

Institut für Musikwissenschaft Münster
Philippstraße 2b
48149 Münster

Bachelorarbeit zur Erlangung des akademischen Grades
„Bachelor of arts“ (B. A.)

**Der Weg ins Unbewusste –
Eine analytische Betrachtung zur Rolle der Musik im Werk
Arthur Schnitzlers**

vorgelegt von

David Rene Steike

48161 Münster

Erstgutachter: Herr Dr. Peter Schmitz

Zweitgutachter: Herr Prof. Dr. Jürgen Heidrich

„(...) Ja, Zeit und Raum, was wissen wir davon! ... Das Rätsel der Welt, – wenn wir sterben, lösen wir es vielleicht ... Und nun klang ihm eine Melodie ins Ohr. Er wußte, daß es nur das Geräusch des fahrenden Zuges war ... Und doch war es eine Melodie (...)“

Arthur Schnitzler, Auszug aus der Novelle *Sterben*, S. 44 f.

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung.....	2
1.1. Methodik und Wegzeichnung.....	3
2. Arthur Schnitzler – Leben und Werk.....	3
2.1 Arthur Schnitzlers Verhältnis zur Musik.....	7
2.2 Charakteristika des Fin de Siècle in Wien.....	8
3. Die Theorie des Unbewussten.....	12
3.1 Arthur Schnitzlers Verhältnis zu Sigmund Freud.....	14
4. Musik im literarischen Werk Schnitzlers.....	16
4.1 Die gesellschaftliche Rolle der Musik und ihre Verbindung zu Gefühlslagen.....	17
4.2 Die Erschaffung von Atmosphäre – Musik und die Gefühlsebene.....	21
4.2 Die leitmotivische Verwendung von Musik.....	27
4.3 Musik als Charakterisierungsmittel – Nähe und Distanz im <i>Zwischenspiel</i>	29
4.4 Zwischen Dilettantismus und Einfallsästhetik – Musikalische Praxis.....	31
4.5 Eros und Thanatos – Musik neben Tod, (Lebens-)Lust und Melancholie.....	34
4.6 Das Musikzitat und seine Wirkung.....	37
4.6.1 Die Tristan-Rezeption.....	39
4.6.2 Schumanns <i>Carnaval</i> in Fräulein Else.....	40
5. Fazit und Schlussbemerkung.....	42
6. Literaturverzeichnis und Quellen.....	44
6.1 Primärliteratur.....	44
6.2 Sekundärliteratur.....	46
7. Plagiatserklärung des Studierenden.....	49

1. Einleitung

Die Verwendung von Musik im Bereich des geschriebenen Wortes, genauer in literarischen Texten, erfüllt ihren besonderen Reiz dahingehend, dass zwei Sinneseindrücke, Sehen und Hören, in sprichwörtlichen Einklang gebracht werden müssen. Dieses Vorhaben scheint bereits a priori zum Scheitern verurteilt, da der Text allein zum auditiv wahrnehmbaren Sprechen nicht in der Lage ist und das gehörte Musikstück durch andere Mittel wie Noten und Tabulaturen visualisiert wird. Sofort entkräftet die Möglichkeit der Synästhesie, die Verschmelzung unterschiedlicher Sinneseindrücke, den vorherigen Argumentationsgang und erweitert die reine Sensibilität um den Faktor des Affektes, der Emotion. Die Gefühlsebene eines Textes kann sich sowohl auf dargestellte Emotion der literarischen Figuren als auch auf das Ansprechen von Empfindung in der jeweiligen Leserin und dem jeweiligen Leser beziehen.

Das eingangs aufgeführte Zitat entstammt der Novelle *Sterben* von Arthur Schnitzler, dessen literarisches Werk Gegenstand meiner Arbeit ist. Der Protagonist erhält die Diagnose einer unheilbaren, letal verlaufenden Krankheit und fasst zunehmend den Entschluss, sich und seiner Geliebten das Leben zu nehmen. In Momenten der Sinnesschärfung und Reflexion beschreibt er seine Umwelt auf eine besondere, bewusste Weise und assoziiert Naturgeschehen oder trivial-erscheinende Geräusche wie das Fahren des Zuges mit musikalischen Attributen. Warum also entscheidet sich Arthur Schnitzler dazu, Musik in seinen Erzählungen zu „verschriftlichen“ und wie einen roten Faden immer wieder aufzugreifen? Es liegt nahe, dass ein direkter Zusammenhang zwischen der Verwendung von Musik und der für seine Werke charakteristischen Darstellung der teil- und unbewussten Gefühlsebene besteht.

Friedrich Nietzsche stellt die These auf, dass „im Verhältniß zur Musik (...) alle Mittheilung durch Worte von schamloser Art [ist]“¹. Ebnet Musik also den Weg in ein tiefenpsychologisches Verständnis der Figuren Schnitzlers? Oder resultiert sie gar aus dem Unbewussten? Diese Arbeit soll die unterschiedliche Verwendung von Musik in Schnitzlers Werken aufzeigen und einen differenzierten Vergleich ermöglichen. Dabei fokussiere ich die Rolle der Musik bezüglich ihrer psychologischen und psychoanalytischen Relevanz, beschränke mich aber gleichzeitig nicht nur auf diese Thematik, sondern gehe ebenso auf ihre verschiedenartige Verwendung, beispielsweise in Form von themenspezifischen Musikzitaten

¹ Nietzsche, Friedrich: *Gesammelte Werke*, 23 Bände, hier Band XIX, München 1920-1929, S. 220.

anderer Werke, ein. Dies soll schließlich die Möglichkeit geben, ein weitläufiges Bild der Funktion von Musik in Schnitzlers Œuvre zu skizzieren.

1.1. Methodik und Wegzeichnung

Um eine fundierte Einordnung der Rolle von Musik in Schnitzlers literarischem Werk zu ermöglichen, ist es zunächst notwendig, einen Einblick in den Gesamtkontext zu erhalten. Folglich schildere ich als erstes die Grundlagen des Lebenswerkes Arthur Schnitzlers. Dabei stelle ich den familiären und medizinischen Teilaspekt seiner Vita, aus dem unter anderem auch sein psychologisches Interesse resultierte, in den Vordergrund. Darauf folgen Passagen zu seinem (literarisch-relevanten) Verhältnis zur Musik und zur zeitgeschichtlichen Bedeutung, speziell zu den literarischen Merkmalen des Fin de Siècle in Wien. Grundlegende Begriffe des Themas wie die Wiener Moderne oder das Fin de Siècle möchte ich dankend voraussetzen. Allerdings soll der Begriff des Unbewussten in einem separaten Abschnitt thematisiert werden, da er im Hinblick auf eine terminologische Trennschärfe zu Schnitzlers Erweiterung um das Mittelbewusste von Relevanz ist. Darauf folgt eine Kurzzusammenfassung des Verhältnisses zwischen den beiden Zeitgenossen Freud und Schnitzler.

Die Analyse der Werke erfolgt systematisch anhand einzelner Funktions- und Themenaspekte von Musik in Schnitzlers Werk. Im Rahmen dieser Arbeit ist eine vollständige Analyse bezüglich des Gesamtwerkes nicht möglich, sodass ich die zentralen Bereiche in ausgewählten, nach musikalischem Inhalt selektierten Werken beschreibe. Ebenso können lediglich die themenspezifisch relevanten Inhalte der einzelnen Werke wiedergegeben werden.

2. Arthur Schnitzler – Leben und Werk

Der Schriftsteller und Dramaturg Arthur Schnitzler wurde am 15. Mai 1862 als Sohn eines jüdischen Arztes, Prof. Dr. Johann Schnitzler, und dessen Ehefrau Louise in Wien geboren. Der Beruf des Arztes war für Schnitzler hinsichtlich seines Alltages und der Erziehung absolut prägend. Nicht nur sein berühmter Vater, sondern auch sein Großvater mütterlicherseits, Philipp Markbreiter, waren Mediziner. Schnitzlers Bruder Julius, geboren 1865, wurde Chirurg und seine fünf Jahre jüngere Schwester Gisela heiratete später ebenfalls einen Laryngologen. Durch die allgegenwärtige „Atmosphäre“ der Medizin sowie durch den Nachdruck des Vaters, fasste Schnitzler mit Erlangung der Hochschulreife 1879 den Entschluss, den tradierten Beruf

des Arztes zu ergreifen, da ein anderes Studium ohnehin nicht in Frage gekommen wäre². Er führte Zeit seines Lebens Tagebuch, sodass viele Ansichten und Lebensgewohnheiten heute detailliert überliefert sind. Es ist gesichert, dass Schnitzlers medizinische Karriere von ihm mehr als Beruf denn als Berufung gewertet wurde. Im Vergleich zu seiner Familie fühlte er sich minderbegabt³ und beschäftigte sich häufiger mit seiner eigentlichen Berufung als Literat. Seit 1886, ein Jahr nach der eigenen Promotion zum Doktor der Medizin, veröffentlichte er häufiger Gedichte und Aphorismen in Zeitschriften. 1889 publizierte Schnitzler den ersten Einakter des Zyklus *Anatol*, woraufhin er ein Jahr später durch regelmäßige Zusammenkünfte im Café *Griensteidl* Bekanntschaft mit bedeutenden Vertretern der Wiener Moderne wie Hugo von Hofmannsthal⁴ oder Hermann Bahr machte. 1893 nach dem Tod seines Vaters beendete er die Arbeit in der laryngologischen Poliklinik Wiens und eröffnete eine Privatpraxis, die er zwar nie offiziell schloss, aber im Jahre 1903 aufgrund finanzieller Problematiken vorerst stilllegte, worauf er sich in erster Linie dem literarischen Schreiben widmete. Er gab fortan zahlreiche Werke heraus, die zumeist menschliche Einzelschicksale aufzeigten und deren Innenleben er sozialkritisch sowie psychologisch umfasste. Schnitzler entwickelte ein großes Interesse an seelischen Konflikten und der Funktion des Unbewussten, was ihn und sein Werk in unmittelbare Verbindung mit den Theoremen des Psychoanalytikers Sigmund Freud brachte.⁵ Nach einer ersten Beziehung mit der Gesangslehrerin Marie Reinhardt, die 1899 an einer Sepsis verstarb, heiratete Schnitzler 1903 die zwanzig Jahre jüngere Schauspielerin Olga Gussman – Mutter seines ein Jahr zuvor geborenen Sohnes Heinrich. Sowohl Marie Reinhardt als auch Olga Gussman erlitten während ihrer Beziehungen mit Arthur Schnitzler eine Totgeburt⁶, was er thematisch in seinen 1908 publizierten ersten Roman *Der Weg ins Freie* einbaute.

² Vgl. Müller-Seidel, Walter: *Arztbilder im Wandel. Zum literarischen Werk Arthur Schnitzlers*. In: *Sitzungsberichte Jahrgang 1997, Heft 6, Bayrische Akademie der Wissenschaften. Philosophisch-Historische Klasse*, [o. Hrsg.], München 1997, S. 18.

³ Schnitzler, Arthur: *Tagebuch. 1879 – 1892*, hrsg. v. Werner Welzig, Wien 1987, S. 228: „(...) So stehe ich zwischen einem berühmten Vater, einem tüchtigen, unendlich fleißigen Bruder, (...) einem künftigen Schwager Dr. Markus Hajek, gleichfalls als Mediziner weit über dem Mittelmaß. Ich weiß, ich kann ihnen da nicht gleich werden; nie kann ich diese Arbeitskraft aufbringen; ich kann keine Stunde lang über einem mediz. Buch gesammelt sein“.

⁴ Hugo von Hofmannsthal selbst entwarf unter dem Pseudonym Loris den Prolog zu Schnitzlers 1893 veröffentlichten Einakter-Zyklus *Anatol*, vgl. Scheffel, Michael: *Vita Arthur Schnitzler*, in: *TEXT+KRITIK, Zeitschrift für Literatur*, hrsg. v. Heinz Ludwig Arnold, Heft 138/139, München 1998, S. 140.

⁵ Vgl. Kapitel 3.2.

⁶ Vgl. Scheffel, Michael: *Vita Arthur Schnitzler*, in: *TEXT+KRITIK, Zeitschrift für Literatur*, hrsg. v. Heinz Ludwig Arnold, Heft 138/139, München 1998, S. 142 f.

Die Ehe mit Olga wurde 1921 geschieden. Sieben Jahre später erschien sein zweiter und letzter Roman *Therese. Chronik eines Frauenlebens*. Arthur Schnitzler starb 1931 unerwartet an den Folgen einer Hirnblutung.

Sein Gesamtwerk umfasst 56 überlieferte Erzählungen, zwei Romane, zwei Sammlungen an Aphorismen, 31 Theaterstücke⁷ sowie seine Tagebucheinträge, eine Autobiografie, zahlreiche Briefe, medizinische Schriften und öffentlich dokumentierte Aussagen und Kritiken. Besonders Schnitzlers Bühnenstücke wurden regelmäßig negativ bewertet oder verursachten gar einen Theaterskandal wie es bei der Uraufführung des Stücks *Reigen* im Jahre 1921 der Fall war: Ein Szenenzyklus aus zehn Dialogen zwischen wechselnden Protagonisten, die vor und nach dem Koitus miteinander kommunizieren. Die Enttabuisierung der Themen Sexualität, Triebhaftigkeit und Tod wurden Gegenstand konservativer Kritiken. Die von Schnitzler in seinen Werken vorgeführte „Selbstbespiegelung“ und vermehrte „Hypertrophie des Gefühlsleben[s]“⁸ waren zwar zeittypisch, wurden von ihm jedoch häufig auf tragische, pessimistisch-anmaßende und wenig heldenhafte Weise dargestellt, wodurch viele Kritiker seine Werke schlecht rezensierten. Eine ‚Märchenhaftigkeit des Alltäglichen‘, wie es der Literaturhistoriker Michael Scheffel bezogen auf Schnitzlers *Traumnovelle* beschreibt, erlangte vorerst nicht die von ihm gewünschte künstlerische Aufmerksamkeit.

In seinen letzten Jahren äußerte Schnitzler häufiger seine kriegskritische Haltung, wofür er selbst gesellschaftlich stark kritisiert wurde und somit in den Fokus antisemitischer Bewegungen geriet. Seine Rezensenten beklagten zudem mangelnde Figurenentwicklung und indirekt die Rollenverteilungen jüdischer und nicht-jüdischer Figuren. Es ist bemerkenswert, dass die in seinen Werken zu entschlüsselnden psychischen Vorgänge der antisemitischen, problematischen und häufig labilen Charaktere von den Kritikern gelegentlich fehlinterpretiert oder bewusst verärgert aufgefasst wurden; sie bestätigten mit ihren eigenen Äußerungen geradewegs die dargestellten und kritisch durchleuchteten Züge der Figuren Schnitzlers als Gesellschaftsspiegel. Ein Beispiel bildet der Jurist Heinrich Spiero, welcher sich in der Zeitschrift *Die Grenzboten* über Georg, Protagonist in *Der Weg ins Freie*, wie folgt äußerte: „(...) ich leugne nicht, dass es solche Menschen gibt, aber wir haben an ihrer Schilderung nun

⁷ Haberich, Max: *Arthur Schnitzler. Anatom des Fin de Siècle. Die Biografie*, Wien 2017, S. 303 f.

⁸ Schorske, Carl E.: *Wien. Geist und Gesellschaft im Fin de Siècle*, 2. Aufl., Frankfurt 1982, S. 8.

wirklich genug, dass ein geschmackvoller Künstler (...) uns immer wieder diese Dinge vorzusetzen“⁹.

Gleichwohl erhielt Schnitzler im Laufe seines Lebens immer wieder deutliche Anerkennung für seine Werke und insbesondere für seine innovative Art des Schreibens, wodurch viele seiner Stücke wie *Anatol*, *Liebelei* oder *Zwischenspiel* Welterfolge wurden¹⁰. 1923 ist er zum Ehrenmitglied der *Akademie der bildenden Künste Wien* ernannt worden und im gleichen Jahr erhielt er den Posten als Ehrenpräsident des PEN-Clubs¹¹, nachdem er ihn zuvor dreimal abgelehnt hatte.

Mit der innerhalb von sechs Tagen verfassten Novelle *Lieutenant Gustl* im Jahre 1900 etablierte er die Technik des inneren Monologs als neue Ausdrucksform literarischer Kunst. Sie bietet inhaltlich die freie Möglichkeit einer der Realität nahekommenden „wirren“ Darbietung von Gedankengängen und formal eine mit der zunehmenden Bedeutung des Ichs symbiotische Ausdrucksstärke. Die Problematik des Unbewussten und die Spannung zwischen Traum und Wirklichkeit im Fin de Siècle werden mit dieser Technik literarisch regelrecht bestärkt. Obwohl es so wirkt, als assoziiere der Protagonist *Leutnant Gustl* völlig frei, sind seine Gedanken doch an das Konzept Schnitzlers gebunden, was eine Einschränkung in der Bewertung des literarischen inneren Monologs bedeutet, indirekt aber gleichzeitig ein wichtiges Leitmotiv in Schnitzlers Werken aufzeigt: Die Rolle des Scheins und seine Differenzierung zum Sein. Genauer die Unterscheidung zwischen dem Gesagten und Gemeinten.

Schnitzlers privater Erfahrungshorizont, seine eigenen psychoanalytischen Denkweisen neben der gesellschaftlichen Strömung neuer Erkenntnisse und Problematiken sowie sein medizinischer Beruf prägten das Werk des Autors. Zuletzt nehmen die Kunst selbst und insbesondere das Erleben und Praktizieren von Musik einen hohen Stellenwert in seiner Vita ein.

⁹ Willi, Andrea: *Arthur Schnitzler Roman ‚Der Weg ins Freie‘. Eine Untersuchung zur Tageskritik und ihren zeitgenössischen Bezügen*, Heidelberg 1989, S. 12.

¹⁰ Vgl. Scheffel, Michael: *Vita Arthur Schnitzler*, in: *TEXT+KRITIK, Zeitschrift für Literatur*, hrsg. v. Heinz Ludwig Arnold, Heft 138/139, München 1998, S. 140 ff.

¹¹ PEN-Club: Ursprünglich ein Akronym für poets, essayists, novelists. Heute inkludiert der Autorenverband Mitglieder aller schreibenden Berufe.

2.1 Arthur Schnitzlers Verhältnis zur Musik

Durch seinen Vater, der als Professor der Laryngologie ein angesehener Kehlkopfspezialist war, erhielt Schnitzler Zugang zur Wiener Kultur und besuchte bereits in jungen Jahren die Oper und das Theater. Er wurde großer Sympathisant der Wiener Musikkultur und begann frühzeitig Klavier zu spielen¹², was er im Laufe seines Lebens über ein Amateurniveau hinaus praktizierte. Achim Aurnhammer bezeichnet Schnitzler als „(...) einen der am stärksten mit Musik verbundenen Dichter der Klassischen Moderne“.¹³ Diese Einschätzung liegt sicherlich vor allem an der beachtlichen Quantität von Schilderungen in seinen Tagebüchern über Musik und seine zahlreichen Opern-, Konzert- und Theaterbesuche.

Schnitzler begeisterte sich für viele verschiedene Komponisten, während ihn zu seiner Jugendzeit besonders Werke von Robert Schumann und später die Werke Gustav Mahlers reizten, wobei er letzteren als besonders inspirativen Künstler ansah. Einen großen Stellenwert nahmen für Schnitzler zudem die Opern Richard Wagners ein, dessen Werke er in seinen eigenen literarisch zitierte. Schnitzler empfand die *Meistersinger* Wagners als „eine der bedeutendsten Opern der Welt“¹⁴. Neben dem Studium bildete er sich auch in der Musikkultur weiter und las Autobiographien verschiedener bedeutsamer Musiker wie Beethoven oder Clara Schumann.

