satz: „Er schlief“ (DTG 15, 66) endet. Auch die Zugfahrt im dritten Kapitel könnte demnach ein Traum Pauls sein und auch beim vierten Kapitel könnte es sich durchaus um eine Ausgeburt von Pauls Unbewusstem und nicht um die ‚Realität’ handeln. Welchem Reich aber auch immer nun die letzten beiden Kapitel zuzuordnen sind –im Grunde spielt dies keine Rolle. Denn wenngleich die Rückkehr der Figur der Spaziergängerin/Anima und die Leitmotiv- und Symbolstruktur aller vier Teile schlüssiger wäre, wenn es sich, mit Ausnahme des ersten Kapitels, bei sämtlichen Geschehnissen des Romans um einen Traum des Protagonisten handeln sollte, so unterstreicht die traum-hafte Struktur, Thematik und Symbolik der Erzählung lediglich den in ihr gemachten Punkt, nämlich dass das Unbewusste den Dimensionen von Raum und Zeit enthoben und allgegenwärtig ist –wie der Tod.

---

[169] Hervorhebungen von Beer-Hofmann.

Es bedarf sicherlich keiner dezidiert tiefenpsychologischer Kenntnisse, um ein Traumsymbol Pauls wie das des immer blinder werdenden Spiegel-Sees als eine visuelle Manifestierung seiner wachsenden Vergegenwärtigung zu interpretieren, dass seine Mitmenschen keineswegs die leeren, ‚stillen Wasser' sind, für die er sie immer gehalten hatte, sondern durchaus über ein vielgestaltetes ‚Innenleben' verfügen, das gewaltsam ‚nach oben' drängt. Beer-Hofmanns Absicht, seine Leser genau diese Verbindung herstellen zu lassen, lässt sich eindeutig in der folgenden, in erlebter Rede gehaltenen Realisierung Pauls ausmachen:

> Seinen eigenen Zwecken dienend, erfüllt von Lebendigem und Verwesendem war der See – mehr als bloß ein Spiegel, der Sonne und Wolken und Berge und ein Antlitz das mit fragenden Augen sich über ihn neigte, in seiner glatten Fläche fing. (DTG 58)

Mehr noch als heute konnte jeder typische zeitgenössische, d.h. klassisch gebildete, Beer-Hofmann-Leser diesen klaren Verweis auf den Narziss-Mythos als solchen lesen –wie Paul selber. Denn selbst zwei Jahre vor Erscheinen von Freuds *Die Traumdeutung* lag die Identifizierung von Paul als derjenige mit dem „Antlitz[,] das mit fragenden Augen" sich über den See neigt, mehr als nahe. Es ist dieses Zusammenspiel von der, damals zu jeder höheren Erziehung gehörenden Vertrautheit mit klassischer Mythologie, sowie aber vor allem einer geradezu intuitiven Vertrautheit mit Symbolen und deren Bedeutung, auf das sich nicht nur Beer-Hofmanns Roman, sondern auch Freud und Jung sich bei der Formulierung ihrer Traumanalysen seitens ihres Fach- und Laienpublikums verlassen konnten. Denn selbst ohne das Privileg einer humanistischen Bildung war diese kollektive *literacy*, d.h. Lesefähigkeit, von Symbolen den Formulierungen der Tiefenpsychologie durchaus vorgängig. Wie die Begründer der

Tiefenpsychologie wusste auch Beer-Hofmann um die, wie Jung es ausdrückte, „Neigung und Fähigkeit des Geistes […], sich symbolisch auszudrücken“[170].

Die überwältigende Mehrzahl der Studien zu *Der Tod Georgs*, die, wie oben erwähnt, auf die Freudsche Psychoanalyse verweisen, tun dies auf eine sehr oberflächliche Weise; ganz als seien die Parallelen der Wirkung des Tempeltraumes zu Freuds *Traumdeutung* zwar so offensichtlich, dass man sie nicht unerwähnt lassen könne, aber auch nicht so erhellend, dass es sich diese Spur weiter zu verfolgen lohne. So beschränken die meisten Autoren sich auf ein oder maximal zwei ‚Freud-Sätze'. Jens-Malte Fischer beispielsweise schreibt:

> [...] Paul wird durch zwei Anstöße, seinen Traum und den Tod seines Freundes Georg, zum Nachdenken gebracht, und am Ende dieses fast psychoanalytischen Prozesses der Selbstzergliederung und Traumdeutung steht die neue Sinngebung […].[171]

Was genau an diesem Prozess der Selbstzergliederung und Traumdeutung nur „fast“ psychoanalytisch sei, führt Fischer leider nicht weiter aus. Bei Erich von Kahler wiederum heißt es: „Unter den innovatorischen Elementen dieses Romans ist das beherrschende, ursprüngliche Eine, das eine Weltbedeutung zu gewinnen bestimmt war. Es ist die Psychoanalyse […].“[172] Und:

> Nun *Der Tod Georgs* ist die erste Erzählung, die den psychoanalytischen Vorgang ganz klar und umfassend beschreibt. Beer-Hofmann beschreibt ihn völlig spontan, auf seine eigene sehr lyrische Weise, ausgehend von seiner meditativen, genießerischen Selbstherrlichkeit, ja Herrischkeit. […] In Beer-Hofmanns Roman [...] ist schon die fundamentale Erkenntnis der Psychoanalyse enthalten: daß der Traum eine Sphäre ist, in der sich

---

[170] Jung, *Symbole der Wandlung*, 49.

[171] Jens-Malte Fischer, „Richard Beer-Hofmann ‚Der Tod Georgs'. Sprachstil, Leitmotivik und Jugendstil in einer Erzählung der Jahrhundertwende“, Sprachkunst 2 (1971): 211-227, 222.

[172] Erich von Kahler. „Richard Beer-Hofmanns ‚Der Tod Georgs'“. Modern Austrian Literature: Journal of the International Arthur Schnitzler Research Association 17.2 (1984): 43-58, 45.

> seelische Entwicklungen anzeigen,, die im wachen Bewußtsein noch blockiert sind.[173]

Dass und inwiefern sich diese vielerorts in der Sekundärliteratur vorgenommene Parallelisierung von Pauls Erkenntnisprozess mit dem für die psychoanalytische Traumdeutung typischen Prozess bei genauerer Prüfung als unzulässig erweist, sollen die nun folgenden Ausführungen belegen. *Der Tod Georgs* gesteht Träumen tatsächlich dasselbe Potential zu, das zunächst Freud und bald darauf auch Jung diesen zuschrieb: Bei ‚korrekter' Interpretation können Träume als Produkte des Unbewussten den Träumer zu bedeutenden Erkenntnissen hinsichtlich seiner innersten Gefühle und Sehnsüchte verhelfen. Jung setzte sich allerdings stets dezidiert, und nach seinem endgültigen Bruch mit Freud im Jahre 1912 nicht unpolemisch, von einigen grundlegenden Auffassungen seines zeitweiligen Mentors ab. So verwehrte sich Jung beispielsweise gegen das, was er als Freuds „Abwertung des Unbewußten zu einem bloßen Anhängsel des Bewußtseins […], zu einem Mülleimer, in dem sich der ganze Abfall des Bewusstseins ansammelt"[174] verstand, sowie gegen das therapeutische Werkzeug der „freien Assoziation", da diese Assoziationen sich von der offensichtlichen Traumaussage mitunter „weit entfernten und von ihr ablenkten"[175] und „am Ende immer zu emotionalen Gedanken und Komplexen hinführt, die unseren Geist unbewußt fesseln"[176].

---

[173] von Kahler, „Richard Beer-Hofmanns ‚Der Tod Georgs'", 72f.

[174] Jung, *Das symbolische Leben*, 224.

[175] Jung, *Das symbolische Leben*, 206.

[176] Jung, *Das symbolische Leben*, 207. Der unmittelbare Anlass für den Bruch zwischen Freud, dem Vater der Psychoanalyse, und dem bis dato von diesem als Kronprinzen gehandelten Jung war wiederum bekanntlich die hartnäckige Weigerung von Letzterem, der Sexualität – und insbesondere dem infantilen

Dieser Unterschiede in den Lehren Freuds und Jungs ungeachtet, scheint *Der Tod Georgs* also im Großen und Ganzen, wie Scherer bemerkt, den „Topos der Forschung" zu bestätigen, „dass in der Literatur der Wiener Moderne intuitiv vorweggenommen worden sei, was Freud erst nach langwierigen Forschungen und Hypothesenbildungen wissenschaftlich zu formulieren verstand"[177], nämlich u.a., dass Träume den „Königsweg zum Unbewussten" darstellen. Doch obwohl die Übereinstimmungen zwischen der tiefenpsychologischen, und insbesondere Jungianischen, Lehre der Funktion von Träumen, sowie der Rolle, die Pauls Traum für seine resultierende Erkenntnis spielt, in der Tat bemerkenswert sind, sollte dies nicht den Blick darauf verstellen, dass Beer-Hofmanns Roman zwar Traumsequenzen enthält, deren Darstellung sich in großen Teilbereichen jedoch signifikant von den sowohl von Jung als auch von Freud analysierten und publizierten Träumen unterscheiden. Das zweite, den Traum darstellende Kapitel enthält nämlich zahlreiche ausgesprochen rationale und scharfsinnige Reflexionen und Überlegungen Pauls, die mitunter sogar schon während des Träumens das Geträumte durchaus korrekt deuten. Nun schreibt Freud zwar, dass es sehr wohl ein an der Traumbildung beteiligtes Moment gibt, die so genannte „sekundäre Bearbeitung", die als eine Wirkung der zensorischen Kräfte versucht, „mit ihren Fetzen und Flicken [...] die Lücken im Aufbau des Traums" zu stopfen.[178] Gerade weil es sich

---

sexuellen Trauma – dieselbe Omnipotenz und Ubiquität zuzuschreiben wie Freud es tat, sowie dessen Unvermögen, diese Meinungsverschiedenheit als etwas anderes als Verrat zu sehen.

[177] Scherer weist in diesem Zusammenhang auch darauf hin, dass Freud den Grundstein für diese These Freud selber gelegt haben mag in einem Brief an Arthur Schnitzler anlässlich dessen 60. Geburtstags im Jahre 1922, in dem Freud bemerkte: „So habe ich den Eindruck gewonnen, daß Sie durch Intuition – eigentlich aber in Folge feiner Selbstwahrnehmung – alles das wissen, was ich in mühseliger Weise an anderen Menschen aufgedeckt habe." Scherer, *Richard Beer-Hofmann*, 354f. Dass diese scheinbare selbstlose Schmeichelei einen ausgesprochen eigennützigen Zweck Freuds verfolgt, wird an späterer Stelle noch näher ausgeführt werden.

[178] Freud, *Die Traumdeutung*, 494.

aber bei der sekundären Bearbeitung um eine Funktion der Zensur handelt, stellt sie zumeist einen „unrichtigen Zusammenhang“[179] her, der die wahre, potentiell bedrohliche Bedeutung des Traumes weiterhin zu verschleiern versucht. Pauls deutende Traumreflexionen erweisen sich, wie gesagt, jedoch im Laufe des Romans als durchaus zutreffend; ein Umstand der sie somit für die Tiefenpsychologie ganz und gar Traum-untypisch macht. Dieser Umstand rührt wiederum an eine weitere intrinsische Inkongruenz, die zwischen einem Traum und dessen tiefenpsychologischer Interpretation, sowie der Art besteht, in der Pauls Traum im vorliegenden Roman funktioniert: Wie Samuel Weber betont, sollte ein Traum nicht mit etwas verwechselt werden, das man „*vor sich* [...] haben [kann] als einen *Gegenstand*, der sich erinnern und vorstellen lässt […]“.[180] In *Die Traumdeutung* – erschienen 1899 und vordatiert auf 1900, das selbe Jahr, in dem auch *Der Tod Georgs* erstmalig in seiner Gänze veröffentlicht wurde – beschreibt Freud einen wesentlichen Unterschied zwischen manifestem Trauminhalt und latentem Trauminhalt, nämlich die (dem latenten Trauminhalt zugehörenden) Traumgedanken: „Aus [den Traumgedanken], nicht aus dem manifesten Trauminhalt entwickeln wir die Lösung des Traumes“. Dies ist eine Ansicht, die Jung teilte. Im Mittelpunkt der Traumdeutung stünde laut Freud:

> [...] die Aufgabe, die Beziehung des manifesten Trauminhalts zu den latenten Traumgedanken zu untersuchen und nachzuspüren, durch welche Vorgänge aus den letzteren der erstere geworden ist. Traumgedanken und Trauminhalt liegen vor uns wie zwei Darstellungen des selben Inhaltes in zwei verschiedenen Sprachen [...]. [...] Der Trauminhalt ist gleichsam in einer Bilderschrift gegebenen, deren Zeichen einzeln in die Sprache der

---

[179] Sigmund Freud. *Totem und Tabu*. Gesammelte Werke: chronologisch geordnet. Hg. Anna Freud. 9. Bd. (Frankfurt am Main: S. Fischer, 1972), 117.

[180] Samuel Weber. *Freud-Legende: drei Studien zum psychoanalytischen Denken*. (Olten: Walter, 1979), 48, Hervorhebungen von Weber. Weber bezieht sich in Freud-Legenden, wo er diese Beobachtung vornimmt, zwar explizit auf die Lehren des Begründers der Psychoanalyse, dasselbe trifft jedoch uneingeschränkt ebenso auf Jung zu.

> Traumgedanken zu übertragen sind. Man würde offenbar in die Irre geführt, wenn man diese Zeichen nach ihrem Bilderwert anstatt nach ihrer Zeichenbeziehung lesen wollte.[181]

Dieser Rebus muss also Bild für Bild dechiffriert und in ein (verbales) Narrativ übersetzt werden. Das Lesen eines Traumes, so unterstreicht nun Weber noch einmal Freuds Ausführungen, „schließt den Abstand des Lesenden aus: er muss auf einen festen Standpunkt verzichten, sich vom Traum mitreißen lassen, sich auf sein Kräftespiel einlassen, wenn er ihn ‚lesen' will"[182]. Wir mögen gemeinhin davon ausgehen, dass wir in Form von Geschichten träumen, in Wahrheit aber können wir unsere Träume gedanklich bloß erst erfassen, indem wir ihre einzelnen Bilder in ein Narrativ übersetzen. Freud bemerkte, dass diese Übersetzungstätigkeit dem entstellenden Wirken der „sekundären Bearbeitung" unterliegt[183], die, in der Definition von Laplanche und Pontalis, „Umarbeitung des Traumes, mit dem Ziel, ihn in Form eines relativ kohärenten und verständlichen Szenarismus darzubieten."[184] In *Totem und Tabu* begründet Freud dieses Phänomen folgendermaßen: „Eine intellektuelle Funktion in uns fordert Vereinheitlichung, Zusammenhang und Verständlichkeit von jedem Material der

---

[181] Freud, *Die Traumdeutung*, 283f.

[182] Weber, *Freud-Legende*, 48.

[183] Freud entwickelt die Bedeutung der sekundären Bearbeitung erstmalig in der *Traumdeutung*, wo er sie, nach der Verdichtung, der Verschiebung und der Rücksicht auf Darstellbarkeit, als das vierte „der bei der Traumbildung beteiligten Momente" ausmacht; Freud, *Die Traumdeutung*, 492. Sie wird dort von Freud beschrieben als „eine psychische Funktion, die von unserem wachen Denken nicht zu unterscheiden ist", Freud, *Die Traumdeutung*, 493. Die sekundäre Bearbeitung erschöpfe sich jedoch keineswegs in der dem Geträumten folgenden, bewussten Erinnerung und Ordnung der Traumbilder, sondern finde bereits während des Träumens statt und wirke „schon von allem Anfang an [...] auf das große Material der Traumgedanken induzierend und auswählend" ein; Freud, *Die Traumdeutung*, 503.

[184] Jean Laplanche und Jean-Bertrand Pontalis: *Das Vokabular der Psychoanalyse* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1999), 460.

Wahrnehmung oder des Denkens,[...]“[185]. Wenn wir einen Traum erzählen, und sei es nur erinnernd in unseren eigenen Gedanken, so wie Paul es tut, können wir also nicht nur nicht umhin, eine Reihe von Entscheidungen zu treffen in Hinblick darauf, welche Elemente des Traums miteinander und in welcher Reihenfolge zu kombinieren sind, damit wir sie begreifen können. Zusätzlich „stopft“ die sekundäre Bearbeitung auch noch „mit ihren Fetzen und Flicken [...] die Lücken im Aufbau des Traums“[186]:

> Es ist richtig, daß wir den Traum beim Versuch der Reproduktion entstellen; wir finden darin wieder, was wir als die sekundäre und oft mißverständliche Bearbeitung des Traumes durch die Instanz des normalen Denkens bezeichnet haben. Aber diese Entstellung ist selbst nichts anderes als ein Stück der Bearbeitung, welcher die Traumgedanken gesetzmäßig infolge der Traumzensur unterliegen.[187]

Insofern Narrativisierung also eine Grundvoraussetzung für das Denken über oder das Erinnern eines Traumes ist, kommt die Nacherzählung und Deutung eines Traumes einer literarischen Tätigkeit gleich. Doch wenngleich sowohl die Bilder eines wirklichen Traumes als auch eines Traumes in einem literarischen Werk in Worte gefasst und als ein Narrativ vorgelegt werden müssen, um mitgeteilt und/oder interpretiert werden zu können, vermögen die jeweiligen Produktions- und Rezeptionsbedingungen doch ungemein voneinander zu differieren. So erfährt die Leserin in *Der Tod Georgs* von Pauls Traum wohlgemerkt nicht durch Pauls Nacherzählung, sondern auf eine Art, die nur in einem literarischen Werk möglich ist, nämlich durch den Bewusstseinsstrom des Träumers. Die Leserin hat so einen unmittelbaren Blick direkt in Pauls ‚Inneres’ hinein; eine Perspektive, die keine Analytikerin jemals in der Therapiesituation hat. Nicht, dass

---

[185] Freud, *Totem und Tabu*, 117. Weber weist darauf hin, dass diese intellektuelle Funktion, von der Freud hier spricht, „ihre Forderungen […] mit der Energie des Narzissmus, des libidinös besetzten Ichs“, durchsetze; Weber, *Freud-Legende*, 31.

[186] Freud, *Die Traumdeutung*, 494.

[187] Freud, *Die Traumdeutung*, 518f.

es wünschenswert für die Analytikerin wäre, über einen solchen ungehinderten Einblick in das Unbewusste ihres Patienten zu verfügen: Es ist ein wesentlicher, wenn nicht der zentralste Punkt der Methodik der tiefenpsychologischen Traumdeutung, mit des Analysanden Traumbericht, d.h. seiner Darstellung und seinen Assoziationen und Erklärungen des Produkts seiner eigenen Traumarbeit, des Traumes also, zu arbeiten, wobei die Berücksichtigung der Entstellungen durch die sekundäre Bearbeitung, die ja Teil der Traumarbeit ist, zwangsläufig und notwendigerweise zur erfolgreichen Interpretation dazugehören. Da die Leserin von Pauls Traum jedoch nicht durch dessen verbalen Traumbericht, sondern unmittelbar, d.h. unter komplettem Ausschluss der erinnernden Instanz des wachen, bewussten Träumers Paul, erfährt, gleicht nicht nur Pauls Traum sondern auch die Weise, in der dieser Traum zu Pauls Selbsterkenntnis führt, ganz und gar nicht jener der tiefenpsychologischen Traumanalyse.[188]

In einem Aspekt von Beer-Hofmanns Roman lässt sich allerdings zumindest eine Verwandtschaft mit der psychoanalytischen Lehre vom Traum erkennen: Genauso wie Freuds Verständnis von einem Traum als einem „Gewebe der Traumgedanken" (BHA 258), gleicht auch die Struktur von Beer-Hofmanns Text einem intrikaten Geflecht von Bildern und Eindrücken, welche die Leserin zu entwirren hat, bevor sie die Bedeutung ihrer Überkreuzungen und „Knotenpunkte" (BHA 258), oft erst im Rückblick, zu begreifen beginnen kann. Die durch die oben geschilderte Verwischung von Pauls Wachleben und Traum wahrgenommene Homogenität von Träumen und Wachen wird durch die Wiederkehr einer Reihe von Leitmotiven verstärkt, die sowohl das zweite, den

[188] Zumindest gilt hier zu beachten, welche Elemente aus *Der Tod Georgs* mit der freudschen Traumanalyse parallelisiert werden: So durchaus noch zuzustimmen ist Erich von Kahlers allgemeiner gehaltenen Beobachtung, in Beer-Hofmanns Roman sei „schon die fundamentale Erkenntnis der Psychoanalyse enthalten: daß der Traum eine Sphäre ist, in der sich seelische Entwicklungen anzeigen, die im wachen Bewußtsein noch blockiert sind"; von Kahler, *Untergang und Übergang*, 47.

Traum enthaltende, Kapitel, als auch den Rest des Romans durchziehen: Wieder und wieder erscheinen die selben, schnappschussgleichen Bilder und Erinnerungen im Text, der ja Pauls Bewusstseinsstrom abbilden soll. Diese Wiederholungen von einer Reihe ausgewählter, beinahe identischer Textpassagen scheinen wiederum ganz ähnlich zu funktionieren wie das, was Freud als die „Wiederkehr des Verdrängten“[189] beschrieb. Es sind wohlgemerkt diese ständig wiederkehrenden Traumbilder, die es Paul ermöglichen, Verbindungen zu ziehen zwischen seinen Traumimpressionen und seinem Wachleben. Die wiederkehrenden Textpassagen spielen somit gewissermaßen die Rolle des Analytikers, den es, wie oben betont, in Beer-Hofmanns Erzählung nicht gibt, denn es sind diese Rückblenden, die Paul dazu veranlassen einzuhalten und seine Erinnerungen an die Bilder und Symbole des Traums mit den Gedanken und Eindrücken seines Wachbewusstseins zu verbinden. Insofern Paul seine Traumbilder jedoch mehr oder minder deckungsgleich als das deutet, was sie vordergründig zu symbolisieren scheinen, kommt allerdings auch dieser Interpretations- und Erkenntnisprozess streng genommen nicht vollkommen dem der psychoanalytischen Traumdeutung Freuds gleich, sondern ähnelt vielmehr der von Jung beschriebenen Methode der „Amplifikation“, die dieser, auch wenn er dies nicht explizit so ausdrückt, als Freuds „‚Analyse’“ entgegengesetzt sieht. Jung betrachtet letztere als eine bloße „Auflösung“, als ein „ausschließlich kausal reduktives Verfahren, welches den Traum (oder die Phantasie) in seine Reminiszenzbestandteile und die zugrundeliegenden Triebvorgänge auflöst“ und fordert eine auf diesen ersten Schritt folgende „Synthese“, und zwar „in dem Moment, wo sich

[189] Vgl. Sigmund Freud. *Der Wahn und die Träume in W. Jensens „Gradiva“*. Gesammelte Werke: chronologisch geordnet. Hg. Anna Freud. 7. Bd.: Werke aus den Jahren 1906-1909 (Frankfurt am Main: S. Fischer, 1972), 60.

die Traumsymbole nicht mehr auf persönliche Reminiszenzen oder Strebungen reduzieren lassen, d. h. wenn die Bilder des kollektiven Unbewußten auftauchen".[190] Wenn in *Der Tod Georgs* also suggeriert ist, dass Paul sich selber mit dem wahrnehmenden Ich im Traum identifiziert und die Beziehung dieses Ichs zu dessen Ehefrau für diejenige zu Pauls Mitmenschen im Wachleben steht, dann werden die Zeichen in Pauls Traum nach ihrem archetypischen „Bilderwert" gelesen, und eben gerade nicht, wie von Freud gefordert, nach ihrer „Zeichenbeziehung".[191] So vermag ich auch nicht Konstanze Fliedls Beobachtung beizupflichten, dass die „Traumerzählung aus der Nacht vor Georgs Tod", d.h. „von Pauls kranker Frau", sich „freudianisch" „als ‚Verschiebung'"[192] erweist; die Figur der sterbenden Ehefrau kann keine Verschiebung von der realen Figur eines sterbenden Georgs sein. Laut Freud ist die Verschiebung nämlich eine „psychische Macht", die auf die „Zensur" zurückgeht, „welche die eine psychische Instanz im Gedankenleben gegen eine andere ausübt".[193] Damit müsste aber der Tod Georgs bereits ein Bestandteil von Pauls „Gedankenleben" sein, und dafür gibt der Text keinerlei Anhaltspunkte: Wie Fliedl bemerkt, träumt Paul vom Tod der Frau *bevor* er weiß, dass dies auch die Nacht von Georgs Tod ist. In Freuds Werk finden sich jedoch keinerlei Erwähnungen einer etwaigen prophezeienden Natur von Träumen, wie sie ja durchaus für Jung besteht. Es könnte sich theoretisch höchstens um eine

---

[190] Jung, *Zwei Schriften*, 88.

[191] Wollte man Pauls Traum und seinen sich daran anschließenden Erkenntnisprozess also durchaus mit Freud lesen, dann ließe dies nur den Schluss zu, dass der Traum der im Zuge der sekundären Bearbeitung wirkenden „psychischen Zensur" zum Opfer gefallen ist: „Es kommen so Träume zustande, die für die oberflächliche Betrachtung tadellos logisch und korrekt erscheinen mögen [...]. Diese Träume haben die tiefgehendste Bearbeitung durch die dem wachen Denken ähnliche psychische Funktion erfahren; sie scheinen einen Sinn zu haben, aber dieser Sinn ist von der wirklichen Bedeutung des Traums auch am weitesten entfernt"; Freud, *Die Traumdeutung*, 494.

[192] Fliedl, „Richard Beer-Hofmann: Der Tod Georgs", 156.

[193] Freud, *Die Traumdeutung*, 313f.

Wunscherfüllung Pauls handeln, die sich beinahe zeitgleich zum Traum auf makabre Weise auch in der Realität erfüllt. Dies muss jedoch Spekulation bleiben, da sich m.E. keine stichhhaltigen Anhaltspunkte für eine solche Lesart im Text finden lassen.

In Erwiderung auf diejenigen Stimmen in der Beer-Hofmann-Forschung, die in *Der Tod Georgs* Spuren von Freuds Werk entdeckt haben wollen, müssen die zahlreichen inhaltlichen und formalen Parallelen zu zentralen Lehren Carl Jungs als ungleich direkter und akkurater bezeichnet werden. So ist es nicht nur die Lesbarkeit zweier Romanfiguren als Symbolisierungen der Archetypen der Anima und des Schattens, sowie der dem Roman zugrundeliegende Telos der Individuation und der Auseinandersetzung mit dem persönlichen und kollektiven Unbewussten, die eine jungianische Lektüre und Deutung von Beer-Hofmanns Roman nahelegen. Vor allem die Form des Romans, die sich durch die Bemühung auszeichnet, das ‚Innere' des Protagonisten mit dem größtmöglichen Authentizitätseffekt zu konstruieren, weist nahezu deckungsgleiche Überschneidungen mit Jungs Konstruktion des ‚Inneren' in seinem eigenen Werk auf. Die für die Leserin überraschendste, und daher vielleicht offensichtlichste Strategie, derer Beer-Hofmann sich zum Zwecke einer möglichst mimetischen Nachbildung von Pauls Bewusstsein bedient, besteht wohl in dem ‚Streich', den er seiner Leserin spielt, wenn er diese erst ganz am Ende des zweiten Kapitels erkennen lässt, dass alles, was sie über die letzten fünfzig Seiten aufgenommen hat, in Wirklichkeit ‚nur' ein Traum Pauls ist. Diese Erkenntnis der Leserin, vom Text getäuscht worden zu sein und den Traum Pauls für dessen Lebensrealität gehalten zu haben, fällt zusammen mit Pauls eigener stufenweiser Vergegenwärtigung, dass er nur geträumt hat, er demnach gar keine Schuld am Tod seiner Frau trägt, dass seine Frau gar nicht

gestorben ist, bzw. dass er gar keine Frau hat! Der Text verfährt hier also performativ, d.h. er unterwirft die Leserin dem gleichen desorientierenden Gefühl, das auch der Protagonist des Textes erfährt; Beer-Hofmann lässt die Leserin somit unmittelbar an der Wahrnehmung der Figur teilhaben. Im Vergleich zu diesem sehr überraschenden und somit, zumindest nachträglich, überaus auffallenden und effektiven poetischen Mittel erscheint jedoch gerade die Allgegenwärtigkeit und damit auch Subtilität des aufwändigen Symbolnetzwerks als wichtigstes Stilmittel in Beer-Hofmanns Konstruktion des ‚Inneren' seines Protagonisten. Diese komplizierte und vielsträngige Verknüpfung leitmotivischer Symbolketten entspricht jedoch einer ausgesprochen kalkulierten und kontrollierten Komposition, wie sie eben in einem literarischen Werk möglich ist. In einem Traum[194] wäre ein ähnlicher Effekt zwar theoretisch vorstellbar, in den Traum- und Visionsanalysen Jungs jedoch so nicht zu verzeichnen. Letztere zeichnen sich vielmehr durch eine bloße Anhäufung verschiedenster Assoziationen und Verweise Jungs auf ‚passende' Mythen und alchemistische Schriften aus, die jedoch untereinander der leitmotivischen Verknüpfung von *Der Tod Georgs* entbehren. Mit der Kürze der Traumerzählungen in Jungs Analysen hat dies nichts zu tun, denn es sind gerade die diesen kurzen Erzählungen folgenden, ausufernden Anmerkungen Jungs, welche den Umfang von Beer-Hofmanns Roman mitunter jeweils um ein Vielfaches überschreiten. Die Ähnlichkeiten zwischen Jungs Verwendung des Symbols zur Konstruktion des ‚Inneren' und derjenigen Beer-Hofmanns besteht also nicht in der Verkettung, Verknüpfung und Verkreuzung der Symbole, wie sie *Der Tod Georgs* auszeichnet. Dass

[194] In Anbetracht der oben ausgeführten Notwendigkeit der Übersetzung der Traumbilder in ein Narrativ, so inkohärent, irrational und eben ‚traum-haft 'es auch sein mag, ist es exakter, hier von der bewusst und sinnherstellend vorgehenden Traumerzählung zu sprechen und nicht vom „Traum", den es ja, wie erläutert, so nicht gibt.

es aber grundsätzlich eine Art des Denkens gibt, die sich mehr aus Bildern denn aus Sprache zusammensetzt, dass die Verbalisierung der Traumbilder einer schwülstigen Ausdrucksform bedarf, sowie dass sich Spuren dieses, wie Jung es ausdrückt, „nicht gerichteten“ Denkens noch in der Onomatopoetik des anderen, sprachlichen Denkens finden lassen; dies sind allesamt Erkenntnisse Jungs, die, wie gezeigt, auch in Beer-Hofmanns Roman ihren Niederschlag finden. Dabei ist es wichtig zu betonen, dass sich diese Ausdrucksmittel nicht gerichteten, traumartigen Denkens nicht nur in der explizit, wenn auch nachträglich, als Traum ausgewiesenen Passage finden, sondern vom ersten Satz an den gesamten Text durchziehen. Es ist daher nur stimmig, wenn, wie oben diskutiert, in diesem Text selber eine Lesart angelegt ist, nach welcher die ganze Erzählung ebenso gut als ein langer Traum gelten kann.

Zweites Kapitel. Allegorie: Sigmund Freud und Arthur Schnitzler

Erster Teil. Freuds Verständnis der Allegorie

Wer Augen hat zu sehen und Ohren zu hören, überzeugt sich,
daß die Sterblichen kein Geheimnis verbergen können.
Wessen Lippen schweigen, der schwätzt mit den Fingerspitzen;
aus allen Poren dringt ihm der Verrat.
Und darum ist die Aufgabe, das verborgenste Seelische
bewußtzumachen, sehr wohl lösbar.[195]
SIGMUND FREUD

Nachdem ich im voranstehenden Kapitel das Symbol als *das* strukturbildende Merkmal in Carl Jungs Verständnis und Beschreibung des ‚Inneren' identifiziert habe, möchte ich im Folgenden argumentieren, dass im Gegensatz dazu sowohl Sigmund Freuds Konzeption vom menschlichen Bewusstsein und Unbewussten als auch sein Schreiben darüber in erster Linie von der Figur der Allegorie bestimmt werden. Dies mag verwundern angesichts der Tatsache, dass, genau wie in Jungs Schriften, auch in Freuds Werk der Begriff des Symbols vielfach Verwendung findet, der Begriff der Allegorie oder des Allegorischen hingegen kaum erwähnt wird. So weisen die Indizes zu so gut wie allen Bänden sowohl der Studienausgabe als auch der Gesammelten Werke Freuds jeweils zahlreiche Einträge zum Begriff „Symbol" auf, in nur zwei seiner Schriften jedoch verwendet Freud explizit den Begriff des Allegorischen: In den *Studien über Hysterie* spricht Freud einem Element im Traum einer Patientin „allegorische

[195] BHA 240.

Bedeutung“ zu und ist sich sicher, „es mit Allegorien zu tun“[196] zu haben, und in der *Traumdeutung* führt er aus, wie die Traumarbeit „sich eines anderen Gedankenmaterials bemächtigt[ ], welches in lockerer, oft *allegorisch* zu nennender Beziehung zu den abstrakten Gedanken”[197] steht.[198] Es wäre also durchaus nicht zutreffend zu behaupten, dass der Begriff der Allegorie in Freuds Werk dieselbe allgegenwärtige, explizite Verwendung findet wie es dem des Symbols in der Lehre Jungs widerfährt. Und obwohl der Begriff des Symbols dem Leser von Freuds Werk sehr viel häufiger begegnet und somit in dieser Hinsicht ein auch für den Vater der Psychoanalyse relevanterer und maßgeblicher zu sein scheint als jener der Allegorie, argumentiere ich, dass Freuds Verständnis der Beschaffenheit und Funktionsweise vor allem des Unbewussten in erster Linie durch das Allegorische bestimmt ist, nicht durch das Symbolische, und dass somit die Analysen und Interpretationen Freuds vor allem als Allegoresen zu sehen sind.

Nach dieser dezidierten Formulierung der Hauptthese meines zweiten Kapitels kann und darf jedoch kein argumentativer Weg an dem Eingeständnis vorbeiführen, dass der von Freud verwendete Symbolbegriff ein sehr schwammiger ist. Dieser Begriff beschränkt sich nicht nur auf einzelne Objekte, Örtlichkeiten oder Tätigkeiten, sondern kann mitunter – zumeist in Träumen – ganze Szenen oder Episoden umfassen und verschwimmt vor allem bisweilen bis zur Unkenntlichkeit mit Freuds Begriff des Allegorischen. Die von mir behauptete Dominanz und Zentralstellung des Allegorischen in Freuds Denken ist also nicht so sehr in Freuds eigener, expliziter Definition und

---

[196] Sigmund Freud, *Studien über Hysterie*. Gesammelte Werke: chronologisch geordnet. Hg. Anna Freud, 1. Bd.: Werke aus den Jahren 1892-1899 (Frankfurt am Main: S. Fischer, 1972), 279.

[197] Freud, *Die Traumdeutung*, 529.

[198] Zwei weitere Erwähnungen des Allegorie-Begriffs fallen in der *Traumdeutung* innerhalb von Zitaten anderer Traumforscher, die Freud im Zuge seiner Diskussion der „wissenschaftliche[n] Literatur der Traumprobleme“ anführt; Freud, *Die Traumdeutung*, 61, 65.

Verwendung des Begriffs des Allegorischen im Gegensatz zum Begriff des Symbolischen zu sehen, sondern lässt sich vielmehr nur implizit in Freuds Schreiben erschließen, wo diese Vorherrschaft umso eindrucksvoller und effektiver wirkt. Zunächst sollen jedoch einige illustrierende Beispiele für Freuds Verwendung des Begriffs des Allegorischen im Vergleich zu dem des Symbolischen erfolgen. Aufgrund des Vorherrschens des Symbolbegriffs im Werke Freuds möchte auch ich das Augenmerk zunächst hierauf lenken, um dann, gewissermaßen von der Untersuchung dessen, was Freud nicht als allegorisch, sondern symbolisch bezeichnet, zur Betrachtung dessen zu gelangen, was meiner Meinung nach in seinem Schreiben tatsächlich allegorisch ist.

Was die Rolle von Symbolen in Träumen anbelangt, unterscheidet sich Freuds Auffassung nicht wesentlich von der Jungs: Beide gehen davon aus, dass dem Menschen ein universelles, d.h. kollektives Symbolverständnis angeboren ist[199], das sich u.a. in der Sprache[200], Redensarten, der Folklore, Mythen und Sagen, sowie in den Träumen sowohl ‚Normaler' als auch psychisch Auffälliger niederschlägt.[201] Die einzige Differenz besteht wohl in der Skepsis, die Jung dem entgegenbrachte, was er als Freuds fatale Überschätzung der sexuellen Wurzeln und Bedeutung dieser Symbolik sah. In dem mit „Die Darstellung durch Symbole im Träume" überschriebenen Kapitel der *Traumdeutung* listet Freud seitenweise einschlägige Traumsymbole auf, die in

---

[199] Freud behauptet sowohl für dieses Symbolverständnis, als auch für die konkreten Bedeutungen spezifischer Symbole eine „genetische[ ] Natur", d.h. er argumentiert, dass dieselben Symbole in verschiedenen Kulturen dasselbe bedeuten; Freud, *Die Traumdeutung*, 357.

[200] „Was heute symbolisch verbunden ist, war wahrscheinlich in Urzeiten durch begriffliche und sprachliche Identität vereint. Die Symbolbeziehung scheint ein Rest und Merkzeichen einstiger Identität. Dabei kann man beobachten, daß die Symbolgemeinschaft in einer Anzahl von Fällen über die Sprachgemeinschaft hinausreicht, [...]. Eine Anzahl von Symbolen ist so alt wie die Sprachbildung überhaupt, andere werden aber in der Gegenwart fortlaufend neu gebildet [...]"; Freud, *Die Traumdeutung*, 357.

[201] Freud, *Die Traumdeutung*, 356.

überwältigender Mehrzahl sexueller Art sind, d.h. entweder Genitalien oder den Geschlechtsverkehr symbolisieren.[202] Diese Ausführungen lassen sich wie folgt zusammenfassen: Freud weist Symbolen im Traum ein hohes Deutungspotenzial zu, „warnt“ jedoch abschließend „nachdrücklich davor“,

> die Bedeutung der Symbole für die Traumdeutung zu überschätzen, etwa die Arbeit der Traumübersetzung auf Symbolübersetzung einzuschränken und die Technik der Verwertung von Einfällen des Träumers aufzugeben. Die beiden Techniken der Traumdeutung müssen einander ergänzen; praktisch wie theoretisch verbleibt aber der Vorrang dem zuerst beschriebenen Verfahren, das den Äußerungen des Träumers die entscheidende Bedeutung beilegt, während die von uns vorgenommene Symbolübersetzung als Hilfsmittel hinzutritt.[203]

Diese Mahnung Freuds konnte zwar zum damaligen Zeitpunkt noch nicht implizit an Jungs Adresse gerichtet sein, denn dieser begann ja erst mehr als zehn Jahre nach Erscheinen der *Traumdeutung*, eigene Traumanalysen zu veröffentlichen. Freuds Kritik lässt sich jedoch mühelos auf Jungs spätere Vorgehensweise anwenden, nach der ein kollektiver Fundus an Symbolen weitaus öfter zu Rate geschlagen wird als die individuelle Biografie des Träumenden, mit dem Jung ja in einigen prominenten Fällen nie selber in Kontakt stand.

Der Begriff des Symbols ist also, um das noch einmal zuzugestehen, allgegenwärtig in der Freudschen Lehre vom Traume. Im Vergleich hierzu ist die eingangs erwähnte einmalige Verwendung des Allegorie-Begriffs in der *Traumdeutung* weitaus undurchsichtiger. Zur Erhellung dieser Passage sowie zur Illustrierung der konzeptuellen Differenz zwischen dem symbolischen ‚Seelen-Modellen’ Jungs, sowie dem allegorischen Freuds, soll der nun folgende Vergleich dienen.

---

[202] Freud, *Die Traumdeutung*, 358ff.

[203] Freud, *Die Traumdeutung*, 365.

In *Symbole der Wandlung* teilt Jung folgende „Phantasie“ Miss Millers mit:

> „Nach einem Abend voll Sorge und Beängstigung legte ich mich um 11.30 Uhr schlafen. […] Ich schloß die Augen […]. Dann überkam mich das Gefühl einer allgemeinen Entspannung, und ich blieb so passiv wie möglich. Es erschienen vor meinen Augen Linien, Funken und leuchtende Spiralen, ... gefolgt von einer kaleidoskopischen Revue rezenter trivialer Vorkommnisse.“[204]

Ganz im Einklang mit der für seine Tiefenpsychologie typischen Konstruktion des ‚Inneren’ als von Symbolen strukturiert deutet Jung Miss Millers „leuchtende Spiralen“ als Sonnensymbole:

> Wie die Sonne in eigener Bewegung und aus eigenem inneren Gesetz vom Morgen zum Mittag aufsteigt, den Mittag überschreitet und sich zum Abend hinunterwendet, ihren Glanz hinter sich lassend, und in die alles verhüllende Nacht hinuntersteigt, so geht auch nach unwandelbaren Gesetzen der Mensch seine Bahn und versinkt nach vollbrachtem Lauf in der Nacht, um am Morgen in seinen Kindern wieder zu neuem Kreislaufe zu erstehen. Der symbolische Übergang von Sonne zu Mensch ist leicht und gangbar.[205]

Vollkommen anders liest sich dagegen Freuds Interpretation der sehr ähnlich klingenden Vision einer sich in seiner Behandlung befindlichen Dame. Es handelt sich um denjenigen Fall in den *Studien über Hysterie*, in dessen Verlauf es durch Freud zu dem zuvor erwähnten, seltenen, expliziten Verweis auf „Allegorien“ kommt. Es heißt dort zunächst:

> In der Konzentration und unter dem Drucke meiner Hand, als ich sie fragte, ob ihr etwas einfiele oder ob sie etwas sehe, entschied sie sich fürs Sehen und begann mir ihre Gesichtsbilder zu beschreiben. Sie sah etwas wie eine Sonne mit Strahlen, […]. Ich erwartete, dass Brauchbareres nachkommen würde, allein sie setzte fort: Sterne von eigentümlich blaßblauem Lichte wie Mondlicht u. dgl. mehr, lauter Flimmer, Glanz und leuchtende Punkte vor den Augen, wie ich meinte.[206]

---

[204] Jung, *Symbole der Wandlung*, 216.

[205] Jung, *Symbole der Wandlung*, 216.

[206] Freud, *Studien über Hysterie*, 278.

Auffallend im Vergleich zu Jungs stetem Fokus auf Symbole, Mythen und Riten in den Träumen seiner Patienten, die ihm ja als Indizien für die Existenz des kollektiven Unbewussten gelten, ist hier Freuds absolute Geringschätzung der planetaren „Gesichtsbilder" seiner Patientin. Sie lassen ihn lediglich auf „Brauchbareres" hoffen. Und tatsächlich: Als die Patientin fortfährt und von einem „großen schwarzen Kreuz" berichtet, das „an seinen Rändern denselben Lichtschimmer wie vom Mondlichte hatte, [..] und auf dessen Balken ein Flämmchen flackerte", bemerkt Freud:

> Ich horchte nun auf; es kamen massenhafte Bilder in demselben Lichte, eigentümliche Zeichen, die etwa dem Sanskrit ähnlich sahen, ferner Figuren wie Dreiecke, ein großes Dreieck darunter; wiederum das Kreuz...[207]

An Sanskrit gemahnende, rätselhafte Zeichen, Dreiecke, ein Kreuz –alles scheint hier auf die Art von Symbolik hinzudeuten, die so typisch für Jungs Verständnis von Träumen ist. Ganz anders jedoch Freud, der den proto-jungianischen Interpretationsversuchen seiner Patientin, die nun alchemistische und religiöse Symbole in Serie zu produzieren beginnt, hartnäckig widersteht:

> Diesmal vermute ich eine allegorische Bedeutung und frage, was soll dieses Kreuz? – Es ist wahrscheinlich der Schmerz gemeint, antwortet sie. – Ich wende ein, unter Kreuz verstünde man meist eine moralische Last; was versteckt sich hinter dem Schmerze? – Sie weiß es nicht zu sagen und fährt in ihren Gesichten fort: Eine Sonne mit goldenen Strahlen, die sie auch zu deuten weiß – das ist Gott, die Urkraft; dann eine riesengroße Eidechse, die sie fragend, aber nicht schreckhaft anschaut, dann ein Haufen von Schlangen, dann wieder eine Sonne, aber mit silbernen Strahlen, und vor ihr, zwischen ihrer Person und dieser Lichtquelle ein Gitter, welches ihr den Mittelpunkt der Sonne verdeckt.[208]

Dass Freud hier eine allegorische und keine symbolische Bedeutung wittert, ist umso verwunderlicher, als er selber, wenn auch erst fünf Jahre später in der

---

[207] Freud, *Studien über Hysterie*, 279.

