

„IF ONLY *HE* WOULD MAKE HER A WORLD“

Geschlechterbeziehungen in Arthur Schnitzlers ›Frau Berta Garlan‹ und D. H. Lawrences ›Lady Chatterley's Lover‹

Von Peter Krahe (Berlin)

Vor dem kulturellen und sozialen Hintergrund Österreichs vor dem Ersten Weltkrieg und Englands der 1920er-Jahre wird die Komplexität ehelicher Untreue in motivverwandten Werken untersucht. Zuzeiten durch die Darstellung sexueller Aspekte gleichermaßen Anstoß erregend, zeichnet Schnitzlers verhaltene Psychologie resignativ die Unausweichlichkeit weiblichen Scheiterns, während Lawrence radikal-vitalistisch eine neue Freiheit der Geschlechter proklamiert, die gleichwohl männlich dominiert bleibt.

The intricacies of conjugal fidelity are assessed in two thematically similar works against the cultural and social background of Austria before the First World War and England in the 1920s. Although equally frowned upon for their explicit treatment of sexual matters, Schnitzler's subtle psychology resigns itself to the inevitability of failure for the female, whereas Lawrence enthusiastically proclaims a new radical freedom for the sexes, which nonetheless remains male-dominated.

Ich halte es überhaupt für sehr einseitig, die Frauen nur aufs Erotische hin zu beurteilen. Wir vergessen immer wieder, daß es im Leben jeder Frau, auch wenn sie Liebhaber hat, eine Menge Stunden gibt, in denen sie an ganz andere Dinge zu denken hat als an die Liebe.¹⁾

Um die große politische und kulturelle Epochenwende des Ersten Weltkriegs gruppieren sich gewissermaßen symmetrisch zwei literarische Werke, die die gesellschaftliche Thematik von Partnerschaft und Ehebruch in ihren Mittelpunkt gestellt haben: Arthur Schnitzlers früher Roman ›Frau Berta Garlan‹, erschienen 1901, und D. H. Lawrences letzter großer Roman ›Lady Chatterley's Lover‹ von 1928 sind gewiss mit ihrem österreichischen Kleinstadtmilieu der Wende zum 20. Jahrhundert gegenüber dem englischen Landhaus- und Bergbauambiente der Zwischenkriegszeit vor einem denkbar unterschiedlichen Hintergrund angesiedelt.²⁾ Trotz D. H.

¹⁾ ARTHUR SCHNITZLER, *Das weite Land*, in: *Gesammelte Werke*, hrsg. von HARTMUT SCHEIBLE, Düsseldorf und Zürich, 2002/03, 3 Bde., II, S. 663.

²⁾ Nachweise aus diesen beiden Büchern erfolgen als eingeklammerte Seitenzahlen im Text im Anschluss an die Belege: SCHNITZLER, *Frau Berta Garlan*, in: *Werke*, III, S. 5–140; D. H. LAWRENCE, *Lady Chatterley's Lover*, 2. Aufl., Harmondsworth 1961; Titelzitat S. 222.

Lawrences starken persönlichen und kulturellen Verbindungen nach Deutschland scheint eine eingehende Beziehung zu Schnitzlers Werk nicht nachweisbar zu sein,³⁾ auch wenn von ›Frau Berta Garlan‹ bereits 1913 eine englischsprachige Übersetzung unter dem Titel ›Bertha Garlan‹ erschienen war.⁴⁾ Und doch gibt es dort in der Nebenhandlung, ausgehend von der Konstellation eines an den Rollstuhl gefesselten Mannes mit seiner jungen und physisch vernachlässigten Ehefrau, eine Thematik der Geschlechterverhältnisse, die gerade angesichts der verschiedenen zeitlichen und räumlichen Gegebenheiten in ihrer künstlerischen Gestaltung und dem unterschiedlichen Umgang mit gesellschaftlichen Tabuvorstellungen zum Vergleich herausfordert. Wenn auch beide Autoren wegen ihrer Werke ein gerüttelt Maß an Erfahrung mit staatlichen Interventionen und literarischer Zensur machen mussten, ist ›Lady Chatterley‹, so der deutsche Titel unter Wechsel des Betrachtungswinkels, wegen handlungsbedingter Freizügigkeiten und sprachlicher Unverblümtheit selbst in nicht primär literaturinteressierten Kreisen ein geflügeltes Wort geworden, wohingegen Schnitzlers ›Frau Berta Garlan‹ seine brisante Thematik von Ehebruch und Abtreibung am Beispiel der Eheleute Rupius vorgeblich in einer Nebenhandlung und gewissermaßen unterhalb der Wahrnehmungsschwelle der zeitgenössischen Zensur entfalten kann und deshalb kein Skandalwerk wie dessen Novelle ›Leutnant Gustl‹ (1900) oder das Theaterstück ›Reigen‹ (1903) geworden ist. Ausgehend von der Figurenkonstellation will der folgende Beitrag Schnitzlers und Lawrences Werke mit Blick auf die jeweils spezifische Darstellung der Geschlechterrollen in ihrer sozialgeschichtlichen Wirklichkeit von ehelicher Treue, Lust, Ehebruch und Schwangerschaft untersuchen. Dabei sollen die literarische Technik der Darstellung, Erzählhaltung und Perspektive angesichts sich wandelnder gesellschaftlicher Werte in ihrer auch sprachlichen Auseinandersetzung mit Tabuhaltungen zwischen Subversion und Provokation und schließlich der emanzipatorische Anspruch der Erzähler gewürdigt werden.

I.

In ›Lady Chatterley's Lover‹ erzählt ein allwissender Erzähler mit deutlicher Sympathiesteuerung und gelegentlichen Passagen in erlebter Rede aus der Perspektive Connies, während ›Frau Berta Garlan‹ durchgängig ohne wertenden Erzählerkommentar und weithin in erlebter Rede, mitunter innerem Monolog aus der Perspektive der Titelheldin berichtet wird.⁵⁾ Der dementsprechend auf Abstand gehaltene Leser erfährt objektiv weniger als bei Lawrence. Während bei diesem

³⁾ CARL KROCKEL, Conclusion: The Lady Chatterley Novels, in: D. H. Lawrence and Germany. The Politics of Influence, Amsterdam, New York, 2007, S. 301–307.

⁴⁾ Schnitzler, Briefe 1913–1931, hrsg. von PETER MICHAEL BRAUNWARTH u. a., Frankfurt/M. 1984, S. 366.

⁵⁾ SILVIA JUD, Arthur Schnitzler, ›Frau Berta Garlan‹ (1901), in: Erzählkunst der Vormoderne, hrsg. von ROLF TAROT, Bern 1996, S. 417–447. Zur Erzähltechnik, Erzählerfigur in ›Schwundstufe‹ (S. 428).

der allwissende Erzähler das Publikum mit Ursache und Schwere der Behinderung Cliffords von vornherein vertraut macht – „crippled for ever, knowing he could never have children“ (5) –, wird diese Information bezüglich des Herrn Rupius aus der Perspektive Bertas erst nachgetragen und begründet ihre Hemmung ihm gegenüber: „damals hatte er ihr erzählt, sein Leiden wäre unheilbar“ (21). Der Verdacht von Annas Untreue liegt auch bei Bertas nächstem Besuch stets dicht unter der Oberfläche, wenn sie ihre Vorzüge in gemeinhin sozial erwünschter Weise lobt: „Ihre Frau sieht so schlank und jung aus wie ...“ (23). Am Horizont der arglosen Berta geht vorbei, weshalb daraufhin das „Antlitz von Herrn Rupius ganz starr“ wird und wie diese äußeren Zeichen körperlichen Wohlbefindens bei seiner Frau auf jene physische Befriedigung deuten könnten, die ihr vonseiten des Ehemannes verwehrt ist.

Während bei Schnitzler ansonsten der Adel mit seinen ins Wanken geratenen Wertvorstellungen um die Wende zum 20. Jahrhundert eine große Rolle spielt, entfaltet sich die Dynamik dieser beiden Ehebeziehungen jeweils mit der Untreue der Frau vor dem sehr unterschiedlichen Hintergrund einerseits der kleinbürgerlichen österreichischen Gesellschaft um die Jahrhundertwende und andererseits des englischen Landadels der 1920er-Jahre. Die angesichts der Industrialisierung und im Gefolge der Verwerfungen des *Great War* von 1914 bis 1918 erschütterte englische Adelsgesellschaft erscheint so im Kontrast zu kleinbürgerlicher Begrenztheit. Die Nachkriegsgeneration in ihrer spezifischen Situation in England wird von Lawrence vielfach wertend geschildert, während der zeitliche Hintergrund bei Schnitzler nicht ausgeführt, sondern gewissermaßen als gegeben vorausgesetzt erscheint.

Es grenzt fast an Satire, wenn sich inmitten des Generationswandels und der längst vollzogenen Umgestaltung Englands von der ländlichen in eine industrielle und kommerzielle Gesellschaft Connie in die Arme eines Wildhüters flüchtet, als eines Vertreters des organischen gegenüber dem mechanistischen Prinzip, und gerade diese Beziehung als „escape route from a fallen and damned world“ verstanden werden soll.⁶⁾ Wo bei Schnitzler wie im viktorianischen englischen Roman sozial ungleiche Verbindungen zwischen den Geschlechtern häufig sind, bewegt sich das gesellschaftliche wie wirtschaftliche Gefälle üblicherweise von einem statushöheren Mann zu der sozial unter ihm stehenden Frau.⁷⁾ Mit der Umkehrung dieser Kräfteverhältnisse erscheint bei Lawrence durchaus etwas Neues, doch bleibt der

⁶⁾ KEITH SAGAR, D. H. Lawrence. *Life into Art*, Harmondsworth 1985, S. 294. – Shiach bezweifelt die Plausibilität von Wildhüter Mellors' Berufsweg im sozialkritischen Kontext des Buches: „But are such forms of work possible within an economic and moral system that seems so destructive of productive labour?“ MORAG SHIACH, *Work and Selfhood in ›Lady Chatterley's Lover‹*, in: *The Cambridge Companion to D. H. Lawrence*, ed. by ANNE FERRINHUGH, Cambridge 2001, S. 87–102, hier: S. 99.