Er spielte zunächst regelmäßig mit seiner Mutter vierhändig am Klavier und später dann mit seinem Sohn Heinrich. Während der Ehe mit Olga Gussmann begleitete er ihren Gesang ebenfalls am Klavier. Seine Tagebucheinträge verdeutlichen, dass das tägliche Musizieren „fixer Bestandteil seines Tagesablaufs“¹⁵ wurde und einen Ausgleich zu seiner medizinischen sowie dichterischen Tätigkeit darstellte. Gleichzeitig äußerte sich die innerliche Spaltung zwischen wissenschaftlicher Arbeit und seiner Affinität zur Kunst auch in der Musik, die im

¹² Monika Kröpfl zitiert in ihrem Artikel zur pianistischen Hausmusik Schnitzlers aus einem seiner Tagebucheinträge: „Denn auch meine innere und äußere Anteilnahme an der Musik war indes weiter fortgeschritten. Ich besuchte viele Konzerte (...) ein neuer Klavierlehrer, Anton Rückauf, (...) fand mich pianistisch recht begabt und behauptete, daß ich es bei erheblicherem Fleiß weiter hätte bringen können als Moritz Rosenthal [ein Schüler Franz Liszts] (...). Das vierhändige Klavierspielen mit Rückauf oder meiner Mutter wurde weiter geübt, auch improvisierte ich gern auf dem Flügel, wobei mir manchmal das Zufallsglück eines melodischen Einfalls oder einer hübschen Harmonie zuteil wurde“, zitiert nach Aurnhammer, Achim [u.a.]: *Arthur Schnitzler und die Musik*, in: *Akten des Arthur Schnitzler-Archivs der Universität Freiburg*, 5 Bde., hier Bd. 3, Unterreihe der Bandreihe „Klassische Moderne“, Würzburg 2014, S. 16 f.

¹³ Zitiert nach ebd. S. 9.

¹⁴ Ebd. S. 10.

¹⁵ Vgl. ebd. S. 19.

Vergleich zu seinem literarischen Werk eine nachträgliche Form kreativer Gestaltung erfuhr: Das Klavierspielen wurde ihm ursprünglich ganz im Sinne der Werte des Bildungsbürgertums von seinen Eltern auferlegt; er nutzte nun die Klaviersgattung der „Phantasie“¹⁶, um den Prozess des Musizierens von seiner gesellschaftlichen Norm zu lösen und so zu einem rein schöpferischen Vorgang umzuwandeln, der ihm – wie auch sein literarisches Schaffen – das höchst relevante Gefühl künstlerischen Ausdrucks vermittelte. Dieser Aspekt ist bezogen auf sein Gesamtwerk von zentraler Bedeutung und konkordant zu einem seiner literarischen Leitmotive: Das Erlangen von Erkenntnis und künstlerischer Freiheit aus dem Innern oder auch Mittel- bis Unterbewusstsein¹⁷. Schnitzler hatte allerdings keine Ambitionen auf eine musikalische Karriere, da er sich selbst als musikalischen Dilettanten beschrieb; ein weiteres Leitmotiv vieler seiner Werke.

Die Musikwissenschaftlerin Monika Kröpfl umfasst schließlich Schnitzlers Musizieren als „Moment[e] des Kraft-Schöpfens“ und als im übertragenden Sinne „höchst private Angelegenheit“¹⁸. Aus meiner Sicht bildet sein Musizieren und sein Interesse an Musik zusätzlich die Quelle neuer künstlerischer Eingebung in einer völlig anderen praktischen Form als das literarische Schreiben. In beiden Kunstformen sieht Schnitzler sein Talent, doch nur in letzterer wagt er den Schritt ins Professionelle¹⁹. Das bedeutet im Umkehrschluss ebenso eine Aufwertung der musikalischen Kunst aus Sicht des Autors: Sie bleibt für ihn eine Stätte der Kreativität und doch in ihrer (professionellen) Vollendung nicht erreichbar. Dies stellt einen äußerst wichtigen Argumentationspunkt dar und deutet bereits daraufhin, welche große schöpferische oder gegebenenfalls auch kontrastierend-dilettantische Rolle Musik in seinen Werken spielen kann.

2.2 Charakteristika des Fin de Siècle in Wien

„Von einem Ornament wurde die Kunst zum Wesentlichen verwandelt, und von einem Ausdruck von Werten zu einer Quelle der Werte“²⁰. Für ein tiefgehendes Verständnis der

¹⁶ Vgl. ebd. S. 21.

¹⁷ Zur Differenzierung Mittel- und Unterbewusstsein siehe Kapitel 3.

¹⁸ Aurnhammer, Achim [u.a.]: *Arthur Schnitzler und die Musik*, in: *Akten des Arthur Schnitzler-Archivs der Universität Freiburg*, 5 Bde., hier Bd. 3, Unterreihe der Bandreihe „Klassische Moderne“, Würzburg 2014, S. 28.

¹⁹ Obgleich Schnitzlers Beruf immer wieder als *Arzt* angegeben wurde, spricht sein Werk und die spätere Stilllegung seiner Praxis doch klar dafür, dass die Arbeit als Schriftsteller seine eigentliche Profession, sei es auch nur im etymologischen Sinn eines Hauptgewerbes, wurde.

²⁰ Schorske, Carl E.: *Wien. Geist und Gesellschaft im Fin de Siècle*, 2. Aufl., Frankfurt 1982, S. 9.

literarischen Kunst Arthur Schnitzlers und der Verwendung von Musik in seinen Werken, ist der Zeitkontext unumgänglich. Das obige Zitat aus Carl E. Schorskes Abhandlung über Wien im Fin de Siècle liefert den Hinweis auf eine nicht nur gestiegene Relevanz, sondern vielmehr große Notwendigkeit der Kunst, die als Teil der ästhetischen Kultur den destruktiven gesellschaftlichen und politischen Verlauf konterkarieren und in entschiedenem Maße aufzeigen sollte. Die Jahrhundertwende war von einer Bedrohung des liberalen Weltbildes eines rationalen Bürgertums durch Antisemitismus, Klerikalismus, Nationalismus und Sozialismus gezeichnet. Aus politischen Strömungen im Zuge der Bildung christlich-sozialistischer Massenparteien ging Karl Lueger, katholischer Antisemit, hervor, der 1899 zum Bürgermeister Wiens ernannt wurde, nachdem Kaiser Franz Joseph ihm trotz der Wahl 1897 die Annahme seiner Position zunächst verweigerte. Zwei Jahre später beugte sich der Kaiser auf gesellschaftlichen Nachdruck der Wahl, was Schorske polemisch mit dem „Sieg der ‚kulturfreien Masse‘ (...)“²¹ charakterisiert.

Der Adel und die kaiserliche Monarchie waren auch um die Jahrhundertwende noch in gefestigter und gesellschaftlich anerkannter Position. Eine Assimilation des gehobenen Mittelstands an den Adel erfolgte über Kunst und Kultur, sodass Schauspieler, Künstler und Kritiker im Vergleich zu Politikern zunehmend an gesellschaftlicher Bedeutung gewannen. Während die Kunst jedoch vorerst hauptsächlich als Ersatz des gehobenen Mittelstands für die verweigerte Aufnahme in den Adel Österreichs galt²², erhielt sie nun im Zuge der oben aufgeführten gesellschaftlichen Verhältnisse eine eskapistische Funktion: Die Flucht vor der bedrohlichen Realität, deren politische und gesellschaftliche Lage sich zuspitzte.

Es entstanden neue Fragestellungen aus einem Dualismus zwischen ästhetischer und moralisch-wissenschaftlicher Überzeugung. Arthur Schnitzler liefert ein Beispiel durch den eingangs beschriebenen stetigen Konflikt zwischen seinem Wunsch literarisch-kreativen Schaffens und seiner familiären Verpflichtung, den Beruf des Arztes zu ergreifen²³. Schnitzler thematisierte in und durch seine Werke sowohl Konflikte als auch Annäherungen zwischen Wissenschaft und Kunst sowie zwischen alter Moralvorstellungen und neuer Gefühlswerte. Dies führte zur

²¹ Ebd. S. 9.

²² Vgl. ebd. S. 8.

²³ Vgl. Tagebucheintrag vom 15.12.1880: „Hin und hergeworfen zwischen Wissenschaft und Kunst bringe ich zu keinem von beiden mein ganzes Ich und werde in der Arbeit durchs Dichten, im Dichten durch die Arbeit gestört (...)“, zitiert nach *Arthur Schnitzler und die Musik*, in: *Akten des Arthur Schnitzler-Archivs der Universität Freiburg*, 5 Bde., hier Bd. 3, Unterreihe der Bandreihe „*Klassische Moderne*“, Würzburg 2014, S. 16 f.

Bildung der Vorstellung eines neu-entdeckten Homo psychologicus²⁴. Neben der durch Freud und seine Zeitgenossen gesteigerten Beobachtung und Fokussierung menschlicher Triebe und Instinkte, verlagerte sich „die ästhetische Kultur (...) zur Kultivierung des Selbst“²⁵ nach innen: Die Psychoanalyse, genauer deren Ergebnisse und Beobachtungen, erhielten in Form eines Blicks nach innen²⁶ Einzug in wissenschaftliche und literarisch-künstlerische Werke, die vornehmlich in Wien veröffentlicht wurden. Die Problematik zwischen Identität und der Definition des Ichs sowie die Theorie des Unbewussten – besonders in Form der Traumdeutung – wurden zu grundlegenden Themen, welche auch Literaten aufgriffen. Der Terminus der Identitätskrise entwickelte sich zu einem der Hauptmerkmale in der Literatur des Fin de Siècle²⁷.

Das Medium Sprache wurde ebenfalls neu diskutiert und sowohl auf Untauglichkeit zur Mitteilung wahrer Gedanken als auch auf eine wirklichkeitsnahe Repräsentation der Welt hin geprüft.²⁸ Obgleich Schnitzler selbst kein größerer Vertreter der zeittypischen Sprachskepsis war²⁹, so ist dies doch einer der Gründe, warum Musik einen höheren Stellenwert in Schnitzlers *Ceuvre* erhielt und in vielen unterschiedlichen Werken bewusst von ihm eingesetzt wurde.

Dieser Aspekt führt unweigerlich zu einem weiteren Charakteristikum der Kunstverarbeitung im Fin de Siècle: Die Verwendung von Kunstzitat in literarischen Werken; sowohl bildende Kunst, Literatur als auch musikalische Werke werden hierbei in einen neuen Kontext eingefügt. Dabei bleibt die Eigenart des Zitats bewahrt, es erfolgt allerdings eine Anpassung und Bearbeitung, in der die „Spannung zwischen Assimilation und Dissimilation“³⁰ einen

²⁴ Vgl. ebd. S. 4. Jene „alte“ Sitten- und Moralvorstellung war besonders durch Schnitzlers Vater geprägt. Das Bild solcher Figuren erhielt in seinen späteren Werken im Zuge des wachsenden Antisemitismus Bedeutung. In *Professor Bernhardt* (1912) macht er die paternalistische und moralisch handelnde Figur des ärztlichen Klinikdirektors zum Opfer antisemitischer Bewegung und damit zum tragischen Helden. Dies gilt gleichzeitig als eine Auflösung des beschriebenen Dualismus zwischen Kunst und seiner medizinischen Karriere hin zu einer Ergänzung bis zur Symbiose, während vorher vor allem die Arztkritik in Werken Schnitzlers eine Rolle spielte. Vergleichend dazu eine Äußerung Olga Schnitzlers zum Einfluss Schnitzlers Arbeit als Arzt auf seine Werke: „Wer je Mediziner war, kann nie aufhören es zu sein. Denn Medizin ist eine Weltanschauung“, in: *Arztbilder im Wandel. Zum literarischen Werk Arthur Schnitzlers*, Walter Müller-Seidel, S. 20.

²⁵ Ebd. S. 8.

²⁶ Vgl. Schlicht, Corinna: *Arthur Schnitzler*, in: *Literatur kompakt. Band 3*, hrsg. v. Gunter Grimm, Marburg 2013, S. 52 f.

²⁷ Vgl. Janz, Rolf-Peter und Laermann, Klaus: *Arthur Schnitzler: Zur Diagnose des Wiener Bürgertums im Fin de Siècle*, 1. Aufl., Stuttgart 1977, S. 171.

²⁸ Vgl. Brecht, Christoph: ‚Jedes Wort hat sozusagen fließende Grenzen‘. *Arthur Schnitzler und die sprachskeptische Moderne*, in: *TEXT+KRITIK, Zeitschrift für Literatur*, hrsg. v. Heinz Ludwig Arnold, Heft 138/139, München 1998, S. 36.

²⁹ Vgl. ebd. S. 36 ff.

³⁰ Eilert, Heide: *Das Kunstzitat in der erzählenden Dichtung, Studien zur Literatur um 1900*, Stuttgart 1991, S. 14.

besonderen künstlerischen Reiz ausmacht. Beispielsweise kann ein Musikzitat im literarischen Text die Haupthandlung in Form einer Hintergrundmelodie lediglich untermalen. Sie ist aber auch in der Lage, affirmativ vordergründig ein spezifisches Stimmungsbild aufzubauen, um damit selbst zum handlungstragenden Mittelpunkt der Szene zu werden.

Insgesamt unterstützt die formale Einbettung von Zitaten und „altbewährter Kunst“ das den Weltschmerz kontrastierende Kunstverständnis des Fin de Siècle Wiens: Innovation basiert auf Tradition in Form von bildender Kunst, Literatur und Musik. Die Abstraktion erfolgt schließlich qua Neukontextuierung, während die eigentliche Syntax erhalten bleibt. Der gesellschaftlichen Destruktion wirkt eine neue Form von Kunst entgegen, die aus heutiger Sicht eine Voraussetzung moderner Entwicklung „ex negativo“³¹ darstellt.

Hugo von Hofmannsthal beschreibt die eingangs erwähnte fatalistische Denkungsweise im Fin de Siècle mit den Worten: „Wir sollten von einer Gesellschaft Abschied nehmen, ehe sie zusammenbricht“³². Schnitzler beobachtete diese Gesellschaft genau und zeichnete ein detailliertes Charakterbild einzelner vorgefertigter Persönlichkeiten als Teilausschnitt der ganzen Masse. Eben jene Charaktere sind (im)perfekte Sinnbilder, die – bewusst oder unbewusst – mit den typischen Attributen des Fin de Siècle versehen werden: Sei es das moralisch-gutmütige, aber unbewusst triebhafte Frauenbild in *Fräulein Else* oder der völlig unreflektierte sowie moralisch-wechselhafte *Lieutenant Gustl*. Besonders die Figur des Georg von Wergenthin, Protagonist Schnitzlers ersten Romans *Der Weg ins Freie*, exemplifiziert die Basis des gesamten Schaffens Arthur Schnitzlers im Kleinen: Wergenthin als dilettantischer Musiker und Adliger genießt das Ansehen der Gesellschaft, ist aber weder dazu fähig, sein eigenes künstlerisches Fortkommen zu sichern, noch die soziale Wirklichkeit im Rahmen ihrer Veränderungen und Strömungen zu bewerten. Georgs Ansichten gipfeln in ein unbewusstes „Vakuum an Werten“³³. Sein titelgebender *Weg ins Freie* ist letztlich eine Farce fehlender Charakterentwicklung, die aus einer unreflektierten Persönlichkeitsstruktur resultiert, welche durch andere Figuren im Roman kontrastiert wird³⁴. Schnitzler zeigt in seinem zeitgenössisch oftmals kritisierten Werk in Form seines Protagonisten die Probleme der moralisch-ästhetischen Kultur Wiens auf, ohne eine Lösung anzubieten oder politische Ansichten zu

³¹ Wunberg, Gotthart: *Fin de siècle in Wien. Zum bewußtseinsgeschichtlichen Horizont von Schnitzlers Zeitgenossenschaft*, in: *TEXT+KRITIK, Zeitschrift für Literatur*, hrsg. v. Heinz Ludwig Arnold, Heft 138/139, München 1998, S. 11.

³² Hugo v. Hoffmannsthal: *Eines Dichters Stimme*, in: *Prosa II*, S. 182.

³³ Schorske, Carl E.: *Wien. Geist und Gesellschaft im Fin de Siècle*, 2. Aufl., Frankfurt 1982, S. 13.

³⁴ Gemeint sind hierbei seine Geliebte Anna und insbesondere Heinrich Bermann, jüdischer Schriftsteller und Autor von Georgs geplanter Oper, der die Rolle des Genieästheten vertritt. Näheres in Kap. 4.4.

vertreten. Resultat des Romans bleibt eine für Schnitzler typische Kreisbewegung³⁵ des Inhalts: Obgleich Georg augenscheinlich denkt, er habe eine seelische Entwicklung durchlebt, erkennt der Leser das Gegenteil.

Arthur Schnitzler wird von Max Haberich, Autor der 2017 publizierten Biografie Schnitzlers, daher folgerichtig als Anatom³⁶ des Fin de Siècle bezeichnet: Ein „Ästhetizist“³⁷ der Wiener Moderne, welcher es wie kaum ein anderer Literat seiner Zeit verstand, das Stimmungs- und Gefühlsbild dieser künstlerischen Bewegung zu verschriftlichen.

3. Die Theorie des Unbewussten

Die Beschäftigung mit der Theorie des Unbewussten resultiert aus der zeitgeschichtlichen Ansicht einer „stete[n] Gegenwart hintergründiger Zusammenhänge in scheinhafter Wirklichkeit“³⁸. Handlungen und Gedanken sind der Theorie nach nicht nur willkürlich und vegetativ-somatisch beeinflusst, sondern werden im Innern des Menschen noch von einer anderen Bewusstseinssebene bestimmt. Diese in der „Seele“ tief liegende Ebene wird in der Freud'schen Psychoanalyse mit dem Unbewussten charakterisiert – hergeleitet aus der Definition eines Systems in Form eines topographischen Modells aus Bewusstem, Vorbewusstem und Unbewusstem, wobei letzteres besonders verdrängte und abgewehrte Inhalte verkörpert³⁹.

Im Sinne Freuds vermag der Traum das Unbewusste zum Vorschein bringen und er bedeutet die Sehnsucht nach einer Wunscherfüllung, während in der Realität jener Wunsch ins Unbewusste verdrängt wird.⁴⁰ Schnitzler gab der Traumdeutung einen hohen Stellenwert in seinen Tagebüchern, beschäftigte sich eingehend mit Freuds Werk und beschrieb seine eigenen Träume detailliert.⁴¹ Er bewertete und interpretierte allerdings seine Träume nur oberflächlich.

³⁵ Formal findet sich diese Kreisbewegung in seinem Werk *Reigen*. In *Leutnant Gustl* erfolgt ebenso eine Handlungs- ohne Charakterentwicklung.

³⁶Anatomie: abgeleitet vom altgriech. Wort *ἀνατέμνειν* (zerschneiden). Die Lehre vom Aufbau des Körpers, nicht aber von der Funktion oder gar Krankheitsbehandlung.

³⁷ Haberich, Max: *Arthur Schnitzler. Anatom des Fin de Siècle. Die Biografie*, Wien 2017, S.7.

