

›Lieutenant Gustk‹ revisited. Dialogizität im ›Inneren Monolog‹

Michael Niehaus / Ursula Renner

1. Was heißt: ›mit sich selbst sprechen‹?

Das Verfahren des inneren Monologs ist der Sache nach seit mehr als einhundert Jahren ein Bestandteil möglicher Darstellungsformen in Erzähltexten, und seit etwa einhundert Jahren ist der ›Innere Monolog‹ auch ein Begriff, der zu seiner Beschreibung verwendet wird. Der Terminus hat sich durchgesetzt, weil er intuitiv plausibel schien und scheint: So, wie man Monologe aus dem Theater kennt und das Wort ›Monolog‹ auch in den alltäglichen Sprachgebrauch als ein Selbstgespräch eingegangen ist, so liegt es nahe, den inneren Monolog als *ein nicht verlaubliches Selbstgespräch* aufzufassen.

Auf der Bühne werden Monologe – klassischerweise – zu besonderen Gelegenheiten gesprochen, solchen nämlich, in denen eine dramatische Entscheidung zu treffen ist. Die Frage stellt sich also, wie es in dieser Hinsicht um die inneren Monologe bestellt ist. Theaterstücke bestehen – wiederum klassischerweise – *nicht ausschließlich* aus einem Monolog, und Ähnliches müsste auch für die inneren Monologe in Erzähltexten gelten. Sie werden, gerade wenn sie herausgehoben werden, von einer Erzählerrede gerahmt, innerhalb derer sie ihren Platz und ihre Funktion haben. Sie zeigen die betreffende Figur dann aber nicht unbedingt in einem Moment, in dem eine folgeschwere Entscheidung erwogen werden muss (wie der Hamlet-Monolog »Sein oder Nichtsein, das ist hier die Frage«, der es sogar auf einen eigenen Wikipedia-Artikel¹ gebracht hat), sondern vornehmlich in anderen Situationen: Im klassischen Text dient das stille Selbstgespräch insbesondere dazu, eine Figur zu zeigen, der es darum geht, ihre Gedanken zu ordnen und sich über etwas klar zu werden. Wie etwa in einer berühmten Stelle in ›Wilhelm Meisters Lehrjahre‹, in der der Protagonist sich darüber Rechenschaft ablegt, was er für ein Vater ist (vgl. Goethe 1981, 503 f.). In der moderneren Variante wird die Figur hingegen eher im Gegenteil in einer Situation vorgeführt, in der sie *nicht* in der Lage ist, ihre Gedanken zu ordnen und sich über etwas klar zu werden. So etwa in einer ebenfalls berühmten Stelle in ›Verbrechen und Strafe‹, in welcher die Gedanken des Protagonisten, der sich vom Staatsanwalt durchschaut wähnt, förmlich rasen (vgl. Dostojewski 1996, 342–344).

Diese Verschiebung ist hinsichtlich der Affinität des inneren Monologs zum Theater entscheidend. Wer sich in einem sprachlich artikulierten (und also für das

1 https://de.wikipedia.org/wiki/Sein_oder_Nichtsein,_das_ist_hier_die_Frage (letzter Zugriff: 24.01.2026).

Theaterpublikum hörbaren) Monolog sprechen hört, befindet sich – vereinfacht gesprochen – in einem kategorial anderen Verhältnis der Rückkopplung als derjenige, dessen Gedanken sich in einem inneren Monolog aneinanderreihen² (und abgesehen davon kann der sprachlich artikulierte Monolog, wie es vor allem in Dramen nicht selten geschieht, auch belauscht werden, während der innere Monolog trivialerweise ungehört bleibt). Wer einen Monolog *hält*, befindet sich immer auch für sich selbst als Sprechender oder Sprechende auf einer Art *Bühne*. Je deutlicher hingegen sich der innere Monolog vom Theaterparadigma entfernt, desto weniger wirkt das monologisierende Subjekt als ein sprachmächtiges Subjekt auf einer Bühne und desto mehr erscheint es als ein *Schauplatz*, der von Worten lediglich durchquert wird.

Insofern ist es, wenn man über den inneren Monolog in Kategorien des Theaters nachdenken möchte, entscheidend, Differenzierungen mithilfe der Unterscheidung von Bühne und Schauplatz vorzunehmen. Diese soll im Folgenden zugrunde gelegt werden. Dazu gehört zunächst einmal ganz formal: Eine Bühne (ein ›Ich‹) hat Vorder- und Hinterbühne, ein Schauplatz (ein ›Bewusstsein‹) kann von *verschiedenen* Richtungen aus durchquert werden.

2. Stichworte zur Geschichte des *monologue intérieur*

Das Bedürfnis, das Verfahren des inneren Monologs mit einem eigenen Begriff zu belegen (oder vielleicht genauer: ein ›Label‹ dafür zu finden), hat es im 19. Jahrhundert noch nicht gegeben. Das hängt damit zusammen, dass es nicht als ein *eigenständiges* Verfahren reflektiert werden musste. Vielmehr wurden im inneren Monolog gehaltene Passagen als Teil von beweglichen Erzählstrategien aufgefasst (Niehaus 1994, 226 f.). Experimentell orientierte Texte des 19. Jahrhunderts, die sich auf die Aufzeichnung von Gedankengängen und Bewusstseinsprozessen eines Subjekts über einen längeren Zeitraum konzentrieren wollten, verwendeten gerne hypothetische Hilfskonstruktionen, mittels derer das möglich sein sollte: In Victor Hugos ›Der letzte Tag eines Verurteilten‹ (1829) schreibt der Protagonist alle Gedanken und Regungen seines letzten Tages in ein Tagebuch, und phantastischer Weise gestattet man ihm sogar noch, seinen Gang zum Schafott in dieser Weise aufzuzeichnen. In Fjodor Dostojewskis ›Die Sanfte. Eine phantastische Erzählung‹ (1876) soll man sich laut Vorrede, die sich auf das Buch von Victor Hugo beruft, vorstellen, der Text sei so entstanden, als ob ein Stenograph – phantastischer Weise – das einsame und stumme Selbstgespräch des Mannes am Totenbett seiner jungen Frau hätte mitschreiben können. In Wsewolod Garschins Erzählung ›Vier Tage‹ (1877) wird der auf dem Schlachtfeld schwer verwundet Liegegebliebene nach vier Tagen doch noch gerettet und

2 Vgl. zu den hiermit zusammenhängenden Fragen des »Phonozentrismus« grundlegend Derrida (1974).

kann seine inneren Zustände während dieser Tage im Lazarett (phantastischer Weise) in allen Einzelheiten erzählen und als inneren Monolog aufzeichnen (vgl. Zenke 1976, 36–42; Niehaus 1994, 231–238). In allen drei Texten soll eine (fiktive) Konstruktion beantworten, wie der innere Monolog zu einem lesbaren Text werden konnte. Und in allen drei Texten macht das monologisierende Subjekt zugleich eine Entwicklung durch.

Der erste im inneren Monolog verfasste Text, der auf solche Hilfskonstruktionen verzichtet, ist der Roman ›Les Lauriers sont coupés‹ von Édouard Dujardin von 1887. Einerseits ist dieser Text ein »schön eindeutige[r] Fall von Wirkungsgeschichte« (Niehaus 1994, 231), da beide für den inneren Monolog kanonisch gewordenen Autoren, Arthur Schnitzler und James Joyce, dieses entlegene Büchlein gelesen haben. Andererseits ist der Fall aber auch wieder uneindeutig, weil Dujardin erst Jahre nach dem Erscheinen des ›Lieutenant Gustl‹ von Schnitzler und des ›Ulysses‹ (1922) von Joyce seine Erfindung als solche reklamiert hat.³ Das Buch, in dem er das – mehr als vierzig Jahre nach Erscheinen von ›Les Lauriers sont coupés‹ – tut, ist die erste Veröffentlichung, die den Begriff des ›Inneren Monologs‹ im Titel führt: ›Le monologue intérieur – Son apparition, ses origines, sa place dans l'œuvre de James Joyce‹ (Paris 1931). Das deutsche Wort ist also eine Übersetzung aus dem Französischen *monologue intérieur*. Dujardin fasst darunter eine größere Bandbreite von Texten, wie man schon dem Titel seiner Schrift entnehmen kann. Denn zwischen seinem eigenen Roman und dem Gebrauch des inneren Monologes vor allem im Schlusskapitel des ›Ulysses‹, dem »Penelope-Monolog« (Joyce 1982), liegen gleichsam Welten: Ersterer erzählt eine desillusionierende Liebesgeschichte in neun Kapiteln mit vielen Dialogen,⁴ und er ließe sich auch in die Vorgeschichte des in der Gegenwartsliteratur inflationär gewordenen Präsensromans (vgl. Avanessian/Hennig 2012) einreihen – während Joyce bekanntlich den Gedankenstrom von Molly Bloom beim Einschlafen auf vierzig Druckseiten ausdehnte.