[208] Freud, *Studien über Hysterie*, 279.

Traumdeutung, seiner Überzeugung Ausdruck verleiht, dass Eidechsen in Träumen in der Regel als „Genitalsymbole“ erschienen und die Schlange „das bedeutsamste Symbol des männlichen Gliedes“ sei.[209] Obwohl Freud nicht explizit gegen einen möglichen Symbolwert der Gesichtsbilder argumentiert, ist die Abwesenheit des Symbolbegriffs an dieser Stelle, so behaupte ich, signifikant. Doch was genau ist es, das Freud das Wort „Symbol“ hier nicht in den Mund nehmen, wohl aber eine Allegorie vermuten lässt? Es ist das Kreuz, dass er ausdrücklich als allegorisches Merkmal bestimmt. Die Patientin scheint es mit der Leidensgeschichte Christi zu assoziieren, so interpretiere ich zumindest ihre von Freud sehr vage wiedergegebene Erwägung, es sei damit „wahrscheinlich der Schmerz gemeint“. Freuds Vermutung, dass das Kreuz eine „allegorische Bedeutung“ habe, lässt ihn diese symbolische Lesart – „Kreuz“ symbolisiert „Schmerz“ – seiner Patientin zurückweisen und nach einer sich „hinter dem Schmerze“ versteckenden, „moralische[n] Last“ fragen. Was genau Freud unter „allegorisch“ versteht, expliziert er leider nicht. Er weist aber anscheinend die von der Patientin vorgenommene Verbindung mit Schmerz deshalb zurück, weil er sie als eine bloß auf das Physische abzielende Deutung zu verstehen scheint. Ich lese seine Entgegnung so, dass er stattdessen auf einer semantischen Signifikanz des Kreuzes besteht und es als Anspielung auf diejenige Redensart sieht, nach der jemand „ein schweres Kreuz zu tragen“ hat, also mit einer besonderen emotionalen Herausforderung konfrontiert ist und diese bewältigen muss. Diese Phrase hat in erster Linie mit seelischer Mühsal zu tun, nicht mit körperlicher. Und obwohl diese Redensart zwar freilich von der Leidensgeschichte Christi herrührt, deutet Freuds beharrliches Fragen nach einer moralischen, d.h. psychischen Dimension, die sich

[209] Freud, *Die Traumdeutung*, 362.

hinter dem physischen Schmerz *verstecke*, darauf hin, dass er mit seinem Hinweis auf „eine moralische Last“ eben nicht auf eine Interpretationsweise hinaus will, nach der das Kreuz als christliches Symbol fungiert, sondern bemerkenswerterweise als etwas, das er in seinem 1905 erscheinenden *Bruchstück einer Hysterie-Analyse* als einen „Wechsel“ bezeichnen wird. Freud analysiert dort den ersten von insgesamt zwei Traumberichten seiner Patientin „Dora“. Deren erster Traumbericht lautet wie folgt:

> „In einem Haus brennt es, [...] der Vater steht vor meinem Bett und weckt mich auf. Ich kleide mich schnell an. Die Mama will noch ihr Schmuckkästchen retten, der Papa sagt aber: Ich will nicht, daß ich und meine beiden Kinder wegen deines Schmuckkästchens verbrennen. Wir eilen hinunter, und sowie ich draußen bin, wache ich auf.“ (BHA 225)[210]

Auf Freuds Nachfragen hin ergänzt Dora, dass ihr Vater sich vor einigen Tagen dagegen ausgesprochen habe, dass man ihren Bruder nachts in dessen Schlafzimmer einsperre: „Er hat gesagt, das ginge nicht; es könnte doch bei Nacht etwas passieren, daß man hinaus muß“ (BHA 226). Freud analysiert nun, wie so oft, die genaue Wortwahl seiner Patientin und gibt seine ermahnenden Worte an die junge Frau wieder: „Ich bitte Sie, merken Sie sich Ihre eigenen Ausdrücke wohl. Wir werden sie vielleicht brauchen. Sie haben gesagt: Daß bei *Nacht etwas passieren kann, daß man hinaus muß*“ (BHA 226). Dieser letzte Satz ist mit folgender, nur an den Leser des *Bruchstücks* gerichteten, Fußnote versehen:

> Ich greife diese Worte heraus, weil sie mich stutzig machen. Sie klingen mir zweideutig. Spricht man nicht mit denselben Worten von gewissen körperlichen Bedürfnissen? Zweideutige Worte sind aber wie „*Wechsel*“ für den Assoziationsverlauf. Stellt man den Wechsel anders, als er im Trauminhalt eingestellt erscheint, so kommt man wohl auf das Geleise, auf dem sich die gesuchten und noch verborgenen Gedanken hinter dem Traum bewegen. (BHA 226)

---

[210] Hervorhebung von Freud.

Freud benennt hier (unter Zuhilfenahme zweier anschaulicher, erklärender Metaphern aus dem Eisenbahnverkehr) mit „Wechseln“, also Weichen, was Gerhard Kurz ganz ähnlich als „semantische[ ] *Ambiguitäten*“[211] bezeichnet. Diese, so Kurz, seien „*Polysemien*“, mittels derer „[d]ie allegorische Struktur [...] konstruiert“ wird. Übereinstimmend mit Kurz' Allegoriedefinition charakterisiert Freud den „Wechsel" als „zweideutiges Wort“ (BHA 253), das im jeweiligen Kontext zwei verschiedener Deutungen funktioniert, dadurch beide gleichermaßen zulässt und diese beiden Narrative miteinander verbindet. Es ist eine *semantische* Verknüpfung, die wie eine Schaltstelle zwischen zwei verschiedenen Lesarten wirkt, von der die eine sich neben, oder eben „hinter“ der anderen „versteckt“. Die sich sozusagen im Vordergrund befindliche Lesart wäre demnach die Allegorie, die auf die sich hinter ihr verbergende, eigentliche Bedeutung hinweist. Ein Symbol hingegen wäre diesem Verständnis nach lediglich ein Element, das sich mit Hilfe eines ‚Übersetzungsschlüssels', der beispielsweise auf Tradierung oder, wenn man der besonders von Jung verfochtenen Ansicht folgen möchte, einem angeborenen Verständnis beruht, dechiffrieren lässt, jedoch nicht zwei separate Narrativstränge durch einen gemeinsamen Nenner verbindet.

Freuds Insistieren auf einer sprachlichen Komponente, d.h. der sprichwörtlichen Bedeutung des Kreuzes in der Vision seiner Patientin, verdeutlicht die Zentralität seines Gedankens, dass sich das Unbewusste, denn von hier stammen die „Gesichte“ der Patientin, stets nur in zwiefältiger Form, als „Anders-Rede“[212], auszudrücken vermag.

---

[211] Kurz, *Metapher*, 31, Hervorhebung von Kurz.

[212] Mit diesem Ausdruck benennt Gerhard Kurz die Allegorie in Anlehnung an ihre etymologische Wurzel: „Die Allegorie ist [...] ein Text mit zwei Bedeutungen, eine Anders-Rede. Etymologisch lässt sich der Ausdruck erläutern als: anders als offen oder öffentlich sprechen (gr.: allos + agoreuein, ungefähr: anders als auf dem Marktplatz, der Agora reden)“; Kurz, *Metapher*, 30.

Und es ist eine Folge dieses Gedankens, dass Freud die visuellen Elemente der Vision seiner namentlich nicht genannten Patientin der *Studien über Hysterie* eben nicht in ihrer Funktion als Symbole definiert, sondern als Allegorien. Freud betont hier noch einmal dezidiert direkt im Anschluss auf die zuvor zitierte Passage über die Visionen von einer riesigen Eidechse und einem Gitter zwischen der Patientin und der Sonne:

> Ich weiß längst, dass ich es mit Allegorien zu tun habe, und frage sofort nach der Bedeutung des letzten Bildes. Sie antwortet, ohne sich zu besinnen: Die Sonne ist die Vollkommenheit, das Ideal, und das Gitter sind meine Schwächen und Fehler, die zwischen mir und dem Ideal fehlen.[213]

Erst ganz am Ende dieser Diskussion fällt der bislang so auffallend abwesende Begriff des Symbols, und zwar als es Freud schließlich nach einigem weiteren Nachfragen gelingt zu ermitteln, dass die Patientin durch die Pamphlete der theosophischen Gesellschaft[214], deren Mitglied sie seit einiger Zeit ist, in tiefe Selbstvorwürfe und Verzweiflung ob ihrer moralischen Minderwertigkeit gestoßen worden ist, ganz besonders in Folge der Lektüre einer Übersetzung aus dem Sanskrit. Befriedigt stellt Freud nun fest, dass die „Gesichte" lediglich „Symbole[n] okkultistischer Gedankengänge" geschuldet waren, und womöglich „von den Titelblättern okkultistischer Bücher" stammten, mit denen die Patientin unlängst in Berührung gekommen war.[215] Dies verdeutlicht, dass Freud in dieser Passage der *Studien über Hysterie* den Begriff „Allegorie" durchaus nicht beliebig oder synonym mit dem

---

[213] Freud, *Studien über Hysterie*, 279.

[214] Freud gibt hier die Auskunft seiner Patientin in direkter Rede weiter („Seitdem ich Mitglied der theosophischen Gesellschaft bin und die von ihr herausgegebenen Schriften lese.") und kommentiert den Charakter dieser Vereinigung nicht weiter. Da aber nicht von *einer*, sondern *der* theosophischen Gesellschaft die Rede ist, ist anzunehmen, dass es sich um die 1875 in New York gegründete Theosophische Gesellschaft oder Theosophical Society handelt, deren Emblematik tatsächlich stark aus der alt-indischen Tradition schöpfte; Freud, *Studien über Hysterie*, 279.

[215] Freud, *Studien über Hysterie*, 280.

des Symbols benutzt. Während er die einzelnen bildlichen Elemente der Vision aufgrund der Tatsache, dass sie jeweils eine verborgene Bedeutung haben, als Allegorien bezeichnet, führt er wiederum ihre spezifische Beschaffenheit sowie die Tatsache, dass sie alle so homogen, d.h. aus derselben Quelle zu stammen scheinen, darauf zurück, dass sie Symbole aus dem Okkultismus sind, d.h. einem konkreten und tradierten Zeichen-Fundus entstammen. Entscheidend für Freuds Definition der Allegorie, um dies noch einmal festzuhalten, ist aber vor allem eine gewisse sprachliche Komponente, nämlich die Existenz eines Wortes (in diesem Falle „Kreuz"), das als Schaltstelle, als Weiche, als „Wechsel" eben, fungiert, und das als Verbindungspunkt zwischen zwei separaten Bedeutungen oder Narrativen steht. Während die konkreten Gesichtsbilder seinem Verständnis nach also deshalb Symbole sind, weil sie einem spezifischen, tradierten, ikonographisch-philosophischen Diskurs entstammen, so ist es vor allem die Funktion des Wortes „Kreuz" als Schaltstelle zwischen dem Narrativ des berichteten Visionselements einer-, und dem Narrativ der individuellen, biografischen Bedeutung für die Patientin andererseits, welche die Bilder des Kreuzes und der Sonne zu Allegorien machen. Und während Jung sich in erster Linie auf den Symbolwert dieser Gesichtsbilder, die seiner Auffassung nach ja dem kollektiven Unbewussten der Patientin entstammen würden, konzentriert hätte, steht für Freud hier im Gegensatz dazu die persönliche, subjektive Signifikanz dieser Bilder im Vordergrund des Interesses. Für Freud ist die entscheidende Frage, welche Bedeutung die Symbole für das individuelle Unbewusste dieser spezifischen Patientin haben. Nur weil dieser persönliche Aspekt für ihn im Vordergrund steht, gelingt es ihm zu erfahren, dass die Bilder des Kreuzes und der Sonne für seine Patientin vor allem mit deren Minderwertigkeitsgefühlen zu tun

haben, eine Lesart, die sich durch Jungs Vorgehensweise so wohl nicht erschlossen hätte. Im vorliegenden Beispiel sind also das Kreuz und die Sonne sowohl Symbole als auch Allegorien: Allein die Tatsache aber, dass die Begegnung mit der Theosophie und deren okkultistischen Symbolen die Patientin mit ihren Minderwertigkeitsgefühlen konfrontiert hat, macht diese Symbole in der Vision der Patientin Freuds Ansicht nach zugleich auch zu Allegorien.

Selbst eingedenk des allgegenwärtigen Begriffs des Symbolischen und seiner unkommentierten, auf den ersten Blick beliebigen Verwendung des Allegoriebegriffs zeigen die zitierten Passagen aus den *Studien über Hysterie* sowie aus dem *Bruchstück* also, dass Freud bereits zum Zeitpunkt seiner ersten psychoanalytischen Publikation einen allegoretischen Zugang zu den Inhalten des Unbewussten hatte; ein Zugang, der sich wesentlich von dem Jungs unterscheidet.

Am prominentesten findet sich Freuds Auffassung vom Unbewussten als eine allegorienproduzierende Kapazität aber wohl in seiner Lehre des Zwecks und der Funktionsweise von Träumen. Denn während, wie bereits ausgeführt, eines der Hauptargumente der *Traumdeutung* darin besteht, dass Träume sich aus Symbolen zusammensetzen, die es zu übersetzen und zu deuten gilt, liegt dieser Auffassung einer Übersetzungsfähigkeit zunächst einmal die Annahme zugrunde, dass der Traum insgesamt, als Produkt des Unbewussten, eine Allegorie, d.h. ein Text mit mindestens zwei verschiedenen, mitunter sehr widersprüchlichen Narrativen ist: Die vermeintliche, vordergründige, vom Träumenden im wachen Zustand verbalisierte und dabei – im Zuge der sogenannten „sekundären Bearbeitung“ – weitgehend den Erfordernissen der Logik und Kohärenz angepasste „Geschichte“ bezeichnet Freud als manifesten Trauminhalt,

während die verborgene, „wahre“ Bedeutung sich dahinter, in den latenten Traumgedanken verbirgt und vom Träumer erst geborgen werden muss, wenn dieser die eigentliche „Bedeutung“ seines Traumes zu ergründen wünscht:

> […] für uns schiebt sich zwischen den Trauminhalt und die Resultate unserer Betrachtung ein neues psychisches Material ein: der durch unser Verfahren gewonnene latente Trauminhalt oder die Traumgedanken. Aus diesem letzteren, nicht aus dem manifesten Trauminhalt entwickelten wir die Lösung des Traumes. An uns tritt darum auch als neu eine Aufgabe heran, die es vordem nicht gegeben hat, die Aufgabe, die Beziehungen des manifesten Trauminhalts zu den latenten Traumgedanken zu untersuchen und nachzuspüren, durch welche Vorgänge aus den letzteren der erstere geworden ist.
> Traumgedanken und Trauminhalt liegen vor uns wie zwei Darstellungen desselben Inhaltes in zwei verschiedenen Sprachen, oder besser gesagt, der Trauminhalt erscheint uns als eine Übertragung der Traumgedanken in eine andere Ausdrucksweise, deren Zeichen und Fügungsgesetze wir durch die Vergleichung von Original und Übersetzung kennenlernen sollen.[216]

Der Ursprung für diese Auffassung der allegorischen Beschaffenheit und Ausdrucksform des menschlichen ‚Inneren’, der „indirekten Darstellungsweise im Psychischen“ (BHA 173), findet sich aber eben bereits in jener ersten psychoanalytischen Veröffentlichung Freuds, den *Studien über Hysterie*, in denen er in Zusammenarbeit mit seinem Mentor Josef Breuer die für den damaligen Forschungsstand revolutionäre These vertritt, dass die hysterischen Symptome der Hysterikerin das psychische Trauma, dessen sich die Hysterika selber nicht einmal bewusst ist, nach außen, in die sie umgebende Umwelt, ausdrücken und dieses so in verschobener Form ausagieren und manifestieren. Die Patientin kann nur zur Heilung gelangen, wenn es gelingt, diese verschobene „Anders-Rede“ des aus dem verwundeten ‚Inneren’ stammenden Symptoms außen von der Hysterikerin mit Hilfe ihres Analytikers in die latenten Gedanken im Zentrum des

[216] Freud, *Die Traumdeutung*, 283.

Traumas zu übersetzen. Laut Freud geht es bei dieser Übersetzung des Symptoms in den traumatischen Gedanken auch noch um eine weitere Übersetzungstätigkeit, denn:

> die Hysterischen, die zumeist Visuelle sind, machen es dem Analytiker nicht so schwer wie die Leute mit Zwangsvorstellungen. Ist einmal ein Bild aus der Erinnerung aufgetaucht, so kann man den Kranken sagen hören, daß es in dem Maße zerbröckle und undeutlich werde, wie er in seiner Schilderung desselben fortschreite. *Der Kranke trägt es gleichsam ab, indem er es in Worte umsetzt*.[217]

Auch hier konstituiert die Versprachlichung, die Verbalisierung des traumatischen Erinnerungsbildes, die Übersetzung des Visuellen in die Rede, die eigentliche therapeutische Arbeit, die ja eine hermeneutische ist. Bemerkenswert ist nun wiederum, wie Freud selber in seiner Beschreibung der Beschaffenheit und der Behandlung der Hysterie Zuflucht in einer Visualisierung sucht. In dem, in den *Studien über Hysterie* enthaltenen, theoretischen Kapitel *Zur Psychotherapie der Hysterie*, entwickelt Freud sein eigenes, eben psychoanalytisches, Therapiekonzept. Im Zentrum dieses neuen Konzepts befindet sich seine Definition der „monosymptomatische[n] traumatische[n[Hysterie" als ein „Elementarorganismus, ein einzelliges Wesen", das man sich seinerseits „als ein mehrdimensionales Gewebe von mindestens *dreifacher Schichtung*" vorzustellen habe.[218] Freud entschuldigt sich geradezu für „diese bildliche Ausdrucksweise" und führt die Gewebe-Metapher folgendermaßen weiter aus:

> Es ist zunächst ein *Kern* vorhanden von solchen Erinnerungen (an Erlebnisse oder Gedankengänge), in denen das traumatische Moment gegipfelt oder die pathogene Idee ihre reinste Ausbildung gefunden hat. Um diesen Kern herum findet man eine oft unglaublich reichliche Menge von anderem Erinnerungsmaterial, die man bei der Analyse durcharbeiten muß, in, wie erwähnt, dreifacher Anordnung. Erstens ist eine *lineare, chronologische* Anordnung unverkennbar, die innerhalb jedes einzelnen Themas statthat. [...] [Erinnerungsfaszikel] bilden aber ein ganz allgemeines

---

[217] Freud, *Studien über Hysterie*, 283, Hervorhebung von Freud.

[218] Freud, *Studien über Hysterie*, 291, Hervorhebung von Freud.

> Vorkommnis in jeder Analyse, treten jedes Mal in einer chronologischen Ordnung auf, die so unfehlbar verläßlich ist wie die Reihenfolge der Wochentage oder Monatsnamen beim geistig normalen Menschen, und erschweren die Arbeit der Analyse durch die Eigentümlichkeit, daß sie die Reihenfolge ihrer Entstehung bei der Reproduktion umkehren; das frischeste, jüngste Erlebnis des Faszikels kommt als „Deckblatt" zuerst, und den Schluß macht jener Eindruck, mit dem in Wirklichkeit die Reihe anfing.[219]

Während dieser erste, lineare, chronologische Schichtungstypus also noch denkbar geordnet-übersichtlich, wenn auch gewissermaßen rückwärts, strukturiert ist und so von Freud passend mit einem säuberlich aufgeschichteten „Aktenbündel" verglichen wird, vermag die Charakterisierung der Anordnung des zweiten Schichtungstypus' bereits einen leichten Schwindel im Leser zu erzeugen:

> Diese Themen nun zeigen eine zweite Art von Anordnung; sie sind, ich kann es nicht anders ausdrücken, konzentrisch um den pathogenen Kern geschichtet. […] Es sind *Schichten* gleichen, gegen den Kern hin wachsenden *Widerstandes und damit Zonen gleicher Bewußtseins-veränderung*, in denen sich die einzelnen Themen erstrecken. Die peripherstenSchichten enthalten von verschiedenen Themen jene Erinnerungen (oder Faszikel), die leicht erinnert werden und immer klar bewusst waren; je tiefer man geht, desto schwieriger werden die auftauchenden Erinnerungen erkannt, bis man nahe am Kerne auf solche stößt, die der Patient noch bei der Reproduktion verleugnet.[220]

Endgültig unvorhersehbar, verworren und im wörtlichen Sinne verwickelt ist jedoch die Anordnung des dritten Schichtungstypus', der sich noch weniger als der zweite Typus durch eine objektive, allgemeingültige oder gesetzmäßige Struktur auszeichnet, sondern gänzlich subjektiv der Logik der Wahrnehmung des hysterischen Wahrnehmungsapparates gemäß verläuft:

> Jetzt ist noch eine dritte Art von Anordnung zu erwähnen, die wesentlichste, über die am wenigsten leicht eine allgemeine Aussage zu machen ist. Es ist

---

[219] Freud, *Studien über Hysterie*, 291f., Hervorhebung von Freud.

[220] Freud, *Studien über Hysterie*, 292f., Hervorhebungen von Freud.

> die Anordnung nach dem Gedankeninhalte, die Verknüpfung durch den bis zum Kern reichenden logischen Faden, der einem in jedem Falle besonderen, unregelmäßigen und vielfach abgeknickten Weg entsprechen mag.[221]

Freud vergleicht die nach den beiden ersten, „morphologischen" Schichtungstypen verlaufenden Erinnerungsfaszikel mit „gerade[n]", respektive „bogenförmige[n]", jedoch in beiden Fällen „starre[n]" „Linien", wohingegen der dritte, „dynamische[ ]" Schichtungstypus der „logischen Verkettung" „auf den verschlungensten Wegen aus oberflächlichen in tiefe Schichten und zurück" führe.[222] Ganz besonders betont Freud die Verschlungenheit, Synchronizität und Multiplizität der dritten, logischen Schichtungsart:

> Der logische Zusammenhang entspricht nicht nur einer zickzackförmig geknickten Linie, sondern vielmehr einer verzweigten, und ganz besonders einem konvergierenden Liniensysteme. Er hat Knotenpunkte, in denen zwei oder mehrere Fäden zusammentreffen, um von da an vereinigt weiterzuziehen, und in den Kern münden in der Regel mehrere unabhängig voneinander verlaufende oder durch Seitenwege stellenweise verbundene Fäden ein. Es ist sehr bemerkenswert, um es mit anderen Worten zu sagen, wie häufig ein Symptom *mehrfach determiniert, überbestimmt* ist.[223]

Freud setzt mit dieser Beschreibung der Struktur und seiner Therapierung der Hysterie natürlich lediglich eine in den Naturwissenschaften allgemein übliche Praxis fort, nämlich der Bildung eines an-schaulichen, d.h. inhärent visuellen, Modells; eine Praxis, derer sich oft dann bedient wird, wenn es gilt, ein nicht sichtbares und daher abstraktes Phänomen so gegenständlich und verständlich wie möglich darzustellen.[224]

---

[221] Freud, *Studien über Hysterie*, 293.

[222] Freud, *Studien über Hysterie*, 293.

[223] Freud, *Studien über Hysterie*, 293f., Hervorhebung von Freud.

[224] Diese Praxis ist so elementar, dass sie leicht zu übersehen ist. So erweist sich beispielsweise ein Großteil des Wortschatzes für die menschliche Anatomie, speziell für innere, d.h. für gewöhnlich nicht sichtbare, Körperteile, als Metaphernschöpfungen aus dem Bereich der Botanik („Großhirn*rinde*", „Nerven*faser*"), der Architektur („Wirbel*säule*") und unzähligen anderen Bereichen („Schlüsselbein", „Becken", „Hammer", „Amboss", „Steigbügel", etc.). Diese Tendenz ist im übrigen im Deutschen noch bedeutend stärker ausgeprägt als etwa im Französischen oder Englischen, wo es zwar ganz ähnliche

Signifikant ist aber eben, dass Freud hierbei eine Rückübersetzung vornimmt: Nachdem er zunächst dargelegt hat, wie in der Therapie die Erinnerungsbilder der Hysterika „in Worte um[ge]setzt“ werden müssen, das im nonverbalen Visuellen Geborgene also versprachlicht wird, wählt er zum Zwecke der Erklärung dieses Vorgangs ausgerechnet eine gegenläufige Methode, nämlich die Metaphorisierung, d.h. Verbildlichung abstrakter Gedanken und Vorgänge. Damit bestätigt er indirekt allerdings nur wieder die Gültigkeit seiner Auffassung, dass das menschliche ‚Innere’ mindestens zweifältig, d.h. allegorisch strukturiert ist. Bemerkenswert an dem von Freud aufgestellten Schichtungsmodell ist außerdem der Umstand, dass innerhalb seiner Erläuterungen dieses Modells eine Metaphernverschiebung erfolgt. Denn während Freud sich in seiner Charakterisierung sowohl der ersten, also linearen, chronologischen, als auch der zweite, d.h. konzentrischen, Schichtungsanordnung noch der organischen ‚Gewächsmetapher’ des „Kerns“ bedient, gesellen sich in seine Beschreibung der dritten, logischen Schichtung plötzlich zu der Metapher des Kerns solche ‚Textilmetaphern’ wie „Verknüpfung“, „Faden“ und „Knotenpunkte“. Natürlich spiegelt diese Metaphernverschiebung lediglich die schon lange vor Freud lexikalisierte Metapher des „Gewebes“ wider, mit der ein Begriff aus dem Textilbereich – „Gewebe“ eben – veranschaulichend für biologische Zellen verwendet wurde.

Wortschöpfungen gibt („spinal column“, „ear drum“, „nerve fibre“, etc.), insgesamt jedoch selbst im populären, nicht-medizinischen Sprachgebrauch weitaus häufiger lateinische Ausdrücke gebraucht werden („cerebral cortex“, „clavicle“, „pelvis“, etc.) und es alternative, nicht-lateinische Begriffe oftmals gar nicht gibt. Dieses Phänomen zeigt sich auf interessante Weise in James Stracheys englischer Übersetzung des Werkes Freuds, in der ja beispielsweise die deutschen Begriffe „Ich“, „Über-Ich“ und „Ego“ latinisierend als „ego“, „super-ego“ und „id“ übersetzt wurden, und nicht etwa mit dem durchaus denkbaren und naheliegenden „I“, „over-I“ und „it“.

Dasselbe Metaphernfeld des Textilen setzt Freud fünf Jahre später in der *Traumdeutung* wieder ein, und zwar bezeichnenderweise bei der Deutung seines Traumes von der botanischen Monographie:

> „Botanisch" ist also ein wahrer Knotenpunkt, in welchem für den Traum zahlreiche Gedankengänge zusammentreffen [...]. Man befindet sich hier mitten in einer Gedankenfabrik, in der wie im Weber-Meisterstück
>
> „Ein Tritt tausend Fäden regt,
> Die Schifflein herüber, hinüber schießen,
> die Fäden ungesehen fließen,
> ein Schlag tausend Verbindungen schlägt."[225]

Freud hat also mittlerweile den verkehrstechnischen Begriff des „Wechsels" aus den *Studien über Hysterie* mit dem aus dem Metaphernfeld des Textilen stammenden Begriff des „Knotenpunkts" ersetzt und greift, wie so oft und gerne, auf die Literatur – hier: Goethes *Faust* – als ‚Gewährsfrau' zurück.

Wenngleich Freud selber also zumeist eher von „Symbolen" spricht und den Begriff „Allegorie" höchst selten in der Feder führt, so ist es sein Schreiben, das gleichermaßen performativ verdeutlicht, wie zentral die Form der Allegorie für sein Modell und Konzept des ‚Inneren' ist. Durch die konsequente Bemühung in sich einheitlicher, wenn auch teilweise überlappender, Metaphernfelder baut Freud in seinem Schichtungsmodell des hysterischen Traumas sowie seiner Erläuterung der Beschaffenheit von Träumen erläuternde Allegorien, die wiederum seine grundlegende Auffassung des menschlichen ‚Inneren' als allegorisch, d.h. als eine sich stets in mindestens zwiefacher Form ausdrückende Kapazität – sei es im Traum, sei es im hysterischen Symptom –, widerspiegelt.

---

[225] Freud, *Die Traumdeutung*, 289.

Ich möchte im Folgenden zunächst eine konkrete Fallstudie Freuds besprechen, sodann eine diesem Fall stark ähnelnde Novelle Arthur Schnitzlers untersuchen und dann abschließend diese beiden Berichte miteinander in Hinblick auf Freuds Ausführungen zum Schichtungsmodell vergleichen. Dabei werde ich besonderes Augenmerk auf die Art und Weise richten, in der Schnitzler das Bewusstsein und vor allem das Unbewusste seiner Figuren narrativisiert, und diskutieren, inwiefern auch seine Konstruktion des ‚Inneren' einer Hysterikerin allegorisch konstituiert ist, welche Funktion ein solcher Freud-Kommentar für eine mögliche Lesart seiner Novelle hat und wie bestätigend oder kritisch dieser Verweis möglicherweise ist.

Zweiter Teil. Allegorien in *Bruchstück einer Hysterie-Analyse*

> [...] the case of Dora is first and last an extraordinary piece of writing [...]. For it is a case history, a kind or genre of writing – that is to say, a particular way of conceiving and constructing human experience in written language – that in Freud's hands became something that it never was before.[226]
>
> STEVEN MARCUS

Im Jahre 1905 veröffentlicht Sigmund Freud das Zeugnis einer gescheiterten psychoanalytischen Behandlung, die zu diesem Zeitpunkt bereits fünf[227] Jahre zurück liegt. Im *Bruchstück einer Hysterie-Analyse* zeichnet er seine nur drei Monate dauernde Behandlung der damals 18-jährigen Ida Bauer aus den Jahren 1900 bis 1901 auf, die er unter Wahrung ihrer Privatsphäre Dora nennt. Freud publiziert die Fallstudie dieser, wie er selber eingesteht, missglückten Therapie, um die von ihm in den *Studien über Hysterie* und der *Traumdeutung* aufgestellten Theorien zur psychosexuellen Ätiologie der Hysterie, sowie über die Funktion von Träumen bei der Erhellung und Therapierung der hysterischen Symptome zu illustrieren und zu beweisen. Wie zentral die Narrativisierung seines Materials für den psychoanalytischen Diskurs Freuds ist, belegen seine Eingangsworte, in denen er betont,

> dass wir in unseren Krankengeschichten den rein menschlichen und sozialen Verhältnissen der Kranken ebensoviel Aufmerksamkeit schuldig sind wie den somatischen Daten und den Krankheitssymptomen. Vor allem wird sich

---

[226] Steven Marcus, „Freud and Dora: Story, History, Case History", *In Dora's Case: Freud – Hysteria – Feminism*, Hg. Charles Bernheimer und Claire Kahane. 2. Aufl. (New York: Columbia University Press 1990): 56-91, 65.

[227] Marcus weist auch darauf hin, dass Freud sich bei der Niederschrift des Falles „Dora" aus unerfindlichen Gründen im Datum irrte: Die gescheiterte Analyse erfolgte – wie auch in dieser Arbeit festgehalten – im Herbst 1900, und nicht 1899, wie Freud es von Anfang an und für sämtliche Nachdrucke und Neuauflagen der Fallstudie notieren sollte.

> unser Interesse den Familienverhältnissen der Kranken zuwenden [...]. (BHA 176)

Dora, so erfahren wir von Freud, begann die Therapie eher widerwillig, nämlich auf ein „Machtwort“ (BHA 180) ihres Vaters hin. Seit ihrem 8. Lebensjahr litt sie an „permanenter, anfallsweise sehr gesteigerter Atemnot, die zuerst nach einer kleinen Bergpartie auftrat“ (BHA 179). Die Atemnot hielt etwa sechs Monate lang an und wurde bereits damals vom Hausarzt der Familie als eine „rein nervöse[ ] Störung“ ohne „organische[ ] Verursachung“ diagnostiziert (BHA 179). Als Dora zwölf Jahre alt war, „traten migräneartige halbseitige Kopfschmerzen und Anfälle von nervösem Husten bei ihr auf“ (BHA 179). Während die Migräne im Verlauf der nächsten vier Jahre zunehmend seltener wurde und schließlich verschwand, hielt der Husten hartnäckig an. Als Dora mit 18 Jahren auf Veranlassung des Vaters schließlich bei Freud vorstellig wird, hatte sich der Husten gerade „in charakteristischer Weise“ (BHA 180) verändert und als resistent gegen die damals üblichen Therapien durch Hydrotherapie und lokale Elektrisierung erwiesen. Wie Freud seine Leser wissen lässt, war „das Hauptzeichen ihres Krankseins [ ] Verstimmung und Charakterveränderung geworden“: Dora versteht sich weder mit Vater noch mit Mutter, ist allgemein verschlossen und lebt, mit Ausnahme einiger Ausflüge zu öffentlichen „Vorträgen für Damen“, äußerst zurückgezogen von ihren Eltern und dem anderthalb Jahre älteren Bruder (BHA 181). Der unmittelbare Anlass für den Entschluss des Vaters, Dora von Freud behandeln zu lassen, scheint ein Abschiedsbrief Doras gewesen zu sein, den die Eltern „auf oder in dem Schreibtisch des Mädchens fanden“, sowie ein nicht lange darauf folgender

Ohnmachtsanfall, den Dora „nach einem geringfügigen Wortwechsel“ mit ihrem Vater erlitt (BHA 181).

Wie Freud im allerersten Satz des *Bruchstücks* angibt, geht es ihm beim Abfassen der Dora-Episode wohlgemerkt darum, seine in den *Studien über Hysterie* „aufgestellten Behauptungen über die Pathogenese hysterischer Symptome und die psychischen Vorgänge bei der Hysterie durch ausführliche Mitteilung einer Kranken- und Behandlungsgeschichte zu erhärten“ (BHA 163). Die Zielvorgabe ist damit ganz klar abgesteckt: Freud muss die Quellen für die von ihm als die „allergewöhnlichsten“ erklärten „somatischen und psychischen Symptome[ ]“ (BHA 181) von Doras Hysterie „in den Intimitäten des psycho-sexuellen Lebens der Kranken“ nachweisen, sowie „daß die hysterischen Symptome der Ausdruck ihrer geheimsten verdrängten Wünsche sind“ (BHA 164). Ein wesentliches Hindernis bei der Suche nach den pathogenen Erfahrungen, so lässt Freud seine Leser wissen, stelle der durch die Patientinnen ausgeübte Widerstand dar. Freud verlegt sich daher darauf, Doras Vater nach dessen Meinung zu den Ursachen für die Krise seiner Tochter zu befragen. Freud wird so nicht von seiner Patientin selber, sondern von deren Vater auf die Spur der Familie K. gelenkt. Die K.s sind ein mit der Familie Doras befreundetes Ehepaar, das mit seinen Kindern in B. lebt, einem Südtiroler Kurort, an dem Doras Familie sich seit einigen Jahren über längere Zeiträume aufgrund der Krankheiten des Vaters aufhält. Diese mannigfaltigen Krankheits- und Schwächezustände hatte Freud, den der Vater der damals 12-jährigen Dora konsultiert hatte, auf die Syphilis zurückgeführt, mit welcher der Vater, ein „Großindustrieller in sehr behäbiger materieller Situation“, sich vor seiner Ehe mit Doras Mutter infiziert hatte (BHA 176). Laut Darstellung von Doras Vater handelt es sich bei dem Verhältnis zu den

K.s um eine „intime Freundschaft“ (BHA 183), die ihren Anfang mit der Pflege nahm, die Frau K. Doras Vater während dessen ernsthaftester Krankheitsepisode in B. hatte angedeihen lassen. Herr K. sei unterdessen, so der Vater weiter, „stets sehr liebenswürdig gegen [Dora] gewesen, habe Spaziergänge mit ihr unternommen, [...], ihr kleine Geschenke gemacht, doch hätte niemand etwas Arges daran gefunden“ (BHA 183). Dieser Frauentauschkonstellation entsprechend – mit Frau K. als des Vaters ‚neuer Frau’ und der zwölfjährigen Dora als Herrn K.s neuem Objekt der Begierde – habe seine Tochter, so der Vater weiter, „die zwei kleinen Kinder des Ehepaares K. in der sorgsamsten Weise betreut, gleichsam Mutterstelle an ihnen vertreten“ (BHA 183). Diese Situation scheint sich über die nächsten vier Jahre erstreckt zu haben, bis die nunmehr sechzehnjährige Dora mit ihrem Vater und den K.s einige Sommerwochen in L., einem Ferienort an einem Alpensee, verbringen soll. Als Doras Vater nach einigen Tagen sich, wie geplant, von Dora und den K.s verabschieden und alleine zurück nach Wien reisen will, „erklärte das Mädchen plötzlich mit größter Entschiedenheit, sie reise mit [...]“ (BHA 183). So geschieht es dann auch und erst einige Tage nach dieser überstürzten Abreise mit dem Vater liefert Dora, so der Vater, „die Aufklärung für ihr auffälliges Benehmen, indem sie der Mutter zur Weiterbeförderung an den Vater erzählte, Herr K. habe auf einem Spaziergang nach einer Seefahrt gewagt, ihr einen Liebesantrag zu machen“ (BHA 184). Als Doras Vater und Onkel Herrn K. zur Rede stellten, bestritt dieser nicht nur vehement Doras Anschuldigungen, sondern verlegte sich sogar noch darauf, die Sechzehnjährige der Lüge bzw. einer allzu blühenden Fantasie zu bezichtigen. Dazu dienten ihm Berichte aus dem Munde von Doras Vertrauten, Frau K., denenzufolge Dora sich mit Vorliebe altersungeeigneter Lektüre hingebe und auch im Übrigen „nur für

sexuelle Dinge Interesse zeige“ (BHA 184). Doras Vater führt gegenüber Freud das veränderte Wesen seiner Tochter sowie ihre Selbstmordfantasien also auf diesen umstrittenen Vorfall am See samt seinen Folgen zurück. Im übrigen hat er sich der Position der K.s angeschlossen und hält die Geschichte über Herrn K.s Liebeseingeständnis am See für eine Ausgeburt von Doras frühreifer Fantasie. Der von Dora nun geforderte Abbruch jeglichen Kontaktes zu den K.s komme für ihn schon wegen seiner „ehrliche[n] Freundschaft“ (BHA 184) zu Frau K. nicht in Frage. Zwar kommentiert er, dass „[d]ie arme Frau“ „sehr unglücklich mit ihrem Manne“, also Herrn K., sei und er „übrigens nicht die beste Meinung“ von diesem habe, dies scheint ihn jedoch nicht daran zu hindern, den Beteuerungen des Herrn K. mehr Glauben zu schenken als denen seiner eigenen Tochter (BHA 184). Dora jedoch habe laut den Worten ihres Vaters nun einen „Haß gegen die K.“ (BHA 184).

Freud übernimmt des Vaters Ansicht, es sei das Erlebnis mit Herrn K., d.h. die „Liebeswerbung und [die] darauffolgende[ ] Ehrenkränkung“ (BHA 185) gewesen, die das psychische, pathogene Trauma darstelle, auf das Doras Hysterie zurückzuführen sei. Freud bemerkt, dass die hysterischen Symptome Doras jedoch der Episode am See um acht Jahre vorausgingen, es also in der Analyse vor allem auch um die Untersuchung von Doras Kinderjahren werde gehen müssen. Es ist nun Dora selber, die Freud von einem Erlebnis erzählt, „welches sogar besser geeignet war, als sexuelles Trauma zu wirken“ (BHA 186). Als Dora 14 Jahre alt war, veranlasste Herr K. seine Frau und Dora dazu, am Nachmittag in seinen Geschäftsladen zu kommen, um von dort einer Prozession auf dem Hauptplatz von B. zuzusehen. Rechtzeitig, so weiß Dora zu berichten, sei es Herrn K. jedoch gelungen, seine Frau dazu zu bewegen, zu Hause zu bleiben, und gleichzeitig die

Angestellten wegzuschicken, um so mit Dora allein im Geschäft zu sein. Dort habe er die Rollläden heruntergelassen und sodann Dora an sich gedrückt und geküsst. Freud bemerkt, scheinbar ohne die Spur eines Zweifels: „Das war wohl die Situation, um bei einem 14jährigen unberührten Mädchen eine deutliche Empfindung sexueller Erregtheit hervorzurufen“ (BHA 186). Doch nicht so Dora: Das Mädchen sei von einem „heftigen Ekel“ (BHA 186) ergriffen worden, habe sich losgerissen und sei an Herrn K. vorbei aus dem Laden gerannt. In der Folge hätten jedoch weder Dora noch Herr K. diesen Vorfall je mit einer Silbe einander oder Dritten gegenüber erwähnt. In der ersten Zeit nach Herrn K.s Überfall habe Dora es aber vermieden, mit ihm allein zu sein und auch einen bereits geplanten Ausflug mit dem Ehepaar K. habe Dora damals ohne Angabe von Gründen abgesagt.