⁷⁾ KATE MILLETT, *Sexual Politics*, London, repr. 1981, S. 244: „Under the conventions of the eighteenth- and nineteenth-century novel, gentlemen entered into exploitative sexual liaisons with serving maids. Lawrence appears to have reversed this class relation by coupling the lady with her manservant [...]“.

Abstand zwischen Connie und Mellors geringer, als die Forschung gemeinhin annehmen möchte. Connie erscheint als „a soft, ruddy, country-looking girl, inclined to freckles“ (20), damit äußerlich weit entfernt vom bleich-blaßierten Stereotyp der britischen Aristokratin, was die Distanz zu Mellors nach unten verringert, während dieser als Beleg für soziale Mobilität eine Zwischenstellung im Schichtengefüge einnimmt, indem er während des Krieges zeitweilig als Offizier diente und damit im Fachterminus als *temporary gentleman* nach oben aufschließt. Ohnehin erscheint zweifelhaft, ob die Beziehung dieser beiden beispielhaft und glaubwürdig „the establishment of a new physical basis for social relationships“ verkörpern könnte.⁸⁾ Lawrence hat ironisch bestritten, ein allgemeines Prinzip proklamieren zu wollen: „Far be it from me to suggest that all women should go running after gamekeepers for lovers.“⁹⁾ Frau Rupius muss im analogen Fall sexueller Depriviertheit in die Anonymität der Großstadt, nach Wien fahren, eine Aktivität, die einmütig-angenzwinkernd von den Nachbarn der Kleinstadtkommune als Seitensprung gedeutet wird. Ihr Liebhaber bleibt anonym und unerwähnt bis zum Ende, als Berta ihn sich vorzustellen bemüht, „straflos und wohl auch reuelos draußen in der großen Stadt“ (140).

Der Konflikt zwischen Stadt und Land ist in Inversion gesetzt. Das Landhausleben in ›Lady Chatterley's Lover‹ ist ein durch moderne Entwicklungen gefährdetes Überbleibsel; die Metropole London dagegen erscheint anfänglich allen Personen gleichermaßen fremd, wie auch sonst bei Lawrence.¹⁰⁾ Für den gewissermaßen offiziellen Teil der Untreue, die Suche eines vorgeschobenen Vaters für Connies Kind, spielt das exotischere Venedig in ›Lady Chatterley's Lover‹ die gleiche Rolle wie Wien in ›Frau Berta Garlan‹. Ironischerweise wird das traditionelle romantische Ziel von Hochzeitsreisenden zum Schauplatz einer bloß vorgetäuschten Romanze. London ist dagegen der Ort, wo zum Beschluss der Erzählung die Arrangements der Scheidungen zu treffen sind und Connie der weiteren Entwicklungen harret. Zwar ist auch Wien bei Schnitzler als Industriestadt erwähnt, wie die rauchenden Fabrikschornsteine und Siedlungen am Rande der Eisenbahnschneise belegen (30). Es bleibt aber anders konnotiert, hat von vornherein etwas Zweifelhafes und wird durchgängig mit sexuellen Eskapaden bei moralischen Vorbehalten oder lüsterner Affirmation gleichgesetzt.

II.

Diese Bewertung wird gleich beim ersten Erscheinen des Herrn Rupius inszeniert: Während die Titelheldin Berta dem gelähmten Ehemann Annas voller

⁸⁾ SAGAR, D. H. Lawrence (zit. Anm. 6), S. 293.

⁹⁾ LAWRENCE, A Propos of ›Lady Chatterley's Lover‹, in: Phoenix II. Uncollected, Unpublished, and Other Prose Works, ed. by WARREN ROBERTS and H. T. MOORE, Harmondsworth 1978, S. 490.

¹⁰⁾ Vgl. LAWRENCE, Women in Love, Harmondsworth, repr. 1975, S. 67, oder den Aufsatz ›Dull London‹, in: Selected Essays, Harmondsworth, repr. 1978, S. 123ff.

Mitleid begegnet, veranlasst er den notorischen Provinz-Frauenhelden Klingemann mit zweifelhafter Vergangenheit zu dem abschätzigen Kommentar: „Armer Teufel! Und das Weibchen ist wohl wieder einmal in Wien?“ (14) Als rhetorische Frage formuliert, klingt die herablassende Einschätzung des Herrn Rupius als eines gehörnten Ehemannes heraus, dessen Frau, nicht allein vertraulich im Diminutiv charakterisiert, sondern auch im zoologischen Gattungsterminus kategorisiert, sich hinter seinem Rücken zu vergnügen pflegt. Vom allwissenden Erzähler werden diese „geheimnisvollen Reisen“ in die Großstadt dementsprechend mit dem moralischen Vorbehalt und Schauer des Gerüchts aufgeladen. Anders als Clifford in den Connie ähnlichen Rudimenten einstiger Robustheit – „ruddy, healthy-looking face“ (6) – erscheint Herr Rupius von durchgeistigtem Äußeren: „Die Stirn war hoch, die Haare schlicht und blond, an der Stirngrenze ergraut, die Augen eigentümlich groß“ (14). Zwar wird der Verdacht von Annas außerehelichen Eskapaden für den Moment von Berta abgetan, nicht aber eine generelle Grundierung von Argwohn. Während Clifford den größten Teil des Romans hinweg gegenüber den Aktivitäten seiner Frau unwissend bleibt, scheint der ernste Blick des Herrn Rupius Erkenntnis, Ahnung und Sorge auszudrücken.

Wenn den beiden männlichen Charakteren Rupius und Chatterley eine behinderungsbedingte Impotenz gemeinsam ist, so erscheint Clifford Chatterleys Dilemma jedoch als Zeichen, keinesfalls als Ursache seiner Entfremdung von menschlicher Umgebung. Während er vordergründig und im historischen Kontext ein Opfer des ‚Großen Krieges‘ von 1914 bis 1918 ist, in einer sehr wörtlichen Weise der *lost generation* des Ersten Weltkriegs zugehörig und in den Worten des *war poet* Siegfried Sassoon eben nicht „wounded in a mentionable place“,¹¹⁾ wird er als Inbegriff körperlicher und geistiger Sterilität dargestellt, der im Sinne des traditionellen Prinzips der Kalokagathie augenfällig in den Rollstuhl verbannt ist. Lawrence, der wie Schnitzler im Jahre 1914 zu der vergleichsweisen Minderheit überzeugter Kriegsgegner unter den Intellektuellen und Künstlern gehört, verschweigt, dass Clifford sein trauriges Los mit der ungeheuren Zahl von über einer halben Million britischer Kriegsversehrter teilt.¹²⁾ Wenn Ernst Toller den verkrüppelten Kriegsheimkehrer in seinem Drama ›Der deutsche Hinkemann‹ zum zeittypischen tragischen Helden gemacht hat,¹³⁾ dann erscheint für Clifford Chatterley die offenkundige Kausalität auf den Kopf gestellt: Er ist nicht zeugungsunfähig, weil kriegsbeschädigt gelähmt, sondern er sitzt im Rollstuhl, um eine grundlegende Impotenz deutlich zu machen, der große Teile seiner Generation und Schicht durchaus schuldhaft verfallen sind. Der Autor Lawrence hat dies pauschal eingestanden, als hätte er gegenüber seinem

¹¹⁾ SIEGFRIED SASSOON, *Glory of Women*, in: *The War Poems*, ed. by RUPERT HART-DAVIS, London 1983, S. 100.

¹²⁾ DAVID STEVENSON, *1914–1918: The History of the First World War [Cataclysm: The First World War as Political Tragedy, 2004]*, London 2005, S. 551.

¹³⁾ ERNST TOLLER, *Der deutsche Hinkemann [1921/22]*, in: *Gesammelte Werke*, hrsg. von WOLFGANG FRÜHWALD und JOHN M. SPALEK, München 1978, 5 Bde., II, S. 191–247, S. 244: „Diese Zeit hat keine Seele. Ich hab kein Geschlecht. Ist da ein Unterschied?“

literarischen Geschöpf keine Urheberschaft zu verantworten: „I recognized that the lameness of Clifford was symbolic of the paralysis, the deeper emotional or passionate paralysis, of most men of his sort and class today.“¹⁴⁾ In unzulässiger Strapazierung der Grenzen der Fiktionalität eines Romans proklamiert Richard Hoggart gar die Auffassung: „had he remained whole, the gap between him and his wife would have been in essence the same.“¹⁵⁾ Während die expliziten sexuellen Schilderungen des Buches durch die Gewöhnung von Generationen mittlerweile an Brisanz verloren haben, dürfte diese Charakterisierung als symbolischer Krüppel nach außerkünstlerisch-moralischen Gesichtspunkten heutzutage gegen ein anderes starkes Tabu verstoßen und gewiß nicht mehr als *politically correct* gelten können.

Wo also Cliffords Versuchen, sich als Literat und später als Unternehmer zu betätigen, in ihrer Unfruchtbarkeit – „Nothing in it“ (18) – die Anerkennung auch vonseiten des Erzählers versagt bleibt, der sie als neuerliche Belege seiner generations- und klassentypischen Sterilität wertet, ist ihm dank der technischen Hilfe eines Motors doch ein gewisser äußerer Bewegungsradius zugestanden, während Herr Rupius darauf angewiesen bleibt, dass andere seinen Rollstuhl schieben. Rupius, durch eine nicht näher beschriebene Krankheit gelähmt, versucht anders als Clifford nicht kreativ zu werden. Er ist passiver Ästhet, der das Leben aus zweiter und dritter Hand mit quälender Verlangsamung erleben muss, wenn er sich in Stiche nach berühmten Gemälden vertieft, die er im Original so wenig sehen, wie er am äußeren Leben überhaupt teilhaben kann: „ich werde wohl den ganzen Sommer brauchen, um sie wirklich zu kennen“ (22). Zwar sieht er das Leben gebrochen und aus der Ferne, aber er erblickt es doch ganz: „da hinten, sehen Sie, da ist die ganze Welt [...]“. Anders als Felix in Schnitzlers früher Erzählung ›Sterben‹ (1895) will er seine Partnerin nicht mit sich in den bevorstehenden Tod hinabziehen, sondern gewährt ihr Freiräume.