³⁸ Cysarz, Herbert: *Das Imaginäre in der Dichtung Arthur Schnitzlers*, in: *Modern Austrian Literature*, Jahrgang 1 (1968), 4 Ausgaben, hier Ausg. 3, S. 13.

³⁹ Vgl. Freud, Sigmund: *Psychologie des Unbewußten*, Studienausgabe, Bd. 3, hrsg. v. Alexander Mitscherlich, Angela Richards und James Strachey, Frankfurt am Main 2000, S. 131 ff, S. 136 f.

⁴⁰ Vgl. Freud, Sigmund: *Die Traumdeutung*, 4. Auflg., Leipzig und Wien 1914, S. 56 ff.

⁴¹ Vgl. Müller-Seidel, Walter: *Arztbilder im Wandel. Zum literarischen Werk Arthur Schnitzlers*. In: *Sitzungsberichte Jahrgang 1997, Heft 6, Bayerische Akademie der Wissenschaften. Philosophisch-Historische Klasse*, [o. Hrsg.], München 1997, S. 34.

In Schnitzlers Tagebüchern, die er selbst als sehr persönlich bezeichnete, finden sich insgesamt viele Kommentare zu seinen eigenen Werten und Verhaltensweisen, aber wenig konkrete Selbstanalysen. Auch gesellschaftspolitisch äußerte er sich nur höchst selten⁴². Ob diese Tatsache das Ergebnis unbewusster Verdrängung oder bewusster Vermeidung der Themen ist, lässt sich aus heutiger Sicht nur mutmaßen. Es stellt in jedem Fall eine Parallele zu seinen literarischen Werken auf, in denen er politische Themen allgegenwärtig, aber dennoch subtil darstellt und die Analyse seiner komplexen Figuren den Leserinnen und Lesern überlässt.

Das Freud'sche Verständnis der Funktion des Unbewussten wurde von Schnitzler ebenso wie die gesamte Psychoanalyse mehrfach kritisiert. Der frühe Einbezug des Unbewussten als Handlungsgrund, führt nach Schnitzler die Rolle des Bewusstseins ad absurdum. Die Deutungsgrenzen der Psychoanalytiker⁴³ entbehrten sich jedweder Kontrolle und das Bewusstsein würde fortan die Theorie stören. Schnitzler lehnt zudem die Theorie des Ödipuskomplexes ab. Ihre Verallgemeinerung zu einem Entwicklungsphänomen, dass jeder Mensch seine Mutter liebe und seinen Vater hasse, mache sie „normal“ und uninteressant.⁴⁴

Arthur Schnitzler nimmt also die grundlegende Theorie des Unbewussten an, entkräftet aber ihre erhebliche Funktion seitens der Psychoanalytik und entwickelt mit der Beschreibung des Mittelbewussten als eine Art Übergangsgebiet des „Seelen- und Geistlebens“ ein Gegenteil zum Instanzen-Modell Freuds aus *Überich, Ich* und *Es*. Diese Trennung sei zwar geistreich, aber künstlich und existiere in der Wirklichkeit nicht⁴⁵. Dagegen ist das Mittelbewusstsein – gleichsam als ein Pendant zu Freuds Vorbewusstem erklärbar – in der Lage, „ununterbrochen“ Elemente zwischen Bewusstsein und Unterbewusstsein zu vermitteln. Es sei damit viel häufiger relevant als das Unbewusste. Bezogen auf Schnitzlers Figuren ist also die Nähe zum Mittelbewussten entscheidend: Die Akteure können sich ihrer eigenen Wünsche und ihrer Triebhaftigkeit bewusst werden, indem das Mittelbewusste aktiviert wird und regelrecht vermittelt. Dies verlegt sie in eine aktive Position, sodass sie keinen

⁴² Vgl. Fischer, Markus: ‚*Mein Tagebuch enthält fast nur absolut persönliches*‘. *Zur Lektüre von Arthur Schnitzlers Tagebüchern*, in: *TEXT+KRITIK, Zeitschrift für Literatur*, hrsg. v. Heinz Ludwig Arnold, Heft 138/139, München 1998, S. 28 f.

⁴³ Arthur Schnitzler zur Rolle des Arztes in der Psychoanalyse: „[Sie] ist verführerisch für Arzt und Patient. (...) Der Arzt glaubt Unbewusstes aus der Seele seiner Kranken hervorzuheben, in vielen (...) Fällen wird es sich um längst Bewusstes handeln (...). Die psychoanalytische Untersuchung schmeichelt der Eitelkeit in einer gefährlichen Weise.“, *Über Psychoanalyse* (1924), in: *Psychoanalyse in der literarischen Moderne. Eine Dokumentation. Band I. Einleitung und Wiener Moderne*, hrsg. v. Anz, Thomas und Pfohlmann Oliver, Marburg 2006, S. 159.

⁴⁴ Vgl. Schnitzler, Arthur: *Über Psychoanalyse*, in: *Psychoanalyse in der literarischen Moderne (...)*, hrsg. v. Anz, Thomas und Pfohlmann Oliver, Marburg 2006, S. 159 f.

⁴⁵ Ebd., S. 182.

Psychoanalytiker benötigen, der das Unbewusste seinem passiven „Patienten“ aufzeigt. Die Tragik und gleichzeitige Gesellschaftskritik in Schnitzlers Werk bietet aber die Tatsache, dass seine Figuren höchst selten zu einer solchen Einsicht kommen. Er erweitert den medizinischen Teil der Psychoanalyse um einen soziologischen, welchen das Medium *Dichtung und Literatur* – ganz im Einklang mit der psychologischen Theorie – seinen Lesern aufzeigen kann aber nicht muss.

3.1 Arthur Schnitzlers Verhältnis zu Sigmund Freud

Trotz der obigen Unterschiede zur Rezeption der Psychoanalyse und des Unbewussten, teilten die beiden Ärzte signifikante Gemeinsamkeiten. Schon der biographische Hintergrund liefert einen unmittelbaren Zusammenhang zwischen beiden Zeitgenossen. Sowohl Schnitzler als auch Freud studierten und arbeiteten unter dem Psychiater Theodor Meynert. Beide beschäftigten sich früh mit der Technik der Hypnose, die von Freud später durch die Methode der „freien Assoziation“ als therapeutisch wertvollere Maßnahme abgelöst wurde. Zudem interessierten sich beide bereits in ihrem Medizinstudium für das breite Feld der Psychologie und sie entdeckten die Technik der Beobachtung als wissenschaftlich wertvolle Methode für eine Einordnung neuer Erkenntnisse zur Triebhaftigkeit, Sexualität und zu Instinkten. Bezüglich ihrer Werdegänge – der eine als Forscher respektive Wissenschaftler und der andere als Künstler⁴⁶, Literat und Dichter – entwickelten sie sich dagegen diametral.

Die Kommunikation zwischen Schnitzler und Freud war bis zum 50. Geburtstag des letzteren eher eingeschränkt und weist vielmehr auf ein Verhältnis nebeneinander als miteinander hin.

1887 lobte Schnitzler Freuds Übersetzung einer Vorlesung des Neurologen Jean-Martin Charcot über Hysterie in der *Internationalen klinischen Rundschau*. Zudem soll Freud Schnitzlers Bühnenstück *Paracelsus* angesehen haben. Erst zum besagten 50. Geburtstag würdigte er in einem Antwortbrief auf Schnitzlers Glückwünsche die übereinstimmenden Ergebnisse bezüglich erotischer und psychologischer Fragestellungen. Er sprach sogar von Bewunderung und Neid für seine Arbeit, deren Erkenntnisgewinn Freud selbst durch

⁴⁶ Freud sah in der Musik die Möglichkeit eines ‚ozeanischen Gefühls‘, also einer ‚entgrenzenden‘ Eigenschaft der Kunstform, die er aus analytischer Sicht ablehnte. Zudem galt er als unmusikalisch – ganz im Kontrast zu Schnitzlers Affinität zur Musik. Vgl. Aurnhammer, Achim [u.a.]: *Arthur Schnitzler und die Musik*, in: *Akten des Arthur Schnitzler-Archivs der Universität Freiburg*, Bd. 3, Würzburg 2014, S. 101.

„mühselige Erforschung des Objektes“⁴⁷ erworben hatte. Es kränke ihn fast, dass er fünfzig Jahre gebraucht habe, um etwas so Ehrenvolles zu erfahren. Freuds Brief zum Anlass Schnitzlers 60. Geburtstages im Jahre 1922 enthält ein in dieser Form alleinstehendes Lob hinsichtlich seines Werkes: „Ich will Ihnen aber ein Geständnis ablegen, welches Sie gütigst aus Rücksicht für mich für sich behalten (...) wollen. (...) Ihr Determinismus wie Ihre Skepsis – was die Leute Pessimismus heißen – ihr Ergriffensein von den Wahrheiten des Unbewußten, von der Triebnatur des Menschen, Ihre Zersetzung der kulturell-konventionellen Sicherheiten, (...) das alles berührte mich mit einer unheimlichen Vertrautheit“⁴⁸. In diesem Brief nutzte Freud den berühmt gewordenen Ausdruck der „Doppelgängerscheu“ als ein Geständnis, das ihn laut eigener Aussage bis dato von der Kommunikation mit Schnitzler abgehalten habe. Freud war dennoch offensichtlich der Ansicht, dass jener „Doppelgänger“ ein zur Wissenschaft paralleles, aber nicht gleichwertiges Gebiet⁴⁹ abdeckte, sodass sich der in Forschung und Prosa oftmals aus dem Kontext losgelöste Begriff relativiert. Zum Ende seines Briefes analysierte Freud in einer kurzen Passage Schnitzler selbst, indem er mutmaßte, er [Schnitzler] sei im Grunde seines Wesens selbst ein psychologischer Tiefenforscher, denn wenn er es nicht wäre, hätte ihn seine Sprachkunst und Gestaltungskraft weit mehr nach dem Wunsch der Menge agieren lassen⁵⁰.

Aus Schnitzlers Tagebüchern geht hervor, dass er sich mit Freud daraufhin noch zu vertrauten Gesprächen in dessen Privathaus traf, wobei besonders der ähnliche medizinische Hintergrund der beiden Ärzte Hauptgesprächsthema wurde. Dies liefert sicherlich auch einen der Gründe, warum Freud ihm entgegen seiner eigentlich kritischen Haltung zum Erkenntnisgewinn aus der Dichtung⁵¹ so viel Bewunderung zusprach. Eine längerfristige Freundschaft zwischen beiden entstand allerdings nach wie vor nicht.

Während Freud in seiner Psychoanalyse das Ich analytisch zerlegt, um es dann im Sinne einer Restitutio ad integrum wieder zusammenzufügen, nutzt Schnitzler die Psychologie als

⁴⁷ Zitiert nach Müller-Seidel, Walter: *Arztbilder im Wandel. Zum literarischen Werk Arthur Schnitzlers*. In: *Sitzungsberichte Jahrgang 1997, Heft 6, Bayrische Akademie der Wissenschaften. Philosophisch-Historische Klasse*, [o. Hrsg.], München 1997, S. 34.

⁴⁸ Zitiert nach Anz, Thomas und Pfohlmann Oliver: *Psychoanalyse in der literarischen Moderne. Eine Dokumentation. Band I. Einleitung und Wiener Moderne*, Marburg 2006, S. 166.

⁴⁹ Freud schilderte in seinen Vorlesungen, die Kunst wolle nichts anderes sein als Illusion. Außerdem sei die wissenschaftliche Arbeit der einzige Weg, der zur Erkenntnis der Realität außer uns führen könne. Vgl.: Müller-Seidel, Walter: *Arztbilder im Wandel. (...)*, München 1997, S. 36.

⁵⁰ Vgl. ebd. S. 166.

⁵¹ Vgl. Hausner, Harry: *Die Beziehung zwischen Arthur Schnitzler und Sigmund Freud*, in: *Modern Austrian Literature*, Jahrgang 3 (1970), 4 Ausgaben, hier Ausg. 2, S. 52.

künstlerisch-darstellende Maßnahme. Die Traumsymbolik ist hier beispielsweise nicht die analytisch wichtige Freilegung unbewusster sexueller Triebe oder tieferer Wünsche, sondern erhält eine zunächst rein dramaturgische, literarische Funktion. Diese kann natürlich unbewusste Gedanken der Figuren unterstützen oder ihnen entgegenwirken. Es obliegt aber allein der situativen und künstlerischen Freiheit ihres Autors; ein Aspekt, der im Zusammenhang mit der Verwendung von Musik und der Darstellung des Unbewussten in den literarischen Texten Schnitzlers von großer Bedeutung ist. Wenn folglich Schnitzler die Rolle eines Anatomen des Fin de Siècle einnahm, so fokussierte Freud ganz im Sinne seines naturwissenschaftlichen Schwerpunktes als Kliniker den medizinisch-therapeutischen Wert der Psychoanalyse.

4. Musik im literarischen Werk Schnitzlers

Schnitzler thematisiert in nahezu jedem seiner Werke Musik und baut diese auf unterschiedliche Art und Weise fließend in seine Texte ein. Seine Figuren können selbst Musiker sein und praktizieren klassisch-populäre Musik oder begleiten Gesangsdarbietungen und Tänze am Klavier; Regieanweisungen in seinen Bühnenstücken geben Auskunft zur tonalen Untermalung sowie zur Rolle und Platzierung des Klaviers; Lieder und Musikstücke erscheinen mal hinter-, mal vordergründig oder wechseln ihre Bedeutung und regen die Figuren zu neuen Gedanken und Wünschen an. Auch das Un-, beziehungsweise in diesem Kontext korrekter formulierte Mittelbewusste scheint mit der Darstellung von Musik in Verbindung zu stehen, wenn beispielsweise Schnitzlers Protagonisten im *Zwischenspiel* die Ebene des Gespräches verlassen und gemeinsam musizieren. Nicht zuletzt verarbeitet er seine eigene Leidenschaft für diese Kunstform und baut zeitgeschichtliche Merkmale von Musik sowie versteckte und offensichtliche Hinweise auf bekannte Werke ein. Es bleibt die Frage, in welchem Zusammenhang die Verwendung von Musik mit der dramaturgischen Entwicklung von Figuren und der Handlung steht. Anhand einzelner, werkübergreifender Einsätze musikalischer Themen und Funktionen in Schnitzlers Werk soll dies im Folgenden näher erörtert werden.

4.1 Die gesellschaftliche Rolle der Musik und ihre Verbindung zu Gefühlslagen

Das Praktizieren von Musik im häuslichen, privaten Rahmen sowie regelmäßige Konzert- und Opernbesuche waren im Fin de Siècle wie eingangs erwähnt fester Bestandteil im Alltagsleben des gehobenen Mittelstandes Wiens. Im Verlauf der Erziehung lernten Kinder aus gutbürgerlichen Verhältnissen ein Instrument, zumeist Klavier, spielen und sollten standesgemäß die musikalische Kunst als Teil ihrer privilegierten Bildung verinnerlichen. Schnitzler zeigt mit seinen erdichteten Figuren, dass seine jungen Protagonisten zwar selbst in diesem Rahmen Musiker sind, aber oftmals kein tieferes Verständnis der Kunst entwickeln. Ein Moment der Katharsis über das Kunsterleben ist nur höchst selten und geschieht meistens im Sinne der unbewussten Einfallsästhetik.⁵²

Ein Beispiel für die obige These liefert die Hauptfigur *Fräulein Else* der gleichnamigen Erzählung. In der Novelle, die wie *Leutnant Gustl* in Form eines inneren Monologs verfasst wurde, soll die besagte Protagonistin aufgrund eines finanziellen Notstandes ihrer Eltern den Kunsthändler Dorsday um ein Darlehen bitten. Er möchte ihr die benötigten 30.000 Gulden überlassen, sofern Else einwilligt, sich nackt vor ihm zu entblößen. Else wägt dieses Angebot ab und sieht sich im Konflikt zwischen ihrer bildungsbürgerlichen Herkunft, der offerierten unmoralischen Form von Selbstprostitution und der moralischen familiären Verpflichtung, ihren Eltern auszuhelfen. Im Verlauf der Erzählung wird deutlich, dass sie unbewusst exhibitionistische, hysterische und todessehnsüchtige Wünsche hegt, sodass sie sich letztlich nicht nur vor Dorsday, sondern vor einer größeren Menschenmenge entblößt. In Folge dessen fällt sie in eine Schein-Ohnmacht und nimmt Veronal als Schlafmittel ein, wobei offengelassen wird, ob Else letztlich an den Folgen des Barbituratabusus stirbt.

In einzelnen Passagen nimmt sie auditiv wahr, wie eine Person Klavier spielt, woraufhin sie in Gedanken an ihre bürgerlichen Verpflichtungen zu einem gesitteten Pflichtbewusstsein abschweift.⁵³ In der gleichen Szene echauffiert sie sich darüber, dass der Pianist oder die Pianistin eine Beethovensonate spielt, wobei vermutlich ein für Beethoven typischer „heroisch-

⁵² Als Beispiel ist die Phantasie „auf dem Wasser zu singen?“ des Georg von Wergenthin aus *Der Weg ins Freie* zu nennen; dies wird in Kapiteln 4.4 näher erläutert.

⁵³ Vgl. Schnitzler, Arthur: *Fräulein Else*, hrsg. v. Johannes Pankau, Ditzingen (Reclam) 2002, S. 22: „Oder ins Musikzimmer? Spielt da nicht wer? Eine Beethovensonate! Wie kann man hier eine Beethovensonate spielen! Ich vernachlässige mein Klavierspiel. In Wien werde ich wieder regelmäßig üben. Überhaupt ein anderes Leben anfangen“.

impetuöser⁵⁴ Klang in der Sonate den Grund dafür bildet. Der Komponist erscheint ihr „hier“ unpassend, wobei das lokale Adverb „hier“ weniger auf den äußeren Handlungsort, als vielmehr auf ihre aufgewühlte und zugleich melancholische Stimmung bezogen ist. Diese Interpretation wird umso klarer, wenn man miteinbezieht, dass sie die später vor der Entblößungsszene wahrgenommene Klaviermusik eines anderen Stückes deutlich wohlgesonnener wahrnimmt. Die Pianistin spielt nun den *Carnaval* von Schumann und Else beschreibt ihr Spiel als Leitmotiv viermal euphemistisch-simplifiziert mit dem Begriff „schön“⁵⁵. Der romantisch-getragene Charakter des Stückes scheint ihr nun eher entgegen zu kommen; ihre Musikwahrnehmung ist aber gleichzeitig auch Sinnbild eines dilettantischen Musikerlebens: Sie verwechselt das Stück zunächst zweimal mit Chopin, bevor sie den Komponisten als Schumann identifiziert; zuletzt fällt ihr erst deutlich und ungewöhnlich spät ein, dass sie den *Carnaval* auch schon gespielt hat. Eine weitere Bewertung des Stückes gibt Else nicht ab – sei es aufgrund ihrer emotional-impulsiven Lage, die sich zu jenem Zeitpunkt ihrem Höhepunkt nähert, oder wegen eines tatsächlich fehlenden Verständnisses. Aufgrund ihres bildungsbürgerlichen Hintergrundes als Amateurpianistin nimmt sie die Musik zwar wahr, entwickelt aber keine intellektuelle oder künstlerische Bewertung; inwieweit das Stück sie dennoch beeinflusst und schließlich die Entscheidung zur Entblößung bekräftigt, liegt vielmehr im Bereich des Un- beziehungsweise Mittelbewussten.

