

Wege zu einer genetischen Narratologie oder Von der Geburt und dem Abenteuer der Geschichten am Beispiel von Werkgenesen des Autors Arthur Schnitzler

Over the course of the so-called narrative turn, narrative research has fundamentally expanded its scope and now also shows an interest in, among other things, the pragmatic context of narratives. As a result of the ‘cognitive turn’, narratologists have mainly explored the ways in which narratives are perceived and received. Yet every narrative also involves a production process, a crucial dynamic which should also be of narratological interest. This article draws attention to this particular gap in narrative research and tries to reduce it by examining an exemplary case as well as proposing some theoretical considerations towards a genetic narratology. Drawing on the formalist-structuralist model of ‘narrative constitution’ and the phenomenological concept of a ‘narrative hermeneutics,’ it introduces a new methodological approach which seeks to combine research questions and terminologies from the fields of edition philology and narrative theory. The approach will be illustrated with reference to the author Arthur Schnitzler, by investigating his working methods as well as the genesis of his narrative works over several decades. In this context the article particularly focuses on the ‘monologue novella’ *Fräulein Else*, which – albeit completed in the 1920’s and published in 1924 – probably traces back to a note from the 1890’s.

1. Einleitung

Im Zuge eines sogenannten ‚narrative turn‘ hat man den Gegenstandsbereich der Erzählforschung grundlegend erweitert, und spätestens seit Beginn des 21. Jahrhunderts erfasst das Label ‚postklassische Narratologie‘ ein breites Spektrum von Ansätzen einer aus unterschiedlichen akademischen Fachdisziplinen heraus erfolgenden narratologischen Forschung. Bei allen Unterschieden im Detail lassen sich dabei zwei Grundtendenzen verfolgen:

- (1) In den Blickpunkt neuerer narratologischer Studien rückt das im Einzelfall verschieden bestimmte, aber prinzipiell als eine der elementaren kulturellen Handlungsformen des Menschen verstandene Phänomen ‚Erzählen‘ „in [all] seinen diversen Erscheinungsformen“ (Kindt 2011, 87);
- (2) zu neueren narratologischen Ansätzen gehört ein auch insofern ausge dehntes Verständnis von ‚Erzählen‘, als man sich für alle Arten von Kontexten eines entsprechend benannten Phänomens interessiert.

Erklärtermaßen berücksichtigt ein erweitertes narratologisches Interesse also nicht nur jede Form von ‚Erzählen‘ in allen möglichen Medien und Genres, sondern auch dessen pragmatische Zusammenhänge. De facto gilt diese Art von

Ausweitung allerdings nur einem theoretisch erklärten Anspruch nach. Verfolgt man die Entwicklungen der letzten Jahre, so bleiben sowohl die Formen theoretischer Modellierung als auch die „Empirical Approaches to Narrative“⁴¹ in der Regel auf einen bestimmten Teilaspekt beschränkt. Im Zeichen eines ‚cognitive turn‘ und der offensichtlichen Attraktivität unterschiedlicher Arten von kognitionspsychologischen Modellen auch für die Geistes- und Kulturwissenschaften konzentriert man sich auf verschiedene Gesichtspunkte der Rezeption von Erzählungen² und vor allem auf die Frage, wie, grob gesprochen, im Kopf von Rezipient*innen aus gegebenen ‚Impulsfolgen‘ semiotische Komplexe im Sinne von ‚Erzählungen‘ werden und wie diese wiederum bestimmte Reaktionen auslösen bzw. auszulösen vermögen. Betrachtet man ‚Erzählungen‘ als Teil einer Kommunikation, so gehört zum Akt der Rezeption jedoch notwendig ein ‚Gegenpart‘, der sich – je nach Kommunikationsmodell und Terminologie – als ‚Sender‘ oder auch ‚Akt der Produktion‘ verstehen lässt.³ Wie alle ‚Botschaften‘ werden ‚Erzählungen‘ nicht nur auf die eine oder andere Weise wahrgenommen und verstanden, sondern sie werden immer auch von ‚Urheber*innen‘ auf die eine oder andere Weise hergestellt und mehr oder minder bewusst konzipiert. Prima facie in gleichem Maße wie der Akt ihrer Rezeption ist also, logisch betrachtet, auch der Aspekt ihrer Produktion von narratologischer Relevanz, und er wird zu Unrecht nahezu vollkommen ausgeblendet. Der folgende Beitrag möchte auf die entsprechende Forschungslücke aufmerksam machen und sie mit dem gezielten Blick auf einen exemplarischen Fall sowie einigen theoretischen Überlegungen zum Entwurf einer genetischen Narratologie zumindest im Ansatz verringern.

2. Voraussetzungen: Ein historischer Autor und seine ‚Arbeitsart‘

Im Fokus der weiteren Betrachtungen sollen keine Alltagserzählungen, sondern die vergleichsweise komplexere und zugleich gut dokumentierte Genese der literarischen Erzählungen eines Berufsschriftstellers stehen. In diesem Sinne ist hier ein Autor ausgewählt, der in mehrfacher Hinsicht gut als Beispiel geeignet scheint. Als Schriftsteller gehört Arthur Schnitzler in die Zeit zwischen etwa 1890 und 1930 und damit in den historischen Kontext einer Epoche des tiefgreifenden Wandels auf nahezu allen Gebieten der bürgerlichen Kultur, in dessen Folge die ‚alte Welt‘ des 19. Jahrhunderts abgelöst wird von einer ‚neuen Welt‘ mit anderem, offenerem Horizont. Zu den vielen Symptomen dieses Wandels zählt, was schon manche Zeitgenossen als eine ‚Krise des Erzählens‘ bezeichnet haben und was sich rückblickend betrachtet wohl genauer als eine Krise bestimmter tradierter Formen des Erzählens bezeichnen lässt. Schnitzler selbst gilt in diesem Rahmen als ein Autor, der sich einerseits überlieferter Erzählgenres wie der Novelle bedient und der andererseits im Zeichen einer ‚Verinnerlichung‘ oder auch ‚Figuralisierung‘ (vgl. Schmid 2008, 193) des Erzählens in der

„Klassischen Moderne“ (vgl. Kiesel / Wiele 2011, 258–272, bes. 260–262) neue Arten der literarischen Narration teils begründet, teils weiterentwickelt und vorangetrieben hat.⁴ Unterscheidet man in der Erzählprosa des 20. Jahrhunderts zwei „große [...] Tendenzen“, nämlich eine „metanarrativ-ironische“ und eine „psychologisch-mimetische“ (vgl. Žmegač 1990, 355), so entsprechen Schnitzlers Erzählwerke prinzipiell wohl der zweiten Richtung. Gleichwohl sind auch sie als Erzählungen schon deshalb nicht ‚mimetisch‘ im Sinne von ‚realistisch‘, weil sie eine besondere Art von psychologischem ‚Realismus‘ mit hochartifiziellem, im alltäglichen oder gar ‚faktualen‘ Erzählen so nicht vorstellbaren Formen der Darstellung von Geschehen verbinden. Als Beispiel genannt sei hier nur die von Schnitzler in die deutschsprachige Erzählliteratur eingeführte, in den ‚Novellen‘ *Lieutenant Gustl* (1900) und *Fräulein Else* (1924) verwirklichte Form des autonomen inneren Monologs. Diese und viele andere Erzählungen Schnitzlers geben also bestimmten menschlichen Erfahrungen oder auch, um mit einem in der neueren Narratologie verwendeten Begriff zu sprechen, einer „experientiality“⁵ Ausdruck, sie sind zugleich aber schon qua Erzählform ein Teil dessen, was man zuweilen auch als „unnatural narrative“ (vgl. Alber 2014) bezeichnet.

Der ‚Kunstcharakter‘ von Schnitzlers Erzählungen umfasst aber nicht allein spezifische Eigenschaften, die das ‚Wie‘ und damit letztlich die Ausformung des ‚discours‘ betreffen. Die Freiheiten, die das fiktionale Erzählen ermöglicht, nutzt auch dieser Autor für eine besonders vielfältige Art der Gestaltung von menschlichen Handlungen und erzählten Welten. Dabei gehört zu seiner Form von „psychologische[r] Literatur“ (vgl. Schnitzler 1967, 454f.), dass er in seinen Werken wie in einem Versuchslabor variierende Figurenkonstellationen und Handlungsverläufe im Blick auf wiederkehrende Themen und Werte wie z.B. ‚Ehre‘, ‚Aufrichtigkeit‘, ‚Treue‘, ‚Begehren‘ oder ‚Liebe‘ erprobt. Im Blick auf Schnitzlers Œuvre hat man diese Variationen von vergleichbaren Konstellationen und Verläufen festgestellt und schon wiederholt untersucht.⁶ Konkret gilt das Phänomen der Modifikation allerdings nicht nur für Schnitzlers fertige, d. h. veröffentlichte und allgemein bekannte Werke, sondern auch für die Phase der Produktion nahezu jedes einzelnen Werks selbst. In einem Tagebucheintrag von 1916, also in einer Zeit, die zu seiner mittleren Schaffensphase gehört, vermerkt Schnitzler so z.B. im Blick auf ein vorheriges Gespräch mit seinem Wiener Freund und Kollegen Richard Beer-Hofmann:

Nm. besucht mich Richard. Er über seine Production: ‚Eigentlich bin ich kein Dichter. Ich habe (so ist mir) eine Aufgabe zu erfüllen. Wenn ich fertig bin (...) – so hör ich auf zu dichten.‘ (...) Ich: Ich habe entweder hundert Stoffe oder keinen. Dass ich etwas absolut erstrangiges hervorbringen könnte, glaub ich nicht mehr; so kommt es wenig darauf an, was ich, und ob ich etwas fertig mache. Manches von dem unvollendeten, ja dem mißlungenen wird denen, die sich in 50 oder 100 Jahren für mich noch interessiren gerade so interessant oder interessanter sein als das gelungene, das fertig gemachte. Mein Vergnügen: Mit meinen Einfällen spielen – und das ausfeilen; das eigentliche Arbeiten nicht. – (Tb, 30.3.1916)⁷

Schnitzler, der sich jahrelang u.a. im Autorenkreis von ‚Jung Wien‘ bewegt und aufmerksam ganz unterschiedliche Arten des literarischen Schaffens beobachtet hat, notiert hier zwei grundsätzlich verschiedene Formen der schriftstellerischen

Produktion:⁸ Hier ein Typus in der Art von Richard Beer-Hofmann, der eine „Aufgabe“ erfüllt, indem er einen bestimmten Stoff aufgreift und bearbeitet, wobei er möglichst zielstrebig die Vollendung seines Werks verfolgt. Dort der von Schnitzler selbst vertretene Typus, der zunächst weniger ein fertiges Produkt im Sinne hat und für den vor allem das Produzieren und die Genese eines Werks im Sinne des spielerischen Entwurfs unterschiedlicher Fassungen von Interesse ist. Die Freude am Spiel mit den eigenen Einfällen und an all dem, was sich einer bewussten Kontrolle entzieht, gehört in diesem Fall also zum erklärten Selbstverständnis.