Während Clifford auf dem Erbweg zu seinem Landsitz Wragby bei Nottingham kommt, dessen Abgeschiedenheit seine Frau belastet – „Clifford professed to like Wragby better than London“ (14) –, werden bei der Kleinstadtextistenz der Eheleute Rupius ungeachtet aller vermuteten Spannungen Gemeinsamkeit und Zusammengehörigkeitsgefühl in unauffälliger Weise deutlich gemacht. Eine von beiden getroffene Entscheidung auf den Wunsch des Herrn Rupius hin ließ sie Wiens entsagen und in die Provinz ziehen. Frau Rupius beweist alltägliche Fürsorglichkeit für ihren Mann, etwa in der Bereitwilligkeit, ihm die ersehnten Stiche zu verschaffen. Während die Differenzen von Connie zu Clifford, von Anfang an greifbar, sich vergrößern, lässt sich zwischen den Rupius durchgehend eine unaufdringliche Zuneigung feststellen, um sich am Ende schmerzlich-eindeutig zu manifestieren. Erst retrospektiv gewinnt der Leser ein zutreffendes Bild dieser Beziehung, dazwischen ist es aus der abhängigen Perspektive heraus von den Unsicherheiten

¹⁴⁾ LAWRENCE, A Propos (zit. Anm. 9), S. 514.

¹⁵⁾ RICHARD HOGGART, Introduction [1961], in: Lady Chatterley's Lover (zit. Anm. 2), S. v–xv, hier: S. xi.

und Ängsten des Herrn Rupius geprägt, die in einer für Berta mehrdeutigen, aber unheilswangeren Bemerkung Ausdruck findet: „Wer weiß, in Wien wäre es schon ganz zu Ende“ (24). Immerhin spürt Berta „ein Gefühl der Beschämung, so gesund zu sein“, das Lawrences Erzähler in Connie niemals erwachen lässt. Im Gegenteil, Lawrence selbst findet es bezeichnenderweise gegenüber Connie unfair, „to paralyse him technically. It made it so much more vulgar of her to leave him.“¹⁶⁾

Die Beziehung der Eheleute Rupius als Nebenhandlung wird somit in Bertas Bewusstsein gespiegelt und gleichzeitig in der Schwebelage gehalten, wenn Anna Rupius von den gelegentlichen Ausflügen nach Wien und deren psychohygienischer Wirkung spricht:

„In Straßen herumlaufen, ohne daß einen jemand kennt, das ist wunderbar. Ich brauch' es von Zeit zu Zeit. Ganz erfrischt komm' ich immer zurück, und –“ sie sah dabei ihren Mann von der Seite mit einem Blick voll Zärtlichkeit an, „bin dann hier so glücklich, als man nur sein kann, glücklicher als alle andern Frauen der Welt, glaub' ich.“ Sie näherte sich ihrem Mann und küßte ihn auf die Schläfe. Berta hörte, wie sie leise dazu sagte: „Liebster.“ (26)

Erneut spürt Berta „Geheimnisvolles“, ohne es ergründen zu können: Es ist das Mysterium ehelicher Zuneigung bei aller Gefährdung durch äußere Umstände. Damit wird ein starkes emotionales Gegengewicht zu den umlaufenden anzüglichen Gerüchten geschaffen. Angesichts von Schnitzlers These von der Seele als einem weiten Land, in dem mancherlei Disparates nebeneinander Raum findet,¹⁷⁾ stellen sich Liebe und Untreue als gleichermaßen wahr heraus. Eine vergleichbar vielschichtige Episode ehelicher Zuneigung gibt es in ›Lady Chatterley's Lover‹ nicht. Auch wenn Lawrence gerne in quasi-religiösen und mysteriösen Zuständen denkt, sind sie einem anderen Gegenüber vorbehalten. Weibliches Verlangen wird von den beiden Dichtern auf sehr unterschiedlichem Subtilitätsniveau behandelt. Während der Leser Connie Chatterley kaum je aus den Augen verliert, verabschiedet sich Anna Rupius nach der gemeinsamen Ankunft in Wien von Berta, um ihrer eigenen Wege zu gehen: „Sie gab Berta die Hand und ging rasch. Berta sah ihr befremdet nach“ (32). Der Explizitheit in ›Lady Chatterley's Lover‹, die anders als viktorianische Romane offenlegt, was dort zwischen den Kapiteln stattfand, steht hier Schnitzlers von Musil gerühmte Fähigkeit gegenüber, „in klingenden Intervallen und mitschwingenden Zwischentönen“ zu sprechen,¹⁸⁾ die Berta tastend mit ihrer begrenzten Phantasie zu füllen sucht, in ihrer Sympathie zwischen Anna Rupius und ihrem Mann schwankend: „Und in diesem Augenblick wußte sie ganz bestimmt, daß Frau Rupius jetzt mit jemandem zusammen war, den sie lieb hatte“ (40).

¹⁶⁾ LAWRENCE, A Propos (zit. Anm. 9), S. 514.

¹⁷⁾ SCHNITZLER, Das weite Land (zit. Anm. 1), S. 639. Vgl. auch die Aussage der Frau Rupius, die an den alten Briest bei Fontane erinnert: „überhaupt denk' ich über gewisse Dinge nicht weiter nach“ (27).

¹⁸⁾ ROBERT MUSIL, Arthur Schnitzlers ›Komödie der Verführung‹ [13. Oktober 1924], in: Essays, Reden und Kritik, hrsg. von ADOLF FRISÉ, Reinbek bei Hamburg, repr. 1983, 2 Bde., II, S. 1664–1668, hier: S. 1665.

Gemäß dieser Einschätzung kann Anna daheim unmöglich glücklich sein, ihren Mann dagegen stellt Berta sich vor: „heute zittert er zu Hause um seine Frau, in einer ungeheuren Angst, daß man sie ihm dort, in der großen Stadt wegnimmt, daß sie nie wieder zurückkommt und daß er ganz allein bleibt mit seinem Jammer.“ Indem sie damit dem Ende der Erzählung vorgreift, nimmt sie diese Vorstellungen beim Wiedertreffen mit Frau Rupius am Wiener Bahnhof jedoch kleinlaut zurück: „Berta schämte sich sehr. Wie unrecht hatte sie dieser Frau wieder getan!“ (41) Wenn bei der Rückfahrt Anna Rupius entspannt Kirschen verzehrt und die Kerne mädchenhaft unbekümmert durchs Abteilfenster entsorgt, wird unaufdringlich und unterhalb von Bertas Wahrnehmungsschwelle ihre Schwangerschaft angedeutet, da Kirschen dem kulturellen Gedächtnis als Fruchtbarkeitssymbol geläufig sind.¹⁹⁾

III.

Da beiden Dichtern der Geruch des Skandalös-Geschlechtlichen bei sehr unterschiedlicher Handhabung der literarischen Darstellung von Sexualität anhaftete, liegt der Vergleich nahe. Eine offensichtliche Differenz besteht zunächst in Explizitheit und Kommentierung einschlägiger Schilderungen, bei Lawrence bis in die genaue Wortgebung der bekannten *four-letter words* in seiner Prosa hinein – „full of basic Anglo-Saxon words“ –²⁰⁾ und in der Schreibweise unter Verzicht auf die berühmten Asterisks von *quality newspapers* wie der *Times*.²¹⁾ Bei Schnitzler in Anführungszeichen gebrochen und gewissermaßen mit spitzen Fingern dargeboten, ist von Männern die Rede, die „ihr Ziel erreichen“ (109). Der Liebesakt selbst findet im Zwischenraum zweier Abschnitte (97) oder im ›Reigen‹ hinter der Deckung von Gedankenstrichen statt, lässt der Phantasie des Rezipienten damit jeden Raum und ist dennoch gelegentlich von unverhohlener Eindeutigkeit. Wenn in der Rückschau Bertas von „wilden Umarmungen“ (104) die Rede ist, dann liefert Lawrence gewissermaßen das Drehbuch zu dieser plakativen Formulierung nach. Noch auf der Ebene scheinbar nebensächlicher Einzelheiten sind die Unterschiede greifbar. In ›Frau Berta Garlan‹ heißt der örtliche Gasthof, erotisch-verführerisch konnotiert, „Zum roten Apfel“ (15), ›Lady Chatterley’s Lover‹ wartet dagegen mit schwerem Kaliber auf, wenn Mellors in London an keinem anderen Ort als vor dem „Golden Cock in Adam Street“ der Geliebten harrt (287).²²⁾ Ist das Ironie, un-

¹⁹⁾ Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens, hrsg. von HANNS BÄCHTOLD-STÄUBLI, Berlin 1927–1942, repr. 1987, 10 Bde., IV, Sp. 1429.

²⁰⁾ ARTHUR MARWICK, *A History of the Modern British Isles, 1914–1999. Circumstances, Events and Outcomes*, Oxford 2000, S. 119.

²¹⁾ Mellors muß Connie die Bedeutung des Wortes ‚cunt‘ erklären (185), dessen *taboo load* die Ursache dafür ist, dass der Name des Verfassers der drei berühmten Kritiken im Englischen gemeinhin anders ausgesprochen wird als im Deutschen.

²²⁾ In punkto Phallussymbolik steht Schnitzler Lawrence nicht unbedingt nach, wie Bertas Traum verrät, in dem ihre Jugendliebe das ostentativ-laszive Ehepaar Martin mittels seines Geigenbogens vertreibt (42).

verhohlene Selbstparodie oder ernst gemeint? Dem religiös getönten Heilerlebnis der Vereinigungen von Mellors und Connie steht bei Schnitzler als aussagefähiges Detail gegenüber, dass der von Berta ersehnte Mann soeben eine hohe Auszeichnung erhalten hat, die den in diesem neuen Kontext beziehungsreichen Namen „Erlöserorden“ trägt. Zwar stellt ›Lady Chatterley's Lover‹ Lawrences „last attempt to tell men and women how to live“ dar,²³⁾ nach dem übereinstimmenden Urteil der Forschung ist es jedoch trotz der beiden Vorläuferversionen keineswegs Lawrences künstlerisch gelungenstes Werk.