Freud wertet die Unlustgefühle der vierzehnjährigen Dora angesichts der sexuellen Avancen des Herrn K. als „bereits ganz und voll hysterisch“ (BHA 187). Es handle sich bei ihrer Abwehr nicht nur um eine „Affektverkehrung“, sondern außerdem gar um eine „*Verschiebung* der Empfindung“: „Anstatt der Genitalsensation, die bei einem gesunden Mädchen unter solchen Umständen gewiß nicht gefehlt hätte, stellt sich bei ihr Unlustempfindung ein, welche dem Schleimhauttrakt des Einganges in den Verdauungskanal zugehört, der Ekel“ (BHA 187). „Akzidentelle Ursachen hatte der Ekel Doras bei diesem Kusse sicherlich nicht“, so weiß Freud, sei Herr K. doch „ein noch jugendlicher Mann von einnehmendem Äußern“ (BHA 187). Im Folgenden beschreitet Freud einen Weg, der seine Behandlung des Falles Dora insgesamt charakterisiert und zu dessen Scheitern führen wird: Er „glaub[t]“ „zu erkennen“, er schafft sich „Rekonstruktionen“, er „denk[t]“ (BHA 187f.). Anstatt auf Doras Berichte zu hören,

pickt er sich aus dem von ihr erzählten Material, was er benötigt, und ersinnt sodann ein Narrativ – d.h. eine Erzählung mit Exposition, Entwicklung, Höhepunkt und Auflösung – das den Erfordernissen seiner Theorien zur Pathogenese hysterischer Symptome entspricht. Seine Analyse der Szene des aufgedrängten Kusses in K.s Laden lautet somit folgendermaßen: Da Ekelgefühle, die Freud nur in Bezug auf Nahrung als solche zu definieren scheint, nicht zu den hysterischen Symptomen Doras gehören, wohl aber eine Art Phantomschmerz, nämlich der „Druck, auf den Oberkörper von jener Umarmung" Herrn K.s, den Dora fortan zeitweise verspürt, sowie einer weiteren „Eigentümlichkeit[ ]", dass Dora „an keinem Manne vorbeigehen wollte, den sie in eifrigem oder zärtlichem Gespräch mit einer Dame stehen sah" (BHA 188), kombiniert Freud, dass Dora bei Herrn K.s aufgedrängter Umarmung auch dessen erigiertes Glied gefühlt haben müsse. Dieses Gefühl habe sie aufgrund seiner Anstößigkeit verdrängt und durch die harmlosere Empfindung des Druckes gegen ihren Oberkörper ersetzt; ein Gefühl, das nur deshalb eine solche Dominanz erlangen konnte, da es aus einer verdrängten Quelle stammt. Freud sieht hierin „[e]ine neuerliche Verschiebung [ ] vom Unterkörper auf den Oberkörper" (BHA 188). Und Dora möge nicht etwa deshalb nicht an einem Mann vorbeigehen, „den sie in sexueller Erregung glaubt" (BHA 188) (da er sich „in eifrigem oder zärtlichem Gespräch mit einer Dame" befindet), weil Herrn K.s Liebesattacke traumatisch auf sie gewirkt habe, sondern weil sie nicht wieder mit einer Erektion konfrontiert werden wolle. Abschließend bemerkt Freud befriedigt und in geflissentlicher Übergehung der Tatsache, dass es zur Aufstellung seiner Analyse zahlreicher „Konstruktionen" und Spekulationen seinerseits bedurfte, an denen die Patientin selber zu keinem Zeitpunkt beteiligt war:

> „Es ist bemerkenswert, wie hier drei Symptome – der Ekel, die Drucksensation am Oberkörper und die Scheu vor Männern in zärtlichem

> Gespräch – aus einem Erlebnis hervorgehen und wie erst die Aufeinanderbeziehung dieser drei Zeichen das Verständnis für den Hergang der Symptombildung ermöglicht.“ (BHA 188)

Diese Assoziations- und Kombinationskette Freuds ist aber auch ein Beispiel für dessen Überzeugung, dass das hysterische Symptom an sich des „Beitrages von beiden Seiten“ bedürfe:

> „Es kann nicht zustande kommen ohne ein gewisses *somatisches Entgegenkommen*, welches von einem normalen oder krankhaften Vorgang in oder an einem Organe des Körpers geleistet wird. Es kommt nicht öfter als einmal zustande [...], wenn es nicht eine psychische Bedeutung, einen *Sinn* hat.“ (BHA 200; Hervorhebung von Freud)

Signifikanterweise verdichtet sich auch im Anschluss an diese Ausführung Freuds Gebrauch von Metaphern bzw. was er an anderer Stelle als „Wechsel“ bezeichnet: Der psychologische Sinn würde mit dem hysterischen Symptom „verlötet“, es entstünden „Verknüpfungen“ (BHA 200). Auch hier scheint sich das von ihm definierte „Wechsel“-Phänomen wieder performativ in Freuds eigenen Sprachgebrauch einzuschreiben; der von ihm diagnostizierte, für die Hysterie charakteristische Hang zur Allegorisierung greift also auf den Sprachgebrauch des Analysierenden über –Freuds Schreiben wird selber ein Stück weit „hysterisch“, insofern es Zuflucht zu Allegorien nimmt, welche die eigentliche und äußerst schwer in anschauliche Bilder zu fassende Bedeutung von Freuds Ausführungen ans Licht zu bringen suchen.[228]

---

[228] Vgl. hierzu auch Steven Marcus, der in seiner, für die „Dora“-Forschung wegweisenden, Studie aus dem Jahre 1974 in Bezug auf das *Bruchstück* beobachtet: „The general form of what Freud has written bears certain suggestive resemblances to a modern experimental novel. Its narrative and expository course, for example, is neither linear nor rectilinear; instead its organization is plastic, involuted, and heterogeneous and follows spontaneously an inner logic that seems frequently to be at odds with itself; it often loops back around itself and is multidimensional in its representation of both its material and itself.“; Marcus, *Freud and Dora*, 64. Der letzte zitierte Satz verdeutlicht, inwiefern Freuds eigenes Narrativ die „hysterische“, verschlungene („loops back around itself and is multidimensional“) Struktur des von ihm selbst entwickelten Schichtenmodells annimmt.

Wenden wir uns nach diesem Überblick auf Freuds Darstellung von Doras „Krankheitszustand“ nun dem Herzstück sowohl seines Berichts als auch seiner Analyse der Patientin zu: dem Bericht eines Traumes Doras. Es handelt sich um den bereits zitierten Traum von einem Hausbrand, in dem Doras Vater die Mutter daran hindert, ihre Schmuckschatulle ins Freie zu retten und im Zuge von dessen Analyse durch Freud der Begriff des „Wechsels“ fällt. Dora hatte diesen Traum zum Zeitpunkt der Erzählung bereits drei Mal geträumt, weshalb Freud ihn für ganz besonders wichtig erachtet. Als „zweideutig“, d.h. als einen „Wechsel“ hatte Freud aber nicht etwa eine Formulierung aus Doras Traumbericht bezeichnet, sondern eine solche, die sie im Zuge ihrer freien Assoziation zum manifesten Traumgeschehen tätigte:

> Also der Papa hat in diesen Tagen mit der Mama einen Streit gehabt, weil sie nachts das Speisezimmer absperrt. Das Zimmer meines Bruders hat nämlich keinen eigenen Ausgang, sondern ist nur durch das Speisezimmer zugänglich. Der Papa will nicht, daß der Bruder bei Nacht so abgesperrt sein soll. Er hat gesagt, das ginge nicht; es könne doch bei Nacht etwas passieren, daß man hinaus muß. (BHA 226)

Freud fixiert sich also auf die Formulierung, dass nachts etwas passieren könne und man deshalb hinaus müsse. Dora bietet daraufhin die Assoziation an, dass sie an dem Tag vor der Nacht, an dem sie diesen Traum das erste Mal träumte, während eines Gewitters mit ihrem Vater in L., dem Ort, an dem die beiden die Ferien mit Familie K. verbringen sollten, ankam, und der Vater seine Sorge vor einem Blitzschlag geäußert hatte angesichts des Ferienhauses, das aus Holz war und keinen Blitzableiter besaß. Durch diese Verbindung des Traums mit den K.s hat Freud endlich gefunden, wonach er suchte. Durch gezieltes Nachfragen gelingt es ihm im Folgenden Dora erkennen zu lassen, dass sie den Traum erstmalig in der Nacht geträumt hatte, die dem Tag folgte, an dem Herr K. ihr seinen Liebesantrag am See gemacht hatte. Sodann macht sich Freud

daran, herauszufinden, wieso Dora den Traum nur noch zwei weitere Male geträumt haben will, wenn sie doch nach dieser Nacht noch drei weitere Nächte in L. im Ferienhaus mit den K.s verbracht habe. Mehr als ein Nebenprodukt dieses Insistierens Freuds entsteht nun Doras Bericht, dass Herr K.s Nachstellungen im Anschluss an die für ihn erfolglos ausgegangene Werbung um Dora am See noch aggressiver geworden seien: Als Dora sich nach ihrer gemeinsamen Rückkehr mit Herrn K. von ihrem verstörenden Seespaziergang zu einem Schläfchen hingelegt hatte, wachte sie plötzlich davon auf, dass Herr K. im Schlafzimmer vor dem Sofa, auf dem sie liegt, steht. Von Dora zur Rede gestellt, was er dort zu suchen habe, antwortet er lediglich, dass er sich nicht davon abhalten lasse, in sein Schlafzimmer zu gehen und dass er im Übrigen nur etwas habe holen wollen. Dora scheint von diesem Zwischenfall so beunruhigt worden zu sein, dass sie sich für ihre nächste Morgentoilette von Frau K. den Schlüssel für das Schlafzimmer erbittet. Als Dora sich am Nachmittag für ihre Ruhepause wieder im Schlafzimmer einschließen will, fehlt der Schlüssel und Dora ist davon überzeugt, dass Herr K. ihn hat verschwinden lassen.

Anstatt nun diese Episode zum Anlass zu nehmen, Doras Gefühle Ernst zu nehmen und sie bei ihrer Empörung angesichts der Ungläubigkeit, die ihre Berichte über Herrn K.s dreiste Nachstellungen beim Vater und Frau K. ausgelöst hatten, sowie die Komplizenrolle, die Frau K. bei den eindeutigen Grenzüberschreitungen ihres Mannes spielt, verweilen zu lassen, scheint Freud auch gegenüber Dora diese neuen Erkenntnisse der Geschehnisse in L. lediglich zum Anlass dafür genommen zu haben, sich befriedigt

über das Zutreffen seiner Traumtheorien auszubreiten.[229] Zwar bezeichnet Freud Dora gegenüber das Treiben Herrn K.s ganz deutlich und zutreffend als „Nachstellungen" (BHA 228), er verwendet jedoch ungleich mehr Energie darauf, weiterhin die „Wechsel" in Doras Traum zu untersuchen, als empathisch auf ihren Bericht über die versuchte sexuelle Belästigung zu reagieren. Freud dringt auf das Schmuckkästchen, das Doras Mutter im Traum vor dem Hausbrand in Sicherheit bringen wollte. Dabei erfährt er, dass Doras Vater seiner Frau einmal ein Armband schenken wollte, diese jedoch lieber so genannte Tropfenohrringe haben wollte und das Armband mit der Bemerkung ablehnte, er solle es lieber einer anderen, d.h. wohl Frau K., schenken. Freud hakt an dieser Stelle nach und mutmaßt: „Da werden Sie sich gedacht haben, Sie nähmen es gerne?" (BHA 230). Dora entgegnet, so Freud, mit „[i]hre[r] damals gewöhnlichen Redensart, etwas Verdrängtes anzuerkennen": „‚Ich weiß nicht'" (BHA 231). Vor allem aber habe Herr K. Dora einmal ein Schmuckkästchen geschenkt, was Freud im Folgenden dazu veranlasst,

[229] Freuds alleiniges Interesse an Dora als Fall, d.h. als Illustrierung und Beweis seiner Theorien zur Hysterie und zur Traumarbeit, und gänzliches Desinteresse an Dora als Person ist, nicht nur aus heutiger Sicht, stupende. Zwar wäre es nicht angemessen, Freud vorzuwerfen, dass auch er der populären zeitgenössischen Auffassung anhängt, dass ein pubertierendes Mädchen von 14 oder auch 16 Jahren ihrer körperlichen Entwicklung gemäß auch psychosexuell voll ausgereift und damit eine geschlechtsreife Erwachsene ist. Wie Paul H. Ornstein im Zuge seiner Diskussion des Falles Dora zu bedenken gibt, ist der Gedanke, dass die Adoleszenz eine eigenständige Lebensphase darstellt, eine verhältnismäßig späte Ergänzung zur psychoanalytischen Entwicklungstheorie, die in die 50er und 60er Jahre fällt; Paul H. Ornstein, „Did Freud understand Dora? Fragment of an Analysis of a Case of Hysteria (1905)," *Freud's Case Studies: Self-Psychological Perspectives*. Hg. Barry Magid (Hillsdale, NJ: Analytic Press, 1993): 31-85, 40. Dass Freud der zeitgenössischen Auffassung gemäß also ebenfalls davon ausgeht, dass eine Vierzehnjährige ebenso erregt-beglückt auf die Ausdrücke der sexuellen Begierde des Herrn K. reagieren müsste, wie dies seiner Auffassung nach anscheinend jede erwachsene Frau täte, kann jedoch nicht an der Erkenntnis vorbeiführen, dass es Freuds Pflicht als Psychoanalytiker gewesen wäre, seiner Patientin empathisch und unvoreingenommen zuzuhören. Es ist nicht im wesentlichen, wie allerorts in der Sekundärliteratur zum Fall Dora ganz richtig bemerkt wird, Freuds Versäumnis, Doras Übertragung auf ihn zu erkennen, sondern vielmehr sein Versagen während jenes elementaren Schrittes, der *vor* dem der Übertragung liegt, nämlich dem des geduldigen, einfühlsamen Zuhörens, das zum Scheitern von Doras Analyse führte. Und es ist zwar zutreffend, dass Doras Behandlung Freuds Entdeckung der Funktion der Übertragung und Gegenübertragung vorausging; Freuds Unvermögen, Doras Version der Geschichte wirklich zur Kenntnis zu nehmen und zu respektieren, kann und muss auch zu diesem frühen Zeitpunkt in der Geschichte der Psychoanalyse bereits als der entscheidende Faktor im Scheitern Freuds am Fall Dora gesehen werden.

ein weitverzweigtes Beziehungsgeflecht mit dem Schmuckkästchen als Knotenpunkt, als Weiche, als Wechsel, sichtbar zu machen. ‚Schmuckkästchen' sei demnach ein weit verbreiteter, umgangssprachlicher Ausdruck „für das weibliche Genitale", was für den Traum bedeute, dass Dora ihre Genitalien in Gefahr durch Herrn K. wähne, da dieser nun ein „Gegengeschenk" für die frühere Gabe ‚seines' Schmuckkästchens einfordere (BHA 231). Freud fühlt sich dazu berechtigt, den im Traum vor Doras Bett stehenden Vater mit Herrn K. zu ersetzen, der es ja in Wirklichkeit war, den Dora beim Aufwachen im Ferienhaus vor ihr stehen sah, sowie Doras Mutter, die abgelehnt hatte, was Dora angeblich nur zu bereitwillig angenommen hätte, nämlich ein Schmuckgeschenk. Freud behauptet als Nächstes, ohne dies näher zu erläutern, dass in Doras Traum „überhaupt alles ins Gegenteil verwandelt" sei und man daher „annehmen" durch „geben" ersetzen müsse: Dora sei „bereit, dem Papa zu geben, was die Mama ihm verweigert, und das, um was es sich handelt, hätte mit Schmuck zu tun" (BHA 231f.). Da ja aber in diesem Traum jedes Wort oder Element eigentlich das Gegenteil bedeute, müsse man auch Doras Mutter mit Frau K. ersetzen: „Sie sind also bereit, Herrn K. das zu schenken, was ihm seine Frau verweigert" (BHA 232). In diesem angeblichen Wunsch Doras, Herrn K. das, d.h. ihr Schmuckkästchen, – Sex –, zu geben, was dessen Frau ihm verweigere (da diese ihre ‚ehelichen Pflichten' Doras Vater angedeihen lässt), liegt nach Freud „de[r] Gedanke[ ], der mit soviel Anstrengung verdrängt werden muß, der die Verwandlung aller Elemente in ihr Gegenteil notwendig macht" (BHA 232). Doras Traum bedeute demnach „[n]icht nur, daß Sie sich vor Herrn K. fürchten, noch mehr fürchten Sie sich vor sich selber, vor Ihrer Versuchung, ihm nachzugeben. Sie bestätigen also dadurch, wie intensiv die Liebe zu ihm war" (BHA 232).

Neben dem Schmuckkästchen enthalten die Assoziationen zu Doras erstem Traum jedoch laut Freud noch einige andere „Wechsel“. Als einen solchen hatte Freud ja die von Dora wiedergegebene, reale Formulierung des Vaters, dass nachts etwas passieren könne und man hinaus müsse, bezeichnet. Freud wendet sich nun erneut diesen Worten Doras zu. Es geht ihm nun darum, die von ihm behauptete, zentrale Rolle von Erlebnissen aus der frühen Kindheit sowohl für die Bildung des Trauminhalts als auch für die Symptome der Hysterikerinnen zu belegen: „Ein ordentlicher Traum steht gleichsam auf zwei Beinen, von denen das eine den wesentlichen aktuellen Anlaß, das andere eine folgenschwere Begebenheit der Kinderjahre berührt“ (BHA 233). Mittels geschickten Nachfragens gelingt es Freud nun, folgende Deutung herauszuarbeiten: Das im Traum vorkommende Feuer symbolisiere sowohl sein Gegenteil, Wasser, als auch Liebe (die, wie Freud nicht zu bemerken versäumt, ebenfalls nass mache). Hieraus kombiniert Freud, dass Dora als Kind lange Zeit Bettnässerin gewesen sein müsse. Dora bestätigt, dass sie im Alter von sieben Jahren wieder angefangen habe, ihr Bett nass zu machen: „Es war bis kurz vor dem nervösen Asthma“ (BHA 235). Anstatt an dieser Stelle nachzuhaken, um herauszufinden, was zu diesem Zeitpunkt vorgefallen ist, dass Dora zunächst zur Bettnässerin wurde, um hiervon direkt zu nervösen, d.h. nicht-somatischen Asthmabeschwerden überzugehen, vermerkt Freud, dass seine Traumdeutung ihm damit vollendet scheint. Vor allem aber führt Freud Doras Bettnässen auf deren Masturbation zurück, „die in der Ätiologie des Bettnässens überhaupt eine noch zu gering geschätzte Rolle spielt“ (BHA 237). Dora habe gegenüber Freud ihren Vater für ihr Kranksein, d.h. ihre als hysterisch diagnostizierten Symptome, verantwortlich gemacht. Dies war von Dora durchaus nicht figurativ gemeint, sondern sie

bezog sich damit ganz konkret auf die voreheliche, syphilitische Erkrankung ihres Vaters, die ihr bekannt war, und von der sie glaubte, dass sie sich auf sie als Tochter des Kranken in Form von Hysterie übertragen hatte. Was sich jedoch auf Freuds Nachfragen hin herausstellt, ist, dass Doras Mutter an körperlichen Folgen der Syphilis ihres Ehemanns leidet, nämlich an Unterleibsschmerzen und einem als Katarrh bezeichneten vaginalen Ausfluss. Nach Freuds Interpretation glaube Dora aber, dass auch ihr – völlig normaler – Ausfluss ein Katarrh und somit ihrem syphilitischen Vater zu verdanken sei. Freud wittert hinter dieser Schuldzuweisung an den Vater eine Selbstbeschuldigung Doras. Freud bestätigt Doras mutmaßliche Selbstbeschuldigung indem er sie wissen lässt, dass ihr Ausfluss wohl nicht von der Syphilis des Vaters herrühre, sondern auf ihre Masturbation im Kindesalter zurückzuführen ist. Im Weiteren aber bezeichnet Freud explizit das Wort „Katarrh“ als einen „Wechsel“ (BHA 245). Dora glaube, so Freud, wie die Mutter vom Syphilis-kranken Vater einen Genitalkatarrh bekommen zu haben, weshalb sich ihr als hysterisches Symptom diagnostizierter, hartnäckiger Husten, der ursprünglich von einem tatsächlichen Katarrh der Atemwege herrührte, eben als hysterisches Symptom gewissermaßen angeboten habe. Darüber hinaus sei dieser Husten ein Nachahmen des lungenkranken Vaters gewesen, mit dem Dora ihr Mitleid und ihre Sorge für den Vater Ausdruck gegeben habe und außerdem habe der Husten „gleichsam in die Welt hinaus[gerufen], was ihr damals vielleicht noch nicht bewußt geworden war: ‚Ich bin die Tochter von Papa. Ich habe einen Katarrh wie er. Er hat mich krank gemacht, wie er die Mama krank gemacht hat. Von ihm habe ich die bösen Leidenschaften, die sich durch Krankheit strafen’“ (BHA 245). Bei der Erklärung dieser allegorischen Wechselfunktion des Hustens bedient sich Freud abermals einer bildlichen,

allegorisierenden, aus der Natur(-wissenschaft) schöpfenden Ausdrucksweise, die das Schichtenmodell aus den *Studien über Hysterie* aufgreift: „Zuunterst in der Schichtung ist ein realer, organisch bedingter Hustenreiz anzunehmen, das Sandkorn also, um welches das Muscheltier die Perle bildet“ (BHA 245).

Erneut greift Freud das Traumelement des vor Doras Bett stehenden Vaters auf. Während der Vater im Traum in Doras Schlafzimmer gekommen ist, um sie vor dem Feuer in Sicherheit zu bringen, habe er in der Realität die 7- bis 8-Jährige geweckt, damit sie nicht das Bett nass mache. Diesem „Naß“ falle, so Freud, im Traumgedanken „infolge leicht herstellbarer Beziehungen die Rolle eines Knotenpunktes für mehrere Vorstellungskreise zu“ (BHA 252f.). Es müsse Dora bekannt sein, dass „es auch ein Naßwerden beim sexuellen Verkehre gibt, daß der Mann dem Weib etwas Flüssiges in *Tropfenform* bei der Begattung schenkt“[230] (BHA 253). In den Knotenpunkten „Naß“ und „Tropfen“ aber treffen und kreuzen sich Freuds Ansicht nach zwei Gefühls- oder Vorstellungskomplexe Doras. Mit dem sexuellen Nass habe Doras Mutter von ihrem Ehemann auch den Ausfluss bekommen. Bei Dora habe sodann die Furcht vor dem verunreinigenden Nass des Vaters, das sie ihrer Mutter dennoch geneidet und sich in infantiler, ödipaler Liebe vom Vater gewünscht habe, zu einer Verschiebung in das Symptom des weniger anstößigen Nass’ des Bettnässens und der von Freud aufgezeigten Bedeutung des am Bett stehenden Vaters im Trauminhalt geführt. Ebenso deute im Trauminhalt der „Wechsel“ in Gestalt der Tropfenohrringe, die sich die Mutter vergeblich vom Vater gewünscht hatte, sowohl auf das tropfenförmige sexuelle Nass des Vaters als auch den Assoziationskreis „Schmuck“, der für Reinheit, also das Gegenteil

[230] Hervorhebung von Freud.

von Verunreinigung oder Besudelung stehe. Freud bezeichnet die Begriffe „Naß“, bzw. „Tropfen“, sowie „Schmuck“ allegorisierend als „Wortbrücken“, über die alle die genannten Bedeutungsanteile in das Traumelement, d.h. die „Reminiszenz von den ‚Schmucktropfen’ übergeführt“ worden seien (BHA 253). Die Tatsache, dass Dora von Herrn K. ein Schmuckkästchen, also ein Behältnis, in welches man z.B. Schmucktropfen/Tropfenohrringe legen kann, und das Freuds Ansicht nach ja sowieso gemeinhin für das weibliche Geschlechtsteil stehe, geschenkt bekommen hat, vervollständigt – und vervollkommnet – nur noch das von Freud nachgezeichnete, vielverzweigte Geflecht, das Doras Gefühls- und Vorstellungskomplexe zu den Themen Sexualität, Liebe, Eifersucht, Verlangen, Reinheit und Verunreinigung und Schuld darstellen soll. Die große Ironie von Freuds interpretatorischer tour de force, als die sich das Bruchstück einer Hysterie-Analyse zweifelsohne erweist, besteht freilich darin, dass es sich dabei um einen einzigen großen, performativen Wechsel Freuds handelt. Es gibt seinen Lesern in erster Linie Aufschluss über Freuds eigene Psyche; über seine Motive und Antriebe bei der Therapie Doras. Und es verrät vor allem sein Verlangen und seine Verleugnungen, nicht aber die seiner Patientin.

Dritter Teil. Allegorien in *Fräulein Else*

> Das Frühjahr und der Herbst sind die idealen Jahreszeiten, um sich Körper und Geist zu widmen, und die Natur hilft dabei, indem sie ihr bestes gibt: die blühenden Wiesen im Mai und Juni, die warmen Farben der Wälder im September und Oktober, aber auch die Regentage im November, die zum dolce far niente einladen.[231]
>
> AZIENDA PER IL TURISOMO SAN MARTINO DI CASTROZZA, PRIMIERO E VANOI

Der wesentliche Unterschied zwischen Freuds Geschichte des Falles Dora und Schnitzlers Geschichte des Falles Else ist die jeweilige Stimme, in welcher wir Leser von den Erfahrungen und Empfindungen der beiden jungen Frauen hören. Während wir Doras Geschichte stets nur über den Mittelsmann Freud vernehmen können und das *Bruchstück* somit, wie zuvor dargestellt, vor allem als die Erzählung Freuds betrachtet werden muss und weit weniger als das Doras selber, lässt Schnitzler die Titelheldin seiner Monologerzählung ohne zwischengeschaltete, erzählende und verzerrende Instanz „direkt" zum Leser sprechen. Im Vergleich zu ihrer Leidensgenossin Dora verfügt die Figur Else also über eine autonomere Stimme. Dennoch ist auch diese Stimme eine zutiefst bedrohte, denn auch Elses Geschichte zeugt von einer systematischen Sprachlosigkeit, die schließlich sogar zur Stimmlosigkeit wird.

Die Parallelen zwischen den Figuren Dora und Else sowie zwischen den beiden Berichten ihrer jeweiligen Lebens- und Konfliktsituationen sind so zahlreich und eng, dass die Ansicht, nach der *Fräulein Else* als Schnitzlers korrigierende Antwort auf Freuds Beschreibung des Falles Dora gesehen werden muss, sich in den letzten Jahren

[231] Von der Webseite des Fremdenverkehrsamts von San Martino di Castrozza; www.sanmartino.com, Stand: März 2012.

großer Beliebtheit erfreut hat.[232] Da wären zunächst einmal die auffälligen Übereinstimmungen zwischen den persönlichen Daten und Lebenssituationen der beiden. Dora ist zum Zeitpunkt ihrer Analyse bei Freud im Jahre 1900 18 Jahre alt und kommt aus einer wohlhabenden, prominenten, jüdisch-säkularen, in Wien ansässigen Familie. Else ist zum Zeitpunkt der Handlung, dem 3. September 1896, 19 Jahre alt.[233] Auch sie entstammt einem großbürgerlichen, seinen jüdischen Glauben nicht praktizierenden, Wiener Elternhaus. Beide Frauen hatten als Kinder und Jugendliche besonders enge, zärtliche Beziehungen zu ihren Vätern, deren persönliche Unzulänglichkeiten und vor allem schambesetzte Geheimnisse diese in den Augen ihrer pubertierenden Töchter jedoch sukzessive in einem zunehmend kritischen und ambivalenten Licht haben dastehen lassen. Während es in Doras Fall die Geschlechtskrankheit des Vaters ist, die der Familie, zumindest in den Augen der Mutter und der Tochter, einen moralischen Makel verleiht, setzt Elses Vater durch seine immer waghalsiger werdenden Börsenspekulationen das Vermögen und den Ruf seiner Familie aufs Spiel –und nicht zuletzt auch die Zukunft seiner Tochter, denn Elses Position auf dem Heiratsmarkt steht in unmittelbarer Verbindung zu dem finanziellen Wert des Vaters sowie zu dessen sozialem Prestige. Sowohl Else als auch Dora haben ein angespanntes Verhältnis zu ihrer Mutter; Doras Mutter wird von Freud als eine „wenig gebildete, vor allem aber unkluge

---

[232] Tatsächlich ist es zumindest höchst wahrscheinlich, dass Schnitzler schon sehr bald nach dessen Veröffentlichung das *Bruchstück einer Hysterie-Analyse* zur Kenntnis genommen hat, beruft sich Freud in diesem Werk doch auf Schnitzler als Gewährsmann. In Bezug auf seine Bemerkung: „Wer den Kranken gesund machen will, stößt dann zu seinem Erstaunen auf einen großen Widerstand, der ihn belehrt, daß es dem Kranken mit der Absicht, das Leiden aufzugeben, nicht so ganz, so voll ernst ist“, bemerkt Freud in einer Fußnote, dass Schnitzler dieser „Erkenntnis“ in seinem 1898 erschienenen Einakter *Paracelsus* „sehr richtigen Ausdruck gegeben“ habe (BHA 203).

[233] Wie die Dora-Forschung schon bald vermelden konnte, verbarg sich hinter dem Pseudonym „Dora“ Ida Bauer (1882-1945), Tochter des Textilindustriellen Philip Bauer und Schwester des prominenten Politikers und Austromarxisten Otto Bauer.

Frau“ (BHA 178) charakterisiert, die an einer „‚Hausfrauenpsychose’“ (BHA 178) leide, also einen Putzfimmel[234] habe und sonst an nichts anderem, nicht einmal ihren Kindern, auch nur das geringste Interesse zeige. Dora habe sich Freud gegenüber stets nur überaus kritisch über ihre Mutter geäußert und habe nur äußerst wenig mit ihr zu tun. Else wiederum bezeichnet ihre Mutter als „ziemlich dumm“, sie habe von Else „keine Ahnung“ (FE 325). Sowohl Else als auch Dora haben einen älteren Bruder, zu dem jedoch kein engeres Verhältnis zu bestehen scheint. Es lassen sich drei Komplexe ausmachen, an denen beide Frauen gleichermaßen leiden: Zunächst sehen sich beide pubertätsspezifischen Konflikten ausgesetzt, sodann leiden beide an ihren Familien und ihrem engsten persönlichen Umfeld und schließlich hadern sie mit ihrer soziokulturellen Rolle als Frauen und Jüdinnen im patriarchalischen und antisemitischen Wien der Jahrhundertwende.

Über diese Lebensdaten und -umstände hinaus gleichen sich Dora und Else jedoch am signifikantesten in ihrer unbestechlichen und scharfsinnigen Analyse ihrer jeweiligen Lage und in der Klarheit und Schonungslosigkeit, mit der sie das Ausmaß begreifen und benennen, in dem sie von ihrer nächsten Umwelt, ihrer Familie und engsten Vertrauenspersonen manipuliert, ausgenutzt und verraten werden. Die Dora aus Freuds Bericht scheint sich des kompromittierenden und keineswegs kindgerechten oder harmlosen Charakters der Rolle, die für sie in dem von ihrem Vater und dem Ehepaar K. angestrebten Arrangement des Partnertauschs vorgesehen war, durchaus bewusst gewesen zu sein. Die diesbezüglich an den Tag gelegte Passivität ihrer Mutter musste Dora schlimmstenfalls als Komplizenschaft werten, im günstigsten Falle würde sie wohl

[234] Freud sieht dieses Zwangsverhalten in Verbindung mit der ‚Beschmutzung’ durch den syphilitischen Ehemann, der Doras Mutter ja ihren Genitalkatarrh beschert habe (BHA 178f.).

einsehen müssen, dass sie ihrer Mutter einfach nicht wichtig genug war, als dass diese sich den Versuchen ihres Mannes entgegengestellt hätte, Dora an Herrn K. zu verschachern. Noch schlimmer wurde es dann, als sich der ehemals respektvolle Herr K., der bislang die noch fragile und im Reifen begriffene weibliche Identität der Heranwachsenden mit seiner Aufmerksamkeit noch in durchaus angemessener und für Doras Entwicklung vorteilhafter Weise unterstützt hatte, die Grenzen dieser Rolle des attraktiven, jedoch väterlichen Freundes eindeutig überschritt als er versuchte, die 14-jährige Dora sexuell zu verführen. Nach dem, was wir Freuds Bericht entnehmen können, fühlte Dora sich jedoch spätestens dann gänzlich verraten und im Stich gelassen, als Herr K. seinen zweiten großen Vorstoß am See nicht nur leugnete und sie somit der Lüge bezichtigte, sondern als dann auch noch ihr geliebter Vater Herrn K.s Version der Geschichte der ihren vorzog und die bislang von Dora schwärmerisch verehrte Frau K. ihrem Mann zur Hilfe geeilt war und Doras altersgemäße sexuelle Neugier mit einem verleumderischen Bericht über Doras angebliche Besessenheit mit sexuellen Themen in den Schmutz zog.[235] Dora aus Freuds Darstellung war sich darüber im Klaren, dass sie von den Erwachsenen ganz nach deren Belieben wahlweise entweder als Kind oder unreife Heranwachsende, oder aber als erwachsene Frau und damit als Sexualobjekt behandelt wurde: Wenn es darum ging, ungestört ihre Affäre zu verfolgen, so Freud, überließen der Vater und Frau K. Dora nur allzu gern Herrn K. als Ersatzfrau und -mutter für die Kinder der K.s, während Herr K. dazu bereit war, als eine Art Schweigegeld für seine Billigung des Verhältnisses zwischen seiner Frau und Doras Vater dessen Tochter

[235] Dieser Aufzählung ist natürlich auch noch der Verrat durch Freud hinzuzufügen, der sich mit seiner Instrumentalisierung Doras für die Bestätigung seiner Thesen in die unrühmliche Reihe derer einreihte, die es in einem bemerkenswerten Maße an Einfühlung und Parteinahme mit Dora vermissen ließen.

als Geliebte zu akzeptieren. Als Dora ihre Rolle in diesem Kuhhandel jedoch verweigerte und als solchen erst enttarnte, verwiesen die Beteiligten nur allzu bereitwillig auf Doras Unreife, infantil-überbordende Fantasie und vermeintliche sexuelle Verdorbenheit.

In einer nicht unähnlichen Lage befindet sich Schnitzlers Else. Die erzählte Zeit der Novelle umfasst einige Stunden am Nachmittag und frühen Abend des 3. September 1896. Else verbringt die Sommerferien mit ihrer Tante Emma und deren erwachsenen Sohn Paul in dem Südtiroler Ferienort San Martino di Castrozza. Wie Else sich nur allzu schmerzlich bewusst ist, ist sie hierbei der geduldete Gast der reicheren Verwandten, denn um die Finanzen ihrer Eltern steht es in den letzten Jahren aufgrund der riskanten Börsengeschäfte des Vaters, eines prominenten Anwalts, zunehmend schlechter. Die Erzählung beginnt *in medias res* mit einer programmatischen Verweigerung Elses: „*‚Du willst wirklich nicht mehr weiterspielen, Else?'* – ‚Nein, Paul, ich kann nicht mehr. Adieu.'" (FE 324). In dieser scheinbar nebensächlichen, auf eine Tennispartie bezogenen Ablehnung Elses ist ihr sich nun auf den nächsten Seiten vor den Augen des Lesers entfaltende Konflikt bereits *in nuce* enthalten: Else ist es leid, weiter ‚mitzuspielen', sie hat die (Gesellschafts-)Spiele der Erwachsenen gründlich satt –sie kann einfach nicht mehr. Diese Weigerung, den Anforderungen der ihr zugedachten Rollen im gesellschaftlichen und familiären Miteinander weiterhin zu entsprechen wird im letzten Drittel der Erzählung im Ausbruch dessen kulminieren, was die anderen Figuren der Erzählung als einen hysterischen Anfall werten –eine Diagnose, der sich auch viele Kritiker von *Fräulein Else* zunächst anschlossen. Überhaupt lässt sich im Echo auf *Fräulein Else* eine der Entwicklung in der Dora-Forschung ganz ähnliche Wandlung beobachten: Während noch bis Ende der sechziger Jahre diejenigen Kritiken überwiegen,

welche die Figur Else als unerträglich narzisstische, emotional unreife und hysterische Göre charakterisieren, setzt ab dann eine dem feministischen Dora-Revival der 60er und 70er Jahre nicht unähnliche, vielstimmige Neubewertung ein, die, so denke ich, dem bemerkenswert sensiblen und empathischen Standpunkt Schnitzlers ungleich mehr Rechnung trägt, als dies in den ersten Jahrzehnten nach Erscheinen von *Fräulein Else* im Jahre 1924 der Fall war. Die These von *Fräulein Else* als eine späte, korrigierende Entgegnung Schnitzlers auf das Zeugnis von Freuds Entmündigung Doras ist deshalb so attraktiv und überzeugend, da es Schnitzler nicht nur gelang, ein einfühlsames und scharfsichtiges Sittengemälde rund um das Dasein junger Frauen im großbürgerlichen Wien der Jahrhundertwende zu zeichnen, sondern weil er, zumindest für das Empfinden vieler heutiger Leser, aufzuzeigen vermochte, dass die vermeintlich hysterische, also krankhafte Reaktion Elses auf die an sie herangetragenen Erwartungen vielmehr eine vollkommen gesunde, verzweifelt um Selbstbehauptung bemühte Antwort auf eine dahinsiechende, moralisch marode und im Grunde unmenschliche Gesellschaft ist. Denn schon bald nach Einsetzen der Erzählung erhält Else von ihrer Mutter in Wien einen Expressbrief, in dem diese ihre Tochter mit vielen umwundenen Worten dazu anhält, den ebenfalls im Hotel residierenden Kunsthändler Dorsday um die stattliche Summe von 30.000 Gulden zu bitten, damit dem Vater einmal mehr aus der finanziellen Bredouille geholfen werde. Sollte die Summe nicht binnen 48 Stunden beschafft sein, drohten dem Vater Gefängnis und der Familie der finanzielle und soziale Bankrott. Else durchschaut sogleich, dass dieser dramatische, wortreiche und zutiefst manipulative Appell der Mutter an ihr „liebes Kind“ zur Rettung des armen Papa einer Aufforderung zur Prostituierung gleichkommt.

Wie Dora sieht also auch Else sich ganz deutlich für die Interessen ihrer Eltern instrumentalisiert und auch sie wird in abstoßender Weise von ihrer Mutter zum einen fortwährend als „Kind“ tituliert und zugleich nur geringfügig verschleiert von ihr dazu angehalten, sich für den Vater an den alternden Herrn Dorsday zu verkaufen. Der Großteil der Erzählung enthält sodann Elses äußerst gewundenen und widersprüchlichen Überlegungs- und Gedankenprozess; die Bedingungen des an sie herangetragenen Bittgesuchs an Dorsday verändern sich jedoch ebenfalls: Zunächst äußert Dorsday seine Bedingung für die rasche Zahlung der geforderten Summe, und zwar dass er die unbekleidete Else eine Viertelstunde lang auf seinem Hotelzimmer anschauen will. Mitten in das Hin und Her von Elses Überlegungen darüber, ob sie auf diesen entwürdigenden Handel eingehen soll oder nicht, trifft ein weiterer Expressbrief der Mutter ein –der Vater benötigt nun nicht mehr bloß 30.000 sondern 50.000 Gulden. Die um Selbstbestimmung und den Erhalt ihrer Würde bemühte Else ersinnt nun einen Ausweg, der ihr in ihrer Zwangslage gerade noch erträglich erscheint: Anstatt Dorsday den Machtrausch zu gewähren, sich ihm nackt unter vier Augen zu präsentieren, wird sie ihn im Musikzimmer aufsuchen und sich dort ihm und sämtlichen anderen Anwesenden nackt zeigen. Was absurd scheinen mag – wenn es entwürdigend ist, sich vor einem Fremden nackt zu zeigen, so müsste dies doch umso mehr für eine ganze Gruppe elegant gekleideter Unbekannter gelten – und schließlich auch von den Anwesenden als die Handlung einer Hysterikerin gesehen wird, ergibt jedoch eine Art perversen Sinn: Else hat begriffen, dass für Dorsday ein wesentlicher Reiz in dessen Forderung liegt, sie nur für sich zu haben, sie ihm von Angesicht zu Angesicht ausgeliefert zu sehen und sie womöglich im Anschluss gar zu weiteren sexuellen Diensten bewegen zu können. Nicht

nur stellt Elses eigenmächtiges Umstoßen der von Dorsday aufgestellten Bedingungen ihre Handlungsmacht ein Stück weit wieder her –gleichzeitig agiert sie im Grunde performativ nur aus, was ihr als Faktum sowieso schon lange allzu schmerzlich bewusst ist, nämlich dass sie als junge, unverheiratete Frau öffentliches Eigentum ist, nach der Pfeife der bürgerlichen Gesellschaft zu tanzen hat und ohnehin nur über ein Minimum an Selbstbestimmung und Handlungsmacht verfügt. Im Anschluss an ihre Darbietung im Musikzimmer fällt sie noch an Ort und Stelle und wie toll lachend in Ohnmacht, um kurz darauf aus dieser wieder zu erwachen und festzustellen, dass sie zwar alles um sich herum wahrnehmen, sich selber in diese Geschehnisse jedoch nicht mehr einschalten kann –sie hat die Sprache verloren. Wie Doras bemächtigt sich also auch Elses die als typisch hysterisch diagnostizierte Aphonie, die Stimmlosigkeit. Die Novelle endet mit den sich langsam verlierenden Worten Elses, der es in ihrem sprachlosen, aber wachen Zustand gelungen war, eine große Dosis Veronal, ein damals weit verbreitetes Barbiturat gegen Menstruationsschmerzen, einzunehmen.

Wie dargelegt ähneln die Lebensumstände Elses und Doras einander sehr, auch werden beide in einer Konfliktsituation gezeigt, in der sie sich von den ihnen am nächsten stehenden Menschen benutzt fühlen, woraufhin beide in einer Weise reagieren, die von ihrer Umwelt als hysterisch abgetan wird. Dieser Umstand sowie einige Details in *Fräulein Else* wie z.B. die Tatsache, dass der deutsche Name des Ferienortes San Martino di Castrozza St. Martin am Sismunthbach lautet und, wie Astrid Lange-Kirchheim[236] bemerkt, eine Figur namens „Doktor Zigmondi“ durch Elses *stream of consciousness* geistert, legen bereits bei oberflächlicher Betrachtung die Vermutung

[236] Astrid Lange-Kirchheim, „Weiblichkeit und Tod: Arthur Schnitzlers ‚Fräulein Else'“, Der Deutschunterricht 54 (2002): 36-47, 40.

nahe, dass Schnitzler zumindest stark inspiriert gewesen sein muss von Freuds Dora-Fallgeschichte[237]. Tatsächlich, so möchte ich im Folgenden argumentieren, ist es jedoch Schnitzlers Poetologie in der Darstellung von Elses ‚Innerem', d.h. ihren sich jagenden und beständig etwas umkreisenden, sich immer wieder widersprechenden Gedanken, sowie die sorgfältig durchkonstruierte, textilartige Verkettung und Verknüpfung verschiedener Narrativstränge in ihren Gedanken und Fantasien, welche der durch Verdichtung und Verschiebung bestimmten, und somit allegorisierenden Beschreibung des ‚Inneren' sehr nahe kommen, die wir aus Freuds Schilderung des Falles Dora sowie aus dem Schichtenmodell der *Studien über Hysterie* kennen.

Schon bei einer Lektüre, welche die Psychoanalyse völlig außer Acht lässt, fällt die kreisende, spiralenförmige Struktur von Elses Gedankenfetzen als herausragendstes formales Merkmal der Erzählung auf. Elses Überlegungen, ob und wie den Forderungen der Eltern und Dorsdays nachzukommen ist, oszillieren beständig zwischen ihrer klaren, kritischen und schonungslosen Sicht ihres Vaters mitsamt dessen Schwächen und Fehlern und ihrer naiven, idealisierenden Liebe für den Vater ihrer Kindheit hin und her.[238] Dieses Hin und Her bestimmt jedoch Elses *stream of consciousness* insgesamt und

---

[237] Meines Wissens ist es bislang nicht gelungen, anhand von Schnitzlers Nachlass einen Nachweis dieses Einflusses auf Schnitzlers Erzählung zu erbringen. Vgl. Frederick J. Beharriell, "Schnitzler's 'Fräulein Else': 'Reality' and Invention". Modern Austrian Literature: Journal of the International Arthur Schnitzler Research Association 10 (3/4) (1977): 247-264.