Die Subsumtion unter die Kategorie des inneren Monologs mag fiktionstheoretisch folgerichtig sein. Dorrit Cohn etwa erklärt, »in der Nachfolge von Dujardin (*Die Lorbeerbaume sind geschnitten*), Schnitzler (*Leutnant Gustl, Fräulein Else*) und Joyce (›Penelope‹)« sei der innere Monolog »ein allgemein akzeptiertes Ausdrucksmittel für die fiktionale Mimesis von Bewusstsein« geworden (Cohn 2013, 134). Auf der anderen Seite wird die Theater-Metaphorik durch die Begriffswahl *monologue* dominant gesetzt, und der Unterschied zwischen der sprachlichen Verfasstheit eines inneren Monologs (Bühne) und der vorsprachlichen Ebene des *stream of consciousness* (Schauplatz) erscheint als sekundär.

3 Vgl. Renner in: Schnitzler (2010 u. ö., 69–171, hier 99–103). Textzitate aus ›Lieutenant Gustl‹ nach dieser Ausgabe.

4 Für eine Kostprobe (aus der deutschen Übersetzung) s. den Textausschnitt im Anhang von Schnitzler 2010, 65–68.

3. Das Bewusstsein als Bühne und als Schauplatz

Im Artikel über den ›Inneren Monolog‹ im ›Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft‹ stellt Peter Stocker fest, das Hauptproblem der Begriffsbildung sei »die Differenzierung von ›Innerem Monolog‹ und ›stream of consciousness‹« gewesen. In einer ersten Phase – etwa bis Mitte des 20. Jahrhunderts – habe man den inneren Monolog dem *stream of consciousness* untergeordnet, später hingegen habe man im *stream of consciousness* eher eine »von mangelnder gedanklicher Kohärenz und syntaktischer Kohäsion bestimmte[] literarhistorische[] Extremform des Inneren Monologs« gesehen (Stocker 2000, 149). Man kann es so oder so sehen: In jedem Falle handelt es sich um komplementäre Begriffe, die einander bedingen, obwohl sie unterschiedlichen Dispositiven zuzuordnen sind. Wer sich der ›Extremform‹ verschreibt, möchte darstellen, wie es in einem Bewusstsein ›wirklich‹ zugeht (der Begriff ›*stream of consciousness*‹ stammt ja auch aus der Psychologie); es geht dann um die *Simulation* von Bewusstseinsprozessen, deren *literarische* Formung auf ein gleichwohl unumgängliches Minimum reduziert sein sollte. Es handelt sich sozusagen um die Fiktion einer Simulation. Wer den ›Inneren Monolog‹ als eine literarische Form postuliert, wird gleichwohl unumgänglich die Fiktion ins Spiel bringen, dass die inwendig artikulierten Worte tatsächlich innere Vorgänge abbilden. Bühne und Schauplatz sind nicht nur zu unterscheiden, sie implizieren einander auch gegenseitig.

Literarische Texte, die versuchen, den *Schauplatz* zur Darstellung zu bringen, müssen die Literarizität über Bord werfen. Es darf keine ›Wohlgeordnetheit‹ geben, keine ordnende Instanz. Die Bewusstseinsvorgänge müssen »von mangelnder gedanklicher Kohärenz und syntaktischer Kohäsion« (ebd.) bestimmt sein. Daraus leitet sich u. a. das Bild bzw. die Metapher der ›Gedankenlesemaschinen‹ (Gomes 2008) in seinen verschiedenen Spielarten ab. Es wird ein Denken dargestellt, das *per se* »mit einem ›syntaktischen Minimum‹« operiert – ein »Sprechen in unvollständigen Sätzen mit Gedankensprüngen und Abbrüchen« (Renner ²2010, 99). Freilich hat die Rhetorik auch dafür Begriffe: etwa ›Ellipse‹ (Auslassung), ›Aposiopese‹ (Verstummen) oder ›Anakoluth‹ (Satzbruch) (vgl. ebd.). Die Syntax ist aber nicht das einzige Mittel, mit dem man »die Illusion erzeugen« kann, hier läse man »Bewußtseinsinhalte«, wie im ›Reallexikon‹ vermerkt wird. Das zweite Mittel sei die »Interpunktion«, von der in zwei entgegengesetzten Varianten Gebrauch gemacht werden könnte, die beide ihrem gewöhnlichen Gebrauch in der Schriftsprache zuwiderlaufen: »extensiver Gebrauch von Auslassungspunkten, Gedankenstrichen, Ausrufe- und Fragezeichen« auf der einen Seite und »totale Unterdrückung der Interpunktion« auf der anderen Seite (Stocker 2000, 148).

Diese beiden grundsätzlichen Formfindungen für das Ungeformte sind in ›Lieutenant Gustk‹ einerseits und im »Penelope-Monolog« des ›Ulysses‹ andererseits realisiert. ›Lieutenant Gustk‹ enthält eine Unzahl von Auslassungszeichen, Gedankenstrichen, Fragezeichen, Ausrufezeichen und Zitatzeichen. Der

»Penelope-Monolog« im »Ulysses« enthält nichts dergleichen. Man kann sich die Frage vorlegen, was hinsichtlich einer »realistisch-naturalistische[n] Vorstellung einer gründlichen mentalen Erfassung« (Gomes 2008, 105) der Vorgänge in Gustls oder in Molly Blooms Kopf adäquater ist? Schnitzler hat den »Lieutenant Gustl« noch vor dem Erstdruck in der Wiener »Neuen Freien Presse« Weihnachten 1900 bereits zuvor in der Literarischen Vereinigung in Breslau vorgelesen (vgl. Renner ²2010, 75). Bei einer Lesung können die graphematischen Anteile des Textes natürlich nicht mit vorgelesen werden. Sie lassen sich allerdings als ungefähre Anweisungen auffassen, *wie* der Text von der Intonation und der Phrasierung her klingen könnte.⁵ Vom »Penelope-Monolog« gibt es – wie vom ganzen Roman – natürlich ebenfalls Lesungen, in deutscher Sprache zuletzt als Hörspiel-Adaption zum »Bloomsday 2025« mit Birgit Minichmayr als Molly Bloom,⁶ die ihre Intonation und Phrasierung freilich ohne diese Hilfe finden muss. Aber Intonation und Phrasierung müssen in beiden Fällen sein.

Man kann sagen: In vorgelesener Form ähneln sich die beiden wohl berühmtesten inneren Monologe bzw. *stream of consciousness*-Texte der Literaturgeschichte schon deshalb viel stärker als in ihrer genuinen schriftlichen Form. Die Hörbarkeit verschiebt, da sie notgedrungen auch ein Sich-selbst-Hören impliziert, den Gedankenstrom in Richtung Bühne. Das ist für beide Texte unpassend, aber aus entgegengesetzten Gründen. Der »Penelope«-Monolog gibt die Gedanken von Molly Bloom vor dem Einschlafen wieder. Er endet mit einem »Ja«, das zugleich das Ende dieses Prozesses signalisiert, als ein *fading out*. Die Figur kann sich in dieser nächtlichen Situation vollkommen ihrem assoziativen Gedankenstrom überlassen. Es gibt keine ihr auf den Leib rückenden Wahrnehmungen und keinen Handlungsbedarf: Dieser Monolog ist ganz und gar undramatisch. Es realisiert sich, systemtheoretisch gesprochen, die »Autopoiesis des Bewußtseins« (Luhmann 1985) in Form reiner Schauplatzhaftigkeit. Umgekehrt verhält es sich in »Lieutenant Gustl«. Hier ist die Situation dramatisch, ein Wendepunkt, es handelt sich um eine Novelle: Gustl ist der Auffassung, dass er sich das Leben nehmen muss, weil ihm vom nicht-satisfaktionsfähigen Bäckermeister verwehrt wurde, nach einer vermeintlichen Beleidigung sofort, *stante pede*, den Degen zu ziehen. Sonst ist seine Offiziersehre dahin. An dem Entschluss zur Selbsttötung muss er nicht festhalten. Aber der Monolog führt vor, dass das nicht möglich ist, weil niemand die Kontrolle über seine Gedanken hat:

»... und ich möcht' lieber in Galizien alt und grau werden, als daß ... als was? als was? – Ja, was ist denn? Was ist denn? – Bin ich denn wahnsinnig, daß ich das immer vergess'? – Ja,