Das Gefälle an Subtilität ist offensichtlich, zumal bei Schnitzler die Bezeichnung des Ordens im weiteren Verlauf der Ereignisse ironisch gebrochen wird. Berta muß sich von Frau Martin, die zu ihrem Verdruss die eigene ehelich-körperliche Eintracht allzu ostentativ zur Schau trägt, eine drastische Wortgebung anhören, die charakteristischerweise aber das Geheimnis der beiden Beteiligten und dem Leser vorenthalten bleibt: „Und jetzt flüsterte sie Frau Berta eine Bemerkung zu, über die diese ganz rot wurde. Nie hatte sie von einer Frau einen solchen Ausdruck vernommen. Sie war entrüstet“ (50). Nobilitiert Mellors als Teil seiner spezifisch männlichen Rolle die herkömmlicherweise tabuisierte Sexual- und Fäkalsprache, so verharrt dieses Register hier in der Anspielung, die wiederum ihre eigenen Probleme mit sich bringt. Mit Bertas Erfahrungen aus der Binnensicht eng vertraut, fragt der Leser, von welchem Mann ihr je dergleichen zugetragen worden sein könnte. Immerhin wird deutlich, dass die Kleinstadtgesellschaft es für ausgeschlossen hält, Frau Rupius könnte sexuell unkompensiert neben ihrem Mann dahinleben. Noch Bertas naive Entrüstung wird versuchsweise als Verstellung verstanden. Anders als bei Lawrence bleibt das Geheimnis gewahrt, Bertas Binnenperspektive verwehrt ihr aber auch den Einblick in das Innere anderer Figuren. Allenfalls momentweise wird ihr die Situation eines Gegenübers in dessen persönlicher Tragik greifbar: „Und in diesem Augenblick kam eine Ahnung von der Schwere des Schicksals, das über diese Frau verhängt war, ob sie es nun trüge oder sich dagegen wehrte“ (58). Verglichen damit erscheint Connie Chatterley psychologisch wenig komplex gezeichnet, obwohl der soziale Hintergrund der beiden Frauen nicht völlig unvergleichbar ist: Stammt Connie aus schottischem Landadel, so war der Vater von Anna Rupius Offizier im österreichischen Generalstab (58).

Wie an der Wand der Wildhüterhütte ein Hochzeitsphoto von Mellors und seiner entfremdeten Frau Bertha Coutts hängt, werden auch bei Schnitzler zweimal sexuell beziehungsreiche Bilder erwähnt. In der Absteige, in der Berta und ihr wiedergefundener Jugendfreund Emil schließlich den Abend zubringen, hängt ein eindeutig situationsbezogenes Frauenganzporträt (96), und bereits zuvor weiß die Fama von einem Bild bei Herrn Klingemann, „das stets von einem kleinen Vorhang überdeckt war und das eine laszive Szene vorstellte“ (17; 97). Wo das Hochzeitsbild in Mellors' Raum etwas unmittelbar Inadäquates vermittelt und deswegen in Gegenwart Connies dem Feuer überantwortet wird, gewissermaßen die neue Ver-

²³⁾ SAGAR, D. H. Lawrence (zit. Anm. 6), S. 330.

bindung von seiner Seite reinigend und besiegelnd, passt Klingemanns verhülltes Gemälde in die schwüle Atmosphäre allgemeiner sexueller Unterstellungen: Berta erfährt durch Frau Rupius davon, die es ihrerseits aus nicht rekonstruierbarer Quelle haben will – ungeachtet des konkreten Bildmotivs ein fruchtbarer Nährboden der Vorstellungskraft für alle Beteiligten und eine unaufdringliche literarische Technik, Vermutungen anzuheizen, wer womöglich alles mit wem den geschlechtlichen Reigen führt. Wie sehr jedoch solche Vorstellungen von Sexualität dem Wandel der Zeiten unterworfen sind, wird jedem bewusst, der im Pariser Musée d'Orsay auf Courbets berühmtes Gemälde ›L'Origine du monde‹ (1866) als unverhüllten Blickfang trifft.

IV.

Sexuell konnotierte Körperlichkeit im engeren wird bei Schnitzler kaum erwähnt. Es ist eher die unerfüllte Frau, deren Sehnsüchte und Verlangen in der Gestalt der Berta Garlan ausgeführt werden. Ernst Jandls Satz: „Frau Rupius ist eine reife lebenshungrige Frau“, ist schon Deutung, nicht Beschreibung.²⁴⁾ Bezüglich ›Lady Chatterley's Lover‹ ist bemerkt worden, dass die wahre Provokation des Werkes nicht in der sexuellen Freizügigkeit bestehe, sondern in der sozialen Dimension, „the affair's social transgression“.²⁵⁾ Orientiert am Kriterium der Verfügbarkeit wird Connie mit dem Wildhüter Mellors der klassische Liebhaber trivialer Unterhaltungsliteratur für unausgefüllte Oberschichtfrauen zuteil, selbst wenn dieser bekanntlich nach Herkunft aus dem Bergarbeitermilieu von Nottingham und der Art seines prekären Gesundheitszustands enge Parallelen mit Lawrence selbst aufweist.²⁶⁾ Diese autobiographischen Bezüge sind von Norman Mailer pointiert herausgestellt worden: „[Lawrence] reminds us of the beauty of desiring to be a man, for he was not much of a man himself, a son despised by his father, beloved of his mother, a boy and young man and prematurely aging writer with the soul of a beautiful woman.“ Oder übergreifend auf die Parallelen in Bezug auf Lawrences Frau Frieda Weekley-von Richthofen und nicht ohne implizierte moralische Bewertung vorgetragen: „[Frieda] was an aristocrat and he was a miner's son, she was large and beautiful, she was passionate, and he stole her away from her husband and children“.²⁷⁾

Geschlechtliche Beziehungen haben in Schnitzlers Darstellung vielfach etwas Vordergründiges, Unaufrichtiges und bleiben in – gegebenenfalls kultivierter – sexueller Konsumgeste erschöpft, wobei entsprechend der sozialgeschichtlichen Situation

²⁴⁾ ERNST JANDL, Die Novellen Arthur Schnitzlers, phil. Diss. Wien 1950 [Masch.], S. 85.

²⁵⁾ DAVID SEELOW, D. H. Lawrence, in: The Oxford Encyclopedia of British Literature, ed. by DAVID SCOTT KASTAN, Oxford 2006, 5 vols., III, S. 237–248, hier: S. 238.

²⁶⁾ Zum biographischen Hintergrund von Berta Garlan und Schnitzlers Wiederbegegnung mit seiner Jugendliebe Franziska Reich vgl. SCHEIBLE, Nachwort (zit. Anm. 1), III, S. 785.

²⁷⁾ NORMAN MAILER, Millet and D. H. Lawrence [1971], in: The Time of Our Time, London 1998, S. 790–805, hier: S. 800f.

der Zeit gemeinhin die Frau als der schwächere Part am Ende den Konsequenzen der Verfehlung überlassen wird. Selbst eine anfänglich männerverzehrende und -mordende Erscheinung wie Frank Wedekinds und Alban Bergs ›Lulu‹ bleibt zuletzt als handgreifliches Opfer eines Jack the Ripper zurück. Zwar möchte Lawrence das überkommene Verhältnis der Geschlechter über die bereits von Friedrich Schlegel und Heinrich Heine postulierte „Rehabilitation des Fleisches“²⁸⁾ auf eine verantwortlichere Grundlage stellen, kommt aber nicht umhin, bei den extensiven Episoden der Intimität zwischen Mellors und Connie den Konsumaspekt von Sexualität mitzuschildern.²⁹⁾ Als emanzipatorischer Beitrag ist die Figur des Mellors angesichts haarsträubender Vorurteile und rassistischer Vorstellungen, die schwarze Frauen etwa als „a bit like mud“ (212) bezeichnet, ohnehin nie recht überzeugend gewesen.

Schon das erste Zusammenkommen der zukünftigen Liebesleute wirkt wie eine durch triebgesteuerte Deprivation hervorgerufene Übersprungshandlung, Beispiel für das, was Musil „das peinliche Sexualnotgeschrei der Gegenwart“ genannt hat,³⁰⁾ zu einem Zeitpunkt, da von seelischen Korrespondenzen zwischen Connie und Mellors nicht plausibel die Rede sein kann. Sicherlich hat, bei allen poetischen Qualitäten der Sprache, die unverblünte Darstellung sexueller Aktivitäten in ihrer unproblematischen Folgenlosigkeit etwas Pornographisches. Die zweimal geschilderten dreifachen Akte, selbst wenn Tucholsky dergleichen hämisch kommentiert: „[Lawrences] erotisches Repertoire ist noch kleiner als das der Natur“,³¹⁾ selbst wenn Literaturkritiker nicht müde werden, die Pornographiefreiheit zu betonen und seinerzeit in dem berühmten Prozess „Regina vs Penguin Ltd.“ erfolgreich zu Protokoll gegeben haben, sie können durchaus von einem pornographisch aufgelegten Publikum dementsprechend goutiert werden. Pornographie ist nicht allein eine Eigenschaft, die konstitutiv einem literarischen Objekt innewohnt, sondern kann ebenso als ein Modus der Wahrnehmung zur rezeptiven, anstatt zur produktiven Dimension von Literatur gehören.

Die ausführliche Feier und Verbrämung von Körperlichkeit in ›Lady Chatterley's Lover‹, wie die wechselseitige Blumenschmückung der Intimbereiche, mag einen rituellen Effekt im Sinne von Lawrences „secret renewal of paganism“ bezwecken,³²⁾ wirkt aber je nach Rezeptionshaltung des Lesers albern, komisch oder kitschig, schwerlich jedoch künstlerisch gelungen.³³⁾ Mellors handfester Lobpreis *expressis*

²⁸⁾ HEINRICH HEINE, Die Romantische Schule, in: Sämtliche Schriften, hrsg. von KLAUS BRIEGLEB, München 1968–1976, 6 Bde. in 7, III, S. 357–504, hier: S. 402.

