

Jörg Pottbeckers
(Chemnitz)

Hatte Leutnant Gustl Hunger?
Einige späte Bemerkungen zur Entstehung des inneren Monologs
bei Arthur Schnitzler und Knut Hamsun

Abstract

Arthur Schnitzler's *Leutnant Gustl* is regarded as the first instance of interior monologue in German-language literature. According to the general opinion, Edouard Dujardin, who is widely regarded as the "inventor" of the interior monologue, gave Schnitzler the narratological inspiration for his famous text. But, as will be shown by the following comparative analysis, Knut Hamsun's novel *Hunger* plays, in fact, a significant role in the development of the interior monologue in the literature around the turn of the century, especially thanks to its narrative techniques.

Edouard Dujardin hat ihn *erfunden*, perfektioniert wurde er aber von Arthur Schnitzler – so ließe sich, nur leicht zugespitzt formuliert, der Forschungskonsens über die Entstehung des inneren Monologs resümieren¹.

¹ Kategorisch heißt es hierzu beispielsweise bei Niehaus: «Man kann Dujardin eindeutig als den Erfinder des inneren Monologes ausmachen». Michael Niehaus, «Ich, die Literatur, ich spreche ...»: Der Monolog der Literatur im 20. Jahrhundert, Würzburg 1995, S. 140. Nicht minder kategorisch konstatiert Höhnisch in ihrer Arbeit über den inneren Monolog im modernen französischen Roman «Alle Versuche, die Priorität Dujardins in der Verwendung des *monologue intérieur* [...] zu erschüttern, müssen als gescheitert betrachtet werden». Vgl. Erika Höhnisch, *Das gefangene Ich, Studien zum inneren Monolog im modernen französischen Romanen*, Heidelberg 1967, S. 13. Auch in den gängigen Literaturwissenschaftlichen Lexika wird Dujardin als Pionier und Schöpfer, Schnitzler als Nachfolger und Perfektionierer genannt. Vgl. *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, Band II, Herausgegeben von Harald Fricke, Berlin 2007, S. 148. Allerdings stellt King bezüglich der Frage, ob Dujardin den inneren Monolog tatsächlich *erfunden* habe oder nicht, sehr treffend fest: «Whether or not Dujardin "invented" the inner monologue depends on nicety of definition». Vgl. C. D. King, *Edouard Dujardin and the Genesis of the Inner Monologue*, In: *French Studies*, 9, 1955, S. 101-115. (Hier S. 115). Um einen definitorischen Exkurs zu vermeiden, sollen im Folgenden Nichteinmischung des Au-

Tatsächlich wird in nahezu allen erzähltheoretischen Standardwerken Dujardins *Les Lauriers sont Coupés* nicht nur exponiert erwähnt, sondern (zumindest für die Entwicklung moderner Erzähltechniken zur Darstellung von Bewusstseinsinhalten) als literaturhistorisch bedeutsames, ja geradezu bahnbrechendes Werk eingestuft. Martinez und Scheffel beispielsweise sehen Dujardins Roman als einen «entscheidenden Einschnitt [...] sowohl in systematischer als auch in historischer Hinsicht»². Im gleichen Absatz mit Dujardin wird (so auch bei Martinez/Scheffel) fast immer Arthur Schnitzler genannt, dessen *Leutnant Gustl* ohne Dujardins Pionierleistung überhaupt nicht möglich gewesen wäre – vielmehr habe allein Dujardins innovative Erzähltechnik Schnitzler zu seinem *Gustl* inspiriert. Im Gegensatz zu Schnitzler ist Dujardin heute aber ein fast vergessener und kaum noch gelesener Autor, dem das Stigma des literarisch allenfalls Mittelmäßigen anhaftet. Denn fast ebenso einstimmig, wie sein Roman als Geburtsstunde des inneren Monologs gilt, fällt auch das Urteil über die literarische Qualität aus: als «schwülstig» und «blass»³, als «recht banal und auch sehr klischeehaft»⁴ wurde «*Les Lauriers sont Coupés*» bezeichnet; methodisch «einerseits viel zu pedantisch [...] und dann wiederum doch viel zu wenig ausgeschöpft»⁵. Bei Friedmann heißt es prägnant: «The chief interest in the book is technical; the story counts for very little»⁶.

Sicherlich besticht Dujardins knapper Roman, inhaltlich eine eher schlichte Liebesgeschichte⁷, weniger mit psychologischer Nuanciertheit als

tors, Abwesenheit eines Erzählers, Personenorientiertheit, Zuhörerlosigkeit und Unausgesprochenheit als Kennzeichen des inneren Monologes dienen.

² Matias Martinez / Michael Scheffel, Einführung in die Erzähltheorie, 7. Auflage, München 2007, S. 61. Die beiden Autoren sprechen nicht ganz zu Unrecht von einer «Erzählung» Dujardins, obwohl im Paratext der deutschen Ausgabe explizit von einem «Roman» die Rede ist.

³ Stefan Buck, Edouard Dujardin als Repräsentant des Fin de siècle, Würzburg 1987, S. 110.

⁴ Sabine Habermalz, Nähesprache. Mündliche Strukturen in James Joyces *Ulysses*, Marburg 1999, S. 110.

⁵ Fritz Senn, Nicht nur nichts gegen Joyce. Aufsätze über Joyce und die Welt 1969-1999, Herausgegeben von Friedhelm Rathjen, Zürich 1999, S. 273.

⁶ Melvin Friedmann, *Stream of Consciousness. A Study in Literary Method*, New Haven 1955, S. 158.

⁷ Höhnisch, die Dujardins literarische Leistung vehement verteidigt, wertet diese Beliebbarkeit des Sujets jedoch nicht negativ, sondern fordert eine im Kontext des inneren Monologes differenzierte Betrachtungsweise: «In Wahrheit ist es eine Geschichte, die jedem jungen Mann, zumindest der Jahrhundertwende, irgendwann einmal zugestoßen sein könnte. [...] Dujardins Roman beweist, dass eine solche Banalität durch die neue Darbietungsform Interesse gewinnt». Erika Höhnisch, *Das Gefangene Ich*, S. 99.

durch seine literarische Technik. Dujardin führt den inneren Monolog als hauptsächliches erzählerisches Prinzip durch und verzichtet dabei auf jegliche Ergänzungen durch einen auktorialen Erzähler. Ein Text bestehend ausschließlich aus versprachlichten Bewusstseinsvorgängen also? Ja – auch wenn diese Antwort nur mit einer ganzen Reihe von Relativierungen annehmbar ist. Denn trotz der scheinbar durchgängigen Schreibweise als innerer Monolog entsteht bei Dujardin weniger der Eindruck an einem unvermittelten, spontanen Gedankenprotokoll teilzuhaben, als vielmehr der, einer konventionellen, nur perspektivisch beschränkten Erzählung beizuwohnen. Von der literarischen Darstellung eines lediglich assoziativ verknüpften Gedankenstenogramms oder gar eines «Bewusstseinsstroms», wie ihn Žmegač zu erkennen glaubt⁸, kann bei Dujardin kaum die Rede sein.

Tatsächlich sind die Monologe des Ich-Erzählers Daniel Prince durchsetzt von verbalisierten Wahrnehmungen, die nicht nur im psychologischen Kontext der jeweiligen Situation unplausibel, wenn nicht gar paradox erscheinen. Als der Erzähler beispielsweise – unruhig und nervös in Erwartung des baldigen Rendezvous mit der Geliebten – seine Wohnung betritt, wird dem Leser, in der typisch verknüpften Syntax des inneren Monologs, eine wegen ihrer Detailliertheit fast schon skurrile Beschreibung des Schlafzimmers präsentiert: Der Standort des (eigenen!) Bettes wird ebenso erwähnt wie seine Farbe, ebenso die Farbe der Tapete, die Spezifika der Zimmerbeleuchtung – und ähnliche Marginalien. Im Text heißt es:

Muß mich jetzt [...] umziehen; habe noch anderthalb Stunden Zeit, mich vorzubereiten. Meinen Überzieher und meinen Hut auf einen Stuhl. Gehe in mein Schlafzimmer; die beiden storchartigen, zweiarmigen Leuchter; angezündet; brennen schon. Das Schlafzimmer; links neben den Bambusrohren das weiße Bett; [...] die Tapete, rote leicht verwischte, veilchenblaue dünne Muster [...] Muß mich umziehen.⁹

Befremdlich und die Funktion des inneren Monologes quasi ad absurdum führend wirkt diese Szene dadurch, dass eine Beschreibung der eige-

⁸ Viktor Žmegač, *Der europäische Roman. Geschichte seiner Poetik*, Tübingen 1991, S. 286.