[238] Die widerstreitenden Gefühle Elses für ihren Vater, die die gesamte Novelle durchziehen, finden sich in kompakterer Form auf ca. zwei Seiten der Erzählung. Dort versucht Else im Anschluss an ihre erste Unterredung mit Dorsday, in der dieser ihr seine Bedingung, sie nackt zu sehen, genannt hat, sich zu sammeln und mit der Erkenntnis fertigzuwerden, dass ihr Vater seine Frau dazu veranlasst hat, die gemeinsame Tochter dazu zu animieren, sich zur Ehrenrettung des Vaters an den Hals eines ältlichen Lebemanns zu werfen. Die Passage beginnt mit: „ [...] Aber so war es bequemer und sicherer, nicht wahr, Papa? Wenn man eine so hübsche Tochtger hat, wozu braucht man ins Zuchthaus zu spazieren? [...] Nein, du hast zu sicher auf meine kindliche Zärtlichkeit spekuliert, Papa, [...]" (FE 349f.). Gleich hierauf aber bricht genau diese kindliche Zärtlichkeit gegenüber dem Vater bei Else durch als sie sich die Zukunft als Tochter eines verurteilten Kriminellen ausmalt: „Der Papa empfängt uns im gestreiften Sträflingsanzug. Er schaut nicht bös drein, nur traurig. Er kann ja gar nicht bös dreinschauen. – Else, wenn du mir damals das

macht somit nicht nur aus, was als Schnitzlers treffliche Illustrierung des Wankelmuts einer emotional noch nicht ganz ausgereiften jungen Frau gelten muss, sondern überhaupt eine scharfsichtige Charakterisierung der emotionalen Ambivalenz darstellt, der alle Menschen zeitlebens unterworfen sind. So denkt die von ihrer Zukunft fantasierende Else eben noch mit Bestimmtheit: „Aber Kind will ich keines haben. Ich bin nicht mütterlich", um schon im nächsten Absatz zu beschließen: „Einen Gutsbesitzer werde ich heiraten und Kinder werde ich haben." (FE 336). Die Gedankenschleifen, welche Elses Gedanken und Gefühle zu ihrem Vater beschreiben, verlaufen jedoch allmählich immer enger und kreisen somit den Kern des Konflikts immer mehr ein, bis Else schließlich in ihrem Barbituratrausch Hand in Hand mit dem geliebten Vater ihrer Kindheit davonzufliegen meint. Ganz wesentlich für den Aufschluss des hinter dieser Fantasie stehenden, traumatischen Kern- oder Urerlebnisses sind jedoch einige Phrasen und Worte, die auch bei Schnitzler wie diejenigen „Wechsel" funktionieren, die Freud in Doras Assoziationsketten ausgemacht haben wollte. So bemerkt Else zu diesem Traum-Vater kurz bevor sie zu fliegen meint: „Gib mir die Hand, Papa. [...] Küss' mir doch nicht die Hand. Ich bin ja dein Kind, Papa." (FE 381). Als sich aber Dorsday einige Stunden zuvor von Else verabschiedete, nachdem er ihr seine Bedingung für die Zahlung der 30.000 Gulden genannt hatte, hat dieser der angewiderten jungen Frau die Hand geküsst:

Geld verschafft hättest, das wird er sich denken, aber er wird nichts sagen. Er wird nicht das Herz haben, mir Vorwürfe zu machen. Er ist ja seelengut, nur leichtsinnig ist er. [...] Er kann ja nichts dafür, es ist eine Art von Wahnsinn" und: „Was muß er durchgemacht haben, ehe er die Mama veranlaßt hat, diesen Brief zu schreiben?" (FE 350f.). Elses Fantasie über das klägliche Ende des Vaters endet jedoch mit einer äußerst aufschlussreichen Wendung, die das mangelnde Vertrauen, das Else zu ihrem „Filou"-Vater hat, unterstreicht: „Und jetzt sitzt er zusammen mit Mama im selben Zimmer, wo er übermorgen hängen wird, und raucht eine Havannazigarre. Woher hat er immer noch Havannazigarren?" (FE 351).

> Seine gepflegten Finger sehen aus wie Krallen. Nein, nein, ich will nicht. Warum sag' ich es denn nicht? Bring' dich um, Papa! Was will er denn mit meiner Hand? Ganz schlaff ist mein Arm. Er führt meine Hand an seine Lippen. Heiße Lippen. Pfui! Meine Hand ist kalt. Ich hätte Lust, ihm den Hut herunterzublasen. Ha, wie komisch wär' das. Bald ausgeküßt, du Schuft? (FE 341)

Das Motiv des Handkusses ist im Text zunächst also mit Dorsday verbunden. In ihrer Fantasie am Ende der Erzählung aber weist Else einen Handkuss des Vaters aufgrund seiner Unangemessenheit zurück: Ein Vater küsst seiner Tochter nicht die Hand, ein Fremder hingegen schon. Ein weiterer Begriff, der den Vater mit Dorsday verknüpft, ist Elses Schimpfwort für den schmierigen Kunsthändler: „Schuft" (FE 347). Auch Elses Vater ist natürlich ein Schuft, jemand, dessen jüngste Krise, für deren Behebung seine Tochter sich verkaufen soll, deshalb so aus dem Ruder gelaufen ist, weil er seine an der Börse erlittenen Verluste zunächst auch noch durch die Veruntreuung von Mündelgeldern auszugleichen versuchte. Else ist sich außerdem sicher, dass ihr Vater die Mutter mehr als einmal betrogen hat. Vielleicht gerade weil sie sich hinsichtlich des Moralkodexes ihres Vaters keinerlei Illusionen hingibt, fühlt sich Else von einem Typ Mann angezogen, den sie in ihren Gedanken als „Filou" bezeichnet: „Ach Gott, ich hab' nichts gegen Filous, im Gegenteil" (FE 328) und: „Die Filous sind mir gefährlich." (FE 335). Zwar wirft sie kurz darauf Dorsday in Gedanken an den Kopf:

> Sie möchten wohl gern ein Filou sein, Herr von Dorsday? – Von weitem sehen Sie manchmal so aus. Wie ein verlebter Vicomte, wie ein Don Juan – mit Ihrem blöden Monocle und Ihrem weißen Flanellanzug. Aber ein Filou sind sie noch lange nicht. (FE 335f.)

Der Punkt ist jedoch nicht, dass Else sich nicht eingestehen mag, dass sie den alternden Lebemann Dorsday in Wirklichkeit doch attraktiv findet und sich die sexuelle Begegnung mit ihm sogar heimlich wünscht, sondern dass die Figur des Dorsday mit der

des Vaters verknüpft ist und Else sich zumindest auf vorbewusster Ebene über die Manipulation und den Missbrauch, den beide Männer unter dem Deckmantel väterlicher bzw. onkelhafter Zuneigung zu begehen trachten, ebenso im Klaren ist wie über die Gesetze der damals im großbürgerlichen Wien herrschenden ‚Liebesökonomie'[239].

An wieder anderer Stelle wird von ihr ein weiterer Begriff in die Nähe des von ihr begehrten Männertyps gerückt: „Eigentlich spiele ich besser [Tennis] als Cissy Mohr; und Paul ist auch nicht gerade ein Matador. Aber gut sieht er aus – mit dem offenen Kragen und dem Bösen-Jungen-Gesicht." (FE 324). Der „Matador" taucht danach noch mehrmals im Text auf: Während eines Spaziergangs um das Hotel, der das Kreisen von Elses verzweifelten Gedanken in seiner ziellosen Zirkularität performativ nachzuahmen scheint[240], schläft sie kurz auf einer Bank ein und hat einen Traum, in den auch wieder viele Elemente eingegangen sind, die Else im Wachen durch den Kopf gegangen waren. In diesem Traum hat Else sich als Ausweg aus ihrer Notlage das Leben genommen und wohnt nun ihrer eigenen Beerdigung bei. Als sie gegen Ende des Traumes vor dem Friedhofstor angekommen ist, heißt es: „Die Marineoffiziere stehen Spalier. Guten Morgen, meine Herren. Öffnen Sie das Tor, Herr Matador. Erkennen Sie mich nicht? Ich bin ja die Tote... Sie müssen mir darum nicht die Hand küssen..." (FE 353). Nachdem sie aus diesem Traum erwacht, fragt sie sich: „Was war denn das für ein Matador?" (FE 354) und zwei Seite später nochmals: „Matador – wenn ich nur drauf käm', was – eine Regatta war es, richtig und ich habe vom Fenster aus zugesehen. Aber wer war der Matador?" (FE 356). Der Leser wird also förmlich von Else auf das Rätsel, wer sich

---

[239] So denkt Else spöttisch: „Die edle Tochter verkauft sich für den geliebten Vater, und hat am End' noch ein Vergnügen davon. [...] Aber für eine Million? – Für ein Palais? Für eine Perlenschnur? Wenn ich einmal heirate, werde ich es wahrscheinlich billiger tun" (FE 333).

[240] Else fragt sich: „Zum wievielten Mal lauf' ich jetzt eigentlich um das Hotel herum?" (FE 359).

hinter dem geheimnisvollen Bild des handküssenden Matadors verbergen mag, gestoßen. Umso mehr wird der Leser daher aufmerken, wenn der Matador das nächste Mal auftritt, nämlich als Else nach ihrer öffentlichen Entblößung zusammenbricht und sich in benommenem Zustand fragt: „Warum flüstern sie denn alle? Wie in einem Sterbezimmer. Gleich wird die Bahre da sein. Mach' auf das Tor, Herr Matador!" (FE 375). Hier lässt sich das erneute Auftreten des Matadors auf den einige Seiten zurückliegenden Sterbetraum zurückführen, allerdings mit dem Unterschied, dass Else dem Matador gegenüber jetzt erstmals das familiäre ‚Du' verwendet. Den letzten Auftritt hat die Figur des Matadors jedoch in Elses finaler, verworrener Vision in Folge der sechs in Wasser aufgelösten Veronal-Tabletten: „Da marschieren sie alle im Sträflingsgewand und singen. Mach' auf das Tor, Herr Matador! Das ist ja alles nur ein Traum." (FE 380). Die einzige andere Person aber, die Else in diesem Zustand mit ‚du' anredet und auffordert, mit ihr zu gehen, ist, wie bereits diskutiert, ihr Vater, dessen Handkuss sie ob seiner Unangemessenheit ablehnt. Die beiden „Wechsel" des (ungewollten) Handkusses sowie des Schufts/Filous/Matadors kommen hier also zu einem Knotenpunkt zusammen und verknüpfen die Figur des Vaters mit der Dorsdays und das Motiv des Missbrauchs mit dem der Verführung. Dabei ist es nicht zwingend, Elses Missbrauch durch den Vater als einen sexuellen Missbrauch zu lesen, obwohl es, wie von Astrid Lange-Kirchheim überzeugend dargelegt, im Text mehrere Anhaltspunkte für ein solches dunkles Familiengeheimnis gibt. So heißt es im Brief der Mutter, wenngleich auf die finanzielle Misere der Familie bezogen, aber äußerst zweideutig: „‚Mein liebes, liebes Kind, mir tut es ja so leid, daß du in deinen jungen Jahren solche Dinge mitmachen mußt, aber glaub' mir, der Papa ist zum geringsten Teil selbst daran schuld.'" (FE 331). Und ebenfalls auf

die Spekulationen des Vaters gemünzt sinniert Else wenig später: „Immer diese Geschichten! Seit sieben Jahren! Nein – länger. Wer möcht' mir das ansehen? Niemand sieht mir was an, auch dem Papa nicht." (FE 332). Nach der Logik dieser von Lange-Kirchheim aufgezeigten Doppelbedeutung, bei der das wirtschaftliche Fehlverhalten des Vaters das noch beschämendere sexuelle Fehlverhalten überdeckt und für dieses wie eine Chiffre wirkt, ist die von ihr vorgenommene Interpretation, nach der ein Riss in Elses vorletztem Paar eleganter Seidenstrümpfe als Sinnbild für die Verletzung ihrer Jungfräulichkeit steht, durchaus nachvollziehbar. Weiter weist Lange-Kirchheim darauf hin, dass die Tatsache, dass der Vater ausgerechnet Mündelgelder veruntreut hat, als eine Metapher für den Missbrauch an dem Gute eines anderen Mündels, nämlich seiner Tochter, zu sehen ist.[241] Lange-Kirchheims Ausführungen zur These des sexuellen Missbrauchs durch Elses Vater ist nicht nur bestechend, sondern stützt die von mir argumentierte hohe Relevanz der Freuds Schichtenmodell ähnelnden Struktur von Schnitzlers Erzählung. So anachronistisch und somit unwahrscheinlich die Thematisierung sexuellen Missbrauchs innerhalb der Familie in der Literatur des frühen 20. Jahrhunderts auf den ersten Blick scheinen mag, so überzeugend, da systematisch durch Schnitzler angelegt, erscheint sie, wenn man sich der aufwändigen und zugleich stringenten Anordnung und Verknüpfung von Assoziations- und Motivketten bewusst wird, die diesem Subtext zugrunde liegt. Doch selbst wenn man diesen von Lange-Kirchheim vorgeschlagenen Schritt nicht mitgehen mag, muss doch außer Zweifel stehen, dass es sich bei der Beziehung zwischen Else und ihrem Vater um ein

[241] Lange-Kirchheim, „Weiblichkeit und Tod", 39.

Missbrauchsverhältnis handelt. In dieser exponierten Beziehung konzentriert sich jedoch lediglich, was auch Else in ihren klaren Momenten nur allzu deutlich sieht:

> Ihr wart es, könnt ich sagen, Ihr habt mich dazu gemacht, Ihr alle seid schuld, daß ich so geworden bin, nicht nur Papa und Mama. Auch der Rudi ist schuld und der Fred und alle, alle, weil sich ja niemand um einen kümmert. Ein bißchen Zärtlichkeit, wenn man hübsch aussieht, und ein bißl Besorgtheit, wenn man Fieber hat, und in die Schule schicken sie einen, und zu Hause lernt man Klavier und Französisch, und im Sommer geht man aufs Land und zum Geburtstag kriegt man Geschenke und bei Tisch reden sie über allerlei. Aber was in mir vorgeht und was in mir wühlt und Angst hat, habt ihr euch je darum gekümmert? (FE 355f.)

Wie in der Forschungsliteratur oft diskutiert wurde und es auch die hier vorangegangenen Ausführungen nachzeichnen, ist eine Beeinflussung Schnitzlers durch Freuds frühe Schriften zur Hysterie, die sich dann in *Fräulein Else* mit beinahe zwanzigjähriger Verzögerung niederschlägt, sehr naheliegend. Schon der Titel *Fräulein Else* gemahnt ja an die der Fallgeschichten aus den *Studien über Hysterie* wie z.B. *Frau Emmy v. N.* und *Frl. Elisabeth v. R.*[242]. Der Umstand aber, dass Elses Selbstentblößung im Musikzimmer von den Klängen der dort am Klavier gespielten Szene *Reconaissance* (‚Wiedererkennen' oder ‚Eingeständnis') aus Schumanns *Carnaval* untermalt wird, muss gar als ein noch deutlicherer Verweis Schnitzlers auf Freud gelesen werden –lautete doch das Diktum des letzteren, dass die Hysterikerinnen primär an Reminiszenzen litten.[243] Desweiteren möchte ich argumentieren, dass der unbarmherzige Freud der Dora-Analyse selber Eingang in *Fräulein Else* gefunden hat, und zwar in der Figur des „Doktor F.", die erstmalig im ersten Expressbrief der Mutter Erwähnung findet: „‚Am sechsten um zwölf muß das Geld da sein, Doktor F.' – Wer ist Doktor F.? Achja, Fiala – ‚ist unerbittlich.'"

---

[242] Vgl. Lange-Kirchheim, „Weiblichkeit und Tod", 39.

[243] Vgl. Lange-Kirchheim, „Weiblichkeit und Tod", 39.

(FE 330). Im zweiten Expressbrief heißt es dann: „‚Wiederhole flehentlich Bitte mit Dorsday reden. Summe nicht dreißig, sondern fünfzig. Sonst alles vergeblich. Adresse bleibt Fiala.'“ (FE 361). Dieses „Adresse bleibt Fiala“ wird im Folgenden von Else in Gedanken dreizehn Mal Mantra-artig wiederholt; es peitscht sie voran und hindert sie daran, je zur Ruhe zu kommen –wahrlich unerbittlich. Außerdem bedeutet Fiala auf tschechisch ‚Veilchen', und Veilchen tauchen ausgerechnet zusammen mit einer anderen blauen Blume, dem Vergiss(!)meinnicht, an anderer, signifikanter Stelle im Text auf, nämlich in Elses Traum von ihrem eigenen Begräbnis, direkt vor der bereits zitierten Passage über den Matadoren:

> „Die Geschworenen sind alle bestochen von Fiala. [...] Da bleiben sie alle auf den Straßen stehen und wundern sich. Wie darf man jemand anschaun, der tot ist! Das ist zudringlich. Ich gehe lieber übers Feld, das ist ganz blau von Vergissmeinnicht und Veilchen. Die Marineoffiziere stehen Spalier. Guten Morgen, meine Herren. Öffnen Sie das Tor, Herr Matador.“ (FE 353)

Somit ist dieser Doktor F. das zentrale Glied einer Leitmotivkette, die für Unerbittlichkeit steht und Elses Selbstmordversuch vorausdeutet. Denn in ihrer letzten, inkohärenten Vision, die dem Abbruch ihres Bewusstseinsstroms unmittelbar vorausgeht, heißt es dann: „Adresse bleibt Fiala, vergiß nicht. Es sind nur fünfzigtausend, und dann ist alles in Ordnung. Da marschieren sie alle im Sträflingsgewand und singen. Mach' auf das Tor, Herr Matador!“ (FE 380).

Die – um Freuds Metaphorik aufzugreifen – Verknüpfungspunkte zwischen der Dora-Analyse und Schnitzlers Else-Psychogramm sind also ähnlich vielschichtig wie die Knotenpunkte des Freudschen Schichtenmodells –und nicht minder ambivalent als diese. Denn neben Schnitzlers oben herausgearbeiteter Bestätigung von Freuds Postulat der

Strukturierung hysterischer Komplexe laut Schichtenmodell, die in der Gestaltung von Elses Hysteriekomplex und der Funktion von Knotenpunkten, bzw. allegorischen Wechseln in der Schnitzlerschen Erzählung zu sehen ist, stellt *Fräulein Else* gleichzeitig auch eine Rehabilitierung Doras und eine Demontage Freuds, bzw. von dessen Schreiben und Methodik dar. So verdeutlicht die Novelle unter der strikten Fokussierung auf Elses Innenwahrnehmung und eigene Perspektive nicht nur, inwiefern die junge Frau absolut adäquat auf den erlittenen sexuellen Missbrauch durch eine Vertrauensperson und den anschließenden Verrat sämtlicher anderer bisherigen Bezugspersonen reagiert, sondern auch, wie alleingelassen ein solches Missbrauchsopfer von der es umgebenden, gutbürgerlichen Gesellschaft der Jahrhundertwende war. Im Gegensatz zu Stimmen in der Sekundärliteratur, nach denen *Fräulein Else* nicht in Verbindung mit Freuds Fallstudien gesehen werden dürfe[244], war Schnitzler also ganz augenscheinlich formal inspiriert durch Freuds frühe Beschreibungen der Strukturierung verdrängter traumatischer Komplexe. Gegen Freuds Schreiben zumindest in der Dora-Fallstudie scheint jedoch freilich der Inhalt von Elses Konflikt gerichtet zu sein: Schnitzler muss erkannt haben, dass Freuds damalige Fixierung auf die psychosexuelle Ätiologie der Hysterie und eine dieser Theorie entsprechende Rückführung von Doras hysterischen Symptomen, der Aphonie und dem Husten, auf sexuell-traumatische Erfahrungen früherer Jahre, die sich vermeintlich „stimmig“ auf Stimmlosigkeit und Atembeschwerden zurückführen lassen, ihn daran hinderten, seiner Patientin unvoreingenommen zuzuhören und ihr das Verständnis zukommen zu lassen, das er ihr als ihr Therapeut hätte angedeihen lassen müssen. Dass Freud, der sich ja immer auch als

[244] Vgl. beispielsweise Michaela L. Perlmann. *Der Traum in der literarischen Moderne: Untersuchungen zum Werk Arthur Schnitzlers*. Bd. 37 (München: W. Fink, 1987), 114.

den aufklärerischen Revolutionär innerhalb dieser Gesellschaft sah, in diesem Szenario nur als ein weiterer Verräter wirkt und somit in seiner gipfelstürmerischen Heilmission unrühmlich gescheitert war, verdeutlicht auch die von Schnitzler bloß ganz kurz an einer Stelle erwähnte Figur des „Doktor Zigmondi" – dessen Name wohl nicht nur zufällig an einen Scharlatan oder Zirkusmagier denken lässt –, der, beim Versuch, auf den Cimone zu kraxeln (dem passionierten Wanderer und Alpinisten Freud galt das Bergsteigen ja als klassisches Symbol für sexuelle Betätigung), kläglich abgestürzt war.

Bemerkenswert ist, dass Schnitzlers Schreiben über das allegorienproduzierende ‚Innere' seiner Protagonistin eine ähnliche performative Bewegung vollführt wie Freuds seinerseits allegorienproduzierendes Schreiben über das allegorisch strukturierte ‚Innere' der Hysteriker(innen) –wenngleich Schnitzler seiner Hysterika nicht, wie Freud, die Erzählerstimme entzieht. Denn natürlich kann auf der einen Seite argumentiert werden, dass Schnitzlers mehr oder minder versteckter Kommentar zur Dora-Analyse und Freuds Thesen im Allgemeinen nur eine Komponente in einem weitläufigen Spiel Schnitzlers mit für die Zeit der Jahrhundertwende typischen Klischees war, um so unauffälliger und desto effektiver die gesellschaftlichen Missstände der Entstehungszeit von *Fräulein Else*, also den frühen Zwanziger Jahren des 20. Jahrhunderts, anprangern zu können. Für diese Lesart spricht nicht zuletzt auch die Tatsache, dass der oftmals als formaler Vorläufer des *Fräulein Else* bezeichnete *Lieutenant Gustl* ja auch schon einen Überfluss an zeittypischen und -kritischen Klischees und Stereotypen enthielt. Während ein Anliegen Schnitzlers im Psychogramm des Gustl noch die Phrasenhaftigkeit und Fragwürdigkeit des zeitgenössischen Männerbildes, Ehrenkodexes und der Sexualmoral war, muss die Antwort auf die Frage, was Schnitzler dazu bewogen haben mag, im Jahre 1924 ein

Novellengeschehen im Jahre 1896 zu situieren, zweifellos die sein, dass ihm dieser Abstand ermöglichte, den zwar mittlerweile veränderten, aber nicht minder verlogenen und prekären Umgang seiner Gesellschaft mit Sexualität, Geld, dem Judentum und zahlreichen weiteren sozialen und moralischen Faktoren aus vermeintlich sicherem Abstand zu thematisieren und anzuklagen.

Andererseits jedoch halte ich es für wenig überzeugend, dass die von mir argumentierte, freudianisch-allegorische Gestaltung von Elses ‚Innerem' durch Schnitzler ein bloßes Vorführen von Freuds Insistieren auf die allegorische Beschaffenheit des Unbewussten ist. Dafür wirkt sie schlichtweg zu instrumental für die Grundproblematik der Novelle, nämlich den Verrat und das Alleinlassen einer jungen Frau durch die Gesellschaft, in der sie lebt –vor allem aber durch ihre Familie.

Ganz sicher muss aber auch betont werden, dass der Schluss der Novelle dieser Übernahme Freudscher Lehren auf formaler Ebene überaus deutlich entgegensteht. Der abrupte, unversöhnliche und alles offen lassende Schluss der Erzählung, bei dem man zwar nicht mit Sicherheit weiß, ob die Protagonistin überleben wird, wohl aber, dass sie so oder so verloren ist, verweigert sich radikal einer lückenlosen, alles erklärenden Auflösung von der Art, um die Freud sich in all seinen Schriften stets zutiefst bemühte. Schnitzler scheint also mit diesem Schluss der Ansicht Ausdruck verliehen zu haben, dass Freuds „Verallgemeinerungen" letztlich nichts anderes als das ist, was er – Schnitzler – an anderer Stelle zu dem allen Menschen eigenen Bedürfnis bemerkte, sich „[v]on der verwirrenden Vielfältigkeit der Einzelerscheinungen [...] zu der trügerischen Gesetzmäßigkeit naturwissenschaftlicher Systeme" zu retten „–und so sind

wir stets auf der Flucht aus der chaotischen Wahrheit, [...] in den trügerischen Trost einer willkürlich geordneten Welt."[245]

[245] Arthur Schnitzler. *Buch der Sprüche und Bedenken: Aphorismen und Fragmente*. (Wien: Phaidon-Verlag, 1927), 44.

Drittes Kapitel. Metapher und Gestalt: Robert Musil und die Gestaltpsychologie

Erster Teil. Musils Konstruktion des ‚Inneren' in *Die Vollendung der Liebe*

> Man sollte an einem Schriftsteller nicht rühmen, dass er in die Tiefe dringt. Dort ist er nicht heimisch und steht hinter den indirecten Methoden (Gehirnspiegeln) des exakten Psychologen zurück. [...] Aber auch der Maler stellt nicht Atome sondern luftumhüllte Körper dar; ebenso hat es der Schriftsteller mit den an der Oberfläche liegenden Einheiten u. nicht mit psychischen Elementen zu tun.[246]
>
> ROBERT MUSIL

Ein undatiertes Fragment aus Robert Musils Nachlass, das zwei Entwürfe einer Rezension Musils zu Theodor Reiks 1913 erschienenen Buch *Arthur Schnitzler als Psycholog* enthält, gibt wesentlichen Aufschluss über Musils komplizierte Beziehung zur Rolle der Psychologie in der Literatur. Um es gleich auf den Punkt zu bringen: Musils Wohlwollen fand *Arthur Schnitzler als Psycholog* nicht. Das Buch, so Musil, sei „interessant und lächerlich", gehe es Reik bei seiner Schnitzler-Lektüre doch in erster Linie um die Identifizierung gewisser Motive, „die der Banalität des ... Unbewußten entsprechen", um sodann die „Personen Schnitzlerscher Dichtungen" zu psychoanalysieren.[247] „Man gewinnt", so Musil weiter, „dabei *einen* starken Eindruck: Arthur Schnitzler sei kein ganz unwürdiges Objekt für psychoanalytische

---

[246] Musil, *Tagebücher*, Bd. 2, 818.

[247] Robert Musil, „Nachlassmappengruppe IV/3/82, A 52". *Klagenfurter Ausgabe: Kommentierte digitale Edition sämtlicher Werke, Briefe und nachgelassener Schriften. Mit Transkriptionen und Faksimiles aller Handschriften*. Hg. Walter Fanta, Klaus Amann und Karl Corino. Klagenfurt: Robert Musil-Institut, Alpen-Adria Universität Klagenfurt, 2009. Bei der Wiedergabe der Nachlasstexte Musils werden im Folgenden die Transkriptionszeichen dieser DVD-ROM-Ausgabe von Musils Nachlass übernommen. Die Blätter im Nachlass werden wie folgt zitiert: Nachlassmappengruppe: NM; Nachlassmappe: in römischer Zahl; Blatt: in arabischer Zahl.

Betrachtung".[248] Das Rezensionsfragment zeugt jedoch nicht nur von Musils wohldokumentiertem[249] gespaltenen Verhältnis zur Freudschen Psychoanalyse im Allgemeinen, seiner Ablehnung der vorhersehbaren und selbsterfüllenden Formelhaftigkeit von Reiks als psychoanalytische Literaturkritik ausgegebenen Schnitzler-Lektüre („[Das Buch] nimmt ihre Seele heraus, setzt an ihre Stelle die der psychoanalytischen Theorie, konkludiert und siehe, die Folgerungen stimmen."[250]) im Besonderen, sowie seiner Missbilligung eines so wohlfeilen wie gutverkäuflichen Unterfangens wie das der vermeintlichen Demaskierung eines respektierten Schriftstellers. Von viel größerer Bedeutung ist vielmehr die sich an dieses Urteil anschließende Betrachtung Musils zum Platz der Psychologie in der Literatur allgemein:

> Der Irrtum ist: Gestalten eines Dichters haben keine Seele. Keine kausale. Keine in sich selbst verständliche. Das ganze Unterfangen geht von einer falschen Voraussetzung aus. Personen eines Dichtwerks wie lebende Menschen behandeln ist die Naivität des Affen, der in den Spiegel greift. Was man im Dichtwerk Psychologie nennt, scheidet sich an diesem Punkt von der wissenschaftlichen. Nie sind diese Personen kausal erklärbar. Andre Interessenzusammenhänge schieben sich in den psychologischen. Insgesamt: Ästhetische.[251]

Diese Worte stellen ein eindeutige Absage Musils dar an die überwältigende Mehrheit der ihm vorausgehenden schriftstellerischen Versuche, das ‚Innere' literarischer Figuren ‚abzubilden', d.h. zu konstruieren –so scheint es. Denn diesen

---

[248] Musil, „NM IV/3/82, A 52", Hervorhebung von Musil.

[249] Musil hat schon recht früh zahlreiche Publikationen Freuds gelesen, unterhält aber zeitlebens ein höchst kritisches und ambivalentes Verhältnis zur Psychoanalyse und speziell zu ihrer Rolle in der Literatur(-kritik). Thomas Pekar bemerkt so bündig wie zutreffend, dass Musil eine „schwankende Haltung der Psychoanalyse gegenüber" hat, „die er sowohl anerkennt als auch verwirft"; Thomas Pekar. *Robert Musil zur Einführung*. 1. Aufl., Bd. 140 (Hamburg: Junius, 1997), 28. Vgl. auch: Johannes Cremerius, „Robert Musil. Das Dilemma eines Schriftstellers vom Typus ‚poeta doctus' nach Freud", Psyche 33 (8) (1979): 733-772.

[250] Musil, „NM IV/3/82, A 52".

[251] Musil, „NM IV/3/82, A 52".

radikalen und nicht unstrittigen Worten zum Trotz zeugen gerade die frühen Texte Musils durchaus von dessen intensiver Bemühung, dem Leser Einblick in das ‚Innenleben' seiner Figuren zu gewähren. Wenn sich Musils Darstellung der Gefühle und Gedanken seines Törleß' oder aber auch Claudines, der Protagonistin der im Folgenden zu besprechenden *Vollendung der Liebe*, also tatsächlich eminent von den zuvor analysierten Konstruktionen des ‚Inneren' aus den Federn Beer-Hofmanns und Schnitzlers unterscheidet, so war Musil doch hierbei gleichzeitig sehr wohl von der zeitgenössischen wissenschaftlichen Psychologie beeinflusst –mehr noch vielleicht als Beer-Hofmann oder gar Schnitzler. Es ist jedoch tatsächlich sein Insistieren auf eine gerade nicht nachvollziehbare, d.h. nicht-kausale und stattdessen streng auf das Ästhetische fokussierte Konstruktion des Subjekts und dessen Wahrnehmungen und Gefühle, die Musils ‚Figurenpsychologie' so eigenwillig wie singulär und beeindruckend macht. Der Hauptgrund für seine überaus differenzierte und überlegte Konstruktion menschlicher Innerlichkeit ist zweifelsfrei in seinem eigenen, engen und vor allem professionellen Kontakt mit der Psychologie seiner Zeit zu sehen: Musil studierte von 1903 bis 1908 in Berlin Philosophie und Psychologie, promovierte im Jahre 1908 bei Carl Stumpf mit einer Arbeit über den Empiriokritizismus Ernst Machs und bewegte sich während dieser Zeit im Kreise derjenigen, die später die Berliner Schule der Gestalttheorie ausmachen sollten. Und so ist es auch das zur späteren Gestaltpsychologie führende Gedankengut rund um die Erkenntnisse Christian von Ehrenfels', das Musils Gestaltung der Innenwelt seiner literarischen Figuren wesentlich beeinflusst und geformt hat.

Doch wie genau sieht dieser von Musil vorgenommene Transferprozess von der ‚wissenschaftlichen Psychologie' zum „Ästhetischen" aus? Welches sind die „Interessenzusammenhänge", die diese Übersetzung von der Wissenschaft in die Literatur leiten?

Zur Beantwortung dieser Fragen möchte ich im Folgenden, wie oben schon vorweggenommen, Musils 1911 erschienene und zu dem Dyptichon *Vereinigungen* gehörende Novelle *Die Vollendung der Liebe* eingehend untersuchen. Diese Novelle veranschaulicht geradezu exemplarisch, wie übrigens auch die andere zu den *Vereinigungen* gehörende Novelle, *Die Versuchung der stillen Veronika*, Musils Hauptstilmittel zur – niemals mimetischen – Darstellung des ‚Inneren' der Figuren seines Frühwerks, nämlich der überaus aufwändige Gebrauch von Metaphern. Noch deutlicher aber als in der *Versuchung der stillen Veronika* sind in vielen der Metaphern der *Vollendung der Liebe* die Spuren von Musils psychologischen Studien und die Einflüsse zu sehen, welche die Vordenker der späteren Gestaltpsychologie auf sein Denken und seine ästhetische Gestaltung hatten. Die Schnittstellen zwischen Psychologie und Ästhetik sind in der *Vollendung* besonders gut zu erkennen.

Die bisherige Reihenfolge, nach welcher zunächst die jeweilige psychologische Schule vorgestellt und sodann das zu vergleichende literarische Werk diskutiert wird, soll in diesem dritten Kapitel umgekehrt werden. Ich werde mit einer allgemeinen Darstellung und Diskussion der *Vollendung der Liebe* beginnen und dabei herausstellen, wie Musil vorgeht, um die ‚Innerlichkeit' seiner Protagonistin darzustellen. Sodann werde ich den meiner Ansicht nach erfolgreichsten Interpretationsansatz, der bisher im

Hinblick auf die *Vollendung* diskutiert wurde, kurz vorstellen, um anschließend darauf hinzuweisen, welche anderen Theorien und Intertexte hierfür noch nicht, bzw. noch nicht weitgehend genug, fruchtbar gemacht wurden. In einem zweiten, kurzen Teil soll dann der psychologische Einfluss beleuchtet werden, welcher zum Verständnis dieser literarischen Darstellung des Innenlebens von Musils Protagonistin maßgeblich ist, und im dritten Teil sollen noch einmal eingehend die wichtigsten Verknüpfungspunkte zwischen Musils Darstellung der Figureninnerlichkeit und dem Gestaltgedanken besprochen werden, um so an konkreten Beispielen die von Musil eingeforderte und angestrebte Transferleistung von der wissenschaftlichen Psychologie zur Psychologie im Fiktional-Ästhetischen zu illustrieren.

Eine Eingangserklärung ob der außerordentlichen Schwierigkeit, ja geradezu Unlesbarkeit, von Musils *Vereinigungen* ist in der Forschungsliteratur mit der Zeit so obligatorisch und nahezu reflexartig geworden, dass sich am selben Ort mittlerweile schon selbstironische Metakommentare zu diesem Warnruf finden lassen[252]. Mit einer geradezu genüsslichen Mischung aus Grauen und Befriedigung wurde über die Jahrzehnte die bereits von Karl Pinthus getätigte Bemerkung, „daß dies Buch zu den am schwersten verständlichen Werken gehört, die je in deutscher Sprache geschrieben sind“[253] aufgenommen und stets in irgendeiner Variation vermerkt, dass „die ‚Vereinigungen’ zu den schwierigsten Texten zählen, die die deutsche Literatur und nicht

[252] Vgl. Jutta Koch. *Inbeziehungen : die Analogie im Frühwerk Robert Musils*. Bd. 598, Würzburg: Königshausen & Neumann, 2007, 94, Fußnote 151.

[253] Zeitschrift für Bücherfreunde N.F. 3 (1911/12), Bd. 2, 286, zitiert nach: Fred Lönker. *Poetische Anthropologie: Robert Musils Erzählungen ‚Vereinigungen’*. (München: Fink, 2002), (= Musil-Studien, Bd. 30), 7.

nur sie aufzuweisen hat“[254], ja, dass sie schlichtweg „unreadable“[255] seien. Die vielzitierte Schwierigkeit dieser beiden Texte ist wohl auch die Ursache dafür, dass Musil – der seinen unverhältnismäßig umfangreicheren Debütroman *Die Verwirrungen des Zöglings Törleß* noch relativ zügig verfasst hatte – für die darauf folgende Arbeit an dem bloß siebzig Seiten umfassenden Band *Vereinigungen* zweieinhalb Jahre benötigte und diesen Schaffensprozess über weite Strecken als außerordentlich quälend empfand. Eine eindeutige Antwort auf die Frage, ob sich die Mühen Musils gelohnt haben, ist mit Blick auf das Echo seit Erscheinen der Erzählungen hingegen wohl nicht zu geben. Während selbst der Musil-Spezialist Karl Corino die *Vereinigungen* bemerkenswert ambivalent „zum Schwierigsten und Seltsamsten, vielleicht auch zum Bedeutendsten, was die deutsche Literatur im 20. Jahrhundert hervorgebracht hat“[256] zählt, konnte ein Großteil der zeitgenössischen Kritiker den *Vereinigungen* kurz nach deren Veröffentlichung rein gar nichts abgewinnen.[257] Bemerkenswert ist, dass dies allem Anschein nach nicht in erster Linie den beiden Erzählungen eigenen, – zumal für die damaligen Verhältnisse – schockierenden Themen des Ehebruchs, des Lustmords und der Sodomie geschuldet war. Stattdessen muss vor allem die schier undurchdringliche Hermetik des Textes dafür verantwortlich gemacht werden, dass auch jene Kritiker, die den *Törleß* noch durchgehend positiv besprochen hatten, von den *Vereinigungen*

---

[254] Lönker, *Poetische Anthropologie*, 7.

[255] Lorna Martens, „Musil und Freud, The ‚Foreign Body' in ‚Die Versuchung der stillen Veronika'“, Euphorion 81 (1987): 100-108, 100.

[256] Karl Corino. *Robert Musils ‚Vereinigungen': Studien zu einer historisch-kritischen Ausgabe*, Bd. 5 (München: W. Fink, 1974), 1.

[257] So bescheinigte der Rezensent der Rheinischen Zeitung den *Vereinigungen* eine „ungesunde, entnervende Richtung!“ (Rheinische Zeitung vom 19.6.1912), und Jakob Schaffner von der *Neuen Rundschau* bemerkte so trocken wie vernichtend: „Musil hat sich die Phantasie vollständig abgewöhnt: er hat nur noch Talent.“ (Die Neue Rundschau, Jg. 22 der freien Bühne, Bd. 2, H. 12, Dezember 1911, 1771). Beide Pressestimmen zitiert nach: Lönker, *Poetische Anthropologie*, 7.

abgestoßen waren und missbilligend zurückblieben. Musil selber hingegen ließ 1935 verlauten, dass die *Vereinigungen* „das einzige meiner Bücher [ist], worin ich heute noch manchmal lese“.[258]

Doch was genau ist es an diesem Text, das seine Leser bis zum heutigen Tage vexiert und als singulär anspruchsvoll bezeichnen lässt, die zeitgenössische Leserschaft ratlos bis verärgert zurückließ und seinen eigenen Autor zunächst wie besessen an ihm arbeiten und dabei intensiv leiden ließ, um sodann jedoch noch Jahrzehnte später als einziges seiner Werke Wohlwollen vor dessen kritischen Augen zu finden? Die Handlung ist es sicherlich nicht, denn wie die beiden vorausgehend betrachteten Erzählungen von Beer-Hofmann und Schnitzler zeichnet sich auch *Die Vollendung der Liebe* durch einen außerordentlich dürren Handlungsablauf einerseits, und ein andererseits nahezu exzessives Augenmerk auf die Gestaltung der Innerlichkeit der Hauptfigur aus. Wie im Falle Georgs und Elses ist somit auch das Geschehen um Musils Protagonistin Claudine rasch zusammengefasst: In einem ersten Teil ‚belauscht' der Leser ein Gespräch zwischen der namentlich noch nicht genannten Claudine und ihrem (namenlos bleibenden) Ehemann. In dem Dialog geht es um eine Zugfahrt, die Claudine am nächsten Tag unternehmen wird, um ihre Tochter im Internat zu besuchen. Claudine bedauert, dass ihr Mann nicht mitkommen kann, und die beiden setzen eine Unterhaltung fort über ein Buch, das sie beide gelesen haben. Im zweiten Teil befindet sich Claudine, die nun auch mit diesem Namen dem Leser vorgestellt wird, am Bahnhof und dann im Zug auf dem Weg zu ihrer Tochter, im dritten und längsten Teil begegnet ihr im Zug ein Fremder, der „Ministerialrat“. Er und Claudine gelangen an ihren Gasthof in der

[258] Aus einer Notiz zu einem Vorwort, das den *Nachlaß zu Lebenszeiten* einleiten sollte; Robert Musil, *Gesammelte Werke in neun Bänden*, Bd. 7, 969.

Kleinstadt, in der sich die Schule befindet. Die beiden werden in dem abgelegenen Ort eingeschneit, Claudine führt einige Lehrergespräche und gibt sich in der zweiten Nacht endlich den plumpen Verführungsversuchen hin, mit denen der Ministerialrat ihr von Anfang an nachgestellt hatte. Es ist dieser Ehebruch, den Claudine als die titelgebende „Vollendung“ ihrer Liebe zu ihrem Ehemann empfindet.

Dieses zunächst so karg wie banal anmutende Handlungsgerüst mit seinem paradox klingenden Schluss tritt im vom Leser gewonnenen Gesamteindruck weitgehend zurück vor der extrem aufwändig gestalteten Form des Textes, die Claudines innere Welt, ihre Gefühle, Gedanken und Überlegungen, wieder und wieder in Form von immer neu ausholenden Metaphern konstruiert. Die beständige Wiederholung dieser Bilder resultiert so in einer Art Metaphernreigen, der fortwährend um das Zentrum und erklärte Ziel der Erzählung – die Vollendung von Claudines Liebe – kreist. Fortwährend scheint sich Claudine mühsam diesem erleuchtenden Ziel anzunähern, nur um jedes Mal wieder in Zweifel zu verfallen und in ihren anfänglichen Zustand der Spaltung zurückgeworfen zu werden. Dieser Umstand macht es gar nicht einfach, den Handlungsverlauf aus dem Dickicht des Textes zu extrahieren; gilt es doch, einige wenige, verstreute Sätze aus einem unverhältnismäßig umfangreicheren Korpus von viele Wiederholungen enthaltenden Beschreibungen der Vorgänge in Claudines Innenleben herauszufiltern. Ein interessanter und sehr gelungener performativer Effekt dieses ‚Missverhältnisses’ von Schilderungen der ‚äußeren’ und ‚inneren’ Welt Claudines ist eine prononcierte Verlangsamung des Geschehens, d.h. eine desorientierende Inkongruenz von erzählter Zeit und Erzählzeit. Der Leser meint förmlich in den Strudel gerissen zu werden, der Claudines Innenwelt ist; genau das Gefühl, das die Protagonistin selber erlebt und das

fraglos das eigentliche Ereignis der Erzählung ausmacht. Dass diese Erfahrung des in ein schwarzes Loch Fallens wechselweise eine verstörende, dann aber wieder, oder gar zugleich, eine durchaus lustvolle Erfahrung ist, muss sicherlich auf die hohe lyrische Qualität der Sprache zurückgeführt werden, in der dieses Verschlungenwerden und Sich-Verlieren erfolgt. So mag der folgende Satz als Beispiel dienen für eine gewisse ästhetische ‚Gefälligkeit' der Sprache:

> Telegraphenstangen fielen schief vorbei, die Felder mit ihren schneefreien, dunkelbraunen Furchen wandten sich ab, Sträucher standen wie auf dem Kopf mit Hunderten gespreizter Beinchen da, an denen Tausende kleiner Glöckchen von Wasser hingen und fielen, liefen, blitzen und glitzerten, .. es war etwas Lustiges und Leichtes, ein Weitwerden, wie wenn Wände sich auftun, etwas Gelöstes und Entlastetes und ganz Zärtliches. (VdL 163)

Dieser Satz beschreibt den denkenswert alltäglichen Blick aus dem Fenster eines fahrenden Zuges, und doch ist es, als wenn die Reisende von den, den Satz einleitenden, Beschreibungen der Spuren menschlichen Lebens – schiefe Telegraphenstangen und erdig-braun durchfurchte Felder – über die anthrophomorphisierende Darstellung der Sträucher mit Köpfen und Beinen bis hin zu der eine hellklingende Musikalität, Fröhlichkeit und Hoffnung evozierenden Charakterisierung von Wassertröpfchen zu einer Betrachtung der Umwelt geführt wird, die ‚das Schöne' im vermeintlich Alltäglichen heraufzubeschwören vermag. Gleichzeitig ist es jedoch entscheidend, diese Passage in ihrem Kontext zu lesen: Die Reisende befindet sich am Beginn einer existentiellen Sinnkrise, die sie schon während dieser Reise zu schmerzhaften Erfahrungen der Grenzüberschreitung und Selbsterniedrigung führen wird. Wenn man diesen Hintergrund kennt, lassen sich in der Schiefheit der Telegraphenstangen, der Abgewandtheit der Felder und vielleicht gar in dem Auf-dem-Kopf-Stehen der Sträucher bereits Vorboten der emotionalen Ver-Rücktheit der Betrachtenden erkennen. Insgesamt

jedoch evoziert der Satz eine Leichtigkeit, Luftigkeit, Anmut und Gefälligkeit, die sich nicht nur aus der Gewandtheit und Eleganz der Form ergibt, sondern auch solchen Wörtern wie „Glöckchen“, „blitzen“ und „glitzern“ geschuldet ist, die einer schwärmerischen Naturbeschreibung eines Textes der Klassik oder Romantik entstammen könnten und im Zusammenspiel tatsächlich so etwas wie „Zärtlichkeit“ beschwören.