²⁹⁾ GRAHAM HOUGH, The Dark Sun. A Study of D. H. Lawrence, London 1956, S. 166: „inconsistency between what the book actually does and what Lawrence in some of its discursive passages and in the comments in his letters suggests that it does.“

³⁰⁾ MUSIL, Arthur Schnitzlers ›Komödie der Verführung‹ (zit. Anm. 18), S. 1667.

³¹⁾ KURT TUCHOLSKY, Auf dem Nachttisch [1930], in: Gesammelte Werke, hrsg. von MARY GEROLD-TUCHOLSKY und F. J. RADDATZ, Reinbek bei Hamburg, 1975, repr. 1993, 10 Bde., VIII, S. 327–335, hier: S. 316.

³²⁾ SAGAR, D. H. Lawrence (zit. Anm. 6), S. 294.

³³⁾ Vgl. TUCHOLSKY, Auf dem Nachttisch (zit. Anm. 31), S. 315. – Vgl. auch BLÖCKER („grauslichen komischen Szene“), The Reception of D. H. Lawrence in Europe, ed. by CHRISTA JANSOHN und DIETER MEHL, London 2007, S. 58.

verbis auf Connies südliche Körperöffnungen – „Here tha shits an' here tha' pisses“ (232) –, darf bei aller vorgeblich vitalistisch-hymnischen Untermalung im *working-class style* nach wie vor als ordinär, wenn nicht grundsätzlich verfehlt oder mit unechtem Sozialkolorit behaftet verstanden werden.³⁴⁾ In den Worten von Gottfried Benn ausgedrückt ist Lawrence ein „Erotiker mit Tannenduft, der die Dämonien des Menschen immer an die verkehrten Organe ansetzt“.³⁵⁾ Auch Schnitzler notiert 1930 in seinem Tagebuch starke Vorbehalte gegen Lawrences oder vielmehr Mellors' Sprache: „wenig erfreulich, in seiner Einbildung neues zu finden, weil er Ausdrücke, die auch zwischen Liebesleuten nicht üblich, kopolalistisch [sic] anwendet.“³⁶⁾ Ist eine solche kritische Wertung auch sicherlich dem jeweiligen Zeitgeschmack wie der sozialen Schicht im Wandel der Zeiten verpflichtet, so kann Schnitzler seinerseits anspielungsreich und mit weit weniger verfänglichen Worten innerhalb des ›Reigen‹ eine symbolhafte Episode darstellen, die die beklemmende Atmosphäre zuneigungsfreien Geschlechtskontakts zusammenfasst und gleichermaßen den Abstand zu erotischem Kitsch wie Pornographie zu wahren weiß: „STUBENMÄDCHEN ... Ich kann dein G'sicht gar nicht sehn. SOLDAT A was – G'sicht ...“.³⁷⁾ Oder mit einer verräterisch-desillusionierten Sentenz aus seiner ›Liebelei‹ zu sprechen: „Die Weiber haben nicht interessant zu sein, sondern angenehm.“³⁸⁾ Das mutet wie ein Kurzkommentar zum Verhältnis von Mellors und Connie an.

V.

Mit der Sexualität verbunden, findet Connie Chatterleys erwachender Kinderwunsch bei Schnitzler nicht in Anna Rupius seine Entsprechung, deren Schwangerschaft ungewollt ist, sondern in der Titelgestalt Berta Garlan. Da gegenüber dem Wildhüter soziale Vorbehalte bestehen, soll das Kind in ›Lady Chatterley's Lover‹ einem Maler im Bekanntenkreis zugeschrieben werden, der seine Mitwirkung daran knüpft, dass Connie ihm Modell stehe (300). Dieses Motiv erinnert an Schnitzlers Erzählung ›Fräulein Else‹ (1924), wo der um finanzielle Hilfe angegangene Herr Dorsday eine Rettungsaktion für Elses Vater einzig unter die Bedingung stellt, dass sie sich von ihm für eine Viertelstunde – „und das Sternenlicht wird Sie herrlich kleiden“ (582) – nackt betrachten lasse. Im Einklang mit den dynastischen Traditionen des Adels ist Clifford zwar an einer Fortführung der Linie gelegen, doch sein letztes Wort muss lauten: „I care nothing about the child“ (311).

³⁴⁾ Roberts kommentiert ausführlich „Lawrence's false view of working-class sexuality“: ROBERT ROBERTS, *The Classic Slum. Salford Life in the First Quarter of the Century* [1971], Harmondsworth, repr. 1987, S. 55–58.

³⁵⁾ GOTTFRIED BENN, *Die Dichtung braucht inneren Spielraum* [1934], in: *Gesammelte Werke*, hrsg. von DIETER WELLERSHOFF, Wiesbaden und München, repr. 1977/78, 4 Bde., I, S. 257–261, hier: S. 258.

³⁶⁾ ARTHUR SCHNITZLER, *Tagebuch 1879–1931*, hrsg. von WERNER WELZIG, Wien 2000, 10 Bde., IX (1927–1930), S. 369.

³⁷⁾ SCHNITZLER, *Werke* (zit. Anm. I), II, S. 248.

³⁸⁾ Ebenda, S. 191.

Die Krise der Ehebeziehung in ›Frau Berta Garlan‹ tritt ein, als Berta vor einer neuerlichen Reise nach Wien von Herrn Rupius die zur Gewissheit geronnenen Befürchtungen angesichts einer von seiner Frau geplanten längeren Abwesenheit erfährt. Was Lesern und Figuren zu diesem Zeitpunkt noch gleichermaßen verborgen ist: Anna plant, in der Anonymität ihr Kind zur Welt zu bringen und es dann in Pflege zu geben.

Auf immer will sie fort ... auf immer! Natürlich wird sie mir nicht sagen: Leb' wohl, du wirst mich nie wiedersehen! Daher sagt sie: Ich möchte ein wenig reisen, ich brauche Erholung [...] Sie sagt mir natürlich nicht: Ich ertrag' es nicht länger, ich bin jung und blühend und gesund, und du bist lahm und wirst bald sterben, und mich graut vor deiner Krankheit und vor dem ekelhaften, das noch kommen wird, eh es zu Ende ist. (68)

Im Versuch, ihn zu beschwichtigen und der Zuneigung seiner Frau zu versichern, äußert Berta den hilflos-ungelenken Vorschlag, diese einfach um Verzicht auf die Reise zu bitten. Die Antwort von Rupius legt seine Auffassung vom Charakter ihrer Ehe und dem Kräfteverhältnis der Partner offen:

Hab' ich überhaupt das Recht dazu? Diese ganzen sechs oder sieben Jahre waren nur eine Gnade, die sie mir erwiesen. [...] In diesen ganzen sieben Jahren ist kein Wort der Klage über ihre Lippen gekommen, daß sie ihre Jugend verloren hat. (69)

Neben der Würdigung von Annas selbstlosem Opfer ist hier das ganze psychologische Problem der zentralen Konstellation einer jungen, vitalen Frau neben einem gelähmten Mann wie in ›Lady Chatterley's Lover‹ angesprochen, wo Connies Funktion sogar noch weiter in die existentielle Dimension des Mannes hineinreichen muss: „He needed Connie to be there, to assure him he existed at all“ (17). In Schnitzlers ›Frau Berta Garlan‹ wird die Ehekonstellation gespiegelt und gebrochen durch die Problematik der Titelheldin in ihrem eigenen unerfüllten Liebesverlangen, das sich auf den Jugendfreund fokussiert und schließlich Ansprüche stellt, die diesem in ihrer Ausschließlichkeit angesichts der eigenen Vorliebe für ein kurzweiliges Teilzeitverhältnis abwegig und bedrohlich erscheinen. Da Chatterley nicht in eine Trennung einwilligen will (114), duldet er Connies Eskapaden, solange sie mit den gesellschaftlichen Prinzipien von „decency and order of life“ (309) vereinbar bleiben. Wenn im Falle der Rupius der Anschein gewahrt werden soll, so erweist sich dort dennoch eine echte Substanz von ehelicher Liebe, während Cliffords ganze Existenz auf Äußerlichkeit gegründet ist, da er, anders als Rupius, nach dem Willen seines Schöpfers wie der Einschätzung seines Rivalen nichts als eine leere Hülle darstellt: „I'd as good as tell him he'd nothing to unbutton anyhow“ (283). Wo Connie schon vor Mellors mit dem neurotischen und egozentrischen Dramatiker Michaelis eine wenngleich unbefriedigende Affäre hat, bleibt die Vergangenheit bei Schnitzler zur Gänze in diskretes Schweigen gehüllt, das Vermutungen des Lesers keinerlei Hinweise gibt und gerade deshalb Spielraum für Spekulationen lässt.