Berücksichtigt man des Autors grundsätzliches Interesse für Vorgänge des Halbbewussten und psychologische Prozesse im Allgemeinen, so ist es wenig erstaunlich, dass Schnitzler selbst nicht nur gern mit seinen Einfällen spielt, sondern sich auch analytisch mit den (Ab-)Wegen der eigenen Einbildungskraft befasst. Das wiederum bedeutet, dass er sowohl theoretisch über den Schaffensvorgang im Sinne einer „Physiologie des Schaffens“⁹ reflektiert, als auch, dass der als promovierter Arzt und Teil einer Familie von bedeutenden Medizinern in hohem Maße naturwissenschaftlich geprägte Autor bemüht ist, die empirischen Voraussetzungen für eine solche Reflexion zu schaffen. In diesem Sinn führt er ein für die Zeit von 1879 bis 1931 erhaltenes Tagebuch, in dem er neben Ereignissen des täglichen Lebens seine Träume dokumentiert und in dem er auch den Fortgang und die Mühen der eigenen literarischen Produktion verzeichnet. Außerdem verwahrt er ein Großteil des Materials, das zur Entstehung seiner Werke und ihrem Kontext gehört, in einem eigenen, schon von ihm selbst nach bestimmten Prinzipien geordneten Archiv. Auf diese Weise hinterlässt er bei seinem Tod ein Konvolut von, grob geschätzt, rund 30.000 bis 40.000 Blatt, das 1938, unmittelbar nach dem sogenannten ‚Anschluss‘ Österreichs an das nationalsozialistische Deutsche Reich, zu einem großen Teil in die Universitätsbibliothek Cambridge nach England verbracht und vor der sehr wahrscheinlichen Zerstörung durch die Nationalsozialisten gerettet worden ist.¹⁰ Im Rahmen von großen historisch-kritischen Editionen wird dieses, zum Teil schon wegen der nahezu unleserlichen Handschrift des Autors nur mühsam zu nutzende Material gegenwärtig philologisch aufbereitet, so dass die hier dokumentierten Werkgenesen nunmehr Stück für Stück allgemein zugänglich werden. Der vorliegende Beitrag greift auf die Möglichkeiten einer von der Bergischen Universität seit 2012 eingerichteten Wuppertaler Forschungsstelle sowie auf die Arbeit des von der Union der deutschen Akademien der Wissenschaften geförderten Langzeitprojekts „Arthur Schnitzler: Digitale historisch-kritische Edition (Werke 1905 bis 1931)“ (<http://www.schnitzler-edition.net/>) zurück.

3. Modellierungen der Genese von Erzählungen in Narratologie und Editionsphilologie

Welche Aussichten eröffnet der durch eine historisch-kritische Edition erschlossene Nachlass eines Autors für die Forschungsinteressen der Narratologie? Methodologisch gesehen bedeutet das zugleich die Frage nach einer denkbaren Verbindung von editionsphilologischen und narratologischen Gegenständen, Konzepten und nicht zuletzt auch Begrifflichkeiten. Zumindest einige grundsätzliche Überlegungen seien hier formuliert, bevor dann auf Arthur Schnitzler, die Genese seiner Werke und einige konkrete Beispiele eingegangen wird.

Blickt man aus Sicht der narratologischen Theoriebildung auf die Frage der Entstehung von Erzählungen, so ist festzustellen, dass das Phänomen ihrer Verfertigung im Sinne einer konkreten Textgenese hier weitgehend ausgeklammert bleibt.¹¹ Versteht man ‚Genese‘ in einem weiteren Sinn, so sind vor allem zwei Ansätze zu nennen, die jeweils unterschiedliche Frageinteressen verfolgen und die methodologisch verschiedenen Kontexten entstammen. Der erste dieser beiden Ansätze gehört in den Kontext der phänomenologisch orientierten Reflexion, der zweite in den des strukturalistischen Denkens. An beide sei kurz erinnert.

Im Rahmen eines phänomenologisch geprägten Denkens werden der Kontext und damit letztlich auch die Entstehung und Rezeption von Erzählungen insofern reflektiert, als man auch die Voraussetzungen und die Funktion der Produktion und Rezeption von Erzählungen theoretisch zu fassen sucht. Sie werden hier im Sinne eines allgemeinen Wechselverhältnisses von Erfahrung und Erzählung gedacht, das z.B. Jonas Grethlein mit einer pointierten Formulierung wie folgt bestimmt: „Erzählungen sind nicht nur auf Erfahrungen angewiesen, sondern umgekehrt bedürfen auch Erfahrungen der Erzählungen“ (vgl. Grethlein 2010, 21–39, hier 21f.). Diese besondere Art von Beziehung, die Bernhard Waldenfels als „Paradox der Erzählung“ im Sinne eines gegenseitigen Bedingungsverhältnisses von Erfahrung und Erzählung konzipiert,¹² versucht Paul Ricœur genauer zu erfassen. In seiner epochalen Studie *Temps et Récit* (1983–1985) entwirft er eine, so Norbert Meuter, „narrative Hermeneutik“¹³, der zufolge es grundsätzlich ein komplexes Wechselverhältnis von Ereignis, Erfahrung und Erzählung gibt. Ricœur verbindet das zu jeder Erzählung gehörende Prinzip der ‚Konfiguration‘ von Ereignissen (bzw. der ‚mise en intrigue‘) nicht nur mit dem Aristotelischen Konzept des ‚Mythos‘ in der Bedeutung von *plot*, sondern auch mit dem Aristotelischen Konzept der ‚Mimesis‘, verstanden als Darstellung von handelnden Menschen. Im Einzelnen unterscheidet er im Blick auf das mit jeder Erzählung assoziierte Prinzip der Mimesis zwischen drei Ebenen, die er als ‚Mimesis I‘, ‚II‘ und ‚III‘ bezeichnet. ‚Mimesis II‘ meint in diesem Zusammenhang die *Komposition* des Geschehens in einer Erzählung, also letztlich das, was die klassische, strukturalistisch geprägte Narratologie als „discours“ (Todorov), „récit“ (Genette), „text“ (Rimmon-Kenan), oder auch „Text der Geschichte“ (in der Bedeutung von ‚Tiefendiskurs‘, Stierle) bezeichnet.¹⁴ ‚Mimesis I‘ und ‚III‘

betreffen dagegen die Voraussetzungen und Folgen der Erzählung, d. h., *grosso modo* betrifft ‚Mimesis I‘ (‚préfiguration‘) die Welt des Handelns und seine prä-narrativen Muster, auf die sich ‚Mimesis II‘ (‚configuration‘) mehr oder minder unmittelbar bezieht; und ‚Mimesis III‘ (‚refiguration‘) betrifft die Aktualisierung der in der ‚Mimesis II‘ manifestierten ‚mise en intrigue‘ durch die Rezipient*innen, die die Rezeption von ‚Mimesis II‘ (also die refigurierte ‚mise en intrigue‘) wiederum mehr oder minder unmittelbar in ihrem Handeln prägt (indem sie ihrerseits die prä-narrativen Muster beeinflusst, die ihr Bild von sich selbst und der Welt des Handelns bestimmen).

Jenseits von Überlegungen zum Kontext einer Erzählung im Sinne ihres Verhältnisses zur menschlichen Erfahrung interessieren sich andere, in der Tradition von Formalismus und Strukturalismus stehende Ansätze für die Frage einer ‚narrativen Konstitution‘ der Erzählung selbst. Diese wird in ihrem Rahmen im Sinne des ‚Aufbaus‘ oder auch eines Strukturmodells der literarischen, d.h. fiktionalen Erzählung verstanden, und erste entsprechende Modelle findet man seit etwa den 1920er Jahren im Umfeld des russischen Formalismus.¹⁵ Eine aktuelle und wohl zugleich die elaborierteste Form eines solchen Versuchs, den Bau von Erzählwerken theoretisch zu erfassen und als Transformation von Geschehen in einem ‚generativen‘, ‚idealgenetischen‘ Sinn abzubilden, bieten die Arbeiten des Slawisten Wolf Schmid. Das Erzählwerk wird von ihm als eine Größe sui generis verstanden und in einzelne, als die Stufen seiner Konstitution verstandene Ebenen zerlegt, denen jeweils bestimmte narrative Operationen zugeordnet werden. Gegenüber den ‚klassischen‘, strukturalistisch-formalistischen Zwei-Stufen-Modellen ist Schmidts Modell zu einem Vier-Stufen-Modell¹⁶ erweitert, das die Ebenen ‚Geschehen‘, ‚Geschichte‘, ‚Erzählung‘ und ‚Präsentation der Erzählung‘ umfasst.

Im Einzelnen verbindet Schmid mit ‚Geschehen‘ das „implizierte Ausgangsmaterial“ für Selektionen, deren Ergebnis die im Sinne von Tomaševskijs ‚Fabula‘ und Todorovs ‚Histoire‘ verstandene ‚Geschichte‘ ist (ausgewählte Geschehensmomente im ‚ordo naturalis‘); ‚Erzählung‘ heißt demgegenüber „das Resultat der ‚Komposition‘, die die Geschehensmomente in einen ‚ordo artificialis‘ bringt“ (Schmid 2008, 253), und ‚Präsentation der Erzählung‘ meint die Darstellung der Geschichte in einem bestimmten Medium (also das Ergebnis der ‚elocutio‘). Die ‚Präsentation der Erzählung‘ versteht Schmid als die ‚Phäno-Ebene‘, die als einzige der empirischen Beobachtung zugänglich ist, während die drei anderen Ebenen nur durch Abstraktion zu gewinnende ‚Geno-Ebenen‘ sind. Ungeachtet seiner prinzipiellen Beschränkung auf den Text oder auch die ‚Erzählung‘ selbst sieht Schmidts Modell weiterhin vor, dass sich die vier Ebenen aus wechselnder Richtung, d.h. von der Produzent*innen- oder Rezipient*innenseite des Erzählwerks her bestimmen lassen. Im aufsteigenden Sinne ergibt sich eine ‚idealgenetische‘ Perspektive, die vom ‚Geschehen‘ zur ‚Präsentation der Erzählung‘ reicht; in der entgegengesetzten, d.h. absteigenden Richtung ergibt sich eine ‚semiotische‘ Perspektive, der zufolge ‚Präsentation der Erzählung‘ als Signifikant ‚Erzählung‘ als ein Signifikat denotiert, das seinerseits als Signifikant auf die ‚Geschichte‘ als dritte Ebene verweist.

Blicken wir nach diesen knappen Ausführungen zum Stand narratologisch relevanter Ansätze zur Reflexion einer ‚philosophisch‘ begründeten oder auch als ‚ideal‘ verstandenen Genese von Erzählungen nun auf die Art und Weise, wie man aus einer editionsphilologischen Perspektive heraus die überlieferten Dokumente zur realen Genese von konkreten Erzählwerken zu erfassen und zu ordnen versucht. Der Autor Schnitzler und der Ansatz und die Erkenntnisse der großen digitalen Edition seiner mittleren und späten Werke sollen hier als Grundlage und Beispiel für die editionsphilologische Praxis dienen.