David S. Luft bezeichnet *Die Vollendung der Liebe* treffend als „long prose-poem“ und „perhaps Musil's most beautiful piece of writing“[259], wobei ich Lufts „vielleicht“ mit einem entschiedenen „sicherlich“ bekräftigen möchte: Die zahlreichen Vergleiche, Bilder und Metaphern sind oftmals mit einem solch geradezu gefälligen Lyrizismus gestaltet, dass der mit dieser ästhetisierten Sprache beschriebene, mitunter zutiefst verstörende und tabubeladene Inhalt – wie z.B. die masochistisch-animalistischen Sexualfantasien Claudines – leicht überlesen werden kann, um andernorts wieder umso schockierender, da mit seiner Form kontrastierend, auf den Leser zu wirken. Damit ähnelt dieser Effekt dem des oben beschriebenen, ebenfalls zur Irritation führenden Missverhältnisses zwischen erzählter Zeit und Erzählzeit. Die solchermaßen prekäre und fragile Anmut von Musils Poetik in der *Vollendung* sucht wahrlich ihresgleichen und lässt aufgrund der großen Dichte ihrer Bilder mit Recht mehr an ein Gedicht als an eine Erzählung denken. Überaus treffend hat Burton Pike den wahren Inhalt der *Vollendung* sowie Musils Vorgehensweise bei der Konstruktion von Claudines ‚Innerem' charakterisiert: Nicht ihre Gedanken und Gefühle würden mit Bildern dargestellt, sondern vielmehr ihre

[259] David S. Luft. *Robert Musil and the crisis of European culture 1880-1942* (Berkeley: University of California Press, 1980), 93.

Eindrücke ihrer Gefühle und Gedanken.[260] Anstatt also die freie Assoziation oder den Gedankeninhalt Claudines zu zeigen, präsentiere Musil die subjektiven Eindrücke, die diese Gedanken im Geiste während ihres Aufstiegs in das Reich des Halbbewussten erzeugten. Pike nennt diesen Stil zutreffend „thought-impressionism", bzw. „erotic imagistic impressionism".[261]

Die hervorstechendsten stilistischen Merkmale der *Vollendung der Liebe* sammelte und besprach Jürgen Schröder in seiner bis heute unverzichtbaren und, zumal in Anbetracht der Komplexität des Untersuchungstexts, erfrischend handfesten und quantifizierenden Studie *Am Grenzwert der Sprache* aus dem Jahre 1966, in welcher er ermittelte, dass sich auf den achtunddreißig Druckseiten der Erzählung "337mal die Vergleichskonstruktion mit *wie*, *wie wenn* und *als ob*" erscheint, was, „auf die einzelne Seite umgerechnet, einen Durchschnitt von fast 9" ergebe.[262] Schröders weitere Berechnungen zusammenfassend soll hier festgehalten werden, dass Musil 224 mal *un-* oder *-los* verwendet, um Adjektive, Adverbien und Substantive zu negieren und von insgesamt ca. 510 Sätzen ganze 208 Sätze verneint.[263] Als „perhaps most Musilian" aber bezeichnet David Luft den 151maligen Gebrauch des Konjunktivs. Damit sei nahezu jede

---

[260] Vgl. Burton Pike. *Robert Musil; an introduction to his work* (Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 1961), 61.

[261] Pike, *Robert Musil*, 61ff. Eine solche Assoziation mit dem Impressionismus widerfährt Musils Werken hier und da. So wird dem Essayismus des *Manns ohne Eigenschaften* bisweilen eine impressionistische Note attestiert. Generell wird jedoch anerkannt, dass Musils Poetik so singulär und außerhalb jeder etablierten zeitgenössischen Strömung ist, dass Musil generell nicht als ein Vertreter des Impressionismus gesehen wird –ein Umstand, den Musil, der persönlich nicht viel für die „Ismen" der Künste der Jahrhundertwende übrig hatte, wohl mit Wohlwollen zur Kenntnis nehmen würde.

[262] Je nach Ausgabe liegt dieser Umfang auch bei zweiundfünfzig oder achtundneunzig Seiten, was den von Schröder errechneten Durchschnitt natürlich verkleinert und die Wucht seiner Demonstrationskraft schmälert, aber, so meine ich, nicht wirklich weniger eindrucksvoll macht, weshalb ich seine Erkenntnisse hier nichtsdestotrotz zitiere; Jürgen Schröder, „Am Grenzwert der Sprache. Zu Robert Musils *Vereinigungen*", Euphorion 60 (1966): 311-334, 311.

[263] Vgl. auch Luft, *Robert Musil and the crisis of European culture*, 93.

Zeile der Vollendung negiert oder in irgendeiner Weise relativiert, um so Claudines Eindrücke und Gefühle durch Analogien oder Gleichnisse als „not-this, but like-that, which would be as if...“ darzustellen.[264]

Bevor ich jedoch noch weiter mehr oder minder abstrakt bleibende Aussagen über die Form des Textes treffe, möchte ich an dieser Stelle meine Ausführungen lieber konkretisieren und endlich in die Erzählung einsteigen. Die strikte Einhaltung einer linearen Diskussionsweise wird sich aufgrund der beschriebenen Wiederholungsstruktur des Textes nicht langfristig durchhalten lassen, ist deshalb aber wohl auch nicht wirklich empfehlenswert. Dennoch werde ich, um der vielbeschworenen Schwierigkeit möglichst entgegenzuwirken, mich um eine chronologische Vorgehensweise bemühen.

Die Vollendung der Liebe beginnt, wie auch *Der Tod Georgs* und *Fräulein Else*, *in medias res* mit einem Dialog zwischen zwei zunächst nicht näher genannten Personen:

> „Kannst du wirklich nicht mitfahren?“
> „Es ist unmöglich; du weißt, ich muß trachten, jetzt rasch zu Ende zu kommen.“
> „Aber Lilli würde sich so freuen...“
> „Gewiß, gewiß, aber es kann nicht sein.“
> „Und ich habe gar keine Lust ohne dich zu reisen...“
> Seine Frau sagte das, während sie den Tee einschenkte, und sie sah dabei zu ihm herüber, der in der Ecke des Zimmers in dem hellgeblümten Lehnstuhl saß und an einer Zigarette rauchte. (VdL 156)

Diese ersten Sätze sind so programmatisch wie untypisch für den gesamten weiteren Verlauf der Erzählung: Zeile für Zeile wird der Text von hier ab sehr rasch immer weniger faktisch und eindeutig und immer poetischer, doppelbödiger und –‚innerlicher’. Das Ehepaar, dessen Gespräch die ersten fünfeinhalb, den ersten Teil der

[264] Luft, *Robert Musil and the crisis of European culture*, 93.

Erzählung ausmachenden, Seiten einnimmt, wird stets nur als „die Frau“, „der Mann“ bzw. „sie“ und „er“ bezeichnet, nicht aber mit Namen. Die Frau, die, was der Leser zu diesem Zeitpunkt lediglich vermuten kann, sich später als die Hauptfigur der Erzählung erweisen wird, wird zunächst sogar nur durch ein Possessivpronomen, d.h. ihre Beziehung zum Ehemann genannt („Seine Frau sagte das“). Ihr Name, so wird man erst zu Beginn des zweiten Teils erfahren, ist Claudine. Der Mann hingegen bleibt die gesamte Erzählung hindurch namenlos. Der sich auf dieser ersten Seite vor dem geistigen Auge des Lesers entspannende Handlungsspielort ist ein bürgerliches Wohnzimmer (hellgeblümter Lehnstuhl) in dem sich ein Ehepaar zur trauten Teestunde und, im Fall des Ehemanns, den Genuss von Zigaretten eingefunden hat. Dieses augenscheinlich harmonische Stillleben ist mit äußerster Sorgfalt und in einer Sprache zunehmender lyrischer Qualität beschrieben. Die auf das obige Zitat folgende Passage ist sowohl formal als auch inhaltlich bemerkenswert:

> Es war Abend und die dunkelgrünen Jalousien blickten außen auf die Straße, in einer langen Reihe anderer dunkelgrüner Jalousien, von denen sie nichts unterschied. Wie ein Paar dunkel und gleichmütig herabgelassener Lider verbargen sie den Glanz dieses Zimmers, in dem der Tee aus einer matten silbernen Kanne jetzt in die Tassen fiel, mit einem leisen Klingen aufschlug und dann im Strahle stillzustehen schien, wie eine gedrehte, durchsichtige Säule aus strohbraunem, leichtem Topas... In den etwas eingebogenen Flächen der Kanne lagen Schatten von grünen und grauen Farben, auch blaue und gelbe; sie lagen ganz still, wie wenn sie dort zusammengeflossen wären und nicht weiter könnten. (VdL 156)

Die Passage enthält die erste von, wie wir dank Schröder wissen, 337 Vergleichskonstruktionen: Die Jalousien seien wie gleichgültig geschlossene Augenlider, die den inneren Glanz des Zimmers nach außen hin nicht erahnen lassen. Dieses Bild lässt bereits das zentrale Thema der Erzählung anklingen, wenngleich dies beim erstmaligen Lesen so noch nicht überblickt werden kann: Scheinbar friedliche und

harmonische Häuslichkeit wird durch Eifersucht (französisch: *jalousie*) vor den scheinbar gleichartigen Arrangements in der Außenwelt bewacht. Das klischeehafte Tableau häuslicher Zweisamkeit sowie die dezidierte Unpersönlichkeit[265] des „Mannes" und „seiner Frau" aber, so möchte ich argumentieren, deuten bereits an diesem frühen Punkt der Erzählung darauf hin, dass es im Folgenden nicht in erster Linie um eine individuelle Darstellung dieses speziellen Paares und seiner Ehe gehen soll, sondern dass der Autor ein weitaus umfassenderes Anliegen verfolgen und ein allgemein gültiges Experiment durchführen wird. Die zu untersuchende Frage, so lässt dieser Beginn spekulieren, lautet, ob harmonische, symbiotische Zweisamkeit auf Dauer, d.h. in einem bürgerlich-häuslichen Arrangement, lebbar ist oder ob ein solcher Zustand der Harmonie und Zweisamkeit immer nur auf Kosten einer eifersüchtigen Abgeschlossenheit[266] bestehen kann, welche die Zweisamkeit am Sich-Auflösen und Hinausdringen und zugleich das Außen am Eindringen hindert, und die solchermaßen in Grenzen gehaltene symbiotische Beziehung in einem Zustand des Stillstands erstarrt.[267] Diese eindrucksvolle wie eigenwillige Schilderung eines Gefühls zwischen den beiden

---

[265] Der Name „Lilli" ist zwar bereits gefallen, dass aber gerade die beiden hier agierenden Figuren noch namenlos bleiben unterstreicht zu diesem frühen Punkt in der Erzählung m.E. nach die Funktion der Beiden als Platzhalter und nicht als konkrete Individuen.

[266] Jalousien sind zwar grundsätzlich licht- und blickdurchlässig, die in dieser Szene beschriebenen Jalousien sind gegenwärtig jedoch komplett heruntergelassen und hindern „den Glanz" des Zimmers daran, nach außen zu dringen. Es wird also darum gehen – so steht zu vermuten –, dass die Jalousie von einem der beiden sich im Zimmer befindlichen Menschen verstellt wird, um so einen Kontakt mit der Außenwelt zu ermöglichen und womöglich einen Stillstand im Zimmer zu vermeiden.

[267] Diese Lesart des sich nun fortsetzenden Stilllebens mit Tee erklärt zugegebenermaßen nicht die auffällige Beschreibung seiner optischen, strukturellen und akustischen Eigenarten, d.h. das leise Klingen des in der Tasse aufschlagenden Teestrahls, dessen Säulenförmigkeit und strohbraune, an Topas erinnernde Farbe in ebenso verblüffendem Detail evoziert wird wie die sich in der Teekanne befindlichen, grünen, grauen, blauen und gelben Schatten. Die Bedeutung und Funktion dieser Eigenschaften soll jedoch in einer detaillierten Diskussion dieser Schlüsselpassage im dritten Teil dieses Kapitels eingehend untersucht werden.

Ehepartnern ist wegweisend für die sich wenig später entspinnende Unterhaltung zwischen den Beiden sowie für das im Folgenden auszuhandelnde Thema der Erzählung.

Bevor es jedoch dazu kommt, wird der Leser Zeuge eines entscheidenden Gespräches zwischen Claudine und ihrem Mann. Nachdem nämlich das Paar sich „in seine Kissen zurück“ sinken lässt, „sie sich mit den Augen einander festhielten“ und „wie verloren“ lächelten, mit dem „Bedürfnis nichts von sich zu sprechen“, nehmen die beiden ein schon vor Erzählbeginn tagelang geführtes Gespräch wieder auf, welches eben jenes Bedürfnis Lügen straft, da es dabei sehr wohl um die beiden geht: Sie reden von „einem Kranken eines Buches, das sie gelesen hatten“ (VdL 157). Bei diesem stets nur mit „G.“ titulierten Kranken handelt es sich mit an Sicherheit grenzender Wahrscheinlichkeit um den französischen Baron und Kinderserienmörder Gilles de Rais, der das historische Vorbild für die Figur des Königs Blaubart war.[268] Der Erzähler definiert dieses Gespräch über eine Figur in einem Buch als einen „unbewußten Vorwand“, über den die Liebenden „wieder zu ihnen selbst zurückgekehrt“ waren (VdL 157). Die Fragen, die Claudine umtreiben und die sie nun ausspricht, lauten:

> ‚Wie mag ein solcher Mensch wie dieser G. sich wohl selbst sehen? [...] Er verführt Kinder, er verleitet junge Frauen, sich selbst zu schänden; und dann steht er da und lächelt und starrt gebannt auf das bißchen Erotik, das irgendwo wie ein schwacher Schein in ihm wetterleuchtet. Glaubst du, daß er unrecht zu handeln meint?’ (VdL 157)

[268] Vgl. Dietmar Goltschnigg, „Die Rolle des geisteskranken Verbrechers in Robert Musils Erzählung ‚Die Vollendung der Liebe’ und im ‚Mann ohne Eigenschaften’,“ *Beiträge zur Musil-Kritik,* Hg. Gudrun Brokoph-Mauch, Bd. 596 (Bern, Frankfurt am Main: P. Lang, 1983), 151. Bei dem hier von Claudine und ihrem Mann besprochenen Buch könnte es sich um Joris-Karl Huysmans *Là-bas* handeln, das Musil bekannt war; vgl. Marja Rauch, *Vereinigungen: Frauenfiguren und Identität in Robert Musils Prosawerk,* Bd. 310 (Würzburg: Königshausen & Neumann, 2000), 36, sowie Karl Corino, *Robert Musil: Eine Biographie,* 1. Aufl. (Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2003), 385.

Das sich nun entspinnende Gespräch zwischen den Beiden, vorgeblich über den „Kranken“ G., verhandelt aber die großen Fragen und das Hauptthema der Erzählung: „‚Ist nicht jedes Gehirn etwas Einsames und Alleiniges?...’ ‚Ja, ist nicht jedes Gehirn etwas Einsames?’“ (VdL 158). Das Paar denkt nun „an jenen Dritten“ und

> sie fühlten alle diese Dritten um sich stehen, wie jene große Kugel, die uns einschließt [...]. [...] Da sagte einer von ihnen [...]: ‚... er ist wie ein Haus mit verschlossenen Türen. [...].’ Und der andere antwortete: ‚... vielleicht ist er immer wieder mit tastenden Händen durch sich gegangen, um ein Tor zu finden, und steht endlich still und legt nur mehr sein Gesicht an die verdichteten Scheiben und sieht von fern die geliebten Opfer und lächelt...’ (VdL 158)

Diesem Austausch über einen „Dritten“, den Lustmörder G., folgt ein Bericht Claudines von einer Erfahrung, in welcher sie die soeben in G. diagnostizierten Gefühle des Alleinseins und Gespaltenseins am eigenen Leibe gespürt hatte. Claudines Bericht verrät, dass die scheinbar über einen sexuell gestörten und psychisch kranken Adeligen aus dem frühen 15. Jahrhundert gesprochenen Worte große Relevanz für das sie äußernde Paar und damit die Erzählung selber hat:

> ‚Erinnerst du dich’, sagte plötzlich die Frau, ‚als du mich vor einigen Abenden küßtest, wußtest du, daß da etwas zwischen uns war? Es war mir etwas eingefallen, im gleichen Augenblick, etwas ganz Gleichgültiges, aber es war nicht du und es tat mir plötzlich weh, daß es nicht du sein mußte. Und ich konnte es dir nicht sagen und mußte erst über dich lächeln, weil du es nicht wußtest und mir ganz nahe zu sein glaubtest, und wollte es dir dann nicht mehr sagen und wurde böse auf dich, weil du es nicht selbst fühltest, und deine Zärtlichkeiten fanden mich nicht mehr. [...] Ich hätte dich nehmen mögen und in mich zurückreißen ... und dann wieder dich wegstoßen und mich auf die Erde werfen, weil es möglich gewesen war ...’ ‚War das damals...?’ ‚Ja, das war damals, als ich dann plötzlich unter dir zu weinen begann; wie du glaubtest, aus Übermaß der Sehnsucht, mit meinem Fühlen noch tiefer in deines zu dringen. Sei mir nicht bös, [...] es ist ja nur eine Einbildung gewesen, aber sie schmerzte mich so, ich glaube, nur deswegen mußte ich an diesen G. denken. [...]’ (VdL 159)

Es ist also ausgerechnet die Einsamkeit und die Ich-Spaltung in der perversen sexuellen Ekstase eines Lustmörders, die Claudine an ihr eigenes Erlebnis der Einsamkeit und Spaltung während der innigen Umschlingung mit ihrem Ehremann erinnert. Dabei geht es Musil, so behaupte ich, keineswegs um eine Pathologisierung seiner Protagonistin. Vielmehr bedarf es einer gesellschaftlich so abseitigen Figur wie der eines Kinder- und Lustmörders, um die Eindringlichkeit und das Ausmaß der Qual, das Claudine in und infolge der von ihr berichteten Entfremdungserfahrung empfand, adäquat zu vermitteln und andererseits auch, um zu verdeutlichen, dass es sich bei diesem Gefühl der Einsamkeit und der Abspaltung von sich selbst und von dem am Innigsten Geliebten um ein so universelles und allgemein menschliches Gefühl handelt, dass es sowohl Lustmördern in ihren perversen Taten als auch scheinbar bürgerlichen, fürsorglich liebenden Frauen in den Armen ihrer Ehemänner widerfährt.

Claudine und ihr Mann fühlen, dass auf derselben Einsamkeit, die auch G. in seiner perversen Ekstase verspürt, „das Geheimnis ihres Zuzweienseins“ (VdL 158) beruht:

> Es war ein dunkles Gefühl der Welt um sie, da sie aneinanderschmiegte, es war ein traumhaftes Gefühl der Kälte von allen Seiten bis auf eine, wo sie aneinanderlehnten, sich entlasteten, deckten, wie zwei wunderbar aneinandergepaßte Hälften, die, zusammengefügt, ihre Grenze nach außen verringern, während ihr Inneres größer ineinanderflutet. Sie waren manchmal unglücklich, weil sie nicht alles bis ins letzte einander gemeinsam machen konnten. (VdL 159)

Die mit der Darstellung der Beziehung der beiden Liebenden und ihrem Gespräch über G. umrissene, durchaus paradoxe Grundproblematik der Erzählung ist also, um dies noch einmal kompakt darzustellen, die folgende: Wie kann die symbiotische, ganz aufs ‚Zuzweiensein’ fokussierte Liebesbeziehung zwischen zwei Menschen über mehr als

einen singulären, innigen Moment hinaus auf Dauer bestehen? Die Spannung zwischen einem Moment intensivsten Glücks der Zweisamkeit, in dem „[s]ie fühlten, daß sie ohneeinander nicht leben konnten und nur zusammen, wie ein kunstvoll in sich gestütztes System, das zu tragen vermochten, was sie wollten“ (VdL 159f.) und der doch gerade in diesem Moment entstehenden Einsicht, dass ein aus zwei Trägern bestehendes Gerüst oder System zwangsläufig immer auch der Störung von außen durch eine dritte Kraft ausgesetzt ist, wird hier von Claudine als unaufhebbar und zutiefst verstörend erlebt. Die Intensität der Liebe ist es, die immer auch das schmerzliche Wissen um ihre Zerbrechlichkeit und Anfälligkeit birgt:

> Wenn sie [die Liebenden, S. G.-M.] aneinander dachten, erschien es [das System, S. G.-M.] ihnen fast krank und schmerzhaft, so zart und gewagt und unerfaßbar fühlten sie in seiner Empfindlichkeit gegen die kleinste Unsicherheit in seinem Innern ihr Verhältnis. (VdL 160)

Nachdem die Grundvoraussetzung solchermaßen dargelegt ist, beginnt nun mit dem zweiten Teil das eigentliche Experiment, das *Die Vollendung der Liebe* darstellt. Der Leser erfährt nun, dass es sich bei „Lilli“, dem einzigen explizit im ersten Teil genannten Namen, um Claudines dreizehnjährige Tochter handelt, die aus einem Seitensprung mit einem amerikanischen Zahnarzt während Claudines erster Ehe stammt.[269] Als Claudine damals während eines Landaufenthaltes lange, ungeduldig und vergeblich auf den Besuch eines „Freundes“ wartete – vermutlich jemand, mit dem sie vorhatte, Ehebruch zu begehen – gibt sie sich „in einer eigentümlichen Trunkenheit von

[269] Zum Ende des ersten Teils ist also auch zu überblicken, dass es in der Versuchsanordnung insgesamt drei „Dritte“ zu geben scheint. Denn neben G., der im Text explizit als ein Dritter genannt wird, stellen sowohl der Zahnarzt als auch die aus Claudines Seitensprung mit ihm resultierende Tochter Lilli jeweils eine dritte Instanz innerhalb der Beziehung zwischen Claudine und ihrem Ehemann dar –dem ersten wie dem jetzigen. Letzterer ist ein weiterer Dritter in der Beziehung zwischen Claudine und ihrem ersten Ehemann bzw. sein Erscheinen führt zum Ende von Claudines Verbindung mit ihrem ersten Mann.

Ärger, Schmerzen, Äther und dem runden weißen Gesicht des Dentisten“, diesem – also dem Zahnarzt – im Ätherrausch hin. Diese Umstände von Lillis Empfängnis sind signifikant, wenn auch nicht insofern, als Musil ihnen, wie es heutzutage zweifellos unumwunden getan werden müsste, den Tatbestand einer Vergewaltigung beimessen wollte. Vielmehr dient die Erwähnung dieser kolportagehaften Episode der kurzen wie bündigen Charakterisierung von Claudines Liebes- und Sexualleben, bevor sie ihren jetzigen Mann kennenlernte. Denn damals habe sie „lange scheinbar ganz unter der Herrschaft irgendwelcher Männer“ gestanden,

> für die sie dann bis zur Selbstopferung und vollen Willenlosigkeit alles tun konnte, was sie von ihr verlangten, aber es geschah nie, daß sie nachher das Gefühl starker oder wichtiger Ereignisse hatte; sie beging und erlitt Handlungen von einer Stärke der Leidenschaft bis zur Demütigung und verlor doch nie ein Bewußtsein, daß alles, was sie tat, sie im Grunde nicht berühre und im Wesentlichen nichts mit ihr zu tun habe. (VdL 160)

Wie unzählige andere verdeutlicht auch diese Passage eine stilistische Besonderheit des nun folgenden Textes mit seinem alleinigen Fokus auf Claudines Gedanken und Eindrücke: Was wie eine rein auktoriale Ausführung über die Bedingungen von Lillis Empfängnis beginnt, wird allmählich zu einer Beschreibung von Claudines intimsten Gefühlen und Beweggründen, die mehr und mehr ihrer eigenen Perspektive zu entstammen scheint als der eines Erzählers. Die Beschreibung bleibt zwar auktorial, mutet aber nach und nach immer mehr wie erlebte Rede an. Diese Schwierigkeit, den Erfahrungs- und Erlebnishorizont der Figur von der des Erzählers zu trennen birgt der Text auf weite Strecken und sie trägt zu der oben genannten Orientierungslosigkeit und dem Schwindeleffekt bei, den der Leser bei der Lektüre empfindet.

Claudines amouröse Vergangenheit, bevor sie ihren jetzigen Mann kennenlernte, war also von einer ausgesprochenen Passivität und Unterwürfigkeit geprägt, die nur

insofern nicht selbstzerstörerisch zu nennen ist, als Claudine angeblich innerlich vollkommen unberührt von diesem Verhalten blieb. Es scheint somit, als könnte ihr damaliges Leben sich nicht stärker von ihrem jetzigen Leben mit ihrem Ehemann unterscheiden. Doch ein Vergleich, der zur Illustrierung ihres damaligen Ich-Gefühls dient, stellt eine semantische Brücke zu den Überlegungen über den perversen Kindermörder G. her, die sie im ersten Teil gemeinsam mit ihrem Mann angestellt hatte: In Wiederaufnahme des Bildes des einsamen G., den die beiden sich, wie weiter oben bereits zitiert, „wie ein Haus mit verschlossenen Türen" (VdL 158) vorstellten, ist es nun Claudine, die sich daran erinnert, wie sie in ihrem früheren, ehebrecherischen und promisken Sexualleben

> doch bei allem, was geschah, davon ein Gefühl [hatte] wie ein Gast, der ein fremdes Haus nur ein einziges Mal betritt und sich unbedenklich und ein wenig gelangweilt allem überläßt, was ihm dort begegnet. (VdL 161)

Dieses Bild wird bald darauf im Text wiederum zu einem Verbindungsstück zwischen dem Vergleich von G. mit einem Haus und zu ihren momentanen Gefühlen bezüglich ihres jetzigen Lebens: Als Claudine nun also im Zug sitzt und über ihr altes Leben im Vergleich zu ihrem neuen, in Zweisamkeit verbrachten Leben nachdenkt, fällt „ihr plötzlich ein, daß sei allein war. Sie sah unwillkürlich auf; [...]; es war, wie wenn man eine Tür, deren man sich nie anders als geschlossen entsinnt, einmal offen findet" (VdL 163). Diese Verkettung von G.s Einsamkeit sowohl mit Claudines von sexueller Unterwürfigkeit und innerer Leere bestimmter Vergangenheit als auch der zum gegenwärtigen Zeitpunkt gelebten Liebesbeziehung zu ihrem Ehemann durch die den Beschreibungen all dieser Zustände eigentümlichen Haus- und Türmetaphern[270] nivelliert

[270] In diesem Zusammenhang erhalten auch die von Jalousien bedeckten Fenster der Eingangsszene nachträglich eine eindeutigere metaphorische Bedeutung.

die scheinbaren Unterschiede zwischen diesen drei Lebens- und Liebesumständen. Genau wie das Gespräch zwischen den Eheleuten also verdeutlicht, dass die Einsamkeit und das Ich-Gefühl eines Lustmörders sich nicht wesentlich von der Wahrnehmung einer in glücklicher, bürgerlicher Zweisamkeit lebenden Ehefrau unterscheiden, weist die Leitmotivik der Haus- und Türmetaphern darauf hin, dass die vermeintlich große Differenz zwischen dem Ich-Gefühl der ehebrecherischen, unterwürfigen Claudine der Vergangenheit einerseits und dem der treu liebenden Claudine der Gegenwart andererseits bedeutend kleiner ist, als man annehmen würde –wenn denn überhaupt eine Veränderung stattgefunden hat. Dass die metaphorische Tür des letzten Vergleiches, der das Ich-Gefühl der jetzt im Zug sitzenden Claudine beschreibt, eine ist, die, nachdem sie zuvor immer geschlossen war, nun plötzlich offen steht, kündigt an, dass Claudine sich nun auf dieser allein angetretenen Zugfahrt eines folgenschweren Bedürfnisses gewahr wird:

> Vielleicht hatte sie den Wunsch danach [dem Öffnen der Tür, S. G.-M.] schon lang empfunden, vielleicht hatte verborgen etwas hin und her geschwungen in der Liebe zwischen ihr und ihrem Mann, aber sie hatte nichts gewußt, als daß es sie immer fester wieder aneinanderzog, nun war ihr plötzlich, als hätte es heimlich etwas lange Geschlossenes in ihr zersprengt; es stiegen langsam wie aus einer kaum sichtbaren, aber bis an irgendeine Tiefe reichenden Wunde, in kleinen, unaufhörlichen Tropfen, daraus Gedanken und Gefühle empor und weiteten die Stelle. (VdL 163)

Wozu die Tür offen steht, wird mit einer abermaligen Aufnahme der Hausmetapher deutlich:

> Und sie begann, sich mit einemmal ganz dunkel nach ihrem früheren, von fremden Menschen mißbrauchten und ausgenützten Leben zu sehnen, wie nach dem blassen, schwachen Wachsein in einer Krankheit, wenn im Haus die Geräusche von einer Wohnung zur andern wanderten und sie nirgends mehr hingehörte und, von dem Druck des seelischen Eigengewichts entlastet, noch ein irgendwo schwebendes Leben führte. (VdL 167)

Was genau ist es an diesem von außen betrachtet so orientierungslosen und unerfüllten, früheren Leben, nach dem Claudine sich nun zu sehnen beginnt? Wäre nicht zu erwarten, dass Claudine mit Erleichterung und Dankbarkeit an ihrem jetzigen Leben festzuhalten sucht und nur mit Schauern auf ihr früheres Leben zurückblickt? Im Text heißt es über ihr Ich-Gefühl in diesem früheren Leben:

> Es war ein niemals deutliches Bewußtsein einer fern begleitenden Innerlichkeit, das diese letzte Zurückhaltung und Sicherheit in ihr bedenkenloses Sich den Menschen Ausliefern brachte.“ (VdL 161)

In einem überraschenden Gegensatz zu dieser wenngleich fernen, jedoch unerschütterlichen Innerlichkeit und Sicherheit aber empfindet Claudine ihr jetziges, in Zweisamkeit verbrachtes Leben:

> Und dann war alles, was sie tat und litt, für sie in dem Augenblick versunken, wo sie ihren jetzigen Mann kennengelernt hatte. Sie war von da in eine Stille und Einsamkeit getreten, es kam nicht mehr darauf an, was vordem gewesen war, sondern nur auf das, was jetzt daraus wurde, und alles schien nur dazu dagewesen zu sein, daß sie einander stärker fühlten, oder war überhaupt vergessen. Ein betäubendes Empfinden des Wachsens hob sich wie Berge von Blüten um sie, und nur ganz fern blieb ein Gefühl von ausgestandner Not, ein Hintergrund, von dem sich alles löste, wie in der Wärme schlaftrunken Bewegungen aus hartem Frost erwachen. (VdL 161)

Dieser gegenwärtige Zustand ist denkbar schwierig zu charakterisieren. Die Spannung des in dieser Passage enthaltenen Oxymorons eines betäubenden Empfindens kann eine Ahnung geben von der tiefen Ambivalenz, die sowohl das Nachdenken über ihr jetziges Leben als auch der Vergleich dieses Lebens mit ihrem früheren Leben in Claudines Gefühlswelt auslöst. Dass die nun in Claudine vor dem Hintergrund der vor dem Zugfenster vorbeigleitenden Landschaft ausgelösten Empfindungen und Überlegungen jedoch von einer Mischung aus Wollust, gleichzeitigem Widerstreben und Ekel geprägt sind, kündigte bereits die Beschreibung ihrer Gefühle beim Durchschreiten

der schmutzigen, dämmrigen Bahnhofshalle an. Dort lässt sich Claudine durch die Menge schieben, sie fühlt sich schwächer als die anderen Reisenden in der sie „wie eine große, schwere Woge von Spülicht“ (VdL 161), also Abwaschwasser, umgebenden Menschenmenge; schwächer und verteidigungslos:

> [...] [W]ährend sie scheinbar gleichmütig und höflich unter den Menschen ging, fühlte sie, daß sie es tun mußte, und erlitt es im Innersten wie eine Demütigung. [...] Schmal und eingezogen ging sie zwischen ihnen, voll Hochmut, und zuckte zusammen, wenn ihr jemand zu nahe kam, und verbarg sich hinter einer bescheidenen Miene. Und fühlte dabei, heimlich entzückt, ihr Glück wie es schöner wurde, wenn sie nachgab und sich dieser leise wirren Angst überließ. Und daran erkannte sie es. Denn so war es damals; ihr kam plötzlich vor: einst, als sei sie lange anderswo und doch nie fern gewesen. (VdL 161f.)

Diesem anfänglich widerwilligen Sich-Treiben-Lassen in der anonymen, gleichgültigen, wogenden Menge mischt sich in Claudine allmählich ein Glücks- und Lustgefühl ob dieser Anonymität und des Ich-Verlusts bei. Somit wird hier eine Brücke geschlagen vom ausschließlich als negativ erfahrenen Ich-Verlust in der Ehe zum schließlich auch als lustvoll erfahrenen Ich-Verlust in der Menge. Mit dieser Menge assoziiert aber ist die öffentliche Sphäre als die Welt der „Dritten“, so dass diese Szene als Einleitung der im Folgenden für Claudines Gefühlsproblematik charakteristisch werdenden, zutiefst ambivalenten und masochistischen Verbindung zwischen Ich-Verlust, lustvoller Selbstauslieferung und schließlicher Ich-Behauptung fungiert. Dass es sich bei Claudines auf der Zugfahrt erwachendem Bedürfnis, jene „fern begleitende Innerlichkeit“, welche sie in ihrem früheren Leben trotz aller Selbstauslieferung nie verlassen hatte, wiederzuerlangen – dass es sich also bei dem Gewahrwerden des erstmaligen Offenstehens jener Tür – um ein masochistisches Gefühlsgemenge handelt, verdeutlicht der oben zitierte Vergleich dieses aufkeimenden Bedürfnisses mit einer

Wunde, aus der unaufhörlich Gedanken und Gefühle aufsteigen und diese frisch gerissene Wunde immer mehr weiten. Tatsächlich wird der dritte Teil der Erzählung in mitunter unangenehmer Deutlichkeit zeigen, dass der Preis für die Innerlichkeit, die Claudine wiedererlangen will, der Ich-Verlust im seelischen Schmerz und in der sexuellen Erniedrigung ist.

Der dritte Teil beginnt mit der abrupten Einführung des ‚Dritten' in der Versuchsanordnung: „[D]er Herr", ein bislang unerwähnter Mitreisender, wendet sich unvermittelt mit einem unsäglichen Gemeinplatz an Claudine, die durch das Abteilfenster auf die sich draußen bildende Schneelandschaft hinaussieht: „‚Ein Idyll, eine verzauberte Insel, eine schöne Frau im Mittelpunkt eines Märchens von weißen Dessous und Spitzen...'" (VdL 168). Mit diesen klischeehaften wie anzüglichen Worten wird „der Ministerialrat" eingeführt, und die Groschenromanhaftigkeit seiner Avance unterstreicht die schiere Beliebigkeit seiner Person. Claudine denkt zwar für sich sofort: „‚Wie albern'", „fand [aber] nicht gleich die rechte Antwort" (VdL 168). Ihr schonungsloses Durchschauen der Banalität ihres ‚Verehrers' verhindert jedoch nicht, dass sie dessen plumpen Verführungsversuchen von Anfang an erliegt, vielmehr ist es gerade die Konventionalität und Vorhersehbarkeit der nun einsetzenden, unnachlässigen Bemühungen des Ministerialrats, die ihn zum perfekten Instrument für die Befriedigung von Claudines neu entdeckten Bedürfnis machen:

> Es war, wie wenn einer angepocht hat und ein dunkles, großes Gesicht hinter blassen Scheiben schwimmt. Sie wußte nicht, wer dieser Mensch war; es war ihr gleichgültig, wer dieser Mensch war; sie fühlte nur, daß er dastand und etwas wollte. Und daß jetzt etwas begann wirklich zu werden. (VdL 168)

Dass es sich bei dem Ministerialrat um den idealen ‚Partner' bei Claudines Wiederaufnahme ihres früheren, erniedrigenden Sexualverhaltens handelt, und dass ihre bevorstehende Hingabe an den Ministerialrat eine masochistische sein wird, verdeutlichen die folgenden Zeilen:

> [...] Und sie liebte wie manche empfindsame Menschen in dem unverständlichen Ziehen von Tatsachen das Nichtgeistige, das Nicht-sie-Sein, die Ohnmacht und die Schande und das Leid ihres Geistes, wie man eine Schwaches aus Zärtlichkeit schlägt, ein Kind, eine Frau, und dann das Kleid sein möchte, das im Dunkeln allein um seine Schmerzen ist. (VdL 168)

Dies ist eine der ersten Passagen, in denen die Poetik der hier verwendeten Sprache – man nehme nur das tröstliche Bild von einem Kleid als schützende Ummantelung des Schmerzes – sich mit dem Schockpotenzial des Bedeutungsinhalts reibt und so eine eindrucksvolle Nachahmung des Auszudrückenden darstellt: die verstörende Vermengung von Liebe und Schmerz; Ohnmacht, Schande und Lust. Während der auf die Zugfahrt folgenden Schlittenfahrt zum Gasthof fühlt sich Claudine in ihrem Sitz „willenlos hin und her geschleudert" (VdL 169) und diese Bewegungen, die sie ständig gegen die heißen Gliedmaßen der um sie herum sitzenden Fahrgäste stoßen, stellen die Verkörperlichung ihrer zwischen ihrem Ehemann, dem Ministerialrat und dem Bevorstehenden hin- und herjagenden Gedanken dar. Die Unausweichlichkeit eines Ausgeliefertseins Claudines an den Ministerialrat macht dieser klar, als er mit einem Blick zum Himmel prophezeit: „Wir werden eingeschneit werden" (VdL 169).

Claudine verbringt eine erste Nacht in demselben Gasthof, in dem auch der Ministerialrat abgestiegen ist. Mitten in der Nacht wacht sie „wie von Schellengeklingel" auf und schleicht zum Fenster, vor dem der Schnee „weich und schwer wie eine Mauer" fällt (VdL 171). Sie starrt auf „das dicke Gegitter der Flocken" und zweifach eingesperrt

von dem Flockengewirr vor ihr und dem hinter ihr liegenden Zimmer, dessen „Enge“ etwas hat „wie ein Käfig oder wie Geschlagenwerden“ (VdL 171), fühlt sie allmählich, „daß hier sich etwas vollenden sollte“ (VdL 173). Mit dieser programmatisch anmutenden Aufnahme des Titels der Erzählung ist exakt die Mitte des Textes erreicht. In dem nun folgenden, eine ganze Seite einnehmenden Satz, der mit der Atemlosigkeit seiner zahlreichen Gedankenstrichen und Auslassungspunkte Claudines Gefühl der Zeitlosigkeit und Ewigkeit dieses Offenbarungsmoments ausdrückt, realisiert sie vollends, was sich ihr bislang auf ihrer Reise nur andeutungsweise, aber beständig, angedeutet hatte, nämlich dass sie ihrem Mann auf so abstoßende und erniedrigende Weise wie möglich untreu werden muss, um ihre Liebe zu ihm zu bewahren und sie eben so zur Vollendung zu bringen. Die irritierende Paradoxie und Ambivalenz dieses Gedankens der Vollendung einer Ehe durch das betont gewaltsame, mit Ekel erduldete Hereinholen eines Dritten in diese Zweisamkeit drückt sich aus in der Doppelsinnigkeit des Begriffs „Vollendung“, der ja neben der Bedeutung einer Perfektionierung auch das einer Finalität, eines Endes eben, enthält.[271] Die Wahl des Ausdrucks „Vollendung“, und nicht etwa des – zugegebenermaßen weniger eleganten – Begriffs ‚Vervollkommnung’, suggeriert also bereits die Möglichkeit, dass eine solchermaßen ‚vollendete’ Liebe zwangsläufig auch ihr Ende, ihre höchste Steigerung erreicht hat.

Als Claudine am nächsten Morgen aufwacht, hat sie zwar keinerlei Erinnerung an ihre nächtliche Epiphanie, aber während sie sich vor dem Spiegel für die Lehrer und den Ministerialrat ‚schön macht’, wird ihr bewusst, dass jeder ihrer Handgriffe „etwas von einer dummsinnlichen, breitbeinigen Geziertheit [erhielt], die langsam, widerwärtig und

[271] Die englische Übersetzung des Titels der Erzählung lautet *The Perfecting of a Love*; eine Version, die diese Ambivalenz leider nicht auszudrücken vermag.

unaufhaltsam von der Oberfläche in die Tiefe sickerte“ (VdL 175). Sie schreibt einen Brief an ihren Mann und fragt: „‚Unsere Liebe, sag mir, was sie ist? [...] Ich weiß, sie ist wie ein Turm, aber mir ist, als fühlte ich nur das Zittern rings um eine schlanke Höhe...’“ (VdL 175f.). Dieses eklatant phallische Bild aus Claudines Feder veranschaulicht das Paradox ihrer Gefühle für ihren Mann: In dem Maße, in dem ihrer beider Liebe füreinander wie ein Gebäude in hohe Gefilde ragt, vermag Claudine zu diesem Zeitpunkt nur noch die äußerliche Anfälligkeit dieses Gebäudes wahrzunehmen. Als sie auf dem Postamt erfährt, dass der Postverkehr des Städtchens durch den Schnee zum Erliegen gebracht wurde, zerreißt Claudine den Brief.

Im Verlauf des Tages, während ihrer Gespräche mit den durchweg männlichen Lehrern ihrer Tochter, die ihr alle entindividualisiert vorkommen, kehren ihre Gefühle der Sinnlichkeit und der Geschlechtlichkeit wieder zurück, bis ihr

> plötzlich der Ministerialrat einfiel. Sie begriff, daß er sie begehrte und daß bei ihm wirklich werden sollte, was hier noch ein Spiel mit Möglichkeiten war. [...]; das Wort Sodomie fiel ihr ein; soll ich Sodomie treiben...?! Aber dahinter war die Versuchung ihrer Liebe: damit du im Wirklichen fühlen mußt, ich, ich unter diesem Tier. Das Unvorstellbare. Damit du dort nie mehr hart und einfach an mich glauben kannst. (VdL 180)

Claudine fühlt, „dass der Ministerialrat jetzt irgendwo stand und auf sie wartete“ (VdL 180). Sie geht zu ihm und sagt: „‚Wissen Sie, daß wir wirklich eingeschneit sind?’“ (VdL 180). Mit dieser Wiederaufnahme seiner Prophezeiung vom Vortag bestätigt Claudine nun also seine Ankündigung, derzufolge sie sich ihm hingeben wird. Die beiden begeben sich auf einen Spaziergang durch das eingeschneite Städtchen und der Ministerialrat versucht, als ob es dessen noch bedürfe, Claudine zum Ehebruch zu überreden. Diese aber sieht „nichts mehr als die unaufhörliche Bewegung, mit der sein Bart auf und nieder ging, während er sprach, gleichmäßig, einschläfernd, wie der Bart

einer schauerlichen, halblaute Worte kauenden Ziege“ (VdL 184). Dieses Bild des Ministerialrats als Ziegenbock schlägt eine Brücke zur früheren Beschreibung der Lehrer, „diese schwarzen bärtigen Menschen“ (VdL 177), welche Claudine mit ihrer – der Lehrer – Beliebigkeit und gleichzeitigen Animalisierung erregen. Diese freudianische Verschiebung stellt somit die Verbindung zu dem ihr scheinbar unvermittelt in den Sinn schießenden Begriff der Sodomie her.