Anders als Rupius ist Chatterley kein psychologisch glaubhaftes Gegenüber, sondern als Vertreter des dem Organischen entgegenwirkenden zerstörerischen mechanistischen Prinzips ein Zwitterwesen von Mensch und Maschine, wie an der

zentaurenhaften Symbiose von Mann und Rollstuhl deutlich wird. Unterhalb der Gürtellinie, wo die menschliche Verwurzelung in der vorzivilisatorischen Natur beheimatet ist, die zur Einheit von Leib und Geist gehört, befindet sich allenfalls ein störanfälliger Motorantrieb, anstatt des vitalen Pferdeleibes.³⁹⁾ Noch in einer der wenigen komischen Passagen des Buches werden Clifford strikt alle Illusionen genommen, wenn er sich verbal über sein Geschick zu erheben versucht: „Sir Clifford on his foaming steed!“ Seine Frau weist ihn, nur vorgeblich in den Scherz einstimmend, spontan wieder auf das zentrale Dilemma zurück: „Snorting, at least!“ (186) Was in durchsichtiger Illusion als feuriger Hengst ausgegeben wurde, muss auf Cliffords wahre Existenz als Wallach reduziert bleiben. Deshalb entwickelt auch niemand Mitleid oder Schuldgefühle ihm gegenüber. Einzige Ausnahme ist hier vielleicht die Haushälterin Mrs Bolton in ihrer dubiosen Mutterrolle (115), die auf Seiten Cliffords eine Form von „Madonna-worship“ hervorruft.⁴⁰⁾ Auch diese Beziehung wird damit als inadäquat dargestellt und in beziehungsreichen Worten des Erzählers verurteilt: „letting go all his manhood, and sinking back to a childish position that was really perverse“ (305). W. H. Auden hat seine Kritik an Lawrences Fähigkeit zur Empathie ganz grundlegend gefasst: „about human affection and human charity, for example, he knew absolutely nothing.“⁴¹⁾

Während beide Ehefrauen, Connie Chatterley wie Anna Rupius, sich für die Nichtvollziehbarkeit ihrer Ehen schadlos zu halten suchen, bemüht Anna sich doch um stillschweigende Rücksichtnahme, während Connie, vom eigenen Vater als „demi-vierge“ (18) bezeichnet und unverblümt aufgefordert, einen Liebhaber zu suchen – „Why don't you get yourself a beau, Connie?“ (21) –, ihren hedonistischen Ansprüchen binnen kurzem freien Lauf lässt. Annas Haltung gegenüber ihrem Mann wird indes erst retrospektiv vollends deutlich. Sie möchte ihr außereheliches Kind fern vom Klatsch der Nachbarn zur Welt bringen. Dieses Manöver, dem gesellschaftlichen Stigma nichtehelicher Niederkunft zu entgehen, kommt in Schnitzlers Biographie und Werken mehrfach vor,⁴²⁾ sowohl in dem Roman ›Der Weg ins Freie‹ (1908), in dem das Kind bei der Geburt stirbt, als auch in der Erzählung ›Der Sohn‹ (1892) und in dem späten Roman ›Therese. Chronik eines Frauenlebens‹ (1928), wo der Sohn schließlich schuldhaft den Tod der Mutter herbeiführt.

Berta teilt Frau Rupius vor deren verhängnisvoller Wienreise in unmissverständlichen Anspielungen von ihrer eigenen zwischenzeitlichen Liebeserfüllung mit und kommt in ihrer Bewertung einer Paraphrase zur Selbsteinschätzung von

³⁹⁾ Als weitere mythologische Anspielung schlägt Mellors ironisch vor, mit Connie gemalt zu werden, „Vulcan and Venus under the net of art. I used to be a blacksmith [...]“ (301).

⁴⁰⁾ ROBERT BURDEN, *Radicalizing Lawrence. Critical Interventions in the Reading and Reception of D. H. Lawrence's Narrative Fiction*, Amsterdam 2000, S. 333.

⁴¹⁾ W. H. AUDEN, D. H. Lawrence, in: *The Dyer's Hand and Other Essays* [1963], London 1975, S. 288.

⁴²⁾ In seinen Beziehungen zu Marie Reinhard (1897) und Olga Gussmann (1902). Vgl. MICHAEL SCHEFFEL, *Vita Arthur Schnitzler*, in: *Arthur Schnitzler. Text und Kritik*, H. 138/139, April 1998, S. 138–150, hier: S. 142f.

Connie und Mellors' Gemeinsamkeiten nahe: „es ist mir, als wenn ich etwas ganz Gutes, als wenn ich etwas Besonderes getan hätte“ (121). Auch der Duktus würde annäherungsweise zur Darstellung in Lawrences Roman hinführen, der in seiner hymnisch-sakramental gefeierten Sexualität etwas unverkennbar Beifallheischendes hat: „Lawrence, der Puritaner, kam in seiner Philosophie geschlechtlicher Enthemmung gewissen ‚Mythen des 20. Jahrhunderts‘ gefährlich nahe.“⁴³) Und Dylan Thomas bewertet diesen Heilsanspruch in geradezu monothematischer Verengung: „Lawrence [...] would condense the world into the generative principle, and make his apostles decline not cogitare but copulare.“⁴⁴) Anders als Schnitzler ist jedoch Lawrence selten Ironiker, und ein hinterhältiger Kommentar zum Liebesakt wie aus dem ›Reigen‹: „Das war überirdische Seeligkeit“,⁴⁵) hätte ihm fernegelegen. So antwortet Frau Rupius vor dem Hintergrund ihrer aktuellen Erfahrungslage und tönt die Euphorie ihres Gegenübers auf ein wohltemperiertes Mittelmaß herab, das man gleichfalls der Selbstpräsentation von ›Lady Chatterley's Lover‹ entgegenhalten könnte: „Nun, dazu liegt wohl auch kein Grund vor“.⁴⁶)

Sie setzt Bertas Liebes euphorie in Kontrast zu einer unappetitlichen Ehebruchsaffäre der örtlichen Verwandtschaft und versucht, auf übergeordneter Ebene die Summe der Geschlechterbeziehungen zu ziehen: „Ah, meine liebe Frau Berta, wir sind ja gewiß keine Engel, wie sie nun aus eigener Erfahrung wissen, aber die Männer sind infam, solange ... [...] solange sie Männer sind“ (123).⁴⁷) An einer Stelle findet diese skeptische Aussage so etwas wie die Andeutung einer Entsprechung aus Connies Mund, aber das ist situationsgebunden und bleibt ein blindes Motiv: „I only want one thing of men, and that is, that they should leave me alone“ (284). Bitter, wie dagegen das Urteil aus Annas Perspektive anfänglich wirkt, treffend, wie es Bertas wiedergefundene Jugendliebe Emil charakterisiert, stellt es doch jenseits der vordergründigen Tautologie eine moralische Aufwertung von Herrn Rupius wie von Clifford Chatterley („*hors de combat*“, 36) dar,⁴⁸) die im handfesten

⁴³) HILDE SPIEL, *Welche Welt ist meine Welt? Erinnerungen 1946–1989*, München 1990, S. 159.

⁴⁴) DYLAN THOMAS, *The Collected Letters*, ed. by PAUL FERRIS, London 1985, S. 70.

⁴⁵) SCHNITZLER, *Werke* (zit. Anm. 1), II, S. 288.

⁴⁶) Vgl. „Es kann ja auch sehr schön sein, es gibt sicher auch anständige Menschen ... o gewiß, es kann sehr schön sein!“ (124).

⁴⁷) Diese Stelle hat Pate bei der Titelgebung einer Dissertation gestanden, in der ›Frau Berta Garlan‹ allerdings ansonsten nicht gewürdigt wird: JENNEKE A. OOSTERHOFF, „Die Männer sind infam, solange sie Männer sind“. Konstruktionen der Männlichkeit in den Werken Arthur Schnitzlers, Tübingen 2000. – Neymeyr weist auf ein ähnliches Urteil in Flauberts ›Madame Bovary‹ hin und vergleicht beide Werke ausführlich: BARBARA NEYMEYR, *Libido und Konvention. Zur Problematik weiblicher Identität in Arthur Schnitzlers Erzählung ›Frau Berta Garlan‹*, in: *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft* 41 (1997), S. 329–368, hier: S. 367; 360ff. – Die Ähnlichkeit ist im französischen Original noch deutlicher als in der deutschen Übersetzung: GUSTAVE FLAUBERT, *Madame Bovary* [1857], Paris 1967, S. 319: „Vous êtes tous des infâmes!“

⁴⁸) Zur „tautology“: NANCY C. MICHAEL, *The ‘Woman Question’ and the ‘Double Standard’ in Schnitzler’s ‘Frau Berta Garlan’*, in: *Elektra and Her Sisters. Three Female Characters in Schnitzler, Freud, and Hofmannsthal*, New York 2001, S. 11–34, hier: S. 27.

Geschlechterkrieg eben nicht mehr als Männer zählen können. Der Verlust des biologisch Männlichen führt damit zu einer Rehabilitierung der Menschlichkeit, mithin zu einem Gewinn auf höherer Ebene. Nichts könnte weiter von D. H. Lawrence und seinem Credo entfernt sein: „All the emotions belong to the body, and are only recognized by the mind.“⁴⁹⁾

Vor diesem Hintergrund und angesichts der Ängste ihres Mannes erscheint es zwangsläufig, dass Anna Rupius, anders als Connie, ihre Pläne ändert, das Kind in Wien abtreiben lässt und zu ihrem Mann zurückkehrt, der angesichts der unverhofften Heimkehr „in sich hinein zu schluchzen begann“ (129). Die persönliche Tragödie des Ehepaars Rupius nimmt mit Annas tödlicher Erkrankung ihren Lauf, von Berta, an Selbstmordversuch oder Vergiftung denkend,⁵⁰⁾ unvollkommen verstanden, wo jene an einer Sepsis infolge der Abtreibung stirbt. Dieser letale Ausgang dürfte zu der Zeit nicht selten gewesen sein; nähere Angaben und Zahlen darüber bleiben im sozialgeschichtlichen Dunkel verborgen: Es gab auf allen Seiten Motive wie hier, um den wahren Sachverhalt zu verwischen.⁵¹⁾ Obwohl selbst Connie einmal den Gedanken an eine Abtreibung streift,⁵²⁾ will sie das Kind von Mellors fraglos bekommen. Wo in ›Lady Chatterley's Lover‹ viel Energie auf die Verschleierung und Unterschiebung der Vaterschaft verwendet wird, kommentiert Herr Rupius das Ende von Frau und Kind lakonisch wie in den Schlusszeilen einer Tragödie und mit einer resignierten Wendung, die einem Thomas Hardy Ehre gemacht hätte: „Nein, es war nicht notwendig! Ich härt' es aufgezogen, aufgezogen wie mein eigenes Kind“ (139).

VI.

