



Università  
Ca' Foscari  
Venezia

Corso di Laurea magistrale

in Lingue e letterature europee, americane e postcoloniali

Percorso di Germanistica

Tesi di Laurea

## »Schau' mich an, Nacht!«

Die Nacht als Ort der Demaskierung bei Arthur Schnitzler

am Beispiel von *Leutnant Gustl*, *Fräulein Else* und der *Traumnovelle*

**Relatore**

Prof. Dr. Claus Kurt Zittel

**Correlatrice**

Prof. Dr. Cristina Fossaluzza

**Laureanda**

Anna Scapin

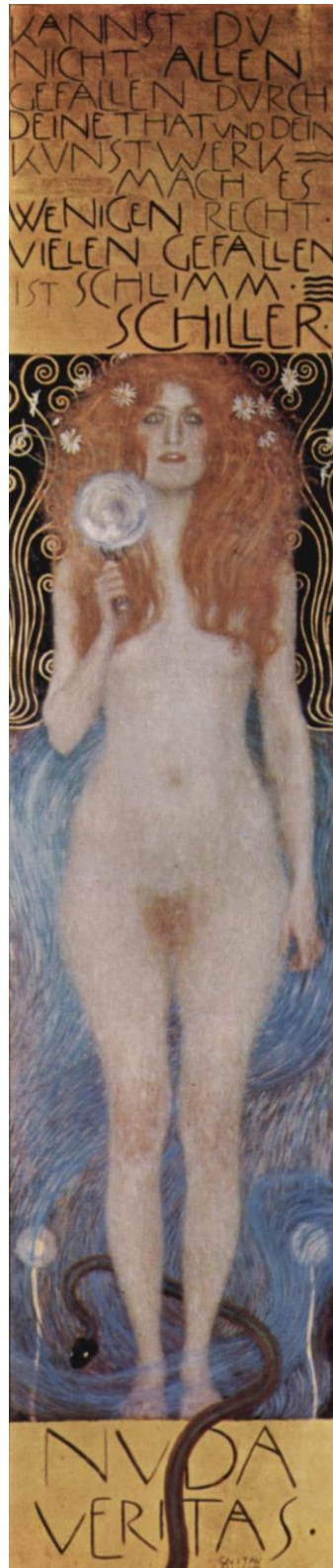
Matricola 867647

**Anno Accademico**

2021 / 2022

## »Schau' mich an, Nacht!«

Die Nacht als Ort der Demaskierung in den Novellen von Arthur Schnitzler



*Alle persone autentiche  
nei giorni bui e nelle notti illuminate*

*Du Dunkelheit, aus der ich stamme,  
ich liebe dich mehr als die Flamme,  
welche die Welt begrenzt,  
indem sie glänzt  
für irgend einen Kreis,  
aus dem heraus kein Wesen von ihr weiß.*

*Aber die Dunkelheit hält alles an sich:  
Gestalten und Flammen, Tiere und mich,  
wie sie's errafft,  
Menschen und Mächte. –*

*Und es kann sein: eine große Kraft  
rührt sich in meiner Nachbarschaft.*

*Ich glaube an Nächte.*

*(Rainer Maria Rilke)*

## Danksagung

Ich möchte mich bei all denjenigen herzlich bedanken, die mich während der Anfertigung der vorliegenden Masterarbeit motiviert haben.

Ein besonderer Dank gilt Herrn Professor Claus Kurt Zittel, der meine Masterarbeit betreut und begutachtet hat und Frau Professorin Cristina Fossaluzza für ihre Arbeit als Zweitgutachterin.

Meiner Familie, meinen Freundinnen und meinem Freund danke ich besonders für den Rückhalt über die Dauer meines gesamten Studiums.

## Abstract

Was verbindet einen jungen Mann, der seinen Selbstmord aus gekränkter Ehre plant, eine junge Frau, die sich dem erniedrigenden Tausch entziehen will, indem sie für die Rettung ihrer Familie zum Objekt des Genusses gemacht wird, und ein Ehepaar, dessen Harmonie von traumhaften Erfahrungen bedroht wird? Die vorliegende Arbeit erkennt in dem Nachtmotiv den Interpretationsschlüssel für das Werk Arthur Schnitzlers. Ausgehend von den bekanntesten Novellen des Wiener Autors *Leutnant Gustl*, *Fräulein Else* und *Traumnovelle* wird im Folgenden gezeigt, wie die Nacht nicht nur als Hintergrund für die Geschichte der gequälten Figuren fungiert, sondern den zeitlichen Raum der erhellenden Introspektion darstellt. Von dem sozialen Konstrukt des Tages physisch und psychisch befreit, tauchen Schnitzlers „Dämmerseelen“ in all ihrer Desorientierung auf. Doch gerade in der Dunkelheit besteht die Möglichkeit, in Kontakt mit den verdrängten Teilen des Selbst zu treten. Gerade indem man die Maske verliert, kann man sich wiederfinden. Inwiefern das romantische Nachtmotiv und die Traumtheorie von Sigmund Freud Schnitzlers Auffassung der Nacht beeinflusst haben, versucht diese Untersuchung ebenso nachzugehen.

# Inhalt

Einleitung .....	8
Einführung in Schnitzlers Auffassung der Nacht .....	13
Das romantische Nachtmotiv .....	13
Die Nacht in der Moderne .....	23
Die Nacht als Tor zur Triebwelt: Ein Vergleich zu Freud .....	31
Die Bedeutung der Nacht in Schnitzlers Novellen .....	42
<i>Leutnant Gustl</i> : Die Nacht oder der Limbus zwischen Leben und Tod .....	42
<i>Fräulein Else</i> : Nacktsein als Widerstand gegen die Doppelmoral .....	54
<i>Traumnovelle</i> : Die Demaskierung durch die Maske in der träumerischen Nachtreise .....	71
Abschließende Bemerkungen .....	88
Literaturverzeichnis .....	92
Primärtexte .....	92
Forschungsliteratur .....	94
Abbildungsnachweis .....	103

## Einleitung

[Schnitzler] nimmt Motive auf, die unverarbeitet in ihm ruhten; und er ist dem Leben wie jemals nah. Sieht man nicht, wie beherrschend hinter allem, was er gestaltet das Rätsel des Schicksals steht, verhüllt, in Melancholie erlitten, aufreizender Rausch und schmerzliche Frage? *Dämmerland der Seele*: er betrat seine Grenzen oft. Und die Grenze von Traum und Wirklichkeit.<sup>1</sup>

Mit diesen Worten äußert sich der Verlagslektor des Fischer-Verlags Paul Wiegler in einer Rezension zur Erstausgabe von Schnitzlers *Traumnovelle* im Jahr 1926.

Dass Schnitzler über eine ungewöhnlich hochentwickelte Sensibilität verfügt, die ihm eine sorgfältige Analyse der Seele ermöglicht, wird jedem Leser sofort klar. Es wird keine Überraschung sein, zu wissen, dass der Vater der Psychoanalyse, Sigmund Freud, eine große Bewunderung für sein Alterego in der Literatur hegte. Im literarischen Bereich stellt nämlich Arthur Schnitzler ein außergewöhnliches Beispiel für einen Autor mit einem scharfen analytischen Blick dar. Ausgehend von dem, was uns als Menschen antreibt, unsere Triebstruktur und die Mechanismen der Psyche, ist er in der Lage, die Widersprüche der gesellschaftlichen Konventionen ans Licht zu bringen.

Es fällt schwer, wenn nicht unmöglich, Schnitzler einer einzigen literarischen Bewegung zuzuordnen, so zahlreich sind die Einflüsse auf diesen Autor der Jahrhundertwende. Ästhetizistisch dekadente und naturalistisch gesellschaftskritische Elemente vermischen sich in Schnitzlers Literatur. Die Helden in seinen Werken sind Prototypen des Wiener Bürgertums, deren Charakterzüge Schnitzler in sozialpsychologischer Hinsicht analysiert. Die doppelte Moral der Gesellschaft um die Jahrhundertwende wird durch seine Werke stetig demaskiert. Sein Interesse an dem zeitgenössischen Szenarium verbindet ihn mit dem Naturalismus. Im Unterschied zu der Gesellschaftssicht des Naturalismus rückt aber bei Schnitzler das individuelle Innere ins Zentrum. Man kann demzufolge von einer Art Naturalismus der Seele sprechen. Das Untersuchungsfeld des Wiener Schriftstellers ist das *Dämmerland der Seele*. Wollte man Schnitzlers literarische Absicht in einem Wort zusammenfassen, wäre dies Demaskierung: die Entlarvung der gesellschaftlichen Heuchelei und ihrer Paradoxe.

---

<sup>1</sup> Wiegler, Paul: *Schnitzlers Traumnovelle*. In: *Die Neue Rundschau* 37, 1926. S. 335 f.



Diesen Demaskierungsakt vollzieht Schnitzler durch die Figuren seiner Werke, indem sie sich in all ihrem psychischen und physischen Nacktsein zeigen. Wollte man die Bedingung bezeichnen, unter der solche Epiphanie stattfindet, wäre diese die Nacht.

Es ist bereits in der Forschung zahllose Male hervorgehoben worden, dass bei Schnitzler die Themen des Traums und der Maske Grundpfeiler seiner Texte bilden. Vernachlässigt wurde aber oft, dass es gerade die Nacht als Basis für die weiteren damit verknüpften Motive fungiert. In der vorliegenden Arbeit geht es also nicht nur um die Frage, welche Funktion die Nacht erfüllt, sondern auch in welcher Beziehung diese mit den Themen des Traums und des Todes steht. Inwiefern die Nacht nur als Zeitraum und inwiefern sie auch als Metapher eines psychischen Zustands zu betrachten ist, wird im Folgenden ins Auge gefasst. Der Rückgriff auf Werke der Maler Caspar David Friedrich, Johann Heinrich Füssli und vor allem des Wienerers Gustav Klimt dient zur Vermittlung eines atmosphärischen Eindrucks. Die Nacht in den angeführten bildlichen Darstellungen steht nämlich im Einklang mit ihrer literarischen Wahrnehmung, und ist damit mit dem Topos des Todes und des Träumens auch verbunden.

Für ein besseres Verständnis des Umfangs und der Bedeutung dieses schon immer faszinationsreichen Zeitraums zwischen Sonnenuntergang und Sonnenaufgang hilft ein Rückblick auf ihre kultur-phänomenologische Wahrnehmung. Denn nach dem Einbruch der Dunkelheit herrschen andere Mächte als am Tag.

Bereits in den antiken Mythen der meisten Völker wird die Nacht dem Chaos zugeordnet. Die Nacht ist der Schauplatz der Träume, in der es von Gespenstern und Dämonen wimmelt. Auch in den Schöpfungsmythen versinkt die Welt mit jedem Sonnenuntergang in der Dunkelheit. Wolfgang Schivelbusch beobachtet, dass je jünger eine Kultur ist, desto größer ihre Furcht vor dem Einbruch der Nacht ist<sup>2</sup>. Die Einwohner der mittelalterlichen Städte schließen sich während der Nacht in ihren Häusern ein, weil diese der Schauplatz möglicher Unruhen und Tumulte ist. Das Licht, das die Nachtgänger mit sich zu führen verpflichtet waren, diente als Erkennungs- und Identifizierungsmerkmal. Daraus lässt sich schon erahnen, wie die Nacht als eine Bedrohung wahrgenommen wird. Das Nicht-gesehen-Werden kann den Menschen zum

---

<sup>2</sup> Vgl. Schivelbusch, Wolfgang: *Lichtblicke. Zur Geschichte der künstlichen Helligkeit im 19. Jahrhundert*. München-Wien: Carl Hanser Verlag, 1983. S. 83.

Verbrechen führen. Die Dunkelheit ist eine Gefahr für die Erhaltung der gesellschaftlichen Ordnung sowie der tagsüber bestimmten Identität. Der Mond spielt dabei auch eine wichtige Rolle als kostbare Ressource von Licht. Noch zu Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts funktioniert die öffentliche Beleuchtung in vielen Stäten nach Mondschein-Tabellen<sup>3</sup>. Derjenige zwischen natürlicher und künstlicher Beleuchtung ist ein Konflikt, der über die Romantik bis zur Modernität ankommt. Im ersten Kapitel der vorliegenden Arbeit sind Hintergrundinformationen über das Nachtmotiv in der Romantik zu finden. Es ist eben in dieser Zeit, dass die Nacht zum Ort der Projektion für die Gefühle des Einzelnen wird. Wenn der Tag der Ration und die Nacht dem Irrational-Mystischen zugeordnet werden, dann zieht letztere die Aufmerksamkeit der Romantiker auf sich, die in ihr eine Verknüpfung mit einer überirdischen Dimension sehen. Mit vielfachen Konnotationen tritt das Nachtmotiv auf. Einerseits ist die Nacht der Schauplatz eines gespenstig-grausigen Geschehens, andererseits stellt sie die wahre Quelle der hymnischen Poesie dar. Sie wird also nicht nur mit zerstörerischen, sondern auch mit produktiven Kräften gleichgesetzt. In diesem Zusammenhang gelten Schnitzlers frühere Gedichte als kostbares Lebensdokument und Ergänzung zu seinem späteren Schaffen, weil darin das romantische Nachtmotiv noch resoniert.

Darauf aufbauend widmet sich das zweite Kapitel der Auffassung der Nacht in der Moderne, und insbesondere um die Jahrhundertwende. In der Lyrik der Moderne wird die Nacht als Schwebezustand zwischen dem Nichtmehr des versinkenden Tages und dem noch nicht erscheinenden Himmel wahrgenommen. Diese These wird durch eines der bekanntesten Beispiele der Wiener Literatur der Zeit untermauert. Damit kommt die Nacht nicht nur als konkreter Zeitraum ins Spiel, sondern auch als Metapher, beziehungsweise als ein Raum im Menschen, der außerhalb der Gesetze der Vernunft und außerhalb der Instanz des Bewusstseins liegt. Unter den Phänomenen, die nachts Form annehmen und mit dem Bewusstseinsverlust verbunden werden, nimmt der Traum einen Ehrenplatz ein. In den Werken Schnitzlers übernimmt er eine erhellende Funktion als Ort der Offenbarung der tagsüber versteckt gebliebenen Wünsche. Hierin steckt eine Verwandtschaft des Schriftstellers mit Freud, wobei aber die Eigenständigkeit Schnitzlers von der Psychoanalyse Freuds unterstrichen wird. Einen Schlussbegriff

---

<sup>3</sup> Vgl. Ebenda, S. 92.

bildet das Mittelbewusstsein, eine Dimension zwischen dem Bewussten und dem Unbewussten, die einen erhellenden Kontakt zur Triebwelt ermöglicht.

Zu der in der Arbeit verwendeten Methode lässt sich Folgendes sagen: Motivliterarisch wird die Nacht in den folgenden Kapiteln im Detail analysiert, um die Gemeinsamkeiten zu Schnitzlers Auffassung der Nacht herauszufinden sowie die Punkte, bei denen die Ansichten auseinandergingen. Die Auseinandersetzung mit der psychoanalytischen Literaturwissenschaft wird oft zum Ausgangspunkt für eine tiefere Bedeutung von Schnitzlers Novellen, wobei der Endpunkt in der Einzigartigkeit von Schnitzlers Auffassung der Nacht zu finden ist. Ziel der vorliegenden Arbeit ist es, zu beweisen, wie es Schnitzler gelingt, ausgehend von den von ihm rezipierten literarischen Einflüssen, der Nacht eigenartige Konnotationen zu verleihen und diese als Vordergrund für die von ihm geschilderten Geschichten zu verwenden.

Es wird im Kapitel *Die Auffassung der Nacht in Schnitzlers Novellen* eine Deutung vorgeschlagen, nach welcher der Schwerpunkt von Schnitzlers Werk auf dem Thema der Nacht liegt, die zum Tor zum Mittelbewusstsein wird. Um dieser These nachzugehen, werde ich mich exemplarisch drei von Schnitzlers Novellen widmen, in denen das Thema der Nacht explizit eine Rolle spielt. Die Novellen werden in der Reihenfolge ihrer Veröffentlichung vorgeführt. Zunächst werden der Aufbau und der Inhalt der Geschichte zusammengefasst, was dann dazu dient, in die tiefe Bedeutung der Nacht vorzudringen.

Begonnen wird mit der inhaltlich wie stilistisch revolutionären Novelle *Leutnant Gustl*, in welcher Schnitzler auf eindrucksvolle Weise zeigt, was ein Leutnant in seinen vermeintlich letzten Stunden vor dem geplanten Selbstmord denkt. Schnitzler analysiert dabei Verhaltensweisen und Lebensformen eines Typus, der in Verwirrung gerät. Der Höhepunkt von Gustls Krise wird mitten in der Nacht erreicht.

Es geht weiter mit *Fräulein Else*, durch welche die Technik des inneren Monologs seitens Schnitzlers verfeinert wird. Die gesellschaftliche doppelte Moral wird aus der Perspektive einer jungen Frau beleuchtet, die von der Familie zum Verkauf ihrer Würde aus finanziellen Gründen gezwungen wird. In einer Nacht voller Groll und Verzweiflung gelangt sie zu einer drastischen genauso wie brillanten Entscheidung.

Für das Verhältnis zwischen Traum und Wirklichkeit wird als exemplarischer Fall Schnitzlers *Traumnovelle* angesehen. Konstitutiv für diesen Text ist nämlich die unbestimmbare Grenztilgung zwischen Realität und Imagination. Man kann in diesem Fall von einer Art Eskapismus sprechen, der aus dem Bedürfnis diktiert wird, aus einer als eng wahrgenommenen Wirklichkeit zu flüchten. Die nächtlichen Abenteuer der Ehegatten Fridolin und Albertine drohen ihre bisher intakte bürgerliche Welt zu zerbrechen, indem sie beide auf ähnliche Weise in Kontakt mit den eigenen verdrängten erotischen Trieben treten. Die Nacht erweist sich am Ende als Möglichkeit für eine tiefere Erkenntnis der eigenen Psyche und damit auch des Ehelebens.

Das Verhältnis zwischen Sein und Schein ist ein Thema, das, wenn auch auf unterschiedliche Art und Weise, alle der drei Novellen mit dergleichen Intensität durchläuft. Die Helden von Schnitzlers Werken werden in der Nacht mit destabilisierenden und belastenden Wahrheiten über die Abgründe der eigenen Psyche konfrontiert. Die weiterführende Frage darf aufgeworfen werden: inwiefern stellt die Nacht bei Schnitzler den geeigneten Ort der Demaskierung dar? Eine Antwort wird dadurch gefunden, indem drei unterschiedlichen Arten von Entlarvung in den folgenden Kapiteln vorgeführt werden.

Die Gemeinsamkeiten und die Abweichungen zwischen den Novellen sowie die Rolle, die der Nacht darin spielt, werden unter den abschließenden Bemerkungen am Ende der Arbeit noch einmal zusammengefasst.

## Einführung in Schnitzlers Auffassung der Nacht

### Das romantische Nachtmotiv



*Du Nachtbegeisterung, Schlummer des Himmels kamst über mich.*

(Novalis)

Literaturgeschichtlich ist das Bild der Nacht in mehreren Epochen von tragender Bedeutung. Wollte man aber die Bewegung par excellence identifizieren, die von dem Nachtmotiv, und den damit verbundenen Motiven des Mondes und des Dunkels, stetig geprägt ist, wäre das zweifellos die Romantik.

Aus mehreren Gründen wird die Nacht einer der beliebten, wenn nicht der wichtigste Schauplatz für die Romantiker. Die Dunkelheit der Nacht öffnet dem Menschen Bereiche, die ihm tagsüber verschlossen bleiben. Das, was im Sonnenlicht eindeutig scheint, zeigt nachts viele neue Gesichter.

Die Konstanz des Nachtbildes in der Romantik lässt sich damit erklären, dass die Romantiker das Schattenhafte der Existenz bejahten und vielmehr als angemessenen Ausdruck des menschlichen Daseins verstanden. Die Ruhe und Einsamkeit der Nacht wird der Geschäftigkeit des Tages entgegengesetzt, das nächtliche Dunkel ermöglicht tiefere Erkenntnis im Gegensatz zu dem Tag, der sie behindert. Indem sie die festen Formen auflöst und die Übergänge zwischen Wirklichkeit und Einbildung verwischt,

wird die Nacht zum idealen Ort für den höchsten Ausdruck des menschlichen Potentials. Eine direkte Beziehung mit dem ungehörten Innenleben und zum Kosmos wird dadurch ermöglicht. Dem Romantiker nach erweckt die äußere Nacht im Inneren des Menschen eine innere Welt, die reicher, mächtiger und tiefer als die äußere Welt des Lichtes ist.

Die Nacht stellt sich als Gegensatz zu dem Tag und zugleich wird sie zu ihrem notwendigen komplementären Bild. Sie wird als die Verwirklichung einer tagsüber versteckten und nachts manifestierten Harmonie mit dem Ganzen wahrgenommen. Die Wechselbeziehung von Tag und Nacht, von hell und dunkel, spielt ebenso eine wichtige Rolle, da sie den Romantikern naheliegenden Einheitsgedanken der Gegensätze entspricht. Damit verbunden ist der Aspekt der Ewigkeit, der sich eben am deutlichsten in dem Tag- und Nacht-Zyklus zeigt.