Es kommt im Folgenden zu mehreren Szenen, in denen Claudine sich dem Ministerialrat hingibt, jedoch kommt es erst ganz am Ende des Textes, und das auch nur äußerst elliptisch, zum Geschlechtsverkehr zwischen den beiden. Bei den meisten dieser Zusammenkunft vorausgehenden Akten der Untreue aber ist Claudine allein. Es ist also nicht der finale, physische Akt des Beischlafs, sondern es sind diese einsamen Momente des Ehebruchs, die sich ausschließlich in Claudines Wahrnehmung und Gedanken abspielen, die besonders verboten, schockierend und daher eindrücklich wirken und mit ihrem in Claudine erregten Gemisch aus Ekel und Wollust deren früherem Leben zu entstammen scheinen. Besonders verstörend und damit zentral ist diesbezüglich die vielzitierte Teppich-Szene. Claudine befindet sich in ihrem Zimmer im Gasthof und erwartet dort nackt den unangekündigten ‚Besuch’ des Ministerialrats: „Und mit einemmal hörte sie verheimlichte Schritte, ein Knarren der Treppe, ein Stehenbleiben; vor ihrer Tür ein leise auf der Diele knarrendes Stehenbleiben“ (VdL 188). Ihre Erwartung des nun bald durch die Tür ins Zimmer eindringenden Ministerialrats in dieses kleine, einfach eingerichtete, vor ihr bereits unzähligen anderen Reisenden Unterschlupf gewährende Zimmer drückt sich aus in der zentralen Rolle der Luft und des Dufts in diesem Raum, an seinen Gegenständen und an Claudine:

> Die Luft dieses heute an den, morgen an jenen vermieteten Zimmers betastete sich mit dem Duft von ihrer Innenseite. Sie sah im Zimmer umher. [...] ihre Augen weilten auf einem kleinen, zerschabten, von vielen Füßen vertretenen Teppich vor ihrem Bett. Sie dachte plötzlich an den Geruch, der von der Haut dieser Füße ausging und hineinging, in Seelen fremder Menschen, vertraut, schützend wie der Geruch des Elternhauses. (VdL 188f.)

Claudine erlebt diese Vorstellung als „bald fremd und ekelerregend, bald unwiderstehlich" und

> [d]a packte sie eine Lust, sich auf diesen Teppich zu werfen, die ekligen Spuren dieser Füße zu küssen und wie eine schnuppernde Hündin sich an ihnen zu erregen. Aber es war nicht Sinnlichkeit, sondern nur mehr etwas, das wie ein Wind heulte oder wie ein Kind schrie. (VdL 189)

Diese Vorstellung einer läufigen Hündin scheint es zu sein, die Claudine dazu veranlasst, sich auf allen Vieren auf den Teppich zu knien und

> sie sah ihre schweren, frauenhaften Schenkel häßlich darüber gebeugt wie etwas ganz Sinnloses. [...] Dann hörte sie vorsichtig den Menschen fortgehen. Und begriff plötzlich, noch herausgerissen aus sich, daß das die Untreue war; stärker bloß als die Lüge. (VdL 189)

In diesem autoerotischen Akt ist Claudine das Tier, mit dem, zumindest in ihren Gedanken, Sodomie[272] getrieben wird. Obwohl es lediglich Gerüche sind, welche Claudine aufnimmt und die von ihr ausströmen, verdeutlicht dieser Verkehr auf ‚nur' molekularer Ebene die Intimität und gleichzeitige, mit Schamlosigkeit konnotierte Öffentlichkeit des imaginierten Sexualakts. Denn in den Gerüchen des Zimmers, des von unzähligen Füßen abgetretenen Bettvorlegers, schwingt natürlich auch die Anwesenheit der vielen früheren Bewohner des Zimmers mit, so dass der zoophile Akt in gewisser Weise auch zur Orgie wird. Musil bediente sich meiner Ansicht nach dieser

[272] Im Gegensatz zum Englischen oder auch Französischen bezeichnet der Begriff „Sodomie" sowohl zu Musils Zeit als auch im heutigen deutschen Sprachgebrauch den sexuellen Verkehr mit Tieren.

tabubeladenen und bewusst abstoßenden Schilderung einer promisken und animalisierenden Sexualfantasie, um der gesellschaftlichen Verurteilung und Tabuisierung des Ehebruchs an sich so gerecht wie möglich zu werden. So rührt die oben beschriebene Quasi-Öffentlichkeit dieser Szene auch an dieses moralisch-gesellschaftliche Stigma des Ehebrechers –und vielleicht ganz besonders, wenn es sich dabei um eine Frau handelt: Das Tierische und Demütigende der Haltung, die Claudine hier auf dem abgetretenen Bettvorleger kniend innehat, drückt geradezu bildlich ihre Herabwürdigung in den Augen der ‚Anderen' aus.

Es sind gerade jene Momente, in denen Claudine zum Ehebruch bereit ist, es jedoch zu einer körperlichen Begegnung mit dem Ministerialrat gar nicht kommt, die wahrlich grenzüberschreitend und wie ein Verrat wirken. Der tatsächliche Geschlechtsakt ganz am Ende der Erzählung wirkt dagegen nur mehr wie ein im Grunde obsolet gewordener Vollzug dessen, was in ihren Gedanken schon lange vorher stattgefunden hat.

Ob es am Ende der Erzählung tatsächlich zu einer Vollendung der Liebe kommt, bzw. was eine Vollendung beinhalten würde, bleibt ganz der Interpretation des Lesers überlassen. Der letzte Absatz lautet:

> Und dann fühlte sie mit Schaudern, wie ihr Körper sich trotz allem mit Wollust füllte. Aber ihr war dabei, als ob sie an etwas dächte, das sie einmal im Frühling empfunden hatte: dieses wie für alle da sein können und doch nur wie für einen. Und ganz fern, wie Kinder von Gott sagen, er ist groß, hatte sie eine Vorstellung von ihrer Liebe. (VdL 193f.)

Könnte die Vollendung der Liebe nicht tatsächlich in der Erreichung des Paradoxons liegen, für alle da sein zu können und doch zugleich nur für eine andere Person? Oder wird diese leise Möglichkeit zu sehr in Frage gestellt durch den

bemerkenswert multiplen Grad an Vagheit, den der letzte Satz ausdrückt? Das „ihr war dabei, als ob“, die Singularität einer Empfindung, die sie nur ein Mal, in der hoffnungsfrohen Jahreszeit des Frühlings noch dazu, gehabt hatte, sowie die Ferne von etwas, das noch dazu lediglich eine Vorstellung ihrer Liebe ist; eine Vorstellung, die in ihrer Ferne der kindlichen Vorstellung von der Größe Gottes ähnelt –all diese Einschränkungen deuten stark darauf hin, dass eine Vollendung der Liebe, die der Titel der Erzählung doch für das Geschehen zu behaupten scheint, unerreichbar ist. Andererseits enthält die Vorstellung einer Vollendung ja wie bereits diskutiert schon immer auch, dass es nach einer Perfektionierung nicht weiter geht; der Höhepunkt ist erreicht und alles, was hierauf folgen würde, wäre nur wieder eine Entfernung vom Ideal.

Trotz dieser abstrakten und nicht leicht zu akzeptierenden Hauptaussage, welche *Die Vollendung der Liebe* für ihre Leser bereithält, nehmen die *Vereinigungen* inhaltlich keineswegs einen Sonderstatus in Musils literarischem Werk ein, sondern fügen sich vielmehr geradezu nahtlos in eine konsequent verlaufende Entwicklungslinie ein. So ähnelt dieser schwer fass- und vorstellbare Begriff einer Vollendung der Liebe dem im *Mann ohne Eigenschaften* entworfenen Ideal des „anderen Zustands“. Beide Konzepte sind Utopien und somit würdig, lediglich angestrebt zu werden, ein Erreichen ist aber weder realisierbar noch wirklich wünschenswert. Es ist nicht möglich, den Anderen zu lieben, zu jeder Zeit in offener, unmissverständlicher Kommunikation mit ihm zu stehen und dabei zugleich mit sich selber völlig im Einklang zu sein. Die in der *Vollendung* artikulierte und demonstrierte These, dass es zur Vollendung, d.h. Stabilisierung und Vervollkommnung einer Liebe ihrer gewaltsamen Erschütterung bedürfe, bleibt jedoch

eine Aussage, deren Annahme sowohl der Vernunft als auch dem Gefühl des Rezipienten einiges abverlangt. Von den zahlreichen Theorien, die bei der Erklärung der verstörenden Hauptaussage der *Vollendung* als Hilfestellung bemüht wurden, eignet sich meiner Ansicht nach am besten die Kommunikations-, bzw. die aus ihr entstehende Systemtheorie, die vor allem von Thomas Pekar bei dessen Analyse der *Vollendung* ins Feld geführt wird. Pekars Anstoß und Legitimierung hierfür ist, dass die Beziehung zwischen Claudine und ihrem Mann in der Novelle explizit als ein „System"[273] bezeichnet wird und er bedient sich vor allem der Lehren des Kommunikationstheoretikers Michel Serres, nach dem ein System aus zwei Stationen bestehe, die zwecks Kommunikation über einen Kanal verbunden seien.[274] Dieser Kanal aber sei sowohl unerlässlich, denn ohne ihn bildeten die beiden Stationen überhaupt kein System, als auch notwendigerweise dysfunktional, denn: „Wo Kanäle sind, ist auch Rauschen."[275] Diese systemtheoretische[276] Einsicht, so Pekar, antizipiere Musil in dem Gespräch zwischen Claudine und ihrem Mann, in dem Claudine von dem verstörenden Moment berichtet, in dem sie in seinen Armen liegt und dennoch spürt, dass er auch jemand anderes sein könnte. Ein weiteres musilsches Bild für Serres' Diktum, dass es „überhaupt kein vollkommen perfekt-harmonisches System geben *kann*, da der Kanal selbst, der als Vermittler zwischen Kommunikationspartnern unaufhebbar gegeben ist,

---

[273] Der Satz lautet im Ganzen: „Sie fühlten, daß sie ohneeinander nicht leben konnten und nur zusammen, wie ein kunstvoll in sich gestütztes System, das zu tragen vermochten, was sie wollten" (VdL 159f.).

[274] Pekar, *Robert Musil zur Einführung*, 48.

[275] Zitiert nach Pekar, *Robert Musil zur Einführung*, 48.

[276] Pekar verwendet die Begriffe Kommunikationstheorie und Systemtheorie synonym; vgl. Pekar, *Robert Musil zur Einführung*, 48.

zugleich die Störung ist"[277], lässt sich in dem bereits zitierten Vergleich Claudines zwischen der Liebe zu ihrem Mann und einem Turm wiedererkennen, von dem sie vorrangig das Zittern, also seine äußerliche Anfälligkeit wahrnimmt, nicht aber, dass es sich ja zunächst einmal um ein hoch in den Himmel ragendes Bauwerk handelt. Pekars Berufen auf die Lehren der Systemtheorie ermöglicht eine Erhellung der in der Erzählung oftmals widersprüchlich bleibenden und schwer verständlichen Unmöglichkeit eines Ausschließens des Phänomens des „Nicht-Du und Dazwischen" und der daraus resultierenden, unumgänglichen Dysfunktionalität der Liebe Claudines und ihres Mannes.[278] Die Systemtheorie macht verständlicher, warum Claudine einen Dritten in das scheinbare Ideal ihrer Ehe einführen muss, nämlich um nach diesem eigenmächtigen, kontrollierten Hereinlassen der Außenwelt die Liebe umso stärker und gefestigter zu machen.

Pekar verweist auf die Verbindung, die von der modernen Kommunikationswissenschaft, die Musil noch nicht bekannt sein konnte, zur Gestaltpsychologie besteht, mit der Musil sich allerdings hervorragend auskannte. Es seien also Musils Studien unter dem Mitbegründer der Gestalttheorie Carl Stumpf gewesen, die ihm die „Eigengesetzlichkeit von ‚Systemen' sehr wohl bewußt"[279] gemacht hätten. Während Pekar also auf die System-, bzw. Kommunikationstheorie zurückgreift, um die Bedeutung von Musils Liebeskonzeption in der *Vollendung* zu erhellen, hat er es, bis auf einige Bemerkungen über den auffallend technischen Einschlag in Musils Lexis (neben „System" auch „Bau" oder „Traggerüst"), nicht

---

[277] Zitiert nach Pekar, *Robert Musil zur Einführung*, 48.

[278] Vgl. Pekar, *Robert Musil zur Einführung*, 48f.

[279] Thomas Pekar. *Die Sprache der Liebe bei Robert Musil*. Bd. 19 (München: Fink, 1989), 59.

wirklich zu einer eingehenderen Diskussion davon kommen lassen, zu welchem Grade system-, kommunikations-, oder gestalttheoretische Erkenntnisse in die spezifische poetische Gestaltung der Erzählung eingeflossen sind, d.h. in ihre Metaphern, Vergleiche und Bilder. So bemerkt Pekar zwar ganz richtig, dass die Beschreibung der Farben, welche die Schatten auf der Oberfläche der Teekanne bilden und, wie es in der Erzählung heißt, dort liegen, „wie wenn sie dort zusammengeflossen wären und nicht weiterkönnten" (VdL 156), „als Beschreibung der Lebenslage dieser beiden Menschen gelesen werden" könne, „die einen von ihnen selbst her nicht überschreitbaren Grad an Vereinigung gefunden haben, aber in dieser Vereinigung, die keine restlose ist, stillstehen"[280]. Diese Erläuterung Pekars versäumt es jedoch zu erwähnen, dass Farben als sogenannten Gestaltqualitäten eine ganz zentrale Rolle in der Gestalttheorie zukommt und dass Farben, Töne, und andere Gestaltqualitäten in den poetischen Bildern der *Vollendung* eine ganz charakteristische Verwendung finden.

Diese Konzentration auf eine bloß thematische Erklärungsfunktion der Gestaltpsychologie zuungunsten einer Berücksichtigung der Spuren, welche Musils intime Kenntnis der Gestalttheorie in den, wie nun soeben in einigen Fällen demonstriert, überaus rätselhaft und eigenwillig gestalteten poetischen Bildern hinterlassen hat, beherrscht die Musil-Forschung insgesamt.[281] Selbst Silvia Bonacchi, der die

---

[280] Pekar, *Die Sprache der Liebe*, 59f.

[281] So konzentrieren sich beispielsweise Mejovšek, Luserke, Berz, Kaiser-El-Safti und Döring vor allem auf einen Nachweis des Einflusses der Schriften solcher Gestalt- und Ganzheitspsychologen wie Kurt Lewin (Döring), Hornbostel und Wertheimer (Berz), sowie von Allesch und Köhler (Luserke) auf konzeptuelle Charakteristiken des Gesamtwerks Musils, insbesondere seiner theoretischen Schriften und des *Mann ohne Eigenschaften*; Gabriele Mejovšek, „Das Modell der Gestalt als Prinzip ‚anfänglichen Denkens' bei Musils Versuch der Erstellung eines ‚beweglichen Gleichgewichts'", *Robert Musils „Kakanien" – Subjekt und Geschichte*, Hg. Josef Strutz (München: W. Fink 1987), (= Musil-Studien, Bd. 15): 273-292; Matthias Luserke, „Gestalt- und gegenstandstheoretische Implikate im Denken R. Musils", Gestalt theory 10 (1988): 274-289; Peter Berz, „I-Welten", *Robert Musil: Dichter, Essayist,*

umfangreichsten Studien zur Beziehung zwischen Musils Dichtung und der Gestalttheorie zu verdanken sind, hat es bislang bei einer eher zusammenfassenden Analyse der Rolle der Gestalttheorie für die Deutung von Musils Werk, darunter auch *Die Vollendung der Liebe*, belassen, sich jedoch noch nicht die Arbeit eines close readings gemacht, das sich ganz spezielle Metaphern und Vergleiche herausgreifen und diese vor dem Hintergrund der Gestalttheorie diskutieren würde. Wie genau aber Musil sich der Lehren der Gestaltpsychologie bedient, um das ‚Innere' seiner Figur Claudine zu gestalten, möchte ich im dritten Teil dieses Kapitels konkret und so detailliert wie möglich punktuell erhellen. Dafür aber soll zunächst ein Unterkapitel zwischengeschaltet werden, das diese vergleichsweise wenig prominente Schule der Psychologie um den Anfang des 20. Jahrhunderts eingehender vorstellt.š

Wissenschaftler, Hg. Hans-Georg Pott (München: W. Fink, 1993), (= Musil-Studien, Bd. 8): 171-192; Margret Kaiser-El-Safti, „Robert Musil und die Psychologie seiner Zeit", *Robert Musil: Dichter, Essayist, Wissenschaftler*, Hg. Hans-Georg Pott (München: W. Fink, 1993), (= Musil-Studien, Bd. 8): 126-170; Sabine Döring. *Ästhetische Erfahrung als Erkenntnis des Ethischen: die Kunsttheorie Robert Musils und die analytische Philosophie*. (Paderborn: Mentis, 1999).

Zweiter Teil. Musils Kontakt mit dem Gestaltdenken

> [...] Auf einem sehr stabilen gußeisernen Sockel erheben sich 3 ebenfalls gußeiserne Böcke B_1 B_2 B_3 (siehe das Schema 1). Der mittlere sitzt auf einem Schlitten, der in einer Schwalbenschwanzführung sehr exakt vorwärts und rückwärts gleitet; die beiden anderen Böcke sind fest. [...] Verschiebt man nun den mittleren Bock nach vorne, so muß, da sich die Backen nicht geradlinig, sondern nur in Schraubenwindungen in den Furchen der Spindel c nach vorne bewegen können, gleichzeitig die Hülse b und mit ihr die Axe a um c gedreht werden, oder es dreht sich umgekehrt c gegen a und b. [...][282]

Robert Musil zog 1903 von Stuttgart nach Berlin, wo er sich am 7. November an der Friedrich-Wilhelms-Universität zu Berlin, der heutigen Humboldt-Universität, immatrikulierte, um Vorlesungen in Philosophie und Psychologie zu besuchen. Es handelte sich hierbei bereits um Musils zweites Studium; im Jahre 1901 hatte er erfolgreich ein Maschinenbau-Studium an der Technischen Hochschule in Brünn abgeschlossen, an demselben Fachbereich, dem sein Vater vorstand. Dieser Umstand, sowie die Tatsache, dass Musil bei seinem Umzug nach Berlin die Anfänge des *Törleß* im Gepäck mitführte, haben allgemein Anlass zum Entstehen eines in der Tat überzeugenden Narrativs gegeben, nach welchem die Aufnahme des Zweitstudiums die Begleiterscheinung eines Befreiungsschlages war. Demnach habe Musil nach dem pflichtschuldigen Absolvieren des wenig geliebten Ingenieur-Studiums, dem Ableisten seines einjährig-freiwilligen Militärdienstes, sowie einer einjährigen, unentgeltlichen Volontärassistenz in Stuttgart bei einem Kollegen seines Vaters endlich den Entschluss

[282] Auszug aus einer Beschreibung des sogenannten „Musilschen Farb-“ oder „Variationskreisels“ im Katalog von Spindler & Hoyer, einer Firma für „Apparate für psychologische Untersuchungen“. Es handelt sich um ein von Robert Musil entwickeltes Instrument für physikalische und wahrnehmungspsychologische Experimente. Vgl. http://vlp.mpiwg-berlin.mpg.de/library/data/lit24062/index_html?pn=57&ws=1.5.d.

gefasst, es ernsthaft mit der Schriftstellerei zu versuchen. Die ersten Arbeiten am Manuskript des *Törleß* hätten ein Bedürfnis Musils verstärkt, das während des seine Neigungen nicht völlig befriedigenden technischen Studiums in Brünn entstanden war, nämlich dasjenige nach der Verfolgung geisteswissenschaftlicher und speziell philosophischer Fragestellungen. Laut Silvia Bonacchi war es im Jahre 1902 neben der Lektüre Nietzsches vor allem diejenige der Schriften des Empiriokritikers Ernst Mach welche dazu führte, dass der frischdiplomierte Ingenieur Musil „einen anderen Weg eingeschlagen hat, als seine bisherige Laufbahn zu erwarten gab“[283].

Als Musil im Herbst 1903 am philosophischen[284] Institut der Friedrich-Wilhelms-Universität zu studieren begann, lehrte dort der Philosoph und Psychologe Carl Stumpf, ein Schüler Franz Brentanos, der, wie zwei weitere Schüler Brentanos, Alexius von Meinong und Christian Ehrenfels, als einer der Vordenker für die um die Jahrhundertwende aufkommenden Anfänge der Gestaltpsychologie gilt. Die für die in den 1920er Jahren ausgearbeitete Gestalt-, bzw. Ganzheitspsychologie[285] maßgeblichen und von Brentano in den letzten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts so einflussreich und folgenreich verfochtenen Gebote waren die des empirischen Rationalismus’, dessen Ziel es war, die Gegebenheiten der menschlichen ‚inneren Wahrnehmung’ zu entdecken und

---

[283] Silvia Bonacchi. *Robert Musils Studienjahre in Berlin 1903-1908*. Bd. 1 (Saarbrücken: Arbeitsstelle für Robert-Musil-Forschung an der Universität des Saarlandes, 1992), 4.

[284] Die Psychologie galt im 19. Jahrhundert noch als ein Teilbereich der Philosophie; die Ausbildung, geschweige denn Institutionalisierung, der Psychologie als einer eigenständigen Disziplin sollte erst viele Jahrzehnte später stattfinden.

[285] Der Begriff Gestaltpsychologie wird zumeist vor allem für die in den 1920er Jahren entstandene, sogenannte „Berliner Schule“ um Wolfgang Köhler, Kurt Koffka und Max Wertheimer, allesamt ehemalige Schüler Stumpfs, verwendet. Die Gestaltpsychologie gilt als Teilbereich der Ganzheitspsychologie, zu der außerdem noch die sogenannte Grazer oder Österreichische Schule (produktionstheoretische Schule) sowie die Leipziger Schule (genetische Ganzheitspsychologie) gezählt werden.

zu klassifizieren, sowie die Grundtypen derjenigen Geisteszustände, die es uns ermöglichen, die von Gott geschaffene Welt wahrzunehmen und zu verstehen.[286] Brentano belebte den aristotelisch-scholastischen Begriff der Intentionalität und machte ihn fruchtbar für die Psychologie[287]. Für Brentano war Intentionalität das Hauptunterscheidungsmerkmal zwischen dem Mentalen und dem Physischen: alle psychischen Vorgänge seien intentional und nur sie allein; physische Phänomene jedoch seien es nicht. Ein einzelner Gedanke oder ein ganzes Buch können ‚über' Wohnzimmer sein; ein Wohnzimmer aber ist nicht ‚über' irgend etwas. Nach Brentano ist Intentionalität ein irreduzibles Merkmal des Psychischen, so dass das Psychische folglich auch keine Untergattung des Physischen sein könne. Brentano begründete auch die so genannte Aktpsychologie, nach der psychische Phänomene als Akte begriffen werden, die auf Objekte gerichtet sind: nach Brentano ist somit beispielsweise nicht von Interesse, *was*, also welches Objekt gesehen wird, sondern *wie* gesehen wird, d.h. der Vorgang des Sehens als intentionaler Akt steht im Mittelpunkt. Es ist dieser Zusammenhang, in dem Brentano das Bonmot „Wahrnehmung ist Falschnehmung" prägte, d.h. er verwehrte sich gegen die Auffassung, dass z.B. die Farbe Grün eine bestimmte inhärente, objektive Qualität hat. Was stattdessen von Interesse sei, sei die ‚innere Wahrnehmung' der Farbe Grün. Der Empirismus in der Psychologie bildete sich um die Jahrhundertwende im Zuge einer neu aufkommenden, ganzheitlichen Denkweise heraus, die sich als Ablehnung und Überwindung des zu diesem Zeitpunkt in der

---

[286] Meine Darstellung der wissenschaftsgeschichtlichen Hintergründe der Entstehung der Gestaltpsychologie folgt den Studien von Mitchell G. Ash, Silvia Bonacchi und Sabine Döring.

[287] Brentano gilt als Begründer der sogenannten „Aktpsychologie"; ein Begriff, der häufig synonym zum Begriff „Intentionalismus" verwendet wird. Letzterer darf wiederum nicht mit dem literaturwissenschaftlichen Begriff der „Intentionalität" verwechselt werden.

psychologische Gemeinschaft vorherrschenden Positivismus verstand. 1890 nahm Christian von Ehrenfels ein Diktum Machs aus dessen vier Jahre zuvor erschienenen *Beiträgen zur Analyse der Empfindungen* auf, in denen dieser postuliert hatte, so Ehrenfels, „daß wir Raumgestalten und selbst ‚Tongestalten' oder Melodien unmittelbar zu ‚empfinden' vermögen"[288]. Von Ehrenfels veröffentlichte nun seinerseits eine bahnbrechende Studie, *Über „Gestaltqualitäten"*, auf deren Titel der bis heute in der Psychologie gebräuchliche Terminus „Gestalt" zurückgeht. In diesem Aufsatz wehrte sich von Ehrenfels gegen den bis dahin vorherrschenden Trend in der Psychologie, das menschliche ‚Seelenleben', d.h. die Wahrnehmungen, in immer kleinere Elemente zu zerlegen und auf ein einziges, allerklärendes Schema oder Prinzip zurückzuführen. Stattdessen müsse die menschliche Wahrnehmung, sowie das Erleben und Handeln ganzheitlich betrachtet werden. Die Grundeinheiten des Seelenlebens aber seien die Gestalten. Die in *Über „Gestaltqualitäten"* gezogene Analogie des Terminus „Gestalt" mit einer Melodie sollte bald zum Schulbeispiel der Gestaltpsychologie avancieren: Man nehme beim Hören einer Melodie nicht bloß eine Folge von einzelnen Tönen wahr, sondern eine Ton*gestalt*, die sich nicht auf die Summe der sie ausmachenden Töne reduzieren lasse. Denn wenn man dieselben Töne beispielsweise in umgekehrter Reihenfolge spielen würde, wäre die Melodie nicht mehr als solche zu erkennen, die Summe ihrer einzelnen Teile sei aber noch immer dieselbe. Höre man die Melodie hingegen in einer anderen Tonart, so seien zwar die Töne andere, die Melodie aber – die Gestalt – bliebe als solche erhalten. Mit dieser Erkenntnis ging von Ehrenfels mit Mach über Mach hinaus, insofern Letzterer in seinen rein auf das Phänomenologische

[288] Ehrenfels, Christian von. *Gestalthaftes Sehen: Ergebnisse und Aufgaben der Morphologie*. Hg. Ferdinand Weinhandl (Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1960), 11.

fokussierten *Beiträgen zur Analyse der Empfindungen* nicht auf den ontologischen Status des Wahrgenommenen eingegangen war. Von Ehrenfels' wichtigste These in *Über „Gestaltqualitäten"* ist die, dass das von Mach identifizierte Phänomen der „Gestalt" – sei es eine „Raumgestalt", eine „Tongestalt" wie eine Melodie oder was auch immer für ein Komplex von Empfindungen – nicht eine „bloße Zusammenfassung von Elementen", also z.B. Tönen, sei, sondern „etwas diesen gegenüber Neues [ist], welches zwar mit jener Zusammenfassung, aber doch *unterscheidbar* von ihr vorliegt".[289] Gestalten seien somit „etwas (den Elementen gegenüber, auf denen sie beruhen) Neues und bis zu einem gewissen Grade Selbständiges"–diese Schlussfolgerung, so glaubt von Ehrenfels, sei bereits in Machs *Beiträgen* enthalten gewesen, auch wenn dies „sich aus seinen [d.i. Machs, S. G.-M.] Darlegungen nicht mit Sicherheit beweisen" lasse.[290] Es ist dieses „Neue", „Selbständige", das von Ehrenfels als Gestaltqualität definiert.

Er war mitnichten der Einzige, den Gedanken über ein Mehr als die bloße Summe der Teile beschäftigten. Vor ihm hatten u.a. schon von Meinong und bereits Theodor Fechner ganz ähnliche Gedanken geäußert. Von Ehrenfels kommt jedoch das Verdienst zu, als erster eine ganze Arbeit dezidiert dem ganzheitlichen Gedanken gewidmet zu haben. So kam es, dass seine Thesen über Gestaltqualitäten schon bald u.a. von seinen Kollegen Carl Stumpf und Alexius von Meinong aufgenommen und an deren jeweiligen Instituten weiterdiskutiert wurden. Während beispielsweise von Ehrenfels noch keinen Unterschied machte zwischen sogenannter Perzeption und Apperzeption, d.h. eine Gestaltqualität seinem Verständnis nach etwas ist, das als solches wahrgenommen wird,

---

[289] von Ehrenfels, *Gestalthaftes Sehen*, 12.

[290] von Ehrenfels, *Gestalthaftes Sehen*, 12.

entsteht für von Meinong die Gestaltqualität erst als Ergebnis einer Apperzeptionsleistung: Nachdem beispielsweise die Töne zunächst perzeptiv wahrgenommen, also gehört, werden, entsteht die Gestaltqualität, die Melodie, erst als Produkt eines sodann einsetzenden, apperzeptiven Verarbeitungsprozesses durch den Verstand.

Sowohl von Meinong als auch Stumpf untersuchten also die logische Validität der Ehrenfelsschen Auffassung von Gestaltqualitäten und propagierten und praktizierten dabei die experimentelle Prüfung besonders der optischen und akustischen Wahrnehmung.

Während Musil die ersten 18 Monate seines Berliner Studiums in erster Linie mit dem Nachholen seiner Matura[291] und der Fertigstellung des *Törleß* (im Februar 1905) beschäftigt gewesen zu sein scheint, finden sich in seinem Tagebuch vor allem ab dem Wintersemester 1906/07 Erwähnungen zu einigen der am Institut durchgeführten Versuche. In diesem Semester begann Musil auch die Arbeit an seiner Dissertation zur laufenden Debatte über Machs Erkenntnistheorie. Im Sommer 1905 hatte er, wohl im Rahmen einer der wissenschaftlichen Laboratorien, sogar bereits den sogenannten Farb- oder Variationskreisel erfunden; eine wissenschaftliche Apparatur, die im Zuge von Experimenten zur Farbwahrnehmung ihren Einsatz finden sollte und als

[291] Während man sich an der philosophischen Fakultät der Friedrich-Wilhelms-Universität auch ohne Abiturzeugnis einschreiben konnte, musste man es spätestens für eine Promotion vorweisen können. Musil, der also von vornherein geplant zu haben scheint, sein zweites Studium mit einem Doktortitel abzuschließen, holte zu diesem Zweck seine Matura im Juni 1904 am Deutschen Gymnasium Brünn nach. Vgl. diese und weitere Angaben: Corino, *Robert Musil: Eine Biographie*, 221ff.

„Variationskreisel nach Musil“ für 225 Mark im Katalog von Spindler & Hoyer käuflich zu erwerben war.[292]

Dieser Innovationstätigkeit zum Trotz scheinen aber auch die Berliner Lehrveranstaltungen und wohl gerade die in den Laboratorien durchgeführten Experimente Musils persönliche Interessen und Fragestellungen insgesamt nicht in der Form angesprochen und beantwortet zu haben, wie er es sich im Anschluss an seine Ingenieursausbildung von einem Psychologie-Studium erhofft haben mochte. Oft wird in Bezug auf diese Ernüchterung Musils die folgende Erinnerung Kurt Koffkas, eines der späteren Begründer der Berliner Schule, an ein viele Jahre zuvor geführtes Gespräch mit einem Studienkollegen zitiert:

> A colleague of mine with whom I was going home asked me the question: “Have you any idea where the psychology we are learning is leading us?“ I had no answer to that question, and my colleague, after taking his doctor’s degree, gave up psychology as a profession and is today a well-known author.[293]

Bei diesem bekannten Autor handelt es sich natürlich um Musil, der tatsächlich im Anschluss an die Erlangung der Doktorwürde im März 1908, dem Jahr also, in dem er bereits an der *Versuchung der stillen Veronika* arbeitete, das Angebot des auf ihn aufmerksam gewordenen Alexius Meinong ausschlug, sich an dessen Grazer Institut zu habilitieren. Doch auch wenn Musil sich nach seiner Promotion von einer beruflichen Laufbahn als Psychologe abwandte, so gilt heute als unumstritten, dass seine Begegnung mit den zur Gestaltpsychologie führenden Fragestellungen und gerade auch

---

[292] Vgl. Fußnote 269. Der Variationskreisel lässt sich nebst einer Beschreibung und mehreren Skizzen unter der Artikelnummer 96 auf Seite 52ff. des Katalogs finden.

[293] Kurt Koffka. *Principles of Gestalt Psychology*. (New York: Harcourt, Brace and Co, 1935), 53.

Experimenten doch unübersichtliche und dezidierte Spuren in seinem schriftstellerischen Werk hinterlassen hat.

Ein erster zumindest eingehenderer Kontakt mit von Ehrenfels' *Über „Gestaltqualitäten"* scheint in besagtem Wintersemester 1906/07 erfolgt zu sein, als Carl Stumpf die Implikationen des Begriffs der Gestaltqualitäten in Lehrveranstaltungen diskutierte und experimentell untersuchte[294], und man kann sich gut vorstellen, wie Musil, dessen Debütroman soeben ausgeliefert wurde, aufgemerkt haben wird bei von Ehrenfels' Bemerkung, dass zu den Gestaltqualitäten auch Gefühle wie „das Zunehmen oder Verschwinden einer Lust, eines Schmerzes, einer Erwartung" zu zählen seien, sowie: „Gestaltqualitäten solcher Art sind es offenbar, welche großenteils den ästhetischen Wirkungen der dichterischen Erzeugnisse zur Grundlage dienen".[295] Als ein eindrückliches Beispiel für Gefühle als Gestaltqualitäten und Musils Weiterentwicklung dieses Gedankens von Ehrenfels' soll Folgendes dienen: In einem auf das Jahr 1905 oder '06 zu datierenden Tagebuchheft hält Musil fest:

> Man sagt ein Ding sei die Summe seiner Eigenschaften oder doch ähnlich. Mitunter besteht aber auch ein Verhältnis, das dem widerspricht. Vielleicht in allen Dingen der Sympathie.[296]

An dieser Stelle überträgt Musil also den von Ehrenfelsschen Gedanken, dass manche Verhältnisse mehr seien als bloß die Summe ihrer Eigenschaften, auf Gefühle der Zuneigung. Zunächst fährt diese Gedankennotiz Musils mit einem Bild fort, das

---

[294] Vgl. Bonacchi, *Die Gestalt der Dichtung*, 22; sowie Musil, *Tagebücher*, Bd. 1, 207ff.

[295] von Ehrenfels, *Gestalthaftes Sehen*, 28f.

[296] Musil, *Tagebücher*, Bd. 1, 82.

deutlich einem Beispiel[297] für „Complexe“, also Gestalten, aus Machs *Beiträgen zur Analyse der Empfindungen* nachempfunden ist:

> Ich habe einen alten Sessel jahrelang. Und ich schneide in seine Lehne eine Kerbe, oder ich ritze seinen Polster auf. Ich nehme also etwas von ihm weg. Und doch erscheint er mir durchaus nicht neu; er wird vielmehr erst recht zu dem, was ich als meinen alten Sessel fühle, indem ich etwas von ihm wegnehme.
>
> So geht es häufig auch in der Liebe.[298]

In einem anderen, um dieselbe Zeit entstandenen, Tagebuchheft findet sich eine Vorstufe, so vermute ich, dieser Überlegung. Unter dem Stichwort „Motive“ notiert Musil hier im beinahe gleichen Wortlaut dieselbe Beobachtung. Statt des letzten Satzes, „So geht es häufig auch in der Liebe“, fügt er jedoch in diesem Heft einen Vergleich aus seiner eigenen Gefühlswelt an, der wiederum in der späteren, oben zitierten Version getilgt ist:

> Ähnlich bei H. In dem Maße wie Enttäuschungen eintreten, wächst – durch den Kontrast – die Stärke der ursprünglich ihre Stelle einnehmenden Illusion. Man weiß es und kann sich dem doch nicht entziehen.[299]

Bei „H.“ handelt es sich um Herma, oder Hermine Dietz, Musils damalige Geliebte, die ihm von Brünn nach Berlin gefolgt war. Musil beschreibt also anhand dieser persönlichen Erfahrung ein Phänomen, nach dem eine enttäuschende Erfahrung innerhalb einer Liebesbeziehung diese nicht, wie vielleicht anzunehmen wäre, mindert oder entzaubert, sondern vielmehr die Gefühlstäuschung, welche die Liebe gerade in

---

[297] Bei Mach heißt es: „Mein Tisch ist bald heller bald dunkler beleuchtet, kann wärmer und kälter sein. Er kann einen Tintenfleck erhalten. Ein Fuss kann brechen. Er kann reparirt, polirt, Theil für Theil ersetzt werden. Er bleibt für mich doch der Tisch an dem ich täglich schreibe.“ Ernst Mach. *Beiträge zur Analyse der Empfindungen* (Jena: G. Fischer, 1886), 2.

[298] Musil, *Tagebücher*, Bd. 1, 82.

[299] Musil, *Tagebücher*, Bd. 2, 817.

ihrem Anfangsstadium immer auch ist, nur noch intensiviert. So sehr man seine eigenen, von der Liebe genährten, Gefühle gegenüber dem oder der Liebsten also enttäuscht und – zumindest partiell – als Illusion enttarnt sieht, umso mehr klammert man sich an dem fest, was sich nun als Illusion erwiesen hat. Obwohl der Liebe also etwas genommen worden ist, ist sie dadurch nur noch hartnäckiger und individueller geworden; so kann man Musils Beobachtung verstehen. Sie besagt, dass Musil erkannt und sogar im eigenen Leben erfahren zu haben meint, dass das Gefühlsleben nicht den Gesetzen der Logik folgt, insofern dort etwas entsteht, was mehr als die Summe seiner Teile ist und eine ganz eigene Qualität erhält, die sich nicht in ein kausales System zwängen lässt. Dies ist eine Erkenntnis, die für das Verständnis des sehr widersprüchlich scheinenden Gedankens Claudines, eine Vollendung ihrer Liebe sei nur durch den Ehebruch mit einem abstoßenden Fremden zu erlangen, durchaus hilfreich ist –auch wenn dieser Gedanke freilich einen entschiedenen Schritt weiter geht als Musils Tagebuchnotiz bezüglich Herma Dietz.

Wie in zahlreichen Studien argumentiert wurde, findet sich der Niederschlag der während der Berliner Studienjahre gewonnenen gestalttheoretischen Erkenntnisse im gesamten literarischen Werk Musils wieder; von den *Vereinigungen* bis zum *Mann ohne Eigenschaften*. Besonders die Kippfigur bzw. die optische oder räumliche Inversion, die in den Stumpfschen Laboratorien häufig Gegenstand der Untersuchung war, ist in der Musil-Forschung mittlerweile zu einer allgemein als solcher anerkannten musilschen Trope geworden.[300]. Explizit taucht der Begriff „Gestaltqualitäten“ in Musils Werk aber

[300] Ein in diesem Zusammenhang vielzitiertes Beispiel ist eine Szene im *Mann ohne Eigenschaften*, in der Ulrich aus einem Fenster des Palais des Grafen Leinsdorf schaut und, wie er selber bemerkt, „‚[e]ine sonderbare räumliche Inversion!'“ erlebt, bei der das Zimmer hinter ihm sich in das Geschehen vor ihm (auf dem Platz vor dem Palais findet nämlich gerade eine Demonstration gegen die Parallelaktion statt)

nur im Zusammenhang mit den *Vereinigungen* auf: ein Mal in einem frühen Fragment der *Versuchung der stillen Veronika* und zum anderen in dem Entwurf *<Bemerkungen über Apperceptor udgl.>*, in dem sich eingestreut in theoretische Notizen mehrere kurze, frühe Fragmente der *Vollendung der Liebe* finden.

Die *<Bemerkungen über Apperceptor udgl.>* bestehen aus zwei theoretischen Texten, die sich ihrerseits aus mehreren, gewissermaßen assoziativ aufeinanderfolgenden Gedankenfetzen zusammensetzen. Musil selber hat die beiden Versionen in seinem eigenen Ordnungssystem mit den Kürzeln A77 und A78 versehen, wobei das „A" für „Aufsätze und Notizen" steht und A78 ein Entwurf zu A77[301] ist. Sowohl A77 als auch A78 enthalten Fragmente aus Vorstufen der *Vollendung*. Doch zunächst einmal zu den theoretischen Textelementen rund um den „Apperceptor": Laut Musil sind „[b]eim Zustandekommen der Wahrnehmungswelt" drei Komponenten oder Größen beteiligt, und zwar zum einen „a. die objektive, physikal, chem" Welt, zum anderen „b. die percipirenden Organe", sowie „c. der Apperceptor".[302] Dieser Apperceptor sei ein konstituierender Bestandteil der Ichvorstellung; ohne ihn könnte das Individuum die in der Außenwelt perzipierten Wahrnehmungen weder intellektuell noch emotionell verarbeiten, also apperzipieren. Zu diesem Zwecke verfüge der Apperceptor seinerseits noch über zwei Komponenten, „einen intellektuellen und emotionalen Faktor"[303]: der intellektuelle Faktor sei für die verstandesmäßige Apperzeption der Außenwelt zuständig

---

hinausstülpt. „‚Kann man denn aus seinem Raum hinaus, in einen verborgenen zweiten?'" lässt Musil seinen Helden sich wundern; Robert Musil. *Der Mann ohne Eigenschaften*, Gesammelte Werke in neun Bänden. Hg. Adolf Frisé. Bd. 2 (Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1978), 632.

[301] Vgl. Corino, *Robert Musils ‚Vereinigungen'*, 365.

[302] Musil, *Tagebücher*, Bd. 2, 927.

[303] Musil, *Tagebücher*, Bd. 2, 927.

und gewährleiste so ein konstantes, überindividuelles, objektives Verhältnis zwischen Individuum und Außenwelt, während der emotionale Faktor die Außenwelt auf individuelle, singuläre Weise wahrnimmt. Zwischen diesen beiden Faktoren müsse stets ein „Wertgefühl" bestehen, ansonsten käme es zu sogenannten „Enfremdungs- u[nd] Depersonalisationszustände[n]:

> Wir können sehr wohl die Umwelt wahrnehmen und uns auch intellektuell über sie Rechenschaft geben (was wohl Apperception voraussetzt), dennoch aber innerlich beziehungslos zu ihr bleiben und sie uns entfremdet fühlen. Das gleiche gilt von Emotionen; unsere eigenen Gefühle können uns fremd vorkommen, als ob sie ein anderer empfände oder als ob sie beziehungslos irgendwo in der Welt umhertrieben.[304]

Nach Musil stimmt bei einem solchen fehlenden Gleichgewicht zwischen dem intellektuellen und dem emotionalen Faktor des Apperceptors also die intellektuelle Apperzeption nicht mit der emotionellen überein, das Individuum sei nicht korrekt an die Welt angepasst und somit „asthenisch":

> Es findet keinen Halt in der Welt, findet nicht das ihm notwendige Minimum von Zufriedenheit und Selbstgewißheit, es vermag nicht mehr durch innere Bewegungen das Gleichgewicht gegen die Geschehnisse der Welt aufrechtzuerhalten und wird verdrängt (Selbstmord, Verlust der moralischen Herrschaft) [Introspektiv charakterisirt als eine Gleichgewichtsstörung zw. Innen- u Außenwelt, als ein in sich keinen Halt finden u von außen geschoben werden][305]

Um seelisch gesund zu bleiben, müsse der emotionale Faktor also stets „sthenisch" reagieren. Dafür muss der emotionale Faktor die Welt dem Individuum anpassen, keinesfalls aber darf das Individuum sich der Welt anpassen –sonst wird es asthenisch. Musil gibt für eine solche gesunde, sthenische Reaktion des emotionalen Faktors folgendes Beispiel:

---

[304] Musil, *Tagebücher*, Bd. 2, 927f.