Auch in ›Lady Chatterley's Lover‹ werden gegen Ende Gerüchte und Mutmaßungen über Mellors die Runde machen, gebrochen durch die distanzierte briefliche Vermittlung Cliffords. Das Wesen der Fama bleibt bewahrt, eine Differenz zwischen Tatsachen und Vermutungen, aber anstelle der indirekten Technik Schnitzlers wird hier Eindeutigkeit erzielt. Verbleibt der Leser bei ›Frau Berta Garland‹ bis gegen Ende der Erzählung im Ungewissen, so kann er in ›Lady Chatterley's Lover‹ gegebenenfalls zwischen Mellors' Vorlieben für *positioni* oder Analverkehr

⁴⁹⁾ LAWRENCE, A Propos (zit. Anm. 9), S. 493.

⁵⁰⁾ Das ist auch der Eindruck des ›Lexikon der Weltliteratur‹, hrsg. von GERO V. WILPERT [3. Aufl. 1993], München 1997, 4 Bde., III, S. 394.

⁵¹⁾ Auch Wendla in Wedekinds ›Frühlings Erwachen‹ (1891) stirbt bei der Abtreibung, vorgeblich aber an Bleichsucht: „Sie war musterhaft gebaut. Sie ist lediglich den Abortivmitteln der Mutter Schmidtin erlegen.“ FRANK WEDEKIND, Werke, hrsg. von MANFRED HAHN, Berlin und Weimar, 1969, 3 Bde., I, S. 163. – Zum sozialgeschichtlichen Hintergrund der Zeit vgl. ERNST BRUCKMÜLLER, Sozialgeschichte Österreichs, Wien und München, 1985, bes. S. 436–439.

⁵²⁾ „almost wished she could get rid of the child again“ (276).

schwanken. Liegen die Mutmaßungen im Falle der Anna Rupius gewissermaßen in der Luft und speisen sich vorwiegend aus ihren Ausflügen in die große Stadt, hinter denen die Kleinstädter, vertraut mit ihrer ehelichen Verfassung, nichts anderes als sexuelle Unrast vermuten wollen, so wird im Falle des Wildhüters der Klatsch gezielt von seiner entfremdeten Ehefrau in Umlauf gesetzt, geht also auf das konkrete Motiv rachsüchtiger Rufschädigung zurück. In Mellors' unmissverständlichen Worten, die sich auf beide Fälle gleichermaßen beziehen lassen: „Folks should do their own fuckin“ (281).

Wieder wird die unterschiedliche literarische Strategie der beiden Werke offenbar. Während in ›Lady Chatterley's Lover‹ der Skandal öffentlich wird und der Phantasie des Lesers anheimgegeben ist, was das angesichts des offenen Romanendes für die Scheidungsverfahren und die gemeinsame Zukunft der Liebenden bedeuten möge, bleiben in ›Frau Berta Garlan‹ die Dinge in der Schwebelage, gemäß Hofmannsthals treffender Aussage, dass Schnitzler „mehr von der Welt weiß, als er zu sagen vorhat“.⁵³⁾ Ein Skandal droht angesichts des Todes durch die verpfuschte Abtreibung, wird aber von dem verantwortlichen Arzt verhindert, aus Lebensklugheit und Mitleid mit dem hinterbliebenen Ehemann: „In jedem andern Fall hätt' ich die Anzeige erstattet, aber da die Sache so ausgeht ... Überdies wär' es ein entsetzlicher Skandal, und der arme Rupius litte am meisten darunter“ (137).

Die beiden Romane sind durch Zeit und Geographie getrennt. Hatte der Krieg in England ein Ende der viktorianischen und edwardianischen Zeit und ihrer Werte gebracht, so ist das System bürgerlich-moralischer Vorstellungen im Österreich der Jahrhundertwende zwar erschüttert, setzt sich jedoch noch immer durch und kann auf staatliche Stützung vertrauen. Durch ihren großen Beitrag zur Kriegsanstrengung, in Krankenpflege, Industrie und Infrastruktur allgemein, der 1918 in Großbritannien für Frauen ab dreißig Jahren mit dem Wahlrecht honoriert wurde und demzufolge ein neues Selbstbewusstsein bei gelockerter Sexualmoral in der Nachkriegszeit des Ersten Weltkriegs mit sich brachte, müssen die Beziehungen der Geschlechter vielfach neu austariert werden,⁵⁴⁾ zumal der männliche Teil der Bevölkerung in mehr als einem Sinne zentral geschwächt erscheint. Die Sympathiesteuerung des Erzählers ist dementsprechend bei Lawrence aufseiten der Liebenden Connie und Mellors, während bei Schnitzler die Eheleute Rupius einander zugetan bleiben, auch wenn ihre Beziehung nicht ungefährdet ist. Hier hält sich der Erzähler bis ganz zum Ende zurück, wo die Asymmetrien der Geschlechterverhältnisse beklagt werden. Insofern Connie und Mellors zu neuen Ufern aufbrechen können, während Berta resigniert und Anna Rupius gemäß der Tradition der ‚gefallenen Frau‘ aus dem 19. Jahrhundert ihr Verlangen nach körperlicher Zuwendung mit

⁵³⁾ HUGO V. HOFMANNSTHAL, Arthur Schnitzler zu seinem sechzigsten Geburtstag, in: *Gesammelte Werke*, hrsg. von BERND SCHOELLER, Frankfurt/M. 1986, 10 Bde., Reden und Aufsätze II, 1914–1924, S. 163f., hier: S. 164.

⁵⁴⁾ Vgl. UTE DANIEL, Frauen, in: *Enzyklopädie Erster Weltkrieg*, hrsg. von GERHARD HIRSCHFELD u. a., Paderborn 2003, S. 116–134.

dem Leben bezahlen muss, lässt sich bei den beiden im Abstand von fast drei Jahrzehnten erschienenen Büchern etwas wie ein positivistischer Fortschritt feststellen.

VII.

Schnitzler wie Lawrence sind beide wegen ihrer Darstellungen der *gender roles*, insbesondere der Auseinandersetzung mit der weiblichen Sexualität in ihrer Zeit in den Geruch von Skandalautoren gekommen, Schnitzler wegen seiner Theaterstücke ›Liebeleik‹ (1895) und ›Reigen‹ (1900), Lawrence mit den Romanen ›The Rainbow‹ (1915), ›Women in Love‹ (1920) und insbesondere mit ›Lady Chatterley's Lover‹, der erst nach einem aufsehenerregenden Obszönitätsprozess im Old Bailey im Jahre 1960 unter gewandelten Vorstellungen von Moral und Sitte – die Jury brauchte lediglich drei Stunden für ihre Entscheidung – ungekürzt in Großbritannien erscheinen durfte und nach den Worten Philip Larkins D. H. Lawrence sogleich zu so etwas wie dem Schutzpatron der *permissive society* der zweiten Nachkriegszeit machte.⁵⁵⁾ Lawrence selbst hatte bereits 1930 trotzig vermerkt: „It is better to give all girls this book, at the age of seventeen.“⁵⁶⁾ Die Möglichkeit der Empfängnisverhütung, seit den frühen 1960er-Jahren virulent, doch bereits in den 1920er-Jahren dank ›Married Love‹ (1918) von Marie Stopes und ihren Initiativen durchaus ein öffentliches Thema,⁵⁷⁾ wird nur einmal angesprochen, um von Connie geradezu angewidert abgetan zu werden: „I should hate that.“ (176) Gegen den ›Reigen‹ demonstrierte in den 1920er-Jahren eine denkwürdige Allianz von Deutschnationalen, Antisemiten und Kommunisten gleichermaßen. Schnitzler verbot testamentarisch alle weiteren Aufführungen, versäumte jedoch, Verfilmungen ausdrücklich einzubeziehen. Erst ab 1981 konnte das Stück wieder auf die Bühne kommen.⁵⁸⁾

Zwischen Schnitzler und Wedekind in ihrer Kritik der zerstörerischen Wirkung des Sexus und D. H. Lawrence liegt weniger der Abstand einer Generation und eines anderen kulturellen Hintergrundes als ein Mentalitätswechsel und Lawrences selbstgewählte Rolle als „priest of love“.⁵⁹⁾ Seine Predigerpose ist immer wieder hervorgehoben worden, auch das Militante seiner Haltung gegenüber der Gesellschaft seiner Gegenwart: „he was at war with civilization“.⁶⁰⁾ Die seit Freud ins allgemeine Bewusstsein eingedrungene Urmacht der Sexualität, das Lustprinzip,

⁵⁵⁾ PHILIP LARKIN, *The Sanity of Lawrence* [1980], in: *Further Requirements. Interviews, Broadcasts, Statements and Book Reviews*, ed. by ANTHONY THWAITE, London 2002, S. 42–46, hier: S. 44.

⁵⁶⁾ LAWRENCE, *A Propos* (zit. Anm. 9), S. 491.

⁵⁷⁾ MARTIN PUGH, *State and Society. British Political and Social History 1870–1992*, London 1994, S. 157.

⁵⁸⁾ Dazu: SCHEIBLE (zit. Anm. 1), *Nachwort*, II, S. 966.

⁵⁹⁾ SAGAR, *D. H. Lawrence* (zit. Anm. 6), S. 294.

⁶⁰⁾ EVELYN WAUGH, *Review of ›Assorted Articles‹*, by D. H. Lawrence [1930], in: *The Essays, Articles and Reviews*, ed. by DONAT GALLAGHER, repr. Harmondsworth 1986, S. 70f.

wird gegen die Leiden einer sterilen und mechanisierten Zeit, wie Lawrence sie sah, in Stellung gebracht, nicht das Zerstörerische, sondern das Verbindende und Vereinigend-Kreatürliche erscheint in den Vordergrund gestellt. Im Gegensatz zu Freud, der sich unter dem Eindruck der überwältigenden Schrecken des Ersten Weltkriegs gezwungen sah, sein Theoriegebäude um den Todestrieb jenseits des Lustprinzips zu erweitern, wendete sich Lawrence gerade diesem letzteren vollständig zu.