Als zentraler Begriff der Romantik ist nämlich die Ewigkeit oft auch Teil religiöser Nachtdeutungen. Die „Nachtbegeisterung“, von der Novalis in seiner *Hymne an die Nacht* spricht, ist in der Tat als ein ästhetisch-mystisches Verständigtsein mit den Mächten eines transzendenten Ursprungs zu verstehen. Novalis' Nachtgedichte beginnen mit einer Hinneigung zur Nacht: Abwärts wendet sich der Dichter zu der heiligen, geheimnisvollen Nacht. Diese entspricht nämlich einer Zeit der Hilflosigkeit und Verlassenheit des Menschen im Dunkel dieser Welt. Die Flüchtigkeit der Welt des Tages kommt im Dunkel ans Licht. Das Licht der Nacht ist in der Tat dasjenige der Sterne und des Monds, welche die Nacht aufbrechen und ständig Zeichen des offenbaren Gottes sind. Nachts weiß sich der Mensch in der Fremde, aber diese Macht der Ungewissheit und Verwirrung besteht nicht in bloßer Verlorenheit. In der Nacht ist der Mensch sich zwar um seine Einsamkeit bewusst, aber zur selben Zeit ist das Wissen um die Abwesenheit Gottes fest und tröstend. Die Nacht in der Romantik ist in diesem Sinne als Mittel der Erlösung zu verstehen, indem sie den Menschen aus seiner Entfernung von Himmel befreit und ihn zu seiner verlorengegangenen Nähe zu Gott zurückführt<sup>4</sup>.

---

<sup>4</sup> Vgl. Dieter, Arendt: *Die romantische Poesie der Friedhofs-Nacht*. In: Dieter, Arendt: *Der poetische Nihilismus in der Romantik. Studien zum Verhältnis von Dichtung und Wirklichkeit in der Frühromantik*, 1. Band. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1972. S. 228.

Die Sehnsucht nach einer vermissten Harmonie mit der Welt, mit der Natur, und mit Gott ist das Grundziel der Romantiker. Der Traum, die Fantasie, die Dichtung und das innere Empfinden werden als Mittel wahrgenommen, um mit dem Göttlichen in Berührung zu kommen, um an dieser Einheit anzukommen, an jenem ursprünglichen Zustand der empfundenen Vollständigkeit.

Bei Novalis wird dargestellt, wie die Nacht als Welt-Nacht der Aufhebung aller Zielgebungen entspricht und zum schreckhaften Anlass zur Konfrontation mit Gott wird<sup>5</sup>. In der Auffassung der allumfassenden Nacht sind auch weitere Nachtmotive zu finden, wie zum Beispiel, die Nacht als Ausdruck des Nichts, als Raum, in dem sich das Negative, Chaotische des Nichts offenbart, welches mit dem Gefühl der Angst verbunden wird. In der Dunkelheit weiß der Mensch sich nahe den Bereichen der Verstorbenen. So fungiert die Nacht als *memento mori*. Der Gedanke der Vergänglichkeit und des Todes intensiviert sich durch das Bild der Nacht und alle Hoffnungen verschwinden in der Unbestimmtheit. Damit steigert sich die persönliche Leid- und Todeserfahrung zur Erfahrung der Nichtigkeit alles Irdischen. Trotz oder gerade dank dieser inneren Umwälzung schlägt dieser Abstieg in die Tiefe des Todes, in die Dunkelheit der Welt-Nacht und des Welt-Nichts in eine tröstliche Erfahrung der Regeneration um<sup>6</sup>. Die Nacht erschüttert also, aber sie vermag zugleich, Ruhe zu gewähren, weil im Licht der Sterne der Schutz Gottes nahe ist.

Der Tod ist ein Grundmotiv der romantischen Dichtung, nicht nur als Weg, der durch



seine unentzifferbaren Geheimnisse in der Nähe von Gott führt, sondern der Tod bekommt eine positive Komponente als Bewusstseinerweiterungserfahrung. Das wird auch durch Traumerfahrungen ermöglicht. Nicht nur die Grenzen zwischen Wirklichkeit und Fantasie, zwischen Innen und Außen werden aufgehoben, sondern auch diejenigen,

---

<sup>5</sup> Vgl. Ebenda, 215 f.

<sup>6</sup> Vgl. Ebenda, 222.

zwischen den Wach- und Schlafzustände im Innenleben des Individuums. Das innere Erwachen vollzieht sich paradoxerweise vor allem im Traum. Ahnung und Hellsehen sowie die kosmische Einheit sind auch im Wachzustand möglich. Aber der Traum ist ein besonders günstiger Boden für solche Bestätigungen des Geheimgefühls<sup>7</sup>. Dem Traum- und Nachtbewusstsein werden eine entscheidend tiefere Bedeutung zugesprochen als dem Wach- und Tagbewusstsein der Menschen. Das erklärt sich damit, dass die Grenzen sprengen und die träumerische Weltflucht den Zugang zu einer neuen Dimension ermöglicht. Der Traum und die Nacht werden zu Symbolen, durch welche der Mensch die Welt der Erscheinungen verlässt, um das Reich der übernatürlichen Phänomene, gewalttätigen Mächte und harmonischen Wiedervereinigung mit dem Kosmos und den sonst unzugänglichen inneren Energien einzutreten. Daher die Traumsucht der Romantiker. Auch durch den Traum ist zusammenfassend die Nacht für den Romantiker sowie für den Mystiker das Reich des Absoluten, der Ganzheit in und außerhalb des Menschen.

In der Romantikzeit versuchte und hoffte man, Wissenschaft und Kunst, Vernunft und Intuition, Tag und Nacht zu vereinigen. Der Physiker und Philosoph der Frühromantik Johann Wilhelm Ritter schreibt an Baader, nachdem er eine Somnambule beobachtet hat:

Eine Entdeckung von Wichtigkeit denke ich durch die eines passiven Bewußtseins, die des Unwillkürlichen, gemacht zu haben. Es wird durch Frage, Antwort erregt.... Hier neue Aufschlüsse in der Magie. Dann Theorie der Kraft der Phantasie. Alles Vorgestellte ist wirklich, eben deshalb aber hat es nur die Hälfte seiner Wirklichkeit, eine Halbwirklichkeit, für uns, gerade wie schon jeder Dritte uns doch nicht so wirklich ist, als wir uns selbst.<sup>8</sup>

---

<sup>7</sup> Vgl. Béguin, Albert: *Traumwelt und Romantik: Versuch über die romantische Seele in Deutschland und in der Dichtung Frankreichs. (L'ame romantique et le reve. Essai sur le romantisme allemand et la poesie francaise)*. Aus dem Französischen übertragen von Jürg Peter Walser. Herausgegeben und mit einem Nachwort versehen von Peter Grotzer. Bern und München: Francke Verlag, 1972. S. 176.

<sup>8</sup> Ritter, Johann Wilhelm: Brief an Franz von Baader vom 18. November 1807, in: *Franz von Baader's Sämmtliche Werke. Systematisch geordnete, durch reiche Erläuterungen von der Hand des Verfassers bedeutend vermehrte, vollständige Ausgabe der gedruckten Schriften sammt dem Nachlasse, der Biographie und dem Briefwechsel*, 15. Band. Herausgegeben von Franz Hoffmann, Julius Hamberger, Anton Lutterbeck, B. F. von Osten und Christoph Schlüter.



Die Romantiker sind eben für ihr Interesse an den innerlichen Vorgängen der menschlichen Seele als Vorläufer der Entdecker des Unbewussten betrachtet worden. Weit entfernt von den wissenschaftlichen Entdeckungen eines mit dem sympathischen Nervensystem verbundenen passiven Bewusstseins, äußert Ritter in dem oben zitierten Brief vom 18. November 1807 sein Staunen angesichts des mystischen Phänomens des Somnambulismus. Wissenschaftliche Einsichten und religiöse Grunderfahrung verstehen sich somit im romantischen Denken und Empfinden als Einheit. An diese Konstitution des Menschen als ein Doppelwesen aus Bewusstsein und Nicht-Bewusstsein, beziehungsweise aus Hell und Dunkel, schließen die romantischen Literaten an. Alles, was in der Nacht, im Schlafen, im Traum, in veränderten Bewusstseinszuständen stattfindet, erregt die Aufmerksamkeit der Romantiker, weil solche Phänomene als Erweiterung des alltäglichen Horizontes wahrgenommen werden. Ein Blick auf andere Autoren dieser Zeit zeigt, dass viele eine solche Auffassung der Nachtseite vertreten: Fantasie und Traum verkünden ein höheres Dasein und Vereinigung mit dem Göttlichen. Die Nacht als Traumbild ist vor allem bei Clemens Brentano wiederzufinden, der in Märchen ein authentisches Ausdruckgenre für das Traumhafte identifiziert. Die Nacht in Brentanos Gedichten und Balladen versinnbildlicht aber zugleich die Nähe zum gespensterhaften Grauen des Todes.

Roland Borgards und Harald Neumeyer unterstreichen, dass die romantische Literatur die Nacht zu einem privilegierten Redegegenstand erhebt, dadurch, dass sie sich ihr offen zuwendet. Die Nacht ist nicht nur eine Phase, in welcher man in Kommunikation mit einer tiefen Dimension tritt, sondern auch ein kostbares Muster der ästhetischen Schöpfung. Die kreative Macht schöpft aus dem Traum. Poetische Vision, Traum und Schöpfung sind in der mystischen romantischen Nacht eng miteinander verbunden. Gerade dank ihrer Finsternis wird die Nacht mehr als der Tag zum Inspirationsraum, weil das Licht als Zeichen göttlicher Inspiration sichtbar wird<sup>9</sup>. Das gilt nicht nur für die deutsche Romantik. Denke man zum Beispiel an Keats *Ode to a Nightingale*, in dem die

---

Leipzig: Verlag von Herrmann Bethmann, 1857. S. 217.

<sup>9</sup> Vgl. Borgards, Roland / Neumeyer Harald: *Der Mensch in der Nacht – die Nacht im Menschen. Aufgeklärte Wissenschaften und romantische Literatur*. In: *Athenäum 11. Jahrgang. Jahrbuch für Romantik*. Herausgegeben von Ernst Behler, Manfred Frank, Jochen Hörisch, Günter Oesterle. Paderborn, München, Wien, Zürich: Verlag Ferdinand Schöningh GmbH, 2001. S. 28.

poesiedurchtränkte Nacht Mittel der Vereinigung zwischen dem Dichter und der Natur wird. Die Verschmelzung zwischen dem dichterischen Ich und der Nachtigall vollzieht sich in der Nacht, die als Reich der Poesie ihre bedrohliche Patina verliert. Die Literatur erkennt in dem nächtlichen Dunkel die ideale Bedingung für poetische Produktion, oder zumindest die Möglichkeitsbedingung künstlerischer Inspiration.

Man kann in diesem Zusammenhang zwischen zwei Nachtauffassungen unterscheiden: die Nacht, die den Menschen physisch umgibt, und die Nacht, die im Menschen selbst liegt, beziehungsweise die Nacht im metaphorischen Sinne. Oft werden der konkreten Nacht die Gefahren einer metaphorischen Nacht zugeordnet, die dann durch Musik und Poesie beleuchtet werden<sup>10</sup>. Häufig werden nächtliche Identitätskrisen inszeniert, indem der Protagonist von den wahnsinnsgeladenen Traumbildern überwältigt und zerrüttet wird. In Tiecks Märchen-Novellen stellt die Nacht gerade einen Abgrund zwischen Daseins-Welt und Wunder-Welt dar. Seine Texte nutzen also die Metapher einer Nacht im Menschen zur Beschreibung innerer Zustände sowie zum Bild für den Zusammenbruch des Bewusstseins und für die bedrohliche Herrschaft des Nichtbewussten.

Die Kontemplation der nächtlichen Natur verursacht Ekstase und Todesangst zugleich. Typisch für die Romantik ist also die Hinwendung zur Nacht, indem die Romantiker Resonanz auf ihre Sehnsüchte in der nächtlichen Natur suchen. Zwar ist die Nacht in ihrer Rätselhaftigkeit gefährlich. In der Dunkelheit erscheint aber der Mond, umgeben von Sternen, als faszinierende alternative Quelle des Lichts auf die Erde. Aus der Harmonie zwischen heimlicher Dunkelheit und goldenem Licht entsteht eine fast magische Atmosphäre wie in der Kurzballade *Sehnsucht* von Joseph von Eichendorff, die aus dem Jahr 1834 stammt und im Folgenden wiedergegeben wird: Es schienen so golden die Sterne,

Am Fenster ich einsam stand  
Und hörte aus weiter Ferne  
Ein Posthorn im stillen Land.  
Das Herz mir im Leib entbrennte,

---

<sup>10</sup> Ebenda, S. 14.

Da hab' ich mir heimlich gedacht:  
Ach wer da mitreisen könnte  
In der prächtigen Sommernacht!

Zwei junge Gesellen gingen  
Vorüber am Bergeshang,  
Ich hörte im Wandern sie singen  
Die stille Gegend entlang:  
Von schwindelnden Felsenschluchten,  
Wo die Wälder rauschen so sacht,  
Von Quellen, die von den Klüften  
Sich stürzen in die Waldesnacht.

Sie sangen von Marmorbildern,  
Von Gärten, die über'm Gestein  
In dämmernden Lauben verwildern,  
Palästen im Mondenschein,  
Wo die Mädchen am Fenster lauschen,  
Wann der Lauten Klang erwacht,  
Und die Brunnen verschlafen rauschen  
In der prächtigen Sommernacht.<sup>11</sup>

Das lyrische Ich, das einsam steht, die weite Ferne, das stille Land, das heimlich Denken, das Wandern: Das sind die Bilder, die das Gedicht zu einem Meilenstein der romantischen Dichtung machen. Das zentrale Motiv, das in jeder Strophe wiederholt wird, ist die Nacht, die prächtige Sommernacht, die Waldesnacht mit ihren goldenen Sternen und dem Mondenschein. Diese Elemente bilden nicht nur den ästhetischen Rahmen des Gedichts, sondern die Nacht fungiert als unverzichtbarer Raum für die Entstehung einer traumhaften Atmosphäre.

Wollte man Eichendorffs *Sehnsucht* mit dem Gedicht *Nacht im Gasteiner Tal* aus dem Jahr 1875 vergleichen, mag es überraschend wirken, dass das letztgenannte einem dreizehnjährigen Arthur Schnitzler gehört.

Hört ihr das ferne, erbrausende Rauschen?  
Dumpf stürzt das Wasser von felsigen Höh'n;

---

<sup>11</sup> Joseph von Eichendorff: *Gedichte. Versepen*, 6. Band. Herausgegeben von Hartwig Schulz. Frankfurt am Main, 1987, S. 315.

Träumend und sinnend steh' ich zu lauschen,  
Leis durch das Tal zieht der Winde Wehn<sup>12</sup>.

Das Rauschen aus der Ferne, das verträumte Lauschen und die felsigen Höhen scheinen direkt aus der von Eichendorff beschriebenen nächtlichen Landschaft übernommen zu sein. Schnitzlers früheste poetische Versuche können tatsächlich als Klitterungen romantischer und nachromantischer Versatzstücke betrachtet werden. Nicht nur seine Herbst- und Wanderergedichte, sondern vor allem seine Nachtgedichte lassen sich mit den größeren romantischen Vorbildern parallel lesen. Der daktylische, trochäische Rhythmus mit dem damit verbundenen Tonfall und Stimmung treffen diejenige des traditionellen Naturgedichts.

Schnitzlers frühere Gedichte, die von dem romantischen Leitmotiv der Nacht beeinflusst werden, stammen aus den siebziger und achtziger Jahren des neunzehnten Jahrhunderts.

Eine ganz andere Gestalt nimmt die Nacht in Schnitzlers 1881 in *Der Freie Landesbote* erschienenen „Fantasie“ *Frühlingsnacht im Seziersaal*. Schnitzler greift darin auf drastische Eindrücke seiner medizinischen Ausbildung zurück. Diese verschmelzen zu einer traumhaften nächtlichen Atmosphäre, die erstaunlicherweise an Schnitzlers zukünftige Novellen erinnert. Der Held, der drei Uhr morgens den Tanzsaal verlässt und wie im Schlaf durch die engeren Straßen durchläuft, kann als der literarische Vorläufer von Fridolin in der *Traumnovelle* betrachtet werden. »In seltsamer Weise ergreift mich der Wunsch, den Rest der Nacht im Dienste der Wissenschaft hinzubringen... und noch warm von dem tollen Treiben des lustigen Lebens, mich zu versenken in die Erkenntnis des Todes«<sup>13</sup>: Die Nacht übernimmt jetzt unheimliche Merkmale und wird mit dem Todesmotiv verbunden. Die Verwandtschaft zwischen Tod und Leidenschaft in einer nächtlichen Umgebung, die eine Kernthematik der Novellen Schnitzlers um die Jahrhundertwende bildet, wird in dieser Kurzgeschichte

---

<sup>12</sup> Schnitzler, Arthur: *Nacht im Gasteiner Tal* (Erstveröffentlichung Neue Freie Presse, 25. 12. 1931). In: *Frühe Gedichte*. Herausgegeben und eingeleitet von Herbert Lederer. Berlin: Propyläen-Verlag, 1969. S. 15.

<sup>13</sup> Schnitzler, Arthur: *Frühlingsnacht im Seziersaal, Phantasie*. In: *Arthur Schnitzler. Das erzählerische Werk in chronologischer Ordnung, 1. Band. Sterben. Erzählungen 1880-1892*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 1992. S. 16.

angekündigt. Den Traum des Helden dieser Fantasie als eine Verbildlichung seines Unterbewussten auf Gedanken und Handlungen der Personen zu verstehen, wäre vielleicht zu gewagt, aber die Entgegensetzung zwischen Eros und Thanatos werden hier schon vorweggenommen.

Im Vordergrund stehen noch die Bereiche jener todesverbundenen Fantasie und Zauber, die der Schauerromantik gehören. Marie Kolkenbrock analysiert in ihrer Untersuchung *Grenztülgung und Wundersinn. Okkultismus und Moderne in Arthur Schnitzlers Erzählungen* die Einbeziehung okkulten Elemente in Schnitzlers Werken und beobachtet, dass der Tod ein wiederkehrendes Motiv nicht nur in der romantischen Schauerliteratur, sondern auch in vielen Texten Schnitzlers ist. Manche Forscher wie zum Beispiel Gerd K. Schneider kommen zu dem Schluss, dass durch die okkulten Elemente Schnitzler auf eine überirdische Macht oder Kraft verweist, zu der wir unter gegebenen Umständen Zugang haben können. Ein gegebener Umstand wäre in diesem Sinn also die Nacht. In seinem Aufsatz *Das Unheimliche*, der aus dem Jahr 1919 stammt, äußert Sigmund Freud sein Missfallen gegenüber dem Spiel mit okkulten Elementen in Schnitzlers *Weissagung*, wegen des realistischen Anscheins des Textes, der dann aber dem Übernatürlichen zu „liebäugeln“ scheine. Es darf aber nicht vergessen werden, dass die ästhetische postromantische oder Gothic-ähnliche Schreibweisen um die Jahrhundertwende ähnlich, aber weniger phantastisch als in den Schauernovellen um 1800 sind. Barry Murnane argumentiert die Ähnlichkeiten zwischen Schnitzler und den Schauernovellen anders, nämlich mit der These, dass beide eine Erschütterung des Bürgerlich-Alltäglichen zur Folge haben. Diese These erweist sich für die vorliegende Untersuchung als am überzeugendsten. Die okkulten Elemente in Schnitzlers Texten klingen also an die Traditionen der Schauerromantik an, aber nur soweit sie zu einer Grenzüberschreitung von der alltäglichen führen, in dem Reich des Irrationalen, beziehungsweise des Unbewussten.

Die okkulten Elemente in Schnitzlers Text zeigen sich nicht als Zweifel an der scheinbaren bestimmten Welt, wie im Fall der Romantiker, sondern an der sozialen Konstruiertheit der Welt und sie fungieren als Grenzziehungen. Die Thematik der Grenzziehung ist wiederum ein Phänomen der literarischen Moderne, beziehungsweise der Theorie von Michael Titzmann. Mit Grenztülgung wird ein spezifisches Merkmal gemeint, das den Übergang von der Weltordnung des Realismus zu der Frühen Moderne bezeichnet. Titzmann hebt hervor, dass eine Grenztülgung zum Selbstverlust führt, wenn

aus ihr nicht eine neue akzeptable Grenzziehung und Ordnung der Welt folgt. Betrachte man die Charaktere in Schnitzlers Werken, so scheint gerade das ihr Hauptmerkmal. Ihre Figuren werden nämlich mit einer Situation konfrontiert, die sie zu einer Grenzüberschreitung zwingt. Nehme man als Beispiel die in dem folgenden Kapitel ausführlich analysierte Novelle *Fräulein Else*, so wird es klar, wie der Suizid eine Grenzüberschreitung, beziehungsweise eine Flucht aus den bestehenden, auch psychischen, Strukturen, die keinen Halt mehr zu geben scheinen, darstellt. Die Nacht erweist sich als der ideale Ort für solche Grenzverwischung, insbesondere von einem bewussten zu einem unbewussten Zustand. Schnitzlers Interesse für die Verfahren der menschlichen Psyche würde die These einer psychischen Grenzüberschreitung bestätigen.