⁹ Eduard Dujardin, *Geschnittener Lorbeer*, Köln / Berlin 1966, S. 55. Zahlreiche analoge Szenen finden sich im Text. Als Prince ein Café besucht scheint er auch hier seine Wahrnehmungen denkend zu verbalisieren: «Der Kellner. Der Tisch. Mein Hut am Garderobenständer. Handschuhe ausziehen; [...] ich setze mich; uff! Ich war müde». Ebd., S. 23.

nen Wohnräume, in dieser Situation seltsam deplatziert erscheint, wie schon Friedmann Mitte der 50er Jahre feststellte: «It is doubtful that the mind undergoes so systematic a classification of objects and actions entering a room»¹⁰. Statt also versprachlichtes Bewusstsein, Gedanken und psychologischen Nuancen – Beschreibungen von Dingen, die der Ich-Erzähler (eigentlich müsste man sagen: *Ich-Denker*) zur Genüge kennt. Der konsequente Verzicht auf auktoriale Einmischung muss aber wohl kompensiert werden durch Bemerkungen, die eigentlich *nicht* gedacht werden, sondern gedanklich formuliert als verkappte auktoriale Anweisungen wirken. Diese Verbalisierung geht dann aber eben zu Lasten der psychologischen Stringenz der Figurendarstellung. Insbesondere die Verbalisierung der eigenen Bewegungen («*Gebe*») klingen im inneren Monolog «like gymnastics teachers vocally demonstrating an exercise»¹¹. Ähnlich verhält es sich der Wiedergabe der durchweg präsentischen Dialoge, die im Roman einen bemerkenswert breiten Raum einnehmen. Dujardin verzichtet hier keineswegs auf Inquit-Formeln wie *sage ich* oder *sagt sie* um die alternierenden Redesequenzen zuzuordnen. Wie aber ist es zu verstehen, wenn der Ich-Erzähler die direkte Rede etwas sperrig mit «sanft sage ich»¹² einleitet? Als stumm in Gedanken formulierte Selbstaufforderung, die nachfolgenden laut gesprochenen Sätze eben möglichst *sanft* zu formulieren?

Sicherlich fehlte Dujardin noch die Radikalität, um sich von den Konventionen literarischer Kommunikation, die an dem Informationsbedürfnis potentieller Leser orientiert ist, endgültig zu emanzipieren. Viele der Äußerungen und Wahrnehmungen Princes scheinen unmotiviert, aufgesetzt und unrealistisch; sie erhalten jedoch genau die Art von Information, die in traditionellen Romanen dem Leser durch den Erzähler vermittelt werden. Allerdings werden sie in *Les Lauriers* nicht von einer äußeren Instanz in der dritten Person vermittelt, sondern von Dujardin gleichsam in die erste Person übersetzt. Die zusätzlichen Informationen für den Leser über den zeitlich-räumlichen und situativen Kontext wirken bisweilen hölzern, da der Monologisierende so gezwungen wird, an sich überflüssige, für ihn offensichtliche Wahrnehmungen und Tätigkeiten in seinen Gedanken für den Leser quasi mit zu protokollieren. Es hat oft den Anschein, als spräche ein Erzähler durch seinen Helden hindurch.

¹⁰ Melvin Friedmann, *Stream of Consciousness. A Study in Literary Method*, S. 153.

¹¹ Dorrit Cohn, *Transparent Minds. Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*, Princeton 1984, S. 222.

¹² Eduard Dujardin, *Geschnittener Lorbeer*, S. 116.

Schnitzler dagegen, so die verbreitete Forschungsmeinung, habe mit seinem *Gustl* den eher ungeschickten Versuch eines Dujardin nicht nur weit übertroffen, sondern vielmehr das psychologische Potential der Erzähltechnik des inneren Monologs überhaupt erst erkannt und ausgeschöpft. Tatsächlich spiegeln sich in Gustls Bewusstsein weit stringenter und psychologisch versierter als bei Dujardin Vorgänge der Außenwelt, vermischen sich Wahrnehmungen, Gedanken und Reflexionen ohne eine explizite Leserorientierung. Selbstreflexive Passagen wechseln mit Erinnerungen, Kommentaren und Beschreibung äußerer Vorgänge aus Sicht der Figur. Kurze Hauptsätze dominieren, reihen sich und verdichten so den sprunghaften Gedankenstrom. Einzelne Satzfragmente und ganze Sätze werden durch Bindestriche verbunden, wodurch der Redefluss über längere Passagen psychologische Kohärenz gewinnt. Schnitzler verdichtet die Sprache zusätzlich durch Auslassungen und nähert sich so der syntaktisch verkürzten, phrasenhaften Alltagssprache an. In der Präsentation als innerer Monolog wirkt die Anordnung des Erzählmaterials zwar beliebig, da sie dem Assoziationsstrom zu gehorchen scheint, tatsächlich lässt sich – und hier liegt Schnitzlers Kunstfertigkeit – eine strukturierte Ordnung erkennen. *Leutnant Gustl* ist keineswegs eine chaotische Aneinanderreihung von Bewusstseinsfetzen. Vielmehr wird – zumeist durch kurze, aber zahlreiche Andeutungen – eine komplexe Milieubeschreibung dargeboten, für dessen Schilderung die skizzierten inneren Zustände des Monologisierenden nur ein Vorwand zu sein scheinen. Gustls Monolog sagt mehr über die soziale Problematik seiner Zeit aus als über sich selbst.

Aber trotz der gravierenden Unterschiede zwischen beiden Texten gilt Dujardin, zumindest in erzähltechnischer Hinsicht, als Vorbild für Schnitzler – wie von ihm selbst bestätigt wurde: Im Oktober 1898 liest Schnitzler Dujardins Erzählung¹³; in einem Brief an Georg Brandes vom 11. Juli 1901 bezeichnet Schnitzler deren Form als Inspiration für seinen «Leutnant Gustl»:

Ich freue mich, dass Sie die Novelle von Leutnant Gustl amüsiert.
Eine Novelle von Dostojewski, *Krotkaja* [gemeint ist *Die Sanfte*, JP], die

¹³ Arthur Schnitzler, Tagebuch 1893-1902, Hrsg. v. d. Kommission für literarische Gebrauchsformen der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Obmann: Werner Welzig, Wien 1995. Der Eintrag vom 02.10.1898 lautet: «Gelesen: [...] Dujardin (lauriers)» (ebd., S. 294). In einem einen Tag später verfassten Brief erwähnt Schnitzler, er habe «eine sehr eigenartige Geschichte (Roman) von Dujardin, „les lauriers sont coupés“» gelesen. Arthur Schnitzler, Briefe 1875-1912, Herausgegeben von Therese Nickl und Heinrich Schnitzler, Frankfurt am Main 1981, S. 354.

ich nicht kenne, soll die gleiche Technik des Gedankenmonolog aufweisen. Mir aber wurde der erste Anlass zu der Form durch eine Geschichte von Dujardin gegeben, betitelt "Les Lauriers sont Coupés".¹⁴

Diese Aussage Schnitzlers blieb – erstaunlicherweise – nicht unwidersprochen. So sieht Worbs weniger Dujardins Erzählung als vielmehr Freuds Psychoanalyse als tatsächliche Inspiration für Schnitzlers Entdeckung des inneren Monologs an. Mit Recht weist Worbs auf die eklatanten Unterschiede zwischen Schnitzlers *Gustl* und Dujardins *Les Lauriers* und zugleich auf die Nähe Schnitzlers zu Freud hin, was Worbs zu der Frage führt: «Warum aber hat Schnitzler dann als Vorbild seiner Monologtechnik Dujardin angegeben und Freud verschwiegen?». Worbs lässt diese Frage zwar unbeantwortet, suggeriert aber eine *zu große Nähe* Schnitzlers zu Freud, als dass er sich zu ihm hätte bekennen können¹⁵.