Im Blick auf Schnitzlers Arbeitsweise lässt sich mit Hilfe von Ego-Dokumenten wie vor allem der Tagebücher und Briefe sowie dem Nachlassmaterial Folgendes rekonstruieren: Die Arbeitsweise dieses Autors unterscheidet sich grundsätzlich etwa von der seines Zeitgenossen Franz Kafka, dessen in vielen Gesprächen, Briefen und Tagebuchnotizen beschworenes Ideal darin bestand, über einen längeren Zeitraum hinweg ohne ein vorformuliertes Konzept flüssig und im Zusammenhang zu schreiben und während des Schreibens in einer Art Symbiose mit seinem Werk zu leben, d.h. Erfindung und Textentstehung zu vereinen und in der Form eines traumhaften Prozesses, so Kafka zu Max Brod, „ins Dunkel hinein[zu]schreiben wie in einen Tunnel.“¹⁷ Sieht man von wenigen Ausnahmen ab, so beruht Schnitzlers Schaffen auf einem ganz anderen Prinzip – und zwar unabhängig davon, ob am Ende seiner Arbeit dann eine Erzählung im engeren Sinne oder aber ein Schauspiel steht.¹⁸ Die Genese eines Werks beginnt in seinem Fall damit, dass sich der Autor in Notizbüchern sogenannte ‚erste Einfälle‘ notiert. Diese überträgt er teils ins Tagebuch, teils formuliert er sie zu Ideenkernen aus, die er einer Schreibkraft diktiert. Auf der Basis solcher Handlungskerne von zumeist nicht mehr als ein bis drei Sätzen entstehen in weiteren Schritten in der Regel noch sehr rudimentäre Handlungsskizzen und der erste handgeschriebene, etwa eine halbe Seite umfassende Plan zu einem Werk. Dieses Material wird dann weiter ausgearbeitet, so dass sich erste Fassungen eines projektierten Werks entwickeln. Zum Schaffensprozess und einer üblichen, vielfach belegten Praxis zählt weiterhin, dass Schnitzler im Laufe der weiteren Entstehung solche Einfälle in unterschiedlichen Formen mit Kollegen, Freunden oder auch Mitgliedern seiner Familie erörtert und sich ganz offen mit ihnen darüber austauscht, so dass diese also in den Entstehungsprozess einbezogen werden. Außerdem gehört dazu die Tatsache, dass jedenfalls der arrivierte Schriftsteller Schnitzler seinen Arbeitstag so gliedert, dass er üblicherweise vormittags einer Sekretärin diktiert und nachmittags oder abends selbst mit der Hand schreibt, wobei er bei Gelegenheit des Diktats zum Teil weiter bearbeitet, was er zuvor mit der Hand geschrieben hat – oder aber auch mit der Hand bearbeitet, was von der Sekretärin soeben mit der Schreibmaschine geschrieben worden ist (Schnitzler selbst hat zu keiner Zeit seines Schaffens eine Schreibmaschine bedient). Bei einzelnen Werken wie z.B. *Fräulein Else* liegt damit de facto eine über Wochen hinweg reichende Parallelentstehung von Manuskript- und Typoskript-Niederschriften vor, und wir können in solchen Fällen von einer Werkentstehung mit Hilfe von zwei verschiedenen, alternierend eingesetzten ‚Aufschreibesystemen‘ sprechen.

Was nun die Ordnung des entsprechenden überlieferten Materials angeht, so kann auch eine historisch-kritische Edition nicht so einfach auf ein allgemeines, in der Editionswissenschaft etabliertes Muster und eine entsprechend verbindliche Terminologie zurückgreifen. Gleichwohl lassen sich im Blick auf den genealogischen Status von Dokumenten gewisse klassifikatorische Grundprinzipien ausmachen, die auch im vorliegenden Fall eine bestimmte Ordnung und Begrifflichkeit als heuristisch sinnvoll erscheinen lassen. Die in einem „Editorischen Bericht“¹⁹ detailliert begründete textgenetische Modellierung von „Arthur Schnitzler DIGITAL“ folgt dementsprechend zunächst einer prinzipiellen Unterscheidung zwischen einem „ENTWURFS-“ und einem „NIEDERSCHRIFTSMODUS“.²⁰

Unter ENTWURFSMODUS wird all das subsumiert, was die konkrete Werkproduktion im Sinne von ‚Vorarbeiten‘ mittelbar einleitet, sich aber nicht unmittelbar auf diese bezieht. Charakteristisch für diesen Modus ist ein „tendenziell inhaltlich-summarischer Duktus, der sich deutlich von der Ausformulierung einer Werkniederschrift unterscheidet“,²¹ so dass die entsprechenden Texte, zumindest mehrheitlich, „auf das Werk bedeutungsmäßig, aber nicht syntaktisch beziehbar“ (vgl. Scheibe 1971, 1–44, hier 20) sind. Zu den entsprechenden Dokumentklassen gehören „Notizen“ und „Skizzen“. *Notizen* im hier gemeinten Sinne umfassen knappe, in einem oft prädikatlosen Telegrammstil gehaltene Notate. Diese formulieren zum Teil noch ziellos Handlungskerne, die dann in einem späteren Werk aufgegriffen werden, aber auch z.B. erste Ideen zu einem potentiellen Werk oder metatextuelle Kommentare zu beliebigen Aspekten eines im Entstehen begriffenen Werks.²² Unter *Skizzen* werden demgegenüber Entwürfe eines Werks erfasst, die insofern über ein bloßes Notat hinausgehen, als sie wesentliche Strukturelemente enthalten, die wiederum ganz unterschiedlich ausgearbeitet sein können. Im Einzelfall reichen diese im Duktus einer Inhaltsangabe gehaltenen Texte von gattungsunspezifischen Plänen und einem schlichten narrativen Grundschema bis zu Entwürfen, die den gesamten projektierten Handlungsverlauf einschließlich Dialogteilstücken und einer gattungsspezifischen Segmentierung umfassen.

Zum Modus der NIEDERSCHRIFT gehören dagegen Dokumente, die eine durch Linearität gekennzeichnete Ausführung des projektierten Werks im Sinne einer *Fassung* bieten – auch wenn diese im Einzelfall nur fragmentarisch ist (sei es, weil sie nicht vollständig erhalten ist, sei es, weil der Autor den Vollzug zu einem bestimmten Zeitpunkt abgebrochen hat). Im Fall Schnitzlers sind solche *Fassungen* im Sinne von ‚Arbeitsniederschriften‘ erhalten und sie liegen in Gestalt von Manuskripten oder Typoskripten vor, die ihrerseits wiederum nacheinander oder auch nebeneinander entstanden und insofern auf unterschiedliche Weise voneinander abhängig bzw. aufeinander bezogen sind.

Jenseits vom ENTWURFS- und NIEDERSCHRIFTSMODUS finden sich schließlich noch Nachlassdokumente wie Namenslisten oder Exzerpte aus anderen Quellen, die gewissermaßen am Rande zur Entstehung eines Werks gehören, und die im Rahmen von „Arthur Schnitzler DIGITAL“ unter *Paralipomena* gefasst werden.

Was die Genese von Werken angeht, so können *Notizen*, *Skizzen* und insbesondere einzelne *Fassungen* gegebenenfalls wiederum übergeordneten Gliederungseinheiten zugeordnet werden, die sich als KONZEPTIONEN bezeichnen lassen. Im Fall Schnitzlers fallen darunter Gattungs- und Genrewechsel (z.B. was zunächst als Stoff für ein Drama geplant war, wird als Novelle und dann als Roman ausgearbeitet), aber auch die Fusion bislang autonomer Stoffkomplexe oder umgekehrt die Aufspaltung eines Stoffkomplexes zu zwei verschiedenen, ab einem bestimmten Zeitpunkt autonom behandelten Stoffkomplexen. Zur textgenetischen Modellierung in praxi gehören schließlich die – soweit möglich – Datierung und chronologische Ordnung des gesamten überlieferten Materials sowie ein transparentes Regelsystem, um auch die Genese der einzelnen, zum Teil zu unterschiedlichen Zeitpunkten beschriebenen und überarbeiteten bzw. korrigierten Blätter eines Dokuments im Sinne von ‚Textschichten‘ und ‚Textzuständen‘ erfassen und nachvollziehbar darstellen zu können.

So viel an dieser Stelle zur Systematik und der entsprechenden Begrifflichkeit einer historisch-kritischen Edition der realen werk-genetischen Dokumente eines historischen Autors. Gibt es Möglichkeiten einer Verbindung zu den oben skizzierten narratologischen Modellen und inwiefern könn(t)en ein solches System und das nach seinem Prinzip erschlossene empirische Material von heuristischem Wert für narratologische Fragen sein?

Betrachten wir zunächst das formale und insofern konkretere Modell der ‚narrativen Konstitution‘. Ungeachtet seiner ‚idealgenetischen‘ Orientierung und dem Anspruch, allein den theoretischen Aufbau von Erzählungen zu bestimmen, scheint es doch möglich, das entsprechende Konzept zumindest versuchsweise in Bezug zur vorgestellten Modellierung realer Textgenesen zu setzen. Hält man die beiden Klassifikationssysteme nebeneinander, lassen sich durchaus Parallelen und Wechselbezüge zwischen den jeweiligen Kategorien ermitteln. Außerdem eröffnen sich schon auf den ersten Blick Möglichkeiten einer begrifflichen Verbindung, die wohl auch aus narratologischer Sicht von Interesse sind.

Nutzt man das Konzept der ‚narrativen Konstitution‘, so könnte eine narratologisch akzentuierte Modellierung der realen Textgenese demnach wie folgt aussehen: Im ENTWURFSMODUS und in seinen *Notizen* und *Skizzen* befasst sich der Autor Schnitzler tendenziell in erster Linie mit dem, was in dem entsprechenden Stufen-Modell als ‚Geschehen‘, manchmal auch mit dem, was dort als ‚Geschichte‘ bezeichnet wird. Aspekte der ‚Erzählung‘ oder auch der ‚Präsentation der Erzählung‘ werden in diesem Stadium nur am Rande und im Sinne von grundsätzlichen Genreüberlegungen thematisiert. Im NIEDERSCHRIFTSMODUS und im Rahmen von *Fassungen* erfolgt dann die konkrete Ausarbeitung von ‚Geschehen‘ und ‚Geschichte‘ mit z.T. grundlegenden Änderungen und Variationen im Verlauf des Arbeitsprozesses; bei dieser Gelegenheit werden Formen der ‚Erzählung‘ praktisch verwirklicht und es werden gegebenenfalls im Rahmen unterschiedlicher KONZEPTIONEN z.T. auch verschiedene Genres bzw. Arten der ‚Präsentation der Erzählung‘ erprobt. Das publizierte ‚Produkt‘ in Gestalt dieser oder jener Erzählung, die Leser*innen rezipieren, ist am Ende also in den

meisten Fällen das Ergebnis nicht nur der Ausarbeitung von bestimmten Handlungskernen, sondern auch der – zum Teil über einen längeren Zeitraum hinweg immer wieder neu getroffenen – Entscheidungen zwischen verschiedenen, teils nur theoretisch erwogenen, teils auch mehr oder minder ausgeführten Möglichkeiten in Gestalt von *Fassungen* und zum Teil auch KONZEPTIONEN, die sowohl die Ebenen von ‚Geschehen‘, ‚Geschichte‘ und ‚Erzählung‘ als auch die der ‚Präsentation der Erzählung‘ betreffen. Zum spielerischen Aspekt einer nicht notwendig teleologisch ausgerichteten Werkgenese zählt weiterhin die Möglichkeit eines Verfassers fiktionaler Erzählungen, sowohl mit unterschiedlichen Figurentwürfen und Handlungsverläufen als auch dem wechselseitigen Einflussverhältnis der genannten vier Ebenen der Erzählung frei zu experimentieren. Etwas zugespitzt formuliert gilt in dieser Hinsicht also, dass sich nicht nur jede Geschichte, wie Henry James behauptet und Raymond Queneau in seinen *Exercices de style* (1947) auf ebenso eindrucksvolle wie unterhaltsame Weise vorgeführt hat,²³ auf verschiedene Weise erzählen lässt, sondern dass auch jede Erzählung im Verlauf ihrer Entstehung ganz unterschiedliche Geschichten hervorzubringen vermag.

Zieht man an dieser Stelle nun noch das oben vorgestellte, im Ansatz sehr viel allgemeinere Modell einer „narrativen Hermeneutik“ hinzu, so ergeben sich weitere Perspektiven. Die auf der Basis eines bestimmten Materials und im Rahmen einer Folge von – mehr oder minder bewusst getroffenen – Entscheidungen auf eine spezifische Art und Weise ‚konfigurierte‘ Erzählung (Mimesis II) erlaubt ihren Rezipient*innen im Akt der ‚Refiguration‘ (Mimesis III) Erfahrungen, und die mit der erzählten Geschichte oder auch nur Teilen dieser Geschichte verbundenen Darstellungen menschlichen Handelns gehen in deren Vorstellungen von Möglichkeiten des menschlichen Handelns ein – womit sie wiederum zum Teil einer prä-narrativen Welt des Handelns (Mimesis I) werden. Eine solche Wechselbeziehung gilt nun offensichtlich auch für die zum Teil ja langjährige, über verschiedene Phasen des eigenen Lebens und auch historischer Entwicklungen reichende Beziehung zwischen Autor und eigenem textgenetischen Material. So gesehen, gibt es einen wechselseitigen Zusammenhang auch zwischen den Erfahrungen eines Autors und seiner Arbeit an einer literarisch-fiktionalen Erzählung – und der Wandel von Geschichtelementen und Erzählformen schließt verschiedene Möglichkeiten der Reflexion von Erfahrungen ein. Dazu zählt schon im Verlauf von Werkgenese und Konfiguration der Erzählung die Freiheit, Erfahrungen im Verlauf des Schaffensprozesses gewissermaßen *in actu* auf unterschiedliche Weise zu gestalten und damit letztlich auch die Voraussetzungen für und Folgen von unterschiedliche(n) Arten von Erfahrungen praktisch zu erproben.