Schnitzlers Verwendung okkultur Motive in Verbindung mit seiner sozialkritischen Absicht bildet die Grundlage für solche Forschungspositionen, die davon ausgehen, dass das Spiel mit dem Okkulten in Schnitzlers Text ironisch zu verstehen sei. Das könnte natürlich eine triftige These sein. In der vorliegenden Arbeit wird aber eine Analyse der Nacht priorisiert, in der die okkulten-ähnlichen Elementen von der Nacht einen Zeitraum herbeiführen, in dem die Figuren zu erschreckenden Wahrheiten über ihr Unterbewusstsein gelangen.

## Die Nacht in der Moderne

Dass das Motiv der Nacht eine entscheidende Rolle in der Literatur der Moderne spielen wird, kann man schon aus den Worten des Literaturkritikers Hermann Bahr erraten, als er, im Namen einer neuen Psychologie, in seinem 1891 veröffentlichten Essayband *Die Überwindung des Naturalismus* schreibt:

Die alte Psychologie findet immer nur den letzten Effekt der Gefühle, welchen Ausdruck ihnen am Ende das Bewußtsein formelt und das Gedächtnis behält. Die neue wird ihre ersten Elemente suchen, *die Anfänge in den Finsternissen der Seele, bevor sie noch an den klaren Tag herausschlagen*, diesen ganzen langwierigen, umständlichen, wirrverschlungenen Prozeß der Gefühle, der ihre komplizierten Tatsachen am Ende in simplen Schlüssen über die Schwelle des Bewußtseins wirft.<sup>14</sup>

Als theoretischer Vordenker der Wiener Moderne ahnt Hermann Bahr nicht nur die Zentralität des Nachtmotives in der Moderne, sondern nimmt auch die formale Neuerung des inneren Monologs theoretisch vorweg: »Die alte Psychologie hat die Resultate der Gefühle, wie sie sich am Ende im Bewußtsein ausdrücken, aus dem Gedächtnis gezeichnet; die neue zeichnet die Vorbereitungen der Gefühle, bevor sie sich noch ins Bewußtsein hinein entschieden haben«<sup>15</sup>.

Wichtig ist nicht mehr, was über eine Seele ausgesagt wird, sondern eher was eine Seele über sich selbst aussagt. Das Interesse liegt nicht mehr an der sozialen Außenwelt, sondern an der psychologischen Darstellung der nervösen Innenwelt. Hieraus folgt auf der stilistischen Ebene, dass am wichtigsten die Ich-Form ist. Zur Darstellung des Verfalls des bedrohten Ichs ist ein neuer künstlerischer Ausdruck erforderlich, der, statt das politische Engagement in Vordergrund zu bringen, psychologisch fundiert ist.

Unter den Wissenschaften, an welchen sich die Vertreter der Wiener Moderne orientieren, findet man die Sprachphilosophie Ludwig Wittgensteins, die Erkenntnistheorie Ernst Machs, der mit seiner *Analyse der Empfindungen* den Glauben

---

<sup>14</sup> Bahr, Hermann: *Kritische Schriften II. Die Überwindung des Naturalismus*. Herausgegeben von Claus Pias. Weimar: VDG Verlag, 2004. S. 93.

<sup>15</sup> Ebenda, S. 94.

an eine Einheit im Menschen untersucht und die Psychoanalyse Sigmund Freuds, der die Herrschaft der Ich-Instanz im Innenleben des Menschen in Diskussion bringt.

Ein Gefühl des bevorstehenden Untergangs wird von Melancholie und Todesangst begleitet. Die Auseinandersetzung mit dem Bedrohungs- und Isolationserlebnis in dem modernen Wien ist Bestandteil des Verfahrens, das zur Entstehung der Großstadtlyrik führt. Der Verlust definierter Horizonte findet Ausdruck in dem Nachtmotiv, da in der Nacht die Grenzen labiler als während des Tages sind. Die Umrisse der Dinge lassen sich nicht eindeutig definieren und alles, was im Licht leicht schwank, wird im Dunkel stark schwindelig machen.

In diesem Bezug kann Wolfgang Schivelbuschs Untersuchung zur Geschichte der künstlichen Helligkeit einen interessanten Beitrag zu einem besseren Verständnis der Auffassung der Nacht zwischen neunzehntem und zwanzigstem Jahrhundert leisten.

Die aufklärerische Wertschätzung des Lichts als Garantie für Ordnung und Sicherheit nimmt in der romantischen Epoche ab, denn, wenn es kein Dunkel mehr gibt, keinen schattigen Winkel mehr gibt, kann die Einbildungskraft ihren Träumen nicht mehr nachlaufen. In der Beleuchtung ist keine Illusion mehr möglich<sup>16</sup>. Daraus folgt, dass je dunkler die Nacht ist, desto tiefer ist auch die Verbindung mit der Natur. Suche man ein Licht als Bezugspunkt in der Dunkelheit, beziehungsweise als Beweis der Nähe Gottes, so ist dieses der Mond.

Das ausgehende neunzehnte Jahrhundert begrüßt dann das elektrische Licht mit großem Enthusiasmus. Die Elektrizität wird als Mittel betrachtet, erschöpfte Energien wiederherzustellen und tritt als die alles überragende Wunderwaffe auf. In dem 1880er Jahrzehnt wird das Ziel aller öffentlichen Beleuchtung angestrebt und in der Zeitspanne zwischen 1880 und 1920 beginnt die Elektrizität die moderne großstädtische Zivilisation durchzudringen. Die Dauer der künstlichen Beleuchtung nimmt zu und die Nacht wird fast zum Tag gemacht. Statt den Mond verehrt man jetzt die künstliche Sonne.

Der utopische Traum von der taghell erleuchteten Nacht verwandelt sich aber bald in den Alptraum einer künstlichen Helligkeit, die eine erneuerte Lust an Nacht und

---

<sup>16</sup> Vgl. Schivelbusch, Wolfgang: *Lichtblicke. Zur Geschichte der künstlichen Helligkeit im 19. Jahrhundert*, a.a.O., S. 128.



Dunkelheit erweckt. In Bezug auf das elektrische Bogenlicht schreibt Louis Stevenson 1917:

Ein neuer Stern leuchtet jetzt über den Städten, schrecklich, dem Auge unerträglich, als wäre er von einer anderen Welt. Die Beleuchtung eines Alptraums! In diesem Licht lassen sich nur Morde und öffentliche Verbrechen vorstellen, oder die Korridore von Irrenanstalten. Es ist ein Schrecken, der jeden Schrecken erhöht.<sup>17</sup>

Die Nacht wird als schrecklicher Ort wiederentdeckt. Auch früher haben sich Menschen in der Nacht gefürchtet, hier geht es aber um einen neuen Schrecken, der durch den Kontrast mit der Großstadtbeleuchtung entsteht. Die Illusion einer stillen und inspirierenden Nacht kann unter dem künstlichen Licht der Stadt nicht mehr bestehen. Man kann sich die Frage stellen, ob der nächtliche Alptraum ohne Beleuchtung weniger schrecklich sein würde. Es ist eher wahrscheinlich, dass die Beleuchtung Licht auf eine Wirklichkeit wirft, die bisher einfach bedeckt und beiseitegelegt worden ist. Die Verneinung der Schattenseite, indem man das Licht auslöscht, wird aber die dunkle Seite nicht loswerden. Dasselbe gilt für die verdrängten Triebe des Menschen.

Die Nacht erweist sich als Ort der Schrecken, aber sie bietet zugleich die Möglichkeit, in Verbindung mit den sonst maskierten Seiten des Individuums zu treten. Die Dunkelheit öffnet nämlich die Poren der individuellen Wahrnehmung: »So wie im dunklen Walde jedes knackende Zweiglein dröhnt, das bei Tage überhört wurde«<sup>18</sup>.

Dunkelheit, Schatten, Verwirrung, Unbestimmtheit gehören der Auffassung der Nacht in der modernen Welt, und machen aus ihr ein allgegenwärtiges Motiv in den Werken der Autoren um die Jahrhundertwende. Das Bild der Nacht wird in der Moderne gleichfalls von zentraler Bedeutung, wie es bei den Romantikern war. Das Tremendum wird aber jetzt, anders als es bei den Romantikern war, nicht mehr zur Konfrontation mit Gott führen, sondern mit sich selbst und den tagsüber verdrängten Teilen eines fragmentierten Ichs. »Sehnsucht: wohnen im Gewoge« lautet der erste Vers eines

---

<sup>17</sup> Stevenson, Robert Louis: *A Plea for Gas Lamp*. In: *The Travels and Essays*, 13. Band. 1917. S. 168 f.

<sup>18</sup> Vgl. Schivelbusch, Wolfgang: *Lichtblicke. Zur Geschichte der künstlichen Helligkeit im 19. Jahrhundert*, a.a.O., S. 209.

Gedichts von Rilke. Das Oszillieren eines unrettbaren Ichs angesichts der nächtlichen Landschaft nimmt den Platz der für die Romantik typischen mystischen Vereinigung mit Gott und Natur ein.

In der Lyrik der Autoren der Jahrhundertwende herrscht eine Vorliebe für die Dämmerungszeiten sowie für die Übergangszustände zwischen Tag und Traum, Tag und Nacht. Ein Beispiel dafür stellt der erste Teil von Hofmannsthals Gedicht *Erlebnis* aus dem Jahr 1892 dar.

Mit silbergrauem Dufte war das Tal  
Der Dämmerung erfüllt, wie wenn der Mond  
Durch Wolken sickert. Doch es war nicht Nacht.  
Mit silbergrauem Duft des dunklen Tales  
Verschwammen meine dämmernden Gedanken,  
Und still versank ich in dem wehenden,  
Durchsichtigen Meere und verließ das Leben.  
Wie wunderbare Blumen waren da,  
Mit Kelchen dunkelglühend! Pflanzendickicht,  
Durch das ein gelbrot Licht wie von Topasen  
In warmen Strömen drang und glomm. Das Ganze  
War angefüllt mit einem tiefen Schwellen  
Schwermütiger Musik. Und dieses wußt ich,  
Obgleich ichs nicht begreife, doch ich wußt es:  
Das ist der Tod. Der ist Musik geworden,  
Gewaltig sehrend, süß und dunkelglühend,  
Verwandt der tiefsten Schwermut.<sup>19</sup>

Das lyrische Ich befindet sich in einem Schwebestadium zwischen Tag und Nacht. Es ist noch nicht Nacht, aber die Dämmerung kündigt den Einbruch der Nacht an. Betont wird die Endzeitatmosphäre, welche die verträumte Landschaft evoziert. In der Dämmerung dämmern auch die Gedanken des Ichs. Das Ich kann vernünftig nicht begreifen, dass der Tod nah ist, und jedoch kann er es in der Musik spüren. Die Abend- und Nachtmetaphorik fungiert also noch als Anlass für die Widerspiegelung der Gemütszustände, diese werden aber mehr und mehr der Stimmung einer Todesfantasie zugeordnet.

---

<sup>19</sup> Hugo von Hoffmannsthal: *Erlebnis*. In: *Hugo von Hoffmannsthal. Gesammelte Werke in Einzelausgaben. Gedichte und lyrische Dramen*. Herausgegeben von Herbert Steiner. Frankfurt am Main.: S. Fischer Verlag, 1963. S. 8.

Wenden wir uns der Prosa zu, fällt sofort ins Auge, dass besonders in den Werken der Wiener Autoren der Jahrhundertwende die Nacht einen zentralen Platz einnimmt. In einer Augustnacht beginnt Richard Beer-Hofmanns *Der Tod Georgs*, bei Nacht spielt das verwirrende Abenteuer des Kaufmannsohns in Hugo von Hoffmannsthals *Märchen der 672. Nacht*. Die Nacht, mit ihrer träumerischen Atmosphäre erweist sich als der bevorzugte Schauplatz, um das innere Ringen der Helden widerzuspiegeln. Es ist die Zeit der Unsicherheit, der Auseinandersetzung mit den tagsüber ignorierten Konflikten zwischen den Teilen eines fragmentierten Ichs. Phänomene der Dissoziation, Derealisation und Depersonalisation kennzeichnen die Charaktere dieser Werke. Der Leser wird auch durch diesen Wirbelwind in eine Dimension transportiert, in der keine klare Grenze zwischen Innen und Außen, Wirklichkeit und Fantasie, Erinnerungen und falschen Erinnerungen besteht. Es ist der Wirbel einer zerfallenden Wirklichkeit, die diese Helden mal mit aller Kraft zusammen zu halten suchen, mal passiv erleiden. Das Problem der verlorengegangenen unbestreitbaren Auffassung von Raum und Zeit spiegelt die Atmosphäre einer Epoche, deren zeitliche Abgrenzung schon problematisch wirkt. Auch der Stil ahmt den Verlauf eines Traums nach. Vermittelt wird ein Zustand der Ungewissheit und Orientierungslosigkeit. Mit den folgenden Worten äußert sich Schnitzler in einem Brief vom 26. November 1895 zum Werk Hoffmannsthals:

Lieber Hugo, eben habe ich den Kaufmannssohn gelesen. Folgendes find ich: die Geschichte hat nichts von der Wärme und dem Glanz eines Märchens, wohl aber in wunderbarer Weise *das fahle Licht des Traums*, dessen rätselhafte wie verwischte Übergänge und das eigene Gemisch von Deutlichkeit der geringen und Blässe der besondern Dinge, das eben dem Traum zukommt.<sup>20</sup>

Das fahle Licht des Traums sowie des verwischten Übergangs wird Schnitzlers in seinen Werken wiederaufnehmen, insbesondere in seiner *Traumnovelle*, wie schon der Titel vorwegnimmt.

---

<sup>20</sup> Hugo Von Hofmannsthal / Schnitzler, Arthur: *Briefwechsel*. Herausgegeben von Therese Nicki und Heinrich Schnitzler. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag, 1964. S. 63.

Ein weiteres Motiv, das in den Werken der oben zitierten Autoren ständig auftaucht, ist der Parallelismus zwischen Nacht und Tod, oder, um es besser auszudrücken, die Nähe des Todes in der Nacht, sein unvermeidlicher Einfluss auf die menschliche Psyche während des Schlafens, des Träumens, oder des einfachen Spaziergehens in der Nacht. Die



Nacht kann sogar als Synonym für Tod betrachtet werden, als Vorzimmer des Todes. Alle die Phänomene, die sich in der Nacht manifestieren, werden also mit einer Mischung von Angst und Faszination beobachtet.

Traum, Nacht und Tod stehen in einer wechselseitigen Beziehung mit der Erotik. Das Ausbleichen des Bewusstseins lässt nämlich die primitiven Instinkte auftauchen, darunter die erotischen Triebe, die nachts makabre Konturen annehmen. Von dem Sterben der Geliebten über die Attraktionskraft der kranken weiblichen Figur, bis zur Musterung der Selbstmörderin in der *Traumnovelle*, oder die Imagination des eigenen Leichnams in *Fräulein Else* bleibt das Bild der schönen Leiche über Jahrzehnte hinweg ein wiederkehrendes Motiv bei Schnitzlers.

Damit verbunden ist das Thema des Nacktseins, das in den Werken der Autoren der Jahrhundertwende, und besonders bei Schnitzler, sowohl im konkreten als auch im metaphorischen Sinn stetig auftaucht. Die Bekleidung symbolisiert die Zugehörigkeit einer bestimmten sozialen Klasse, in noch weiterem Sinn unterscheidet sich der Mensch von Tieren gerade auch durch die Kleidung. Es versteht sich von selbst, dass das Sich-Ausziehen als eine Rückkehr zu ursprünglichen Zuständen des Menschen zu interpretieren ist, indem das Nacktsein auf das menschliche Triebleben aufweist.

Das Reden über Sexualität und Begehren unterliegt am Anfang des zwanzigsten Jahrhunderts vielfältigen Verboten und Geboten, sodass alle Formen der Entlarvung als eine Bedrohung für die etablierte gesellschaftliche Ordnung wahrgenommen werden, denke man an der Empörung, mit der Schnitzlers *Reigen* 1903 als ein Skandal aufgenommen wird. Die Befreiungsbewegungen, die um die Jahrhundertwende bestehen, sind von dem Hintergrund eines im Lauf des neunzehnten Jahrhunderts

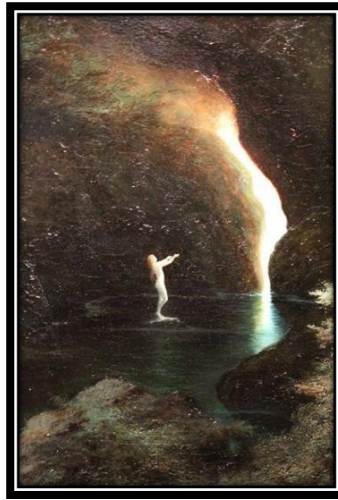
hervorgebrachten, aber nicht durchgesetzten radikalen Individualismus zu verstehen. Die Befreiung des menschlichen Körpers aus den Zwängen konventioneller Kleidung gehört auch dazu. Die Jahrhundertwende stellt sich also als Epoche des Kampfes zwischen Befreiung und Unterdrückung. Das Sexuelle ist allgegenwärtig in der bürgerlichen Gesellschaft, und trotzdem, oder gerade deshalb, wird das immer wieder tabuisiert. Die Widersprüche einer kranken Gesellschaft versucht Schnitzler zu verdeutlichen, indem er die Charakterzüge von Figuren hervorhebt, die in den gesellschaftlichen Dynamiken verstrickt sind. Die Heuchelei der Gesellschaft lässt sich folgendermaßen zusammenfassen: Ist man sicher, dass die Fassade beibehalten wird, kann man den erotischen Trieben freien Lauf lassen. Masken, Mäntel und Schleier spielen eine wichtige Rolle, indem sie die Integrität der öffentlichen Identität schützen. Sie werden zugleich in Schnitzlers Werken gerade deswegen zu Symbolen der doppelten Moral einer Gesellschaft, die auf Heuchelei, Oberflächlichkeit und Fiktion basiert.

In einer Welt, in der nur die Maske, sei diese konkret oder abstrakt gemeint, die soziale Anerkennung garantiert, wird die Demaskierung zu einem Akt der Rebellion. *Fräulein Else* zeigt das exemplarisch. Symbolisch wirkt die Entlarvung als ein Befreiungsakt gegen die gesellschaftlichen Konstruktionen. Als solche wird sie von der Figuren Schnitzlers mal mit rachsüchtiger Leidenschaft absichtlich gewählt, mal mit unkontrollierbarer Todesangst erlitten.

Die während des Tages getragene Maske läuft Gefahr, nachts zu zerfallen. Vor der Nacht versuchen sich also die meisten zu schützen, um nicht in das Chaos der Triebe zu versinken. Auch historisch wird zum Beispiel das Haus oft als Schutzwall gegen die Schrecken der Nacht betrachtet, weil die Nacht als Ort des Chaos wahrgenommen wird. Solange der Mensch über ein Haus verfügt, was metaphorisch als eine gesellschaftliche Struktur interpretiert werden kann, ist er nachts sicher. Außerhalb des Hauses herrschen dagegen Unsicherheit und Verbrechen, nämlich das Unheimliche. Unheimlich bedeutet wortwörtlich das, was nicht Heim ist. Was aber, wenn die Gefahr nicht von außerhalb des Hauses kommt, sondern im Haus selbst entsteht? Was, wenn der Mensch nicht mehr „Herr in seinem eigenen Haus“ ist? Es reicht nicht, um sich vor der Nacht zu schützen, das Haus nicht zu verlassen. Schnitzlers *Traumnovelle* wird zeigen, dass auch durch den

Traum die erhellende Macht der Nacht die menschliche Psyche erreichen kann.

## Die Nacht als Tor zur Triebwelt: Ein Vergleich zu Freud



*[Die Traumbilder] weichen vor den Eindrücken des jungen Tages  
wie der Glanz der Gestirne vor dem Licht der Sonne*

(Sigmund Freud)

Die Thematik der schnitzlerischen Auseinandersetzung mit der Psychoanalyse ist von mehreren Forschern ausführlich untersucht worden. Ein Vergleich dient jetzt dazu, zu verstehen, ob und inwiefern man Schnitzlers Nachtmotiv über seine Auseinandersetzung mit Freud verstehen kann. Nicht nur Schnitzlers Einsichten verbinden ihn mit dem 1856 geborenen Sigmund Freud, sondern auch ihre Biografien verflochten sich beeindruckend. Beide absolvierten ein sehr ähnliches Studium zum Mediziner an der gleichen Fakultät mit den gleichen Dozenten. Trotz der ähnlichen Bildung und Interessen bewegten sie sich aber jahrzehntelang in demselben Kreis der Wiener Gesellschaft, ohne dass es zu der direkten Auseinandersetzung kam.

Zwischen Freud und Schnitzler bestand lange Zeit ein eigentümliches Verhältnis, dessen Besonderheit sie sich selbst bewusst waren, wie Freuds Briefe an Schnitzler bezeugen. In einem Brief vom Mai 1906, in dem er sich bei dem Dichter für dessen Glückwünsche zu seinem 50. Geburtstag bedankt, gesteht er, den Schriftsteller zu bewundern, ja sogar zu beneiden, da dieser ohne große Mühe zur selben geheimen Kenntnis gekommen ist. Aus dem Briefaustausch ergibt sich zugleich, dass Schnitzler

aus Freuds Werken Anregungen geschöpft hat.