Die Hauptfigur seines zweiten Romans *Therese. Chronik eines Frauenlebens*, welche später als Gouvernante in verschiedenen Familien arbeitet, spielt aufgrund ihres bildungsbürgerlichen Hintergrundes als Tochter eines Oberstleutnants und einer adligen Mutter ebenfalls Klavier. Hierbei löst sich vordergründig ihre gesellschaftlich höhere Stellung auf, da die Mutter verarmt ist und der Vater aufgrund einer psychiatrischen Erkrankung in einer Klinik untergebracht wird. Dies drängt sie in die aktive Rolle, ihren Lebensunterhalt selbstständig zu verdienen. Ihr bleibt nicht der mit monetären Verhältnissen zusammenhängende Gesellschaftsstand, sondern themenbezogen die reine musikalische Bildung. So bewertet sie regelmäßig insgeheim die musikalischen Fähigkeiten der Familien, insbesondere der Kinder, für die sie arbeitet. Dabei scheint ihre Einschätzung der Begabung konkordant zu einem allgemeinen emotionalen Wohlbefinden im Hause zu sein. Ein treffendes Beispiel liefert ihre Arbeitsstelle bei der Familie

⁵⁴ Eilert, Heide: *Das Kunstzitat in der erzählenden Dichtung, Studien zur Literatur um 1900*, Stuttgart 1991, S. 330.

⁵⁵ Vgl. Schnitzler, Arthur: *Fräulein Else* (...): S. 64 („Wer spielt so schön“), S. 66 (Der oder die spielt ganz schön“), zweimal auf S. 68 („(...) schön spielt sie“, „Ich habe nicht gewußt, dass sie so schön Klavier spielt“).

Regan, welche sie nach zwischenzeitlich langen Perioden des Arbeitssuchens anstellen. Der Junge wird als „Knabe von stillerer Art“ und sehr „musikalisch“⁵⁶ beschrieben. Therese musiziert mit ihm, wird aber gleichzeitig als sehr bescheiden und mit einer in diesem Werk abermals eher dilettantischen Spielfertigkeit charakterisiert⁵⁷. Dem gegenüber stehen ihre wütenden und unzufriedenen Gedanken, nachdem sie wegen der Anstellung einer neuen französischen Gouvernante dort entlassen wird. Durch die Schilderung des Erzählers wertet sie in ihrer aktuellen Gefühlslage die Zeit in der Familie neu und fasst den Knaben nun trotz seines Talents als „geistig zurückgeblieben“ und die Schwestern als „nur recht mäßig begabt“ auf⁵⁸. In Schnitzlers Schauspiel *Professor Bernhardi* findet sich Musik diesmal nicht in Form des gesellschaftlichen Leitmotives eines unterschweligen Dilettantismus.

Nur in einer kurzen Sequenz wird die Kompositionstätigkeit eines „Widmungswalters“ von *Bernhardis* Sohn Oskar, der ebenfalls Arzt ist und eine autobiographische Ähnlichkeit zu Schnitzler aufweist, erwähnt.⁵⁹ Oskar wird als „Tonkünstler“ und musikalisch begabt umschrieben. Der Walzer ist einem Ballkomitee aus hochgestellten Persönlichkeiten gewidmet und erfüllt seinen gesellschaftlichen Zweck ganz im Sinne des altmoralischen Ideals, verkörpert durch die Figur des Vaters Professor Bernhardi. Dieser ist, wie bereits zuvor in Kapitel 2.3 beschrieben, sehr wahrscheinlich Schnitzlers eigenem Vater nachempfunden und rundet die autobiographische Komponente ab. Die rein gesellschaftliche Funktion des Musikstückes wird allerdings durch die Regieanweisung „Zieht ihn scherzend am Ohr“ und die familiäre Wortwahl des Vaters („Was, du hast schon wieder komponiert und ich weiß nichts davon?“)⁶⁰ unterbrochen. Das Gesprächsthema der Musik kontrastiert hierbei den Ort der Profession, das Krankenhaus, und verleiht der Vater-Sohn-Beziehung einen temporären privaten Rahmen. Die Überwindung Schnitzlers zwischen altmoralischen Werten, der Wissenschaft und seiner künstlerischen Tätigkeit findet in dieser kleinen Textpassage also einen übertragenen Anhaltspunkt.

⁵⁶ Schnitzler, Arthur: *Therese. Chronik eines Frauenlebens*, hrsg. v. Michael Holzinger, Reihe: Berliner Ausgabe, Berlin 2013, S. 87.

⁵⁷ Vgl. „Therese spielte öfter vierhändig mit ihm und heimste an solchen Abenden ihren bescheidenen Anteil am Beifall für sich ein“, „(...) und fand Zeit, ihre Klavier- und Sprachstunden in beschränktem Maße weiter zu betreiben“, ebd. S. 87, sowie S. 89: „(...) das Vierhändigspielen mit dem begabten Knaben war ihr eine liebe Gewohnheit geworden“.

⁵⁸ Vgl. ebd. S. 89.

⁵⁹ Vgl. Schnitzler, Arthur: *Professor Bernhardi, Komödie in fünf Akten*, hrsg. v. Michael Holzinger, Reihe: Berliner Ausgabe, 4. Auflage, Berlin 2016, S. 15.

⁶⁰ Ebd. S. 15.

Zuletzt soll Schnitzlers zyklische, provokante Komödie *Reigen* erwähnt sein, welche in besonderem Maße die Nutzung von Musik im Dialog zwischen Dominanz und Abhängigkeit erklärt.

In der siebten Szene „Der Dichter und das süße Mädel“ ist das Piano wichtiger Bestandteil der Handlung. Der Dichter möchte dem *süßen Mädel* ein eigens komponiertes Schlummerlied vorspielen. Die Leistung einer eigenen Komposition hebt er bewusst hervor, indem er prägnant die losgelösten Worte „...von mir...“ an das Ende seines Vorschlags setzt⁶¹. Daraufhin fragt das *süße Mädel*, ob er ein Doktor sei, weil Schriftsteller doch alle Doktoren wären. Der Dichter antwortet mit ironischen Worten und legt ihr in den Mund, dass nicht der Urheber, sondern die Ästhetik des Stückes von Wert sei: „Ja...vielleicht ist es auch nicht von mir. Das ist ja ganz egal (...) Nur schön muss es sein – nicht wahr?“⁶² Weil sie seine Worte wiederholend bestätigt, fragt er sie, ob sie den Sinn des Satzes verstanden habe. Ihre Antwort ist für ihn irrelevant, woraufhin er sie als dumm bezeichnet. Das *süße Mädel* stellt für ihn einen triebhaften, unbeschwerten Ausgleich dar, dem er seine Kunst und eigens aufgefasste intellektuelle Differenziertheit ironisch gegenüberstellt. Ob das unschuldige Charakterbild, das er von ihr, ihrem Aussehen, ihrem Alter und ihrer Persönlichkeit, gedanklich vorgefertigt hat, der Realität entspricht, bleibt für ihn unwichtig. So stellt er ausschließlich Scheinfragen, die letztlich doch er selbst bestimmt, und verallgemeinert ihre Person offen zum Sinnbild des Menschentypus eines jungen anmutigen Mädchens⁶³. Der Dichter untermauert mit einem zunächst subtilen und dann offensichtlicheren Dominanzverhalten, die Funktion des Mädchens für ihn: Sie wird sein sexuelles Bedürfnis stillen und bleibt seiner eigentlichen dichterischen Welt verschlossen⁶⁴. Das gezeichnete devote Frauenbild Schnitzlers wurde später häufig kritisiert. Es ist allerdings die Triebhaftigkeit, der Narzissmus und das Kalkül des männlichen Akteurs, den Schnitzler hier spiegelt und seinen Lesern vor Augen führt.

Der gesellschaftliche Aspekt von Musik als erlernte Tätigkeit (resultierend aus den Erziehungsidealen des gehobenen Bürgertums) sowie die Darstellung ungleicher Bildungsverhältnisse werden in Schnitzlers Werk also auffallend oft in direkten Bezug zu emotionalen und unbewussten Handlungen seiner Figuren gesetzt. Nicht zuletzt kritisiert er

⁶¹ Schnitzler, Arthur: *Reigen. Komödie in zehn Dialogen*, [o. Hrsg.], Köln 2008, S. 60.

⁶² Ebd. S. 60.

⁶³ Vgl. ebd. S. 61: „(...) mein Schatz, möchtest du nicht etwas essen oder trinken? – Durst hab‘ ich eigentlich keinen. Nur Appetit. – Hm...mir wär‘ lieber du hättest Durst. Cognac hab‘ ich nämlich zu Haus“.

⁶⁴ Vgl. ebd. S. 60: „Freilich bist du so dumm. Aber gerade darum hab‘ ich dich lieb. Ah, das ist so schön, wenn ihr dumm seid. Ich mein‘ in der Art wie du.“

Schein und Sein der musikalischen Rezeption seiner Protagonisten als mögliche Folge eines reinen „Verständnisses an der Oberfläche“. Der Kreis dieser Überlegung schließt sich in der These einer nicht allzu subtilen Gesellschaftskritik Schnitzlers.

4.2 Die Erschaffung von Atmosphäre – Musik und die Gefühlsebene

Musik erfüllt zu einem großen Teil die Funktion der Erschaffung, Untermalung oder auch Durchbrechung einer bestimmten Atmosphäre, die sich auf das Innen- und Gefühlsleben der Figuren entschieden auswirkt.

In *Fräulein Else* leitet die hintergründige Klavierbegleitung den Erzählungshöhepunkt, den Vorgang der Entblößung, ein. Die Beethoven-Sonate passt für Else nicht zur Stimmung und stört temporär ihr seelisches Empfinden.

In Schnitzlers *Reigen* wird während der zweiten Szene „Der Soldat und das Stubenmädchen“ laut Regieanweisung eine „ordinäre Polka“⁶⁵ von Bläsern gespielt, die der Intimität beider Charaktere entgegenwirkt. Die interagierenden Figuren im *Reigen* sind gesellschaftlich hierarchisch geordnet, wodurch die erste Figur eine Dirne und die letzte ein Graf ist. Die Musik untermalt in der zweiten Szene, welche also zu Beginn spielt, die „ordinäre“ Straßenatmosphäre und hebt gleichzeitig die Zweisamkeit zwischen Soldat und Stubenmädchen kontrastierend hervor. Der im Hintergrund laufende Tanz und das Musikgeschehen kommen zwischen beiden immer wieder zur Sprache. Diese Musik scheint zunächst den direkten Störfaktor zum für die Szenen des Stückes obligaten, sich andeutenden Vorgang des Geschlechtsaktes zu bilden. Gegen Ende des Dialogs wird allerdings klar, dass die aktive Rolle des hintergründigen, belebten Festes den Gegenpol zu einer vielmehr emotionalen Bindung der beiden bildet. Auf die nach dem Koitus gestellte Frage, ob er [der Soldat] ihr nicht einen Kuss gebe, weicht er aus mit den Worten: „Da...Hörst – jetzt kann man schon wieder die Musik hören.“⁶⁶ Während das Stubenmädchen die Szenerie verlässt und zur Akteurin des dritten Dialogs wird, geht er in Richtung der konterkarierenden Musik und löst die Zweisamkeit auf. Dies geschieht für beide unter dem Bewusstsein, dass er in dieser Nacht noch eine weitere Frau finden möchte.

⁶⁵ Schnitzler, Arthur: *Reigen. Komödie in zehn Dialogen*, [o. Hrsg.], Köln 2008, S. 12.

⁶⁶ Ebd. S. 15.

Gerd K. Schneider bezeichnet diese Funktion der Musik als Rolle des „emotionalen Antagonisten“⁶⁷. Sie findet sich außerdem in Schnitzlers Erzählung „Das neue Lied“: Die Sängerin Marie erkrankt an einer Hirnhautentzündung und erblindet. Ihr Geliebter Karl Breiteneder wendet sich über eine lange Zeit von ihr ab. Als Marie wieder auftreten soll, schreibt ihr der Kapellmeister Rebay ein Lied, das auf ihre Situation zugeschnitten ist und Sehnsüchte nach dem vergangenen Augenlicht und der Zweisamkeit mit ihrem Geliebten enthält.

Maries Stimme erklingt beim Auftritt „schöner als je“ und sie erhält große Zustimmung beim Publikum. Für Breiteneder dagegen ist Marie fortan fremd und er erkennt ihre Stimme nicht mehr wieder, sodass er ein den beiden bekanntes Lied nur am Text identifizieren kann⁶⁸. Die Musik belegt in dieser Szenerie eine bereits bestehende Distanz zwischen den ehemals Liebenden – ausgehend von Karls Gedanken. Seine Rezeption des Gesangs ist in diesem Fall unmittelbare Folge des bereits bestehenden Entfremdungsprozesses, dem gleichzeitig ein mittelbewusster Prozess des Schuldempfindens folgt. So muss sich Karl im Verlauf der Erzählung immer wieder einreden, er trage keine Schuld an Maries Krankheit, während er sich wehmütig an Maries helle Augen zurückerinnert, mit denen sie gelacht habe⁶⁹.

Laut Schneider nimmt das neue Lied als emotionaler Antagonist eine moralische Rolle an: Er selbst möchte das Lied, das ihm insgesamt dreimal in der Erzählung als Hinweis auf eine klagende Funktion dargeboten wird, nicht hören und reagiert abweisend auf die Melodie („(...) ‚Genug!‘, schrie Breiteneder, ‚ich hab’s ja gehört“⁷⁰). Mittelpunkt dieser Interpretation darf meines Erachtens aber nicht die objektive Tatsache sein, dass ihm das Lied dreimal von extern vorgesungen wird. Der emotionale Antagonist ist vielmehr Karls Mittelbewusstsein zwischen der egoistisch-anmutenden Sehnsucht nach seiner „alten“ Geliebten und der vermuteten Mitschuld an ihrer Erkrankung. Bildlich gesprochen nutzt es folgend die Musik, um den Weg ins Bewusstsein des Protagonisten zu erlangen. Der Selbstmord Maries als augenscheinliche Folge von Karls bewusster Missachtung ihrer Person nach der Aufführung hinterlässt ihn zum Ende der Geschichte regungslos und apathisch, da die vermutete Mitschuld sich nun in eine

⁶⁷ Vgl. Aurnhammer, Achim [u.a.]: *Arthur Schnitzler und die Musik*, in: *Akten des Arthur Schnitzler-Archivs der Universität Freiburg*, 5 Bde., hier Bd. 3, Würzburg 2014, S. 104.

⁶⁸ Vgl. Schnitzler, Arthur: *Das neue Lied*, in: *Das neue Lied und andere Erzählungen 1905-1909*, hrsg. v. Michael Holzinger, Reihe: Berliner Ausgabe, Berlin 2013, S. 9.

⁶⁹ Ebd. S. 7.

⁷⁰ Ebd. S. 12.

bewiesene neue Schuld verwandelt. Die Musik spielt keine Rolle mehr und die Erzählung endet mit Karls sensitiver Isolation („(...) ihre Worte verklangen im Wind“⁷¹).

Schnitzlers berühmte Novelle *Spiel im Morgengrauen* enthält einen bedeutsamen musikalischen Bezug zu Beginn des dritten Kapitels. Leutnant Kasda wird von seinem Dienstkameraden Bogner um Geld gebeten, das er dringend benötigt, woraufhin Kasda den Entschluss fasst, dieses beim Kartenspiel im Café Schropf zu gewinnen.

Kurz bevor er das Café erreicht, beginnt er an der Loyalität und Zuverlässigkeit Bogners zu zweifeln, da sich dieser das Geld auch gegebenenfalls anderweitig beschaffen könne und er dann zusätzlich Kasdas erspieltes bekäme. In diesem Moment der Reflexion hört er die Musik einer italienischen Ouvertüre, deren Melodie er kennt, sodass er sich sich melancholisch an seine acht Jahre zuvor verstorbene Mutter erinnert. Sie habe das Stück mit einer „entfernten“ Verwandten selbst einmal vierhändig auf dem Klavier gespielt. Die Ouvertüre wird als „von der verschollenen Art“ beschrieben, während die Töne „leise und rührend“ die „zitterne Frühlingsluft“ brechen⁷². Die verwendeten Adjektive verschriftlichen die durch Musik kreierte melancholische Atmosphäre und kennzeichnen Kasdas Sensibilität für das Künstlerische, das ganz im Sinne der Freud'schen Theorie der Musik als ozeanisches Gefühl seine Stimmung wandelt. Die kritischen Gedanken ändern sich zu Wehmut und Bedauern, dass er nicht gut genug war, seine Mutter am Klavier zu begleiten und weitergehend nur eine entfernte Verwandte ihn ersetzte. Sein Schuldgefühl wird universal und rechtfertigt im Mittelbewussten den Einsatz für seinen Dienstkameraden, der sich in einer Notsituation befindet.

Die von der Ouvertüre erzeugte Stimmung erhält demnach eine fatalistische Funktion und treibt die Abwärtsdynamik der Handlung, in welcher Kasda dem Spielrausch verfällt und schließlich im weiteren Verlauf sein Leben verliert, voran.

Eine ebenso atmosphärische Funktion von Musik ist Bestandteil der *Traumnovelle*, wenn sie auch dort für eine weitaus weniger melancholische Stimmung verwendet wird. Im vierten Kapitel geht der Protagonist Fridolin nachts ziellos durch Wien und kehrt in einem gediegenen Kaffeehaus ein. Der Prozess seines „Nachtwandeln“ wird nahezu märchenhaft mit den Worten „länger schon (...) rückte er immer weiter fort aus dem gewohnten Bezirk seines Daseins in irgendeine andere, ferne, fremde Welt“⁷³ dargestellt. Im Café trifft Fridolin seinen ehemaligen

⁷¹ Ebd. S. 16.

⁷² Schnitzler, Arthur: *Spiel im Morgengrauen*, hrsg. v. Michael Holzinger, Reihe: Berliner Ausgabe, 4. Auflage, Berlin 2016, S. 13.

⁷³ Schnitzler, Arthur: *Traumnovelle*, in: *Arthur Schnitzler, Die besten Geschichten*, [o. Hrsg.], Köln (Anacondaverlag) 2017, S. 207.

Kommilitonen Nachtigall, der als Pianist im Kaffeehaus arbeitet. Nachtigall stellt ein weiteres Mal den Dilettanten in Schnitzlers Werk dar; sowohl aus medizinischer als auch musikalischer Sicht, da er in beiden Professionen zwar begabt war, aber nicht fleißig genug blieb, um einen Abschluss zu erhalten. Hierbei wirkt sein Spiel auf Fridolin mit einem „energischen“ Klang und „willkürlichen, aber wohlklingenden Harmonien“⁷⁴ unverwechselbar und es sei ihm gleich bekannt vorgekommen. Nachtigall wird schließlich die Person, welche ihm Zugang zu einem Privathaus verschafft, in dem ein nächtlicher Ball stattfindet. Während Nachtigall mit verschlossenen Augen auf einem Harmonium spielt, verschafft sich Fridolin, den Regeln des Balls entsprechend verkleidet und maskiert, Zutritt zum Haus und wird Zeuge einer Orgie. Die anwesenden, mysteriös umschriebenen Personen tragen Mönchskostüme. Die gespielte Musik untermalt atmosphärisch die geheimnisvolle Situation mit kirchlichen Klängen, ehe sie zum Beginn des Aktes der Orgie in weltliche Orgelklänge übergeht, woraufhin das Klavier ertönt. Begleitend setzt eine Frauenstimme ein und singt Melodien in italienischer Sprache. Das Abstruse der Situation zwischen Mysterium und Wollust wird durch die Nähe zu geistlicher Musik verstärkt. Fridolin hört aufmerksam zu, bis ihn eine der Frauen selbst anspricht und die Handlung weiterläuft. Die Darstellung der Orgie, der willkürliche aber dennoch harmonische Klang Nachtigalls Harmonien, die Übergänge zwischen geistlichen und weltlichen Melodien, eingeleitet mit einem märchenähnlichen Satz, – all dies bildet ein unwirklich-anmutendes Szenario der Gegensätze und gleicht somit einem unmittelbaren Traum des Unbewussten.