Zusammengefasst lassen sich aus narratologischer Sicht vor diesem Hintergrund somit folgende Beobachtungen festhalten:

- (1) Die vier Ebenen der ‚narrativen Konstitution‘ einer Erzählung und das Modell der Transformation von Geschehen in einem ‚idealgenetischen‘ Sinn mit einer einzigen ‚Phänoebene‘ und drei ‚Genoebenen‘ lassen

sich offenbar auch für den Blick auf die reale Genese einer Erzählung nutzen; in der Konsequenz liegen damit aus realgenetischer Sicht, zumindest dem Ansatz nach, vier ‚Phänoebenen‘ vor;

- (2) Zur Genese einer Erzählung im Fall des Autors Schnitzler gehört, dass zumindest die Arbeit an der Erzählung mit dem Entwurf eines Geschehens und insofern mit der – im Sinne des Schmidtschen Modells – untersten Ebene beginnt und dass die weitere Ausarbeitung von hier ausgehend tendenziell aufsteigend und Ebene für Ebene in einer gewissen chronologischen Abfolge erfolgt;
- (3) Zur empirischen Ausarbeitung einer Erzählung und dem Wechsel vom ENTWURFS- zum NIEDERSCHRIFTSMODUS zählen Bearbeitungen und Variationen auf den einzelnen Ebenen, die grundsätzlich im Zeichen eines wechselseitigen Einflussverhältnisses dieser Ebenen stehen; in Gestalt von *Fassungen* und KONZEPTIONEN schließen sie auch die Erprobung einer unterschiedlichen Gestaltung der Formen ihrer Verbindung sowie der auf diese Weise ermöglichten Erfahrungen ein

Betrachten wir nun, wie ein Autor im Verlauf einer Werkgenese mit welchen Folgen experimentiert oder auch – in Schnitzlers Worten – ‚spielt‘ und wie er infolge eines dann teils aus pragmatischen, teils aus ästhetischen Gründen für beendet erklärten Schaffensprozesses mehr oder minder bewusst und zum Teil im Austausch mit anderen Personen die Voraussetzungen für eine Art Rezeptionsrahmen und damit letztlich diese oder jene Wirkung auf die Leser*innen seines Erzählwerks schafft.

4. Werkgenesen bei Arthur Schnitzler: Zur narrativen Konstitution von *Fräulein Else* und anderen Texten

Welche Möglichkeiten ein Blick auf das genetische Material und den realen Verlauf der narrativen Konstitution von Erzählungen eröffnet, sei nun anhand einiger weniger Beispiele aus dem Schaffen Arthur Schnitzlers konkretisiert. Um hier zumindest ansatzweise einen repräsentativen Eindruck zu vermitteln, soll die Entstehung eines ganzen Werks im Zentrum stehen.

Als anschauliches Beispiel für den konkreten Verlauf einer Werkgenese kann die Monolognovelle *Fräulein Else* dienen (Journalerstdruck Oktober 1924 in der *Neuen Rundschau*, Bucherstdruck November 1924 im Wiener Paul Zsolnay Verlag).²⁴ Wie die Edition des Textes jetzt erstmals dokumentiert, reichen erste *Notizen* zumindest zum Umfeld des Sujets der Erzählung bis in die Zeit vor 1900 zurück. In einem seiner oben angesprochenen Notizbücher hatte der junge Schnitzler um 1890 herum folgende Ereignisfolge als Ideenkernel notiert:

Vater kniet vor der Tochter: Heirate ihn, rettete mich. – Sie gibt sich nicht hin; der Gläubiger verweigert das Geld.²⁵

Wohl auf dieser Grundlage entsteht dann eine zweite, leicht erweiterte und variierte, vermutlich zwischen Oktober 1904 und Oktober 1905 diktierete *Notiz*:

Szene, wie der Vater vor seiner Tochter kniet. Sie möge diesen Menschen heiraten, der ihn rettet; nach der Hochzeit verweigert der Gatte dem Vater das Geld da die Frau sich ihm nicht hingegeben hat.²⁶

Mit dieser *Notiz* eröffnet Schnitzler, rückblickend betrachtet, den Stoffkreis für eine Novellenidee, für die er zu einem späteren, nicht genau zu ermittelnden, aber noch vor dem 1. Weltkrieg liegenden Zeitpunkt den auf mehreren Listen zu findenden Arbeitstitel „Das Mädchen, das ihren Vater rettet“²⁷ oder auch „Die Retterin ihres Vaters“²⁸ wählt. Im Sommer 1921 greift der Autor diesen Stoff auf und arbeitet ihn innerhalb von rund drei Jahren zu einer Novelle mit dem späteren Titel *Fräulein Else* aus. Der erste erhaltene Beleg dafür ist eine einseitige *Skizze* mit wenigen maschinengeschriebenen Zeilen, die auf den restlichen zwei Dritteln des Blatts von etlichen handschriftlich notierten Zeilen ergänzt werden:

Maschinenschrift (Diktat):

Ein junges Mädchen tritt nackt in den Speisesaal des Berghotels. Sie erzählt, dass sie beraubt wurde.

Motiv: Sie tut es, um die Männer zu prüfen, die sich um sie bewerben.

Besser, stilisiert.

Handschrift Schnitzlers:

(Sie will die Blicke sehen ...)

Beg .. Als sie auf der Wiese war, nahm sie den Seitenweg,

..... warf die Kleider ab

„Ich will Sie nackt sehen“

Vielleicht erfüllt sie so seinen Wunsch.

Aber so daß Sie keine Freude dran haben werden.

Ihr Vater ruinirt .. Sie erfährt es im Berghotel; –

– Geht zu dessen altem Freund. Sie können ihn retten ..

Sie liebte ihn ein wenig

Indess Nachricht daß der Vater sich erhängt hat.²⁹

Mit Hilfe einer formalistisch-strukturalistisch geprägten narratologischen Begrifflichkeit formuliert, werden hier also im ersten maschinengeschriebenen Teil ein Ereignis und das Motiv der handelnden Figur skizziert, so dass sich daraus ein Geschehen im Sinne einer zeitlichen Folge von Ereignissen und auch schon der Kern einer Geschichte mit einer kausalen Folge dieser Ereignisse ergibt: Männer bewerben sich um eine junge Frau; diese tritt nackt in den Speisesaal eines Berghotels und begründet ihren Auftritt mit der Erzählung eines offenbar erfundenen Ereignisses, nämlich damit, dass sie beraubt worden sei – wobei das eigentliche Motiv für ihren Auftritt und seine Art der Begründung darin besteht,

die Männer zu prüfen; ein meta-textueller Kommentar im Sinne der vom Autor an sich selbst adressierten Aufforderung zu einer ‚besseren‘ Ausarbeitung schließt diesen Teil ab; der zweite handschriftliche Teil schließt unmittelbar an die Motivierung der Handlung des ‚jungen Mädchens‘ an und entwirft dann, nach einem weiteren meta-textuellen, auf die Form der Erzählung bezogenen Kommentar (das Kürzel „Beg“ meint bei Schnitzler in der Regel „Beginn“), entweder eine Variante zur ersten Entkleidungsszene oder aber, was nahe liegender erscheint, er liefert Ergänzungen und Varianten zur Vorgeschichte und Motivierung des vorherigen Auftritts: Das Mädchen hat auf einer Wiese einen Seitenweg genommen und dort (insinuiert wird ‚unbeobachtet‘) ihre Kleider abgeworfen; damit und vermutlich mit ihrem Auftritt im Speisesaal erfüllt sie „vielleicht“ einen (zuvor?) formulierten und in direkter Rede dargestellten männlichen Wunsch, wobei ein weiterer, offenbar von ihr selbst formulierter und ebenfalls in direkter Rede dargestellter und mittelbar auf die erste Figurenrede antwortender Satz andeutet, dass der Wünschende durch die Art der Erfüllung seines Wunschs keine „Freude dran haben“ wird. Zu dem skizzierten Geschehen gehören als weitere Ereignisse, dass das Mädchen im Berghotel vom Ruin ihres Vaters erfährt, dass sie sich von einem ‚alten Freund des Vaters‘, den sie „ein wenig“ liebt, Rettung erhofft, und dass sie „indess“ die Nachricht erhält, dass der Vater sich umgebracht hat – wobei das hier in seiner Kurzform gebrauchte Adverb ‚indessen‘ einen rein temporal (im Sinne von ‚inzwischen‘) oder aber tendenziell kausal gemeinten Bezug zwischen den skizzierten Ereignissen schafft (im Sinne von ‚jedoch‘ oder ‚aber‘).

Nimmt man beide Teile zusammen, so greift diese *Skizze* also das alte, zuvor in zwei *Notizen* skizzierte Geschehen der Hingabe bzw. Nichthingabe einer Tochter zur Tilgung von Schulden und damit Rettung ihres Vaters mit einer Variante auf: Statt einer Heirat und folgenden (Nicht-)Hingabe wird eine mögliche Rettung des Vaters zumindest mittelbar in Verbindung mit einer Entkleidungsszene gebracht; neu eingeführt werden außerdem eine Motivierung von Teilen des Geschehens aus Sicht der handelnden weiblichen Figur, die Szenerie eines Berghotels, die Selbsttötung des sich offenbar an einem anderen Ort befindenden Vaters und die Figuren anderer, sich um das Mädchen bewerbender Männer.

Zum Duktus der *Skizze* gehört, dass die aufgeführte Figurenkonstellation, die Figurenrede und die Ereignisse im Sinne von Handlungselementen hier zum Teil noch in keinen eindeutigen chronologischen oder gar kausalen Zusammenhang gebracht und in wesentlichen Punkten also nur assoziativ miteinander verbunden sind. Dieser lockere Grad von Verbindung ändert sich, wenn Schnitzler im Sommer 1921 dann eine zweite ausführlichere, noch in der dritten Person angelegte *Skizze* notiert.³⁰ Sie enthält neben den jetzt eingeführten (und später dann nur noch in wenigen Fällen veränderten) Figurennamen erstmals fast alle wesentlichen Teile der späteren Figurenkonstellation und auch von Geschehen und Geschichte von *Fräulein Else* (es fehlt allerdings noch das spätere Ende der Geschichte, d.h. die *Skizze* endet offen mit der Frage „Was wird aus ihr werden?“³¹). Nach einzelnen Ereignissen und einer Geschehensfolge ist damit nun also der

erste Entwurf zu einer Geschichte entstanden, mit dem sich auch eine bestimmte Art der Darstellung der Ereignisse andeutet: Die zum Teil nur skizzierten Ereignisse sind auf einen Zeitraum von nur wenigen Stunden begrenzt; sie werden in ihrer chronologischen Abfolge präsentiert und es werden immer wieder Gedanken der weiblichen Figur dargestellt; diesem Ansatz zur Perspektivierung entspricht, dass die Darstellung zwar – aus grammatischer Sicht – in der dritten Person erfolgt, insgesamt aber an die Sicht der weiblichen Figur gebunden ist.