Wien IX, Berggasse 19, 8. Mai 1906

Verehrter Herr Doktor

Seit vielen Jahren bin ich mir der weitreichenden Übereinstimmung bewußt, die zwischen Ihren und meinen Auffassungen mancher psychologischer und erotischer Probleme besteht, und kürzlich habe ich ja den Mut gefunden, eine solche ausdrücklich hervorzuheben (Bruchstück einer Hysterieanalyse, 1905). Ich habe mich oft verwundert gefragt, woher Sie diese oder jene geheime Kenntnis nehmen konnten, die ich mir durch mühselige Erforschung des Objektes erworben, und endlich kam ich dazu, den Dichter zu beneiden, den ich sonst bewundert. Nun mögen Sie erraten, wie sehr mich die Zeilen erfreut und erhoben, in denen Sie mir sagen, daß auch Sie aus meinen Schriften Anregung geschöpft haben. Es kränkt mich fast, daß ich fünfzig Jahre alt werden mußte, um etwas so Ehrenvolles zu erfahren.

Ihr in Verehrung ergebener  
Dr. Freud<sup>21</sup>

Trotz der gegenseitigen Wertschätzung erstaunt die Seltenheit der Begegnungen zwischen den beiden Ärzten. Nur in seinem Glückwunschsreiben vom 14. Mai 1922 anlässlich Schnitzlers 60. Geburtstag gesteht Freud explizit, ihn aus einer Art Doppel „Doppelgängerscheu“ gemieden zu haben. Es handelt sich dabei um ein wertvolles Zeugnis der Affinität zwischen einem Arzt mit schöpferischer Sensibilität und einem Schriftsteller mit klinischem Auge. Die inhaltliche Korrespondenz zwischen seinen psychoanalytischen Arbeiten und den Werken Schnitzlers führt Freud dazu, Schnitzler einen psychologischen Tiefenforscher zu nennen, was die Wahlverwandtschaft zwischen den beiden endgültig beweist.

Wien IX, Berggasse 19, 14. Mai 1922

Verehrter Herr Doktor

Nun sind Sie auch beim sechzigsten Jahrestag angekommen, während ich, um sechs Jahre älter, der Lebensgrenze nahe gerückt bin und erwarten darf, bald das Ende vom fünften Akt dieser ziemlich

---

<sup>21</sup> Freud, Sigmund: Brief an Arthur Schnitzler vom 8. Mai 1906, in: *Sigmund Freud, Briefe 1873-1939*, herausgegeben von Ernst und Lucie Freud. Frankfurt am Main, 1960.



unverständlichen und nicht immer amüsanten Komödie zu sehen. Wenn ich noch einen Rest von Glauben an die ›Allmacht der Gedanken‹ bewahrt hätte, würde ich jetzt nicht versäumen, Ihnen die stärksten und herzlichsten Glückwünsche für die zu erwartende Folge von Jahren zuzuschicken. Ich überlasse dies törichte Tun der unübersehbaren Schar von Zeitgenossen, die am 15. Mai Ihrer gedenken werden. Ich will Ihnen aber ein Geständnis ablegen, welches Sie gütigst aus Rücksicht für mich für sich behalten und mit keinem Freunde oder Fremden teilen wollen. Ich habe mich mit der Frage gequält, warum ich eigentlich in all diesen Jahren nie den Versuch gemacht habe, Ihren Verkehr aufzusuchen und ein Gespräch mit Ihnen zu führen (wobei natürlich nicht in Betracht gezogen wird, ob Sie selbst eine solche Annäherung von mir gerne gesehen hätten). Die Antwort auf diese Frage enthält das mir zu intim erscheinende Geständnis. Ich meine, ich habe Sie gemieden aus einer Art von Doppelgängerscheu. Nicht etwa, daß ich sonst so leicht geneigt wäre, mich mit einem anderen zu identifizieren oder daß ich mich über die Differenz der Begabung hinwegsetzen wollte, die mich von Ihnen trennt, sondern ich habe immer wieder, wenn ich mich in Ihre schönen Schöpfungen vertiefe, hinter deren poetischem Schein die nämlichen Voraussetzungen, Interessen und Ergebnisse zu finden geglaubt, die mir als die eigenen bekannt waren. 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 Haften Ihrer Gedanken an der Polarität von Lieben und Sterben, das alles berührte mich mit einer unheimlichen Vertrautheit. (In einer kleinen Schrift vom Jahr 1920 ›Jenseits des Lustprinzips‹ habe ich versucht, den Eros und den Todestrieb als die Urkräfte aufzuzeigen, deren Gegenspiel alle Rätsel des Lebens beherrscht.) So habe ich den Eindruck gewonnen, daß Sie durch Intuition – eigentlich aber infolge feiner Selbstwahrnehmung – alles das wissen, was ich in mühseliger Arbeit an anderen Menschen aufgedeckt habe. Ja ich glaube, im Grunde Ihres Wesens sind Sie ein psychologischer Tiefenforscher, so ehrlich unparteiisch und unerschrocken wie nur je einer war, und wenn Sie das nicht wären, hätten Ihre künstlerischen Fähigkeiten, Ihre Sprachkunst und Gestaltungskraft freies Spiel gehabt und Sie zu einem Dichter weit mehr nach dem Wunsch der Menge gemacht. Mir liegt es nahe, dem Forscher den Vorzug zu geben. Aber verzeihen Sie, daß ich in die Analyse geraten bin, ich kann eben nichts anderes. Nur weiß ich, daß die Analyse kein Mittel ist, sich beliebt zu machen.

In herzlichster Ergebenheit  
Ihr Freud.<sup>22</sup>

---

<sup>22</sup> Freud, Sigmund: Brief an Arthur Schnitzler vom 14. Mai 1922, in: *Sigmund Freud, Briefe 1873-1939*, herausgegeben von Ernst und Lucie Freud. Frankfurt am Main, 1960. S. 357.

Friedrich Hacker bezeichnet Freud und Schnitzler als die Dioskuren der Seele. Beide würden dasselbe ausdrücken, Freud eher naturwissenschaftlich und Schnitzler eher dichterisch-symbolisch. Die „Doppelgängerscheu“ durch die ihr Verhältnis gekennzeichnet war, lässt sich also mit der Tatsache erklären, dass sie, trotz ihrer unterschiedenen Leistungsmethoden, über eine ähnliche Sensibilität verfügten, die es ihnen erlaubte, die Phänomene der Gesellschaft zu analysieren.

Schnitzler war sich der novellistischen Machart von Freuds Fallgeschichten bewusst, sodass sich von einem Doppelgängerverhältnis von Literatur und Psychoanalyse sprechen lässt, das in Bezug auf die Gattungen auf eine Art Doppelgängertum zwischen psychoanalytischer Fallstudie und der Novelle im Besonderen verweist. Es fällt übrigens nicht schwer, die Literarität Freuds Texte und die Anwesenheit medizinischer Themen in Schnitzlers Werken festzustellen und die Gemeinsamkeiten zwischen den Arbeiten der Wiener Schriftsteller und Psychoanalytiker sind zahlreich. Für Schnitzler sind Dichter „Seelenkenner“. Er untersucht die Bedeutung unterdrückter oder sublimierter Sexualität und die Enttabuisierung sexueller Motivation in zahlreichen Handlungen, in einer Gesellschaft, die an Rationalität und Forschung orientiert ist. Seinerseits hat Freud die Erzählung *Das Schicksal des Freiherrn von Leisenbohg* wiederum als Illustration seines Konzepts des Tabus der Virginität gelesen<sup>23</sup>.

Mithilfe erzähltechnischer Verfahren, von der indirekten Rede über Formen der erlebten Rede im Präteritum und Präsens bis hin zum inneren Monolog, erprobt Schnitzler die literarische Darstellung des unsichtbaren psychischen Prozesses, was zu einer innovativen Perspektivierung und Subjektivierung der Realität führt. Michael Worbs fragt sich, ob die von Freud entwickelte Technik der freien Assoziation als Geburtshelfer am Beginn des inneren Monologs gestanden habe, der die Literatur des zwanzigsten Jahrhunderts bestimmen wird<sup>24</sup>. Ein Text, der durch die Technik des inneren Monologs die Form eines Bewusstseinsprotokolls annimmt, kann man problemlos als eine exemplarische literarische Adaption Freuds spontaner

---

<sup>23</sup> Vgl. Freud, Sigmund: *Das Tabu der Virginität*. In: *Sigmund Freud, Gesammelte Werke*, 12. Band. Herausgegeben von A. Freud. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag, 1947. S. 178.

<sup>24</sup> Vgl. Worbs, Michael: *Leutnant Gustl (1900). Zur Entstehung des inneren Monologs*. In: Worbs, Michael: *Nervenkunst. Literatur und Psychoanalyse im Wien der Jahrhundertwende*. Frankfurt am Main: Europäische Verlagsanstalt, 1983. S. 238.

Assoziationsketten betrachten. Der innere Monolog ermöglicht es, die moderne Welt angemessen zu gestalten, indem der permanente Austausch des Innenlebens mit den Empfindungen der Außenwelt wiedergegeben wird. Schnitzler revolutioniert die narrative Technik, und Freud erkennt das.

Will man Arthur Schnitzlers wesentliche Werke nach Themen gruppieren, lässt sich bemerken, dass viele den Charakter von Studien aufweisen, in denen oft eine Figur oder eine Beziehung analysiert werden. Die Themen drehen sich um das polarisierte Verhältnis zwischen Liebe und Lust, Spiel und Ernst, Leben und Traum und vor allem zwischen Leben und Tod. Diese letzten zwei Paare werden oft mit einem anderen in Verbindung gebracht, nämlich das Binom Tag-Nacht. Sterben trägt immer ein wenig Heimweh nach dem Ursprünglichen in sich. Genauso wie der Tod nicht das Gegenteil, sondern die Voraussetzung für das Leben ist, so trägt auch die Nacht die Keime des neuen Tages und den Übergang zu Neuem in sich. In Schnitzlers Werken erweisen sich dann diese Gegensätze, das Helle und das Dunkle, das Gute und das Böse, als komplementäre Aspekte des Menschlichen. Des Weiteren gehört Schnitzler der Generation des Jungen Wien an, für die Eros und Thanatos, Leben und Tod untrennbar und sich wechselseitig stimulierend zusammengehören. Außerdem tendiert das Fin de Siècle zu einer antagonistisch-polarisierenden Rollenverteilung, wobei Männer ihre Träume und Ängste, ihre Hoffnungen und Moralvorstellungen in Frauen projizieren, die entweder als Heilige oder als Huren, entweder als Erlöserinnen oder als Versuchung wahrgenommen werden. Diese Grenzen zwischen Prostitution, Naivität, Sünde und Unschuld sind bei Schnitzler immer fließend. Die *Traumnovelle* stellt ein hervorragendes Beispiel für Schnitzler Fähigkeit dar, die Grenzen zwischen solchen Sphären zu vermischen. Mit *Leutnant Gustl* hatte er eine literarische Technik entwickelt, mit der er auch die Grenze zwischen Innenwelt und Außenwelt im sozialen Leben aufhob.

Sowohl Freud als auch Schnitzler stellen die verdrängten Vorgänge der menschlichen Psyche in den Vordergrund. In diesem Sinne kann man von Demaskierung sprechen, weil beide die Unzerstörbarkeit der von dem Ich getragenen gesellschaftlichen Maske in Frage stellen und zeigen, wie die Urtriebe in der menschlichen Psyche trotz ihrer

Verdrängung immer noch anwesend sind. Ihr gemeinsames Motto sei, dass der Mensch entlarvt werden müsse,<sup>25</sup> und so liefern ihre Beiträge im psychoanalytischen und literarischen Bereich ein komplementäres Bild der Gesellschaft um die Jahrhundertwende.

Schnitzler schreibt in einem Brief an Jakob Wassermann vom 3. November 1924, dass er die Eigenschaften und Charaktereigentümlichkeiten seiner Figuren und die dargestellten Begebnisse für keineswegs für eine bestimmte Epoche charakteristisch hält. Wenn man aber bedenkt, wie Egon Schwarz in seiner Studie über *Arthur Schnitzler und die Aristokratie* betont, dass man die individuelle Psyche als die Summe der Kompromisse definieren kann, »die das Triebleben mit den gesellschaftlichen Verhältnissen des Einzelnen in Familie und Staat eingegangen ist«<sup>26</sup>, kann man daraus schließen, dass durch die Konzentration auf das Selbst Schnitzler zugleich auch die sozialen Strukturen oft mit hellseherischer Deutlichkeit hervorgehoben werden. Das Verhältnis zwischen individueller Psyche und gesellschaftlicher Struktur ist besonders wichtig, weil bei Schnitzler die Maske des Ichs gerade durch die gesellschaftlichen Konventionen errichtet wird.

Wie ein Arzt, der er ist, fühlt Schnitzler den Puls der Zeit und die Symptome der kranken Gesellschaft. Er übt seinen soziologischen Blick auf das moderne Wien um die Jahrhundertwende. Weder verschweigt er noch beschönigt er die Wirklichkeit seiner Zeit. Die doppelte Moral der Menschen, ihre Schwächen schildert er aber nie verurteilend, er will in der Tat nicht verdammen, sondern entlarven. Das Leben als Maske, Rolle und Konvention, beziehungsweise das Verhältnis von Sein und Schein, wird in seiner ganzen Breite analysiert. Über die Zwangsmechanismen hinaus, die Schnitzlers Figuren immer gefangen halten, zielt er auf die Entlarvung der Wiener Jahrhundertwende-Gesellschaft ab. Schon in jungen Jahren, wie er selbst einräumt, beschäftigt er sich mit Fallstudien, um den Moment einzufangen, in dem die Normalität auseinanderbricht, wo das Ich die Maske verliert und »auf seine Kernlosigkeit und Unrettbarkeit zurückgeworfen wird«<sup>27</sup>.

---

<sup>25</sup> Vgl. Hacker, Friedrich: *Im falschen Leben gibt es kein richtiges*. In: *Literatur und Kritik*, Heft 163/164. Salzburg: Otto Müller Verlag 1982. S. 36-44.

<sup>26</sup> Schwarz, Egon: *Arthur Schnitzler und die Aristokratie*. In: Scheible, Hartmut (Hg.): *Arthur Schnitzler in neuer Sicht*. München: Fink, 1981. S. 56.

<sup>27</sup> Ebenda, S. 9.

In Freuds praktischen Wirkungen nimmt die Nacht in dem Verfahren der Demaskierung des Ichs einen zentralen Platz ein, weil durch die nachts manifestierten Phänomene, allen voran die Träume, der Zugang zu der tagsüber zensierten Innenwelt ermöglicht wird<sup>28</sup>.

*Die Traumdeutung* erscheint 1899, symbolträchtig vordatiert mit der Jahresangabe 1900. Freud beschreibt in diesem revolutionären Werk, worin die Nacht sich von dem Tag unterscheidet. Während des Tages bestürmen normalerweise die Eindrücke mehrere Sinne zugleich,

bei Nacht aber, wenn die übertäubende Wirkung der Tageseindrücke aufgehört hat, vermögen jene aus dem Innern heraufdringenden Eindrücke sich Aufmerksamkeit zu verschaffen — ähnlich wie wir bei Nacht die Quelle rieseln hören, die der Lärm des Tages unvernnehmbar machte. Wie anders aber soll der Intellekt auf diese Reize reagieren, als indem er seine ihm eigentümliche Funktion vollzieht? Er wird also die Reize zu räum- und zeiterfüllenden Gestalten, die sich am Leitfaden der Kausalität bewegen, umformen, und so entsteht der Traum<sup>29</sup>.

In der Nacht werden die Anregungen des Tages aufgearbeitet und der unerträgliche Gedankenstoff durch die Phantasie in unschädliche Phantasiebilder umgewandelt. Der Traum wird als eine Ausdrucksform betrachtet, auf die bei Tage ein Widerstand lastete, und die bei Nacht Verstärkung, Erregungsquellen aus der Tiefe holen kann. Im Traum kommt also das psychisch Unterdrückte zum Vorschein: Die während des Tages durch Unterdrückung aufgespeicherte psychische Energie wird nachts die Triebkraft des Traums.

Das seelisch Unterdrückte, welches im Wachleben durch die gegensätzliche Erledigung der Widersprüche am Ausdruck gehindert und von der inneren Wahrnehmung abgeschnitten wurde, findet im Nachleben und unter der Herrschaft der Kompromißbildungen Mittel und Wege, sich dem Bewußtsein aufzudrängen<sup>30</sup>.

---

<sup>28</sup> Vgl. Freud, Sigmund: *Die Traumdeutung*. In: *Sigmund Freud Gesammelte Werke*, 2. Band. Herausgegeben von Alexander Mitscherlich, Angela Richards, James Strachey, Mitherausgeber des Ergänzungsbandes Ilse Grubrich-Simitis. Frankfurt am Main: S. Fischer Taschenbuch Verlag, 1982. S. 518.

<sup>29</sup> Ebenda, S. 61 f.

<sup>30</sup> Ebenda, S. 576 f.

Mit Traudeutung verweist man auf ein methodisches Verfahren in der Deutung der freien Assoziationen des Träumers und auf die damit ermöglichte Interpretation der Traumelemente im Rückbezug auf die Erlebnisse des Träumers. In der *Traumdeutung* erläutert Freud die Methode, die das Vergessene wieder in Erinnerung bringen kann und zur Bearbeitung des Verdrängten führen kann. Laut Freud sind Träume voller Bedeutung, weil in ihrer Symbolsprache sich etwas zum Ausdruck bringt, was nicht direkt in bewusster Sprache formuliert werden kann. Es ist aber nicht so, dass nachts einfach der Widerstand, der zwischen Unbewussten und Vorbewussten wacht, absinkt, sondern es wird ein halluzinatorischer Charakter durch bestimmte Prozesse verliehen. Außerdem ist das Phänomen des Träumens nicht auf das des Erinnerns zu reduzieren, es ist nicht nur die Äußerung einer nächtlichen selbstzweckten Reproduktionstätigkeit.

Freud unterscheidet zwischen „latenten Traumgedanken“ und „manifestiertem Trauminhalt“. Der „tatsächlichen Traum“ ist zumindest teilbewusst und rekonstruierbar. An diesen manifestierten Trauminhalt kann sich der Träumende vollständig erinnern, weil der Inhalt vom Bewusstsein zugelassen wird. Die „latenten Traumgedanken“ sind unbewusst und stellen unterdrückte Wünsche dar. Dazu gehören unerledigte Konflikte aus früher Kindheit ebenso wie aktuellere, die verdrängt werden müssen. Von diesem Material ausgehend wird der Traum mittels spezifischer Mechanismen gebildet, beziehungsweise mittels der Verdichtung, die durch Überlagerung von mehreren Bildern zu vielschichtigen Bedeutungen führt, und der Verschiebung, das heißt der Umwandlung in Bildern und Symbolen. „Verdichtung“ und „Verschiebung“ stellen also die Prozesse dar, die, zusammen mit der sekundären Bearbeitung, die Bearbeitung des Traums für den Traumbericht, den Zugang zum Unbewussten ermöglichen.

Schnitzlers Werke, die in dem folgenden Kapitel analysiert werden, sind reich an Träumen. Die Träume der Protagonisten der Novellen sind aus verschiedener Art, aber sie fungieren gleichermaßen als Tor zu den verdrängten Trieben. Schnitzler sieht, dass in der Tiefe des Menschen Kräfte wohnen, die in der Nacht auftauchen, die sich der Kontrolle des Verstandes entziehen und die sich in Träumen äußern. Ähnlich wie bei Freud stellt der Inhalt des Traums eine Wunscherfüllung dar, sein Motiv ein Wunsch. In Illusionen und Traumbildern versucht sich das Individuum von den Konventionen zu befreien. Die darüber hinaus nicht zu unterschätzende Funktion der Traumdarstellung

mit dem Ziel eines Zusammenbruchs gesellschaftlicher Tabus, wird bei einer ganzen Reihe von Erzähltexten Schnitzlers herausgearbeitet, in denen oft die Beschreibung sexueller Vorgänge mit der Symbolsprache des Traumes verschlüsselt und doch zugleich unmissverständlich ausgeführt werden. Der Roman *Frau Berta Garlan*, den Schnitzler kurz nach der Lektüre der *Traumdeutung* verfasst sowie spätere Novellen wie *Fräulein Else* wären ohne die von Freud untersuchten Mechanismen der Traumentstellung, der Verdichtung, der Verschiebung, sowie der sekundären Bearbeitung, kaum so präzise zu deuten. Aber noch im Jahr 1899, also parallel zur Entstehung der Traumdeutung, schreibt Schnitzler in *Der Schleier der Beatrice*:

Doch Träume sind Begierden ohne Mut,  
Sind freche Wünsche, die das Licht des Tags  
Zurückjagt in die Winkel uns'rer Seele,  
Daraus sie erst bei *Nacht* zu kriechen wagen<sup>31</sup>;

Vor diesem Hintergrund lässt sich also beobachten, dass die Auffassung der Nacht als Tor zum Reich der Träume, und daher als Tor zur Triebwelt, bei Schnitzler schon anwesend ist. Unter dem Einfluss Freuds hat jedoch gewiss der Charakter von Schnitzlers Traumdarstellungen an psychologischer Genauigkeit gewonnen. Abweichungen in Schnitzlers Traumauffassung von der ihm bekannten Traumlehre Freuds gibt es vor allem beim Verständnis der Traumsymbolik: Schnitzler beachtet den manifesten Trauminhalt mehr als die Psychoanalyse. Man greift dann vor allem auf die Negierung seitens Schnitzlers einer für jeden Traumwunsch zu findenden infantilen Wurzel oder auf seine Zweifel an der Objektivität der Mechanismen der Traumarbeit zurück, die ihn dazu geführt hätte, die Traumdeutung sogar als unzulässige Ausweitung der Deutungsgrenzen für den Trauminterpreten zu betrachten. Davon ausgehend sind in der Forschungsliteratur oft die Eigenständigkeit Schnitzlers sowie die Tatsache, dass unabhängig voneinander Freud und Schnitzler zu Erkenntnissen über die Psyche gelangt sind, betont worden.