Merkwürdigerweise sah Schnitzler zwischen seinem *Gustl* und Dostojewskis «Die Sanfte» «gar keine Form-Ähnlichkeit»¹⁶. Dabei stehen sich die *Sanfte* und Schnitzlers *Gustl* in thematischer und stilistischer Hinsicht sehr nahe: Beide schildern, psychologisch nuanciert, aus der Ich-Perspektive eine emotionale Extremsituation in Form eines Gedankenmonologs. Die von Schnitzler konstatierte mangelnde «Form-Ähnlichkeit» ist dennoch offensichtlich: Während bei Schnitzler der Eindruck erweckt wird, es handle sich beim *Gustl* um einen unvermittelten inneren Monolog, der quasi

¹⁴ Kurt Bergel (Hrsg.), Georg Brandes – Arthur Schnitzler, Ein Briefwechsel, Bern 1956, S. 88. Eine recht ausführliche komparatistische Untersuchung beider Texte findet sich in: Theodor W. Alexander / Beatrice W. Alexander, Schnitzler's *Leutnant Gustl* and Dujardin's *Les Lauriers sont Coupés*. In: *Modern Austrian Literature* 2 (1969), S. 7-15. Die unterschiedliche Handhabung des inneren Monologs bei beiden Autoren wird jedoch kaum thematisiert.

¹⁵ Michael Worbs, *Nervenkunst. Literatur und Psychoanalyse im Wien der Jahrhundertwende*, Frankfurt am Main 1983, S. 241f. Vgl. hierzu Low, der Ansätze zum inneren Monolog auch in Schnitzlers Erzählung *Sterben* sieht. David S. Low, *Schnitzler's Sterben. A Technique of Narrative Perspective*, In: *Erfahrung und Überlieferung*, Festschrift für C. P. Magill, Herausgegeben von Heinrich Siefken und Alan Robinson, Cardiff 1974, S. 126-135. Angesichts einer Fülle von monolog-ähnlichen Passagen in Schnitzlers frühen Erzählungen spekuliert Surowska, ob Schnitzler den Weg zum inneren Monolog auch ohne Dujardin gefunden hätte. Dies kann ihr zufolge als wahrscheinlich gelten, muss aber eine bloße Vermutung bleiben. vgl. Barbara Surowska, *Schnitzlers innerer Monolog im Verhältnis zu Dujardin und Dostojewski*, In: Richard Brinkmann (Hrsg.), *Theatrum Europaeum*, München 1982, S. 549-558.

¹⁶ Michael Worbs, *Nervenkunst, Literatur und Psychoanalyse im Wien der Jahrhundertwende*, S. 243.

als «erzählerlose Erzählung»¹⁷, also ohne Vermittlungsanzeichen eines Erzählers wiedergegeben wird, verzichtet Dostojewski nicht auf einen einführenden und sporadisch eingreifenden Erzähler. Zenke spricht von einer «Vorform des inneren Monologs», die «keinem gängigen Erzähltyp» zugeordnet werden kann, sie stehe «typologisch etwa zwischen Ich-Erzählung im Imperfekt, innerem Monolog und Monodrama»¹⁸. Ähnlich Vogt, der feststellt, dass Dostojewski «bis an die Schwelle jener Technik, die dann als *Innerer Monolog* [...] oder als *stream of consciousness* (Bewusstseinsstrom) zum Erkennungszeichen „modernen“ Erzählens wird»¹⁹, geht.

Die Schwierigkeit einer typologischen Einordnung findet sich bereits in der fast schon entschuldigenden «Vorbemerkung vom Verfasser»²⁰, mit der Dostojewski seine Erzählung *Die Sanfte* beginnen lässt: Was jetzt folge, so Dostojewski, sei weder eine Erzählung, noch handele es sich um eine Aufzeichnung. Der nachstehende Text sei zwar einerseits *phantastisch*, aber andererseits auch in höchstem Grade *wirklichkeitsgetreu*. Ein Monolog, ein Selbstgespräch, sei es, aber auch das *nicht wirklich*: Hätte ein Stenograph alles, was die Hauptperson seiner Erzählung sagt und denkt, mitgeschrieben, wäre das Ergebnis anders ausgefallen, als das nun Folgende. Aber trotz der Versicherung des Verfassers, er habe das unebene und unfertige imaginäre Stenogramm überarbeitet und damit die «psychologische Reihenfolge»²¹ bewahrt, nimmt die Analyse des Erzählers nirgends die Qualität einer schriftlichen Aufzeichnung an, sondern hat vielmehr alle Eigenschaften des spontan gesprochenen bzw. gedachten Monologes und nähert sich stellenweise sogar, zumindest nach Schmid, dem «bewusstseinsunmittelbaren inneren Monolog»²² an. Dostojewski thematisiert allerdings mit dieser Vorbemerkung eine Problematik, die von nachfolgenden Autoren zumeist ausgeklammert wird:

¹⁷ Craig Morris, Der vollständige innere Monolog: eine erzählerlose Erzählung? Eine Untersuchung am Beispiel von *Leutnant Gustl* und *Fräulein Else*. In: *Modern Austrian Literature. Journal of the International Arthur Schnitzler Research Association* 31 (1998) Nr. 2, S. 30-51.

¹⁸ Jürgen Zenke, *Die deutsche Monolog Erzählung im 20. Jahrhundert*, Köln / Wien 1976, S. 36.

¹⁹ Jochen Vogt, *Aspekte erzählender Prosa. Eine Einführung in Erzähltechnik und Romantheorie*. 10. Auflage, München 2008. (Kursiv im Original).

²⁰ Fjodor M. Dostojewski, *Die Sanfte*, In: Ders. *Der Spieler. Späte Romane und Erzählungen*, München 1996, S. 659.

²¹ ebenda, S. 660.

²² Wolf Schmid, *Der Textaufbau in den Erzählungen Dostojewskijs*, München 1973, S. 272.

In the standard interior monologue, the problem of writing is purely and simply bracketed out, obliterated. How could this language arrive at being written, at what moment could writing recover it? These questions are left carefully in the shadows.²³

Die formale Unterteilung in durchnummerierte Kapitel mit entsprechenden Überschriften erinnert bei Dostojewski jedoch verstärkt an einen klassischen auktorialen, das zu Schildernde ordnenden Erzähler, ebenso die in Klammern gesetzten Kommentare (des Erzählers oder Verfassers?) Diese eher konventionellen Elemente gehen jedoch einher mit Innovativem: Der Gebrauch der unvermittelten Innenperspektive der Figur, die durch ihre psychologische Nuanciertheit ebenso widersprüchlich wie irrational wirkt. *Die Sanfte* stellt also eine – eigentlich widersprüchliche – Symbiose aus einem jederzeit präsenten, das Geschehen vermittelnden Erzähler *und* einem inneren Monolog dar; Schmid spricht von einem «auktorial eingefärbten direkten inneren Monolog»²⁴.