Im Rahmen des dann auf den ENTWURFSMODUS folgenden NIEDERSCHRIFTSMODUS und im Blick auf die Manuskript- und Typoskriptfassung des Textes einschließlich ihrer jeweiligen weiteren Bearbeitung³² lässt sich verfolgen, wie die im Rahmen der ausführlicheren *Skizze* entworfenen Ereignisse und ihre Zusammenfügung zu einer Geschichte nun leicht variiert, weiter ausgearbeitet und ergänzt werden. Hierzu gehört auch, dass die Geschichte insofern in die Gestalt der „Gustl Technik“ (Tb, 8.8.1921)³³ und einer besonderen Art von erzählerloser Erzählung gebracht wird, als nun konsequent eine szenische Darstellung in der ersten Person und also eines wiederholt von Dialogen unterbrochenen inneren Monologs erfolgt. Die Entscheidung für diese, jetzt, in den 1920er Jahren, in einer erheblich komplexeren Form eingesetzte Art der Geschehenspräsentation bedingt modifizierende Ausarbeitungen der Technik einer nun notwendig figuralen, teils explizit über Eigenkommentare, teils implizit über einen bestimmten Sprach- und Denkstil erfolgenden Figurencharakterisierung der am Ende als jungfräuliches neunzehnjähriges „Sporting girl“³⁴ konzipierten weiblichen Protagonistin. Weiterhin nachvollziehen lässt sich, wie mit der Ausarbeitung der entsprechenden, bis dahin räumlich und zeitlich noch nicht näher lokalisierten Geschichte und Erzählung nun auch Realien in Gestalt z.B. von historischen Namen für Orte des Geschehens und für handlungsentscheidende ‚Hilfsmittel‘ wie z.B. das 1903 auf den Markt gebrachten Barbiturat ‚Veronal‘ in die Geschichte integriert und wie Namen von historischen Personen wieder aus dem Text der Geschichte entfernt werden, um offenbar allzu eindeutige historische Bezüge zu vermeiden – mit dem Ergebnis, dass die erzählten Ereignisse am Ende in dem Ort San Martino di Castrozza und dem dort 1907 eröffnete Hotel Fratazza und an einem nur jahrzeitlich, d.h. auf den Abend eines „Dritte[n] September[s]“³⁵, nicht aber auf ein bestimmtes Jahr zu datierenden Tag in einer Art historischen ‚Niemalszeit‘ zwischen 1890er und 1920er Jahre angesiedelt sind.³⁶ Schließlich umfasst eine entsprechende Ausarbeitung in dieser Phase, dass der Verfasser nun auch systematisch mediale Aspekte bearbeitet, die zur Ebene der ‚Präsentation der Erzählung‘ gehören: Hierzu zählen z.B. eine konsequente, handschriftlich durch entsprechende Unterstreichungen im Typoskript vorgenommene, zusätzliche, d.h. die übliche Verwendung von Anführungszeichen ergänzende Redemodusmarkierung im Fall von direkter Figurenrede, die nicht von der Protagonistin Else selbst stammt (eine Unterscheidung von Fremd- und Eigenrede, die typographisch im Journalerstdruck durch Sperrung, im Bucherstdruck durch Kursivierung dargestellt wird).³⁷ In diesen Zusammenhang gehören außerdem die noch vor dem Erstdruck der Erzählung begonnenen Überlegungen

en des Verfassers zur „Darstellung dieser Nov. als Monodram“ (Tb, 9.7.1924)³⁸ auf der Bühne, d.h. zur möglichen ‚Theaterform‘ einer „Bühnenelse“ (Tb, 13.3.1929)³⁹ sowie seine spätere Auseinandersetzung mit einer dann 1929 unter der Regie von Paul Czinner erfolgenden Stummfilm-Verfilmung der Erzählung.

Alles in allem erfolgen die weitere Imagination und Auswahl von Geschehen und seine Organisation zu einer Geschichte und Erzählung im Zeichen dessen, was zum Teil schon in der ersten und im Wesentlichen dann in der zweiten *Skizze* angelegt ist. Dabei greift der Autor auch auf eigene Erfahrungen⁴⁰ und sozio-kulturelle Entwicklungen zurück, die er im Verlauf seiner Arbeit an der Erzählung reflektiert und zum Teil nach bestimmten Mustern neu ‚konfiguriert‘. Neben ästhetischen oder auch poetologischen Erwägungen sind hier offensichtlich auch Einflüsse der Zeitgeschichte von Bedeutung. Um an dieser Stelle nur ein Detail zu nennen: Wohl nicht zuletzt angesichts der Gegenwart eines sich radikal verschärfenden Antisemitismus und der weiteren ideologischen Aufladung von Begriffen wie „Rasse“ und „Deutschtum“ (der erste Band von Hitlers *Mein Kampf* z.B. erscheint 1925, d.h. nahezu zeitgleich zu *Fräulein Else*) streicht Schnitzler so z.B. den in einer *Skizze* und einer späteren Niederschrift verwendeten Begriff „Rasse“ bzw. „Race“⁴¹ ebenso aus dem Text seiner Erzählung wie er einen ursprünglich recht drastisch angelegten innerjüdischen Antisemitismus relativiert (zu dem gehörte, dass seine Figur Else den sie begehrenden Kunsthändler Dorsday als einen „ungarische[n] Juden“ von „schlechte[r] Rasse“ betrachtet und sich selbst von „besserer“ und „wie eine Aristokratin“ fühlt).⁴²

Zur Ausarbeitung im Allgemeinen gehört, dass die Ereignisse des Geschehens im Verlauf der Niederschriften und Korrekturen umfangreicher und die Details der dargestellten Handlung teils konkreter, in mancher Hinsicht aber auch unbestimmter werden, wobei sowohl die handelnden Figuren als auch die Motivierung des Geschehens an Komplexität gewinnen, abgesehen davon, dass, wenn man die gesamte Genese von *Fräulein Else* betrachtet, am Ende nicht mehr ein Vater, sondern eine Tochter aus dem Leben scheidet (jedenfalls dem Anschein nach⁴³) und die Perspektive der Darstellung sich von einer tendenziell väterlichen und männlichen Sicht in den ersten *Notizen* zu einer konsequenten ‚Mitsicht‘ mit dem Fühlen und Denken einer jungen Frau auf dem vergeblichen Weg zu einer weiblichen Selbstständigkeit wandelt. Unter welchen Voraussetzungen dann in den *Fassungen* – im Vergleich zu den *Skizzen* – neue und andere Arten von Leer- oder Unbestimmtheitsstellen entstehen und wie genau aus einer knappen Geschehensfolge ein vielschichtiger literarischer ‚Text der Erzählung‘ erwächst, der offensichtlich ‚Erfahrungen‘ sowohl aus der Zeit vor und nach 1900 als auch der zeitgenössischen Gegenwart, d.h. der 1920er Jahre, gestaltet und der auf der Grundlage einer besonderen Form von Zeitgebundenheit so viele zeitenthobene ‚universale‘ menschliche Fragen⁴⁴ reflektiert, dass er nun schon über fast einhundert Jahre hinweg immer wieder neu gelesen und verstanden wird,⁴⁵ all das kann hier nicht mehr im Einzelnen ausgeführt werden und wäre in einer eigenen Abhandlung zu untersuchen.

Vergleicht man die Genese von *Fräulein Else* schließlich mit der von anderen Erzählungen Schnitzlers, so verläuft die Entwicklung dieses Textes über einen

sehr viel längeren Zeitraum und ist insgesamt wesentlich komplizierter als z.B. die der ersten, im Wesentlichen in einer Woche des Juli 1900 in einem Zug niedergeschriebenen ‚Monolognovelle‘ *Lieutenant Gustl*.⁴⁶ Ungeachtet eines gewissen Spektrums von Variationen und Alternativen im Blick sowohl auf die Gestaltung von Figuren und Ereignissen als auch die Erzählform ist auch diese Genese aber doch vergleichsweise stringent und offenbart nur ansatzweise die in Schnitzlers eingangs zitierter Tagebuchnotiz angesprochenen Lust am Spiel mit den eigenen Einfällen. Wie weit dieses Spiel reichen kann, zeigt sich deutlicher, wenn man z.B. das rund siebenhundert Seiten umfassende Nachlasskonvolut der in gut einem Jahr (1904–05) entstandenen ‚Komödie in drei Akten‘ *Das Zwischenspiel* (UA 1905, ED 1906) betrachtet.⁴⁷ Hier lässt sich verfolgen, mit welcher Bandbreite der Autor innerhalb eines einzelnen Werkes oder genauer gesagt innerhalb des mit einem Werk verbundenen genetischen Prozesses Figuren, Konstellationen und Ereignisse und damit neben dem Geschehen letztlich auch seine Erzählung verändert (einschließlich verschiedener Arten von Enden der Geschichte eines in den Details seiner Beziehung unterschiedlich gestalteten Paares). Das von ihm grundsätzlich in zahlreichen Werken variierte Thema der Beziehung zwischen Mann und Frau im institutionellen Rahmen der Ehe wird hier in Gestalt unterschiedlicher Figurenkonstellationen und Figurencharakterisierungen und in verschiedenen Ereignisfolgen im Blick auf das – zumindest (oder auch nur) dem Namen nach – gleiche Ehepaar durchgespielt, womit letztlich unterschiedliche Arten des Verhältnisses von möglicher Aufrichtigkeit und sexueller Freizügigkeit erprobt werden.

Textgenesen wie die zur *Komödie der Verführung* (Entstehung von den 1880er Jahren bis zur Erstveröffentlichung und Uraufführung 1924) oder auch zur *Traumnovelle* (Entstehung von den 1890er Jahren bis zur Erstveröffentlichung 1924/1925) sind dagegen ein Beispiel dafür, wie vor allem die Arbeit an der ‚Erzählung‘ und dem ‚Text der Erzählung‘ dazu führen, dass aus einer Novelle ein Schauspiel (*Komödie der Verführung*)⁴⁸ und (auch) aus der Erzählung einer Figur innerhalb eines Schauspiels eine Novelle werden kann (*Traumnovelle*, deren Sujet im Kontext der Genese von *Das weite Land* dem Protagonisten Friedrich Hofreiter am Ende des dritten Akts von der Figur Dr. Aigner in zwei differierenden Fassungen als Teil von dessen eigener Ehegeschichte und als persönliches Erlebnis erzählt wird).⁴⁹ Das Material zu *Spiel im Morgengrauen* (1926/27) gibt dagegen Einblick, wie der Autor das Ende einer erzählten Geschichte grundlegend variiert (statt sich zu erschießen, überlebt der Leutnant Kasda seine Spielschulden je nach Fassung mit unterschiedlichen Konsequenzen und wandert u.a. nach Amerika aus); die überlieferten Dokumente zur Produktion der letzten zu Lebzeiten Schnitzlers ausgearbeiteten, aber erst postum veröffentlichten Erzählung *Der Sekundant* (1932) führen wiederum vor, wie der Autor hier im Rahmen von zwei verschiedenen, z.T. Fragment gebliebenen Niederschriften mit den Formen einer unterschiedlichen Darstellung des gleichen Geschehens in der ersten und in der dritten Person experimentiert.