---

<sup>31</sup> Schnitzler, Arthur: *Der Schleier der Beatrice. Schauspiel in fünf Akten*. Zweite Auflage. Berlin: Fischer Verlag, 1901. S. 502.

Der wichtigste Aspekt, der dabei zu verstehen hilft, inwiefern sich Schnitzlers Auffassung der Nacht von Freud distanziert, liegt in der seitens Schnitzlers kritisierten freudianischen Dreigliederung der Psyche. Schnitzler hat gegenüber den Kategorien des Unbewussten und Vorbewussten die Kategorie des Halbbewussten, oder Mittelbewussten, theoretisiert. In einem Brief an Theodor Reik schreibt Schnitzler »Über mein Unbewußtes, mein halb Bewußtes wollen wir lieber sagen –, weiß ich aber immer noch mehr als Sie, und nach dem Dunkel der Seele gehen mehr Wege [...] als die Psychoanalytiker sich träumen (und traumdeuten) lassen«<sup>32</sup>. Das Mittelbewusstsein lässt sich als Gebiet der Seele, das zwischen dem Bewusstsein und dem Unterbewusstsein vermittelt, beschreiben. Von da aus steigen die Elemente in das Bewusste auf oder sinken ins Unbewusste hinab. Mit einer kuriosen Metapher erklärt Schnitzler, dass »Das Mittelbewußtsein sich zum Unterbewußtsein wie der Schlummer zum Scheintod [verhält]. Der Schlummernde läßt sich immer ohne Mühe erwecken, der Scheintote nicht (wenigstens nicht immer)«<sup>33</sup>. Schnitzler führt das Mittelbewusstsein als neuen Terminus ein, um ein Gebiet zwischen Traum und Wachen zu bezeichnen, in dem die aktive introspektive Fähigkeit des Menschen auftaucht. Eine Dimension, in der der Mensch sich seinen psychischen Dynamiken bewusst werden kann, anders gesagt, in der er unter der Maske des Ichs herschauen darf. Diese Dimension findet ihre literarische Darbietung in dem Nachtmotiv.

Schnitzlers Texte funktionieren tatsächlich oft als literarische Experimentalsituationen, in denen die Figuren nachts mit den tagsüber verdrängten Teilen des Selbst vertraut werden. Es besteht in der Nacht die Möglichkeit, über das eigene Ich nachzudenken, aus einer neuen Perspektive, nämlich derjenigen, die vom Mittelbewusstsein ermöglicht wird.

Unterlag bei Freud der Mensch nachts durch den Traum der unbändigen Macht des Unbewussten, ist es bei Schnitzler so, dass die Nacht als Tor zum Halbbewussten wird, in dem der Mensch aktiv an seinen sonst unterdrückten psychischen Verfahren teilnimmt. Aus dieser Möglichkeit folgt die Verantwortung des Individuums, aus den nächtlichen Erlebnissen eine erhellende Wahrheit herauszuziehen. In folgenden

---

<sup>32</sup> Urban, Bernd: *Vier unveröffentlichte Briefe Arthur Schnitzlers an den Psychoanalytiker Theodor Reik. Modern Austrian Literature*, 8. Band, Nr. 3/4. 1975. S. 240.

<sup>33</sup> Schnitzler, Arthur: *Über die Psychoanalyse*. In: *Protokolle. Wiener Halbjahresschrift für Literatur, bildende Kunst und Musik*. Heft. 2. S. 283.



Kapiteln werden drei von der bekanntesten literarischen Experimentalsituationen Schnitzlers, in denen das Potential der Nacht, wenn auch von den Figuren nicht immer erkannt, deutlich wird. Da Schnitzler den Menschen als ein natur- und gesellschaftsgeschichtliches Phänomen analysiert, wird die gesellschaftliche Umgebung in dem Verfahren des Bewusstwerdens der Figuren keine nebensächliche Rolle spielen.

## Die Bedeutung der Nacht in Schnitzlers Novellen

### *Leutnant Gustl*: Die Nacht oder der Limbus zwischen Leben und Tod



*O Mensch! Gib acht!  
Was spricht die tiefe Mitternacht?  
„Ich schlief, ich schlief -,  
Aus tiefem Traum bin ich erwacht: -  
Die Welt ist tief,  
Und tiefer als der Tag gedacht.  
Tief ist ihr Weh -,  
Lust - tiefer noch als Herzeleid:  
Weh spricht: Vergeh!  
Doch alle Lust will Ewigkeit  
will tiefe, tiefe Ewigkeit!“*

(Friedrich Wilhelm Nietzsche)

Die Novelle *Lieutenant Gustl* erscheint am 25. Dezember 1900 in der Weihnachtsbeilage der *Neuen Freien Presse*. Das revolutionäre Potential dieser Veröffentlichung bezeugt die Tatsache, dass für diesen Text Schnitzler vom Militär abgestraft wurde, indem ein Ehrenrat ihm seinen Rang als Reserveoffizier aberkannte. Das Werk sorgte nämlich für einen großen Skandal, weil der Autor die Standesehre der Offiziere und den Antisemitismus in der Armee der Habsburger-Monarchie kritisierte. Als erste Erzählung in der Technik des inneren Monologs in deutscher Sprache stellt *Leutnant Gustl* auch auf der Ebene der Form eine Neuheit in dem literarischen

Panorama der Zeit dar.

Die Geschichte dreht sich um den ungefähr 24-jährigen Offizier Gustl, der eine schwere Kränkung seiner Ehre erfährt: An der Garderobe eines Konzerthauses stehend gerät er in einen Streit mit einem Bäckermeister, der ihn einen „dummen Bub“ nennt und ihm droht, seinen Säbel zu zerbrechen. Gustl wird in dieser Situation nicht nur um die Darstellung eines Zeichens seiner Kaste gebracht, er wird symbolisch auch seiner Männlichkeit beraubt, während er wie gelähmt dableibt. Da sein Widerpart nicht satisfaktionsfähig ist, kann Gustl seine Ehre nicht durch ein Duell wiederherstellen. Die Beleidigung, von einer gesellschaftlich tiefer stehenden Person beleidigt zu werden, zwingt ihn, sich für den Selbstmord zu entscheiden. Ihm bleibt nichts anderes übrig, als sich „eine Kugel vor den Kopf zu schießen“.

Auf seinem Weg nach Hause durchquert Gustl den Wiener Prater. Dieser nächtliche Spaziergang erweist sich als eine Möglichkeit, eine Lebensbilanzierung vorzunehmen. Gustl wägt Pro und Contra der Situation ab, spielt Szenarien durch und quält sich immer wieder über den Selbstmord und die verlorene Ehre. Der Leser nimmt so an der Gedankenwelt des Leutnants teil, zu der auch seine Liebesaffären, seine Familie, seine Kameraden und sein anstehendes Duell mit einem Rechtsanwalt gehören.

Zur Entstehungszeit der Novelle war Schnitzler Freuds *Traumdeutung* bekannt, so verwundert nicht, dass der Ablauf von Gustls Monolog der Logik des Unbewussten folgt, mit der damit verbundenen Verdrängung peinigender Inhalte. Die Sprunghaftigkeit Gustls Gedanken entspricht dabei der Abfolge der freien Assoziationen im psychoanalytischen Prozess. Es wird dem Leser also sofort klar, wie in seinem Monolog sich die Wahrnehmungsinhalte mit den Erinnerungsspuren und Motiven des Unbewussten vermischen. Für die Struktur des inneren Monologs bleibt nämlich charakteristisch, dass sich die Introspektion wie die Evokation der äußeren Reize, Assoziationen und Eindrücke, allein in der Subjektivität des Helden abspielen. Das hat zur Folge, dass der Leser die Außenwelt selbst nur aus dem Blickwinkel des Monologisierenden wahrnimmt, und den Rahmen der Erzählung erfährt er nur durch die Informationen, die Gustl im Lauf der Geschichte offenbart. Da der Autor sie nicht kommentiert, muss sie der Leser selbst bewerten.

Einen objektiven Zugang zu den Schilderungen erlaubt eine Reihe von Zeit- und Ortsangaben. Gustls Verwirrung wird also einer wohl kalkulierten Struktur der

Erzählung entgegengesetzt. Im Laufe der Erzählung erfährt der Leser, dass die Handlung am vierten April um 21:45 Uhr beginnt und am folgenden Morgen gegen 6:00 Uhr endet. In dieser Zeitspanne erstreckt sich Gustls Reise durch das nächtliche Wien, in der er sich bemüht, eine Möglichkeit zu finden, um seine Ehre wiederherzustellen. Sein Spaziergang nimmt mehr und mehr die Züge einer Bewusstseinsodyssee an. Schnitzler gelangt so in das Reich des Halbbewussten und zeichnet die Ängste, Erschütterungen und Regungen seiner Seele auf. Die Erzählung, die mit Orgelklang und Chor begonnen hat, scheint formal zu schließen, als Gustl auf dem Heimweg, beziehungsweise dem Weg in den Tod eine Kirche betritt. Bevor er nach Hause geht, um sich zu töten, tritt er aber in ein Kaffeehaus ein und erfährt, dass den Bäckermeister Habetswallner in der Nacht ein Schlag getroffen hat. Die Geschichte endet komisch mit einem grotesken Effekt, da der Leutnant erfährt, die Notwendigkeit, sich zu töten, um die Ehre zu bewahren, entfällt. Zusammenfassend durchlebt Gustl in dieser Nacht eine existenzielle Krise, am Morgen des nächsten Tags aber wird er sein Leben fortsetzen, als sei nichts geschehen.

Bevor man Gustls Krise in der Tiefe analysiert, ist es zuerst notwendig, die Rolle zu verstehen, die sein Status als Offizier der kaiserlich-königlichen Armee für ihn spielt. Bis zum Krisenmoment wird Gustls sinnhaftes Dasein nur durch sein Gefühl von militärischer Identifikationszugehörigkeit bestimmt. Gustl bezieht sein Selbstwertgefühl allein aus seiner Uniform, also seinem Stand. Es ist der militärische Dienst, der den Leitfaden seines Denkens und Handelns bildet. Die Orientierungslosigkeit, die Gustl in dieser Nacht empfindet, wirkt umso katastrophaler, als er sich völlig über den militärischen Ehrenkodex definiert. Die Nacht des vierten Aprils läuft Gustl ohne sein soziales Umfeld herum, deswegen stellt diese Nacht eine Herausforderung in dem Leben des jungen Leutnants dar. Er muss sich mit Fragen auseinandersetzen, die mit den Grenzen seiner Psyche zusammenstoßen.

Gustls stereotypierter Charakter erscheint nicht individualisiert, sondern verkörpert einen Typus in einer experimentellen Situation. Schnitzler studiert damit ein Exemplar von Mensch als ein natur- und gesellschaftsgeschichtliches Phänomen. Der Gegenstand von Schnitzlers Untersuchung dreht sich um ein Problem, das Heinz Politzer in Form von Fragen hervorragen zusammenfasst:

Wie verhält sich der Mensch im Angesicht des Todes? Reißt ihn sein

Ende zu höherer Einsicht empor? Treibt ihn die Verzweiflung darüber, dass nun ein für allemal Schluss gemacht werden muss, zu außergewöhnlichen Entschlüssen oder Taten? Ändert sich, da morgen seine menschliche Existenz aufhört, heute das spezifische Gewicht seiner Menschlichkeit? Was einem Ertrinkenden in den spärlichen Sekunden seines Versinkens vor Augen erscheint, das bietet sich Leutnant Gustl in den langen Stunden einer einsamen Nacht zur Wahrnehmung dar.<sup>34</sup>

Auf diese Fragen eine eindeutige Antwort zu finden, kann sich als weniger selbstverständlich erweisen, als es auf den ersten Blick erscheint. Gustls extreme Lage bietet ihm eine Erkenntnis seiner selbst. Zum Teil wirkt es aber wie eine Parodie auf die letzte Nacht eines Zum-Tode-Verurteilten. Standesehre, Eros, Hasardspiel, seine Offizierskarriere, seine Familie, Erinnerungen aus seiner Kindheit und Jugend sind einige der Themen, die im Verlauf seiner Gedankenkette auftauchen. Gustl ist aber nicht vorbereitet, ohne eine äußere Bestätigung durch andere über sich selbst nachzudenken. Zweifelhaft bleibt also, inwiefern Gustl die Gelegenheit einer erbaulichen Selbstforschung nutzen wird. Die Frage wird auch unter Forschern kontrovers diskutiert. Michael Worbs misst den Erlebnissen der Nacht keine therapeutische Wirkung auf Gustl Leben bei. Die Novelle demonstriere nämlich die Lernunfähigkeit eines sozialen Charakters<sup>35</sup>. Seine nächtliche Reise in die eigene Vergangenheit habe nicht zu einer tiefen Reflektion seiner Biographie geführt. Er vermeidet es, an seine Mutter zu denken, die eigenen Schwächen gibt er nicht zu, projiziert sie vielmehr immer auf andere Personen, sein Versuch, tiefe Gedanken zu denken, missrät fast zur Lächerlichkeit. Das Gewicht von Gustls Persönlichkeit, so Politzer, habe sich auch unter dem Druck des nahen Todes nicht verändert<sup>36</sup>, weil er nämlich nicht zu einer echten Revision seines bisherigen Lebens fähig sei. Auch den Begriff von Ehre hinterfragt Gustl nicht. Die Widersprüchlichkeit seiner Gedanken wird am Ende offensichtlich. Gustl ist nicht in der Lage, zu verstehen, dass der Tod des Bäckers eigentlich an seiner verletzten Ehre nichts ändert. Er selber hatte es vorher gedacht:

---

<sup>34</sup> Politzer, Heinz: *Nachwort*. In: *Arthur Schnitzler: Leutnant Gustl*. Nachw. Und Anm. von Heinz Politzer. Frankfurt am Main: S. Fischer, 1962. S. 41.

<sup>35</sup> Vgl. Worbs, Michael: *Leutnant Gustl (1900). Zur Entstehung des inneren Monologs*, a.a.O., S. 238 f.

<sup>36</sup> Vgl. Politzer, Heinz: *Nachwort*, a.a.O., S. 49.

Und selbst, wenn er sich vorgenommen hat, er red't nicht davon, so sagt er's übermorgen... und wenn er's übermorgen nicht sagt, in einer Woche... Und wenn ihn heut' Nacht der Schlag trifft, so weiß ich's... ich weiß es... und ich bin nicht der Mensch, der weiter den Rock trägt und den Säbel, wenn ein solcher Schimpf auf ihm sitzt! ... So, ich muss es tun, und Schluss!<sup>37</sup>

Sein Überlebenswille erweist sich als stärker als alle Konventionen. Zusammenfassend hat Gustl den Ehrenkodex zugunsten eines Lebens geopfert, aber er ist sich dessen nicht bewusst. Er versteht sich als Ehrenmann, nur weil die Beleidigung keine Zeugen hatte. Hat Gustl seinen Erfahrungshorizont erweitert? Ist er ein besserer Mensch geworden? Der Leutnant scheint keine Entwicklung oder Veränderung zu erleben. Die Bedrohung des eigenen Lebens hat Gustl nicht zu Toleranz und Einsicht in menschliche Schwächen geführt. Als die Fassade wieder intakt ist, manifestiert sich eine erhöhte Aggression und eine gesteigerte Brutalität der Kampfeslust<sup>38</sup>. Derselben Meinung ist Alfred Doppeler, der meint: »Die Todessituation, die sonst eine Stunde der Erkenntnis sein könnte, führt den Leutnant nicht über seinen alltäglichen Horizont hinaus, er gelangt höchstens an dessen Rand«<sup>39</sup>.

Das, was man im Folgenden erläutern will, steht keineswegs in Gegensatz zu den oben soeben wiedergegebenen Betrachtungen. Vielmehr wird ein Aspekt unter die Lupe genommen, der mit den Worten von Politzer zusammengefasst werden kann, als er betont, dass in der Nacht seiner Prüfung »auf alle Fälle [...] der Leutnant weit über die Grenzen seines normalen Verstandes hinausgeraten [ist].«<sup>40</sup>. Vor eine existentielle Frage sieht sich Gustl in dieser Nacht gestellt. Die Tatsache, dass trotz nächtlicher Reflexionen am Morgen keine Erkenntnis in Gustl stattfindet, verstärkt den Kontrast, der sich zwischen Nacht- und Tagereignissen zeigt. Das erste was ins Auge fällt, ist die Tatsache, dass Gustls Krise am Abend beginnt und mit dem ersten Tageslicht eine

---

<sup>37</sup> Schnitzler, Arthur: *Leutnant Gustl*. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag GmbH, 2005. S. 21.

<sup>38</sup> Vgl. Gero von Wilpert: *Leutnant Gustl und seine Ehre*. In: *Die Ehre als literarisches Motiv*. Herausgegeben von August Obermayer. University of Otago: Otago German Studies. 4. Department of German, 1986. S. 131-136.

<sup>39</sup> Doppler, Alfred: *Innerer Monolog und soziale Wirklichkeit. Arthur Schnitzlers Novelle Leutnant Gustl*. In: *Wirklichkeit im Spiegel der Sprache. Aufsätze zur Literatur des 20. Jahrhunderts in Österreich*. Wien: Europaverlag, 1975. S. 51.

<sup>40</sup> Politzer, Heinz: *Nachwort*, a.a.O., S. 46.

Lösung zu finden scheint. Seine Reise in der Nacht spielt sich innerhalb von acht Stunden ab: von 21.45 Uhr bis ungefähr 5.45 Uhr. Im Verlauf seines Monologes vergisst Gustl immer wieder die Uhrzeit und dies ist als Zeichen seiner Desorientierung zu werten. Indem er immer wieder auf die Uhr schauen muss, ermöglicht zugleich er dem Leser die objektive zeitliche Orientierung.

Was die Zeit der Erzählung angeht, spielt auch Gustls Todesangst eine wichtige Rolle. Sein Zeitempfinden wird verlangsamt, zwei Stunden nach der Auseinandersetzung im Theater denkt er: »Es ist grad, als wenn hundert Jahr' seitdem vergangen wären«<sup>41</sup>. Die subjektive Zeitgewährung lässt sich unter anderen mit seiner Todesangst motivieren. Denn er vergisst geradezu stetig sein eigenes Todesurteil und muss sich immer wieder daran erinnern, in welchen Umständen er sich befindet<sup>42</sup>. Den Höhepunkt seiner Desorientierung erreicht Gustl, als er auf seinem Weg durch die Stadt der Leutnant auf einer Parkbank im Prater einschläft. Beim Schlafen kann die Zeit stillstehen und Gustl, der sich bereits während der Oper in einem Halbschlaf befunden hatte, gibt sich endlich den Armen von Morpheus hin.

Was ist denn? - He, Johann, bringen S' mir ein Glas frisches Wasser...  
Was ist? ... Wo... Ja, träum' ich denn? ... Mein Schädel... o,  
Donnerwetter... Fischamend... Ich bring' die Augen nicht auf! - Ich bin  
ja angezogen! - Wo sitz' ich denn? - Heiliger Himmel, eingeschlafen  
bin ich! Wie hab' ich denn nur schlafen können; es dämmt ja schon! -  
Wie lang' hab' ich denn geschlafen? - Muß auf die Uhr schau'n... Ich  
seh' nichts? ... Wo sind denn meine Zündhölzern? ... Na, brennt eins  
an? ... Drei... und ich soll mich um vier duellieren - nein, nicht  
duellieren - totschießen soll ich mich! - Es ist gar nichts mit dem Duell;  
ich muß mich totschießen, weil ein Bäckermeister mich einen dummen  
Buben genannt hat... Ja, ist es denn wirklich g'scheh'n?<sup>43</sup>

Gustl schläft mit dem unglaublich gewordenen Vorsatz ein, sich in einer Stunde zu erschießen, erwacht aber erst drei Stunden später. Die Verwirrung kulminiert in jenem Moment, in dem Gustl sogar die Wirklichkeit des Geschehens anzuzweifeln beginnt. Der Wortzerfall ist, unter anderem, ein Anzeichen des Wirklichkeitsverlustes.

---

<sup>41</sup> Schnitzler, Arthur: *Leutnant Gustl*, a.a.O., S. 28.

<sup>42</sup> Vgl. Lindken, Hans Ulrich: *Leutnant Gustl*. In: Lindken, Hans Ulrich: *Interpretation zu Arthur Schnitzler. Drei Erzählungen*. München: Oldenbourg, 1970. S. 87 f.