In Schnitzlers Erzählung *Der tote Gabriel* funktioniert die Wirkung von Musik auf zwei unterschiedlichen Ebenen, die in Verbindung stehen. Die Geschichte beschreibt das Treffen der Figuren Ferdinand und Irene auf einem Ball. Vier Wochen zuvor suizidierte sich Gabriel, in den Irene verliebt war. Sein Tod steht in direktem Zusammenhang mit einer Liaison zwischen Ferdinand und Wilhelmine, in die Gabriel seinerseits verliebt war. Musik nimmt in *Der tote Gabriel* einerseits die Funktion der Darstellung des heiteren, fröhlichen Balls ein. Andererseits wird diese Atmosphäre diesmal durch die Protagonistin selbst gebrochen, indem sie vor und nach Beschreibungen des musikalischen Erlebens überraschende und morbide Aussagen trifft, womit sie eine Verbindung zum Leitmotiv Tod darlegt.

Der Dialog von Irene und Ferdinand ist geprägt von gespielter Heiterkeit und einem subtilen Gefühl von Unbehagen und Schuld. Es entwickelt sich eine Dynamik des unbewussten

⁷⁴ Ebd. S. 209.

Vorwurfs: Obwohl Ferdinand oberflächlich keine Schuld, sondern nur Wehmut wegen Gabriels Todes empfindet, erschrickt er vor Irenes klaren und präzise formulierten morbiden Aussagen⁷⁵ und reflektiert sie möglicherweise auf seine eigene Lage. Irene konterkariert das Wiedereinsetzen der Musik unmittelbar mit dem zusammenhangslos scheinenden Satz: ‚Er ist tot – und wir zwei sind da‘⁷⁶. Später teilt sie Ferdinand auf eindeutige Weise mit, dass sich Gabriel wegen Wilhelmine umgebracht habe, woraufhin völlig unmittelbar pompöse Einleitungsklänge einer Quadrille beschrieben werden⁷⁷. Dies erscheint als reflektorischer ‚Paukenschlag‘, der Irenes ruhige Art kontrastiert, aber ihren heiklen wörtlichen Inhalt dramatisiert. Es ergibt sich über den Verlauf der Erzählung also eine reziproke Beziehung zwischen musikalischen Klängen und dem gesprochenen Wort.

Das zu Beginn dieser Arbeit aufgeführte Zitat ist aus Schnitzlers Novelle *Sterben* entnommen. Sie soll den Abschluss der Thematik ‚Musik, Atmosphäre und Gefühlsebene‘ bilden, denn sie beinhaltet eine Mischung aus den zuvor erläuterten musikalischen Verwendungen.

Felix, der unheilbar Kranke, entwickelt im Verlauf der Novelle den Gedanken des Suizids. Er will diesen nicht allein und losgelöst bestreiten, sondern seine Geliebte Marie mit in den Tod nehmen. Dabei führt Schnitzler seinen Lesern einen ambivalenten inneren Konflikt der Hauptfigur vor. Er steht zwischen unterschiedlichen Auslegungen von Moral, der lebensbejahenden Empfindung von Naturerlebnissen und dem lebensverneinenden Ideal eines schönen und vor allem zeitlich perfekten Todes. Musik erhält in diesem Zusammenhang wohl eine der wichtigsten Funktionen: Die Wahrnehmung der Kunst beeinflusst Felix‘ Gedankengänge und Entscheidungen in besonderem Maße.

Felix und Marie kaufen Karten für ein Konzert in Salzburg, wo ein aufwändig gestaltetes Sängersfest im Kurpark stattfindet. Felix nimmt die Menschenmengen als Störfaktor wahr und setzt sich mit Marie abseits der Masse an das Flussufer. Er nutzt offen den Plural, als er sagt, beide gehörten nicht dorthin. Die ‚singende Fröhlichkeit‘ sei nicht der Platz für sie⁷⁸. An dieser Stelle wirkt Musik abermals als emotionaler Antagonist, indem ‚(...) der volle Orchesterklang durch die reine, windstille Luft zu ihnen herüber [schallt]‘⁷⁹. Interessanterweise fassen beide

⁷⁵ Vgl. Schnitzler, Arthur: *Der tote Gabriel*, in: *Das neue Lied und andere Erzählungen 1905-1909*, hrsg. v. Michael Holzinger, Reihe: Berliner Ausgabe, Berlin 2013, S. 32: ‚(...) ‚aber ich glaube nicht, dass sie dadurch das Recht hat‘ – ‚Was für ein Recht?‘, fragte Ferdinand (...) ‚Das Recht einen Menschen in den Tod zu treiben‘‘.

⁷⁶ Ebd. S. 30.

⁷⁷ Ebd. S. 30.

⁷⁸ Schnitzler, Arthur: *Sterben und andere Erzählungen 1890-1892*, hrsg. v. Michael Holzinger, Reihe: Berliner Ausgabe, 4. Auflage, Berlin 2016, S. 36.

⁷⁹ Ebd. S. 37.

die feierliche Musik einer Festouvertüre als melancholisch auf und übertragen ihr eigenes momentanes Empfinden auf die Musik („Musik aus der Ferne, das macht mich trauriger als irgend etwas anderes auf der Welt“⁸⁰). Überhaupt wirkt ihre Empfindung paradox, da je weiter sie auf die Stadt zugehen, umso weniger musikalisch wahrnehmen. Als sie einen weiteren Ort zum Hinsetzen finden, schlägt Felix doppeldeutig vor, dort sei es gut. Im Sinne eines passenden Platzes für das Konzert als auch für den geplanten Selbstmord. Darauffolgend wirkt das Konzert auf die beiden nicht mehr melancholisch, sondern deutlich pathetisch als „Zauber der Musik“, mit einem „Schall fröhlicher Stimmen“, gipfelnd in einer „wohltuenden Gleichgültigkeit“⁸¹ für Felix. Für ihn entwickelt sich eine befreiende Einsicht des perfekten Momentes hinsichtlich seiner Begleitung, des Ortes, des Anlasses und schließlich auch der Musik. Hierbei wirkt es, als interpretiere sein Mittelbewusstsein die Musik ganz im Sinne seines Bewusstseins, das den folgenreichen Gedanken verarbeitet und förmlich nach einem geeigneten Moment sucht⁸². Schnitzler thematisiert in der Empfindung von Felix einen nicht unüblichen Gedankengang chronisch-kranker Patienten mit Verschlechterung ihres Allgemeinzustandes: Der Versuch, Kontrolle und Unabhängigkeit zu bewahren und Ängste zu vermeiden. So wiederholt er die der Musik ähnlich pathetischen Adjektive „stolz, königlich“ für seine Situation und fokussiert sich auf das ästhetische Empfinden der Kunst. Die Musik inspiriert ihn zu transzendentalen Gedanken und erhält eindeutig die Stellung einer situativen Apotheose für Felix. Während des Rückweges verklingt der Chorgesang. Das Walzerlied hören sie wieder, sobald sie das Zimmer betreten. Es koppelt sich also die musikalische Empfindung an den Todesgedanken und er fasst letztgültig den beruhigenden Entschluss des Suizids, für den er nach wie vor den passenden Moment sucht.

Musik vermittelt demgemäß in Schnitzlers Werk in antagonistischer oder synergistischer Funktion Atmosphären unterschiedlicher Art. Dabei spielt es eine wichtige Rolle, ob die Musik die Figuren tatsächlich beeinflusst oder ob sie „lediglich“ das Bewusstsein anregt, Entscheidungen zu treffen, die schon gefallen sind.

⁸⁰ Ebd. S. 37.

⁸¹ Vgl. ebd. S. 38 f.

⁸² S. 38: „Er war so zufrieden wie lange nicht (...) Der Tod hatte keine Schrecken mehr für ihn“.

4.2 Die leitmotivische Verwendung von Musik

Manche musikalischen Elemente in Schnitzlers Literatur werden leitmotivisch verwendet und umreißen entweder werksübergreifend oder immanent in der Regel mit der gleichen Funktion bestimmte Eigenschaften und Situationen der Handlung. Im Folgenden sollen zwei Themen dies verdeutlichen: Zum einen die akustische Wahrnehmung von Orgelklängen durch die Figuren seiner Werke. Zum anderen die Funktion von Musik in der Charakterisierung und Antizipation des Kasimir Tobisch im Roman *Therese*.

Die Orgel nimmt in Schnitzlers Werk eine besondere Stellung ein. Ihr durchbrechender, oft plötzlich aufkommender voller Ton wird in mehreren seiner Erzählungen an bestimmte Wende- und Hauptpunkte der Handlung platziert und durchdringt regelrecht das Geschehen. In der bereits beschriebenen *Traumnovelle* ändert sich der zuvor wohlklingend ruhige und geistliche Klang des Harmoniums in einen pathetischen Orgelklang bis es schließlich zur thematisierten Orgie kommt. Der musikalisch völlig unbegabte *Leutnant Gustl* hört die Kirchenorgel aus der Ferne, besucht kurzzeitig die Messe und stellt wenig später fest, dass der Bäckermeister verstorben ist. Aufgrund dessen Beleidigung hätte er unter Befolgung des militärischen Ehrenkodex den Dienst quittieren oder sich umbringen müssen. Für ersteres fehlt ihm eine existenzsichernde Ausbildung und für letzteres der Mut. Die Problematik löst sich nach dem Klang der Orgel als *Deus ex machina* auf, womit aber gleichzeitig zum Ende offensichtlich wird, dass Gustl selbst weder Entwicklung noch Katharsis durchlebt hat.

In der Novelle *Flucht in die Finsternis* ertönt der Orgelklang in der Nacht bevor der psychisch krank scheinende Protagonist Robert seinen Bruder Otto erschießt⁸³. In der Kirche begegnet Robert dem Klavierspieler wieder, den er zu Beginn der Handlung getroffen hatte. Dieser phantasierte über Themen aus Wagner-Opern, was bei Robert auf Sympathie stieß⁸⁴. Er erinnerte sich in Referenz auf den zweiten Akt der Wagner'schen Oper *Tristan und Isolde* einer zärtlichen Liebessituation während der Aufführung dieser Oper.

Wie schon in *Leutnant Gustl* antizipiert auch hier der Orgelklang das baldige Ende der Erzählung und die Steigerung zum Höhepunkt. Ebenso verhält es sich mit der Nennung der

⁸³ Vgl. Schnitzler, Arthur: *Flucht in die Finsternis*, erste bis 15. Auflage, Berlin (Fischer-Verlag) 1931, S. 166.

⁸⁴ Ebd. S. 36: „Trotz dieses wehmütigen Einfalls fühlte er sich ganz behaglich und merkte, daß er mit der Hand sanft zum Klavierspiel den Takt schlug“.

Orgel⁸⁵ in Elses Schein-Ohnmacht am Ende der Novelle kurz vor ihrem angedeuteten Tod. Sie hört ein Lied und halluziniert den Traum einer vollkommenen Welt.

In Schnitzlers Roman *Der Weg ins Freie* tritt die Orgel nun in keiner göttlich-antizipierenden Rolle auf, sondern wirkt als Störfaktor im Hintergrund eines Konfliktes zwischen Georg von Wergenthin und seiner Geliebten Anna Rosner zu Beginn des vierten Kapitels. Meines Erachtens ist sie allerdings kein Störfaktor der Situation, sondern eher der grundsätzlichen Bindung zwischen Anna und Georg, da der Klang der Orgel und dessen Dynamik absolut parallel zum Verlauf des Konfliktgespräches wahrzunehmen sind. Sie erklingt zunächst „leise und dumpf“⁸⁶ im Hintergrund. Als das Gespräch durch die Eifersuchtsthematik zu seinem emotionalen Höhepunkt gelangt, wird die Orgel „schwerer“ und es kommen „singende Menschenstimmen“⁸⁷ hinzu. Nach der Versöhnung der beiden nimmt auch die Dynamik ab und Schnitzler beschreibt explizit: „Orgel und Menschenstimmen waren verklungen“⁸⁸.

Während das Motiv der Orgel werksübergreifend verwendet wird, erhält die Figur des Kasimir Tobisch in *Therese. Chronik eines Frauenlebens* Musik als leitmotivisches Attribut. Therese hatte zuvor eine Liaison mit einem Leutnant, der sie betrogen hat. Zudem war sie lange Zeit erfolglos arbeitssuchend und ihr Vater verstarb in der psychiatrischen Anstalt, nachdem ihr letztes Aufeinandertreffen durch dessen Wahn gewaltsam endete. Im Park in Wien, in dem sie auf eine Kollegin wartet, begegnet Therese erstmals Kasimir. Es ist ein Frühlingstag und bevor er in Erscheinung tritt, hört sie die Musikkapellen. Die Musik ist laut und imposant und als Therese sich von ihr entfernt, spricht Kasimir sie an. Es ist auffällig, dass er über einen längeren Handlungszeitraum namenlos bleibt und vor allem durch seine romantisch-hartnäckigen Versuche, ihr zu imponieren, auffällt. Er thematisiert sogleich die „hübsch[e] (...) Musik“⁸⁹ aus der Ferne und betitelt Therese aufgrund ihrer Erscheinung mit den Worten Prinzessin und Erzherzogin. Sie trifft sich daraufhin mit ihm in einem Wirtsgarten, in welchem ebenfalls Musik aus der Ferne erklingt. Kasimir erklärt Therese, er sei ein mittelloser Künstler, Maler und Orchestermusiker, der nahezu jedes Instrument spiele. Therese und er gehen eine Beziehung

⁸⁵ Vgl. Schnitzler, Arthur: *Fräulein Else*, hrsg. v. Johannes Pankau, Ditzingen (Reclam) 2002, S. 80 f.: „Was ist denn das? Ein Chor? Und Orgel auch? Ich singe mit (...) Alle singen mit. Die Wälder auch und die Berge (...)“.

⁸⁶ Schnitzler, Arthur: *Der Weg ins Freie. Roman*, hrsg. v. Michael Holzinger, Reihe: Berliner Ausgabe, 4. Auflage, Berlin 2016, S. 96.

⁸⁷ Ebd. S. 99.

⁸⁸ Ebd. S. 100.

⁸⁹ Schnitzler, Arthur: *Therese. Chronik eines Frauenlebens*, hrsg. v. Michael Holzinger, Reihe: Berliner Ausgabe, Berlin 2013, S. 45.

ein; später verlässt er sie und ihr Kind ohne weitere Angabe. Nach der Schilderung eines Operettenbesuches im weiteren Verlauf der Handlung hat sie auf der Straße den Eindruck, Kasimir gesehen zu haben.⁹⁰ Weiterhin besucht sie eine Varieté-Aufführung und lenkt ihre Aufmerksamkeit auf einen der dilettantischen Musiker, welcher ein „ärmliches Instrument“ und „überdies (...) ganz falsch“⁹¹ spielt. Hier wird auch erst im Nachhinein klar, dass es sich beim Cellisten um Kasimir handelt, der sie in der Situation selbst nicht erkennt. Die Musik in komischer und heiterer Atmosphäre antizipiert ein weiteres Mal den Charakter, dessen Erscheinen auf Thereses weiteres Leben vielmehr tragische Auswirkung hat. Letztlich sucht Therese ihn gegen Ende des Romans noch einmal bewusst auf und sie findet heraus, dass er während ihrer Beziehung bereits verheiratet war. Sie weiß nicht, ob Kasimir Tobisch sein richtiger Name ist; er erfüllt die Rolle eines Clowns, welcher mit auffallenden Klängen angekündigt wird, zuletzt aber als „Namenloser unter anderen Namenlosen“ verschwindet⁹², trotz der Tatsache, dass er Vater ihres Kindes ist. Sein sowohl künstlerischer als auch von Schnitzler bewusst inszenierter künstlicher Auftritt im Roman wird konsequent mit Musik assoziiert und bleibt bis zum Ende von *Therese* ein Hauptcharakteristikum der Figur. Die Heiterkeit und oberflächliche Leichtigkeit des Künstlers verschleiern in situativen Momentaufnahmen die weitreichende Tragik zwischen den beiden Figuren, was Thereses Lebensplanung und der Attribution von Verantwortung entgegensteht. So überträgt sich die Simplizität seiner Musik auf den gesamten Charakter der Figur, wodurch Therese schließlich geht mit der Tatsache einher, dass sie ihn zu jenem Zeitpunkt aktiv aufgesucht hat und sein „freies“ Erscheinen nun nicht mehr durch Musik und fröhliche Situationshintergründe begleitet wird. Klarheit entschleiern an dieser Stelle die Persönlichkeitsstruktur des Kasimir Tobisch und führt gleichzeitig zu einem Teil der Katharsis der Protagonistin selbst.

4.3 Musik als Charakterisierungsmittel – Nähe und Distanz im *Zwischenspiel*

In der oben aufgeführten Konfliktszene zwischen Georg und Anna entwickelt sich die Orgel parallel zur Haupthandlung und ist konkordant zu Nähe und Distanz der beiden Figuren. In der ersten gemeinsamen Szene zwischen Anna und Georg musizieren beide miteinander. Anna lehnt die Türe an und sie schaffen sich über das gemeinsame Musizieren einen privaten

⁹⁰ Ebd. S. 88.

⁹¹ Ebd. S. 191.

⁹² Ebd. S. 216.

Rahmen, der sie gleichzeitig von den Gesprächen der Familie Rosner im Nachbarraum distanziert. Im *Reigen* versucht der Dichter das „süßen Mädels“ durch sein Schlummerlied zu beeinflussen, um ihr näher zu sein im Hinblick auf die Verwirklichung des bevorstehenden Koitus.

Schnitzler verwendet häufig Musik als Vermittlung zwischen Nähe und Distanz zweier Figuren. Dieses Motiv erhält zudem eine besondere Bedeutung in seiner Komödie *Zwischenspiel*. Bereits der Titel ist zweideutig und bezieht sich sowohl auf die Interaktion zwischen den beiden Hauptfiguren Amadeus Adams und Cäcilie Adams-Ortenburg als auch auf das musikalische *Zwischenspiel*, welches im Stück ein von Amadeus komponiertes *Capriccio doloroso* seiner vierten Sinfonie darstellt.