Nahezu jede Werkgenese offenbart außerdem komplexe Wechselbezüge zwischen dem Produktionsprozess und persönlichen Erfahrungen des Autors, zwischen der Arbeit an einem von allen unmittelbaren Bezügen auf eine reale Aussage-Instanz abgelösten fiktionalen Erzählen und dem eigenen historischen Erleben. Eine besonders enge Art der Beziehung dokumentiert neben der *Traumnovelle* in dieser Hinsicht die Arbeit an der, wie der Autor selbst notiert, „persönlichsten meiner Schöpfungen“⁵⁰, dem Roman *Der Weg ins Freie*. Der entsprechende Schaffensprozess hat Schnitzlers eigenen schweren Weg in die Annahme der Rollen eines Ehemanns und Familienvaters begleitet und wiederholt notiert er während der Niederschrift eine bis zu Tränen reichende „Ergriffenheit“ bei der Lektüre des eigenen Textes (z.B. Tb, 25.2.1905 u. 6.1.1906)⁵¹. Abgesehen davon, dass Schnitzler prägende Ereignisse seiner persönlichen Lebensgeschichte für den Kern der erzählten fiktiven Geschichte verwendet, hat er in und mit seinen Niederschriften – in dieser Hinsicht durchaus ähnlich wie in einem sehr viel weiteren Rahmen Marcel Proust im Fall seines epochalen Romans *À la recherche du temps perdu* – große Teile der eigenen Lebenswelt in Fiktion verwandelt, d.h., als Vorbilder für seine Figuren haben ihm historische Personen aus seinem nächsten und weiteren Lebensumfeld gedient – wobei er während des Schreibprozesses sowohl deren literarische Metamorphosen als auch das Verhältnis von Fiktion und Lebenswirklichkeit in Tagebucheintragungen wiederholt reflektiert (z.B. Tb, 24.10.1904)⁵² und mit gewissem Stolz sogar verzeichnet, dass sich dieses Verhältnis im Verlauf des Schreibprozesses in manchen Fällen gleichsam umkehrte und die realen Personen den von ihnen angeregten literarischen Figuren nachzusprechen oder nachzuhandeln schienen (so notiert er z.B. im Blick auf einen seiner Freunde, den jüdischen Musiker und Gesangspädagogen Leo Van-Jung: „Seit einigen Tagen tritt die an ihn erinnernde Figur in meinem Roman auf, und ich freue mich, wenn er zu mir die Sachen sagt, die ich schon niedergeschrieben habe.–“, Tb, 15.2.1905⁵³).

5. Fazit: Perspektiven einer genetischen Narratologie

Blickt man auf die Ausgangsfrage zurück, so ist wohl deutlich geworden, dass es attraktive Schnittmengen zwischen den Gegenstandsfeldern von Narratologie und Editionsphilologie gibt und dass das hier nur skizzenhaft vorgestellte, im Rahmen von historisch-kritischen Editionen erschlossene werkgenetische Material zu Entwurf und Niederschrift(en) von Erzählungen in vielerlei Hinsicht narratologische Interessen berührt.⁵⁴ Zwischen dem aus einer formalistisch-strukturalistischen Tradition erwachsenen ‚idealgenetischen‘ Modell der narrativen Konstitution und realgenetischen Werkgenesen finden sich so z.B. aufschlussreiche Bezüge. Zugleich wirft der Blick auf das werkgenetische Material auch Fragen von allgemeinerer Bedeutung auf. An erster Stelle steht hier wohl die Frage nach der genauen Abgrenzung oder auch dem Verhältnis und den Übergängen von ‚Schreiben‘ zu ‚Erzählen‘ bzw. ‚Autor‘ zu ‚Erzähler‘.⁵⁵ Aber auch

Fragen z.B. nach den Grenzen zwischen den einzelnen Ebenen der narrativen Konstitution oder auch der Wirkung von unterschiedlichen, praktisch ausgeführten Arten ihrer Verbindung werden von diesem Material und einer genetischen Perspektive ebenso angeregt wie etwa – angesichts der Existenz von verschiedenen *Fassungen* und KONZEPTIONEN – die Frage nach den notwendigen Merkmalen für die ‚Einheit‘ dieser oder jener Erzählung. Jenseits solcher eher theoretisch akzentuierten Fragen eröffnet der Blick auf die Details von Werkgenesen die Möglichkeit eines breiten Spektrums von Studien zu einer im Fall von literarisch-fiktionalen Erzählungen tendenziell immer nur mittelbaren, aber eben gleichwohl vorhandenen Verbindung von Erfahrung und Erzählung – ganz abgesehen davon, dass auch das Entwerfen und Schreiben solcher Erzählungen eine menschliche Praxis darstellt, mit der sich ihrerseits Erfahrungen und Gemütsbewegungen verbinden. Und schließlich erlaubt dieser Blick, die vielfältigen Wege der schöpferischen Einbildungskraft und damit eine spezifische Art von mentalen Vorgängen im Grenzbereich von Kognition und Emotion im Einzelfall und auf einer empirischen Basis zu betrachten.

Versteht man die literarisch-fiktionale Erzählung schließlich als den Ort, den eine Kultur für die Bildung unterschiedlicher Formen von narrativer Identität, kulturellem Gedächtnis und sozialen Traditionen und Erfahrungen nutzt, an dem sie zugleich aber auch die Voraussetzungen, Muster und Folgen des Ordens von Geschehen erprobt und in dessen überlieferten Modellierungen immer wieder neu hinterfragt, so gewährt die Kenntnis der realen Genese literarischer Erzählungen nicht zuletzt einen faszinierenden Einblick in die Grundlagen dessen, was der französische Autor Michel Butor „das Laboratorium des Erzählens“ (vgl. Butor 1984, 55) nannte.

Will man das Phänomen ‚Erzählen‘ ernsthaft „in [all] seinen diversen Erscheinungsformen“ (Kindt 2011, 87) erfassen, so sollte man das Interesse für seinen pragmatischen Aspekt also nicht willkürlich auf den Akt der Rezeption von ‚irgendwie‘ gegebenen Erzählungen und die Analyse der in gewisser Hinsicht immer erst post festum durch sie ausgelösten ‚Emotionen‘ begrenzen. Anders gewendet: Die hier an nur einem Beispiel vorgestellte Welt von Gefühlen und Möglichkeiten, die ebenso selbstverständlich zum Erzählen gehören, sollte keine narratologische ‚terra incognita‘ mehr bleiben.

Literaturverzeichnis

- Alber, Jan (2014): „Unnatural Narrative“. In: Peter Hühn et al. (Hg.), *the living handbook of narratology*. Hamburg. URL: <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/unnatural-narrative> (30.06.2021).
- Binder, Hartmut (1983): *Kafka. Der Schaffensprozess*. Frankfurt a.M.
- Brod, Max (1966): *Über Franz Kafka*. Frankfurt a.M.
- Brondke, Steffen / Scheffel, Michael (2019): „Arthur-Schnitzler-Bibliografie 1997–2019“. In: *Text + Kritik* 138/139, S. 151–198. [Arthur Schnitzler, 2., aktual. Aufl., XI/2019].
- Butor, Michel (1984): „Der Roman als Suche“. In: Ders., *Die Alchemie und ihre Sprache*. Übers. v. Helmut Scheffel. Frankfurt a.M. / Paris, S. 53–60.

- Caracciolo, Marco (2014): „Experientiality“. In: Peter Hühn et al. (Hg.), *the living handbook of narratology*. Hamburg. URL: <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/experientiality> (30.06.2021).
- Fink, Kristina: „Arthur Schnitzlers Nachlass“. In: *Arthur Schnitzler digital. Digitale historisch-kritische Edition (Werke 1905 bis 1931)*. URL: <https://www.arthur-schnitzler.de/biobibliographika/nachlassgeschichte> (30.06.2021).
- Fliedl, Konstanze (2017): „Arthur Schnitzler. Schrift und Schreiben“. In: Klaus Kastberger et al. (Hg.): *Die Werkstatt des Dichters. Imaginationsräume literarischer Produktion*. Berlin / Boston, MA, S. 139–162.
- Grethlein, Jonas (2010): „Narrative Referenz. Erfahrungshaftigkeit und Erzählung“. In: Thimo Breyer / Daniel Creutz (Hg.), *Erfahrung und Geschichte. Historische Sinnbildung im Prä-narrativen*. Berlin / New York, NY, S. 21–39.
- Hehle, Christine (2018): „Von der allmählichen Verfertigung des Erzählers beim Schreiben. Zu Fontanes Erzählfragmenten“. In: Hanna Delf von Wolzogen / Christine Hehle (Hg.), *Formen ins Offene. Zur Produktivität des Unvollendeten*. Berlin / Boston, MA, S. 145–160.
- Heller, Erich / Beug, Joachim (Hg.) (1969): *Franz Kafka. Dichter über ihre Dichtungen*. München.
- Herman, David (2013): „Cognitive Narratology (revised version; uploaded 22 September 2013)“. In: Peter Hühn et al. (Hg.), *the living handbook of narratology*. Hamburg. URL: <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/cognitive-narratology-revised-version-uploaded-22-september-2013> (30.06.2021).
- Hiergeist, Teresa (2014): *Erlesene Erlebnisse. Formen der Partizipation an narrativen Texten*. Bielefeld.
- Hiergeist, Teresa (2015): „Zwischen Text und Leser. Wege zur Zukunft der Kognitiven Literaturwissenschaft“. In: *Diegesis* 4 (H. 1), S. 120–128. URL: <https://www.diegesis.uni-wuppertal.de/index.php/diegesis/article/view/180> (30.06.2021).
- Höflin-Grether, Eva Susanne (2021): ‚Zur Physiologie (auch Pathologie) des Schaffens‘. *Intratextuelle Verfahren in der Textgenese dramatischer Werke Arthur Schnitzlers*. Baden-Baden.
- Hurlbusch, Klaus (1998): „Den Autor besser verstehen. aus seiner Arbeitsweise. Prolegomenon zu einer Hermeneutik textgenetischen Schreibens“. In: Hans Zeller / Gunter Martens (Hg.), *Textgenetische Edition*. [Beihefte zu *editio* 10]. Tübingen, S. 7–51.
- Kafka, Franz (1983): *Schriften, Tagebücher. Kritische Ausgabe. Der Verschollene – Textband*. Hg. v. Jost Schillemeit. Frankfurt a.M.
- Kiesel, Helmuth / Wiele, Jan (2011): „Klassische Moderne (1890–1930)“. In: Matías Martínez (Hg.), *Handbuch Erzählliteratur. Theorie, Analyse, Geschichte*. Stuttgart, S. 258–272.
- Kindt, Tom (2011): „Erzähltheorie“. In: Gerhard Lauer / Christine Ruhrberg (Hg.), *Lexikon Literaturwissenschaft. Hundert Grundbegriffe*. Stuttgart, S. 87–90.
- Kremer, Detlef (1989): *Kafka. Die Erotik des Schreibens*. Frankfurt a.M.
- Leydecker, Karl (2013): „Wedekind würde sich darüber nicht wundern, denn er weiss, dass das Leben eine Rutschbahn ist. Divorce, Comedy, and Endings in Arthur Schnitzler’s ‚Zwischenspiel‘ (1905)“. In: *Journal of Austrian Studies* 46 (H. 3), S. 27–50.
- Lukas, Wolfgang (1996): *Das Selbst und das Fremde. Epochale Lebenskrisen und ihre Lösung im Werk Arthur Schnitzlers*. München.
- Lukas, Wolfgang / Keitz, Ursula v. (2017): „Stimme‘ und ‚Partitur‘. Zu Arthur Schnitzlers Fräulein Else“. In: Wolfgang Lukas / Michael Scheffel (Hg.), *Textschicksale. Das Werk Arthur Schnitzlers im Kontext der Moderne*. Berlin / Boston, MA, S. 185–210 (bes. S. 197–198).
- Martínez, Matías / Scheffel, Michael (2019): *Einführung in die Erzähltheorie*. München.
- Meuter, Norbert (1994): „Prä-Narrativität. Ein Organisationsprinzip unseres Handelns“. In: *Studia Culturologica* (1994), S. 119–140.
- Meuter, Norbert (2011): „Geschichten erzählen, Geschichten analysieren. Das narrativistische Paradigma in den Kulturwissenschaften“. In: Friedrich Jaeger / Jürgen Straub (Hg.), *Handbuch der Kulturwissenschaften. Band 2. Paradigmen und Disziplinen*. Berlin / Heidelberg, S. 140–155.
- Nickl, Therese / Schnitzler, Heinrich (1964): *Hugo von Hofmannsthal – Arthur Schnitzler. Briefwechsel*. Frankfurt a.M.
- Oltermann, Philip (2015): „Alternative ending discovered to book behind Eyes Wide Shut“. In: *The Guardian* (24.06.2015). URL: <http://www.theguardian.com/books/2015/jun/24/alternative-ending-discovered-to-book-behind-eyes-wide-shut> (30.06.2021).
- Pasley, Malcom (1995): „Der Schreibakt und das Geschriebene. Zur Frage der Entstehung von Kafkas Texten“. In: Ders., *Die Schrift ist unveränderlich... Essays zu Kafka*. Frankfurt a.M., S. 99–120.
- Radecke, Gabriele (2002): *Vom Schreiben zum Erzählen. Eine textgenetische Studie zu Theodor Fontanes ‚L’Adultera‘*. Würzburg.
- Renner, Ursula (2014): „Lieutenant Gustl“. In: Christoph Jürgensen et al. (Hg.), *Schnitzler-Handbuch*. Stuttgart, S. 186–190.