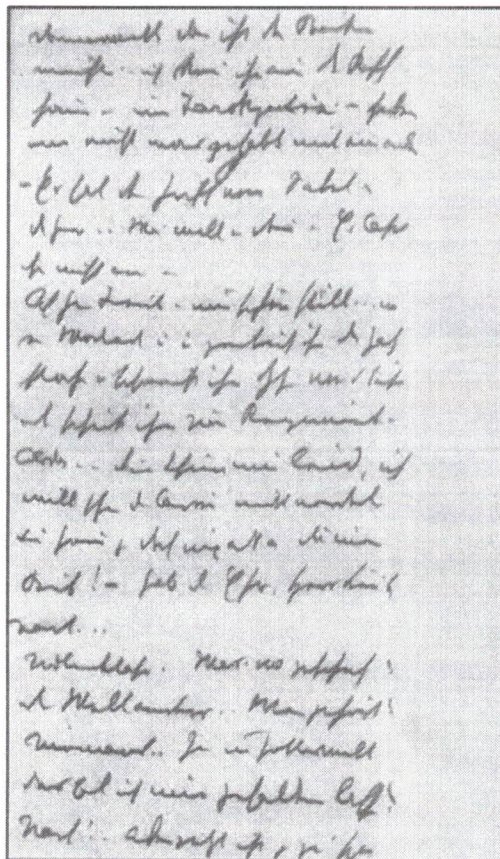
⁵ Es gibt natürlich eine ganze Anzahl von Lesungen von Schnitzlers Novelle, die beispielsweise auf Youtube angehört werden können und in der Unterschiedlichkeit ihrer Intonierung und Phrasierung ein interessantes Studienobjekt sind.

⁶ <https://www.ardaaudiothek.de/episode/urn:ard:episode:2b06df92f5c4d2d1/> (letzter Zugriff: 18.11.2025).

meiner Seel', vergessen thu' ich's jeden Moment ... ist das schon je erhört worden, daß sich Einer in ein paar Stunden eine Kugel durch'n Kopf jagen muß, und er denkt an alle möglichen Sachen, die ihn gar nichts mehr angeh'n? Meiner Seel', mir ist g'rad so, als wenn ich einen Rausch hätt'! Haha! Ein schöner Rausch! Ein Mordsrausch! Ein Selbstmordsrausch! – Ha!« (25)

Das Fließen der Gedanken, zu dem Molly Bloom ›Ja‹ sagen kann, muss Gustl verneinen. Das kann ihm aber nicht gelingen. Sein *stream of consciousness* lässt sich ebenso wenig lenken und vorhersehen wie ihrer; der Autopoiesis des Bewusstseins ist er ebenso unterworfen wie sie, denn jeder Bewusstseinsinhalt muss sich vom vorangegangenen Bewusstseinsinhalt unterscheiden. Daher, so Niklas Luhmann, »prozediert das Bewußtsein voran, indem es zurückblickt«, und nur, »indem ein neuer Gedanke sich als Beobachter des vorigen aufführt, entsteht Aufmerksamkeit« (Luhmann 1985, 408. Hervorh. im Original). Das ist eben so, und an sich ist es nicht dramatisch – umso mehr, als man ja beständig vergisst, dass es so ist. Aber wenn man in der Lage von Gustl ist, und wenn das Prozedieren seines Bewusstseins eben nicht vergessen, sondern aufgezeichnet und uns zu lesen gegeben wird, dann wird ein dramatischer Text daraus. (Gustl allerdings kann, nachdem er vom Tod des Bäckermeisters erfahren hat, das ganze Drama nicht nur als Bewusstsein, sondern auch als Person wieder vergessen.)

4. Zur Interpunktion im inneren Monolog



Donnerwetter das ist der Bäcker-
meister .. ich keß ihn aus dem Kaff
haus – eine Tarokpartie. – "haben
5 wir nicht was gehabt mit einander
– Er hat den Griff vom Säbel in
der Hand .. Was will er deñ – Er laßt
ihn nicht aus –
Ah Herr Lieutn – nur schön still ... no
ein Worterl u ich zerbrich ihnen den Zahn-
10 stoche u schmeiß ihn Ihnen vor d Füß
oder schick ihn zum Regiment –
Alsdann ... Sie thun mir leid, ich
will Ihnen die Carriere nicht verderben,
15 Sie sein ja doch nix als a dumier
Bub! – Hab die Ehr, Herr Lieute-
nant ...
Todtenblass. Was . 'wa? geschehn?
Die Welt anders ... Wer gehört?
20 Niemand .. Ja um Gotteswillen
das hab ich mir gefallen lassen?
Nach!. Aber jetzt ists ja zu spät
Gleich hätt ich . Ja . aber um Gottes
willen – das ist ja gräßlich

Abb. 1: Aus Schnitzlers Handschrift von ›Lieutenant Gustl‹ (1900). Cambridge. Reproduziert in Schnitzler (2011, 18 f.)

Diese Lage und diese Umstände finden ihren Niederschlag nicht zuletzt in der Interpunktion. Die sogenannten Satzzeichen im inneren Monolog von Gustl sind zunächst einmal ein Zeichen dafür, dass etwas geschieht. ›Lieutenant Gustl‹ ist im Kern ein »Monolog im Rampenlicht« (Renner ²2010, 104), weil das monologisierende Subjekt darauf verpflichtet wird, sich als Bühne aufzufassen und nicht als den Schauplatz, als der er sich gleichwohl zwangsläufig erweist. Das Dramatische, das geschieht, besagt, dass eben nicht alle Worte, aus denen der Monolog besteht, auf derselben Ebene angesiedelt sind, dass sie nicht alle denselben *Status* haben. Und das kann man eben schon daran erkennen, dass der Monolog nicht nur aus Worten besteht, sondern auch aus Ausrufezeichen, Fragezeichen, Zitatzeichen, Auslassungszeichen, Gedankenstrichen. Es lohnt sich daher, der Frage nachzugehen, ob es sich bei dieser »Art dramatische[m] Illusionismus« um eine »Welt des Denkens« handelt, die zwar keine der »Handlungen« ist, aber »vielleicht der Sprechhandlungen« (ebd. 99).

Wie kann ein innerer Monolog Sprechhandlungen enthalten? Sprechhandlungen betreffen, wie wir nicht nur aus der Sprechakttheorie wissen, trivialerweise *Äußerungen*, und bloße Gedanken sind keine Äußerungen. Nun ist ›Lieutenant Gustl‹ zwar als Ganzes ein simulierter Gedankenverlauf, er enthält aber auch tatsächliche Sprechhandlungen. Sonst könnte der Text gar keine Novelle mit einem *Wendepunkt* sein. Denn dazu braucht es äußere Ereignisse zumindest *sprachlicher* Provenienz – mit anderen Worten: zumindest Dialoge. Zwei dialogische Passagen gibt es: erstens die Szene mit dem Bäckermeister nach dem Oratorium an der Garderobe (16–18) und zweitens die Szene mit dem Kellner im Kaffeehaus (43–46); die erste schafft den Konflikt, die zweite hebt ihn wieder auf.

Die Worte, die Gustl in diesen beiden Szenen vernimmt, sind in derselben Weise durch Anführungszeichen markiert wie diejenigen, die er selbst äußert. Es handelt sich um ›gewöhnliche‹ Sprechakte, klassifizierbar und nach Konventionen geäußert.⁷ Aber nicht nur das. Der Dialog wird auch typographisch dadurch hervorgehoben, dass die Sprecherbeiträge, wie in Dramentexten, jeweils durch Absätze getrennt sind. Damit wird ihr Status als ›tatsächlicher‹ Sprechakt unterstrichen. Und es lässt sich in dieser Beziehung eine weitere Regel ausmachen: Bei den geäußerten Sprechakten Dritter – also des Bäckermeisters und des Kellners – folgt ein neuer Absatz in jedem Fall nach dem Ende der als Zitat markierten Äußerung. Die Äußerungen Gustls hingegen können innerhalb eines Absatzes mit nicht geäußerten Gedanken kombiniert werden. So lautet etwa der Absatz mit der zentralen Beleidigung des Bäckermeisters durch den jungen Leutnant:

»Sie, halten Sie das Maul!‹ Das hätt' ich nicht sagen sollen, ich war zu grob. ... No, jetzt ist's schon g'scheh'n!« (17)

Die geäußerten Sprechakte von Gustl haben zwar, wie man sieht, einen besonderen Status, lassen sich aber in den inneren Monolog integrieren: Die von ihm ausgesprochene Beleidigung ist sozusagen zugleich ein Gedanke, ein intentional vollzogener Akt, auch wenn er im nächsten Gedanken bedauert wird. Anders die Sprechakte insbesondere des Bäckermeisters, die gewissermaßen wie erratische

7 Wie bekannt, unterscheiden sich die maßgeblich gewordenen Klassifizierungen von John L. Austin und John R. Searle auf eine komplexe Art und Weise – auch in Bezug auf ihren Regelbegriff. Da es in der ersten Szene um eine Beleidigung geht, scheint der Begriff der »Konvention« zunächst merkwürdig. In Austins Klassifizierung gibt es die Kategorie »*behabitives*«, die in der deutschen Ausgabe von ›How to do things with Words‹ (21998, 169) mit »Konduktive Äußerungen« übersetzt wurde. Das Beleidigen gehört in diese Gruppe, die, wie Austin formuliert, mit dem »Verhalten in der Gesellschaft« (ebd.) zu tun hat. Und, wie man mit Bezug auf Searles Regelbegriff hinzufügen darf: Gerade ein Text wie ›Lieutenant Gustl‹ zeigt, dass die Beleidigung ein Konventionsbruch ist, der in hohem Maße auf Konventionen beruht.