<sup>43</sup> Schnitzler, Arthur: *Leutnant Gustl*, a.a.O., S. 31.

Wirklichkeit und Phantasie, Traum und Wachen vermischen sich in Gustls Nacht, die als Limbus zwischen Leben und Tod gilt.

Als Gustl schließlich im Kaffeehaus erfährt, dass der Bäckermeister in der Nacht gestorben ist, findet er sein Zeitempfinden wieder, da das Militär ihm die objektive Zeit und den Zeitplan des Tages wieder diktiert. »In einer Viertelstund' geh' ich hinüber in die Kasern' [...] um halb acht sind die Gewehrgriff', und um halb Zehn ist Exerzieren«<sup>44</sup>. Die Nacht ist vorbei und mit ihr die Qual, orientierungslos zu sein.

Nicht nur auf der zeitlichen Ebene spielt die nächtliche Landschaft eine zentrale Rolle, sondern auch auf der örtlichen. In der Spiegelung seiner Assoziationen wird die Stadt sichtbar, die Gustl durchwandert. Die Handlung beginnt in einem Wiener Konzerthaus. Danach marschiert Gustl durch Wien, von der Ringstraße über die Aspernbrücke, die Praterstraße und die Praterallee. Es ist kein Zufall, dass er in Richtung Prater fortgeht. Der menschenleere Prater steht nämlich im Kontrast zu dem gefüllten Konzertsaal. In der Nacht verwandelt sich der Prater, der damals ohne Beleuchtung war, in einen verrufenen Ort, wo Prostitution und Verbrechen stattfinden. Die Schaffung einer Atmosphäre von Furcht und Todesangst wird auch dadurch geschaffen. Hieraus ergibt sich, dass die Nacht mehr als nur einfachen Hintergrund für das Geschehen darstellt. Vielmehr stellt sie die notwendige Bedingung dar, unter der Gustls Krise ausbricht.

In eben jener Nacht mit dem Verlust aller zeitlichen und gesellschaftlichen Bezugspunkte gelangt Gustl bis an die Grenzen seiner psychischen Ressourcen. Es ist so, als ob sich der Leutnant in eine Dimension katapultiert spürte, die er kaum erfassen kann. Diese Dimension entspricht derjenigen zwischen Tod und Leben, einem Limbus, der sich in der Dunkelheit einer Nacht verwirklicht und mit der psychischen Instanz des Mittelbewusstseins vergleichbar ist. Wie stellt sich der Leutnant dieser ihm bis dahin unbekannt Dimension gegenüber? In seinem nächtlichen Spaziergang ist er mit sich allein, ohne sein soziales Umfeld. Er bestätigt und korrigiert sein Verhalten durch Aussprüche anderer. Aber zum ersten Mal in seinem Leben ist er wirklich mit sich selbst allein, ohne die Unterstützung seiner gesellschaftlichen Maske, da gerade diese miniert worden ist. Er ist sozusagen psychisch nackt. Dazu lässt sich eine interessante Bemerkung machen, die sich wie ein Leitfaden durch alle in dieser Arbeit analysierten

---

<sup>44</sup> Ebenda, S. 42.



Novellen zieht. Gustl gerät in einen Konflikt, als er noch nicht vollständig bekleidet ist und in der Schlange steht, um seinen Mantel zu bekommen. Gerade das Mantellossein, das den Kern der Novellen *Fräulein Else* und *Traumnovelle* bilden wird, spielt auch bei Leutnant Gustl eine nicht zu unterschätzende Rolle. Immer erweist sich das physische Nacktsein als eine Widerspiegelung des psychischen Nacktsein. Der erste Gedanke, den Gustl hat, als ihn der Bäckermeister in aller Öffentlichkeit bloßstellt, kreist um die Furcht der Enthüllung: »Um Gotteswillen, [...] nur kein´ Skandal!«<sup>45</sup>.

In der Absicht, Gustl zu demaskieren, zeigt Schnitzler diesen allein mit seinen widersprüchlichen Gedanken, die er nur mit Mühe beherrschen kann. Darin besteht die Demaskierung der Figur in dieser ersten analysierten Novelle Schnitzlers, dass er die Fragilität seiner Maske spürt. Dass in dem Moment, in welchem man mit dem Tod konfrontiert wird, diese Maske nicht hält. Und je mehr man sich bemüht, sie aufrechtzuerhalten, desto stärker wirkt der innere Konflikt. Dass das mitten in der Nacht passiert, tritt nie in den Hintergrund:

Das ist nicht schlecht, jetzt bin ich gar im Prater... mitten in der Nacht... das hätt' ich mir auch nicht gedacht in der Früh', daß ich heut' nacht im Prater spazieren geh'n werd'...<sup>46</sup>

Also überlegen wir... Was denn?...- Nein, ist die Luft gut... man sollt' öfters bei der Nacht in' Prater geh'n... Ja, das hätt' mir eben früher einfallen müssen, jetzt ist's aus mit'm Prater, mit der Luft und mit'm Spazierengeh'n ... Ja, also was ist denn? - Ah, fort mit dem Kappl; mir scheint, das drückt mir aufs Gehirn... ich kann ja gar nicht ordentlich denken... Ah...<sup>47</sup>

Herrgott, ich fang' noch zu schreien an mitten in der Nacht!<sup>48</sup>

Schau, Gustl, du bist doch extra da herunter in den Prater gegangen, mitten in der Nacht, wo dich keine Menschenseele stört – jetzt kannst du dir alles ruhig überlegen...<sup>49</sup>

---

<sup>45</sup> Ebenda, a.a.O., S. 16.

<sup>46</sup> Ebenda, S. 24.

<sup>47</sup> Ebenda, S. 26.

<sup>48</sup> Ebenda, S. 28.

<sup>49</sup> Ebenda. S. 29, 30.

Wie lang werd' ich denn da noch sitzen bleiben? Es muß Mitternacht vorbei sein. . . hab' ich's nicht früher schlagen hören? <sup>50</sup>

Vergeblich versucht er jetzt seinem Tod kalt zu begegnen. Der Zwang, sich töten zu müssen, kollidiert mit dem Zwang, leben zu wollen. Immer wieder denkt er in seinem Monolog an seine Familie. Sobald er aber an seine Mutter denkt und er sich vorstellt, wie sie auf seinen Besuch oder seinen Tod reagieren würde, versucht er sofort seine Gefühle zu betäuben. Gustl ist das Modell für ein Leben, das ausschließlich von Vorurteilen bewegt wird, das einer Beurteilung unfähig ist. Gustl ist weder in der Lage, eine Selbstanalyse zu unternehmen, noch den Ehrbegriff zu verinnerlichen, wie der Ausgang der Geschichte beweist. Den Mangel Potential von Gustls Bewusstsein erklärt Klaus Laermann, indem er die Dynamiken seines inneren Konflikts veranschaulicht:

Das Ineinander von Regellosigkeit und Informationsdichte ist durch die Einheit eines Bewusstseins strukturiert, das unter dem Zwang, eine Reihe von Enttäuschungen psychisch zu verarbeiten, die es am liebsten nicht wahrhaben möchte, nur über ein vermindertes Potential verfügt. Vermindert ist das Potential dieses Bewusstseins, weil es allzugroße Energiebeträge darauf verwenden muss, nicht an das zu denken, woran es denken möchte, und stattdessen an das zu denken, woran es denken soll. Immer wieder verliert Gustl seinen bevorstehenden Selbstmord aus dem Sinn, und immer wieder entgleiten seine Reflexionen zu trivialen Alltäglichkeiten oder werden von sexuellen Vorstellungen überflutet<sup>51</sup>.

So kämpft Gustl ständig, um eine Maske zu halten, hinter der er seine Mittelmäßigkeit, Einsamkeit und Angst verbirgt. Seine Krise wird nicht nur durch den drohenden Ehrverlust verursacht. Seine Maske wird vor allem von dem Aufkommen der Nacht auf dramatische Weise erschüttert. Und es ist auch nicht das erste Mal, dass Gustls Unsicherheiten in der Dunkelheit der Nacht ans Licht kommen, wie er selbst gesteht:

Heut' heißt's: früh ins Bett, morgen nachmittag frisch sein! Komisch, wie wenig ich daran denk', so egal ist mir das! Das erste mal hat's mich

---

<sup>50</sup> Ebenda, S. 29.

<sup>51</sup> Vgl. Laermann Klaus: *Leutnant Gustl*. In: Janz, Rolf-Peter / Laermann, Klaus: *Arthur Schnitzler. Zur Diagnose des Wiener Bürgertums im Fin de siècle*. Stuttgart: Metzler, 1977. S. 118.

doch ein bißl aufgereggt. Nicht, daß ich Angst gehabt hätt'; aber nervös bin ich gewesen in der Nacht vorher.<sup>52</sup>

Die obige Passage führt zu einem anderen Punkt der Analyse: die Themen des Todes und des Duells werden schon am Beginn vorweggenommen, aber mit ganz anderen Tönen. Gustl will sich am Tag nach dem Konzert ein Duell mit einem Rechtsanwalt liefern, dem er fast angstlos entgegensieht, sogar gespannt, als wäre ein Duell wie ein sportlicher Wettkampf. Auch am Ende der Novelle erwacht in ihm eine erhöhte Aggressivität: »Und nachmittag um vier... na wart', mein Lieber, wart', mein Lieber! Ich bin grad gut aufgelegt... Dich hau' ich zu Krenfleisch!«<sup>53</sup>. Er würde sich bereit fühlen, in einer Schlacht zu sterben, weil er dann auf dem vermeintlichen Feld der Ehre fallen würde. Er hat aber vor seinem Selbstmord eine fürchterliche Angst. Der Tod nimmt in der Nacht verstärkte beängstigende Züge an. Gustl offenbart eine ungeheure Angst vor dem, was in der Finsternis Gestalt annehmen kann. In seinem Nachtkastelladel liegt ein geladener Revolver. Sein Bedürfnis, sich mit Waffen zu umgeben, unterstreicht sein Gefühl von Hilflosigkeit.

Einmal ist plötzlich der Wiesner zu mir hereingekommen; ich muß grad geträumt haben und steh' auf und zieh' den Säbel, der neben mir liegt... muß gut ausg'schaut haben... der Wiesner hat sich halbtot gelacht.<sup>54</sup>

Ausgehend davon, fällt es nicht schwer, zu verstehen, wie destabilisierend die Bedrohung des Backmeisters, seinen Säbel zu zerbrechen, in Gustls Kopf resoniert.

Zwischen Rückblicken in die Vergangenheit und Hoffnungen auf die Zukunft taucht in seinem Monolog das Motiv der Nacht immer wieder auf. Das erstreckt sich sogar auf seine Lektüre »Und meine paar Bücher könnt' ich dem Blany vermachen. - >Durch Nacht und Eis< ... schad', daß ich's nimmer auslesen kann.«<sup>55</sup>.

---

<sup>52</sup> Schnitzler, Arthur: *Leutnant Gustl*, a.a.O., S. 12.

<sup>53</sup> Ebenda, S. 42.

<sup>54</sup> Ebenda, S. 29.

<sup>55</sup> Ebenda, S. 35. Damit gemeint ist wahrscheinlich das Buch von F. Nansen *In Nacht und Eis. Die Norwegische Polarexpedition 1893–1896*.

Gustls desorientierte Fluchtbewegung resultiert aus einer Art *horror vacui*<sup>56</sup>, das in der Nacht spürbar wird, weil die Nacht das Reich des Mittelbewusstseins ist, in der die nackte Angst auftaucht. In der Tat ist diese Figur durch starke Ungeduld und Langweile gekennzeichnet, nicht zufälligerweise lautet des Leutnants erster Gedanke »Wie lange wird denn das noch dauern?«<sup>57</sup>. Diese Langweile versucht Gustl durch Sexualität, Aggressivität und fiktive Zerstreung zu kompensieren. Solch eine Lebensweise bildet aber nur eine Fassade, hinter der sich eine tiefe Existentielle Leere verbirgt, die Gustl weder bewältigen will noch bewältigen kann. Schnitzler schildert einen Krisenzustand, in dem der Held zugleich Exponent und Opfer einer Konvention ist, die es ihm unmöglich macht, sich kritisch mit sich selbst und seinem gesellschaftlichen Kontext auseinanderzusetzen. Unter der Todesdrohung der Nacht lässt er sich sinnlos im Kreise drehen und wird von der Todesangst und dem Wunsch beherrscht, weiterleben zu wollen.

Es handelt sich in diesem ersten analysierten Beispiel also um eine unvollendete Selbstdemaskierung. Zwar wird er durch die todesähnliche Atmosphäre, welche die Nacht ausstrahlt, die Maske seines fragilen Ichs in Frage stellen, er ist aber noch nicht bereit, diese Maske loszulassen. Der Held ist nicht in der Lage, sich vollkommen mit seinen Aggressionstrieben, Ängsten und Wünschen auseinanderzusetzen. Die Auseinandersetzung dauert nur an, solange die nächtliche Todesdrohung besteht. Kein erneut authentisches Ich wird aus dieser Nacht hervorgehen. Der Schwerpunkt liegt hier auf dem transformativen Potential der Nacht, die in dieser Novelle nur noch Potential bleibt.

Ironischerweise verurteilt ihn der Autor am Ende zum Leben, zu einer mittelmäßigen Existenz. Trotz der Reflexionen findet also keine Erkenntnis in Gustl statt. Zwar macht Gustl dem Leser deutlich, wie sinnentleert die Konventionen seines Handelns sind und wie beschränkt sein Horizont ist. Besonders wichtig ist aber, dass, wenn auch nur für eine Nacht, Gustl mit Händen greifen konnte, wie ihm vor dem Abgrund der menschlichen Existenz schwindlig wird. Es bleibt offen, ob dieses Gefühl von Desorientierung sich fortwährend wiederholen wird, wie der Zyklus, der zwischen

---

<sup>56</sup> Vgl. Lindken, Hans Ulrich: *Leutnant Gustl*, a.a.O., S. 82 f.

<sup>57</sup> Schnitzler, Arthur: *Leutnant Gustl*, a.a.O., S. 9.

Tag und Nacht entsteht, oder ob die Nacht zwischen dem 4. und dem 5. April 1900 für Gustl nur eine Parenthese von Wachheit in einem Leben von Schlafen darstellt.

## *Fräulein Else*: Nacktsein als Widerstand gegen die Doppelmoral

### *Am Rande der Nacht*

*Meine Stube und diese Weite,  
wach über nachbetendem Land, -  
ist Eines. Ich bin eine Saite,  
über rauschende breite  
Resonanzen gespannt.*

*Die Dinge sind Geigenleiber,  
von murrendem Dunkel voll;  
drin träumt das Weinen der Weiber,  
drin rührt sich im Schlafe der Groll  
ganzer Geschlechter...*

*Ich soll  
silbern erzittern: dann wird  
Alles unter mir leben,  
und was in den Dingen irrt,  
wird nach dem Lichte streben,  
das von meinem tanzenden Tone,  
um welchen der Himmel wellt,  
durch schmale, schmachtende Spalten  
in die alten  
Abgründe ohne  
Ende fällt...*



(Rainer Maria Rilke)

Schnitzlers Novelle *Fräulein Else* erscheint 1924 in der Oktobernummer der *Neuen Rundschau* und weist erstaunlich viele Ähnlichkeiten mit der noch zwanzig Jahren zuvor schon in Form eines inneren Monologs verfassten Novelle *Leutnant Gustl* auf. In noch viel stärkerem Maße, als das bei *Leutnant Gustl* der Fall war, wird bei *Fräulein Else* die Distanz zwischen Erzähler und Protagonist fast aufgehoben, sodass der Leser unverzüglich Zugang zu der inneren Gedankenwelt, den Empfindungen, Träumen und Assoziationen des jungen Mädchens erhält. Er nimmt an Elses Bewusstseinsprozess teil,

in dem ihre kindliche Wunschvorstellungen sich mit ernsthaften Reflexionen über die Mechanismen einer Gesellschaft vermischen, die ihr Scharfblick durchschaut.

Die Geschichte spielt am Abend des dritten September 1896 in dem italienischen Kurort Hotel Fratazza in San Martino, wo die neunzehnjährige Else, Gast bei der Tante, ihren Urlaub verbringt. Durch einen Brief von der Mutter erfährt sie, dass ihr Vater, ein Anwalt mit dubiosen Geschäften in Wien, wieder in finanzielle Bedrängnis geraten ist. Sie soll auf Wunsch der Mutter ihren Vater vor dem Arrest und dem damit verbundenen Skandal retten, indem sie bei dem Kunsthändler Herrn von Dorsday, der sich auch in San Marino befindet und der Else schon als Kind besonders gernegehabt hat, um dreißigtausend Gulden bittet. Der rücksichtslose Dorsday verspricht das Geld gegen die Bedingung, dass sich Else ihm in dieser Nacht nackt zeige. Von jetzt an muss Else sich mit einem herzerreißenden Dilemma konfrontieren: Sie ist sich der Schande bewusst, unter der die Familie leiden würde, wenn der Vater im Gefängnis wäre. Zur selben Zeit will sie sich nicht verkaufen. Plötzlich sind es fünfzigtausend statt dreißigtausend Gulden, die erforderlich sind. In ihrer Verwirrung und Entsetzen schmiedet Else einen emanzipatorischen Plan: Sie zeigt sich im Musiksalon des Hotels in ihrer Nacktheit, indem sie ihren schwarzen Mantel fallen lässt und sich vor allen den Gästen entblößt, und somit auch vor dem Kunsthändler. Else fällt anschließend in Ohnmacht und nimmt in ihren letzten Moment der Klarheit eine tödliche Dosis Veronal.

Gleichzeitig bietet Schnitzler damit einen Spiegel nicht nur der zeitgebundenen gesellschaftlichen Problematik der Frau und der doppelten Moral der Gesellschaft um die Jahrhundertwende, sondern auch des psychischen Konflikts einer jungen Frau, die sich zwischen dem gesellschaftlichen Anspruch einerseits und persönlichen Wünschen andererseits zerrieben fühlt. Der Konflikt lautet: Um die Reputation der Familie zu erhalten, muss sie auf ihren Anstand verzichten. Genauso wie es bei Leutnant Gustl der Fall war, wird man wieder in die Psyche einer Person, beziehungsweise einer jungen Frau oder eines jungen Manns katapultiert, die in einer Nacht eine äußerst schwierige Entscheidung treffen muss. In ihrer Unentschlossenheit erinnert Else an Gustl, doch am Ende zieht sie eine Konsequenz, vor der Gustl in seiner psychischen Flachheit

zurückschreckt<sup>58</sup> Widersprüchlichkeit und Sprunghaftigkeit kennzeichnen den nächtlichen Gedankengang beider Figuren, aber Elses analytische Fähigkeiten und ihr kritisches Denken ermöglichen ihr eine tiefere Auseinandersetzung mit den dunklen Seiten der menschlichen Psyche. Else ist einer Gesellschaftsanalyse fähig. Durch ihre Empfindlichkeit und ihren Scharfsinn entlarvt sie die Logik hinter dem menschlichen Handeln, sodass sie das Problem bis auf das Innerste ausgraben kann. Es handelt sich wie bei *Leutnant Gustl* auch bei *Fräulein Else* um ein Bewusstseinsprotokoll, das die Konstruktion und Dekonstruktion von Gedankengängen nachzeichnet, hier wird aber kein komischer, sondern ein tragischer Ausgang geschildert. Die Groteske macht also hier der Tragik Platz.

Wieder ist die nächtliche Umgebung von zentraler Bedeutung. Wieder ist der Held, beziehungsweise die Heldin, in der Nacht mit sich selbst und ihren Ängsten allein gelassen. Es lohnt sich, näher hinzuschauen, um zu verstehen, inwiefern die Nacht kein nebensächliches Element in Elses letzten Stunden darstellt. Damit verbunden ist die Wettermetaphorik ein Stilmittel, das sich bei Schnitzler häufig findet. In der Novelle entwickelt sich die Wetterlage parallel zu Elses Stimmung. Am Anfang der Novelle wird der Abend mit einer melancholischen, und dennoch begeisterten Stimmung angekündigt: »Was für ein wundervoller Abend!«<sup>59</sup>, »Himmlicher Abend. Wie festlich das Hotel aussieht. Man spürt: Lauter Leute, denen es gut geht und die keine Sorgen haben.«<sup>60</sup>, »Auf dem Cimone liegt ein roter Glanz. Paul würde sagen: Alpenglühen. Das ist noch lang kein Alpenglühen. Es ist zum Weinen schön. Ach, warum muß man wieder zurück in die Stadt!«<sup>61</sup>. Als sie den Brief der Mutter bekommt, »ist es richtig ein Alpenglühen geworden«<sup>62</sup>. Das ändert sich aber nach der Lektüre des Briefes, den ihre Mutter geschickt hat: »Aus ist es mit dem Alpenglühen. Der Abend ist nicht mehr wunderbar. Traurig ist die Gegend. Nein, nicht die Gegend, aber das Leben ist

---

<sup>58</sup> Vgl. Oei, Bernd: *Eros und Thanatos. Philosophie und Wiener Melancholie in Arthur Schnitzlers Werk*. Herbolzheim: Centaurus Verlag & Media UG, 2013. S. 110.