Schnitzlers *Gustl* hingegeben kommt ohne jedwede Einführung oder Kommentierung eines Erzählers aus. Es entsteht vielmehr der Eindruck, unvermittelt an den Gedanken des Helden (wenn ihn denn so nennen mag) teilhaben zu können. Abrupte Themenwechsel, eingeschobene Fra-

²³ Auch in Schnitzlers Monologerzählungen werden diese Rahmungsprobleme nicht gelöst, sondern einfach *beseitigt*. «Die Logik des Fiktiven, nach der der Blick in das Innere einer Person einer bestimmten Vorrichtung bedarf, um ihn zu verdoppeln, wird ausgehebelt». vgl. Dirk Frank, *Narrative Gedankenspiele, Der metafiktionale Roman zwischen Modernismus und Postmodernismus*, Wiesbaden 2001, S. 143. Bereits Cohn hat darauf hingewiesen, dass die Illusion, sprachliche Bewusstseinsinhalte ohne Vermittlungsinstanz zu präsentieren, immer an die Prämisse gebunden ist, dass eine Kausalverbindung zwischen der Sprache und dem geschriebenen Text ausradiert wird. vgl. Dorrit Cohn, *Transparent Minds: Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*, S. 175. Zeltner sieht, mit Bezug auf Dujardins *Les lauriers*, in dieser fehlenden Verbindung «eine höhnische Entlarvung dieses herkömmlichen Romans [...], ein Vorzeigen, wie das realistische Erzählen nichts als eine Lüge ist, eine willkürliche Fiktion, indem das "Ich" hier vorgibt, es könne einer zum Beispiel in einer Kutsche fahren, sein Mädchen im Arm und im selben Augenblick eine Schreibfeder halten und dies aufzeichnen». Gerda Zeltner, *Der erste innere Monolog*, In: *diess, Ästhetik der Abweichung. Aufsätze zum alternativen Erzählen in Frankreich*, Mainz 1995, S. 18. Tatsächlich aber unternimmt in *Les lauriers* weder das erzählende Ich, noch Dujardin selbst den Versuch, das Zustandekommen des Textes zu erklären – von etwas "vorgeben" kann also keine Rede sein. Der Prozess des Schreibens selbst wird vielmehr einfach ausgeklammert – aber damit natürlich nicht eliminiert. Vielmehr wird, durch die scheinbare Simultaneität von Erleben und Erzählen, der Leser zu einer neuen rezeptionsästhetischen Betrachtungsweise gezwungen, für die nicht länger der Autor als Garant für das Geschriebene fungiert.

²⁴ Wolf Schmid, *Der Textaufbau in den Erzählungen Dostojewskis*, S. 59.

gen und abgehackte Sätze vermitteln ein direktes Erleben und kein nachträgliches Aufgeschriebenwordensein. Aber wer war denn nun der Geburtshelfer für Schnitzlers Erzähltechnik? Bisher wurden Dujardin, Freud und Dostojewski als potentielle Inspirationen genannt, alle sicherlich mit einer nachvollziehbaren Berechtigung. Ein Autor allerdings, mit dessen Werk Schnitzler mehr als nur vertraut war und der sich vor allem der Erzähltechnik des inneren Monologs vor Erscheinen des *Gustls* fast schon exzessiv bediente, wird eigentlich nie genannt: Knut Hamsun²⁵. Exemplarisch für die Wertschätzung Hamsuns durch Schnitzler sei hier lediglich ein Satz aus einem Brief Schnitzlers erwähnt, in dem es über Hamsun heißt: «Gewiss, er repräsentiert den Typus Dichter am reinsten – und von allen lebenden ist er gewiss der größte (manchmal scheint mir, der einzig Absolute)»²⁶. Insbesondere Hamsuns Roman *Hunger* (deutsche Übersetzung 1894 im S. Fischer Verlag, also sechs Jahre vor dem *Gustl*), wurde von Schnitzler hoch geschätzt und – wie sich anhand seiner Tagebuchaufzeichnungen nachweisen lässt – mehrfach gelesen. Bewunderung ist natürlich nicht zwangsläufig ein Indikator für eine potentielle Einflussnahme, welche Parallelen lassen sich dann aber komparatistisch feststellen?

Erzähltechnisch stellt *Hunger* zunächst keinen *unvermittelten* inneren Monolog im Sinne einer “erzählerlosen Erzählung” dar, vielmehr scheint Hamsuns Ich-Erzähler rückblickend seine Erlebnisse notiert zu haben. Der erste Satz des Romans deutet diese Nachträglichkeit an: «Es war in jener Zeit, als ich in Kristiania umherging und hungerte, in dieser seltsamen Stadt, die keiner verlässt, ehe er von ihr gezeichnet worden ist»²⁷. Die Präteritum-Form dieses Satzes und das Verlassen der Stadt als tatsächlich “Gezeichnete” am Ende des Romans suggerieren eine Nachträglichkeit der Aufzeichnungen. Der retrospektive Charakter des ersten, einleitenden Satzes wird durch das Präsens im darauf folgenden unmittelbar negiert: «Ich liege in meiner Dachstube wach und höre eine Uhr unter mir sechsmal schlagen»²⁸. Durchbrochen wird die im Roman dominierende Präteri-

²⁵ Die Erzähltechniken in Hamsuns frühen Romanen werden analysiert in: Jörg Pottbeckers, *Stumme Sprache. Innerer Monolog und erzählerischer Diskurs in Knut Hamsuns frühen Romanen im Kontext von Dostojewski, Schnitzler und Joyce*, Frankfurt am Main 2008.

²⁶ vgl. Arthur Schnitzler, *Briefe 1913-1931*, Herausgegeben von Peter Michael Braunwarth, Richard Miklin, Susanne Pertlik und Heinrich Schnitzler, Frankfurt am Main 1984, S. 522.

²⁷ Knut Hamsun, *Hunger*, Berlin 2009, S. 5.

²⁸ Ebd..

tum-Form im weiteren Verlauf von zumeist im Präsens gehaltenen inneren Monologen des Erzählers, wobei beide Formen häufig einander durchdringen bzw. auf engem Raum abwechseln. Frappierend sind die Ähnlichkeiten dieser inneren Monologe mit denen von Schnitzlers *Gustl* – sowohl in sprachlicher als auch in inhaltlicher Hinsicht. Beide praktizieren im inneren Monolog eine nahezu groteske Form der Selbstinszenierung bzw. Selbststilisierung, beide führen ausgiebige Dialoge, lassen also verschiedene Facetten ihres Ichs miteinander kommunizieren, für beide ist der Begriff der «Ehre» zentral in ihren Gedankengängen. Zudem befinden sich beide Figuren – analog zu Dostojewskis Erzähler in der *Sanften* – in einer emotionalen Ausnahmesituation.

Zunächst aber ein kurzer Blick auf Hamsuns zweiten Roman – *Mysterien*. Auch hier bedient sich Hamsun extensiv der Erzähltechnik des inneren Monologes, in denen – analog zum *Gustl* – Orts- und vor allem Zeitangaben für ein Mindestmaß an Orientierung für den Leser sorgen. Interessant ist ein Vergleich zwischen der Wahrnehmung einer schlagenden Uhr bei Hamsun und Schnitzler im jeweiligen inneren Monolog der Figuren. Bei Hamsun lautet die Stelle:

Ja, weiß Gott, ich wäre ... Horch! Eins. .. zwei ... drei; wie langsam sie schlägt! Vier ... fünf ... sechs ... sieben ... acht; ist es schon acht? Neun ... zehn Es ist schon zehn Uhr! [...] Elf Uhr. Schuhe, wo zum Teufel bleiben die Schuhe?²⁹

Bei Schnitzler heißt es:

Es läuft mir ja nichts davon ... Wieviel schlägt's denn? ... 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11 ... elf, elf ... ich sollt' doch nachtmahlen geh'n!³⁰

Beide Gedankengänge werden durch ein akustisches Signal unterbrochen, die Unterbrechung selbst wird verbalisiert («Horch!», «Wieviel schlägt's denn?»), ebenso wie die einzelnen Schläge der Uhr.

Mag es sich aber hierbei lediglich um eine eher zufällige Ähnlichkeit handeln, so fördert der Vergleich zwischen den inneren Monologen in *Hunger* in beim *Leutnant Gustl* eine weitaus signifikantere Parallele zu Tage: Der innere Monolog als *innerer Dialog* zwischen zwei unterschiedlichen Persönlichkeitsfacetten des Monologisierenden. Weniger als Mittel einer rationalisierten Selbstreflexion zu verstehen, offenbart der innere Monolog als innerer Dialog vielmehr die Gespaltenheit und Flüchtigkeit des Ich:

²⁹ Knut Hamsun, *Mysterien*, Berlin 2009, S. 37 u. S. 46.