Blöcke dastehen, was den Dialogen eine fundamental asymmetrische Logik verleiht. Dies gilt umso mehr, als die Wiedergabe dieser Sprechakte sozusagen automatisch den Zeitraum abdeckt, in dem sie geäußert werden. Das ist ein grundsätzliches darstellungstechnisches Problem, denn es entsteht auf diese Weise der Anschein, als wäre »Gustls Kopf« derweil mit nichts anderem angefüllt als mit den Worten des Bäckermeisters. Indem das, was Gustl dazu denken kann, dann erst nachgeholt wird, entsteht im wahrsten Sinne des Wortes der Eindruck mangelnder Geistesgegenwart:

»Herr Lieutenant, wenn Sie das geringste Aufseh'n machen, so zieh' ich den Säbel aus der Scheide, zerbrich' ihn und schick' die Stück' an Ihr Regiments-Kommando. Versteh'n Sie mich, Sie dummer Bub.«

Was hat er g'sagt? Mir scheint, ich träum'! Red't er wirklich zu mir? Ich sollt' was antworten. ...« (17)

Solche Passagen bestätigen zunächst einmal den trivialen Sachverhalt, dass geäußerte Sprechakte und nicht geäußerte Gedanken zwar eine gemeinsame sprachliche Form haben können, aber eben unterschiedlichen Sphären angehören und mithin einen unterschiedlichen Status haben. Aber der einheitliche Status – also die Nicht-Dialogizität – der *nicht* geäußerten Gedanken des inneren Monologs lässt sich daraus nicht ableiten. Das zeigt sich sogar schon in der Verwendung der Anführungszeichen. Man kann, so lehrt uns ›Lieutenant Gustl‹ an einer anderen Stelle, auch in Gedanken zitieren (was natürlich ohne Absatzwechsel bewerkstelligt wird⁸):

»Du hast die schönsten Augen, die mir je vorgekommen sind,« hat neulich die Steffi gesagt. ... O, Steffi, Steffi, Steffi! –« (10)

Wie denkt man eigentlich ein Anführungszeichen? Kommt dabei der Satz, der in Anführungszeichen steht, noch einmal in derselben Weise als Gedanke ins Bewusstsein wie auch andere, eigene Gedanken? Stellt der Zusatz »hat neulich die Steffi gesagt« einen neuen Gedanken dar oder begleitet er das Denken des in Anführungszeichen gesetzten Satzes? In jedem Fall erscheint das in Anführungszeichen Gesetzte als ein Fertigprodukt, zu dem man sich irgendwie verhalten wird. Hier etwa, indem Gustl etwas ausstößt, was einem *expressiven* Sprechakt sehr nahekommt. Ähnlich und doch wieder ganz anders verhält es sich mit den in Anführungszeichen gesetzten Floskeln, die Gustl durch den Kopf gehen, als er über seine Nachrufe nachdenkt:

8 Anführungszeichen können darüber hinaus auch als bloße Benennungen vorkommen: »Traviata« (10), »Lohengrin« (33) oder der Buchtitel »Durch Nacht und Eis« (39) sowie als Wiedergabe dessen, was gerade zu hören ist, etwa am Schluss des Oratoriums: »Ihr, seine Engel – lobet den Herrn ...« (15).

»In der Zeitung möcht's auch stehen: ... ›Selbstmord eines jungen Officiers‹ ... Wie schreiben sie nur immer? ... ›Die Motive sind in Dunkel gehüllt‹ ... haha! ... ›An seinem Sarge trauern...‹ – Aber es ist ja wahr [...] ... ich muß mich umbringen [...]« (22).

Hier werden Fertigprodukte in Zitatzeichen wiedergegeben, die aber gleichwohl Gedanken des Protagonisten sind. Dass sie als solche herausgehoben werden, führt aber (u. a.) dazu, dass sich die Folgegedanken in anderer Weise dazu verhalten müssen. Das wiederum expressive »haha!« erwächst eben als Reaktion bzw. Kommentar auf die Floskel. Es beinhaltet zugleich eine Absetzbewegung, wodurch eine Art interner Dialogizität entsteht. Noch deutlicher wird dies bei Gustls imaginierten Abschiedsbriefen an seine Schwester Clara, für die er sich später einige Varianten ausdenkt. Die Passagen werden in Anführungszeichen wiedergegeben, als wären sie tatsächlich etwas, was man schon zitieren könnte. Vor allem der letzte, sich über sieben Zeilen erstreckende ›Entwurf‹ stellt in seiner Wohlgeordnetheit einen am Medium Schrift orientierten Fremdkörper dar, das der ›Autopoiesis des Bewusstseins‹ sozusagen für eine kleine Weile ein kontrolliertes Voranschreiten ermöglicht. Dann aber bricht der imaginierte Entwurf ab, und es schließt sich wiederum eine expressiv getönte Stellungnahme an:

»Ah, ich schreib' ihr lieber gar nicht ... Nein, da wird mir zum Weinen ... es beißt mich ja schon in den Augen, wenn ich d'ran denk« (43).

Schon die Art und Weise, wie Anführungszeichen in den Gedankenmonolog des Protagonisten integriert werden, macht deutlich, dass interne Status-Differenzierungen der textuellen Elemente (die beispielsweise im »Penelope-Monolog« fehlen) dazu führen, eine innere Dialogizität zu vermitteln. Dadurch, dass die wiedergegebenen Bewusstseinsinhalte sich in einer Absetzbewegung auf vorangegangene Bewusstseinsinhalte beziehen müssen, entsteht gleichsam eine innere Kommunikationssituation, die mit dem unscharfen Begriff ›Selbstgespräch‹ nur unzureichend erfasst wird.⁹ Inwiefern hier in einem eingeschränkten Sinne von

9 Eine inverse Verwendungsweise der Anführungszeichen lässt sich hier ebenfalls ›anführen‹: An drei Stellen gerinnt ein Gedankenfetzen Gustl *nachträglich* zu einer dann in Anführungszeichen gesetzten Formel, die ein Sich-Verhalten zum eigenen – selbstvergessenen – Gedanken impliziert: »Du irrst dich – aufgeschrieben wird's zum ewigen Gedächtniß, und dann möcht' ich sehen, ob du dich noch ins Kaffeehaus traust! – ha! ›das möcht' ich sehen‹ ist gut! ... ich möcht' noch Manches gern seh'n, wird nur leider nicht mehr möglich sein – aus is!« (37) – Die zweite Stelle: »Na, heut' nach Tisch werd' ich's schon genau wissen. ... Ah, ›nach Tisch‹ ist sehr gut!« (39) – Die dritte Stelle: »wenn ich wollt', könnt' ich noch immer den ganzen Krempel hinschmeißen. ... Amerika – Was ist das: ›Krempel‹? Was ist ein ›Krempel‹? Mir scheint, ich hab' den Sonnenstich!« (40)

Sprechakten die Rede sein kann, soll im Folgenden anhand von einigen Stellen erörtert werden, in denen keine Anführungszeichen zur Anwendung kommen.