<sup>59</sup> Schnitzler, Arthur: *Fräulein Else*. In: *Fräulein Else und andere Erzählungen*. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag, 22. Auflage, 2014. S. 42.

<sup>60</sup> Ebenda, S. 56-57. S. 44.

<sup>61</sup> Ebenda, S. 44 f.

<sup>62</sup> Ebenda, S. 49.



traurig.«<sup>63</sup>. Else projiziert seine Gefühle auf die abendliche Landschaft und umgekehrt erweitert sie die von dem Abend ausgelosten Eindrücke auf eine existentielle Ebene. Insbesondere als es in der Zwischenzeit dunkel und kühl geworden ist, macht sie sich die Züge der Nacht zu Eigen. Hinweise zur Dunkelheit und Abendkühle tauchen damit parallel zu ihrer zunehmend verzweifelten Stimmung auf: »Beinah schon dunkel. Nacht. Grabesnacht. Am liebsten möcht ich tot sein«<sup>64</sup>. Alles nimmt in der Nacht eine unheimliche Gestalt an. Der Berg, der sich am Anfang im Alpenglügen erhob, wird zunehmend schwarz und riesig. Dasselbe gilt auch für das Hotel, das in der Dunkelheit wie eine »ungeheure beleuchtete Zauberburg«<sup>65</sup> erscheint. Die Nacht nimmt träumerische beängstigende Züge an. Umgekehrt tragen Elses Träume die Motive von ihrer qualvollen Nacht. Das Thema der Nacktheit, des Todes, die Figur von Dorsday, das Verachtungsgefühl gegenüber der Mutter sowie das Schuldgefühl gegenüber dem Vater dringen in ihren Traum ein.

Für den Leser wird es nicht schwierig sein, den direkten Draht, der Else mit Gustl verbindet, als Else auf einer Bank am Waldesrand einschläft. Im Unterschied dazu werden hier die Gedanken eines Traums geschildert, sodass es noch komplizierter wird, die Grenze zwischen Wirklichkeit und Traum zu ziehen, da diese stetig verfließen.

Nicht nur im schlafenden Zustand vermischen sich Traum und Wirklichkeit mehrmals in dieser Nacht. Else wird ähnlich wie Gustl oft dazu gebracht, die Wahrhaftigkeit des Geschehens in Frage zu stellen oder sich davon zu überzeugen, dass sie sich wirklich in solch einer Situation befindet: »Was ist denn mit mir? Bin ich tot? Bin ich scheinot? Träume ich?«<sup>66</sup>, »Nein, ich träume nicht, es ist alles wahr«<sup>67</sup>. Die Entfremdung kommt bis zum Punkt, dass sie von einem Gefühl der Depersonalisation überwältigt wird: »Bin das ich, die da redet? Träume ich



---

<sup>63</sup> Ebenda, S. 59.

<sup>64</sup> Ebenda, S. 60 f.

<sup>65</sup> Ebenda, S. 107.

<sup>66</sup> Ebenda, S. 154.

<sup>67</sup> Ebenda, S. 127.

vielleicht? Ich habe gewiß jetzt auch ein ganz anderes Gesicht als sonst«<sup>68</sup>.

Trotz der Verwirrung bewahrt sie einen klaren Kopf, wenn es um die Interpretation der Absichten der Menschen um sie herum geht. Anders als Gustl weiß Else ganz gut, dass diese unheilvolle Nacht ein erhellendes wie schmerzhaftes Bewusstsein mit sich bringt: Sie ist Opfer einer Gesellschaft, in der man sich nur durch Korruption und doppelte Moral über Wasser halten kann. »Da unten werden sie meinen, ich bin verrückt geworden. Aber ich war noch nie so vernünftig. Zum ersten Mal in meinem Leben bin ich wirklich vernünftig. Alle, alle sollen sie mich sehen!«<sup>69</sup>.

Gerade diese letzten Worte führen in einen weiteren wichtigen Aspekt der Novelle ein, beziehungsweise die Gegenüberstellung zwischen dem Gesehen- und dem Ungesehen-Werden, die physisch der Gegenüberstellung zwischen Körperexposition und Körperversteck und psychisch derjenigen zwischen Selbstbestimmung und Selbstverleugnung entspricht.

Die Wirkung ihrer schönen Erscheinung unterstreicht Else mehrmals. In den älteren Deutungen der Novelle wurde diese Tendenz zur Selbstbeobachtung und Selbstdarstellung als ein Zeichen für einen akzentuierten weiblichen Narzissmus betrachtet. Von größer Bedeutung scheint hier hingegen Elses Notwendigkeit, gesehen zu werden. Das Nicht-gesehen-werden geht nämlich mit ihrer ständig wiederholten Einsamkeitsgefühl Hand in Hand: »Wie allein bin ich da!«<sup>70</sup>, »Und da sitz ich allein am Waldesrand. Das Hotel leuchtet bis her«<sup>71</sup>, »Ich bin ja ganz allein. Ich bin ja so furchtbar allein, wie es sich niemand vorstellen kann«<sup>72</sup>, »Ich bin allein«<sup>73</sup>, »Warum laßt ihr mich denn allein durch die Wüste laufen?«<sup>74</sup>.

Else ist die einsamste Person auf der Welt in dieser Nacht, in der sie ihren Körper zur Schau stellen soll. Ihr Selbstmord aus gekränkter Ehre kann als eine Reaktion auf ihre ausweglose Einsamkeit betrachtet werden. Allein ist sie nicht nur als sie sich physisch am Waldesrand isoliert, sondern auch wenn sie im Salon vom

---

<sup>68</sup> Ebenda, S. 78.

<sup>69</sup> Ebenda, S. 125.

<sup>70</sup> Ebenda, S. 63.

<sup>71</sup> Ebenda, S. 103 f.

<sup>72</sup> Ebenda, S. 67.

<sup>73</sup> Ebenda, S. 154.

<sup>74</sup> Ebenda, S. 159.

Menschen umgeben ist. Weil ihre Einsamkeit damit zu tun hat, dass sie sich ihrer elenden Situation völlig bewusst ist. Sie muss sich nackt zeigen, aber auch in ihrer Nacktheit wird sie als Objekt und nicht als Subjekt gesehen. Als Person ist sie unsichtbar. Sie ist einsam als einzige authentische junge Frau, welche die Tiefe ihrer Psyche untersucht, statt an der Oberfläche zu bleiben, wie in dem Puppentheater ihrer Gesellschaft übrig ist.

In ihrer Verzweiflung wendet Else sich hoffnungslos der Nacht zu. In ihr möchte sie eine stille und geheimnisvolle Ansprechpartnerin finden, weil die Dunkelheit der Landschaft die Dunkelheit in ihr widerspiegelt. Die Anrufung kulminiert in jenem Moment, in dem sie der Nacht persönliche Züge verleiht. Das dauert aber nur ein Augenblick, weil sie sich nicht vor der Nacht zeigen muss, sondern vor denen, deren Augen ihren Körper zum Objekt machen:

Schön, schön bin ich! Schau mich an, Nacht! Berge schaut mich an!  
Himmel schau mich an, wie schön ich bin. Aber ihr seid ja blind. Was habe ich von euch. Die da unten haben Augen<sup>75</sup>.

In *Fräulein Else* wird an erster Stelle die ökonomische Ausbeutung einer Tochter thematisiert. Es geht um die Heuchelei einer Familie, der die Beibehaltung des sozialen Milieus mehr am Herz liegt, als das Glück der eigenen Töchter. Brigitte Prutti argumentiert ausführlich die folgende These: Elses Körper fungiert dabei als Objekt einer ökonomischen Transaktion, dessen Erfüllung die Bestätigung väterlicher Liebe gewährleisten wird<sup>76</sup>. Herr Dorsday erkennt den Warencharakter Elses in dieser Transaktion, versucht aber zugleich die Erpressung zu mildern, indem er ihr versichert, dass der voyeuristische Blick keine Wertminderung ihres Körpers beinhalte, da der Schein der Intimität gewahrt bleibe<sup>77</sup>. Else wird ihrer Intimität aber lange vorher beraubt. Herr von Dorsday ist nur das Glied einer gesellschaftlichen Kette, die Else psychologisch missbraucht, dieselbe Kette an der Else auch mit dem Verkauf ihres Körpers zur Erhaltung der Fassade teilnehmen muss. Nicht ohne Grund unterstreicht

---

<sup>75</sup> Ebenda, S. 126.

<sup>76</sup> Vgl. Prutti, Brigitte: *Weibliche Subjektivität und das Versagen des sanften Patriarchen in Schnitzlers „Fräulein Else“*, Copenhagen: University of Washington. Blackwell Munksgaard. Orbis Litterarum, 2004. S. 164.

<sup>77</sup> Vgl. Ebenda, S. 171.

Bernd Oei, dass sie nicht nur körperlich, sondern auch seelisch von ihrer Familie entkleidet und zur Entblößung ihres Selbst(wertgefühls) gezwungen wird<sup>78</sup>. Es ist nämlich das Telegramm mit der indirekten Erpressung seitens der Mutter, das Fräulein Else zur Preisgabe ihrer Intimität zwingt. Die Aufforderung *unter allem Umstand* in San Martino zu bleiben, beziehungsweise die implizite Aufforderung, sich zu prostituieren, wird eine Mischung von Wut und Resignation in Else aufwecken. Elses Intimität wird skrupellos verkauft. Ihre Gefühlswelt bleibt sogar von der Mutter ungesehen.

Für einen Perlenschmuck, für schöne Kleider, für eine Villa am Meer sind Sie bereit sich zu verkaufen? Und das Leben Ihres Vaters ist Ihnen nicht so viel wert? Es wäre gerade der richtige Anfang. Es wäre dann gleich die Rechtfertigung für alles andere. Ihr wart es, könnt ich sagen, Ihr habt mich dazu gemacht, Ihr alle seid schuld, daß ich so geworden bin, nicht nur Papa und Mama. Auch der Rudi ist schuld und der Fred und alle, alle, weil sich ja niemand um einen kümmert. Ein bißchen Zärtlichkeit, wenn man hübsch aussieht, und ein bißl Besorgtheit, wenn man Fieber hat, und in die Schule schicken sie einen, und zu Hause lernt man Klavier und Französisch, und im Sommer geht man aufs Land und zum Geburtstag kriegt man. Geschenke und bei Tisch reden sie über allerlei. Aber was in mir vorgeht und was in mir wühlt und Angst hat, habt ihr euch darum je gekümmert?<sup>79</sup>

Die Erzählung stellt das destruktive Potential der bürgerlichen Familie für die Subjektwerdung der Tochter dar. Insbesondere wird eine massive Kritik an der Vatergeneration vorgeführt, die sich aus der Perspektive der betroffenen Tochter heraus artikuliert. Schnitzler wirft so Licht auf die ideologischen Implikationen der bürgerlichen Familiendramatik. Elses Moral und die Rettung der Familie schließen sich aus: Um Geld zur Verfügung zu stellen, fordert Dorsday die Erlaubnis, Else nackt betrachten zu dürfen, das heißt, dass, um ihrem Vater von der Ruine retten zu können, sie sich moralisch korrumpieren muss. Das bedeutet umgekehrt, dass ihre moralische Integrität nur durch den finanziellen Ruin zu erhalten ist.

Die ganze Nacht schwankt Else zwischen Selbstanklagen und Anklagen des Vaters, Rettungswunsch, Verweigerungs- und Fluchtfantasien. In der Assoziationskette fällt Elses starke Bindung an den Vater auf, die durch das Bewusstsein unterbrochen

---

<sup>78</sup> Vgl. Oei, Bernd: *Eros und Thanatos. Philosophie und Wiener Melancholie in Arthur Schnitzlers Werk*, a.a.O., S. 109.

<sup>79</sup> Schnitzler, Arthur: *Fräulein Else*, a.a.O., S. 107 f.

wird, dass der Vater an ihrer Situation schuldig ist. Einerseits nimmt sie die Rolle der Retterin ein, indem sie, durch ihre Selbstopferung, die Vaterliebe zu gewinnen hofft. Andererseits wird die Degradierung zum Tauschobjekt, der sie unterzogen wird, tiefe Wunden in den Ich-Bestimmungen in ihr aufreißen. Auch die Träume spielen eine entscheidende Rolle in dem Verständnis ihrer psychischen Dynamiken, was die Gefühle gegenüber dem Vater angeht. Insbesondere entspricht Elses letzter traumartiger Zustand, in dem sie sich eine Flucht mit dem Vater aus der Wirklichkeit vorstellt, dem Versuch, die väterliche Figur zu erlösen. Die Art und Weise, wie Else ihren Vater zu rechtfertigen und sogar zu retten versucht (»er ist ja seelengut, nur leichtsinnig ist er«<sup>80</sup>, »Ich werde ihn retten. Ja, Papa, ich werde dich retten«<sup>81</sup>, »Die edle Tochter verkauft sich für den geliebten Vater (...) um [ihn] vor dem Zuchthaus zu retten«<sup>82</sup>), steht im offensichtlichen Widerspruch zu Elses Bewusstsein, der Vater sei an allem schuld. Bei Fräulein Else fungieren unter anderem die Schuldzuweisungen als defensive Projektionsmechanismen, mit deren Hilfe sie trotz seines verwerflichen Verhaltens den Vater als Identifikationsfigur zu retten versucht. Der Konflikt entsteht aus der Tatsache, dass das Bedürfnis nach Liebe mit Elses emanzipatorischem Wunsch kollidiert.

Ein grundlegend wichtiger Aspekt betrifft also die Gegenüberstellung zwischen Opfersein und Selbstbestimmungswunsch. Dieser taucht übrigens schon als erster Satz der Novelle, beziehungsweise in einer Frage auf, die an sie gerichtet wird und die ihre Negation, ihren Eigenwillen ausdrückt: »Du willst wirklich nicht mehr weiterspielen, Else?«<sup>83</sup>. Der Anfang in Form einer Frage war auch in der Novelle *Leutnant Gustl* zu finden und übernimmt hier wie dort eine metaphorische Funktion. Schon bevor sie den entscheidenden Brief bekommt, beschließt Else, an einem Spiel nicht mehr teilzunehmen, das metaphorisch nichts anderem als dem Doppelspiel der Gesellschaft entspricht.

In der Nacht zwischen dem dritten und dem vierten September erkennt Else die skandalöse Doppelmoral einer Gesellschaft, »die sich am Sexus der Frau berauscht, ihr

---

<sup>80</sup> Ebenda, S. 97.

<sup>81</sup> Ebenda, S. 59.

<sup>82</sup> Ebenda, S. 61.

<sup>83</sup> Ebenda, S. 41.

eine autonome Sexualität aber abspricht«<sup>84</sup>. Die Rebellion von Elses Akt besteht darin, dass sie sich des erniedrigenden Tausches entzieht, in dem sie nur als zum privaten Genuss vorgesehene weibliches Objekt galt. Trotz der besonderen Umstände ihrer Geschichte verkörpert Else nämlich ein Beispiel, einen Typus, das heißt an ihrem Fall wird der wehrlose Zustand vieler anderer junger Frauen deutlich.

Deswegen entspricht Elses Befreiungsakt einerseits einem letzten Hilferuf und einer Rache an denjenigen, die, statt ihr Schutz und Fürsorge zu leisten, sie verraten haben; die Entblößung ist andererseits ein emanzipatorischer Rebellionsakt, indem sie ihrem Ich die Unterwerfung unter das bürgerliche Ideal verweigert. Elses Lösung, sich vor allen zu zeigen, verbindet ihren Selbstopferungs- und Selbstbestimmungstrieb. Die Selbstentblößungsszene stellt dabei Elses genial ausgedachte Alternative dar, nicht nur um einen dritten Weg aus ihrem privaten Entweder-oder-Dilemma zu finden, sondern zugleich auch um die Heuchelei ihrer Gesellschaft zu offenbaren. In dieser Nacht macht sie die Fassadenhaftigkeit der Gesellschaft deutlich, indem sie ihre Widersprüche hervorhebt.

Else Protest nimmt die Züge einer öffentlichen Demaskierung an, indem sie beschließt, sich nicht nur einem, sondern allen zu zeigen. Gerade auf diese provokative Entscheidung bezieht sich Brigitte Prutti als sie schreibt, dass, »berauscht von der Vorstellung eines glanzvollen gesellschaftlichen Debüts, Else diesen Akt als eine gewaltsam herbeigeführte Selbstbefreiung versteht«<sup>85</sup>.

Es lohnt sich, in der Tiefe zu gehen und die Salonszene näher zu untersuchen. Wie bei *Leutnant Gustl* so bei *Fräulein Else* steckt in dem Mantel ein Dingsymbol, das gleichzeitig verdeckt und enthüllt. Die Kleidung enthüllt nämlich Status und soziale Klassenzugehörigkeit. Und wie bei *Leutnant Gustl* ist auch hier von wichtiger Bedeutung, dass der Angriff auf ihre Würde und Integrität im öffentlichen Raum erfolgt. Auch in der *Traumnovelle* wird es so sein, dass die Bedrohung der Demaskierung im Publikum und in der Nacht stattfindet.

---

<sup>84</sup> Lersch-Schumacher, Barbara: »*Ich bin nicht mütterlich*«. Zur Psychopoetik der Hysterie in Schnitzlers *Fräulein Else*. In *Text + Kritik: Zeitschrift für Literatur*, Heft 138/139. Herausgegeben von Gotthart Wunberg. München: Richard Boorberg Verlag GmbH & Co KG, 1998. S. 81 f.

<sup>85</sup> Prutti, Brigitte: *Weibliche Subjektivität und das Versagen des sanften Patriarchen in Schnitzlers „Fräulein Else“*, a.a.O., S. 172.

In einer Epoche der Maskierung, wie es diejenige ist, in der Gustl, Else und später Fridolin in der *Traumnovelle* leben, genügt es den meisten, wenn die Fassade und der Schein stehen. Die Kleidung verdeckt metaphorisch die Triebe und verkörpert die Absichten einer korrupten Gesellschaft. Dessen sind sich mehrere in anderen Bereichen kunsttätige Zeitgenossen Schnitzlers bewusst. Man denke an Klimts Bild *Nuda Veritas* (1899), von dem Hermann Bahr nicht ohne Grund sagte, es enthalte die nackte Wahrheit über die gesamte verlogene Wiener Gesellschaft<sup>86</sup> und das er in seinen Schriften mehrmals zitiert:

Bacher hat einen Christus da, einfach und groß; Klimt eine „Wahrheit“, mit den wilden Locken, die er liebt, und dem bösen und fanatischen Mund, den wir von seiner „Hexe“ kennen; auf dem Bilde steht das stolze Wort: „Mach’s Wenigen recht, Vielen gefallen ist schlimm“;<sup>87</sup>

Das Thema der Demaskierung wird in der Novelle auch durch Nebenelemente angeregt. Zum Beispiel die Musik. Das Potential der Notenzitate analysiert Gerd Schneider in seinem *Ton- und Schriftsprache in Schnitzlers Fräulein Else und Schumanns Carneval*:

Die letzte Notenwiedergabe ist besonders wichtig, denn während dieser musikalischen Darbietung erreicht der innere Kampf Elses seinen Höhepunkt. Die Vereinigung der an sich polaren Elemente von Bindung und Vereinzelung weist bis zum vorletzten Takt ebenfalls eine Steigerung auf [...]. Polarität und Steigerung können wir aber auch in Else feststellen, die kurz vor dem Akt der Selbstenthüllung die zwei bis zum Extrem gesteigerten Gefühle der Scham und der Sinnlichkeit aufweist.

[...]

Der letzte Takt zeigt dagegen ein Abfallen der Tonhöhe verbunden mit einem Abklingen der Intensität: Else hat sich jetzt zu ihrer Tat durchgerungen und den schützenden Mantel von ihren Schultern gleiten lassen<sup>88</sup>.

---

<sup>86</sup> Vgl. Oei, Bernd: *Eros und Thanatos. Philosophie und Wiener Melancholie in Arthur Schnitzlers Werk*, a.a.O., S. 107.

<sup>87</sup> Bahr, Hermann: *Kritische Schriften IV. Secession*. Herausgegeben von Claus Pias. Weimar: VDG Verlag, 2007. S. 101.

<sup>88</sup> Schneider, Gerd K.: *Ton- und Schriftsprache in Schnitzlers Fräulein Else und Schumanns Carneval*. In: *Modern Austrian Literature. Journal of the International Arthur Schnitzler Research Association*, Nr. 3. 1969. S. 17 f.

Die Novelle zitiert drei Stellen aus Schumanns *Carnaval* op. 9 gerade an der Stelle, als Else, die selbst einmal diese Stücke gelernt hatte, Dorsday erblickt. Wenn die Wahl Schumanns *Carnaval*, oder *Karneval*, wie es Schnitzler wiedergibt, fällt, ist das kein Zufall. *Carnaval*, der Maskenzug, führt auf das zentrale Thema der Novelle zurück, nämlich das Maskenhafte der Gesellschaft.