Während er in früheren Werken auf das Führerprinzip gesetzt hatte,⁶¹⁾ kommt Hoffnung für ihn nun, da sich im europäischen Rahmen der 1920er-Jahre ein Führerkult unheilvoll auszubreiten beginnt, aus der ganzheitlichen, seelischen und körperlichen Vereinigung von Mann und Frau auf gleichberechtigter Basis. Connie wird vorgeblich nicht mehr ‚benutzt‘ wie die vielen Frauen vom Typus der „süßen Mädels“ bei Schnitzler,⁶²⁾ wie Berta Garlan oder Anna Rupius, sondern ist als Partnerin von Mellors gedacht. Aus feministischer Sicht hat man dagegen auf ihre traditionell passiv angelegte Rolle hingewiesen,⁶³⁾ vielen Lesern sind zudem die veräterischen Details aufgefallen, dass niemals Liebesworte fallen, Mellors sie niemals auf den Mund küsst und sich die beiden nie mit Namen anreden.⁶⁴⁾ Eine solche neue Verbindung aber bedeutet andererseits, dass bestehende Partnerschaften, die verfehlt erscheinen, aufzulösen sind. Sowohl Connie als auch Mellors sind noch verheiratet; die eine neue Ehe amtlich bekräftigenden juristischen Schritte und Verwaltungsakte bleiben jenseits der Grenzen des Buches. Am Ende warten Mellors und Connie auf ihre Scheidungsverfahren, die vor der Einführung des Zerrüttungsprinzips in Großbritannien im Jahre 1969 meist aufgrund jener „matrimonial offence“ ausgesprochen wurde,⁶⁵⁾ deren sie sich gemeinsam schuldig gemacht haben. Der Roman endet in dem berühmten Schlusssatz von Mellors' Brief „a little droopingly, but with a hopeful heart“ (317), doch es bleibt ungeklärt, ob diese Hoffnung auf amtlicher Ebene erfüllbar ist, ob mithin die modellhaft vorgestellte Partnerschaft sich dauerhaft bewähren und von der Episode zum allgemeinen Prinzip erhoben werden kann.

Selbst wenn beiden Autoren ein sozialkritisches Interesse gemeinsam ist: Lawrence hat versucht, eine ganze Erlösungsideologie um seine sexuell aufgeladenen Passagen zu arrangieren, Schnitzler bleibt dagegen der distanzierte Beobachter. Wo

⁶¹⁾ SEELOW, D. H. Lawrence (zit. Anm. 25), S. 238, verweist hier auf ›Aaron's Rod‹, ›Kangaroo‹ und ›The Plumèd Serpent‹.

⁶²⁾ Zu diesem Begriff vgl. SCHNITZLER, Jugend in Wien. Eine Autobiographie, Berlin und Weimar, 1985, S. 118f.; 160f.

⁶³⁾ SIMONE DE BEAUVOIR, Das andere Geschlecht. Sitte und Sexus der Frau [1949], Reinbek bei Hamburg, 5. Aufl. 2005, S. 275–285 und passim.

⁶⁴⁾ Etwa ebenda, S. 283; BURDEN, Radicalizing Lawrence (zit. Anm. 40), S. 332. – Vgl. auch ›Lady Chatterley's Lover‹, 251: „I've never called him by any name: nor he me: which is curious, when you come to think of it. Unless we say Lady Jane and John Thomas.“ In einer der Vorversionen hörte Mellors noch auf den lieblosen und entindividualisierten Namen Parker.

⁶⁵⁾ TREVOR MAY, An Economic and Social History of Britain 1760–1970 [1987], repr. Harlow 1990, S. 408.

Lawrence unterstellt werden darf wie einst Karl May, dass seine Literatur zu einem Gutteil Wunscherfüllung ist, bleibt der kritische Abstand bei Schnitzler stets erhalten, nur gelegentlich von einem emotionaleren Ton abgelöst. Der vorletzte Absatz von ›Frau Berta Garlan‹ fasst in poetisch-pathetischen Worten die komplizierte Problematik des Romans wie in einem Schlusstableau zusammen und versucht eine elegische Deutung und Wertung,⁶⁶⁾ die ihre Grenzen an der Perspektive Bertas finden:

Klar hingebreitet in wundervoller Reinheit erschienen ihr jetzt die Beziehungen, die zwischen dem Gelähmten da draußen und dieser Frau bestanden hatten, die an ihrem Betrage sterben mußte. Und während sie die blasse Stirn der Toten betrachtete, mußte sie an den Unbekannten denken, für den sie hatte sterben müssen und der strafflos und wohl auch reuelos draußen in der großen Stadt herumgehen und weiterleben durfte, wie ein anderer auch ... nein wie tausend und tausend andere, die neulich ihr Kleid gestreift und sie begehrlieh angestarrt hatten. Und sie ahnte das ungeheure Unrecht in der Welt, daß die Sehnsucht nach Wonne ebenso in die Frau gelegt ward, als in den Mann; und daß es bei den Frauen Sünde wird und Sühne fordert, wenn die Sehnsucht nach Wonne nicht zugleich die Sehnsucht nach dem Kinde ist. (140)

„Sehnsucht nach Wonne“, als poetische Formulierung für Verlangen und Lust, und der Wunsch nach einem Kind vermischen sich bei Berta in ›Frau Berta Garlan‹ und bei Connie in ›Lady Chatterley's Lover‹. Der traditionell religiöse Begriff der Sünde ist den beiden in ›Lady Chatterley's Lover‹ vertretenen Konfliktparteien aus unterschiedlichen Gründen gleichermaßen fern: Den Angehörigen der überkommenen und in einer Sinn- und Rechtfertigungskrise steckenden Gesellschaft aus Frivolität oder innerer Unfruchtbarkeit, Mellors und Connie dagegen als Protagonisten einer neuen und quasi-religiösen Sinnlichkeit, die das moderne Leben gerade durch das retten will, was früher außerhalb der Ehe Sünde hieß und eine volle Entfaltung der Menschlichkeit gemäß ihren natürlichen Wurzeln behinderte. Die lediglich als Hintergrundstaffage der nordenglischen Gegenwart dienenden Grubenarbeiter erscheinen als Gruppe entmenschlicht, und insofern sie zu Objekten geworden sind,⁶⁷⁾ ist die alte Vorstellung der Sünde für sie irrelevant. Man kann Lawrences Werk als befreierisch deuten, indem es diesen Begriff negiert und das Junktim von Sünde und Sühne beiseite schiebt. Damit wäre der Versuch gemacht, „das ungeheure Unrecht in der Welt“, das Berta nur ahnt und das zu der persönlichen Tragödie der Eheleute Rupius führt, aus der Welt zu räumen. Die pathetische Sprache verschleiert den kulturgeschichtlichen Umstand, dass erst ab dem letzten Drittel des 19. Jahrhunderts eine eigenständige weibliche Sexualität zunehmend wissenschaftlich anerkannt, in ihrer Natur aber sehr unterschiedlich gedeutet wurde. Sogar in den 1920er-Jahren ist Mellors gegenüber einer keineswegs unerfahrenen Connie noch immer als Lehrmeister tonangebend *in rebus sexualibus*.

⁶⁶⁾ Von Weinberger als „a little heavy-handed“ qualifiziert: G. J. WEINBERGER, Arthur Schnitzler's ›Frau Berta Garlan‹: Genesis and Genre, in: *Modern Austrian Literature* 25 (1992), H. 3/4, S. 53–73, hier: S. 69.

⁶⁷⁾ SHIACH, Work and Selfhood in ›Lady Chatterley's Lover‹ (zit. Anm. 6), S. 97: „Objectification“.

Ein Schnitzlerscher Charakter im ›Reigen‹ hätte das so ausgedrückt: „Also jetzt hab' ich ein Verhältnis mit einer anständigen Frau.“⁶⁸⁾ Noch bis weit in Schnitzlers Zeit und Werk hinein führen Manifestationen weiblicher Sexualität in Gestalt der ‚gefallenen Frau‘ in den sozialen Abgrund, doch kann über diesen euphemistischen Begriff inzwischen, wie im ›Reigen‹, bereits gewitzelt werden: „Offenbar fällt es sich ganz angenehm“ (268). Nietzsche hätte von der „Noblesse des Schweigenkönnens“ gesprochen.⁶⁹⁾ Ersichtlich fehlt Schnitzler das Missionarische und Doktrinäre von Lawrence: Während in seinem Werk der emanzipatorische Impetus in einer Durchdringung und Bewusstwerdung des von den Figuren vorläufig nur Geahnten liegt, setzt Lawrence auf Utopie und die Ersetzung vage gewordener religiöser Vorstellungen durch eine neue ganzheits- und naturbezogene Religion, die auf vorzivilisatorische Wurzeln zurückgreifen will und wie die Mythengestalt des Antäus sich ihrer Kraft durch Berührung mit der Erde versichert.⁷⁰⁾ Das ist nicht ohne Opfer zu haben und um den Preis eines gesellschaftlichen Skandals, der über den Rahmen des literarischen Werkes hinaus in die äußere Wirklichkeit hinübergreift. Eine weitere Generation später, beim Obszönitätsprozess von 1960, ist das einstmals zutiefst sittlich Empörende zur kurzweiligen Unterhaltung weiter Kreise der Öffentlichkeit herabgetönt und scheint hinter der interpersonalen und sozialen Wirklichkeit denkbar weit zurückgefallen zu sein: „A case which aroused intense public interest, and added much to public entertainment [...]. The prosecuting counsel, Griffith-Jones, brought much derision on himself by asking the jury: ‘Is it a book you would wish your wife or servants to read?’“⁷¹⁾

⁶⁸⁾ SCHNITZLER, Werke (zit. Anm. 1), II, S. 265.

⁶⁹⁾ FRIEDRICH NIETZSCHE, *Umwertung aller Werte*, hrsg. von FRIEDRICH WÜRZBACH, 2. Aufl., München 1977, S. 502.

⁷⁰⁾ DE BEAUVOIR, *Das andere Geschlecht* (zit. Anm. 63), S. 276.

⁷¹⁾ KENNETH O. MORGAN, *The People's Peace. British History since 1945*, 2. Aufl., Oxford 1999, S. 186.