[305] Musil, *Tagebücher*, Bd. 2, 928, eckige Klammer von Musil.

> Haben wir beispielsweise eine Demütigung erlitten, so bleibt wohl das intellektuelle Bild der Sache aber statt der vernichtenden Scham kann sich etwa die feine christliche Lust an Demütigung einstellen, wir erleben Demut als den Sinn der Welt, erleben alles in Demut süß gefärbt.[306]

In A78 heißt es noch genauer:

> Wenn wir nun gedemütigt werden und sagen Demut ist eine Tugend, so passen wir uns der Außenwelt an, wenn wir aber Demut als den Sinn der Welt erleben, alles in Demut süß gefärbt erleben, so passen wir die Welt uns an.[307]

Musils Wortwahl einer „Färbung" ist überaus signifikant. Wenig später heißt es in seinen Notizen:

> Diese Änderungen des Apperceptors sind Färbungen, Tönungen der Welt, Spannungen, eine Art Gestaltqualitäten, leichte Wolken im Objektiven. Gerade das Wesentliche im Leben, die feinen Empfängnisse, Berührungen des heiligen Geistes haben nur mit diesen kaum wahrnehmbaren Verschiebungen zu tun. Das eigentliche Leben ist fein und weitmaschig ins gewöhnliche gespannt.[308]

Die dynamische, selbsterhaltende, sthenische Reaktion des emotionalen Faktors des Apperceptors besteht also, um dies noch einmal zu betonen, in einer Anpassung der wahrgenommenen Außenwelt an die Erlebniswelt des Individuums. Die Außenwelt muss ‚gefärbt', ‚getönt' werden und die so entstehenden, individuell geschaffenen Freiräume inmitten der Realität der Außenwelt nennt Musil wunderbar metaphorisch „Wolken im Objektiven". Diese Wolken der Anpassung der Außenwelt ans Ich aber stellen das „eigentliche Leben dar", das da und dort das „gewöhnliche", reale Leben der Außenwelt durchzieht. Ja, Musil spricht „diesen kaum wahrnehmbaren Verschiebungen" durch den

---

[306] Musil, *Tagebücher*, Bd. 2, 929.

[307] Musil, *Tagebücher*, Bd. 2, 931.

[308] Musil, *Tagebücher*, Bd. 2, 930.

emotionalen Faktor des Apperceptors gar einen transzendentalen Charakter zu, was seiner Verbindung dieser Verschiebungen mit „Berührungen des heiligen Geistes“[309] zu entnehmen ist. Das „eigentliche Leben“ ist die Transzendenz. Die poetische Qualität dieser Passage lässt sich als ein stilistischer Übergang zu der sich nun direkt hieran anschließenden theoretischen Überlegung zur *Vollendung der Liebe* sehen:

> 1. Das Wesentliche in Claudines Vergangenheit ist, daß sie in ihrem Glück noch nichts Letztes fühlt und nichts vollkommen Sicheres. Ihr Zustand ist nicht stabilisirt u sie beherrscht ihn nicht, solange sie nicht die dynamische Natur seiner Balance erkennt.[310]

Claudine hat also am Anfang der Novelle, als sie sich noch in inniger Zweierbeziehung mit ihrem Mann befindet, sich deren feinen Haarrissen jedoch bereits bewusst ist, ihr transzendentales Ich noch nicht realisiert. Was sich im Anschluss an diesen Anfangszustand entwickelt, charakterisiert Musil in seinen Notizen folgendermaßen:

> 2. Das Ganze ist ein Weg zur Sicherheit in ihrer Liebe. Vom Mißtrauen u. der Eifersucht aus steigend. Am Schluß erlangt sie ihre Sicherheit, das Bewußtsein dieser feinen Stärke Mensch u. weint vor Glück u weil sie es so erkaufen muß.
> 3. Claudinens Mißtrauen in ihre Liebe ist natürlich schon feiner u. mehr Liebe als das gewöhnliche Glück. Überdies geht es aber von da aus noch weiter bis zum Gipfel. Der ganze Konflikt spielt schon in einer übernormalen Sphäre.[311]

Hier findet sich also eine eindeutige Interpretation und Wertung der Protagonistin samt ihrer Motive seitens des Autors. Musils Entwürfen nach sollte Claudine am Ende

---

[309] Musils Erwähnung des Heiligen Geistes hat hier, wie es auch die oben zitierte „feine christliche Lust an Demütigung“ vermuten lassen könnte, weniger mit Religion oder christlichem Glauben als bürgerlich-moralischer Instanz zu tun. Sie erklärt sich vielmehr aus Musils großem Interesse für die Mystik, dem er vor allem im *Mann ohne Eigenschaften* ausgiebig nachgeht. Somit steht der „heilige Geist“ hier auch nicht im Gegensatz zur Transzendenz sondern ist synonym mit ihr zu verstehen.

[310] Musil, *Tagebücher*, Bd. 2, 930.

[311] Musil, *Tagebücher*, Bd. 2, 930.

der Novelle die Vollendung ihrer Liebe zu ihrem Mann und damit Transzendenz erlangen und es gibt keinen Grund, anzunehmen, dass es in der vollendeten Fassung nicht auch zur Realisierung dieses Arbeitsvorhabens gekommen ist. Die Notiz verrät auch, dass Claudines anfängliches Hinterfragen ihrer Liebesbeziehung und die daraus resultierenden Geschehnisse Musils Auffassung nach Zeugnisse dafür sind, dass es sich bei ihrer Liebe und ihrem Problembewusstsein bereits um privilegierte und herausragende Zustände handelt; normale Liebende trügen sich demnach mit solcherlei hochentwickelten Gedanken gar nicht erst.

Karl Corino interpretiert, wie es ihm als Musil-Biografen wohl auch kaum zu verdenken ist, viele Elemente der *Vereinigungen* stark biografisch. Wie in Corinos fast 1.500 Seiten starker Musil-Biografie dem Personal der *Versuchung der stillen Veronika* reale Personen aus dem Leben Musils zugeordnet werden, deutet Corino auch die Figuren der *Vollendung der Liebe* und besonders deren Motiven vorrangig vor dem Hintergrund des Privatlebens des Autors. Demnach sei Claudine – wie auch Veronika – Martha Marcovaldi nachempfunden, die vor ihrer Ehe mit Musil in zweiter Ehe verheiratet war und innerhalb dieser Ehe bei einem Landaufenthalt in der Toskana ihre Tochter Annina von einem „dentista americano“[312] praktisch „im Behandlungsstuhl“[313] empfangen habe. Überhaupt hatte Martha, so lässt sich Musils Tagebüchern entnehmen, während dieser zweiten Ehe einen promiskuitiven Lebenswandel geführt: eine Tatsache, die Musil verstörte, vor allem in ihren Einzelheiten. Gänzlich erschüttert hat Musil dann

[312] Dieser Zahnarzt sei allerdings, laut Corino, kein Amerikaner gewesen, sondern sei nur seiner modernen amerikanischen Behandlungsmethoden wegen so genannt worden; vgl. Corino, *Robert Musil: Eine Biographie*, 345.

[313] Corino, *Robert Musil: Eine Biographie*, 345.

jedoch ein Seitensprung Marthas zu einer Zeit, als sich die beiden schon kannten und versuchten, zu heiraten, sich vorher jedoch des noch mit Martha verheirateten Enrico Marcovaldi entledigen mussten. Mitten in dieser ohnehin schon extrem angespannten Situation – Marcovaldi hatte gar versucht, den gemeinsamen Sohn Gaetano sowie das ‚Kuckuckskind' Annina zu entführen – musste Martha auch noch den Antrag eines weiteren, äußerlich ausgesprochen unattraktiven Heiratsanwärters „‚absagen'". In seinem Tagebuch hielt Musil, abermals unter der Überschrift „Motive" fest, was bei diesem Anlass passierte:

> Nach der hohen Spannung zwischen ihr und mir, die das bewirkte, fühlt sie plötzlich an Ort und Stelle des einst einen Reiz mich zu betrügen. Es geschieht und von da ab verteidigt sie geradezu fanatisch die Höhe ihrer Beziehung zu mir. Aber nicht aus Reue sondern aus Rechthaben. Ich „muß" ihr glauben, daß sie mich ganz rein liebt, sie sucht mich dazu zu zwingen.[314]

Es fällt wahrlich nicht schwer, Parallelen zu sehen zwischen Marthas Vorleben, den Umständen der Herkunft ihrer Tochter, ihrem unbegreiflich scheinenden Seitensprung mit einem unattraktivem, für sie gänzlich unwichtigen Mann einerseits und Claudines Vergangenheit und dem als Liebhaber so beliebig scheinenden Ministerialrat andererseits. Was aber meiner Ansicht nach, und noch viel stichhaltiger, an die Beschreibung von Claudines „Weg zur Sicherheit ihrer Liebe" erinnert, der ja über die Anpassung der Außenwelt an ihre Erlebniswelt führt und somit „leichte Wolken im Objektiven" schafft, ist Marthas ‚rechthaberisches' Beharren auf der Interpretation ihres Seitensprungs als eines Beweises der Intensität ihrer Liebe zu dem betrogenen Beinahe-Ehemann Musil. Es wäre in der Tat gut nachzuvollziehen, wenn der durch die Untreue seiner Liebsten schockierte und in seinem Vertrauen zu ihr erschütterte Musil diese

[314] Musil, *Tagebücher*, Bd. 2, 957.

Gefühle in der Ersinnung einer Geschichte, in der von der Eifersucht der Weg „steigend“ geradewegs zum „Gipfel“ führt, zu sublimieren gesucht hätte. Eine zu starke Betonung des biografischen Hintergrunds bei der Interpretation[315] der Novelle und ihres Impetus’ würde aber einen schalen Nachgeschmack hinterlassen; das mitfühlende Verständnis könnte leicht zur anmaßenden, emotionalen Bevormundung des Autors geraten, das schockierende und radikale Potenzial der Novelle würde verharmlost und verflacht und ihr einzigartiger, rätselhafter Stil ignoriert. Den Generalschlüssel zum besseren Verständnis vieler der bereits zitierten, rätselhaften Bilder der *Vollendung der Liebe* aber bietet der Diskurs der später zur Gestalttheorie führenden Schriften und Experimente, wie auf den folgenden Seiten gezeigt werden soll.

[315] Der Vorwurf einer ausschließlich biografischen Besprechung der *Vereinigungen* kann Corino allerdings nicht gemacht werden, macht er doch neben Musils Tagebüchern und Briefen auch zahlreiche andere intertextuelle Einflüsse aus, wie u.a. Schriften Alfred Kerrs, Joris Karl Huysmans und Otto Weiningers, aber auch die Hysterie-Studien von Breuer und Freud; vgl. Corino, *Robert Musil: Eine Biographie*, 384ff.

Dritter Teil. Metapher und Gestalt in *Die Vollendung der Liebe*

> Ich will nicht begreiflich sondern fühlbar machen. Das ist glaube ich im Keim der Unterschied zwischen psychologischer Wissenschaft u. psychologischer Kunst.[316]
>
> ROBERT MUSIL

Der folgende von Musil selbst verfasste und in einem *Curriculum Vitae* von 1938 erschienene Kommentar zu den *Vereinigungen* und dem für diese Novellen von ihm gewählten Stil ist aufschlussreich –und dies nicht nur aufgrund einer gewissen trockenen Selbstironie und der Kategorisierung des Werkes als ein Beispiel für den Expressionismus:

> Die Vereinigungen. Erschienen 1911. Musil verläßt in diesem Buch mit einem entscheidenden Schritt die realistische Erzähltechnik, die ihm seinen Erfolg eingebracht hat, und stellt zwei Geschichten nicht in der üblichen Schein-Kausalität dar, sondern so, daß die Personen im Spiel höherer Notwendigkeiten erscheinen. Tief, luzid, aber infolge mancher Eigenheiten schwer lesbar, leitete dieses Buch, vielleicht durch Irrtum, den literarischen Expressionismus in Deutschland ein, mit dem Musil aber weiterhin nichts zu schaffen haben wollte.[317]

Diese uns schon aus dem Eingangszitat zu diesem Kapitel bekannte Ablehnung Musils einer „üblichen Schein-Kausalität" in der literarischen Darstellung des ‚Inneren' ist als Motiv für seine spezielle Gestaltung von Claudines Innenwelt in der Tat von großer Wichtigkeit. Wie bereits im ersten Teil dieses Kapitels diskutiert wurde,

---

[316] Aus einem Brief an Paul Wiegler vom 21. Dezember 1906; Musil, *Tagebücher*, Bd. 2, 1217. In dem Brief an den Journalisten und Literaturhistoriker geht es um Alfred Kerrs Besprechung des *Törleß*.

[317] Robert Musil. *Gesammelte Werke in neun Bänden*. Hg. Adolf Frisé, Bd. 7: Kleine Prosa, Aphorismen, Autobiographisches (Reinbek: Rowohlt, 1978), 950. Diese kurzen, in der dritten Person gehaltenen Angaben waren als Begleitinformationen künftiger Werk-Ausgaben geplant; vgl. Corino, *Robert Musil: Eine Biographie*, 381.

erscheinen die einzelnen Eindrücke in Claudines Bewusstseinsstrom tatsächlich nie kontinuierlich, kausal und vermeintlich schlüssig miteinander verknüpft; ihre Einfälle und Empfindungen sind vielmehr fragmentarisch und lose aneinandergereiht. Alle die im ersten Teil dieses Kapitels diskutierten Merkmale der Sprache (wie auch der Struktur) der *Vollendung*, die zu deren vielzitierter Schwierigkeit führen, entsprechen aber letztlich, wie Jacqueline Magnou bemerkt hat, nur der „schwerwiegende[n] Verantwortung",

> die ganze Bedeutung des Textes zu tragen, und zwar indem sie [d.h. die Sprache; S.G.-M.] einem unüberbrückbaren Gegensatz gerecht werden muss: etwas verständlich machen und ausdrücken, was per definitionem unverständlich und unausdrückbar ist.[318]

Damit ist die Hauptschwierigkeit von Musils Aufgabe in der *Vollendung* sicherlich adäquat charakterisiert, allerdings sahen sich Beer-Hofmann und Schnitzler aber mit genau derselben Herausforderung konfrontiert und sowohl *Der Tod Georgs* als auch *Fräulein Else* sind Texte, die um einiges leichter zu lesen sind als *Die Vollendung der Liebe*. Viele der Bilder in der *Vollendung*, die das ‚Innere' Claudines konstruieren und speziell ihre Asthenie darstellen sollen, verdanken ihre besondere Undurchdringlichkeit ihrer Herleitung aus den für den Gestaltgedanken typischen Diskursen über Akustik, Optik und Stereometrie, d.h. räumliche Gebilde, sowie Sprachauffälligkeiten, die Musil offenkundig den Fallstudien des Psychologen Konstantin Oesterreich entnommen hat.

---

[318] Jacqueline Magnou, „Grenzfall und Identitätsproblem (oder die Rolle der Psychopathologie) in der literarischen Praxis und Theorie Musils anhand der Novellen ‚Vereinigungen'." *Beiträge zur Musil-Kritik*. Hg. Gudrun Brokoph-Mauch. (Bern: P. Lang, 1983): 129-147, 144.

In seinem Tagebuch exzerpierte Musil, vermutlich Ende 1907, den unlängst im *Journal für Psychologie und Neurologie* erschienenen „Beitrag zur Gefühlspsychologie" von Oesterreich. Unter dem Titel *Die Entfremdung der Wahrnehmungswelt und die Depersonalisation in der Psychasthenie* veröffentlichte Oesterreich sowohl Selbstbeobachtungen als auch Aufzeichnungen aus seinen Behandlungen einiger sogenannter Psychastheniker. Die von Musil kommentierten Passagen der Studie entstammen allesamt Oesterreichs Aufzeichnungen über den „Fall Ti...". Ti... ist ein zwanzig Jahre alter junger Mann, der stark an Törleß erinnert: „In der Schule", so notiert Musil nach den Aufzeichnungen Oesterreichs, „beschäftigten ihn vermeintliche philosophische Probleme: Warum ist 2 + 2 = 4? Ausbleiben des Evidenzgefühls – Hineinstarren in Fragen – sich sagen, daß die Antwort richtig sei und es nicht fühlen können."[319] Auch die erotische Faszination Ti...s für einen Mitschüler sticht Musil in Oesterreichs Aufzeichnungen ins Auge und wird im Tagebuch festgehalten.[320] Ein Umstand jedoch, den Musil in seinem Tagebucheintrag mit keinem Wort erwähnt, ist eine die gesamte Krankengeschichte durchziehende Häufung von „als ob"[321] und „als wenn" in Ti...s Selbstbeobachtungen, wie in dieser beispielhaften Bemerkung:

> Ein Theaterbillet, das ich geschenkt bekam, habe ich abgelehnt, da ich doch nichts davon hätte. Wurde ich halb zwangsweise hingeführt, so war mir, als ob ich gar keine Musik höre, als ob es gar keine Töne sind, als ob ich ein toter Körper bin, als ob ich gar keine Freude an der Musik empfinde, als ob sie mich gar nicht berührt.[322]

---

[319] Musil, *Tagebücher*, Bd. 1, 180.

[320] Bei diesen Übereinstimmungen scheint es sich um einen Zufall zu handeln; die Veröffentlichung von Oesterreichs Fallgeschichte erfolgte Ende 1906 und *Die Verwirrungen des Zöglings Törleß* wurden Ende Oktober 1906 ausgeliefert.

[321] Auch Bonacchi bemerkt diese Gemeinsamkeit, analysiert sie jedoch nicht weiter; vgl. Bonacchi, *Robert Musils Studienjahre*, 40.

[322] Traugott Konstantin Oesterreich, „Die Entfremdung in der Wahrnehmungswelt und die Depersonalisation in der Psychasthenie. Ein Beitrag zur Gefühlspsychologie", *Journal für Psychologie und Neurologie* 8, Heft 1/2 (1906-07): 61-97, 67f.

Diese Litanei Ti...s gipfelt in der an das einschlägige Beispiel der Gestalt-Diskussion erinnernden Bemerkung: „Früher hatte ich oft das Gefühl, als wenn ich nur einzelne Töne, nicht das Ganze empfände."[323] Während das obige Beispiel der Proliferation von „als wenn" und „als ob" eher alltagssprachlich ist, erinnern andere Vergleiche Ti...s in ihrer Metaphorik schon stärker an die poetische Bildsprache in der *Vollendung*. So hält Oesterreich Ti...s Äußerung fest: „Da kam es mir plötzlich vor, als wenn ein durchsichtiges Fell wie eine Art Pergamentpapier sich über mich zöge."[324] Musil paraphrasiert diese Formulierung in seinem Tagebuchheft[325] und in der *Vollendung* wiederum erinnert sich Claudine an ihre folgenreiche Begegnung mit dem amerikanischen Zahnarzt mit den folgenden Worten:

> Es erwachte niemals das Gewissen in ihr wegen dieses Vorfalls, [...] es blieb nichts davon als die Erinnerung an eine sonderbare Wolke von Empfindungen, die sie eine Weile wie ein plötzlich über den Kopf geworfener Mantel verwirrt und erregt hatte und dann rasch zu Boden geglitten war. (VdL 160)

Neben der dezidierten Häufigkeit solcher Wendungen wie „als ob" und „als wenn" – derselben Auffälligkeit, die ja, wie weiter oben ausgeführt, auch in Hinblick auf *Die Vollendung der Liebe* stets festgestellt wird – ist es offenbar auch eine oft gerade mit diesen Formeln einhergehende, spezifische Metaphorizität der Sprache, sowie eine Thematisierung akustischer und optischer Phänomene und eines Unvermögens, Gestaltqualitäten wahrzunehmen („...das Gefühl, als wenn ich nur einzelne Töne, nicht

---

[323] Oesterreich, „Die Entfremdung", 68.

[324] Oesterreich, „Die Entfremdung", 65.

[325] Musils Wiedergabe von Ti...s Formulierung lautet: „Einmal plötzlich Entfremdung der Außenwelt, alle Empfindungen in voller Stärke und Deutlichkeit aber es ist „wie ein Fell über den Kopf gezogen". (man könnte sagen wie warmes Glas, wie eine Frauenhaut..)"; Musil, *Tagebücher*, Bd. 1, 181.

das Ganze empfände“), die Musil in die sprachliche Gestaltung von Claudines Gefühlsleben hat einfließen lassen. Zu welch interessanten Verschränkungen zwischen diesen verschiedenen Aspekten es dabei gekommen ist, soll folgende Spurenverfolgung beispielhaft zeigen.

Oesterreich subsumiert an einer Stelle den emotionalen Grundzustand seines Patienten mit der Bemerkung: „Das Hauptmerkmal bildet gemütliche Stumpfheit.“[326], wobei „gemütlich“ hier natürlich nicht ‚komfortabel’ meint, sondern sich auf das Gemüt Ti...s bezieht. In dem weiter oben erwähnten Fragment einer früheren Arbeitsfassung der *Versuchung der stillen Veronika* – dasjenige, das als einziges von den jemals zur Veröffentlichung geplanten Texten Musils den Begriff „Gestaltqualität“ explizit enthält – heißt es:

> Denn sie fühlte in sich ein Strömen und Ziehen, [...], und hier erstarrte es, hier brach eine Vollendung, die sie in diesem Augenblick von weither kommen fühlte, mit einem jähen Stillstehen und sich nicht mehr rühren Können ab, [...] und sie sah ganz deutlich etwas das man gar nicht sehen kann, wie die Beziehung ihrer Seele zu dieser andern Seele in ihrer augenblicklichen Lage, ein Durchgangsding, ein Ausholen und Übergang plötzlich zu etwas Letztem, Unverrückbarem, zu etwas wurde, das wie ein Aststumpf in die leere Ewigkeit ragte. Sie sah – wie nach rückwärts gewandt sah sie ihr Leben und dieses andere Leben so nebeneinander als ob aus ihnen beiden etwas Drittes bestanden hätte, ein Mehr, etwas, das es nicht gab und doch so gab wie einen Ruf in zwei Tönen oder wie zwei hölzerne Balken zum Schweigen eines Kreuzes werden. Aber sie sah es nur mehr am Auseinandergefallensein
> Und sie erfaßt diese Gestaltqualität als ein Sonderbares – [...][327]

In dieser Passage, deren Status als Arbeitsfassung zum Ende hin besonders deutlich zu erkennen ist – die Interpunktion wird durch einen Gedankenstriche ersetzt und das Tempus wechselt von Imperfekt zu Präsens –, finden sich eine Vielzahl der zuvor

---

[326] Musil, *Tagebücher*, Bd. 1, 67.

[327] Robert Musil. *Die Versuchung der stillen Veronika. [Fragment – vor 1908]*. Gesammelte Werke in neun Bänden. Hg. Adolf Frisé, Bd. 6: Prosa und Stücke (Reinbek bei Hamburg: Rowohlt), 232.

diskutierten Elemente, aber auch andere relevante Punkte. Zunächst zu dem in Hinblick auf diese Untersuchung wohl exponiertesten Begriff, dem der Gestaltqualität: Was hier als eine solche definiert wird, ist also das „Mehr", das „Dritte", das aus dem Nebeneinander von Veronikas Leben und dem des Geliebten besteht. Es heißt über diese Gestaltqualität, dass es sie nicht gibt und doch so gibt, wie aus zwei Tönen ein Ruf wird oder zwei einfache Holzbalken in bestimmter Anordnung zueinander zu einem Kreuz werden, bzw., noch poetischer, „zum Schweigen eines Kreuzes". Veronikas Liebe als eine Gestaltqualität wird hier also noch ganz in Anlehnung an das Ehrenfelssche Schulbeispiel eines „Mehrs", der Melodie, beschrieben. Das Bild eines in die Ewigkeit ragenden Aststumpfes – das womöglich von der Bemerkung Oesterreichs inspiriert ist, das Hauptmerkmal eines Psychasthenikers sei „gemütliche Stumpfheit" –, ist eines, das Musil in die endgültige Fassung der *Versuchung der stillen Veronika* übernimmt. Dort heißt es:

> Es erschien ihr als etwas so Unwiderrufliches wie ein Schnitt durch die Zeit, vor dem alles Frühere unverrückbar erstarrt war, es sprang dieser Tag mit einem plötzlich Blinken wie ein Schwert aus allen anderen heraus, ja ihr war, als sähe sie körperlich in der Luft, wie die Beziehung ihrer Seele zu dieser andern Seele zu etwas Letztem, Unabänderlichem geworden war, das wie ein Aststumpf in die Ewigkeit ragte.[328]

Das sinnträchtige Bild eines Stumpfes findet sich wiederum auch in der *Vollendung der Liebe*. Als Claudine im Anschluss an die Zugfahrt im Schlitten zum Gasthof fährt und die banale und nichtsdestotrotz wirkungsvolle Art des Ministerialrats sie bereits in seinen Bann zu ziehen beginnt, heißt es:

> Sie wurde in diesen Augenblicken wie selbstverständlichen männlichen Herrschaftsanspruchs verlegen und erinnerte sich mit Scham, daß sie seine

[328] Musil, *Die Versuchung der stillen Veronika*, 212.

> Anspielungen nicht strenger zurückgewiesen hatte. Und wenn sie dann sprechen mußte, schien ihr, daß es zu bereitwillig geschah, und sie hatte plötzlich von sich ein kraftloses, abgebrochenes, wie ein Armstumpf fuchtelndes Gefühl. (VdL 169)

In der *Veronika*-Passage versinnbildlicht der in die Ewigkeit ragende Aststumpf noch die Finalität und Definitivität der Beziehung zwischen Veronikas Seele und der ihres Geliebten – und damit zugleich eine, wenn auch beschädigte, Solidität („Ewigkeit") – und steht so für die „Vollendung" ihrer Liebe. In der Passage aus der *Vollendung* hingegen drückt das Bild des *Arm*stumpfs Claudines Ich-Gefühl als eines der schmerzhaften menschlichen Versehrtheit, des Verlusts und verzweifelter Hilflosigkeit aus –und dennoch führt für Claudine der Weg zur Vollendung der Liebe zu ihrem Mann ausgerechnet über dieses Gefühl, das sie gewissermaßen als Vorahnung ihres bevorstehenden, selbsterniedrigendes Ehebruchs mit dem Ministerialrat verspürt. Während das Bild des Aststumpfs in der *Versuchung der stillen Veronika* noch bloß anthropomorphisierendes Potenzial hat, evoziert das Bild des Armstumpfs in der *Vollendung* weitaus eindeutiger körperliche Verstümmelung.

Neben dem Einfluss der von Oesterreich aufgezeichneten Krankengeschichte Ti...s bedient sich Musil, wie oben erwähnt, für die bildhafte Darstellung von Claudines ‚Inneren' jedoch auch intensiv der semantischen Felder rund um die Themen der Akustik und der Optik, d.h. vor allem der menschlichen Wahrnehmung akustischer und visueller Phänomene. So finden sich im Text Beschreibungen von Gefühlen, die ganz eng an von Ehrenfels' Charakterisierung von Farben als Gestaltqualitäten angelehnt zu sein scheinen („Noch Wochen danach blieb ihrer [Claudines, S. G.-M.] Liebe diese Farbe; dann

verging es“ (VdL 165).). Die meisten der mit Begriffen aus dem Akustischen oder Visuellen gestalteten Bilder aber sind sehr viel indirekter, abstrakter und, aufgrund ihrer kontraintuitiven Verschränkung unterschiedlicher Wahrnehmungsbereiche, ausgesprochen unzugänglich. In der folgenden Passage beispielsweise, die für den Text durchaus typisch ist, finden sich acht Wörter (hier zur Kennzeichnung in kursiver Schrift), die allesamt dem Bereich des Akustischen entstammen:

> [...] und es rührte sie ganz *leise* etwas an, wie es einen Kletterer an einer Wand faßt, und es kam ein ganz kalter, *stiller* Augenblick, wo sie sich selbst *hörte* wie ein kleines *unverständliches Geräusch* an der ungeheuren Fläche und dann an einem plötzlichen *Verstummen* merkte, wie *leise* sie gesickert war und wie groß und voll grauenhaft vergessener *Geräusche* dagegen die steinerne Stirn der Leere. (VdL 166)

Einen gewissermaßen ‚schiefen’, verfremdenden Effekt schafft hier die Verbindung von Worten, die der akustischen und solchen, die der taktilen Wahrnehmung entstammen (etwas rührt Claudine leise an; ein Augenblick ist kalt und still). Dieses quasi-synästhetische Verfahren wendet Musil durchgängig im Text an und besonders häufig kommt es zu Verschränkungen der Wortfelder um die Akustik und die Optik wie z.B. in folgender Passage, in der Claudine allein durch das zugeschneite Städtchen wandert (die betreffenden Wörter erscheinen wieder kursiv):

> Zuweilen *schauten* über verschlossenen Türen die Fenster der Häuser ganz *hellblau* und gläsern auf die Straße und auch unter den Füßen *klang* es wie Glas. Manchmal aber *polterte* ein Stück hartgefrorenen Schnees eine Traufe hinunter; dann war es noch minutenlang, als *starrte* ein zackiges Loch, das es in die *Stille* gerissen hatte. Und plötzlich begann irgendwo eine Hauswand *rosarot aufzuleuchten* oder *zartgelb* wie ein Kanarienvogel... Was sie tat, erschien ihr dann seltsam, in überlebendiger Stärke; in der *laut*losen *Stille* schien für einen *Augenblick* alles *Sichtbare* in irgendeinem andern *Sichtbaren* sich wie ein *Echo* zu wiederholen. (VdL 176)

Diese Passage ist darüber hinaus ein gutes Beispiel für die Erhöhung der jeweiligen Dichte der Wortfelder der Optik und der Akustik, die Musil durch die Verwendung von Worten erreicht, die zwar vermeintlich diesen beiden Wortfeldern zugehören, deren Bedeutungen aber im jeweiligen Kontext gar nichts mit dem Visuellen oder Akustischen zu tun haben. So verhält es sich z.B. mit dem Verb ‚starren', das hier nicht etwa im Sinne von ‚unverwandt blicken' sondern von ‚starr werden, erstarren' verwendet wird, wie beispielsweise in: ‚Die Kleidung starrte vor Schmutz'. Etwas Ähnliches trifft auf die lexikalisierte Metapher des „Augenblicks" zu; anstatt ‚Moment' zu schreiben, verdichtet Musil den akustischen Pleonasmus der „lautlosen Stille" mit dem optischen Begriff des Augen-Blicks, in dem – die beiden Sinne abermals miteinander verschränkend – sich alles „Sichtbare" wie ein „Echo" wiederholt. Und schließlich lässt sich an dieser Passage auch, wie übrigens an unzähligen anderen im Text, studieren, wie bewusst und effektreich Musil mit der Häufung von Wörtern arbeitet, welche die Abwesenheit, das Nicht-Sein von etwas ausdrücken; hier ist es ein Loch, noch dazu eines, das in die Stille, also die Abwesenheit von Geräuschen, gerissen wird.[329] Der pleonastische Umstand, dass es sich hierbei um eine lautlose Stille handelt, erfährt nun wieder seinerseits eine Fortführung in der Paradoxie, dass sich „alles Sichtbare" in „irgendeinem andern Sichtbaren" wiederholt –offenbar ist „alles Sichtbare" also doch nicht „alles", wenn es noch ein beliebiges anderes Sichtbares gibt. Hier, so scheint es, vollführt der Text performativ das, was er beschreibt: eine Dopplung jeweils paradoxer bzw. pleonastischer Formulierungen, die zu einer Absurdität im Absoluten führt.

[329] Ein weiteres, eindrückliches Beispiel für diese Praxis ist folgende Beschreibung von Claudines Gefühl, dass die Zeit stehen geblieben ist: „[...] .. die Zeit lag reglos, von unsichtbaren Quellen gespeist, wie ein uferloser See ohne Mündung und Abfluß um sie" (VdL 173).

Insgesamt zeugt das Vorhandensein von Farben in der *Vollendung der Liebe* von Musils Beeinflussung durch die zahlreichen phänomenologischen Versuche, die den wissenschaftlichen Alltag seines Psychologie-Studiums ausmachten. Die „Färbungen, Tönungen der Welt“[330], die laut Musils *<Bemerkungen über Apperceptor udgl.>* Resultate der Anpassungsleistung des emotionalen Apperzeptors sind, haben ihre ästhetische Entsprechung – um nur zwei Beispiele zu nennen – in der von Claudine auf ihrem Spaziergang wahrgenommenen Färbung der Hauswände und der leitmotivisch wiederkehrenden Beschwörung der sie umgebenden, ohrenbetäubenden Stille gefunden. Der aus diesen Beschreibungen entstehende Eindruck einer irrealen, inneren, subjektiv gefärbten Welt ist somit die literarische Entsprechung der ebenfalls in den *<Bemerkungen über Apperceptor udgl.>* postulierten „leichte[n] Wolken im Objektiven“; des „eigentliche[n] Leben[s]“, das „fein und weitmaschig ins gewöhnliche gespannt“[331] ist.

Ein zentrales Bild, das die häufige Verschränkung akustischer und visueller Wortfelder gewissermaßen paradigmatisch hervorbringt, hat Musil mit dem Schnee-Motiv gefunden. Der folgende Satz enthält Claudines Wahrnehmung während ihrer Lehrergespräche:

> In den Zimmern war es *still*; wenn sie irgendwo von ihrem Platz aus durch die *düstern*, tiefen Wölbungen ins Freie *blickte*, erschien es ihr weit, *gedämpft*, wie mit *grauem* Schnee*licht* verhangen. (VdL 176; Hervorhebung durch Kursivdruck von mir, S. G.-M.)

---

[330] In dieser Paarung von Färbung und Tönung, Optischem und Akustischem also, findet sich bereits die beschriebene, für die Novelle charakteristische Verschränkung dieser beiden Sinne und ihrer jeweiligen Wortfelder; Musil, *Tagebücher*, Bd. 2, 930.

[331] Musil, *Tagebücher*, Bd. 2, 930.

Das Aufeinandertreffen von Stille und Gedämpftheit einerseits und düsterem, grauen Licht andererseits erfolgt also durch den stetig auf die Kleinstadt herabfallenden Schnee. Dieser fungiert als ein Bindeglied zwischen dem Akustischen und dem Visuellen, da sein Erscheinen zunächst sowohl mittels der Augen als auch der Ohren wahrgenommen wird. Auf beide Sinne wirkt er gewissermaßen betäubend; er überdeckt alle anderen Formen und Farben in der Natur und wird visuell als eine gleichmäßige, gleißende, mitunter gar das Auge blendende Fläche wahrgenommen während er Geräusche und speziell den Hall ‚schluckt' und so einen ähnlich dämpfenden, bedeckenden Effekt im Akustischen hat. Das für die Novelle also ebenfalls leitmotivisch fungierende, oben diskutierte Merkmal der Abwesenheit und des Nicht-Seins ist aber natürlich auch dem Schnee eigen, der eine geräuscherstickende, farb- und formenüberdeckende Wirkung auf Claudines Umgebung hat. Andererseits, so könnte man anfügen, vermag es Schnee jedoch auch, schwache Lichtquellen wie z.B. Sternen-, Mond- oder trübes Wintersonnenlicht zu reflektieren und die Umgebung dadurch heller erscheinen zu lassen, als sie es ohne Schnee wäre. Trotz seiner gleichmacherischen, dämpfenden Wirkung hat Schnee also auch ein erhellendes Potenzial. Mit all diesen Eigenschaften, so lässt sich unschwer erkennen, bildet das Motiv des Schnees also Claudines Innenleben ab. Zu Anfang ihrer Reise wird die vor dem Zugfenster vorbeiziehende Landschaft noch von frühlingshaftem Tauwetter beherrscht:

> Sie lehnte sich zurück und blickte zum Fenster hinaus. [...] Telegraphenstangen fielen schief vorbei, die Felder mit ihren schneefreien, dunkelbraunen Furchen wanden sich ab, Sträucher standen wie auf dem Kopf mit Hunderten gespreizter Beinchen da, an denen Tausende kleiner Glöckchen von Wasser hingen und fielen, liefen, blitzen und glitzerten, .. es war etwas Lustiges und Leichtes, ein Weitwerden, wie wenn Wände sich auftun, etwas Gelöstes und Entlastetes und ganz Zärtliches. (VdL 163)

Dieses „Aufgelockerte, Tauende der Natur draußen“ (VdL 163) nimmt nicht etwa seinen üblichen, frühlingshaften Verlauf, sondern es kommt sukzessive zu einer rückläufigen ‚Verwinterung’ der Umgebung:

> Und allmählich begann der Zug ganz still, in weichen, langen Schwingungen durch eine Gegend zu fahren, die noch in tiefem Schnee lag, der Himmel wurde immer niedriger, und es dauerte nicht lange, so fing er schon auf wenige Schritte an, in dunklen, grauen Vorhängen von langsam dahintreibenden Flocken auf der Erde zu schleifen. (VdL 167)

Je mehr sich also Claudine von ihrem Zuhause und ihrem dort zurückbleibenden Mann entfernt, desto mehr öffnet ihr ‚Inneres’ sich ihrer Vergangenheit. Dabei verhält es sich mit ihrem inneren Denk- und Erkenntnisprozess wie mit der äußeren Schneelandschaft: Genau wie die grauen Schneewolken den Himmel zu kollabieren scheinen lassen, bis dieser auf der schneebedeckten Erde zu schleifen scheint, verengt sich auch Claudines emotionale Wahrnehmung je näher sie ihrem Ziel kommt. Der dunkle Himmel senkt sich auf sie herab wie der oben zitierte, metaphorische Mantel sowie das sich über Ti... ziehende Fell. Am Ziel angekommen wird sie mit dem Ministerialrat in der reizlosen Kleinstadt eingeschneit, wo sie durch ihr Fenster im Gasthof, das ihr „weich und schwer wie eine Mauer“ vorkommt, „in das dicke Gegitter der Flocken“ hinausschaut (VdL 171). Dennoch ist es der Schnee, der ihr ein kompromissloses Bei-sich-Sein ermöglicht und in dem ihr vorgeblich die Vollendung ihrer Liebe gelingt.

Das Schneemotiv sowie die Bilder, die sich der Wortfelder rund um die Akustik, Optik und das Taktile bedienen, werden im Verlauf der Erzählung ständig wiederholt und erzielen so einen kumulativen Effekt. Sie und eine Vielzahl anderer häufig wiederkehrender Bilder und Motive bilden auf diese Weise, um in der für das

Gestaltdenken typischen Argumentationsweise zu bleiben, ein Orchester, das eine aus unzähligen Variationen bestehende Symphonie spielt.

Das schließlich wohl eindrücklichste Beispiel, das den Einfluss des Gestaltdenkens auf die *Vollendung* hat, ist die vielbesprochene ‚Teezeremonie'. Es handelt sich um die zu Beginn dieses Kapitels zitierte Szene in der Eingangspassage der Novelle, in der Claudine ihrem Mann Tee einschenkt, und zu der ich nun, am Ende meiner Besprechung der *Vollendung der Liebe*, noch einmal zurückkehren möchte:

> Es war Abend und die dunkelgrünen Jalousien blickten außen auf die Straße, in einer langen Reihe anderer dunkelgrüner Jalousien, von denen sie nichts unterschied. Wie ein Paar dunkel und gleichmütig herabgelassener Lider verbargen sie den Glanz dieses Zimmers, in dem der Tee aus einer matten silbernen Kanne jetzt in die Tassen fiel, mit einem leisen Klingen aufschlug und dann im Strahle stillzustehen schien, wie eine gedrehte, durchsichtige Säule aus strohbraunem, leichtem Topas... In den etwas eingebogenen Flächen der Kanne lagen Schatten von grünen und grauen Farben, auch blaue und gelbe; sie lagen ganz still, wie wenn sie dort zusammengeflossen wären und nicht weiter könnten. (VdL 156)

Wie oben ausgeführt, kündigen diese ersten, auf den Eingangsdialog folgenden Worte der Erzählung die Problematik der zu erzählenden Geschichte programmatisch an: Das mit ihnen heraufbeschworene, eheliche Still-Leben fordert in seiner Emblemhaftigkeit eine kritische Hinterfragung seiner Isolierung nach Außen geradezu heraus. Ein weiterer Punkt aber, der diese Eingangspassage, abgesehen von ihrer Programmatik, bemerkenswert macht, ist die Verlangsamung, welche mit der übergenauen Schilderung des in der Tasse aufschlagenden Teestrahls erfolgt. Diese Schilderung mündet konsequent in ein Bild der Erstarrung – ein Tableau vivant –, das ganz auf das Verhältnis zwischen dem Mann und der Frau konzentriert ist. Die unmittelbar an das vorausgehende Zitat anschließenden Sätze lauten nämlich:

> Der Arm der Frau aber ragte von der Kanne weg und der Blick, mit dem sie nach ihrem Manne sah, bildete mit ihm einen starren, steifen Winkel. Gewiß einen Winkel, wie man sehen konnte; aber jenes andere, beinahe Körperliche konnten nur diese beiden Menschen in ihm fühlen, denen es vorkam, als spannte er sich zwischen ihnen wie eine Strebe aus härtestem Metall und hielte sie auf ihren Plätzen fest und verbände sie doch, trotzdem sie so weit auseinander waren, zu einer Einheit, die man fast mit den Sinnen empfinden konnte; .. es stützte sich auf ihre Herzgruben und sie spürten dort den Druck, .. er richtete sie steif an den Lehnen ihrer Sitze in die Höhe, mit unbewegten Gesichtern und unverwandten Blicken, und doch fühlten sie dort, wo er sie traf, eine zärtliche Bewegtheit, etwas ganz leichtes, als ob ihre Herzen wie zwei Schwärme kleiner Schmetterlinge ineinanderflatterten... (VdL 156)

Die alltägliche, bürgerlich kodierte Geste der Frau, die ihrem Mann Tee einschenkt, ist hier in einer bemerkenswert schwärmerisch und zugleich abstrakten Weise beschrieben, die äußerste Rigidität heraufbeschwört: Eine geometrische Figur, ein Winkel, wird evoziert zwischen dem in liebevoll-fürsorglicher Geste Tee einschenkenden Arm der Frau sowie ihrem auf ihren Mann gerichteten Blick; ein sicherlich ungewöhnliches und ein außerordentliches Maß an Anschaulich- und Gegenständlichkeit erzeugendes Bild für die Illustrierung eines der am schwersten fassbaren Phänomene überhaupt –die Liebe. Den Effekt dieses Bildes noch verstärkend wirkt sodann der plötzliche Wechsel im Ton: Sowohl das Zugeständnis „Gewiß einen Winkel“ sowie das gleichermaßen plauderhafte „wie man sehen konnte“ scheinen darauf hinzudeuten, dass der Winkel beileibe nicht so metaphorisch zu verstehen ist, wie sowohl der vorausgehende Satz als auch die literarische Konvention es vermuten lassen würden, sondern dass er vielmehr etwas Sichtbares und Reales sei. Der hierauf folgende Satz scheint diesen Hinweis dann jedoch sogleich wieder zurückzunehmen, indem die Anwesenheit von etwas anderem „beinahe Körperliche[m]“ beschwört wird, das innerhalb dieses Winkels nur von diesem spezifischen Paar gefühlt werden könne. Dieses

Paradoxon eines Etwas, das es nicht gibt und doch gibt erinnert an die zuvor diskutierte Formulierung in dem Fragment einer früheren Arbeitsfassung der *Versuchung der stillen Veronika*, in der Veronikas Liebe als eine Gestaltqualität bezeichnet wird, die „es nicht gab und doch so gab wie einen Ruf in zwei Tönen oder wie zwei hölzerne Balken zum Schweigen eines Kreuzes werden"und wo es heißt, dass Veronika „ganz deutlich" etwas sieht, „das man gar nicht sehen kann", nämlich wie „die Beziehung ihrer Seele zu dieser andern Seele" zu etwas wird, „das wie ein Aststumpf in die leere Ewigkeit ragte".[332]

Der Kontrast zwischen gewissermaßen harter, kalter und technischer, unpersönlicher Wissenschaft und den zarten, flüchtigen Emotionen in der darauf folgenden Beschreibung des Winkels als „eine[r] Strebe aus härtestem Metall", welche die beiden Liebenden in ihren beiden separaten Sitzen festhält und sie dabei doch gleichzeitig zu einem Gebilde, einer Gestalt, verbindet wird noch intensiviert durch die kulminierende Beschreibung „jenes andere[n], beinahe Körperliche[n]" (VdL 156), das sich mit Druck auf ihre Herzgruben – eine wunderbar vielsagende deutsche Metapher für das, was im Englischen *solar plexus* heißt – stützt und die beiden, obwohl es sie steif, mit emotionslosen Gesichtern und starren Blicken dasitzen lässt, dennoch „eine zärtliche Bewegtheit, etwas ganz Leichtes" (VdL 156) fühlen lässt, das ihre beiden Herzen wie zwei ineinanderflatternde Schwärme von Schmetterlingen zu einem Gebilde werden. Die Ambivalenz dieses Bildes kann gar nicht genug betont werden: Die Gestalt ihrer Liebe lässt die Beiden etwas zärtliches Bewegtes und schmetterlingshaft Leichtes fühlen und zugleich erzeugt es einen Druck auf ihre Herzgruben, was einem ja die Luft zum Atmen nimmt.