Amadeus ist Kapellmeister, Komponist und Gesangslehrer. Seine Frau Cäcilie ist eine berühmte Opernsängerin. Er betrügt sie mit einer Gesangsschülerin und sie beschließen ihre Ehe einvernehmlich zu beenden. Allerdings entscheiden sie sich für einen Pakt, in dem sie festlegen, Freunde zu sein, ihre Liebe aufzugeben, aber die Ehe aufrecht zu erhalten. Ihr wörtliches „Zwischenspiel“ im Verlauf des Stückes bildet eine Kombination aus Selbstlügen, Begehren und der Auseinandersetzung zwischen persönlichem Schmerz und zweisamer Freude. Amadeus' Aussage am Anfang des Stückes, zwischen Menschen ihrer, d.h. Amadeus' und Cäcilies Art gebe es keine Geheimnisse⁹³, ist im Hinblick auf den weiteren Handlungsverlauf höchst ironisch. Gesagtes und Gemeintes gehen in *Zwischenspiel* weit auseinander. Die Rolle einer wahren Kommunikation obliegt im Stück dagegen einzig der Musik. Sie ist zudem charakteristisch für das Abhängigkeitsverhältnis der beiden Ehepartner. Cäcilie soll auf einem Konzert ein paar wenige Lieder singen und bittet Amadeus um Rat. Er schlägt drei Stücke vor, die allesamt auf musikalische Weise das Beziehungsverhältnis zwischen den beiden charakterisieren oder antizipieren. Es handelt sich um die Stücke *Schneeglöckchen* nach einem Gedicht von Franz Rückert, *Alte Laune* nach einem Gedicht von Kerner und *Verratene Liebe* von Schumann.⁹⁴

Das von Amadeus im fünften Auftritt des ersten Aktes angespielte Thema seines *Capriccios* verrät den hinter der Fassade aufkommenden Missmut über die Entwicklung seiner Beziehung. So betitelt er es mit dem Adjektiv „doloroso“ und erklärt Cäcilie: „Es ist seltsam, wie man

⁹³ Vgl. Schnitzler, Arthur: *Zwischenspiel*, 3. Auflage, Berlin (Fischer-Verlag) 1906, S.16.

⁹⁴ Vgl. ebd. S. 32 und Vgl. Green, Jon: *Musical structure and meaning in Arthur Schnitzler's Zwischenenspiel*, in: *Modern Austrian Literature*, Jahrgang 6 (1973), 4 Ausgaben, hier Ausg. 1/2, S. 9 f.

manchmal seine eigenen Einfälle anfangs missversteht. Die verborgene Traurigkeit des Themas hast du mir entdeckt“⁹⁵.

Das musikalische Verhältnis der beiden steht im großen Kontrast zu ihrer Ehekrise⁹⁶. Während das gesprochene Wort Distanz schafft, vermittelt das gemeinsame Praktizieren und Verständnis von Musik Nähe. Es mag kein Zufall sein, dass die beiden Namensvetter, Wolfgang Amadeus Mozart als bedeutsamer Komponist und Cäcilie, Patronin der Musik, musikalische Größen sind, die zusammen einen perfekten Einklang ergeben könnten. Dem stellt Schnitzler die Ironie der Beziehungsschwierigkeit und Selbstlüge entgegen.

In *Zwischenspiel* „wird das Sprachliche suspekt“⁹⁷ und die treibende Kraft der Gesprächsdynamik bildet die Verdrängung unbewusster Wünsche und die Angst vor dem offenen Konflikt. In diesem Werk scheint Schnitzler in indirekter Übereinstimmung mit zeitgenössischen, sprachskeptischen Ansätzen zu liegen: Der Erkenntnisgewinn und eine gegenseitige Annäherung erfolgt zuletzt nur über die musikalische Kunst. Gleichzeitig wird dem Lesenden ohne Verschleierung oder viel Interpretationsbedarf aufgezeigt, zu welchen Problemen die Verdrängung des Gemeinten im Gesagten führen kann. Dies bedeutet daher eher eine (gesellschaftliche) Verhaltenskritik als eine Sprachkritik.

4.4 Zwischen Dilettantismus und Einfallsästhetik – Musikalische Praxis

Der Dilettantismus ist ein zeitgenössisches Leitmotiv der Literatur des Fin de Siècle und resultiert aus einer Zeitverdrossenheit, Frivolität, dem Weltschmerz und der oppositionellen Bewegung künstlerischer Ästheten gegen aufsteigende sozialpolitische Probleme.

Es sind in meinen Ausführungen bereits einige musikalische und künstlerische „Dilettanten“ zur Sprache gekommen. Dass die Lebensphilosophie des Dilettantismus aber nicht vollständig negativ konnotiert sein muss, zeigt die Betrachtung der Figur des Heinrich Bermann aus *Der Weg ins Freie*. Er ist ein jüdischer Schriftsteller und verfasst den Text zur Oper Georgs. Genauso wie Georg bezüglich seiner Musik, vollendet auch Heinrich nur selten seine Texte. Die Opernhandlung um den tragischen Helden Ägidius erläutert Heinrich seinen Zuhörern bis

⁹⁵ Vgl. Schnitzler, Arthur: *Zwischenspiel*, 3. Auflage, Berlin (Fischer-Verlag) 1906, S. 41.

⁹⁶ Vgl. ebd.: „(...) Cäcilie: Ich fühle mich sicherer, wenn ich dich in der Nähe weiß“, S. 28; „Ich weiß, wie viel Sie beide einander verdanken, wie Sie sich (...) musikalisch ergänzen (...)“, S. 114.

⁹⁷ Zitiert nach Vgl. ebd. S. 32 und Vgl. Green, Jon: *Musical structure and meaning in Arthur Schnitzler's Zwischenspiel*, (...) S. 17.

zum zweiten Akt, ehe er abbricht um sich noch einen adäquaten Schluss auszudenken⁹⁸. In einer der letzten Szenen der Handlung erklärt Heinrich Georg doch noch den Schluss des Opernstoffes, in welchem Ägidius als nötige Konsequenz seiner Lage, den Freitod wählen muss, um sich somit selbst zu erlösen. Sie stellt eine der Schlüsselszenen des gesamten Romans dar, weil sie die Differenz zwischen beiden „Dilettanten“ direkt vor Augen führt: Die Rolle des tragischen Helden stößt in Georg auf völliges Unverständnis⁹⁹. Heinrichs Verständnis von Kunst ist ein anderes als das des Grafen. Seine literarischen differenzierten Schöpfungsideen machen ihn zum Genieästheten. Die künstlerische Veranlagung ist naturgegeben; durch die gesellschaftliche Situation und den aufkommenden Antisemitismus entscheidet sich Heinrich aber gegen eine Abhängigkeit der Norm und für die Freiheit des Dilettantismus.

Der Gegensatz zur Hauptfigur Georg könnte also kaum größer sein. Der adlige Musiker vollendet fast keine Komposition und bleibt vielmehr ein gänzlich „epigonaler Künstler“¹⁰⁰ als ein Genieästhet. Musikalische Kreativität verspürt er in den Augenblicken des Kunstkonsums, was ihn in einem luziden Moment die Aussage treffen lässt, dass schöne Musik ihn beglücke und ihm eigentlich die Atmosphäre der Kunst zum Leben reiche¹⁰¹. In anderen Augenblicken scheint es, als glaube er tatsächlich daran, seine Werke später zu vervollständigen. Dem gegenüber steht auch die häufige Kritik an seinem Schaffen durch Externe¹⁰². Am Anfang des Romans wird Georgs Mutter beschrieben, die Sängerin war und ihren künstlerischen Beruf weniger aus Berufung¹⁰³ denn aus gesellschaftlicher Not ausgeübt hat. Eine ähnliche Leidenschaftslosigkeit findet sich in Georgs Werken wieder, welche sich ausschließlich durch kurze Konsumerlebnisse von Kunst – insbesondere der Wagneroper *Tristan und Isolde* – und vor allem durch seine Beziehung zu Anna Rosner auflöst. Das Stück „auf dem Wasser zu singen?“, eine Phantasie Georgs, die er Anna am Ende des Romans vorspielt, ist sein einziges vollendetes Werk und stellt das Ende der Beziehung zu ihr dar.

⁹⁸ Vgl. Schnitzler, Arthur: *Der Weg ins Freie. Roman*, hrsg. v. Michael Holzinger, Reihe: Berliner Ausgabe, 4. Auflage, Berlin 2016, S. 210 ff.

⁹⁹ Vgl. ebd. S. 308: „(...) Georg war nicht befriedigt. ‚Warum musste Ägidius sterben?‘ Er glaubte nicht daran. Heinrich begriff nicht, daß man das erst erklären sollte.“

¹⁰⁰ Aurnhammer, Achim [u.a.]: *Arthur Schnitzler und die Musik*, in: *Akten des Arthur Schnitzler-Archivs der Universität Freiburg*, 5 Bde., hier Bd. 3, Unterreihe der Bandreihe „Klassische Moderne“, Würzburg 2014, S. 111.

¹⁰¹ Vgl. Schnitzler, Arthur: *Der Weg ins Freie. Roman*, hrsg. v. Michael Holzinger, Reihe: Berliner Ausgabe, 4. Auflage, Berlin 2016, S. 278.

¹⁰² Georg wird bezeichnet als ‚dilettierender Aristokrat‘. Ebd. S. 107.

¹⁰³ Vgl. ebd. S. 4.

Er schreibt diese Phantasie in der Zeit, zu der sich Anna in ihrer Schwangerschaft befindet. Das Stück ist die Folge einer Affäre¹⁰⁴. Georg empfindet Stolz für das Klavierstück und bekräftigt seinen Narzissmus über die Feststellung, dass sein „Lied ohne Worte“ aus der eigenen Phantasie entsprungen sei und er nun nicht mehr als Dilettant gelten dürfe. Im letzten Kapitel des Romans wählt er die Phantasie aus, um Abschied von Anna zu nehmen und seinen „Weg ins Freie“ zu verwirklichen. Während des Spielens befindet er sich in Gedanken über Handlungen, die er selbst ausführen könnte und schweift romantisch ab („Wenn ich ihr nur sagte: Anna! Drei Tage und drei Nächte gehören uns! (...) Sie folgte mir gewiss.“¹⁰⁵). Anna ist zugleich Inspiration seiner nun tatsächlichen Vollendung des Stückes als auch der Kontrapunkt, da es sich eigentlich um ein Stück des Treubruchs handelt. In diesem Sinne bedeutete der Vortrag ebenso ein freies Schuldgeständnis ohne Worte, indem er den Sinnzusammenhang des Stückes umkehrt und damit sich selbst von der Schuld freispricht. Die Stimmung des einzelnen Moments ist während des Vortrages relevant. Er sehnt sich auf romantische Art nach dem Affekt der Sehnsucht, dem Gefühl von Kreativität, was er auch während der Phantasie zu verspüren in der Lage ist. Daher bedeutet sein Spielen im Grunde vor allem eine Huldigung an sein eigenes künstlerisches Schaffen. In der Folge beendet er die Beziehung zu Anna. Als sie schwanger war, befürchtete er, sie könne bei der Geburt sterben. Stattdessen stirbt ihr gemeinsames Kind, gleichzeitig aber auch seine familiäre Verpflichtung, wodurch der Tod des Kindes seine insgeheim gewünschte Freiheit legitimiert.

Dieser Narzissmus und seine Sentimentalität können als Hinweise einer „emotionalen Impotenz“¹⁰⁶ gelten; eine Eigenschaft, die von der Musik nicht geändert wird. In Bezug auf Georg bildet die Musik demnach keinen Weg ins Unbewusste. Sie ist der Ausdruck seines defizitären Charakters und mündet in der fehlenden Erkenntnis, dass sein Weg ins Freie eigentlich ein Weg in die emotionale Leere ist.

Georg findet am Anfang der Geschichte eine grüne Mappe musikalischer Entwürfe aus seiner Kindheit, an die er sich zum Zeitpunkt der Erzählung nicht mehr erinnern kann. Sein Gefühl beim Betrachten der Noten wird als „schmerzlich“ dargestellt: „(...) denn sie schienen ihm Versprechungen zu enthalten, die er vielleicht niemals erfüllen konnte.“

¹⁰⁴ Vgl. ebd. S. 220: „(...) Hatte er je ein schöneres Lied komponiert, als jenes heiter-wiegende, ohne Worte, ‚auf dem Wasser zu singen?‘ Und seltsam, aus ungeahnt eigener Tiefe war das Phantasiestück emporgestiegen“.

¹⁰⁵ Ebd. S. 304.

¹⁰⁶ Aurnhammer, Achim [u.a.]: *Arthur Schnitzler und die Musik*, in: *Akten des Arthur Schnitzler-Archivs der Universität Freiburg*, 5 Bde., hier Bd. 3, Unterreihe der Bandreihe „Klassische Moderne“, Würzburg 2014, S. 112.

Hier zeigt Schnitzler auf direkte Weise die kindliche Einfallsästhetik, in der das Unbewusste – der Deutlichkeit halber abermals aus Schnitzlers Sicht das Mittelbewusste – Ort der Entstehung von Kreativität und künstlerischem Einfallsreichtum ist. So scheint diese Veranlagung auch in Georg vorhanden gewesen zu sein.

In seiner Kurzerzählung *Welch eine Melodie* greift Schnitzler die Thematik auf: Ein Knabe entwickelt an einem „schläfrige[n] Sommernachmittag“¹⁰⁷ eine einfache Melodie. Das Notenblatt wird vom Wind weggeweht und ein junger „Kunstenthusiast“ entwickelt eine musikalische Phantasie auf Basis der einfachen Melodie¹⁰⁸. Diese Phantasie erlangt Berühmtheit. Der Pianist schafft es allerdings nicht mehr an den Erfolg anzuknüpfen und begeht Selbstmord. Der Knabe versucht das auf seiner Melodie basierte Stück zu spielen, versagt aber am Ende und genießt den musikalischen Vortrag des Stückes durch seinen Lehrer. *Welch eine Melodie* knüpft direkt an das Ergebnis der Analyse zu *Der Weg ins Freie* an: Die aus dem Unbewussten entstandene Kunst ist Teil des Kindes, welches ein ästhetisches Stück durch den fehlenden empirischen Hintergrund nicht zustande bringen kann. Dem Erwachsenen mangelt es dagegen an der melodischen, grundlegenden Idee. Schnitzler ironisiert diese Erzählung durch ihre märchenhafte Schreibweise und die signifikant häufige Wiederholung der Apostrophe „Welch eine Melodie!“¹⁰⁹ Es ergibt sich treffend ein Kreis des Dilettantismus, der die Abhängigkeit einer Kunst des Bewussten und einer Kunst des Unbewussten verdeutlicht.

4.5 Eros und Thanatos – Musik neben Tod, (Lebens-)Lust und Melancholie

Die Theorie der Urtriebe Eros und Thanatos inklusive deren wechselseitiger Beziehung ist ein häufiges Thema in Schnitzlers Werken. Wie bereits beschrieben besteht in der Erzählung *Der tote Gabriel* ein klarer Zusammenhang zwischen Musik als Symbol der Lebenslust und des Tanzes sowie der Verwendung bezüglich gegensätzlicher Themen wie Tod und Trauer.

¹⁰⁷ Schnitzler, Arthur: *Welch eine Melodie*, in: *Arthur Schnitzler. Das erzählerische Werk in chronologischer Ordnung*, 12 Bde., hier Bd. 1 (*Sterben. Erzählungen 1880-1892*), Frankfurt am Main (Fischer-Verlag) 1992, S. 22.

¹⁰⁸ Direkt auf der ersten Seite in *Der Weg ins Freie* beschreibt Schnitzler eine Phantasie Georgs über seinem (unvollständigen) schwermütigen Adagio mit „(...) einem übertriebenen Reichtum an Harmonien, der die einfache Melodie beinahe verschlang“. Dies ist sowohl hier als auch in *Welch eine Melodie* eine zeittypische Form der Improvisation und durch Komponisten wie Wagner oder virtuose Pianisten wie Liszt geprägt und etabliert.

¹⁰⁹ Schnitzler, Arthur: *Welch eine Melodie*, in: *Arthur Schnitzler. (...) Frankfurt am Main (Fischer-Verlag) 1992*, dreimal auf S. 22.

Die Kurzgeschichte *Der Fürst ist im Hause* handelt vom Flötisten Florian Wendelmayer, der als langjähriger Orchestermusiker keine neuen, sondern immer die gleichen Stücke spielt und in Lethargie verfällt. Seine musikalische Kunst wird im Rahmen des Berufslebens instrumentalisiert und verliert gänzlich ihren kreativen Wert. Zudem fühlt er sich alt und sehnt sich nach dem Ende der laufenden Aufführung. Diese melancholische Haltung führt zu einer allgemeinen Interessenlosigkeit, die sich auf sein Musik(er-)leben auswirkt: Für ihn gibt es keine Melodie mehr und die Musik ist gestorben, während die Ausübung seines Berufes nur eine gesellschaftliche und existentielle Pflicht ausmacht. Sein Eros, der Trieb der Lebenslust, ist nicht mehr existent. Aus der pessimistischen Lebensansicht heraus, stirbt er bei dem Auftritt. Im Unterschied zu den bereits thematisierten Werken hat Florian Wendelmayers Kunst keinen Bezug zum Dilettantismus oder zu einer bestimmten Atmosphäre, die er suggeriert. Im Zustand einer depressiven Episode, resultierend aus chronischer Langeweile, kann ihm die Musik keine Erkenntnisse und keinen Genuss liefern. Ihr Sterben antizipiert allerdings sein eigenes Sterben und es überwiegt der Trieb des Thanatos.

Ein völlig anderes Szenario mit gleichem Ausgang verwendet Schnitzler in *Das Schicksal des Freiherrn von Leisenbohg*. Der Adlige Leisenbohg begehrt die Sängerin Kläre Hell. Obwohl er ihre Karriere fördert, ihr nachreist und „stürmisch“¹¹⁰ um sie wirbt, lehnt sie ab und zieht als „femme fatale“ zahlreiche andere Männer vor. Nach dem Tod ihres letzten Ehemannes beginnt sie schließlich unerwartet ein Verhältnis mit Leisenbohg. Der Tristan-Interpret Sigurd Ölse wirbt ebenso um Kläre und hintergeht mit einer List den Freiherrn. Er erzählt unter freundschaftlichem Vorwand, dass Kläre von ihrem letzten Ehemann verflucht wurde, der erste Geliebte nach ihm „zur Hölle“ fahre und Sigurd nun befürchte, es selbst zu sein. Der Graf verstirbt plötzlich im Glauben an das Metaphysische, als er erkennt, dass er der erste Liebhaber gewesen ist und nicht Sigurd. Die Intrige erzielt ihre Wirkung.

Die Sängerin Kläre ist Objekt der Begierde von Leisenbohg. Sie erweist ihm für seine Verdienste in ihrem Interesse keine Anerkennung und lehnt ihn regelmäßig ab. Leisenbohg opfert die eigene Karriere und tauscht seinen ursprünglichen Protegé, eine junge Dame, die die Rolle der *Mignon* aus Goethes *Wilhelm Meisters Lehrjahre* spielt und ersetzt sie durch Kläre als Sängerin der dominanteren *Philine*. Er vermittelt ihr sogar die prestigeträchtige Rolle Mozarts *Königin der Nacht*. Es wirkt, als lasse ihre ablehnende Art Leisenbohg nur noch stärker

¹¹⁰ Schnitzler, Arthur: *Das Schicksal des Freiherrn von Leisenbohg*, in: *Arthur Schnitzler, Die besten Geschichten*, [o. Hrsg.], Köln 2017 (Anacondaverlag), S. 81.

werben. Die Liebe zu ihr ist schließlich mit dem Tod gekoppelt und der Adlige stirbt den romantischen Liebestod auf Basis der Intrige. Sein Kontrahent ist prinzipiell jedoch nicht Sieger der Situation, da er nun in einem vollständigen Abhängigkeitsverhältnis zu Kläre steht und sie ihn jederzeit in der Weise verlassen kann, wie sie es mit ihren vorherigen Geliebten tat. Die Darstellung der *Philine*, der außergewöhnliche Gesang, die Darbietung der Arie der *Königin der Nacht*, ihre Schönheit als „schlanke, junge Dame mit rotem Haar“¹¹¹ und ihre Charakterzüge bilden den Idealtypus einer dominanten „femme fatale“, die mit beiden Trieben, Eros und Thanatos, in Beziehung steht.