³⁰ Artur Schnitzler, *Leutnant Gustl. Erzählungen 1900-1907*, Frankfurt am Main 2003, S. 20.

Resultat sind eine Ich-Spaltung und die daraus resultierende Selbstanrede im inneren Monolog.

In dieser Hinwendung an das Gegenüber spiegelt sich der Facettenreichtum der Persönlichkeit, begegnet das Ich seinem *alter ego*, stellen sich das Problem der Selbstanrede und die Frage nach den Darstellungsmöglichkeiten von Selbstverlust und Ich-Spaltung³¹. In Dostojewskis *Sanfter* ist ein fiktiver Adressat in den monologischen Ausführungen sogar außerordentlich stark konkretisiert. Er wird als räumlich gegenwärtiger kritischer Zuhörer, teilweise regelrecht als "gnadenloser" Richter entworfen, der dem Ich-Erzähler mit (selbst-)entlarvenden Einwänden ins Wort fällt. Die scheinbare Aktivität dieses imaginären Gegenüber darf allerdings nicht darüber hinwegtäuschen, dass die Worte und Gesten, auf die der Erzähler reagiert, lediglich Antizipationen sind und folglich ganz im Horizont seines eigenen Bewusstseins bleiben. Da es hier in Wirklichkeit keinen autonomen fiktiven Rezipienten gibt, der sich mit eigenen Repliken einschalten könnte, bleibt das scheinbar dialogisierte Erzählen unausweichlich ein Monolog. Dies bedeutet:

Es gibt keinen *realen* Gesprächspartner, der mit eigenen, nicht vorhersehbaren Repliken eingreifen könnte. Der Adressat ist imaginär, existiert nur in der Vorstellung des Sprechers. Alle Einwände, die das sprechende Ich gegen sich vorbringt, entspringen *seinem* Bewusstsein. Der Replikenwechsel ist ein Rollenspiel des Erzählers. Durch alle Wendungen und Windungen kann der Sprecher eine Linie verfolgen, ohne von einem Gesprächspartner ernstlich in Gefahr gebracht zu werden.³²

Dieses "Quasi-dialogische" findet sich gleichermaßen im inneren Monolog bei Hamsun und Schnitzler – und zwar auf zweierlei Art: Einmal in der Ich-Du-Kommunikation in *Hunger*, in der das "Du" ebenso *fiktiv* ist wie ein beliebiger imaginerter Adressat. Das heißt: Das "Du" ist eigentlich nicht existent; statt im inneren Monolog zu sagen "Du darfst nicht" oder "Du sollst", müsste es eigentlich heißen "Ich darf nicht" bzw. "Ich soll". Unterschiedlich ist hier lediglich die Gewichtung: Während das "Ich" im imaginierten Dialog sich mit den potentiellen Einwänden eines kollektiven oder individuellen Gegenübers auseinandersetzen muss, übernimmt das "Ich" in der Ich-Du-Kommunikation den genau umgekehrten

³¹ Vgl. Silke Cathrin Zimmermann, *Das Ich und sein Gegenüber. Spielarten des Anderen im monologischen Erzählen. Dargestellt an ausgewählten Beispielen der europäischen Erzählkunst des 20. Jahrhunderts*, Trier 1995, S. 9.

³² Wolf Schmid, *Der Textaufbau in den Erzählungen Dostojewskis*, S. 257.

Part, indem es für seine Einwände ein imaginäres "Du" evoziert. Dadurch wird eine überlegene Distanz zur eigenen Person geschaffen, durch die Kritik auf eine Art und Weise geäußert werden kann, als würde sie jemand anders betreffen. Folglich abstrahiert die Figur vom eigenen Ich, ohne es aber paradoxerweise zu verlassen. Es signalisiert aber Distanz, Souveränität und Überlegenheit über das eigene Ich. Im *Gustl* tritt – neben dieser Ich-Du-Kommunikation – eine weitere Form der Selbstansprache auf: die namentliche Selbstrede, die bei Hamsuns namenlosen Monologisten zwangsläufig fehlt.

In «Hunger» jedoch werden diese dialogisierten Selbstgespräche vom erlebenden Ich entsprechend ausschließlich als Kommunikation zwischen dem (namenlosen) Ich und Du inszeniert. Das Erzähler-Ich gibt dem *Du* Anweisungen und Verhaltensregeln. Dieses *Du*, vom dem sich das Ich im inneren Sprechen angesprochen fühlt, kann unterschiedliche Tonlagen verwenden und verschiedenartige Funktionen erfüllen: es kann auffordern, ermahnen, ermuntern, aber auch tadeln, verhören und verurteilen. Die daraus resultierenden Rollenspiele werden dabei so inszeniert, dass scheinbar zwei Personen miteinander kommunizieren, die sich auch äußerlich und stimmlich unterscheiden³³.

Die thematische Bandbreite dieser stummen, inneren Selbstgespräche ist dabei recht vielfältig: Zukünftige Ereignisse werden – als imaginierter Dialog – durchgespielt, vergangene Begebenheiten rekapituliert, alltägliche Geschehnisse diskutiert. Gemeinsam ist diesen Situationen aber immer eine Selbstwahrnehmung *als jemand anderer*, den es verbal zu beraten gilt. Neben dieser dialogisierten Persönlichkeitsaufspaltung werden Ich und Du partiell auch vereint zum *Wir*: «Jetzt keinen Unsinn! [...] nun machen wir Ernst damit! So, hinunter mit dem Kopf, noch ein wenig»³⁴. Anschließend findet wieder eine Spaltung der Person in Ich und Du statt, wobei das *Du* scheinbar den irrationalen, unbewussten Teil repräsentiert, während das *Ich* rational argumentiert. Entsprechend dieser Teilung wird das *Du* vom *Ich* ermahnt und mit Verhaltensregeln bedacht:

Höre, weißt du was [...], nun bist du lange genug herumgegangen und du hast dich mit deinem Verstand befasst und dir in dieser Hin-

³³ Diese Dialoge mit sich selbst als Kommunikation zwischen erzählendem und erlebendem Ich aufzufassen, also als ein retrospektives Sprechen mit dem eigenen, vergangenen Ich, ist zwar aufgrund der spezifischen Erzählsituation in *Hunger* naheliegend, kann aber durch den Tempuswechsel ins Präsens und die (fast) ausschließliche Fixierung auf das erlebende Ich ausgeschlossen werden.

³⁴ Knut Hamsun, *Hunger*, S. 89.

sicht Kummer gemacht; nun müssen diese Narrenstreiche aufhören! Ist das ein Zeichen von Verrücktheit: alle Dinge so genau zu beobachten und aufzufassen, wie du es tust? Du machst mich beinahe über dich lachen, versichere ich dir³⁵.

Die fast schon zynische Aufforderung, sich selbst zuzuhören, entspringt nicht etwa der konstruktiven Auseinandersetzung mit dem eigenen Los, sondern defätistischer Selbstverneinung und einer tiefempfundenen Ablehnung der eigenen Person.

Mit dieser Erzeugung einer abstrakten Stimme im Raum durch das *Du* der Selbstanrede und den Einsatz des gnomischen Präsens wird der Erzähler in *Hunger* (und ebenso, wie später noch gezeigt wird, im *Gustl*) vom Jetzt und Hier des Alltagsgeschehens abgetrennt. Er ist mit seinem alter ego allein in einer isolierten Welt ohne Zeit- und Raumbezug. Der Selbstverlust des Erzählers und die Abkopplung von seiner Umwelt werden durch die Substanz- und Zeitlosigkeit des alter ego noch überhöht. Über das Mittel der inneren Selbstanrede entsteht der Leseindruck der gänzlichen Isolierung des Erzählers von seiner Außenwelt und des kompletten Rückzugs in das Chaos seines Bewusstseins. Der Erzähler ist jedoch unfähig, dem Stimmengewirr in seinem Kopf durch konstruktives Handeln zu begegnen. Im *Du* der Selbstanrede manifestiert sich zwar der Wunsch nach Selbsterkenntnis einerseits, wie auch der Hang zur Verdrängung und Abspaltung verschütteter Ich-Anteile andererseits.