---

[332] Musil, *Die Versuchung der stillen Veronika*, 232.

Die Passage fährt fort, die emotionale Verbindung zwischen den beiden Liebenden in Form stereometrischer Gebilde ins Gegenständliche, Räumliche zu ziehen: Das „beinahe [k]örperliche“ Gefühl wird verglichen mit einer Achse, an der das Wohnzimmer hängt und die sich wiederum auf das Ehepaar stützt; die Zeit wird beschrieben als „ein endlos glitzernder Faden“, der „durch die Welt läuft“ und mitten durch das Zimmer, durch die beiden Menschen, zu verlaufen scheint, um dann scheinbar „plötzlich einzuhalten und steif zu werden, ganz steif und still und glitzernd, .. und die Gegenstände rücken ein wenig aneinander“ (VdL 157).

Musil stellt mit diesen Sätzen also *in nuce* die Beziehung zwischen Claudine und ihrem Ehemann dar. Sie erscheint als ein starkes und zugleich doch prekäres System, welches trotz seiner vermeintlichen Stärke und anrührenden Schönheit bereits feine Haarrisse zeigt, die auf der am folgenden Tag beginnenden Reise Claudines weg von und zugleich zurück zu ihrem Ehemann allmählich zu Sprüngen und schließlich zu Brüchen werden. Zugleich – so scheint es die am Schluss der Erzählung vermittelte Überzeugung Claudines, die Liebe zu ihrem Mann habe ihre Vollendung gefunden, zu suggerieren – ist die künstlich und mit nicht unerheblicher Selbstüberwindung herbeigeführte Erschütterung der Gestalt ihrer Liebe notwendig, um die Stabilität und Existenz dieser Gestalt zu erlangen. Dass es sich hierbei um ein zutiefst ambivalentes, bzw. paradoxes Konzept handelt, zeigt sich nicht zuletzt in dem Umstand, dass überhaupt nicht zweifelsfrei festzustellen ist, ob es sich womöglich bei der Vollendung zugleich auch um eine Voll-Endung handelt und die Perfektionierung dieser Gestalt zugleich auch zwangsläufig ihr Ende bedeuten könnte.

Kehren wir nun zurück zu dem dieses Kapitel eröffnenden, poetologischen Diktum Musils, demzufolge literarische Figuren keine kausale, „in sich selbst verständliche“ Seele haben und es bei ihrer Darstellung vielmehr um ästhetische, nicht um psychologische „Interessenzusammenhänge“ gehe. Gleichviel, ob wir Musil hier zustimmen mögen oder nicht, lässt sich an seiner Konstruktion des ‚Inneren’ Claudines ersehen, welche formalen Auswirkungen seine Auffassung hat und was dies mit dem Gestaltdenken zu tun hat: Die wichtigsten sprachlichen Merkmale dieser ausschließlich mit dem Psychologischen befassten Erzählung von der Vollendung einer Liebe sind das Metaphorische sowie der Vergleich, das „als wie“ und „als ob“. Anstatt sich bei der literarischen Abbildung des ‚Inneren’ vermeintlich psychologisierender Erklärungen zu bedienen, die sämtliche Regungen, Triebe und Handlungen der Figur(en) für den Leser nachvollziehbar und schlüssig machen sollen, verlässt sich Musil ganz auf das künstlerische Potenzial der Literatur und schafft eine dichte Textstruktur aus unzähligen scheinbar anschaulichen, letztlich jedoch sich jeglicher objektiver Determinierung entziehenden Metaphern und Vergleichen. Denn die persönlichen Assoziationen, die ein Satz hervorruft wie: „Und die Welt war so angenehm kühl wie ein Bett, in dem man allein zurückbleibt“ (VdL 168), dürfte für jeden Leser ein wenig anders sein –in einem ungleich stärkeren Maße, als dies bei konventionelleren literarischen Texten der Fall ist. Der vielen dieser Metaphern und Vergleiche zugrundeliegende Diskurs der Wahrnehmungen – also des Optischen, Akustischen und Taktilen – sowie die sprachliche Zeichnung von Gefühlen als Tableaux vivants und räumlicher Gebilde aber verdankt sich, wie demonstriert, der psychologischen Schule, dessen Musils Denken zeitlebens verpflichtet war, der Gestaltpsychologie.

Schluss

Wie die vorliegende Arbeit zu zeigen versucht hat, sind sowohl in der Literatur als auch der Psychologie der Zeit um die Jahrhundertwende bei dem Versuch, das menschliche Bewusstsein – die persönliche Wahrnehmung, das ‚Innere' – darzustellen, mitunter übereinstimmende Schreibweisen verwendet worden, um die darin enthaltene, paradoxe Herausforderung der Versprachlichung dessen, was essentiell nicht-sprachlich ist, zu bewältigen.

In einem der diskutierten Fälle geschah dies wohl in gegenseitiger Unkenntnis der Gemeinsamkeiten in der jeweils gewählten Erzählstrategie: Richard Beer-Hofmann bediente sich bei seiner Darstellung der Wahrnehmungen, Gefühle und Gedanken des Protagonisten seiner 1900 erstmalig in Buchform veröffentlichten Novelle *Der Tod Georgs* des Symbols, derselben rhetorischen Figur, die sich ab 1911 auch überaus prominent in Carl Jungs Beschreibung der Beschaffenheit vor allem des menschlichen Unbewussten im Rahmen von dessen Analytischer Psychologie findet. Beer-Hofmann war Jung somit um ein gutes Jahrzehnt voraus und es ist zwar möglich aber doch eher unwahrscheinlich, dass Carl Jung bei seiner Profilierung des Symbols als *dem* das ‚Innere' ausmachenden Prinzip von Beer-Hofmanns *Der Tod Georgs* inspiriert war. Umso bemerkenswerter ist es, dass sich zwei der Figuren Beer-Hofmanns als Symbolisierungen der Jungianischen Archetypen der Anima und des Schattens lesen lassen, viele andere Symbole der Novelle ebenfalls prototypisch Jungianisch sind, und die ganze Novelle den Individuationsprozess ihres Protagonisten – ein von Jung

formuliertes Ziel – nachzeichnet. Doch nicht nur die inhaltlichen, auch die formalen Übereinstimmungen sind augenfällig: Scheinbar ganz Jungs Diktum gemäß, dass die Inhalte sowohl des persönlichen als auch des kollektiven Unbewussten sich nur in Bildform und zwar mithilfe solcher Bilder, die universell verständlich sind und einem vererbten Symbolschatz entspringen, ausdrücken, konstruierte auch Beer-Hofmann das ‚Innere' seines Protagonisten Paul durch die vielsträngige Verknüpfung leitmotivischer Symbolketten, deren Verlauf der Logik der kollektiven Symbole verpflichtet ist. Und auch Jungs Gedanke eines „nicht-gerichteten", d.h. nicht-sprachlichen und traumhaften Denkens findet Entsprechung in der desorientierenden Ununterscheidbarkeit zwischen Wachen und Träumen in *Der Tod Georgs*.

Dass sich die symbolistischen Elemente in *Der Tod Georgs* gemäß der Tiefenpsychologie Carl Jungs deuten lassen hätte freilich niemanden weniger überrascht als Jung selber. Jung identifizierte und formulierte schließlich die verschiedenen „Symbole", in denen die „Archetypen" uns erscheinen – sei es das der schönen Unbekannten, des Führers in unbekannte Gegenden oder des Prinzen –, in Hinblick auf sich ihm als überkulturell darstellende, Jahrtausende alte Mythologien, Narrative also. Obschon es durchaus richtig ist, dass die literarische Darstellung der Psyche um die Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert mitunter stark der Konstruktion des ‚Inneren' seitens zeitgenössischer psychologischer Diskurse bedient, so muss auch betont werden, dass wiederum diese neuen psychologischen Diskurse – seien es nun die Analytische Psychologie, die Psychoanalyse, oder wieder andere – ihrerseits sich damals gerade erst aus der Literatur selber generierten und legitimierten und die Literatur damit für die sich gerade um ihre Anerkennung als ‚Wissenschaft' bemühende Psychologie die Rolle der

‚Gewährsfrau' (Psychoanalyse) oder gar eine Vorreiterrolle (Analytische Psychologie) spielt. Die Literatur, d.h. das Erzählerische, erscheint somit als untrennbar mit dem tiefenpsychologischen Diskurs verflochten: Ersteres gebraucht Letzteren, um eine möglichst mimetische Darstellung des menschlichen Empfindens zu liefern, doch die Tiefenpsychologie (ge-)braucht vor allem zunächst einmal Narrative, um sich überhaupt erst als Diskurs zu schaffen und nicht zuletzt auch ihre eigenen, kleinen Berechtigungsmythen zu kreieren. Dieser Umstand wird weder von Jung noch von Freud unterschlagen, sondern vielmehr strategisch und offensiv genutzt, beispielsweise wenn letzterer in den einleitenden Sätzen zu seiner eigenen literarischen Interpretation *Der Wahn und die Träume in W. Jensens ‚Gradiva'* bemerkt, dass „die Dichter"

> eine Menge von Dingen zwischen Himmel und Erde zu wissen [pflegen], von denen sich unsere Schulweisheit noch nichts träumen lässt. In der Seelenkunde gar sind sie uns Alltagsmenschen weit voraus, weil sie da aus Quellen schöpfen, welche wir noch nicht für die Wissenschaft erschlossen haben.[333]

Die aus Anleihen und Beeinflussungen bestehende Allianz zwischen Literatur und Psychologie – die bereits vor dieser Beobachtung Freuds aus dem Jahre 1907 wechselseitig und überaus vielfältig ist – demonstriert, dass Wahrnehmung und Narrativität, d.h. auch Literatur, letztlich kaum zu trennen und separat voneinander zu denken sind. Bezeichnenderweise ignoriert Freud mit seiner Bemerkung, nach der Dichter aus Quellen schöpften, die noch nie für die Wissenschaft erschlossen worden seien, sowie mit seinem vielzitierten ‚Berührtsein' angesichts der vermeintlichen Unwissenschaftlichkeit der von ihm verfassten ‚Kranken-Geschichten', dass bereits die Anfänge der deutschsprachigen Psychiatrie in der Spätromantik unter Johann Christian

[333] Freud, *Der Wahn und die Träume*, 33.

Reil und Carl Wilhelm Ideler die „Relevanz der Fallgeschichte bzw. der persönlichen Biographie“[334] betonen. Gegen Ende des Jahrhunderts sind es dann besonders die Lehren des in der damaligen Schulpsychiatrie tonangebenden Emil Kraepelins, die eine „lückenlose[ ] Beobachtung des *Krankheitsverlaufs* in seiner *Gesamtheit* unter Einbezug der jeweiligen Vorgeschichte“ fordern und so „die ‚große Krankengeschichte’ in der Psychiatrie vorbereiten, wie sie dann erst für die Methode Freuds im Sinne einer zeitlich aufwendigen und die eigentliche Therapie ausmachenden Anamnese charakteristisch wird“[335]. Wenn in der Forschung vielerorts das von Freud sorgfältig konstruierte Narrativ von der Singularität und dem Ikonoklasmus seiner erzählerisch gehaltenen Schriften aufgenommen wird, so hilft dies umso mehr der Bildung der Legenden um die Entstehung der Psychoanalyse und der daraus resultierenden wissenschaftlich-kulturellen Bedeutung ihres Begründers. In diesem Licht wird auch etwas deutlicher, welche Motive Freud zu seinen schmeichlerischen Bemerkungen in einem Brief an Schnitzler anlässlich dessen 60. Geburtstags im Jahre 1922 bewogen haben mögen, Bemerkungen, die vermutlich den Kern des zuvor bereits zitierten Topos der intuitiven Antizipierung der von Freud mühsam erarbeiteten psychoanalytischen Erkenntnisse durch die Wiener Moderne bilden: „So habe ich den Eindruck gewonnen, daß Sie durch Intuition – eigentlich aber in Folge feiner Selbstwahrnehmung – alles das wissen, was ich in mühseliger Weise an anderen Menschen aufgedeckt habe.“[336] Dieses scheinbar selbstlose und großzügige Zugeständnis Freuds missachtet geflissentlich, dass Schnitzler

---

[334] Schwarz, *Das Wirkliche und das Wahre*, 77.

[335] Schwarz, *Das Wirkliche und das Wahre*, 140.

[336] Sigmund Freud. *Briefe 1873-1939*. Hg. Ernst und Lucie Freud. 2. Aufl. (Frankfurt am Main: S. Fischer, 1968), 357.

keineswegs dank laienhafter „Intuition“ zu den bemerkenswerten, psychoanalytisch anmutenden Einsichten seiner literarischen Werke gelangt war, sondern dass er, wie Freud natürlich sehr wohl wusste, dieselbe medizinische Wiener Schule[337] durchlaufen hatte wie der Gratulant selber und dass vor allem dieser Umstand Ursache dafür ist, dass die Erkenntnisse dieser beiden schreibenden Ärzte, bei allen Unterschieden, sich an entscheidenden Stellen überschneiden.

In Anbetracht dieser eigennützigen Unterschlagung von Schnitzlers Fachkenntnis seitens Freud wäre es also zumindest kaum verwunderlich, wenn ein nicht unwesentliches Motiv Schnitzlers für die Abfassung seines *Fräulein Else* der Wunsch gewesen wäre, bei aller Bestätigung von Freuds Ausführungen zur Strukturierung hysterischer Komplexe und der allegoriengenerierenden Kapazität des Unbewussten einerseits die eklatanten Versäumnisse und Irrtümer Freuds im Rahmen von dessen Dora-Therapie andererseits in seiner Novelle aufzuzeigen und zu ‚korrigieren’. Während Schnitzler also zwar ebenso wie Freud das ‚Innere’ der von ihm dargestellten jungen Frau als eines konstruiert, dem eine allegorische Logik zugrunde liegt – d.h. das wie ein weitverzweigtes Narrativgeflecht aus verschiedenen Ge-Schichten imaginiert werden kann, dessen unterschiedliche Erzähl-Stränge mittels Knotenpunkten oder Wechseln verbunden sind, die jeweils innerhalb dieser unterschiedlichen Stränge funktionieren –,

[337] Sowohl Freud als auch Schnitzler waren Sekundarärzte unter dem Psychiater und Neuroanatom Theodor Meynert –Freud 1883, Schnitzler im Jahre 1887. Schnitzler, der Fachredakteur der väterlichen Internationalen Klinischen Rundschau war, beschäftigte sich dort mit Hypnotismus, Suggestion und Psychotherapie und verfasste Rezensionen von Freuds Übersetzungen der Schriften Charcots und Bernheims. Schnitzler führte selber Hypnoseversuche, mitunter vor Publikum, mit Patienten der Wiener Allgemeinen Poliklinik durch und veröffentlichte dazu einen Aufsatz in der IKR. Es waren nicht zuletzt seine von wenig Erfolg gekrönten Hypnoseversuche, die Schnitzler schließlich zur Aufgabe der Medizin bewogen.

verweigert sich vor allem das offene Ende von Schnitzlers Novelle Freuds geradezu zwanghaftem Bemühen, jedes kleinste Detail des von ihm zu analysierenden Narrativgeflechts zu erklären und damit die Deutungshoheit über das Leben seiner Patientin zu beanspruchen. Dass die Tragik „Doras“ bzw. Ida Bauers vor allem im Verlust ihrer eigenen Stimme besteht, und zwar gerade in der Therapiesituation sowie in der Art und Weise, in der sie und ihre Seelennöte einem breiten Lesepublikum auf Jahrzehnte hinaus durch ihren Therapeuten dargestellt werden sollten, macht Schnitzlers konsequenter Einsatz des Inneren Monologs deutlich, der seiner eigenen Figur Else zwar deren eigene, unverfälschte Stimme (zurück-)gibt, letztlich jedoch auch das Gefangensein der jungen Frau in einer Rolle, die ihr von Familie und Gesellschaft vorgegeben wird, eindringlich zu demonstrieren vermag.

Die Gestaltpsychologie, von der Robert Musils Konstruktion des ‚Inneren’ seiner Novellenfigur Claudine wesentlich beeinflusst ist, ist diejenige psychologische Schule, die am wenigsten einem breiteren Lesepublikum bekannt ist. Während dem Großteil sowohl der zeitgenössischen als auch der heutigen Literaturinteressierten eine mehr oder minder tiefgehende Vertrautheit mit den Hauptgedanken und -lehren des Werkes Jungs und vor allem Freuds unterstellt werden kann, hat das Gedankengut der Gestaltpsychologie kaum Eingang in das (psychologische) Populärwissen gefunden. Dieser Umstand spiegelt jedoch nicht so sehr den Einfluss und die Bedeutung des Gestaltdenkens für die heutige Psychologie im Vergleich zur Analytischen Psychologie und zur Psychoanalyse wider –im Gegenteil: Neben der bahnbrechenden und prägenden Wirkung dieser beiden Schulen der Tiefenpsychologie sind gerade sie doch auch bis

heute am kontroversesten diskutiert und zu großen Teilen revidiert worden; wesentliche der Gestalttheorie zugehörende Gedanken erleben hingegen gerade in den letzten Jahren eine Art Renaissance und werden wiederentdeckt, neuinterpretiert und für so unterschiedliche Disziplinen und Diskurse wie die Hirnforschung, Psychotherapie und Medizin sowie die Musik- und Sprachwissenschaften fruchtbar gemacht. Die vergleichsweise Unauffälligkeit und Unbekanntheit der Gestaltpsychologie ist vielmehr auf die Tatsache zurückzuführen, dass ihre Begründer sich vor allem auf ihre experimentelle Arbeit im Labor konzentrierten und der Fokus ihres Interesses und Bemühens somit eben nicht, wie der Jungs und vor allem Freuds, auf einer schriftlichen Konstruktion des die Gestalten wahrnehmenden ‚Inneren' lag. Im Gegensatz zu Freuds und auch Jungs Fallstudien lesen sich die Texte der Gestalttheoretiker eben nicht „wie Novellen", sondern kommunizieren die Forschungsergebnisse aus dem Labor in einem der Tradition des empirischen Rationalismus verpflichteten, ‚wissenschaftlichen' Stil, d.h. sie sind in überwältigender Mehrzahl von Formeln und graphischen Elementen wie Figuren und Tabellen durchzogen. Auch der im dritten Kapitel diskutierte, theoretische Entwurf Musils zur Thematik der Vollendung der Liebe, die <Bemerkungen über Apperceptor udgl.>, zeugt von diesem gänzlich ‚unliterarischen' Duktus. Daher scheint es zunächst nur einleuchtend, dass Musil sich, wie gezeigt, bei seiner poetischen Konstruktion des ‚Inneren' der „asthenischen" Claudine u.a. von der Fallstudie Konstantin Oesterreichs hat inspirieren lassen, deren Form und Sprache wieder auffallend nahe am ‚Novellenhaften' ist. Doch ist es keineswegs so, dass die ‚wissenschaftlich' formulierten Publikationen der Gestalttheoretiker lediglich für die – experimentelle, konzeptuelle und paradoxe – Thematik der Vollendung der Liebe Pate

standen, Musil für die dezidiert lyrische Form der Novelle hingegen ausschließlich auf den bewährt ‚literarischen' Fallstudien-Stil zurückgegriffen hat. Vielmehr ist ihm mit seiner konsequenten Verwendung von Vergleichskonstruktionen sowie seiner sprachlichen Darstellung emotionaler Gestaltqualitäten in Form von optischen und akustischen Wahrnehmungskomplexen eine formal hochdifferenzierte ‚Poetisierung' der diskursbegründenden Thesen der Gestaltpsychologie gelungen. Musil kommt somit das meines Wissens singuläre Verdienst zu, grundlegende Gedanken der Gestaltpsychologie für die Literatur fruchtbar gemacht zu haben –und dies sowohl in thematischer als auch formaler Hinsicht.

Siglenverzeichnis

Für die häufiger angeführten Werke der Primärliteratur werden folgende Abkürzungen verwendet, wonach die Seitenangabe folgt:

BHA	Sigmund Freud. Bruchstück einer Hysterie-Analyse, 1972.
DTG	Richard Beer-Hofmann. *Der Tod Georgs*, 1993.
FE	Arthur Schnitzler. *Fräulein Else*, 1981.
VdL	Robert Musil. *Die Vollendung der Liebe*, 1978.

Bibliografie

Anz, Thomas: „Psychoanalyse und literarische Moderne. Zu den Anfängen einer dramatischen Beziehung“. literaturkritik.de, Nr. 3, März 2003, ›http://www.literaturkritik.de/public/rezension.php?rez_id=5803‹

Ash, Mitchell G. *Gestalt Psychology in German Culture, 1890-1967: Holism and the Quest for Objectivity*. Cambridge; New York: Cambridge University Press, 1995.

Bair, Deirdre. *C.G. Jung. Eine Biographie*. München: Knaus, 2005.

Bair, Deirdre. *Jung: a biography*. 1. Aufl. Boston: Little, Brown and Co., 2003.

Beer-Hofmann, Richard. Compositions, 1885-1966. bMS Ger 131 (62; Der Tod Georgs., I, II. Skizzen, Entwürfe.) – (64; Der Tod Georgs. IV. Skizzen, Entwürfe.).

Beer-Hofmann, Richard. *Der Tod Georgs*. Große Richard Beer-Hofmann Ausgabe in sechs Bänden. Hg. Günter Helmes, Michael M. Schardt und Andreas Thomasberger. Bd. 3. Paderborn: Igel Verlag Literatur, 1993.

Beharriell, Frederick J. “Schnitzler’s ‘Fräulein Else’: ‘Reality’ and Invention”. Modern Austrian Literature: Journal of the International Arthur Schnitzler Research Association 10 (3/4) (1977): 247-264.

Bergson, Henri. „Essai sur les données immédiates de la conscience.“ *Œuvres*. Hg. André Robinet. Paris: Presses universitaires de France, 1959. 1-157.

Berz, Peter . „I-Welten“, *Robert Musil: Dichter, Essayist, Wissenschaftler*, Hg. Hans-Georg Pott. München: W. Fink, 1993 (= Musil-Studien, Bd. 8): 171-192.

Bois-Reymond, Emil du. „Ueber die Grenzen des Naturerkennens. Vortrag 1872." *Reden*. 1. Folge. Leipzig: Veit, 1886. 105-140.

Bonacchi, Silvia. *Die Gestalt der Dichtung: Der Einfluss der Gestalttheorie auf das Werk Robert Musils*. Bd. 4. Bern; New York: P. Lang, 1998.

Bonacchi, Silvia. *Robert Musils Studienjahre in Berlin 1903-1908*. Bd. 1. Saarbrücken: Arbeitsstelle für Robert-Musil-Forschung an der Universität des Saarlandes, 1992.

Büchner, Georg. *Lenz*. Sämtliche Werke, Briefe und Dokumente. Hg. Henri Poschmann unter Mitarbeit von Rosemarie Poschmann, Bd. 1 (Dichtungen). Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, 1992. 223-250.

Corino, Karl. *Robert Musil: Leben und Werk in Bildern und Texten*. 1. Aufl. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1988.

Corino, Karl. *Robert Musil: Eine Biographie*. 1. Aufl. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2003.

Corino, Karl. *Robert Musils Vereinigungen: Studien zu einer historisch-kritischen Ausgabe*. Bd. 5. München: W. Fink, 1974.

Cremerius, Johannes. „Robert Musil. Das Dilemma eines Schriftstellers vom Typus ‚poeta doctus' nach Freud." Psyche 33 (8) (1979): 733-772.

Creuzer, Friedrich. *Symbolik und Mythologie der alten Völker*. Leipzig; Darmstadt: C. W. Leske, 1837.

Döring, Sabine. *Ästhetische Erfahrung als Erkenntnis des Ethischen: die Kunsttheorie Robert Musils und die analytische Philosophie*. Paderborn: Mentis, 1999.

Ehrenfels, Christian von. *Gestalthaftes Sehen: Ergebnisse und Aufgaben der Morphologie*. Hg. Ferdinand Weinhandl. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1960.

Elstun, Esther Nies. *Richard Beer-Hofmann. His life and work*. University Park, London: The Pennsylvania State University Press, 1983.

Farwell, Byron. *The Encyclopedia of Nineteenth-Century Land Warfare: An Illustrated World View*. New York: W.W. Norton, 2001. 267

Fischer, Jens-Malte. „Richard Beer-Hofmann ‚Der Tod Georgs'. Sprachstil, Leitmotivik und Jugendstil in einer Erzählung der Jahrhundertwende." Sprachkunst 2 (1971): 211-227.

Fliedl, Konstanze. „Richard Beer-Hofmann: Der Tod Georgs." *Literatur um 1900. Texte der Jahrhundertwende neu gelsen*. Hg. Cornelia Niedermeier und Karl Wagner. Köln, Weimar, Wien: Böhlau Verlag, 2001. 155-160.

Flournoy, Théodore. *Des Indes à la Planète Mars: Etude sur un cas de Somnambulisme avec glossolalie*. 3. Aufl. Paris: F. Alcan; Genf: Ch. Eggimann, 1900.

Flournoy, Théodore. „Quelques faits d'imagination créatrice subconsciente. Par Miss Frank Miller de New-York," Archives de Psychologie 17.5 (1905): 36-51.

Fontane, Theodor. *Schach von Wuthenow. Erzählung aus der Zeit des Regiments Gensdarmes*. Theodor Fontane. Große Brandenburger Ausgabe. Das Erzählerische Werk. Hg. Gotthard Erler. Bd. 6. Berlin: Aufbau-Verlag, 1997.

Freud, Sigmund. *Briefe 1873-1939*. Hg. Ernst und Lucie Freud. 2. Aufl. Frankfurt am Main: S. Fischer, 1968.

Freud, Sigmund. *Bruchstück einer Hysterie-Analyse*. Gesammelte Werke: chronologisch geordnet. Hg. Anna Freud. 5. Bd.: Werke aus den Jahren 1904-1905. Frankfurt am Main: S. Fischer, 1972. 161-286.

Freud, Sigmund. *Der Mann Moses und die monotheistische Religion*. Gesammelte Werke: chronologisch geordnet. Hg. Anna Freud. 16. Bd.: Werke aus den Jahren 1932-1939. Frankfurt am Main: S. Fischer, 1972. 101-246.

Freud, Sigmund. *Der Wahn und die Träume in W. Jensens „Gradiva“*. Gesammelte Werke: chronologisch geordnet. Hg. Anna Freud. 7. Bd.: Werke aus den Jahren 1906-1909. Frankfurt am Main: S. Fischer, 1972. 29-125.

Freud, Sigmund. *Die Traumdeutung*. Gesammelte Werke: chronologisch geordnet. Hg. Anna Freud. 2.-3. Bd.: Die Traumdeutung, Über den Traum. Frankfurt am Main: S. Fischer, 1972. v-642.

Freud, Sigmund. *Eine Schwierigkeit der Psychoanalyse*. Gesammelte Werke: chronologisch geordnet. Hg. Anna Freud. 12. Bd.: Werke aus den Jahren 1917-1920. Frankfurt am Main: S. Fischer, 1972. 1-12.

Freud, Sigmund. *Psychoanalytische Bemerkungen über einen autobiographisch beschriebenen Fall von Paranoia (Dementia paranoides)*. Gesammelte Werke: chronologisch geordnet. Hg. Anna Freud. 8. Bd.: Werke aus den Jahren 1909-1913. Frankfurt am Main: S. Fischer, 1972. 239-320.

Freud, Sigmund. *Studien über Hysterie*. Gesammelte Werke: chronologisch geordnet. Hg. Anna Freud. 1. Bd.: Werke aus den Jahren 1892-1899. Frankfurt am Main: S. Fischer, 1972. 75-312.

Freud, Sigmund. *Totem und Tabu*. Gesammelte Werke: chronologisch geordnet. Hg. Anna Freud. 9. Bd.: 1912. Frankfurt am Main: S. Fischer, 1972.

Goethe, Johann Wolfgang von. *Sprüche in Prosa: sämtliche Maximen und Reflexionen*. In Originalzusammenhang wiederhergestellt und mit Erläuterungen versehen von Harald Fricke, 1. Aufl. Frankfurt am Main: Insel, 2005.

Goltschnigg, Dietmar. „Die Rolle des geisteskranken Verbrechers in Robert Musils Erzählung ‚Die Vollendung der Liebe' und im ‚Mann ohne Eigenschaften'," *Beiträge zur Musil-Kritik*. Hg. Gudrun Brokoph-Mauch. Bd. 596. Bern, Frankfurt am Main: P. Lang, 1983. 149-160.

Hajek, Edelgard. *Literarischer Jugendstil. Vergleichende Studien zur Dichtung und Malerei um 1900*. Düsseldorf: Bertelsmann, 1971.

Hank, Rainer. *Mortifikation und Beschwörung: Zur Veränderung ästhetischer Wahrnehmung in der Moderne am Beispiel des Frühwerkes Richard Beer-Hofmanns*. Bd. 7. Frankfurt am Main: P. Lang, 1984.

Hogen, Hildegard, und Eva Beate Bode, et al. (Hg.). „Art. Symbol." *Der Brockhaus Literatur: Schriftsteller, Werke, Epochen, Sachbegriffe*. 2., völlig neu bearbeitete Aufl. Mannheim: F.A. Brockhaus, 2004. 827.

Jeßing, Benedikt. „Art. Symbol." *Metzler Lexikon Literatur: Begriffe und Definitionen*. Hg. Dieter Burdorf, Christoph Fasbender und Burkhard Moennighoff. 3., völlig neu bearb. Aufl. Stuttgart, Weimar: J.B. Metzler, 2007. 744.

Jung, C. G. *Aion: Untersuchungen zur Symbolgeschichte*. Psychologische Abhandlungen. Hg. Marie-Luise von Franz. Bd. 8. Zürich: Rascher, 1951.

Jung, C.G. *Das symbolische Leben: verschiedene Schriften*. Gesammelte Werke. Hg. Lilly Jung-Merker und Elisabeth Rüf. 1. Aufl. Bd. 18/1. Olten, Freiburg im Breisgau: Walter-Verlag, 1981.

Jung, C.G. *Die Dynamik des Unbewußten*. Gesammelte Werke. Hg. Marianne Niehus-Jung, Lena Hurwitz-Eisner, Franz Riklin, Lilly Jung-Merker und Elisabeth Rüf. Bd. 8. Zürich, Stuttgart: Rascher, 1967.

Jung, C.G. *Erinnerungen, Träume, Gedanken*. Hg. Aniela Jaffé. Olten, Freiburg im Breisgau: Walter-Verlag, 1971.

Jung, C.G. *Symbole der Wandlung: Analyse des Vorspiels zu einer Schizophrenie*. Gesammelte Werke. Hg. Lilly Jung-Merker und Elisabeth Rüf. Bd. 5. Olten: Walter-Verlag, 1973.

Jung, C.G. *Das Rote Buch: Liber Novus*. Hg. Sonu Shamdasani. Zürich: Patmos, 2009.

Jung, C.G. *Über die Psychologie der Dementia praecox: Ein Versuch*. Gesammelte Werke. Hg. Franz Riklin, Lilly Jung-Merker und Elisabeth Rüf. Bd. 3. Zürich: Rascher, 1968. 1-170.

Jung, C. G. *Über psychische Energetik und das Wesen der Träume*. Psychologische Abhandlungen. Bd. 2. Zürich: Rascher, 1948.

Jung, C.G. *Zwei Schriften über analytische Psychologie*. Gesammelte Werke. Hg. Marianne Niehus-Jung, Lena Hurwitz-Eisner und Franz Riklin. Bd. 7. Zürich: Rascher, 1964.

Kahler, Erich von. „Richard Beer-Hofmanns ‚Der Tod Georgs'". Modern Austrian Literature: Journal of the International Arthur Schnitzler Research Association 17.2 (1984): 43-58.

Kahler, Erich von. *Untergang und Übergang. Essays*. Bd. 638. München: Deutscher Taschenbuch-Verlag, 1970.

Kaiser-El-Safti, Margret. „Robert Musil und die Psychologie seiner Zeit“, *Robert Musil: Dichter, Essayist, Wissenschaftler*, Hg. Hans-Georg Pott. München: W. Fink, 1993 (= Musil-Studien, Bd. 8): 126-170.

Knight, Richard Payne. *A Discourse on the Worship of Priapus, and Its Connection with the Mystic Theologie of the Ancients*. London: Privatdruck, 1865.

Koch, Jutta. *Inbeziehungen: Die Analogie im Frühwerk Robert Musils*. Bd. 598. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2007.

Kurz, Gerhard. *Metapher, Allegorie, Symbol*. Bd. 1486. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1982.

Lange-Kirchheim, Astrid. „Weiblichkeit und Tod: Arthur Schnitzlers ‚Fräulein Else’“, Der Deutschunterricht 54 (2002): 36-47.

Laplanche, Jean, und Jean-Bertrand Pontalis: *Das Vokabular der Psychoanalyse* Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1999.

Lönker, Fred. *Poetische Anthropologie: Robert Musils Erzählungen ‚Vereinigungen’*. (Musil-Studien, Bd. 30) München: W. Fink, 2002.

Luft, David S. *Robert Musil and the Crisis of European Culture 1880-1942*. Berkeley: University of California Press, 1980.

Luserke, Matthias. „Gestalt- und gegenstandstheoretische Implikate im Denken R. Musils“, Gestalt theory 10 (1988): 274-289.

Mach, Ernst. *Beiträge zur Analyse der Empfindungen*. Jena: G. Fischer, 1886.

Mach, Ernst. *Die Principien der Wärmelehre: historisch-kritsch entwickelt*. 2. Aufl. Leipzig: J. A. Barth, 1900.

Maeterlinck, Maurice. „Die Moral des Mystikers." *Der Schatz der Armen*. 3. Aufl. Jena: E. Diederichs, 1906. 31-38.

Magnou, Jacqueline. „Grenzfall und Identitätsproblem (oder die Rolle der Psychopathologie) in der literarischen Praxis und Theorie Musils anhand der Novellen ‚Vereinigungen'." *Beiträge zur Musil-Kritik*. Hg. Gudrun Brokoph-Mauch. Bern: P. Lang, 1983. 129-147.

Marcus, Steven. „Freud and Dora: Story, History, Case History." *In Dora's Case: Freud – Hysteria – Feminism*. Hg. Charles Bernheimer und Claire Kahane. 2. Aufl. New York: Columbia University Press, 1990. 56-91.

Martens, Lorna, „Musil und Freud, The ‚Foreign Body' in ‚Die Versuchung der stillen Veronika'", Euphorion 81 (1987): 100-108.

Mejovšek, Gabriele. „Das Modell der Gestalt als Prinzip ‚anfänglichen Denkens' bei Musils Versuch der Erstellung eines ‚beweglichen Gleichgewichts'", *Robert Musils „Kakanien" – Subjekt und Geschichte*, Hg. Josef Strutz. München: W. Fink 1987 (= Musil-Studien, Bd. 15): 273-292.

Meyer, Urs. „Art. Metapher – Allegorie – Symbol." *Handbuch Literaturwissenschaft*. Hg. Thomas Anz. Bd. 1. Stuttgart: J.B. Metzler, 2007. 105-109.

Moritz, Karl Philipp. *Anton Reiser. Ein psychologischer Roman*. Hg. und mit einem Nachwort versehen von Horst Günther. Frankfurt am Main und Leipzig: Insel, 1998.

Musil, Robert. *Gesammelte Werke in neun Bänden*. Hg. Adolf Frisé. Bd. 7: Kleine Prosa. Aphorismen. Autobiographisches. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1978.

Musil, Robert. *Die Versuchung der stillen Veronika*. Gesammelte Werke in neun Bänden. Hg. Adolf Frisé. Bd. 6: Prosa und Stücke. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1978. 194-223.

Musil, Robert. *Die Versuchung der stillen Veronika. [Fragment – vor 1908]*. Gesammelte Werke in neun Bänden. Hg. Adolf Frisé, Bd. 6: Prosa und Stücke. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1978. 224-233.

Musil, Robert. *Die Verwirrungen des Zöglings Törleß*. Gesammelte Werke in neun Bänden. Hg. Adolf Frisé, Bd. 6: Prosa und Stücke. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1978. 7-140.

Musil, Robert. *Die Vollendung der Liebe*. Gesammelte Werke in neun Bänden. Hg. Adolf Frisé. Bd. 6: Prosa und Stücke. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1978. 156-194.

Musil, Robert. *Der Mann ohne Eigenschaften*. Gesammelte Werke in neun Bänden. Hg. Adolf Frisé. Bd. 2: Der Mann ohne Eigenschaften, Erstes Buch, Kapitel 81-123. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1978.

Musil, Robert. „Nachlassmappen." Klagenfurter Ausgabe: Kommentierte digitale Edition sämtlicher Werke, Briefe und nachgelassener Schriften. Mit Transkriptionen und Faksimiles aller Handschriften. Hg. Walter Fanta, Klaus Amann und Karl Corino. Klagenfurt: Robert Musil-Institut, Alpen-Adria Universität Klagenfurt, 2009. [DVD-ROM]

Musil, Robert. *Tagebücher*. Hg. Adolf Frisé. Neu durchgesehene und erg. Aufl. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1983.

Musil, Robert. *Tagebücher: Anmerkungen, Anhang, Register*. Hg. Adolf Frisé. Neu durchgesehene und erg. Aufl. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1983.

Oberholzer, Otto Christian. *Richard Beer-Hofmann: Werk und Weltbild des Dichters*. Bern: A. Francke, 1947.

Oesterreich, Traugott Konstantin. „Die Entfremdung in der Wahrnehmungswelt und die Depersonalisation in der Psychasthenie. Ein Beitrag zur Gefühlspsychologie." Journal für Psychologie und Neurologie 8, Heft 1/2 (1906-07): 61-97.

Ornstein, Paul H. „Did Freud understand Dora? Fragment of an Analysis of a Case of Hysteria (1905)." *Freud's Case Studies: Self-Psychological Perspectives*. Hg. Barry Magid. Hillsdale, NJ: Analytic Press, 1993. 31-85.

Pekar, Thomas. *Robert Musil zur Einführung*. 1. Aufl., Bd. 140. Hamburg: Junius, 1997.

Pekar, Thomas. *Die Sprache der Liebe bei Robert Musil*. Bd 19. München: W. Fink, 1989.

Perlmann, Michaela L. *Der Traum in der literarischen Moderne: Untersuchungen zum Werk Arthur Schnitzlers*. Bd. 37. München: W. Fink, 1987.

Pike, Burton. *Robert Musil: an Introduction to His Work*. Ithaca, NY: Cornell University Press, 1961.

Platon. *Der Sophist*. Hg. Reiner Wiehl. 2. Aufl. Hamburg: F. Meiner, 1985.

Rauch, Marja. *Vereinigungen: Frauenfiguren und Identität in Robert Musils Prosawerk*. Bd. 310. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2000.

Reik, Theodor. *Das Werk Richard Beer-Hofmanns*. Wien: R. Löwit, 1919.

Renner, Ursula. „Lassen sich Gedanken sagen? Mimesis der inneren Rede in Arthur Schnitzlers ‚Leutnant Gustl'." *Die Grenzen des Sagbaren in der Literatur des 20. Jahrhunderts*. Hg. Sabine Schneider. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2010. 31-52.

Rohde, Erwin. *Psyche, Seelencult und Unsterblichkeitsglaube der Griechen*. Freiburg im Breisgau: Mohr, 1898.

Scherer, Stefan. *Richard Beer-Hofmann und die Wiener Moderne*. Bd. 6. Tübingen: Niemeyer, 1993.

Schiller, Friedrich, und Johann Wolfgang von Goethe. *Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe*. Mit Einführung von Houston Stewart Chamberlain. 1. Bd. Jena: E. Diederichs, 1905.

Schinnerer, Otto P. „Schnitzler and the Military Censorship. Unpublished Correspondence“, The Germanic Review 5 (1930): 238-246.

Schivelbusch, Wolfgang. *Geschichte der Eisenbahnreise: zur Industrialisierung von Raum und Zeit im 19. Jahrhundert*. München: Hanser, 1977.

Schnitzler, Arthur. *Aphorismen und Betrachtungen*. Hg. Robert O. Weiss. Frankfurt am Main: Fischer, 1993.

Schnitzler, Arthur. *Buch der Sprüche und Bedenken: Aphorismen und Fragmente*. Wien: Phaidon-Verlag, 1927.

Schnitzler, Arthur. *Fräulein Else*. Die Erzählenden Schriften. (Gesammelte Werke.) Bd. 2. Frankfurt am Main: S. Fischer, 1981. 324-381.

Schnitzler, Arthur. *Lieutenant Gustl: Text und Kommentar*. Hg. Ursula Renner und Heinrich Bosse. 1. Aufl., Bd. 33. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2007.

Schöne, Albrecht. *Emblematik und Drama im Zeitalter des Barock*. München: Beck, 1964.

Schreber, Daniel Paul. *Denkwürdigkeiten eines Nervenkranken: nebst Nachträgen und einem Anhang über die Frage: „Unter welchen Voraussetzungen darf eine für*

geisteskrank erachtete Person gegen ihren erklärten Willen in einer Heilanstalt festgehalten werden?". Leipzig: O. Mutze, 1903.

Schröder, Jürgen. „Am Grenzwert der Sprache. Zu Robert Musils ‚Vereinigungen'", Euphorion 60 (1966): 311-334.

Schwarz, Olaf. *Das Wirkliche und das Wahre: Probleme der Wahrnehmung in Literatur und Psychologie um 1900*. Kiel: Ludwig, 2001.

Simons, Oliver. „Orientteppich und Kunstwerk: 1895: Hugo von Hofmannsthals ‚Märchen der 672. Nacht'." *Mit Deutschland um die Welt: eine Kulturgeschichte des Fremden in der Kolonialzeit*. Hg. Alexander Honold und Klaus Rüdiger Scherpe. Stuttgart: J.B. Metzler, 2004. 182-189.

Sokel, Walter H. „Narzißmus und Jugendtum: Zu Richard Beer-Hofmanns ‚Der Tod Georgs'," Literatur und Kritik 221/222 (1988): 8-20.

Thomas, R. Hinton. „Review: ‚Richard Beer-Hofmann. Werk und Weltbild des Dichters' by Otto Oberholzer." The Modern Language Review 43.3 (1948): 432.

Weber, Samuel. *Freud-Legende: drei Studien zum psychoanalytischen Denken*. Olten: Walter, 1979.

Weinhold, Ulrike. *Kunst und Künstlichkeit in der deutschsprachigen Dekadenz-Literatur*. Frankfurt am Main, Bern, Las Vegas: P. Lang, 1977.

Wittgenstein, Ludwig. *Philosophische Untersuchungen*. Hg. Joachim Schulte. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2003.

Worbs, Michael. *Nervenkunst: Literatur und Psychoanalyse im Wien der Jahrhundertwende*. Frankfurt am Main: Europäische Verlangsanstalt, 1983.