5. Der ›Innere Monolog‹ aus sprechakttheoretischer Perspektive

Woher kommen die vielen Fragezeichen in diesem Monolog? Zeigt ein Fragezeichen nicht den Sprechakt des Fragens an, das Ausrufezeichen den Sprechakt des Befehlens? Aber sind Fragezeichen und Ausrufezeichen tatsächlich Teile eines Gedankens, oder stellen sie nicht vielmehr *Interpretationen* eines Gedankens dar? Und kann das Fragezeichen nicht umgekehrt auch ganz unterschiedliche Sprechakte anzeigen, z. B. eine echte oder eine rhetorische Frage oder sogar eine Aufforderung; oder ein Ausrufezeichen einen Befehl, einen Ausruf oder eine Warnung? Vor allem aber sind Sprechakte an jemanden gerichtet. Aber in welchem Sinne kann man eine sprachliche Handlung – ob geäußert oder nicht – an sich selbst richten? Über diese Fragen sollte man anhand konkreter Stellen nachdenken. Zum Beispiel dieser:

»Was ist denn das, daß ich auf einmal so ein blödes Herzklopfen krieg'? – Das wird doch nicht deßwegen sein ... nein, es ist, weil ich so lang' nichts gegessen hab' – – Aber Gustl, sei doch aufrichtig mit dir selber: – Angst hast du – Angst, weil du's noch nie probirt hast. ... Aber das hilft dir ja nichts, 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 werth bist du ja nie gewesen, so benimm dich wenigstens anständig zuguterletzt, das verlang' ich von dir! – So, jetzt heißt's nur überlegen – aber was denn? ... Immer will ich mir was überlegen... ist doch ganz einfach: – im Nachtkastelladel liegt er, geladen ist er auch, heißt's nur: losdrucken – das wird doch keine Kunst sein! – – Die geht schon ins G'schäft ... die armen Mädeln! – Die Adel' war auch in einem G'schäft [...]« (38)

Welchen Status hat die Frage, mit der diese Passage beginnt? Zunächst einmal ist mit ihr die *Feststellung* eines Zustands verknüpft: Gustl stellt fest, dass er Herzklopfen hat. Insofern handelt es sich – im Sinne von Searle – um ein »Assertiv« (Searle 1982, 31 f.).¹⁰ Dass Gustl dadurch, dass er es für sich feststellt, auch uns darüber informiert, kommt hinzu. Überhaupt können wir von der Welt, durch die sich Gustl während seines inneren Monologs bewegt, nur deshalb eine Vorstellung gewinnen, weil in seinen Gedanken allerhand Informationen stecken,¹¹ die

10 Zum Teil wird diese Klasse auch unter dem Namen »Repräsentativa« geführt.

11 Sowohl die inneren Wahrnehmungen wie »Herzklopfen« oder das Hungergefühl wie auch die äußeren Wahrnehmungen (»Die geht schon ins G'schäft«) können im inneren Monolog erst dann Bestandteil des Textes werden, wenn sich die Aufmerksamkeit gedanklich auf sie richtet oder wenn die Gedanken direkt oder indirekt erkennen lassen, dass diesbezügliche Wahrnehmungen stattgefunden haben.

aber nur dann, wenn sie Feststellungen werden, als Assertionen zu bezeichnen sind. Ihr »illokutionärer Witz« besteht darin, »den Sprecher (in unterschiedlichem Maß) darauf festzulegen, daß etwas der Fall ist« (ebd. 31). Mit einer Frage ist die Assertion verbunden, insofern Gustl sich daraufhin anschickt, eine hypothetische Antwort zu geben, die er aber erstens ›nicht zu Ende denkt‹ und zweitens nur in Form einer Negation (es »wird doch nicht«) zulässt. Das »deßwegen« ist ein überaus interessanter Statthalter (letztlich mit deiktischer Funktion), weil es auf etwas verweist, was *nicht* verbalisiert, aber gleichwohl als im Bewusstsein präsent angenommen werden muss. Das wirft auch ein Licht auf die sich anschließenden Auslassungspunkte, denn in ihnen muss ja gewissermaßen stecken, was der Text nicht ausspricht. Hier und überhaupt besagen die Auslassungspunkte, dass auch der innere Monolog (aus welchen Gründen auch immer) *nicht alles* artikuliert, was im Subjekt vor sich geht.

Der im Folgenden – als weitere Assertion – artikuliert Grund für das Herzklopfen stellt eine Vermutung dar (»es ist, weil ich so lang’ nichts gegessen hab’«). Dem folgt nun ein doppelter ›Gedankenstrich‹. Er signifiziert (vor allem in Form der Verdopplung) weniger das Vergehen von Zeit als einen markanten Rollenwechsel. Denn hier wird nun eine veritable *Bühne* aufgemacht, auf der sich Gustl selbst verhält, indem er sich in der zweiten Person adressiert und zum Geständnis bringen möchte: »Aber Gustl, sei doch aufrichtig mit dir selber«. Sprechakttheoretisch lässt sich das leicht als zu den »Direktiven« gehörig klassifizieren (Searle 1982, 32 f.). Interessant ist, dass diese Selbstadressierung eine recht konsistente, in keiner Weise gedankenflüchtige Passage anzuschließen erlaubt. Indem den Gedanken eine ›Sprechaktförmigkeit‹ gegeben wird, nähert sie sich einer Abfolge wirklicher Äußerungen an, die auch harte Urteile enthält (»Viel werth bist du ja nie gewesen«) und in einer direkten Aufforderung gipfelt (»das verlang’ ich von dir!«).

Man könnte nun schlussfolgern, dass diese Passage eine Art ›innerer Dialog‹ ist – ein Selbstverhör mit verteilten Rollen. Das trifft jedoch nicht zu: Zwar mag es die Rolle des Verhörenden geben, aber die Rolle des Verhörten gibt es nicht. Auf den direktiven Sprechakt erfolgt keine Antwort, keine direkte Reaktion. Stattdessen wird – nach einem Gedankenstrich, versteht sich – mit »So, jetzt heißt’s nur überlegen« fortgesetzt. Sprechakttheoretisch gesehen, müsste man hier schließen, dass derjenige, der mit »das verlang’ ich von dir!« angesprochen wurde, zumindest zu verstehen gibt, dass er verstanden hat, was Searle den »illokutionären Akt« nennt (Searle 1983, 84–113). Das ist aber beim inneren Monolog nicht sinnvoll, da die direktive ›Äußerung‹ ja vom ›Hörer‹ selbst ausgeht. Insofern haben mentale Akte grundsätzlich keine illokutionäre, also mit einem kommunikativen Ziel geäußerte, Kraft. Eine Fortsetzung mit so etwas wie ›Ja, ich will es versuchen‹ wäre völlig unplausibel. Denn das sozusagen ›proto-sprechakthaft‹ artikuliert ›Verlangen‹, sich auf eine bestimmte Weise zu verhalten, ist ja schon durch seine ›Artikulation‹ verstanden worden. Ohnehin deutet der Übergang von »Gustl, sei doch aufrichtig mit dir selber« hin zu »das verlang’ ich von dir!« in eine andere

Richtung. Während ersteres die Aufforderung darstellt, etwas zuzugestehen, also einen sprachlichen Akt zu vollziehen, fordert letzteres eine Veränderung des *Verhaltens* (nämlich sich »anständig« zu benehmen). Da Gustl diese Forderung nach einer Verhaltensänderung nur als an sich selbst gerichtet verstehen kann, ähnelt sie eher der Übernahme einer Verpflichtung, wodurch sie einem anderen Typ von Sprechakt zugeordnet werden müsste, nämlich dem der »Kommissive« (Searle 1982, 33 f.); der paradigmatische Sprechakt der Kommissive ist das »Versprechen«, dessen Analyse Searle überhaupt in den Mittelpunkt seiner Betrachtungen stellt (Searle 1983, 88–99). Searle stellt fest, dass »direktive« und »kommissive« Sprechakte sich spiegelbildlich zueinander verhalten: »Der Witz eines Versprechens ist es, den Sprecher darauf festzulegen, daß er etwas Bestimmtes tut [...]; der Witz einer Aufforderung hingegen ist es, daß man versucht, den Hörer dazu zu bringen, daß er etwas Bestimmtes tut.« (Searle 1982, 33) Daraus folgt nun messerscharf, dass beide Akte zusammenfallen, wenn Sprecher und Hörer zusammenfallen.

Gustls Fortsetzung, »So, jetzt heißt's nur überlegen«, ist aus dieser Perspektive ganz folgerichtig: In ihr kommt der *Vorsatz* zum Ausdruck, sich nunmehr »anständig« zu benehmen. D. h. zunächst, sich zu *sammeln*, um das weitere Vorgehen *zielgerichtet* anzugehen. Gustl möchte sich auf eine bestimmte Handlung (sich umzubringen) und ein bestimmtes Verhalten (sich bis dahin »anständig« zu benehmen) *verpflichten*: Insofern ist die Gruppe der kommissiven Sprechakte die entscheidende Kategorie in dieser Passage des inneren Monologs, die alle anderen Proto-Sprechakte gewissermaßen gründiert. Die »wesentliche Bedingung« des Versprechens »liegt«, so Searle, »in der Absicht« des Sprechers, »sich mit der Äußerung« eines bestimmten Satzes »zur Ausführung« einer bestimmten Handlung »zu verpflichten« (Searle 1983, 93). Schon in dieser Formulierung zeichnet sich aber ein zentrales sprechakttheoretisches Problem ab. Es ist klar, dass das Kriterium für die Übernahme der Verpflichtung nicht darin bestehen kann, dass sie auch wirklich eingehalten wird. Entscheidend ist die (aufrichtige) *Absicht*, der Verpflichtung entsprechend zu handeln. *Absichten* kann man aber auch haben, wenn man sie *nicht* äußert. Es scheint daher, dass man sozusagen die Wirkung kommissiver Sprechakte erzielen kann, indem man sie nur ›in Gedanken äußert‹. Ein Hörer wäre insofern nicht erforderlich, sondern nur der *Zeuge* einer Selbstbindung. Und tatsächlich verwenden wir das Wort »Versprechen« nicht selten in dieser Weise: ›Ich habe mir selbst das Versprechen gegeben...‹.