Die Stimmen, die das Ich im inneren Monolog wahrnimmt, sind jedoch nicht nur dem privaten psychischen Bereich zuzuordnen. Die Stimmen bringen auch die Autoritäten (im religiösen, politischen, gesellschaftlichen Sinne), das "Über-Ich" im freudianischen Sinne zur Geltung; durch sie werden die inneren Konflikte, die Gewissenskonflikte geschaffen, die im inneren Monolog, in den Dialogen innerhalb des inneren Monologs ausgetragen werden. Diese Stimmen, die sich in den inneren Monologen zu Wort melden, gleichen, wie Erzgräber festgestellt hat

[...] den allegorischen Gestalten, die im spätmittelalterlichen Drama auf der Bühne, für jedermann sichtbar, die Konflikte ausformuliert und ausgetragen haben, die in der modernen Literatur ganz ins innere Sprechen der Personen gedrängt worden sind.³⁶

Das Vermögen des Subjekts, sich mit den verschiedenen Individuen

³⁵ Ebd., S. 155.

³⁶ Willi Erzgräber, James Joyce. Mündlichkeit und Schriftlichkeit im Spiegel experimenteller Erzählkunst, Tübingen 1998, S. 92.

auch verschieden zu verhalten, was zugleich bedeutet, aus jeweils anderen Quellen der eigenen Subjektivität zu schöpfen, legt bereits Zeugnis dafür ab, dass das Individuum die Möglichkeit verschiedener *Ich*e in sich trägt. Die radikalste Ausprägung dieser Ich-Pluralität wird erreicht, wenn das Individuum das potentielle "andere Ich" als solches wahrnimmt und sich mit ihm auseinandersetzt, als wäre es jemand anderes. Aus dieser Verdopplung des Ichs in Beobachtenden und Beobachtetes erwächst eine Vervielfältigung der Textstimmen, die eine konsequente Weiterentwicklung des inneren Monologs darstellt³⁷.

Der innere Monolog in *Hunger* ist also längst nicht zwangsläufig so autoreflexiv und solipsistisch, wie der Begriff auf den ersten Blick suggerieren mag. «Vielmehr lebt das Ich des Textes in enger Wechselbeziehung zu seinem textuellen Gegenüber»³⁸. Dadurch akzentuiert der innere Monolog eine textpragmatische Funktion, die ihm eigentlich, so Cohn, fehlt: «[...] interior monologue is, by definition, a discourse addressed to no one, a gratuitous verbal agitation without communicative aim»³⁹.

Diese stumme Selbstanrede, die Aufspaltung des Individuums in divergierende Teile findet sich ebenso bei Schnitzler. Gustl spricht zu sich selbst, er ermahnt sich, fordert sich auf, ruft sich selbst zur Raison. Anders aber als das namenlose Ich bei Hamsun spricht Gustl sich auf zwei unterschiedliche Arten an: einmal als *Du*, dann aber eben auch namentlich, eben als Gustl. Zunächst scheinen beide Arten der Selbstanrede synonym verwendet zu werden – sie wechseln sich innerhalb eines Satzes oder eines Gedankens ab:

Gustl, Gustl, mir scheint, du glaubst noch immer nicht recht d'ran?
Komm' nur zur Besinnung ... es gibt nichts anderes. .. wenn du auch
dein Gehirn zermarterst, es gibt nichts anderes!⁴⁰

Der selbstbeschwörende zweifache Auftakt (*Gustl, Gustl*) enthält bereits die nachfolgende Ich-Dopplung. Die Funktion dieser Ich-Spaltung scheint hier offensichtlich: Der Offizier Gustl versucht dem Zivilisten davon zu überzeugen, dass lediglich *eine* Handlung noch möglich, weil ehrenhaft wäre – der Selbstmord. Geradezu kategorisch wird das Verbot erlassen, über

³⁷ Vgl. Jens Nöller, «The hero as voice». Die halluzinierte Stimme im Umbruch der Gattungen in der europäischen Literatur der Jahrhundertwende bis zur Gegenwart, Würzburg 1998, S. 5f.

³⁸ Silke Cathrin Zimmermann, Das Ich und sein Gegenüber, S. 9.

³⁹ Dorrit Cohn, Transparent Minds: Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction, S. 225.

⁴⁰ Artur Schnitzler, Leutnant Gustl, S. 22.

potentielle Alternativhandlungen nachzudenken. Diese Selbstaufforderung *nicht zu denken* oder sich mit Themen auseinanderzusetzen, die scheinbar ihre Bedeutung verloren haben, findet aber nicht immer mit einer solch eindeutigen Rollenverteilung statt. Wenn es beispielsweise heißt: «An Zuhause wird nicht gedacht, Gustl, verstanden?»⁴¹ stellt sich die Frage, wer hier eigentlich wen ermahnt. Der Zivilist, der den Militärangehörigen davon abhalten will, an die Behaglichkeit familiärer Wärme zu denken? Wohl kaum, die Ermahnung müsste eigentlich ja in umgekehrter Richtung erfolgen. Die beiden Stimmen, die in Gustls Dialogen zur Sprache kommen, lassen sich zwar analog zu Hamsuns Protagonist in *Hunger* zunächst zwei Denkrichtungen zuordnen: eine eher Rationale und Fatalistische, die die nach Auswegen suchende, Irrationale ermahnen und zur Raison rufen muss. Während letztgenannte von der Quittierung des Dienstes und einem Neuanfang in Amerika träumt, widerspricht der rationale Part auf eine erstaunlich selbstkritische Weise:

Schau, Gustl, du bist doch extra da herunter in den Prater gegangen, mitten in der Nacht, wo dich keine Menschenseele stört – jetzt kannst du dir alles ruhig überlegen ... Das ist ja lauter Unsinn mit Amerika und quittieren, und du bist ja viel zu dumm, um was anderes anzufangen – und wenn du hundert Jahr' alt wirst, und du denkst d'ran, daß dir einer hat den Säbel zerbrechen wollen und dich einen dummen Buben g'heißen, und du bist dag'standen und hast nichts tun können – nein, zu überlegen ist da gar nichts – gescheh'n ist gescheh'n – auch das mit der Mama und mit der Klara ist ein Unsinn – die werden's schon verschmerzen – man verschmerzt alles.⁴²

Doch anders als bei Hamsun sind die Ich-Facetten im *Gustl* weit weniger gefestigt. Sie sind – obwohl eigentlich Kontrahenten – viel eher zur Kapitulation oder zum Überlaufen bereit. Mit dem Resultat schließlich, dass Schnitzlers Held überhaupt nicht mehr in der Lage ist zu handeln – und gerade dadurch überlebt. Andererseits lässt die mangelnde Hermetik durchaus Einblicke in ein authentisches Individuum zu. Das stilisierte Selbstbild, das Gustl mühsam aufrechtzuhalten versucht, bekommt sukzessive Risse – Gustl offenbart Angst, Gustl gesteht sich ein nur mäßig ausgebildetes Selbstbewusstsein ein:

«Aber Gustl, sei doch aufrichtig mit dir selber: – Angst hast du – Angst, weil du's noch nie probiert hast ... Aber das hilft dir ja nichts,

⁴¹ Ebd., S. 18.

⁴² Ebd., S. 30f.

die Angst hat noch keinem was geholfen, jeder muß es einmal durchmachen, der eine früher, der andere später, und du kommst halt früher d'ran ... Viel wert bist du ja nie gewesen, so benimm dich wenigstens anständig zu guter Letzt, das verlang' ich von dir!