- Ricœur, Paul (1983): *Temps et récit*. Paris.
- Riedmann, Bettina (2002): ‚Ich bin Jude, Österreicher, Deutscher‘. *Judentum in Arthur Schnitzlers Tagebüchern und Briefen*. Tübingen.
- Saxer, Sibylle (2014): ‚Fräulein Else‘. In: Christoph Jürgensen et al. (Hg.), *Schnitzler-Handbuch*. Stuttgart, S. 221–226.
- Scheffel, Michael (2010): ‚Narrative Constitution‘. In: Peter Hühn et al. (Hg.), *the living handbook of narratology*. Hamburg. URL: <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/narrative-constitution> (30.06. 2021).
- Scheffel, Michael (2014): ‚Narrative Modernität. Schnitzler als Erzähler‘. In: Christoph Jürgensen et al. (Hg.), *Schnitzler-Handbuch*. Stuttgart, S. 299–305.
- Scheffel, Michael (2015): *Arthur Schnitzler. Erzählungen und Romane*. Berlin.
- Scheffel, Michael (2019): ‚Schnitzler in Historical Contexts. The Case of ‚Fräulein Else‘. In: *Austrian Studies* 27, S. 224–236.
- Scheibe, Siegfried (1971): ‚Zu einigen Grundprinzipien einer historisch-kritischen Ausgabe‘. In: Gunter Martens / Hans Zeller (Hg.), *Texte und Varianten. Probleme ihrer Edition und Interpretation*. München, S. 1–44. [zit. Nach URL: <https://www.schnitzler-edition.net/edb;5.2.1.1>].
- Schmid, Wolf (2008): *Elemente der Narratologie*. [2. Aufl.] Berlin / New York, NY.
- Schnitzler, Arthur (1931): ‚Zur Physiologie des Schaffens. Die Entstehung des ‚Schleier der Beatrice‘. In: *Neue Freie Presse* (25.12.1931), S. 38f.
- Schnitzler, Arthur (1967): *Aphorismen und Betrachtungen*. Hg. v. Robert O. Weiss. Frankfurt a.M.
- Schnitzler, Arthur (1981–2000): *Tagebuch 1879–1931*. Wien. [Unter Mitwirkung v. Peter M. Braunwarth u.a. hg. v. der Kommission für literarische Gebrauchsformen der Österreichischen Akademie der Wissenschaften. Obmann: Werner Welzig. 10 Bd. Wien 1981–2000; als Onlineversion URL: https://schnitzler-tagebuch.acdh.oeaw.ac.at/pages/show.html?document=entry_1916-03-30.xml].
- Schnitzler, Arthur (2011): *Lieutenant Gustl. Historisch-kritische Ausgabe*. Hg. v. Konstanze Fliedl. 2 Bde. Berlin / New York, NY.
- Schnitzler, Arthur: *Digitale historisch-kritische Edition (Werke 1905 bis 1931)*. Hg. v. Wolfgang Lukas, Michael Scheffel, Andrew Webber, Judith Beniston in Zusammenarbeit mit Thomas Burch. Wuppertal / Cambridge 2018ff. URL: <https://schnitzler-edition.net>.
- Steinlechner, Gisela (2006): ‚Fräulein Else‘. Eine Zeitreise zwischen Fin de Siècle und Roaring Twenties. In: Evelyne Polt-Heinzl / Gisela Steinlechner (Hg.), *Arthur Schnitzler. Affären und Affekte*. Wien, S. 119–130.
- Vortisch, Verena (2014): *An der Grenze des Poesielands. Arthur Schnitzlers Komödie ‚Fink und Fliederbusch‘*. Würzburg.
- Waldenfels, Bernhard (2004): *Phänomenologie der Aufmerksamkeit*. Frankfurt a.M.
- Wege, Sophia (2013): *Wahrnehmung, Wiederholung, Vertikalität. Zur Theorie und Praxis der Kognitiven Literaturwissenschaft*. Bielefeld.
- Žmegač, Viktor (1990): *Der Europäische Roman. Geschichte seiner Poetik*. Tübingen.

Prof. Dr. Michael Scheffel

Bergische Universität Wuppertal

Fakultät für Geistes- und Kulturwissenschaften

Germanistik / Allgemeine Literaturwissenschaft

Gaußstr. 20, 42119 Wuppertal

E-Mail: scheffel@uni-wuppertal.de

URL: <https://www.avl.uni-wuppertal.de/de/ueber-uns/professoren-und-mitarbeiter/michael-scheffel.html>

URL: <https://germanistik.uni-wuppertal.de/de/teilfaecher/neuere-deutsche-literatur/personen/michael-scheffel.html>

Sie können den Text in folgender Weise zitieren:

Scheffel, Michael: „Wege zu einer genetischen Narratologie oder: Von der Geburt und dem Abenteuer der Geschichten am Beispiel von Werkzeugen des Autors Arthur Schnitzler“. In: *DIEGESIS. Interdisziplinäres E-Journal für Erzählforschung / Interdisciplinary E-Journal for Narrative Research* 10.1 (2021). 49–72.

URN: [urn:nbn:de:hbz:468-20211207-100130-0](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:468-20211207-100130-0)

URL: <https://www.diegesis.uni-wuppertal.de/index.php/diegesis/article/download/424/608>



This work is licensed under a [Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/).

¹ Vgl. als eins von vielen möglichen Beispielen den unter diesem Titel erschienenen Band von *Diegesis*. Bd. 5, Nr. 1 (<https://www.diegesis.uni-wuppertal.de/index.php/diegesis/issue/view/11>).

² Vgl. zum entsprechenden Forschungskontext aus narratologischer Sicht den mit weiterführenden Literaturhinweisen versehenen Überblicksartikel von David Herman (2013). Als Beispiel dafür, dass sich eine ‚Kognitive Literaturwissenschaft‘ im Allgemeinen auf die Prozesse des Rezipierens, nicht aber auf die des ‚Produzierens‘ von Texten bezieht, etwa Wege (2013); eine knappe Zusammenfassung bietet die Rezension des Bandes von Teresa Hiergeist (2015); als weiteres Beispiel vgl. etwa auch die Monographie von Hiergeist (2014).

³ Für ein entsprechendes, auch die Unterschiede zwischen faktuellem und fiktionalem Erzählen berücksichtigendes Kommunikationsmodell vgl. z.B. Martínez / Scheffel (2019, 11–21).

⁴ Grundlegend dazu Scheffel (2014, 299–305); sowie Scheffel (2015).

⁵ Grundlegend dazu etwa Caracciolo (2014).

⁶ Grundlegend in diesem Sinne etwa die überdies an einer Rekonstruktion spezifischer ‚Denkstrukturen‘ der Epoche interessierten strukturalen, auf die Handlungsmodelle und das Sujet der Texte konzentrierten Analysen von Lukas (1996). Zu Schnitzlers systematischen Variationen von Formen des Erzählens vgl. Scheffel (2014) und Scheffel (2015).

⁷ Schnitzler (1981–2000), hier und im Folgenden mit der Sigle Tb; (https://schnitzler-tagebuch.acdh.oeaw.ac.at/pages/show.html?document=entry_1916-03-30.xml).

⁸ In einem ähnlichen Sinn z.B. auch ein früherer Tagebucheintrag, in dem Schnitzler die eigene Schaffensform mit der von Jakob Wassermann vergleicht und im Blick auf „unsere verschiedene Arbeitsarten“ von seinem „spielerische[n], herumspielende[n] Wesen“ spricht und u.a. notiert „Er hat die Sachen (ziemlich) fertig eh er sie schreibt – ich entwickle allmähig“. Vgl. Tb, 1.2.1905 (https://schnitzler-tagebuch.acdh.oeaw.ac.at/pages/show.html?document=entry_1905-02-01.xml); im Verhältnis zu Richard Beer-Hofmann und Hugo von Hofmannsthal vgl. auch Tb, 4.1.1905 (https://schnitzler-tagebuch.acdh.oeaw.ac.at/pages/show.html?document=entry_1905-01-04.xml).

⁹ Grundsätzlich wird die Formulierung von Schnitzler mehrfach gebraucht, wobei der Autor auch von einer ‚Pathologie‘ des Schaffens spricht. Zu dem entsprechenden, erst postum veröffentlichten Essay vgl. Schnitzler (1931, 38f.); unter den Titeln „Zur Physiologie des Schaffens“ und „Als Beispiel einer komplizierten Schaffensart“ später wiederabgedruckt in: Schnitzler (1967, 380–383).

¹⁰ Detailliert zu Geschichte und Gestalt des Nachlasses vgl. Kristina Fink: „Arthur Schnitzlers Nachlass“ <https://www.arthur-schnitzler.de/biobibliographika/nachlassgeschichte>.

¹¹ Als eine von wenigen Ausnahmen vgl. die allerdings eher editionsphilologisch akzentuierte und aus narratologischer Sicht wenig ambitionierte Arbeit von Radecke (2002).

¹² Vgl. Waldenfels (2004, 50): „Die Erzählung bezieht sich auf eine Erfahrung, die erst im Erzählen und Wiedererzählen Gestalt gewinnt“.

¹³ Vgl. dazu Meuter (2011). Vgl. auch z.B. Norbert Meuter (1994), S. 119–140. Vgl. auch Ricœur „Pour une sémiotique le seul concept opératoire reste celui du texte littéraire. Une herméneutique, en revanche, est soucieuse de reconstruire l’arc entier des opérations par lesquelles l’expérience pratique se donne des œuvres, des auteurs et des lecteurs. [...] L’enjeu est donc le procès concret par lequel la configuration textuelle fait médiation entre la préfiguration du champ pratique et sa refiguration par la réception de l’œuvre“ Ricœur (1983, 86).

¹⁴ Zur komplizierten, im Einzelnen jeweils unterschiedlichen Terminologie der genannten und anderer Autoren vgl. Martínez / Scheffel (2019, bes. 28). Im Unterschied zu den verschiedenen Ansätzen im Rahmen der klassischen Narratologie unterscheidet Ricœur im Blick auf die ‚Erzählung‘ (‚récit‘) selbst allerdings nicht wirklich trennscharf zwischen einer ‚Handlungs-‘ und einer ‚Darstellungsebene‘; genau genommen bewegt sich sein Konzept von ‚Mimesis II‘ also in einer Art Grauzone zwischen ‚histoire‘ und ‚discours‘ im Sinne von Todorov oder ‚histoire‘ und ‚récit‘ im Sinne von Genette. Zu den entsprechenden Begrifflichkeiten und ihrer Geschichte grundlegend Scheffel (2010).

¹⁵ Für einen detaillierten historischen Überblick vgl. Scheffel (2010).

¹⁶ Ausführlich dazu Schmid (2008, 251–284).