Daraus folgt aber nicht, dass sich Gustl in Gedanken ein Versprechen geben kann. Er kann nur wännen, sich in Gedanken dadurch zu verpflichten, dass er zu sich selbst spricht. Auch diesem ›Akt‹ wohnt keine illokutionäre Kraft inne. Schon unmittelbar nach dem Vorsatz »So, jetzt heißt's nur überlegen«, heißt es: »– aber was denn? ... Immer will ich mir was überlegen...«. Nicht nur weicht Gustl so gleich wieder von der Bahn geordneten Überlegens ab, sondern auch das ›Überlegen‹ selbst gerät sogar in eine Art Motivverdacht. Die Autopoiesis des Bewusstseins ist eben konstitutiv unaufmerksam und kann nur rückwirkend fest-

stellen, dass sie wieder unaufmerksam gewesen ist. Man kann es auch so sagen: Alle Selbstbindungen bleiben unverbindlich, weil die Bühne der Selbstbindung immer nur momentweise aufgebaut werden kann, bevor der Schauplatz des Bewusstseins wieder das Geschehen bestimmt.

6. Das Unbewusste, das Vorbewusste und das ›Mittelbewusstsein‹

Es ist wohl verführerisch, die Struktur, dass sich jemand verpflichtet, indem er sich selbst etwas befiehlt, in den Kategorien von Ich, Über-Ich und Es zu beschreiben: Das bewusste Ich ist dann die Bühne bzw. der Schauplatz, wo Über-Ich und Es gegeneinander kämpfen, weil das Über-Ich etwas verlangt, dessen Erfüllung das Es hintertreibt usw. Entsprechend findet man vor allem in der älteren Literatur zu ›Lieutenant Gustl‹ Urteile wie: »Gustl erscheint wie eine Marionette, die an den Fäden von Trieb und Norm hin- und hergezogen wird.« (Knorr 1988, 96) Oder: »Mit psychoanalytischen Worten gesprochen beherrschen Gustl Es und Über-Ich.« (Geissler 1982, 129; ausführlich auch Niehaus 1995, 172–174)

Solche Beschreibungen oder besser Einordnungen verfehlen das, was in einem inneren Monolog an Dialogizität vor sich geht, auf einer kategorialen Ebene: Sie münzen die Darstellung von wechselnden Bewusstseinsinhalten in Eigenschaften einer fiktiven Person bzw. eines fiktiven ›psychischen Apparates‹ um. Ein innerer Monolog bringt keine psychischen Instanzen auf die Bühne, sondern ein psychisches System, das im Fall von ›Lieutenant Gustl‹ nicht mit sich im Reinen ist (wie Molly Bloom beim Wegdämmern), sondern im Unreinen. Hier passt nicht das zweite topische Modell mit den Instanzen ›Ich‹, ›Über-Ich‹ und ›Es‹, sondern das erste, das zwischen den Systemen ›bewusst‹, ›vorbewusst‹ und ›unbewusst‹ unterscheidet.¹² Die »Systeme ›Ubw‹ und ›Vbw‹« können in einem inneren Monolog, der die Autopoiesis des Bewusstseins simuliert, *per definitionem* bzw. trivialerweise nicht zur Darstellung gebracht werden (der innere Monolog ist als Schauplatz kein ›anderer Schauplatz‹), aber sie sind nicht auf dieselbe Weise ausgeschlossen. Vorbewusste Inhalte sind nicht verdrängt worden und können daher ins Bewusstsein geholt werden. Unbewusste Inhalte können Freud zufolge weder bewusst noch vorbereusst werden, weil sie, wie bekannt, einer »entscheidende[n] Zensur« (Freud 2000, 150) unterliegen. Ebenfalls bekannt, aber weniger im allgemeinen Bewusstsein ist hingegen, dass Freud bei seiner Beschreibung dieser Mechanismen auch »eine Zensur zwischen ›Vbw‹ und ›Bw‹ nahegelegt« (ebd.) sieht. Diese zweite Form der Zensur »unterscheidet sich von der eigentlichen Zensur (zwischen Ubw und Vbw) dadurch, dass sie weniger entstellt als

12 Vgl. vor allem das 6. Kapitel »Der Verkehr der beiden Systeme« in Sigmund Freuds ›Das Unbewusste‹ [1915] (Freud 2000, 149–154); s. auch den Artikel ›Vorbewußt, das Vorbewußte‹ (Laplanche/Pontalis 1980, 612–615).

auswählt, da ihre Aufgabe vor allem darin besteht, das Bewußtsein störender Inhalte zu vermeiden. Sie begünstigt somit die Ausübung von Aufmerksamkeit.« (Laplanche/Pontalis 1980, 614)

Es ist diese zweite Form der Zensur, die für den dramatischen Modus des inneren Monologs und damit auch für dessen Dialogizität verantwortlich ist. Aus den möglichen Bewusstseinsinhalten für die Fortsetzung seiner Operationen muss das Bewusstsein aus dem Vorbewussten diejenigen auswählen, die keine Störung darstellen. Je mehr Bewusstseinsinhalte sich dann nachträglich als unpassend erweisen, desto mehr davon wird als Störung aufgefasst, und das Subjekt – hier der Leutnant Gustl – nimmt sich, wie beschrieben, als unaufmerksam und zunehmend wider Willen als Schauplatz wahr. Das, was als Störung eindringt, stört folglich – wie man sagen könnte – nicht absolut, sondern nur im Moment. Die störenden Gedanken werden nicht verbannt, weil sie Kraft einer Zensurbehörde namens Über-Ich nicht gedacht werden dürfen, sondern weil sie hier und jetzt vom Ziel ablenken. Hier eine weitere Passage, in der das besonders deutlich wird. Gustl malt sich aus, wie die Leute bei der Nachricht über seinen Tod reagieren werden (was natürlich an sich selbst schon eine Ablenkung darstellt):

»... Ueberhaupt, weinen werden gar viele Leut'. ... Um Gotteswillen, die Mama! – Nein, nein, daran darf ich nicht denken – ah nein, daran darf absolut nicht gedacht werden ... an zu Haus wird nicht gedacht, Gustl, verstanden? – Nicht mit dem allerleisesten Gedanken. ... Das ist nicht schlecht, jetzt bin ich gar im Prater ...« (26)

Wenn darüber nachgedacht wird, wer um ihn weinen wird, liegt es nahe, gleichsam die eigene Mutter aus dem Vorbewussten zu holen. Das ist aber eine (in Form eines expressiven Sprechakts realisierte) Störung, weil es die Gefühle in eine ›weiche‹ Richtung lenkt, die dem zielgerichteten Weg zur Ausführung des Suizids nicht förderlich ist. Es folgt also ein energisches und eindringlich wiederholtes Veto, das in besonderer Weise die logische Verbindung von direktivem und kommissivem Sprechakt veranschaulicht. Das Veto erfolgt eben nicht, weil es nicht gestattet ist, an die Mutter zu denken, der Gedanke an die Mutter fällt nicht grundsätzlich der Zensur anheim, sondern nur in diesem Moment. Interessanterweise kommt Gustl hier die konstitutive Unaufmerksamkeit der Autopoiesis des Bewusstseins zupass: Sein Vorsatz wird ja nicht dadurch ›in die Tat‹ umgesetzt, dass er an ihm festhält, sondern dass ihm eine neue (in diesem Moment willkommene) Ablenkung über den Weg läuft – das abgelenkte Wahrnehmungs-Bewusstsein konstatiert (in einem assertiven Akt), dass er sich schon im Prater befindet.