Der innere Monolog des *Gustl* erfüllt hier eine durchaus sozialkritische Funktion, die dem Hamsun'schen Roman paradoxerweise (da sein Titel anderes vermuten lässt) völlig fehlt. Die dominierende Selbstanrede als *Gustl* eröffnet zudem neue Dimension des (Selbst-)Konflikts mit – nochmals freudianisch gesprochen – dem “Über-Ich”, das aber durchaus nicht die Ansprüche *der* Gesellschaft, sondern offenbar nur den Ehrenkodex des k.u.k. Offiziersstandes genügen muss, wie aus einer Selbstanrede explizit hervorgeht: «Also Gustl – der Major Lederer hat's gesagt! Hal!»⁴³. Gustls militärisches “Über-Ich” wird nicht zum Bestandteil seiner moralischen Existenz, d. h. zu seinem Gewissen, sondern demonstriert nur, in welchem starkem Maße er selbst in der Entscheidung über Leben und Tod «außengesteuert» ist⁴⁴. Dies wird besonders darin deutlich, dass er in der Selbstanrede nicht das vertraute “Du” benutzt – wie Hamsuns Protagonisten – sondern das unpersönliche, distanzierende “Gustl”. Das Dialogische im inneren Monolog wird dadurch weniger zu einem intimen Selbstgespräch, als vielmehr zu einem Dialog Gustls mit einem fiktiven militärischen Vorgesetzten, dessen vermeintliche Ansichten Gustl als Teil seines eigenen Ichs kritiklos übernimmt. Entsprechend erscheint die Figur Gustl fast schon als Karikatur auf die Konstruktion des Subjekts, in dem kein denkendes Bewusstsein angesammelt ist, sondern nur der Schutt der Konventionen. Noch durch die Karikatur hindurch bleibt die vorgegebene Konstruktion erkennbar. Die tendenziell dialogische Struktur des inneren Monologs impliziert demnach «a fierce indictment of the Austrian military system», das «soulless automates who have no real notion of human feelings»⁴⁵ hervorbringt. Der innere Monolog erhält dadurch bei Schnitzler eine sozial- bzw. gesellschaftskritische Facette, durch die seine Darstellungsmöglichkeiten im Vergleich zu Dujardin und Hamsun erheblich erweitert werden.

Nicht übersehen werden darf aber bei Schnitzlers Erzählung, dass sie – bei aller stilistischen Modernität – durchaus noch konventionelle Elemente enthält. Zeit und Ort des Geschehens sind eindeutig identifizierbar,

⁴³ Ebd., S. 20.

⁴⁴ Jürgen Zenke, Die deutsche Monolog Erzählung im 20. Jahrhundert, S. 77.

⁴⁵ Nils Ekfeldt, Schnitzler's “Leutnant Gustl”: Interior Monologue or Interior Dialogue?, S. 24f.

zudem erfährt der Leser diverse Details über das soziale Umfeld des Ich-Erzählers: Freunde, Familie, Kameraden und Liebschaften werden durch namentliche Erwähnung und ansatzweise Charakterisierung dargestellt. Hinzu kommen die – bereits erwähnten – Zeit- und Ortsangaben, die es dem Leser ermöglichen, nicht nur Gustls Route vom Opern ins Kaffeehaus zu rekapitulieren, sondern auch den exakten zeitlichen Rahmen der Geschehnisse abzustecken: Die Handlung beginnt am 4. April um 21.45 Uhr und endet am folgenden Morgen gegen 6 Uhr. Die erwähnten Angaben über Familie und berufliche Laufbahn werden im Fortschreiten des Monologs wie beiläufig eingestreut. Es finden sich zudem, ähnlich wie bei Dujardin, auch im *Gustl* eher skurril wirkende Selbstaufforderungen «[...] langsamer, langsamer, Gustl, versäumst nichts, hast gar nichts mehr zu tun – gar nichts, aber absolut nichts mehr!»⁴⁶, kombiniert mit Ort- und Zeitangaben, die für ein Minimum an narrativer Struktur und damit schließlich Orientierung für den Rezipienten dienen: «Das ist nicht schlecht, jetzt bin ich gar im Prater ... mitten in der Nacht [...] Ich will mich auf eine Bank setzen»⁴⁷.

Das eigentliche Thema bei Schnitzler (wie auch bei Hamsun) ist aber der Selbstverlust des Erzählers und die Abkopplung von seiner Umwelt. Das Mittel der inneren Selbstanrede forciert den Leseindruck der gänzlichen Isolierung des Erzählers, der kaum in der Lage ist, dem Stimmengewirr in seinem Kopf durch konstruktives Handeln zu begegnen. Der innere Monolog erfüllt bei Schnitzler also eine grundsätzlich analoge Funktion wie bei Hamsun. Er ist in seiner dialogischen Grundstruktur ein erzählerisches Mittel, die Ängste, Begierden und Wünsche des Helden ebenso unbemerkt wie uneingestanden zu offenbaren. Der innere Monolog der Protagonisten enthüllt weniger eine Subjektivität, sondern legt eher die Brüchigkeit und Inkonsistenz der Individuen bloß, die nur der Resonanzraum der gesellschaftlichen Diskurse Kodexe sind, die zu der Zeit gelten⁴⁸. Inwieweit aber tatsächlich von einer Vorbildfunktion Hamsuns für Schnitzler im Bezug auf den inneren Monolog gesprochen werden kann bleibt – trotz aller Bewunderung und trotz der komparatistischen Parallelen – weitgehend Spekulation.

Fast vergessen und kaum noch gelesen war Dujardin übrigens auch schon zu Lebzeiten. Erst James Joyce, der nach Erscheinen seines *Ulysses*

⁴⁶ Ebd., S. 25.

⁴⁷ Ebd., S. 24f.

⁴⁸ Vgl. Jacques Le Rider, Arthur Schnitzler oder Die Wiener Belle Époque, 2., überarbeitete Auflage Berlin 2008, S. 74f.

1922 als Erfinder des inneren Monologs wie auch des literarischen "Stream of consciousness" gefeiert wurde, holte Dujardin aus der literarischen Versenkung, indem er ausgerechnet *Les Lauriers sont Coupés* zu seiner Stilquelle erklärte⁴⁹. Die Gunst der Stunde nutzend gab Dujardin nicht nur eine Neuausgabe seines Romans in Auftrag (gut 35 Jahre nach seiner Erstveröffentlichung 1888) sondern publizierte 1931 die erste erzähltheoretische Schrift zum inneren Monolog, durch die der Begriff im wissenschaftlichen Kontext überhaupt erst etabliert wurde. Aber auch Schnitzler blieb von Joyce nicht unbeeindruckt. Fast ein Vierteljahrhundert nach *Leutnant Gustl* wandte sich Schnitzler mit *Fräulein Else* nochmal dem inneren Monolog zu. Auslöser hierfür, so Surowska, soll ausschließlich das Erscheinen des *Ulysses* gewesen sein: «Der Ehrgeiz, nicht im Schatten von James Joyce zu stehen, trieb Schnitzler dazu, nach dem Erscheinen von "Ulysses" noch ein Werk im inneren Monolog zu verfassen»⁵⁰. Ob es aber tatsächlich Schnitzlers *Ehrgeiz* war, oder ob der *Ulysses* nicht vielmehr inspirierende Funktion hatte, eine für Schnitzler bereits vertraute Technik nochmals anzuwenden (und zu erweitern), sei dahingestellt. Strittig ist allerdings, ob Schnitzler den *Ulysses* überhaupt vor der Niederschrift von *Fräulein Else* kannte: Surowska bejaht dies zwar, Fliedl dagegen weist darauf hin, dass *Fräulein Else* «noch vor der deutschen Übersetzung von James Joyces "Ulysses" (1922, dt. 1927)»⁵¹ entstand.

Und Hamsun? Speziell die Joyce-Forschung erwähnt Hamsun zumeist nicht, während die Hamsun-Forschung eher vage auf eine mögliche Vorbildfunktion Hamsuns für Joyce hingewiesen hat. Nag, der Hamsun Reminiszenzen in *Finnegans Wake* untersucht, suggeriert zwar eine unmittelbare Vorbildfunktion von *Hunger* und *Mysterien* auf Joyces Gebrauch des inneren Monologs, ohne allerdings überhaupt Anhaltspunkte für eine Lektüre dieser Romane durch Joyce aufführen zu können⁵². Larsen formuliert weitaus vorsichtiger, dass es durchaus denkbar sei, dass Joyce *Hunger* gelesen hat und sich von der Hamsunschen Bewusstseinsdarstellung durch den

⁴⁹ Vgl. Richard Ellmann, James Joyce, Frankfurt am Main 1994, S. 771f. Ellmann relativiert allerdings die häufig kolportierte uneingeschränkte Bewunderung Joyce' für Dujardin – mag Dujardin auch durchaus inspirierend für Joyce gewesen sein – der große Innovator der modernen Literatur war er, so Ellmann, in Joyce' Augen sicher nicht.