¹⁷ Vgl. Brod (1966, 349). Zu entsprechenden Äußerungen Kafkas während der Arbeit an seinem Roman *Der Verschollene*, vgl. Heller / Beug (1969, 31ff.). Zum tatsächlich Entstehungsprozess des *Verschollenen* vgl. Jost Schillemeits Kommentar in der von J. Born u.a. herausgegebenen Kritischen Ausgabe der *Schriften, Tagebücher, Briefe*. Hier: Kafka (1983, 53ff.). Vgl. auch Binder (1983, 75ff.); zum Schreiben als „Darstellung der traumhaften inneren Welt“ vgl. ebd., S. 13ff.; zur Verbindung von Erfindung und Textentstehung als Schreibideal Kafkas vgl. Pasley (1995, 99–120); allgemein zur „Schrift als Bewegung“ Kremer (1989, bes. 153ff.).

¹⁸ Generell gilt, dass die Gattungsgrenzen für Schnitzler fließend sind und ein Sujet in etlichen Fällen von der einen in die andere Gattung wandert oder auch erst vergleichsweise spät in diese oder jene Form gebracht wird. Zur „Arbeitsweise Schnitzlers“ vgl. <https://www.schnitzler-edition.net/edb>, Abschnitt 3. Am Beispiel von dramatischen Werken zur Werkgenese bei Schnitzler vgl. auch die Arbeiten von Höfflin-Grether (2021) und Vortisch (2014). Allgemein zur Arbeitsweise Schnitzlers auch Fliedl (2017).

¹⁹ Vgl. <https://www.schnitzler-edition.net/edb>.

²⁰ Dazu und zum Folgenden vgl. <https://www.schnitzler-edition.net/edb>; 5. Abschnitt „Textgenetische Modellierung“.

²¹ <https://www.schnitzler-edition.net/edb>, 5.2.1.1.

²² Vgl. z.B. im Blick auf die Komödie *Fink und Fliederbusch*, A114,3: „Im vierten Akt erwacht Fliederbusch im Park der Fürstin. [...] Zu überlegen wäre auch, ob er nicht die Nacht über hier vergeblich gewartet haben könnte. [...] Wie wäre es, wenn er im Park sie erwarten würde [...]. Auch Folgendes wäre denkbar. Sie kommt mit ihm aus dem Haus in den Garten [...]. Oder er kommt mit der Absicht herunter sich zu entfernen, schläft im Park ein [...].“

²³ Vgl. dazu und entsprechenden Beispielen Martínez / Scheffel (2019, 29–32).

²⁴ Detailliert zur „Entstehungsgeschichte“ von *Fräulein Else* vgl. <https://www.schnitzler-edition.net/entstehungsgeschichtetext/9257>; für eine vollständige Auflistung aller entstehungsgeschichtlichen Zeugnisse vgl. <https://www.schnitzler-edition.net/chronologie/9257>.

²⁵ Vgl. https://www.schnitzler-edition.net/Dokumentarisch/Dokumentklasse/ELS_PH1_000_2?blockShowMap=abs.

²⁶ Vgl. https://www.schnitzler-edition.net/Dokumentarisch/Dokumentklasse/ELS_PT3_0001. Die beiden Notizen stehen, rückblickend betrachtet, in einem offensichtlichen, aber – von ihrem Entstehungskontext her gesehen – in keinem ‚zwingenden‘ Zusammenhang zur späteren Novelle *Fräulein Else*. Im Rahmen der historisch-kritischen Edition werden sie daher nicht unter „Notizen“, sondern unter die Dokumentklasse „Paralipomena“ subsumiert.

²⁷ Vgl. https://www.schnitzler-edition.net/Dokumentarisch/Dokumentklasse/ELS_PT5_0001?blockShowMap=abs.

²⁸ Vgl. z.B. https://www.schnitzler-edition.net/Dokumentarisch/Dokumentklasse/ELS_PT7_0001?blockShowMap=abs.

²⁹ Vgl. https://www.schnitzler-edition.net/Dokumentarisch/Dokumentklasse/ELS_ST1_0001?blockShowMap=abs.

³⁰ Zu dem überlieferten, sechs Seiten umfassenden, mit handschriftlichen Ergänzungen versehenen Typoskript vgl. https://www.schnitzler-edition.net/Dokumentarisch/Dokumentklasse/ELS_ST2_0001; zur handschriftlichen Vorlage für das Diktat und den Datierungsfragen vgl. die entsprechende Dokumentbeschreibung ebd.

³¹ Vgl. https://www.schnitzler-edition.net/Dokumentarisch/Dokumentklasse/ELS_ST2_0006?blockShowMap=abs.

³² Zur Verschränkung von Manuskript- und Typoskriptfassung im Fall von *Fräulein Else* vgl. die in der entsprechenden „Dokumentbeschreibung“ zu findenden „Textgenetische[n] und entstehungsgeschichtliche[n] Bemerkungen“ (zu finden unter https://www.schnitzler-edition.net/Dokumentarisch/Dokumentklasse/ELS_T1_0013).

³³ Vgl. https://schnitzler-tagebuch.acdh.oeaw.ac.at/pages/show.html?document=entry_1921-08-08.xml.

³⁴ Vgl. <https://www.schnitzler-edition.net/Lesetext/ELS/29>.

³⁵ <https://www.schnitzler-edition.net/Lesetext/ELS/14>.

³⁶ Detailliert zum Aspekt der historischen Bezüge Scheffel (2020, 224–236); vgl. außerdem Steinlechner (2006, 131–41 bes. 132–33).

³⁷ Dazu und zu weiteren, im Bucherstdruck eingeführten, vom Autor offensichtlich bewusst intendierten typografischen Differenzierungen im Blick auf Darstellung von ‚Eigener Rede‘ (mit der Unterscheidung ‚gesprochen‘, ‚geschrieben‘, ‚gedacht‘) und ‚Fremder Rede‘ (ebenfalls mit der Unterscheidung ‚gesprochen‘, ‚geschrieben‘, ‚gedacht‘) vgl. den grundlegenden Aufsatz von Lukas / Keitz (2017, 185–210 bes. 197–98). Vgl. hier auch die Ausführungen zur Einführung und Bedeutung der später in den Text des Bucherstdrucks integrierten Notenschrift, ebd., S. 203–207.

³⁸ Vgl. https://schnitzler-tagebuch.acdh.oeaw.ac.at/pages/show.html?document=entry_1924-07-09.xml.

³⁹ https://schnitzler-tagebuch.acdh.oeaw.ac.at/pages/show.html?document=entry_1929-03-13.xml.

⁴⁰ Zu einem Teil der entsprechenden Hintergründe vgl. z.B. den Sachkommentar zu „Dann sind wir gerettet“, <https://www.schnitzler-edition.net/Lesetext/ELS/22>.

⁴¹ Vgl. https://www.schnitzler-edition.net/Dokumentarisch/Dokumentklasse/ELS_H1_0011; vgl. auch den entsprechenden Sachkommentar zu „Was hilft Ihnen Ihr erster Schneider, Herr von Dorsday? Dorsday! Sie haben sicher einmal anders geheißt“, <https://www.schnitzler-edition.net/Lesetext/ELS>.

⁴² Vgl. https://www.schnitzler-edition.net/Dokumentarisch/Dokumentklasse/ELS_ST2_0002?blockShowMap=abs.

⁴³ Zur Frage von Elses ‚Tod‘ vgl. den Sachkommentar zu „Wieviel Pulver braucht man denn?“, <https://urts55.uni-trier.de/ArthurSchnitzlerPortal/internal/Lesetext/ELS/88>.

⁴⁴ Zu diesen Fragen gehören etwa die in vielen Facetten reflektierte allgemeine Frage nach der sozialen Identität und der Integrität des Subjekts am Beispiel eines jungfräulichen neunzehnjährigen Mädchens auf der Suche nach zu ihr passenden Frauenrollen in der oder jenseits einer bürgerlichen Gesellschaft; die Frage nach dem Verhältnis von (psychischer) Innen- und (sozialer) Außenwelt, von Körper und Kleidung, von Trieb und Subjekt, den Machtverhältnissen und Geschlechterkonstruktionen von Mann und Frau; die Frage nach den Grundlagen für die Konstruktion des familiären Dreiecks von Vater, Mutter und Kind bzw. (in diesem Fall) Tochter sowie die Frage nach den Grenzen von privatem und öffentlichem Handeln; außerdem die Frage nach kulturell kodierten Gefühlen wie Ehre und Scham sowie nicht zuletzt die Frage von Selbst- und Fremdwahrnehmung und vor diesem Hintergrund wiederum die Frage nach der Beschaffenheit und Verletzlichkeit einer besonderen Art von sozialer Identität, nämlich einer jüdischen Identität, verstanden als die Identität einer Gruppe von Individuen, die innerhalb eines bestimmten Typus von Gesellschaft qua Herkunft und Habitus eine Minderheit bilden und die hier einerseits notwendig gemeinsam eine mehr oder minder große Außenseiterposition bekleiden bzw. bekleiden müssen und die sich andererseits auch untereinander voneinander zu unterscheiden suchen.

⁴⁵ Allein für den Zeitraum 1997–2018 verzeichnet eine „Arthur-Schnitzler-Bibliografie“ mehr als fünfzig Einzelinterpretationen von *Fräulein Else*. Vgl. Broncke / Scheffel (2019, 151–198, hier: 170–172); zu verschiedenen Lesarten des Textes vgl. z.B. Saxer (2014, 221–226) und Scheffel (2015, 93–101).

⁴⁶ Zur Entstehung von *Lieutenant Gustl* im Einzelnen und dazu, dass auch die Niederschrift dieser Erzählung nach dem bei Schnitzler üblichen Modell, d.h. auf der Grundlage von vorherigen *Notizen* und einer *Skizze* erfolgt, vgl. Schnitzler (2011). Vgl. auch Renner (2014, 186–190, hier: 186f.).

⁴⁷ Als erster Schritt zu einer entsprechenden Untersuchung vgl. Leydecker (2013, 27–50).

⁴⁸ Vgl. dazu „Entstehungsgeschichte“ <https://www.schnitzler-edition.net/entstehungsgeschichte/text/10049>.

⁴⁹ Vgl. das unter den Signaturen A95a,1 und A96,7 in Cambridge lagernde Nachlassmaterial zu *Das weite Land*. Die entsprechenden Bezüge zur *Traumnovelle* wurden von unseren für die Edition der Werke aus Schnitzlers mittlerer Schaffensphase zuständigen englischen Kolleg*innen und Mitherausgeber*innen von „Arthur Schnitzler DIGITAL“ entdeckt (vgl. dazu Oltermann (2015)); das Material wird gegenwärtig im Rahmen der Vorarbeiten zur Edition der *Traumnovelle* philologisch erschlossen.

⁵⁰ So Schnitzler in einem Brief an Hugo von Hofmannsthal v. 2.11.1910; zit. nach Nickl / Schnitzler (1964, 257).

⁵¹ Vgl. https://schnitzler-tagebuch.acdh.oeaw.ac.at/pages/show.html?document=entry_1905-02-25.xml, u. https://schnitzler-tagebuch.acdh.oeaw.ac.at/pages/show.html?document=entry_1906-01-06.xml.

⁵² Vgl. https://schnitzler-tagebuch.acdh.oeaw.ac.at/pages/show.html?document=entry_1904-10-24.xml.

⁵³ Vgl. https://schnitzler-tagebuch.acdh.oeaw.ac.at/pages/show.html?document=entry_1905-02-15.xml. Für zahlreiche weitere Belege vgl. z.B. Riedmann (2002, 229–243).

⁵⁴ Grundlegend zu dem von den narratologischen Fragestellungen nicht konsequent zu trennenden hermeneutischen Interesse eines (möglicherweise) besseren Verständnisses von Autor*innen und ihren Werken vgl. Hurlebusch (1998, 7–51).

⁵⁵ Am Beispiel von unveröffentlichten „Erzählfragmenten“ des Autors Theodor Fontane zu dieser Frage erstmals grundlegend Hehle (2018).