Ein letztes Beispiel der Verbindung von Musik mit Tod und Leidenschaft ist die ironische Kurzgeschichte *Frühlingsnacht im Seziersaal. Phantasie*. Sie geht vergleichsweise stärker auf die psychologische Komponente obiger Verbindung ein und verschiebt die Handlung in die Form einer Traumsequenz zugunsten der Analyse des Unbewussten.

Ein junger Medizinstudent erreicht, nachdem er in der Nacht getanzt hat, um drei Uhr morgens den Seziersaal mit dem Wunsch wissenschaftlich durchzuarbeiten. Daraufhin träumt er von der Tochter des Präparators und einem seiner Freunde, wie beide im Saal tanzen und er die beobachtende Position einnimmt. Er wacht am Ende vor der Tür des Seziersaals auf.

Die Rahmenhandlung führt den Studenten zu seinem Arbeitsplatz und er stellt seine zuvor erlebte heitere Tanzfeier dem Wunsch nach der „Erkenntnis des Todes“¹¹² entgegen. Dies bleibt in Anbetracht der Uhrzeit um drei Uhr morgens zunächst fraglich und wird durch die folgende Schilderung eines Traumes erklärt. Der Traum selbst unterteilt sich in eine vorder- und hintergründige Handlung, die einerseits im Gebäude und andererseits außerhalb dessen geschieht. Der Student beobachtet die beiden Liebenden, woraufhin der Einsatz eines Klangs einen erzählerischen Wendepunkt vermittelt. Der Klang nimmt an Intensität zu und verändert sich zu einer Melodie von außerhalb. Neben der auditiven Komponente der Szene, sieht er nun auch einen Geiger, der wild auf seinem Bogen spielt und daraufhin singt. Eine letzte Steigerung erfährt diese Situation über die Verschmelzung der beiden Handlungsebenen „innen und außen“, indem der Geiger in den Saal springt und dort rauschartig tanzt. Das Spiel endet abrupt mit einem Krachen und verstummt sofort. Der Geiger verlässt dagegen langsam die Szene und

¹¹¹ Ebd. S. 80.

¹¹² Schnitzler, Arthur: *Frühlingsnacht im Seziersaal, Phantasie*, in: *Arthur Schnitzler. Das erzählerische Werk in chronologischer Ordnung*, 12 Bde., hier Bd. 1 (*Sterben. Erzählungen 1880-1892*), Frankfurt am Main (Fischer-Verlag) 1992, S. 16.

versuchte zuvor noch gestisch den „Nachhall [des Liedes] zu erfassen“¹¹³. Während der gesamten Sequenz bleibt der Medizinstudent in der beobachtenden Rolle. Er scheint aber von der Handlung bewegt zu werden, da er die Musik und den Tanzrausch in seiner unmittelbaren Nähe wahrnimmt. Der Traum ist eine Verbildlichung der Wirkung des Unterbewussten auf Gedanken und Handlungen der Personen. Dabei ist es sicherlich nicht in Arthur Schnitzlers Sinn, die Ambitionen und Beweggründe des Studenten psychoanalytisch zu erfassen. Ob er das Mädchen nun liebt oder nicht bleibt offen. Der dramaturgische und künstlerische Bereich der Fantasie liegt vordergründig. Der Geiger in Form des *Danse-macabre*-Motivs¹¹⁴ wirkt als Einheit aus den entgegengesetzten Urtrieben Thanatos und Eros – genauso wie sich der Student nach der Feier, dem Eros, nach der Erkenntnis des Todes durch die Wissenschaft, dem Thanatos, sehnt. Dabei ist die wohl wichtigste Funktion des Geigers als musikalische Metapher die Durchbrechung der Grenze zwischen „innen und außen“.

4.6 Das Musikzitat und seine Wirkung

Die Integration von Musikziten in eigene Werke stellt durch die Möglichkeit der Sinnkomplexion und Bedeutungserweiterung von Szenen eine eigene Kunstform dar. In Arthur Schnitzlers Literatur finden sich zahlreiche Kunstzitate, von denen nur ein paar exemplarisch vorgestellt werden sollen.

Sowohl in *Das Schicksal des Freiherrn von Leisenbohg* als auch in *Zwischenspiel* verwendet er Goethes *Wilhelm Meisters Lehrjahre*. In letzterem Werk ist das Stück komödiantisch eingesetzt. Die erste Szene ist der Gesangsunterricht der Gräfin Friedericke durch Amadeus. Sie singt Philine und er übernimmt die Rolle des Frederick. Schnell erfährt der Leser, dass die Gräfin ein Interesse für Amadeus hegt. Er selbst bleibt aber distanziert. Das Paradoxon liegt in der Rollenverteilung, da Frederick um Philine wirbt. So gibt Amadeus Friedericke Anweisungen wie „Das sagt sie ironisch, nicht zärtlich“¹¹⁵. Er möchte nach der Probe die Gesangsstunden aus künstlerischer Sicht wegen unproduktiven Zusammenarbeitens beenden.

¹¹³ Ebd. S. 20.

¹¹⁴ Laut Gerd K. Schneider ist der Geiger eine Hommage an den schwarzen Geiger aus Gottfried Kellers Novelle *Romeo und Julia auf dem Dorfe*. Er belegt dies mit einem Tagebucheintrag Schnitzlers, in dem sich letzterer positiv über das Werk äußert. Vgl. Aurnhammer, Achim [u.a.]: *Arthur Schnitzler und die Musik*, in: *Akten des Arthur Schnitzler-Archivs der Universität Freiburg*, 5 Bde., hier Bd. 3, Unterreihe der Bandreihe „Klassische Moderne“, Würzburg 2014, S. 100.

¹¹⁵ Vgl. Schnitzler, Arthur: *Zwischenspiel*, 3. Auflage, Berlin (Fischer-Verlag) 1906, S.9.

Letztlich ist das Stück Goethes doch auch antizipatorisch¹¹⁶, da es den Ehebruch von Amadeus voraussieht und er ein kurzes Verhältnis mit der Gräfin eingeht. Im Verlauf der Handlung bezeichnet Cäcilie die Gräfin Friedericke als „Gräfin Philine“¹¹⁷ und vereint provokant sowie komödiantisch die Rolle mit ihrer Figur.

In der *Traumnovelle* befinden sich viele Anspielungen und Ableitungen aus Mozarts *Zauberflöte*. Die Handlungsmotive sind in beiden Werken in vielerlei Hinsicht deckungsgleich: Schweigegeübde, mystische Elemente, Gedanken an den Tod, die Liebesehnsucht und lebensbedrohliche Aufgaben.¹¹⁸ Eine Hommage an Sarastros Arie *In diesen heiligen Hallen* im zweiten Akt der *Zauberflöte* bildet die Frage des Pathologen Dr. Adler während Fridolins Besuch in seinem Sektionssaal: „(...) Was sollte man in diesen heiligen Hallen sonst um Mitternacht zu schaffen haben?“¹¹⁹ Des Weiteren ist die Figur „Nachtigall“ der *Zauberflöte* als Pendant zu Papageno entlehnt. Beide sind nahe Begleiter des Protagonisten, sie haben beide einen geringeren sozialen Rang und werden aus der Gesellschaft ausgeschlossen. So spielt Nachtigall während der Orgie mit verbundenen Augen.¹²⁰

Ausgangspunkt der Handlung in *Leutnant Gustl* ist das Konzert, für das Gustl von seinem Kameraden eine Karte geschenkt bekam. Er findet keinen musikalischen Zugang zum gespielten Oratorium und fragt sich ständig wie lange es noch dauere.¹²¹ Die Passage ‚Ihr seine Engel, lobet den Herrn‘¹²² weist auf das Paulus-Oratorium von Mendelssohn hin und stellt mit seiner biblischen Thematik einen signifikanten Kontrast zur Figur des *Leutnants Gustl* auf. Gegen Ende der Novelle besucht Gustl wie erwähnt die Kirche. Seine Rettung in Form des Todes des Bäckermeisters geschieht zufällig oder auch vorbestimmt. Gustl wandelt sich nicht und befindet sich so gegensätzlich zur Wandlung des Saulus zum Paulus. Es bedeutet eine weitere Hervorhebung der fehlenden Charakterentwicklung Gustls. Er erreicht die „Schwelle der Gesinnung“¹²³ in seinen Reflexionen, überschreitet sie aber nicht.

¹¹⁶ Vgl. Green, Jon: *Musical structure and meaning in Arthur Schnitzler's Zwischenspiel*, in: *Modern Austrian Literature*, Jahrgang 6 (1973), 4 Ausgaben, hier Ausg. 1/2, S. 14 f.

¹¹⁷ Vgl. Schnitzler, Arthur: *Zwischenspiel*, 3. Auflage, Berlin (Fischer-Verlag) 1906, S. 90.

¹¹⁸ Vgl. Weiner, Marc A.: *Die Zauberflöte and the rejection of historicism in Schnitzlers ‚Traumnovelle‘*, in: *Modern Austrian Literature*, Jahrgang 22 (1989), 4 Ausgaben, hier Ausg. 3/4, S. 37.

¹¹⁹ Schnitzler, Arthur: *Traumnovelle*, in: *Arthur Schnitzler, Die besten Geschichten*, [o. Hrsg.], Köln (Anacondaverlag) 2017, S. 269.

¹²⁰ Vgl. Weiner, Marc A.: *Die Zauberflöte and the rejection of historicism in Schnitzlers ‚Traumnovelle‘*, in: *Modern Austrian Literature*, Jahrgang 22 (1989), 4 Ausgaben, hier Ausg. 3/4, S. 40.

¹²¹ Vgl. Schnitzler, Arthur: *Leutnant Gustl*, in: *Arthur Schnitzler, Die besten Geschichten*, Köln 2017, S. 8.

¹²² Ebd. S. 14.

¹²³ Aurnhammer, Achim [u.a.]: *Arthur Schnitzler und die Musik*, in: *Akten des Arthur Schnitzler-Archivs der Universität Freiburg*, 5 Bde., hier Bd. 3, Unterreihe der Bandreihe „Klassische Moderne“, Würzburg 2014, S. 102.

4.6.1 Die Tristan-Rezeption

Die Verarbeitung des Stoffes aus der Oper *Tristan und Isolde* von Richard Wagner erfolgt besonders prägnant in *Der Weg ins Freie*. Georg reist mit der schwangeren Anna nach Italien und hält zuvor in München, wo sie beide in Zweisamkeit mehrere Opern unter anderem *Tristan und Isolde* ansehen. Der Opernstoff, speziell der zweite Akt, wurde in der Kunstrezeption meist in einen heiteren Kontext gesetzt, um beispielsweise die Bindung und Sinnlichkeit zweier Liebender zu bestärken¹²⁴. Auch in dieser Szene unterstreicht die Oper den Moment der glücklichen Zweisamkeit¹²⁵. Demgegenüber steht die eigentliche Funktion der Reise, welche Anna von der Wiener Gesellschaft abschotten soll, um die Schwangerschaft geheim zu halten. Im achten Kapitel schlägt Georg die *Tristan*-Partitur auf, woraufhin er einen Moment des ästhetischen Kunsterlebens empfindet. Das englische Horn und die „wehende Melodie“ ergeben das Todes-Motiv des Tristans¹²⁶. Georg erschrickt darauf bei dem Gedanken, dass Anna sterben könnte. Es wird ein direkter Bezug beider Rollen zu Wagners Oper hergestellt, indem Anna die Rolle der Isolde und Georg folglich die Rolle des Tristans übernimmt. Die Musik verleitet ihn unbewusst zu Todesgedanken und -befürchtungen. Letzten Endes sieht die Oper nicht den Tod Annas, sondern in abgewandelter Form den Tod des Kindes voraus. Aus dramaturgischer Sicht wird dies umso wichtiger, als dass sich Georg nicht in seiner heroisch-tragischen Rolle des Tristan wiederfindet, sondern moralisch genau ins Gegenteil verkehrt. Durch sein Unverständnis der Tragödie *Tristan und Isolde* sowie Heinrichs Oper ergibt sich in Georg die Persönlichkeit eines „Anti-Tristans“¹²⁷.

Gegen Ende des Romans besucht Georg eine neue Inszenierung zur Wagner-Oper. Er geht allein dorthin, weil Anna seine Bitte, ihn zu begleiten, ablehnt.

Den zweiten romantischen Akt nimmt Georg nur marginal wahr und kontempliert lieber über die Darbietungsqualität als sich inhaltlich mit der Liebe Tristans und Isoldes auseinanderzusetzen, welche seine eigene gegenwärtige Situation trübt. Der dritte, tragische

¹²⁴ Vgl. Eilert, Heide: *Das Kunstzitat in der erzählenden Dichtung, Studien zur Literatur um 1900*, Stuttgart 1991, S. 318.

¹²⁵ Vgl. Schnitzler, Arthur: *Der Weg ins Freie. Roman*, hrsg. v. Michael Holzinger, Reihe: Berliner Ausgabe, 4. Auflage, Berlin 2016, S. 153: „(...) und es war ihnen als webte sich aus den geliebten Klängen ein tönend durchsichtiger Schleier um sie allein, der sie von allen andern Zuhörern abschied“.

¹²⁶ Vgl. Eilert, Heide: *Das Kunstzitat in der erzählenden Dichtung, Studien zur Literatur um 1900*, Stuttgart 1991, S. 319.

¹²⁷ Vgl. Aurnhammer, Achim [u.a.]: *Arthur Schnitzler und die Musik*, in: *Akten des Arthur Schnitzler-Archivs der Universität Freiburg*, 5 Bde., hier Bd. 3, Unterreihe der Bandreihe „Klassische Moderne“, Würzburg 2014, S. 117.

Akt wird ihm dagegen ganz anders bewusst. Er erinnert sich an den Moment, als er Annas Tod beim Anblick der Tristan-Partitur befürchtete. In dieser Situation reflektiert er nun die Handlung und lässt sie emotional auf sich wirken. Dies stellt das zweite große Kunsterlebnis Georgs dar und in dieser Szene erkennt er auch, dass ihm die Atmosphäre der Kunst zum Leben reiche. Es wird offensichtlich, dass Georg im Verlauf des Romans erhellende Momente nur in Zusammenhang mit der Tristan-Thematik entwickeln kann – wenn auch seine abschließende Bewertung wieder vom Erlebnis unberührt bleibt und er in bekannte narzisstische Muster verfällt. Georgs Mittelbewusstsein suggeriert ihm moralische Überlegungen, zum Beispiel in Form des Aufbaus einer langfristigen Beziehung zu Anna und dem Versuch, ein zweites Kind zu bekommen. In der Praxis vergeht dieser Gedanke dagegen schnell und bleibt repetitiv-dysfunktional.

4.6.2 Schumanns *Carnaval* in Fräulein Else

Die Musikrezeption des Klavierzyklus *Carnaval. Scènes mignonnes sur quatre notes* (1834/35) von Robert Schumann in *Fräulein Else* ist einzigartig für Schnitzlers Werk, da er drei optische Notenausschnitte der Klavierpartitur in den Text einfügt. Die ersten beiden Ausschnitte entstammen dem sechsten Teil *Florestan* (Takte 19 bis 24 und 31 bis 35). Der dritte und letzte Ausschnitt ist aus der *Reconnaissance* (Takt 1 bis 8, 14. Teil des Stückes). Einsatz des Liedes ist wie geschildert die Szene kurz vor Elses öffentlicher Entblößung. Bereits der Werkstitel *Carnaval* deutet auf den Vorgang eines Be- und Demaskierens hin. Er kann sich sowohl auf die Demaskierung beziehungsweise Entblößung Elses und ihrer exhibitionistisch-triebhaften Natur beziehen als auch auf die Demaskierung der Gesellschaft, die sie zu dieser Handlung veranlasst haben: „(...) Alle sind sie Mörder. Dorsday und Cissy und Paul, auch Fred ist ein Mörder und die Mama ist eine Mörderin. Alle haben sie mich gemordet (...)“¹²⁸.

Die von Else mehrfach als schön bezeichnete, bekannte Klaviermusik kann einerseits selbst als Stimulus ihrer Empfindung dienen, andererseits dem Leser ihr Innenleben in einer differenzierten ästhetischen Form darlegen. Dies hat abermals dramaturgischen Wert. Die drei Notenbeispiele steigern sich hinsichtlich ihrer Dynamik und der Anzahl ihrer Auflösungszeichen (Beispiel 1: ein Auflösungszeichen, Beispiel 2: vier und Beispiel 3: 14¹²⁹).

¹²⁸ Schnitzler, Arthur: *Fräulein Else*, hrsg. v. Johannes Pankau, Ditzingen (Reclam) 2002, S. 77.

¹²⁹ S. Anhang im beigefügten Artikel von Gerd Schneider zur *Ton- und Schriftsprache in Schnitzlers Fräulein Else und Schumanns Carnaval*.

Es liegt nahe, dass die Menge an Auflösungszeichen mit „Elses Selbstaflösung“ einhergeht.¹³⁰ Die gesteigerte wechselhafte Dynamik aus gehäuften *crescendo* und *decrescendo*-Angaben gibt den Hinweis auf das in jenem Moment, der einen Wendepunkt ihres bisherigen Lebens ausmacht, wechselhafte Gefühlsleben Elses. Tonstärke sowie Tonhöhe nehmen ebenfalls im Verlauf der drei Ausschnitte zu, während der letzte Takt der Reconnaissance als Ausnahme eine Abwärtstendenz bildet und andeutet, dass Else sich nun entblößt hat und der Höhepunkt erreicht ist¹³¹. Dagegen spräche allerdings die Tatsache, dass die Musik schnell und plötzlich aufhört und die Klavierspielerin als Folge des Schocks ihr Spielen beendet¹³². Die fehlende Einsicht Elses („Warum ist denn keine Musik mehr?) ist abhängig von ihrer situativ-mangelnden Adaptation der Realität: Else wird sich nur langsam ihrer Tat bewusst, lacht vorerst noch kompensatorisch, ehe sie in ihre Schein-Ohnmacht fällt.

Die Musik in diesem Abschnitt wirkt durch den *Carnaval* absolut synergistisch zur ekstatischen Haupthandlung. Die Interpretationen der Funktion des Notenzitats sind in der Forschung unterschiedlich. Eine der ersten entstammt William H. Rey, der den Klängen eine „Spur des Göttlichen“ nachsagt und die Situation durch den bildungsbürgerlichen Kontext zu „mehr als Sex“¹³³ mache. Dies ist sicherlich keine gute Beurteilung der Szene, da die oben aufgeführten Argumente vielmehr für eine parallel unterstützende Funktion der Musik sprechen als für die Kontrastierung und letztliche „Brechung“ der Handlung im Sinne einer Göttlichkeit.

Heide Eilert bezeichnet eine obige Noteninterpretation als für den Leser überfordernd; Else habe die Noten ohnehin nicht vor Augen. Auch diese Ansicht halte ich nicht für plausibel, da die Partitur eine geschickte Art darstellt, Atmosphäre auf eine unkonventionelle Art zu vermitteln, womit ich auf den Anfang dieser Arbeit zurückgreife. Obgleich das geschriebene Wort Musik enthalten und beschreiben kann, ist das Rezeptionsvermögen des Lesers ein völlig anderes. Warum sollte also nicht ausprobiert werden, den zum Gefühlsleben konkordanten Notentext dem Werk beizufügen und den Leser auf einer zweiten Ebene anzusprechen im Sinne

¹³⁰ Vgl. Schneider, Gerd: *Ton- und Schriftsprache in Schnitzlers Fräulein Else und Schumanns Carnaval*, in: *Modern Austrian Literature*, Jahrgang 2 (1969), 4 Ausgaben, hier Ausg. 3, S. 17 – 20.