⁵⁰ Barbara Surowska, Die Bewusstseinsstromtechnik im Erzählwerk Arthur Schnitzlers, Warschau 1990, S. 112.

⁵¹ Konstanze Fliedl, Arthur Schnitzler, Stuttgart 2005, S. 217.

⁵² Vgl. Martin Nag, Hamsun i *Finnegans Wake*, In: Edda 1967, S. 356-360. (Hier S. 360).

inneren Monolog inspirieren ließ⁵³. Offensichtlich ist aber der Kreis der Pioniere des inneren Monologs ein recht enger, allerdings auch fast schon beliebig zu erweiternder und zu ergänzender. Poe, Shakespeare, Ovid und Homer wurden verschiedentlich genannt, manche Autoren finden die ersten inneren Monologe gar in der Bibel⁵⁴. Alles eine Definitionssache natürlich.

Literatur

- Alexander, Theodor W. / Alexander, Beatrice W.: Schnitzler's *Leutnant Gustl* and Dujardin's *Les Lauriers sont Coupés*. In: *Modern Austrian Literature* 2 (1969), S. 7-15.
- Bergel, Kurt: (Hrsg.), Georg Brandes – Arthur Schnitzler, Ein Briefwechsel. Bern 1956.
- Buck, Stefan: Edouard Dujardin als Repräsentant des Fin de siècle, Würzburg 1987.
- Cohn, Dorrit: *Transparent Minds. Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*, Princeton 1984.
- Dostojewski, Fjodor M.: *Der Spieler. Späte Romane und Erzählungen*, München 1996.
- Dujardin, Eduard: *Geschnittener Lorbeer*, Köln/Berlin 1966.
- Ellmann, Richard: *James Joyce*, Frankfurt am Main 1994.
- Eckfelt, Nils: Schnitzlers *Leutnant Gustl*: Interior Monologue or Interior Dialogue?, In: *Sprachkunst* 11, 1980.
- Erzgräber, Willi: *James Joyce. Mündlichkeit und Schriftlichkeit im Spiegel experimenteller Erzählkunst*, Tübingen 1998.
- Fliedl, Konstanze: *Arthur Schnitzler*, Stuttgart 2005.
- Frank, Dirk: *Narrative Gedankenspiele, Der metafiktionale Roman zwischen Modernismus und Postmodernismus*, Wiesbaden 2001.
- Fricke, Harald (Hrsg.): *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, Berlin 2007.
- Friedmann, Melvin: *Stream of Consciousness. A Study in Literary Method*, New Haven 1955.
- Hamsun, Knut: *Hunger*, Berlin 2009.
- *Mysterien*, Berlin 2009.
- Habermatz, Sabine: *Nähesprache. Mündliche Strukturen in James Joyces *Ulysses**, Marburg 1999.

⁵³ Vgl. Lars Frode Larsen, *Radikaleren, Hamsun ved gjennombruddet (1881-1891)*, Oslo 2001, S. 300.

⁵⁴ Ein kurzer Abriss zu den Vorläufern des inneren Monologs findet sich in: Jörg Pottbeckers, *Stumme Sprache. Innerer Monolog und erzählerischer Diskurs in Knut Hamsuns frühen Romanen im Kontext von Dostojewski, Schnitzler und Joyce*, S. 85ff.

- Höhnisch, Erika: Das gefangene Ich, Studien zum inneren Monolog in modernen französischen Romanen, Heidelberg 1967.
- King, C. D.: Edouard Dujardin and the Genesis of the Inner Monologue, In: French Studies, 9, 1955, S. 101-115.
- Larsen, Lars Frode: Radikaleren, Hamsun ved gjennombruddet (1881-1891), Oslo 2001.
- Le Rider, Jacques: Arthur Schnitzler oder Die Wiener Belle Époque, 2., überarbeitete Auflage Berlin 2008.
- Low, David S. : Schnitzler's *Sterben*. A Technique of Narrative Perspective, In: Erfahrung und Überlieferung. Festschrift für C.P. Magill, Herausgegeben von Heinrich Siefken und Alan Robinson, Cardiff 1974, S. 126-135.
- Martinez, Matias / Scheffel, Michael: Einführung in die Erzähltheorie, 7. Auflage, München 2007.
- Morris, Craig: Der vollständige innere Monolog: eine erzählerlose Erzählung? Eine Untersuchung am Beispiel von *Leutnant Gustl* und *Fräulein Else*. In: Modern Austrian Literature. Journal of the International Arthur Schnitzler Research Association 31 (1998) Nr. 2, S. 30-51.
- Nag, Martin: Hamsun i Finnegan's Wake, In: Edda 1967, S. 356-360.
- Niehaus, Michael: «Ich, die Literatur, ich spreche ...»: Der Monolog der Literatur im 20. Jahrhundert, Würzburg 1995.
- Nöller, Jens: «The hero as voice». Die halluzinierte Stimme im Umbruch der Gattungen in der europäischen Literatur der Jahrhundertwende bis zur Gegenwart, Würzburg 1998.
- Pottbeckers, Jörg: Stumme Sprache. Innerer Monolog und erzählerischer Diskurs in Knut Hamsuns frühen Romanen im Kontext von Dostojewski, Schnitzler und Joyce, Frankfurt am Main 2008.
- Schnitzler, Arthur: Briefe 1875-1912, Herausgegeben von Therese Nickl und Heinrich Schnitzler, Frankfurt am Main 1981.
- Briefe 1913-1931, Herausgegeben von Peter Michael Braunwarth, Richard Miklin, Susanne Pertlik und Heinrich Schnitzler, Frankfurt am Main 1984.
- Tagebuch 1893-1902, Hrsg. v. d. Kommission für literarische Gebrauchsformen der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Obmann: Werner Welzig, Wien 1995.
- *Leutnant Gustl*. Erzählungen 1900-1907, Frankfurt am Main 2003.
- Senn, Fritz: Nicht nur nichts gegen Joyce. Aufsätze über Joyce und die Welt 1969-1999, Herausgegeben von Friedhelm Rathjen, Zürich 1999.
- Schmid, Wolf: Der Textaufbau in den Erzählungen Dostojewskijs, München 1973.
- Surowska, Barbara: Schnitzlers innerer Monolog im Verhältnis zu Dujardin und Dostojewski, In: Richard Brinkmann (Hrsg.), *Theatrum Europaeum*, München 1982, S. 549-558.
- Die Bewusstseinsstromtechnik im Erzählwerk Arthur Schnitzlers, Warschau 1990.

-
- Vogt, Jochen: Aspekte erzählender Prosa. Eine Einführung in Erzähltechnik und Romantheorie., 10. Auflage, München 2008.
- Worbs, Michael: Nervenkunst. Literatur und Psychoanalyse im Wien der Jahrhundertwende, Frankfurt am Main 1983.
- Zeltner, Gerda: Der erste innere Monolog, In: Dies., Ästhetik der Abweichung. Aufsätze zum alternativen Erzählen in Frankreich, Mainz 1995
- Zenke, Jürgen, Die deutsche Monolog Erzählung im 20. Jahrhundert, Köln/Wien 1976.
- Zimmermann, Silke Cathrin: Das Ich und sein Gegenüber. Spielarten des Anderen im monologischen Erzählen. Dargestellt an ausgewählten Beispielen der europäischen Erzählkunst des 20. Jahrhunderts, Trier 1995.
- Žmegač, Viktor: Der europäische Roman. Geschichte seiner Poetik, Tübingen 1991.