Einerseits befindet sich Gustl in einer Lage, in welcher das Ineinandergreifen von Bewusstem und Vorbewusstem dazu führt, dass sich sein Denken gewissermaßen sprechaktförmig ausdifferenziert. Es kommt zu Ausrufen und zum Ins-Wort-Fallen, zu Fragen und Aufforderungen, zu Versprechungen und zu Feststellungen usw. Aber die Rollen, von denen diese Proto-Sprechakte vollzogen

werden, sind ihrerseits temporär. Sie ergehen unter der Voraussetzung, dass das Bewusstsein ein Schauplatz ist, der sich nicht kontrollieren lässt und nicht zuletzt deshalb ein so interessanter Analysegegenstand ist. Schnitzler selbst hat dies mit dem Begriff des »Mittelbewusstseins« zu fassen versucht, den er in einer viel späteren Überlegung gegen die Freud'sche »Trennung von Ich, Überich und Es«, geltend machen wollte, die er für »geistreich, aber künstlich« hielt (Schnitzler 1976, 283; Renner ²2010, 111 f.). Vielmehr komme »[e]ine Einteilung in Bewußtsein, Mittelbewußtsein und Unterbewußtsein [...] den wissenschaftlichen Tatsachen näher.« Das »Mittelbewußtsein« nimmt dabei für Schnitzler die Rolle des ›Systems Vbw‹ ein, ohne allerdings zwischen den beiden Formen der Zensur zu unterscheiden: Es sei »das ungeheuerste Gebiet des Seelen- und Geisteslebens; von da aus steigen die Elemente ununterbrochen ins Bewußte auf oder sinken in Unbewußte hinab.« (Renner ²2010, 112)

Andererseits fehlt diesen Proto-Sprechakten die illokutionäre, also kommunikative Kraft. Die Dialogizität ist nicht dialogisch. Das heißt nicht, dass die Akte nicht wirksam sind. Wenn Gustl sich verbietet, an die Mutter zu denken, und dann danach tatsächlich nicht mehr an die Mutter denkt, so kann man das durchaus als eine Wirkung dieses Verbots bezeichnen. Aber diese Wirkung verdankt sich nicht der illokutionären Rolle,¹³ sondern dem, was Austin und Searle den »perlokutionären Effekt« nennen (vgl. etwa Searle 1983, 72–74). Das Verbot funktioniert nicht deshalb, weil Gustl versteht, dass es eines ist, vielmehr versucht er *mit Macht* (daher die forcierte Wiederholung), diesen Zustand des Nicht-an-die-Mutter-Denkens herzustellen. Mag sein, dass er mit dem Verbot an die eigene Adresse Erfolg hat, aber die Reichweite dieses Erfolgs ist gering. Denn bald wird er vergessen haben, dass er sich das Verbot auferlegt hat. Er müsste und muss sich vielmehr erneut daran *erinnern* (auch das ist ein Proto-Sprechakt). Einige Zeit später heißt es entsprechend: »Und die Mama ... Herrgott, die Mama ... nein, ich darf daran nicht denken ... wenn ich daran denk', bin ich im Stand', eine Gemeinheit zu begehen.« (29) Das ist ja das Kardinalproblem einer Autopoiesis des Bewusstseins. Gustl erinnert sich nicht nur an seinen Selbstmordentschluss, sondern auch an dessen Vergessen: »Bin ich denn wahnsinnig, daß ich das immer vergess' ?« (25) Etwas Definitives ist auf diese Weise nicht zu bekommen.

7. Dialogizität als Sich-Beraten

Wie lässt sich nun diese Dialogizität genauer modellieren? Von den fünf Sprechakttypen, die Searle unterscheidet, kommen vier in ihrer Proto-Form in Gustls innerem Monolog vor: Expressive, Assertive, Direktive und Kommissive. Der fünfte Typ kommt nicht vor: die »Deklarative«. Als Deklarationen bezeichnet

13 Mit »illokutionärer Rolle« übersetzt Eike von Savigny den Begriff der »*illocutionary forces*« in Austins »How to do things with Words« (Austin ²1998, 117).

Searle, wie man vereinfacht sagen kann, das, was man schon vor aller Sprechakttheorie als sprachliches Handeln aufgefasst hat. Formal: »Der autorisierte Sprecher bringt einen im propositionalen Gehalt angegebenen Sachverhalt dadurch zustande, dass er im Grunde genommen sagt: ›Ich erkläre den Sachverhalt für bestehend‹« (Searle 1982, 47). Es ist sozusagen das Maximum dessen, was ein Sprechakt zu tun vermag – und damit das Maximum dessen, was in einem inneren Monolog *nicht* getan werden kann. Und erst recht nicht durch Gustl, der nicht einmal, wenn er sich dazu autorisiert fühlte, seine Ehre als wiederhergestellt *deklariieren* könnte. Es muss am Ende ein äußeres, nichtsprachliches Ereignis sein – der rechtzeitige Tod des Bäckermeisters –, das die Ehre wiederherstellt. Ein deklarativer Sprechakt bedarf schon deshalb der Äußerung, weil er *als solcher* anerkannt werden muss. Um ein beliebtes Beispiel zu variieren: Der Satz: »Hiermit ist die Sitzung geschlossen« schließt die Sitzung nur, wenn er von demjenigen, der zur Schließung der Sitzung autorisiert ist, auch geäußert und vernommen wird. Sonst reden die Leute ewig weiter.

Der deklarative Sprechakt bewirkt etwas Definitives, weil er explizit performativ ist und in ihm die reine illokutionäre Kraft haust. Man muss in einer bestimmten, institutionell verankerten *Position* sein, um ihn vollziehen zu können. Das Bewusstsein hingegen, das nur als »Selbsttransformation« bzw. »Dauerzerfall« existiert, kann *per definitionem* nur etwas Vorläufiges generieren (vgl. Luhmann 1985, 403). Etwas Definitives entstünde nur, wenn das Bewusstsein von Gustl die Person des Leutnants Gustl dazu motivieren würde, die Schusswaffe aus dem »Nachtkastelladel« (38) zu nehmen und abzudrücken.

Es gibt eine bestimmte soziale bzw. institutionell gerahmte Situation, die in besonderer Weise dadurch charakterisiert bzw. definiert ist, dass in ihr alle Typen von Sprechakten vorkommen können, aber *keine* deklarativen Sprechakte. Das ist die Situation des *Sich-Beratens*, des gemeinsamen Überlegens. Das Sich-Beraten (die Deliberation) kommt zeitlich und logisch *vor* der Deklaration. Alles, was beim Sich-Beraten verlautbart wird, ist vorläufig.¹⁴ Zum Beispiel zieht sich das Gericht zur Beratung zurück, um dort zu einer Entscheidung zu kommen. Das Sich-Beraten ist eine Situation, die aus einer Vielzahl von Sprechakten zusammengesetzt ist: Es können Feststellungen, Versprechungen gemacht und zurückgenommen werden; es können Aufforderungen adressiert und Dinge zum Ausdruck gebracht werden. Aber niemand ist befugt, etwas zu deklarieren. Entscheidend für die spezifische Form der Dialogizität des Sich-Beratens ist, dass nicht nur alle Sprechakte möglich sind, sondern auch von allen geäußert werden können. Das Sich-Beraten kann zwar ein Dialog zwischen Zweien sein, aber auch diese beiden sind dann nicht der Beratene auf der einen Seite und der Beratende auf der anderen Seite. Hinzu kommt, dass es nicht möglich ist, Themen und

14 Vgl. das Sprichwort aus dem Römischen Recht: *Deliberandum est diu quod statuendum est semel* (»Es ist lange zu bedenken, was einmal für allemal beschlossen werden muss«).

Aspekte aus der Situation des Sich-Beratens auszuschließen, da niemand ein Machtwort sprechen kann. Insofern in der Situation des Sich-Beratens alle Stimmen ihre Berechtigung haben, sind auch alle Abschweifungen erlaubt.¹⁵

Alles ist vorläufig und auf Vorbehalt. In Bezug auf den *Anlass* des Sich-Beratens, der Deliberation, sind alle ihre Sprechakte Proto-Sprechakte. Daraus resultiert das Hauptproblem des Sich-Beratens, der Deliberation: Es handelt sich um eine Situation, die sich selbst *nicht terminieren* kann, aber zu einer Entscheidung kommen muss. Die Terminierung muss von außen kommen. Die Analogie zum inneren Monolog in ›Lieutenant Gustl‹ scheint auf der Hand zu liegen: Auch bei ihm überkreuzen sich die Proto-Sprechakte, ohne dass er zu einem Ende kommen könnte; auch er muss, wie es den Anschein hat, immer wieder mit sich selbst zu Rate gehen. Die Analogie zwischen der Beratung als einer sozialen Situation zwischen Mehreren und der Unschlüssigkeit in der Entscheidungssituation eines Einzelnen ist schon auf der sprachlichen Ebene gegeben – man kann eben mit *sich selbst zu Rate gehen*. Und dies erzeugt eben keinen Dialog zwischen Zweien, sondern eine Dialogizität, eine Pluralität von Stimmen, bevor das Subjekt schlussendlich mit *einer* Stimme sprechen, etwas deklarieren muss.