¹³¹ Vgl. ebd. S. 19.

¹³² Schnitzler, Arthur: *Fräulein Else*, hrsg. v. Johannes Pankau, Ditzingen (Reclam) 2002, S. 70: „(...) Du verstehst mich, schöner Jüngling ‚Haha!‘ Die Dame spielt nicht mehr. Der Papa ist gerettet (...) Alles ist vorbei. Warum ist denn keine Musik mehr?“

¹³³ Vgl. Eilert, Heide: *Das Kunstzitat in der erzählenden Dichtung, Studien zur Literatur um 1900*, Stuttgart 1991, S. 331.

eines emotional oder rational besseren Verständnisses. Dies würde bedeuten: Else nimmt die Musik unmittelbar wahr; der Lesende erhält die Partitur als vermittelnden Gegenstand.

5. Fazit und Schlussbemerkung

Die Ergebnisse der vorangegangenen Themen zeigen eine immense Bandbreite des musikalischen Einsatzes in Arthur Schnitzlers Werk. Zu Beginn wurde die Frage aufgeworfen, ob nun die Musik den Weg ins Unbewusste darstellt. Zunächst ist festzuhalten, dass der Begriff des Unbewussten durch das Mittelbewusste als Vermittlung zwischen Bewusstsein und Unterbewusstsein im Sinne Schnitzlers zu ersetzen ist – wenn dies auch in erster Linie einen terminologischen Aspekt fokussiert. Das Mittelbewusste und die Musik stehen weitergehend in engem Kontakt und treten gegenseitig in Wechselwirkung; natürlich gänzlich auf literarischer Ebene und damit unter Einbezug der dritten Wand: der lesenden Person.

Musik erschafft in Schnitzlers Werken bestimmte Atmosphären, welche die Handlungen seiner Protagonisten unmittelbar steuern können und abhängig von Erfahrung, Bildung und Interessen ebenso unterschiedlich beeinflussen. Daneben können für das einzelne Stück Empfindung je nach Stimmungslage der Figur umgewandelt und in einen neuen Kontext gesetzt werden. Musik erscheint folglich weniger als Weg ins Mittelbewusste, sondern vielmehr als reziproke Wechselwirkung mit dem Stimmungsbild und den Gefühlen der Figuren. So umstößt Felix, Protagonist aus *Sterben*, zunächst seinen Todeswunsch nach der Wahrnehmung von Musik, um letztlich doch eine gedankliche Attribution mit dem Pathos des Todes und eines „perfekten“ Sterbemomentes zu bilden. Therese aus Schnitzlers zweiten Roman steht der Oberflächlichkeit heiterer Klänge als Charakterteil der Figur Kasimir Tobisch entgegen, welche ihren eigenen Verfall einleitet.

Auch wenn Schnitzler in seinen Werken höchst selten direkte gesellschaftskritische Aussagen trifft – er polarisierte durch die Themenwahl seiner Stücke und überließ es den Lesern, ihre eigenen Schlussfolgerungen zu ziehen: Sei es bewusster, moralische Verantwortung zu übernehmen, wie es Leutnant Gustl oder Georg von Wergenthin tun sollten; oder Gesagtes und Gemeintes besser ausdifferenzieren, wie dies im *Zwischenspiel* zwischen Amadeus und Cäcilie der Fall hätte sein müssen.

Im Gegensatz zum Wissenschaftler Freud bleibt Schnitzler vorrangig privater Analytiker mit dem nötigen Augenmerk für gesellschaftliche Themen. Schnitzler kann unter Einbezug der gesagten Punkte durchaus als poetischer Soziologe aufgefasst werden. Insgesamt war er aber vor allem Literat. Dies mag auch den Weg zur abschließenden Bewertung des Themas

„Schnitzlers literarisches Werk und Musik“ eben. Die Rolle von Musik in seinem Werk ist auch im Hinblick auf sein großes privates Interesse am praktischen sowie theoretischen musikalischen Gebrauch fast immer groß; dabei auch völlig abhängig vom jeweiligen Stück, von der Thematik und dem komödiantischen, tragischen oder auch philosophisch-psychologischen Schwerpunkt. Musik hat aber in aller Regel eine werkimmanente ausführlich konzipierte konterkarierende oder synergistische Funktion in seinen Erzählungen. Sie ist insgesamt wie die Literatur ein wichtiger Teilbereich künstlerischer Ästhetik, der neben dem gesellschaftspolitischen Wert und der psychologischen Lehre vor allem unterhält.

6. Literaturverzeichnis und Quellen

6.1 Primärliteratur

Freud, Sigmund: *Die Traumdeutung*, 4. Auflg, Leipzig und Wien 1914.

Freud, Sigmund: *Psychologie des Unbewußten*, Studienausgabe, Bd. 3, hrsg. v. Alexander Mitscherlich, Angela Richards und James Strachey, Frankfurt am Main 2000.

Nietzsche, Friedrich: *Gesammelte Werke*, 23 Bände, hier Band XIX, München 1920-1929.

Schnitzler, Arthur: *Das neue Lied*, in: *Das neue Lied und andere Erzählungen 1905-1909*, hrsg. v. Michael Holzinger, Reihe: Berliner Ausgabe, Berlin 2013, S. 5 – 16.

Schnitzler, Arthur: *Das Schicksal des Freiherrn von Leisenbohg*, in: *Arthur Schnitzler, Die besten Geschichten*, [o. Hrsg.], Köln 2017 (Anacondaverlag), S. 79 – 103.

Schnitzler, Arthur: *Der Fürst ist im Hause*, in: *Arthur Schnitzler. Das erzählerische Werk in chronologischer Ordnung*, Bd. 1 (*Sterben. Erzählungen 1880-1892*), Frankfurt am Main (Fischer-Verlag) 2000, verfügbar auf: *Projekt Gutenberg*: <http://gutenberg.spiegel.de/buch/-5346/1>, zuletzt aufgerufen am 01.04.2018, 17:40.

Schnitzler, Arthur: *Der tote Gabriel*, in: *Das neue Lied und andere Erzählungen 1905-1909*, hrsg. v. Michael Holzinger, Reihe: Berliner Ausgabe, Berlin 2013, S. 29 – 39.

Schnitzler, Arthur: *Der Weg ins Freie. Roman*, hrsg. v. Michael Holzinger, Reihe: Berliner Ausgabe, 4. Auflage, Berlin 2016.

Schnitzler, Arthur: *Die Weissagung*, in: *Die Fremde und andere Erzählungen 1901-1904*, hrsg. v. Michael Holzinger, Reihe Berliner Ausgabe, Berlin 2013, S. 46 – 63.

Schnitzler, Arthur: *Flucht in die Finsternis*, erste bis 15. Auflage, Berlin (Fischer-Verlag) 1931.

Schnitzler, Arthur: *Fräulein Else*, hrsg. v. Johannes Pankau, Ditzingen (Reclam) 2002.

Schnitzler, Arthur: *Frühlingsnacht im Seziersaal, Phantasie*, in: *Arthur Schnitzler. Das erzählerische Werk in chronologischer Ordnung*, 12 Bde., hier Bd. 1 (*Sterben. Erzählungen 1880-1892*), Frankfurt am Main (Fischer-Verlag) 1992, S. 16 – 21.

Schnitzler, Arthur: *Marionetten. Drei Einakter*, hrsg. v. Michael Holzinger, Reihe: Berliner Ausgabe, Berlin 2013.

Schnitzler, Arthur: *Leutnant Gustl*, in: *Arthur Schnitzler, Die besten Geschichten*, Köln (Anacondaverlag) 2017, S. 7 – 46.

Schnitzler, Arthur: *Liebelei, Schauspiel in drei Akten*, hrsg. v. Michael Holzinger, Reihe: Berliner Ausgabe, 4. Auflage, Berlin 2015.

Schnitzler, Arthur: *Paracelsus*, in: *Der grüne Kakadu*, Berlin 1899 (Faksimile <https://www.digital.wienbibliothek.at/wbrobv/content/titleinfo/1488075>, zuletzt aufgerufen am 28.03.2018, 13:36), S. 1 – 57.

Schnitzler, Arthur: *Professor Bernhardi, Komödie in fünf Akten*, hrsg. v. Michael Holzinger, Reihe: Berliner Ausgabe, 4. Auflage, Berlin 2016.

Schnitzler, Arthur: *Reigen. Komödie in zehn Dialogen*, [o. Hrsg.], Köln (Anacondaverlag) 2008.

Schnitzler, Arthur: *Spiel im Morgengrauen*, hrsg. v. Michael Holzinger, Reihe: Berliner Ausgabe, 4. Auflage, Berlin 2016.

Schnitzler, Arthur: *Sterben und andere Erzählungen 1890-1892*, hrsg. v. Michael Holzinger, Reihe: Berliner Ausgabe, 4. Auflage, Berlin 2016.

Schnitzler, Arthur: *Tagebuch. 1879 – 1892*, hrsg. v. Werner Welzig, Wien 1987.

Schnitzler, Arthur: *Therese. Chronik eines Frauenlebens*, hrsg. v. Michael Holzinger, Reihe: Berliner Ausgabe, Berlin 2013.

Schnitzler, Arthur: *Traumnovelle*, in: *Arthur Schnitzler, Die besten Geschichten*, [o. Hrsg.], Köln (Anacondaverlag) 2017, S. 183 – 277.

Schnitzler, Arthur: *Über Psychoanalyse*, in: *Psychoanalyse in der literarischen Moderne. Eine Dokumentation. Band I. Einleitung und Wiener Moderne*, hrsg. v. Anz, Thomas und Pfohlmann Oliver, Marburg 2006, S. 159 ff., S. 163 ff., S. 176 ff., S. 181 ff.

Schnitzler, Arthur: *Welch eine Melodie*, in: *Arthur Schnitzler. Das erzählerische Werk in chronologischer Ordnung*, 12 Bde., hier Bd. 1 (*Sterben. Erzählungen 1880-1892*), Frankfurt am Main (Fischer-Verlag) 1992, S. 22 – 26.

Schnitzler, Arthur: *Zwischenspiel*, 3. Auflage, Berlin (Fischer-Verlag) 1906.

6.2 Sekundärliteratur

Anz, Thomas und Pfohlmann Oliver: *Psychoanalyse in der literarischen Moderne. Eine Dokumentation. Band I. Einleitung und Wiener Moderne*, Marburg 2006, S. 129 – 205.

Aurnhammer, Achim [u.a.]: *Arthur Schnitzler und die Musik*, in: *Akten des Arthur Schnitzler-Archivs der Universität Freiburg*, 5 Bde., hier Bd. 3, Unterreihe der Bandreihe „Klassische Moderne“, Würzburg 2014, S. 9 – 28, S. 32 ff., S. 38 ff., S. 69 ff., S. 99 – 129.

Beetz, Wolfgang: *Die Rolle des Arztes, der Krankheit und der medizinischen Wissenschaft im Werk Arthur Schnitzlers*, Mediz. Diss., Münster 1974.

Brecht, Christoph: *„Jedes Wort hat sozusagen fließende Grenzen“*. *Arthur Schnitzler und die sprachskeptische Moderne*, in: *TEXT+KRITIK, Zeitschrift für Literatur*, hrsg. v. Heinz Ludwig Arnold, Heft 138/139, München 1998, S. 36 – 46.

Cysarz, Herbert: *Das Imaginäre in der Dichtung Arthur Schnitzlers*, in: *Modern Austrian Literature*, Jahrgang 1 (1968), 4 Ausgaben, hier Ausg. 3, S. 7 – 17.

EGgebrecht, Hans-Heinrich: *Musik im Abendland*, München 1991.

Eilert, Heide: *Das Kunstzitat in der erzählenden Dichtung, Studien zur Literatur um 1900*, Stuttgart 1991, S. 9 – 21, S. 242 ff., S. 315 – 349.

Fischer, Markus: ‚*Mein Tagebuch enthält fast nur absolut persönliches*‘. Zur Lektüre von *Arthur Schnitzlers Tagebüchern*, in: *TEXT+KRITIK, Zeitschrift für Literatur*, hrsg. v. Heinz Ludwig Arnold, Heft 138/139, München 1998, S. 24 – 35.

Freeman, Tomas: *Leutnant Gustl: A Case of Male Hysteria?*, in: *Modern Austrian Literature*, Jahrgang 25 (1992), 4 Ausgaben, hier Ausg. 3/4, S. 41 – 51.

Gideon, Heidi: *Haupt und Nebensache in Arthur Schnitzlers Roman ‚Der Weg ins Freie‘*, in: *TEXT+KRITIK, Zeitschrift für Literatur*, hrsg. v. Heinz Ludwig Arnold, Heft 138/139, München 1998, S. 47 – 60.

Green, Jon: *Musical structure and meaning in Arthur Schnitzler’s Zwischenspiel*, in: *Modern Austrian Literature*, Jahrgang 6 (1973), 4 Ausgaben, hier Ausg. 1/2, S. 7 – 25.

Haberich, Max: *Arthur Schnitzler. Anatom des Fin de Siècle. Die Biografie*, Wien 2017.

Hausner, Harry: *Die Beziehung zwischen Arthur Schnitzler und Sigmund Freud*, in: *Modern Austrian Literature*, Jahrgang 3 (1970), 4 Ausgaben, hier Ausg. 2, S. 48 – 61.

Janz, Rolf-Peter und Laermann, Klaus: *Arthur Schnitzler: Zur Diagnose des Wiener Bürgertums im Fin de Siècle*, 1. Aufl., Stuttgart 1977.

Krotkoff, Herta: *Auf den Spuren von Arthur Schnitzlers Traumnovelle*, in: *Modern Austrian Literature*, Jahrgang 4 (1971), 4 Ausgaben, hier Ausg. 4, S. 37 – 41.

Müller-Seidel, Walter: *Arztbilder im Wandel. Zum literarischen Werk Arthur Schnitzlers*. In: *Sitzungsberichte Jahrgang 1997, Heft 6, Bayrische Akademie der Wissenschaften. Philosophisch-Historische Klasse*, [o. Hrsg.], München 1997.

Lissa, Zofia: *Ästhetische Funktionen des musikalischen Zitats*, in: *Die Musikforschung 19*, hrsg. im Auftrag der Gesellschaft für Musikforschung, Kassel/Basel 1966, S. 364 – 378.

Nehring, Wolfgang: *Schnitzler, Freud’s Alter Ego?*, in: *Modern Austrian Literature*, Jahrgang 10 (1977), 4 Ausgaben, hier Ausg. 3/4, S. 180 – 192.

Oswald, Victor: *Schnitzler and the psychoanalytic theory of neuroses*, in: *The Germanic Review: Literature, Culture, Theory*, Band 26 (1951), S. 279 – 288.

Scheffel, Michael: ‚*Ich will dir alles erzählen*‘. Von der ‚*Märchenhaftigkeit des Alltäglichen*‘ in Arthur Schnitzlers ‚*Traumnovelle*‘, in: *TEXT+KRITIK, Zeitschrift für Literatur*, hrsg. v. Heinz Ludwig Arnold, Heft 138/139, München 1998, S. 123 – 137.

Scheffel, Michael: *Vita Arthur Schnitzler*, in: *TEXT+KRITIK, Zeitschrift für Literatur*, hrsg. v. Heinz Ludwig Arnold, Heft 138/139, München 1998, S. 138 – 150.

Schlicht, Corinna: *Arthur Schnitzler*, in: *Literatur kompakt. Band 3*, hrsg. v. Gunter Grimm, Marburg 2013.

Schneider, Gerd: *Ton- und Schriftsprache in Schnitzlers Fräulein Else und Schumanns Carnaval*, in: *Modern Austrian Literature*, Jahrgang 2 (1969), 4 Ausgaben, hier Ausg. 3, S. 17 – 20.

Schorske, Carl E.: *Wien. Geist und Gesellschaft im Fin de Siècle*, 2. Aufl., Frankfurt am Main 1982, S. 3 – 23.

Török, Andreas: *Der Liebestod bei Arthur Schnitzler: Eine Entlehnung von Richard Wagner*, in: *Modern Austrian Literature*, Jahrgang 4 (1971), 4 Ausgaben, hier Ausg. 1, S. 57 – 59.

Weiner, Marc A.: *Die Zauberflöte and the rejection of historicism in Schnitzlers ‚Traumnovelle‘*, in: *Modern Austrian Literature*, Jahrgang 22 (1989), 4 Ausgaben, hier Ausg. 3/4, S. 33 – 49.

Weiner, Marc A.: *Parody and Repression: Schnitzler’s Response to Wagnerism*, in: *Modern Austrian Literature*, Jahrgang 19 (1986), Ausg. 1 von 4, S. 129 – 148.

Willi, Andrea: *Arthur Schnitzler Roman ‚Der Weg ins Freie‘. Eine Untersuchung zur Tageskritik und ihren zeitgenössischen Bezügen*, Heidelberg 1989.

Wunberg, Gotthart: *Fin de Siècle in Wien. Zum bewußtseinsgeschichtlichen Horizont von Schnitzlers Zeitgenossenschaft*, in: *TEXT+KRITIK, Zeitschrift für Literatur*, hrsg. v. Heinz Ludwig Arnold, Heft 138/139, München 1998, S. 3 – 23.

Internetquelle(n):

<http://www.zeit.de/1956/18/sigmund-freud-und-die-schriftsteller>, zuletzt aufgerufen am 28.03.2018, 12:34.

7. Plagiatserklärung des Studierenden

Hiermit versichere ich, dass die vorliegende Arbeit „Der Weg ins Unbewusste – Eine analytische Betrachtung zur Rolle der Musik im Werk Arthur Schnitzlers“ von mir selbstständig verfasst worden ist, dass keine anderen Quellen und Hilfsmittel als die angegebenen benutzt worden sind und dass die Stellen der Arbeit, die anderen Werken – auch elektronischen Medien – dem Wortlaut oder Sinn nach entnommen wurden, auf jeden Fall unter Angabe der Quelle als Entlehnung kenntlich gemacht worden sind.

Münster, 01.04.2018

Ich erkläre mich mit einem Abgleich der Arbeit mit anderen Texten zwecks Auffindung von Übereinstimmungen sowie mit einer zu diesem Zweck vorzunehmenden Speicherung der Arbeit in einer Datenbank einverstanden.

Münster, 01.04.2018

Anhang

1. Schneider, Gerd: *Ton- und Schriftsprache in Schnitzlers Fräulein Else und Schumanns Carnival*, in: *Modern Austrian Literature*, Jahrgang 2 (1969), 4 Ausgaben, hier Ausg. 3, S. 17 – 20.
2. Schnitzler, Arthur: *Der Fürst ist im Hause*, in: *Arthur Schnitzler. Das erzählerische Werk in chronologischer Ordnung*, Bd. 1 (*Sterben. Erzählungen 1880-1892*), Frankfurt am Main (Fischer-Verlag) 2000, verfügbar auf: *Projekt Gutenberg*: <http://gutenberg.spiegel.de/buch/-5346/1>, zuletzt aufgerufen am 01.04.2018, 17:40.