Valéry Larbaud, der mit James Joyce gut bekannt war, hat 1923, als der Terminus *monologue intérieur*, noch gar nicht im Schwange war, ebenfalls eine – Edouard Dujardin gewidmete – Monolog Erzählung veröffentlicht. Sie heißt ›Mon plus secret conseil‹, zu Deutsch: ›Heimlichste Beratung‹ (Larbaud 1977, 5–103). In ihr schleppt sich der Monologisierende über einen längeren Zeitraum in einer Liebesfrage so dahin, geht immer wieder mit sich zu Rate und kann zu keiner Entscheidung kommen. Am Ende gibt es ein *fade out*, eine Art Einschlafen des Protagonisten und des Textes, ohne Entscheidung. Das geht bei ›Lieutenant Gustl‹ gerade nicht. Man kann das, was in Gustl in dieser Nacht vorgeht, auch als »heimlichste Beratung« modellieren, aber die Vorzeichen sind gewissermaßen umgekehrt, weil es gar nichts zu beraten gibt. Denn die Entscheidung – so jedenfalls die Auffassung des Monologisierenden – steht ja schon fest.¹⁶ Die Zeit, bis sie ins Werk gesetzt werden kann, weil ja der Revolver noch im Nachttisch liegt, ist nicht dazu angetan, sie besser zu begründen, sondern sie führt im Gegenteil auf immer neue Abwege bzw. Ablenkungen. Nicht umsonst denkt Gustl an einer Stelle (ob zu Recht oder zu Unrecht, ist gleichgültig): »Mir scheint, wenn ich das Ding bei mir hätt' ... jetzt würd' ich abdrücken«. (25) Dass es eigentlich nichts mehr zu bedenken und zu überlegen gibt, wiederholt Gustl in verschiedenen Varianten. Insofern handelt es sich hier um ein Mit-sich-zu-Rate-Gehen im

15 Ein schönes Beispiel für das, was in dieser Situation alles möglich ist, bietet der Film ›12 Angry Men‹ (Die zwölf Geschworenen; 1957) von Sidney Lumet, der ausschließlich die geschlossene Beratungssituation in einer Mordsache zeigt.

16 Man muss daran erinnern, dass es in ›Lieutenant Gustl‹ *keinen Konflikt* gibt.

Leerlauf. Umso besser führt dieser Leerlauf aber die besondere Dialogizität vor Augen, die sich der Innere Monolog als Form aneignen kann.

Was, so könnte man am Ende fragen, wäre wohl die »heutige« Form des inneren Monologs, von der Marie Luise Kaschnitz in einem Brief an Ingeborg Bachmann im November 1957 gesprochen hat: »Wenn Du kommst, bring etwas von der neuen Prosa mit, ja? Mich locken jetzt kurze Geschichten sehr, so Gedankengeschichten à la Leutnant Gustl aber eben heutig.« (Bachmann et al. 2023, 35)

Literatur

- Austin, John L. (²1998): Zur Theorie der Sprechakte [How to do things with Words] [engl. 1962]. Dt. Bearb. von Eike von Savigny. Stuttgart.
- Avanessian, Armen/Hennig, Anke (2012): ›Präsens‹. Poetik eines Tempus. Berlin.
- Bachmann, Ingeborg/Kaschnitz, Marie Luise/Domin, Hilde/Sachs, Nelly (2023): ›über Grenzen sprechend‹. Briefwechsel. Hrsg. von Barbara Agnese. München/Berlin/Zürich.
- Cohn, Dorrit (2013): »Ich döse und wache«. Die Normabweichung gleichzeitigen Erzählens. In: Avanessian, Armen/Hennig, Anke (Hrsg.): Der Präsensroman. Berlin. S. 125–138.
- Derrida, Jacques (1974): Grammatologie [1967]. Aus dem Frz. von Hans-Jörg Rheinberger und Hanns Zischler. Frankfurt a.M.
- Dostojewski, Fjodor (1914): Die Sanfte. Eine phantastische Erzählung [russ. 1876]. Deutsch von Alexander Eliasberg. Leipzig.
- Dostojewski, Fjodor (1996): Verbrechen und Strafe. Roman [russ. 1866]. Neuübers. von Swetlana Geier. Frankfurt a.M.
- Dujardin, Édouard (1984): Die Lorbeerbäume sind geschnitten [*Les lauriers sont coupés*, 1887]. Deutsch von Irene Riesen. Zürich.
- Dujardin, Édouard (1931): Le monologue intérieur – Son apparition, ses origines, sa place dans l'œuvre de James Joyce. Paris.
- Freud, Sigmund (2000): Das Unbewußte [1913]. In: Freud, Sigmund: Studienausgabe. Bd. 3. Frankfurt a.M. S. 118–173.
- Garschin, Wsewolod M. (1956): Vier Tage [*Tschetyre dnja*, 1877]. In: Garschin, Wsewolod M.: Die Erzählungen. Übertragen und Nachwort von Valerian Tornius. Leipzig. S. 7–22.
- Geissler, Rolf (1982): Arbeit am literarischen Kanon. Perspektiven der Bürgerlichkeit. Paderborn/München/Wien/Zürich.
- Goethe, Johann Wolfgang von (1981): Wilhelm Meisters Lehrjahre [1795/96]. In: Goethe, Johann Wolfgang von: Werke. Hrsg. von Erich Trunz. Bd. 7. München.
- Gomes, Mario (2008): Gedankenlesemaschinen. Modelle für eine Poetologie des Inneren Monologs. Freiburg i.Br.
- Hugo, Victor (1925): Der letzte Tag eines Verurteilten [*Le dernier jour d'un condamné*, 1829]. Aus dem Franz. von Alfred Wolfenstein. Berlin.
- Joyce, James (1927): Ulysses [engl. 1922]. Übertragen von Georg Goyert. Basel.

- Joyce, James (1982): Penelope. Das letzte Kapitel des ›Ulysses‹. Engl.-Deutsch. Frankfurt a.M. (mit den Übers. von Georg Goyert und von Hans Wollschläger).
- Knorr, Herbert (1988): Experiment und Spiel. Subjektivitätsstrukturen im Erzählen Arthur Schnitzlers. Frankfurt a.M.
- Laplanche, Jean/Pontalis, Jean-Bertrand (1980): Das Vokabular der Psychoanalyse. Frankfurt a.M.
- Larbaud, Valery: Heimlichste Beratung (1977). In: Larbaud, Valery: Glückliche Liebende [*Amants, heureux amants* ..., 1921]. Frankfurt a.M. S. 5–103.
- Luhmann, Niklas (1985): Die Autopoiesis des Bewußtseins. In: Soziale Welt 46. S. 402–446.
- Niehaus, Michael (1994): Die Vorgeschichte des inneren Monologs. In: Arcadia 3. S. 225–239.
- Niehaus, Michael (1995): »Ich, die Literatur, ich spreche...«. Der Monolog der Literatur im 20. Jahrhundert. Würzburg.
- Renner, Ursula (2010): Lassen sich Gedanken sagen? Mimesis der inneren Rede in Arthur Schnitzlers ›Lieutenant Gustl‹. In: Schneider, Sabine (Hrsg.): Die Grenzen des Sagbaren in der Literatur des 20. Jahrhunderts. Würzburg. S. 31–52.
- Renner, Ursula (2010 u. ö.): Kommentar. In: Schnitzler, Arthur. Lieutenant Gustl. Frankfurt a.M. S. 71–162.
- Schnitzler, Arthur (1976): Über Psychoanalyse. Hrsg. von Reinhard Urbach. In: Protokolle 11/2. S. 277–284.
- Schnitzler, Arthur (2010 u. ö.): Lieutenant Gustl [1900]. Hrsg. und kommentiert von Ursula Renner unter Mitarbeit von Heinrich Bosse. 2., verb. Aufl. Frankfurt a.M.
- Schnitzler, Arthur (2011): Lieutenant Gustl. Historisch-kritische Ausgabe. Hrsg. von Konstanze Fliedl. Berlin/New York.
- Searle, John R. (1982): Ausdruck und Bedeutung. Untersuchungen zur Sprechakttheorie [engl. 1979]. Frankfurt a.M.
- Searle, John R. (1983): Sprechakte. Ein sprachphilosophischer Essay [engl. 1969]. Übersetzt von R. und R. Wiggershaus. Frankfurt a.M.
- Stocker, Peter (2000): Art. ›Innerer Monolog‹. In: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Bd. II. Hrsg. von Harald Fricke u. a. Berlin/New York. S. 148–149.
- Zenke, Jürgen (1976): Die deutsche Monolog Erzählung im 20. Jahrhundert. Köln/Wien.

Prof. Dr. Michael Niehaus, Fernuniversität in Hagen, michael.niehaus@fernuni-hagen.de

Prof. Dr. Ursula Renner-Henke, Universität Duisburg-Essen, ursula.renner@uni-due.de