Elses Entblößung im Musikzimmer geschieht zwischen dem *Florestan* und der *Reconnaissance*. Unter der Melodie der *Reconnaissance* lässt Else ihren Mantel fallen. Die Bedeutung des Bezugs auf Schumanns *Reconnaissance* kann unterschiedlich gedeutet werden. Einigen Autoren, wie zum Beispiel Cathy Raymond, unterstreichen den ironischen Ton Schnitzlers:

Here Schnitzler seems again to want to stress the irony of Else's predicament. Schumann himself referred to "Reconnaissance" as "a lover's meeting." Else has no lover. Her sexuality has been reduced to a commodity which she can at best glorify in her fantasies of the "Filou" and images of the "Marmorstufen am Meer." The use of "Lettres dansantes," as well as "Reconnaissance," highlights Else's dilemma and exposes her society. Else's mask and the mask of her society are a sham; there is no true love here, only sexual bargaining<sup>89</sup>.

Will man in Gegensatz dazu die These von Schneider unterstützen, ist die *Reconnaissance* als eine Begleitung zu verstehen, die parallel und nicht in Widerspruch zum Elses Demaskierungsbestreben läuft. Man kann zu einer Synthese zwischen den beiden Thesen kommen, indem man Elses Selbstenthüllung zugleich als einen Moment des Selbstverlusts, beziehungsweise des Verlustes von Elses Kontakt zur realen Welt, und einen Moment der Anerkennung und Selbsterkennung betrachtet. In ihrem Entlarvungsakt vor aller Augen beansprucht sie in der Tat die Herrschaft ihres Körpers. Betont wird das selbstbestimmte Verfügen über den eigenen Körper in der verzweifelten Sehnsucht nach Autonomie und selbstbestimmter Weiblichkeit. Else handelt als Agens und nicht mehr als passive Beute, wie sie es in Dorsdays Absicht war. Der Akt der Entblößung kann also paradoxerweise als Elses Selbstfindung, beziehungsweise Selbstbestimmung, gedeutet werden. Mit dem Skandal ihrer öffentlichen Enthüllung entlarvt sie zugleich den voyeuristischen männlichen Blick.

---

<sup>89</sup> Raymond, Cathy: *Hidden Meaning in Schnitzler's Fräulein Else*. University of Wisconsin Press, 1993. Monatshefte, 85. Band, Nr. 2. S. 170-188.



Zusammenfassend fungiert die Nacht wieder als Ort der Demaskierung, als Dimension, in der der Wunsch, aus allen starren Konventionen auszubrechen, sich konkretisiert.

Else ist noch im Musiksalon als sie einen Nervenzusammenbruch erleidet und in Ohnmacht fällt. Ab diesem Moment ist ihre gesellschaftliche Situation unumkehrbar, der gesellschaftliche Schandfleck unauslöschlich und der einzige mögliche Ausweg aus ihrer konfliktgeladenen Situation, beziehungsweise die letzte Befreiung von allen gesellschaftlichen Zwängen ist der Tod. In ihrer Gesellschaft sind die Verwirklichung ihrer Identität und ihr Bedürfnis nach Selbstfindung nur um den Preis der Selbstaufgabe und der Verdinglichung möglich. Aber Else entzieht sich dieses erniedrigenden Tausches zugunsten eines Tauschverhältnisses mit dem Tod<sup>90</sup>.

Elses latente Todessehnsucht taucht stetig in ihrem nächtlichen Monolog auf. Wenn man den Satz »Grabesnacht. Am liebsten möcht' ich tot sein«<sup>91</sup> wieder unter die Lupe nimmt, wird die Verbindung zwischen Nacht und der Todesgedanke noch deutlicher. Je mehr die Nacht herbeikommt, desto stärker wirken die Todesgedanken in Elses Inneren. Immer wieder wird in ihren Entscheidungsgedanken der Suizid als Möglichkeit mit aufgenommen: »O, wie schon wäre das tot zu sein«<sup>92</sup>, »Ich werde mich auch umbringen. Eine Schande dieses Leben. Am besten wär's, sich dort von den Felsen hinunterzustürzen und aus wär's. Geschähe euch recht, allen«<sup>93</sup>.

Ihr Tod ist nicht nur ein Ausweg für sich selbst, sondern auch eine Strafe für alle, die sie dazu gezwungen haben.

Sie sind die wahren Mörder: 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 und machen sich nichts wissen. Sie hat sich selber umgebracht, werden sie sagen. Ihr habt mich umgebracht, ihr alle, ihr alle!<sup>94</sup>

---

<sup>90</sup> Vgl. Bronfen, Elisabeth: *Weibliches Sterben an der Kultur. Arthur Schnitzler Fräulein Else*. In: *Die Wiener Jahrhundertwende (Studien zu Politik und Verwaltung, Nr. 46)* Herausgegeben von Jürgen Nautz und Richard Vahrenkamp. Wien/Köln/Graz: Böhlau Verlag, 1993. S. 473.

<sup>91</sup> Schnitzler, Arthur: *Fräulein Else*, a.a.O., S. 60 f.

<sup>92</sup> Ebenda, S. 101.

<sup>93</sup> Ebenda, S. 84.

<sup>94</sup> Ebenda, S. 155.

Man kann demzufolge feststellen, dass der Suizid seitens Elses nicht nur als Möglichkeit empfunden wird, ihre innerliche Qual hinter sich zu lassen, sondern auch eine Wut auszudrücken, die nicht nach außen gerichtet werden kann. Frieden und Freiheit bekommt Else nur im Tod zurück.

Besondere Aufmerksamkeit verdienen die letzten Zeilen der Novelle. Nach der tödlichen Einnahme von Veronal vermischen sich Elses Wirklichkeitseindrücke mit Halluzinationen und Kindheitsfantasien. Genauso wie es bei Leutnant Gustl der Fall war, ist auch hier der Wortzerfall ein Anzeichen des Wirklichkeitsverlusts. Schnitzler schildert so den Suizid nicht ausdrücklich, er legt ihn dem Leser nur nahe. Elses Bewusstsein erlischt, die Unrettbarkeit ihres Ichs kommt in dieser Szene zur Vollendung:

Was ist denn das? Ein ganzer Chor? Und Orgel auch? Ich singe mit. Was ist es denn für ein Lied? Alle singen mit. Die Wälder auch und die Berge und die Sterne. Nie habe ich etwas so Schönes gehört. Noch nie habe ich eine so helle Nacht gesehen. Gib mir die Hand, Papa. Wir fliegen zusammen. So schön ist die Welt, wenn man fliegen kann. Küß mir doch nicht die Hand. Ich bin ja dein Kind, Papa. »Else! Else!« Sie rufen von so weit! Was wollt ihr denn? Nicht wecken. Ich schlafe ja so gut. Morgen früh. Ich träume und fliege. Ich fliege... fliege... fliege ... fliege... schlafe und träume... und fliege... nicht wecken... morgen früh...»El...« Ich fliege... ich träume... ich schlafe... ich träu... träu – ich flie . . . . .<sup>95</sup>.

Die letzten Regungen des Lebenswillens und der Todesangst werden von Kindheitsfantasien eines wiedergefundenen Friedens begleitet. Else stirbt in einem traumartigen Zustand, der sie endgültig zu befreien scheint. Sie rettet sich in den Traum und erlebt ihren Tod als Rückkehr in die kindliche Dimension<sup>96</sup>.

Interessant ist in diesem Bezug ein Zeitungsblatt der *Wiener Allgemeinen Zeitung* vom 25. Dezember 1894, das sich in einer Mappe Schnitzlers mit Manuskripten und Entwürfen zur *Traumnovelle* befindet. Auf dem Blatt findet sich das Essay *Ein*

---

<sup>95</sup> Ebenda, S. 160.

<sup>96</sup> Vgl. Aurnhammer, Achim: *Selig, wer in Traumen stirbt. Das literarische Leben und Sterben von Fräulein Else*. In: *Euphorion. Zeitschrift für Literaturgeschichte*, 77. Band, Nr. 4. Heidelberg: Winter Verlag, 1983. S. 508.

*Traum* des Schriftstellers Adolf Wilbrandt, der in einer Passage schreibt:

Im Richtigen, das heißt tieferen Traum schlafen offenbar die edleren Theile unseres Gehirns, die höheren Geisteskräfte, die Errungenschaften unserer Entwicklung; daher fühlen und denken wir wieder wie die Kinder, die wir vormals waren; denn das Gehirn leistet in jedem Augenblick nur, was es leisten kann. Wir fallen gleichsam (wie so oft auch der Berauschte, der Wahnsinnige) in unsere frühere Werdezeit zurück.<sup>97</sup>

Das Ergebnis ist eine Art Versöhnungsszene, in der erotische Anspielungen und Kindheitsfantasien mit der Todessehnsucht verschmelzen. Das Leitmotiv des Handkusses in der Novelle signalisiert pervertierte erotische Beziehungen, die deutlich sichtbar am Verkehr zwischen Dorsday und Elses Mutter in Elses ersten Traum werden, wo Dorsday die Hand von Elses Mutter küsst<sup>98</sup>. Im träumerischen Zustand wird die Figur des Vaters der von Dorsday zugeordnet. Die erotische Bedeutung Elses Fliegens wird unter anderem durch die Tatsache unterstützt, dass der Geschlechtsakt nach Freud im Traum durch Flugträume symbolisiert wird<sup>99</sup>.

Das Träumen, das Fliegen und das Schlafen, nämlich die Zustände, die im ganzen Text allgegenwärtig sind, werden in dieser letzten Szene zwanghaft wiederholt. Der merkwürdige Schluss ist in der Forschung meist unbeachtet geblieben. Nur Achim Aurnhammer erkennt darin ein kryptisches Zitat aus einem romantischen Lied aus *Des Knaben Wunderhorn*,<sup>100</sup> das nicht zufälligerweise der Titel *Gute Nacht, mein Kind!* (*Guten Abend, gute Nacht*) trägt:

Guten Abend, gut' Nacht,  
Mit Rosen bedacht,  
Mit Näglein besteckt,

---

<sup>97</sup> Wilbrandt, Adolph: *Ein Traum*, in: *Wiener Allgemeine Zeitung*, 25. 12. 1894, S. 3.

<sup>98</sup> Vgl. Lange-Kirchheim, Astrid: *Die Hysterikerin und ihr Autor. Arthur Schnitzlers Novelle Fräulein Else im Kontext von Freuds Schriften zur Hysterie*. In: *Psychoanalyse in der modernen Literatur. Kooperation und Konkurrenz*. Herausgegeben von Thomas Anz und Christine Kanz. Würzburg: Königshausen und Neumann Verlag, 1999. S. 111.

<sup>99</sup> Vgl. Freud, Sigmund: *Die Traumdeutung*, a.a.O., S. 385.

<sup>100</sup> Vgl. Aurnhammer, Achim: *Selig, wer in Traumen stirbt. Das literarische Leben und Sterben von Fräulein Else*, a.a.O., S. 509.

Schlupf' unter die Deck':  
*Morgen früh*, wenn Gott will,  
Wirst du wieder geweckt.

Guten Abend, gut' Nacht,  
von Englein bewacht,  
die zeigen im Traum  
dir Christkindleins Baum.  
Schlaf nun selig und süß,  
schau im Traum's Paradies.<sup>101</sup>

Die Formulierung *morgen früh*, welche in Schnitzlers Novelle die Verbfolge umschließet, bildet ein charakteristisches Versatzstück der Schlusszeilen der ersten Strophe. In Elses träumerischem Zustand wird aber das Wieder-geweckt-Sein in ein wiederholtes Nicht-Wecken verwandelt. Auch in der zweiten Strophe lässt sich eine Parallele zum Elses Wunsch nach Schlafen und Träumen erkennen. Das wird noch klarer, wenn man sich auf die Verben *schlafen*, *träumen*, *fliegen* konzentriert. Laut Aurnhammer entstammen sie einem anderen romantischen Lied<sup>102</sup>, und zwar den Schlussversen eines Schlafenliedes von Clemens Brentano, in dem ein Prinz dem Mirtenfräulein singt:

Hörst du, wie die Brunnen rauschen?  
Hörst du, wie die Grille zirpt?  
Stille, stille, laß uns lauschen,  
Selig, wer in Träumen stirbt;  
Selig, wen die Wolken wiegen,  
Wem der Mond ein Schlaflied singt!  
O! wie selig kann der fliegen,  
Dem der Traum den Flügel schwingt,  
Daß an blauer Himmelsdecke  
Sterne er wie Blumen pflückt:  
*Schlafe, träume, flieg*, ich wecke  
Bald dich auf und bin beglückt.<sup>103</sup>

---

<sup>101</sup> Achim von Arnim und Clemens Brentano: *Des Knaben Wunderhorn*, 3. Band, Stuttgart u.a., 1979. S. 304.

<sup>102</sup> Vgl. Aurnhammer, Achim: *Selig, wer in Traumen stirbt. Das literarische Leben und Sterben von Fräulein Else*, a.a.O., S. 509 f.

<sup>103</sup> Brentano, Clemens: *Hörst du, wie die Brunnen rauschen?* In: *Clemens Brentano: Gedichte, Erzählungen, Märchen*, 2. Band. Eingeleitet und herausgegeben von Hans-Georg Werner. Berlin: Union Verlag, 1978, S. 337.

Dem Schlafen, Träumen und Fliegen folgt, genauso wie bei *Gute Nacht, mein Kind*, kein Wecken, sondern das Sterben. Elses Tod wird dabei literarisch romantische Züge tragen und das Schlaflied wird zu einem Sterbelied.

Aurnhammer unterstreicht dabei, dass Elses Authentizität durch diese sogenannte »Gefangenschaft im kunstverklärten Leben«<sup>104</sup> erhöht und nicht gemindert wird. Durch die Ähnlichkeiten und die Kontraste zu dem Wiegen- und Schlaflied nimmt nämlich Elses Sterben die tröstlichen Züge einer süßen Nacht an.

Alles in allem scheint der Tod das einzige Mittel zur Korrektur ihres angeschlagenen Selbstwertgefühls zu sein sowie der Ich-Verlust der Preis für die Selbstbestimmung in solch einer Gesellschaft ist. In seinem Akt der Emanzipation von seiner Familie und der Befreiung von den gesellschaftlichen Ketten hat sie sich für ein Ideal geopfert, das sie das Leben gekostet hat. Die Handlung spielt in der Nacht und das ist entscheidend, weil sich in der Dunkelheit der Nacht die Perspektive ändert. Alles nimmt im Dunkel eine unheimliche Gestalt an und so werden die Todesgedanken näher und aufdringlicher. Die anfängliche melancholische Stimmung des Sonnenuntergangs wandelt sich in Verzweiflung als jeder Bezugspunkt verschwindet und das Dunkel im menschlichen Inneren in Resonanz mit dem Dunkel der Landschaft tritt. Die äußere Stille zwingt dazu, die Geräusche im Inneren anzuhören. Es wächst dadurch das Selbstbewusstsein jener Triebe, die während dem Tag entfernt und heuchlerisch verweigert werden und die in der Nacht heftig einbrechen. Die Nacht erweist sich so als Ort der Demaskierung von sich selbst und den anderen, vor sich selbst und vor den anderen. Else gelingt es, sich ohne Maske vor einer maskierten Gesellschaft zu zeigen, das schafft sie aber nur zu dem Preis, dass für sie dieser demaskierten Nacht kein maskierter Tag mehr folgen wird. Inwiefern und wie die Nacht ihre Macht auch auf die anderen Gäste des Hotels Frattazza ausübt, bleibt offen, die zynischen Kommentare der Tante und Cissy geben allerdings nicht viel Anlass zur Hoffnung. Wenn die Hoffnung an den neuen Tag nicht genug radikalisiert ist, wenn man vor eine Entscheidung gestellt wird, die keine Zeit lässt, um „eine Nacht darüber zu schlafen“, so läuft man Gefahr, in die Nacht zu sinken. Der nächtliche Tod wird zugleich durch den Ton der romantischen

---

<sup>104</sup> Vgl. Aurnhammer, Achim: *Selig, wer in Traumen stirbt. Das literarische Leben und Sterben von Fräulein Else*, a.a.O., S. 81.

Schlaflieder begleitet, die Else von der Grausamkeit ihres Sterbens (und ihres Lebens) bewahren.

## *Traumnovelle*: Die Demaskierung durch die Maske in der träumerischen Nachtreise



*Es fließen ineinander Traum und Wachen,  
Wahrheit und Lüge. Sicherheit ist nirgends.  
Wir wissen nichts vom andern, nichts von uns;  
Wir spielen immer, wer es weiß, ist klug.*

(Arthur Schnitzler)

Die Entwicklung von der Idee bis zur Buchveröffentlichung der *Traumnovelle* hat Schnitzler neunzehn Jahre beschäftigt. Mit zahlreichen Unterbrechungen arbeitet er an der Novelle bereits seit 1907. Die *Traumnovelle* erscheint zunächst in Fortsetzung in *Die Dame* zwischen Dezember 1925 und März 1926 und dann 1926 als Buchausgabe.

Schnitzler hat sich schon lange vor der Niederschrift mit den zentralen Motiven der Novelle beschäftigt. Dass die Nacht ein unverzichtbares Element in Schnitzlers Werk darstellt, bezeugt die Tatsache, dass seine Anwesenheit im Projekt von Anfang an vorgesehen war. Am 15. Juni 1907 trägt Schnitzler in sein Tagebuch ein:

Der junge Mensch, der von seiner schlafenden Geliebten fort in die Nacht hinaus zufällig in die tollsten Abenteuer verwickelt wird – sie schlafend daheim findet wie er zurückkehrt; sie wacht auf – erzählt einen ungeheuern Traum, wodurch der junge Mensch sich wieder schuldlos fühlt<sup>105</sup>.

---

<sup>105</sup> Schnitzler, Arthur: *Tagebücher 1892-1931. 15. Juni 1907*. Unter Mitw. von Peter Michael Braunwarth. Herausgegeben von der Kommission für Literarische Gebrauchsformen der Österreichischen Akademie der Wissenschaften. Wien: Verlag der Österreichischen Akademie

Schnitzler nimmt das Motiv des Traums auf, wie schon der Titel verrät. Neben den sich überlagernden Realitäts- und Illusionsebenen von Traum und Wirklichkeit taucht der Bezug zu erotischen Kräften und Schuldgefühlen auf. Damit wird die Verwandtschaft des Themas mit der Psychoanalyse von vornherein vorweggenommen.

Die Traumnovelle nimmt einen besonderen Ort im Zusammenhang von Schnitzlers Gesamtwerk ein. Was die Form angeht, fällt sofort ins Auge, dass, im Unterschied zu den analysierten Novellen *Leutnant Gustl* und *Fräulein Else*, hier die wesentlichen Leitmotive in eine klassische Form eingefügt werden. Es wird nämlich deutlich, dass ein Erzähler das Geschehen berichtet. Dieser Erzähler hat sich aber so weit aus dem Novellengeschehen zurückgezogen, dass manche Stellen an reine innere Monologe denken lassen, wie diejenigen, die wir in den oben zitierten Novellen wiederfinden. Die Tatsache, dass das Geschehen meist aus der Sicht Fridolins erzählt wird, hat zur Folge, dass der Leser wirkungsvoll in die verwirrenden Abenteuer des Helden hineingezogen wird.

Die Novelle schildert die geheimen Begierden und Träume von dem Arzt Fridolin und seiner Frau Albertine. Beschrieben wird die scheinbar harmonische bürgerliche Ehe der beiden und die unter der Oberfläche versteckten erotischen und gewalttätigen Triebe, die potenziell zur wechselseitigen Entfremdung und Krise führen können. Da Fridolin sein phantastisches Abenteuer in seinem Gang durch die Nacht und Fridolin im Traum erlebt, liegt die Zentralität des Nachtmotives auf der Hand.

Die Zeitspanne erstreckt sich vom Abend bis zum Morgen des übernächsten Tages. Die krisenhafte Gefährdung der Ehe stellt also Schnitzler in einem Zeitraum von 34 Stunden dar, in dem die nicht verwirklichten Wünsche und Sehnsüchte die Beziehung zwischen Fridolin und Albertine bedrohen. Diese Bedrohung ist vom Anfang an anwesend, indem der Text auf die beliebten orientalischen Märchen aus *Tausendundeiner Nacht* anspielt.

»Vierundzwanzig braune Sklaven ruderten die prächtige Galeere, die den Prinzen Amgiad zu dem Palast des Kalifen bringen sollte. Der Prinz aber, in seinen Purpurmantel gehüllt, lag allein auf dem Verdeck unter dem dunkelblauen, sternbesäten Nachthimmel, und sein Blick –«.



Bis hierher hatte die Kleine laut gelesen; jetzt, beinahe plötzlich, fielen ihr die Augen zu<sup>106</sup>.

Durch diese Erzählung, ihre Motive und die zeitliche Situierung zwischen Tag und Nacht und zwischen Wachsein und Träume durchquert den ganzen Text eine märchenhafte Stimmung.

Fridolin und Albertine unterhalten sich am Anfang der Novelle über einen Maskenball, den sie am Vorabend besuchten. Das Gespräch kreist dann um die unerfüllten Sehnsüchte und erotischen Vorstellungen, die beide außerhalb des Ehelebens haben und hatten, die sich aber als reines Gedankenspiel erweisen. Die Konversation wird dann unterbrochen, als Fridolin angerufen wird, weil ein Kranke, den er besucht, gestorben ist und er das Haus verlassen muss.

Die Abschnitte zwei bis vier stellen Fridolins nächtliche Erlebnisse dar, die einen zunehmend surrealen Charakter annehmen. Obwohl es schon Mitternacht ist, kehrt Fridolin nicht nach Hause zurück. Nachdem er kreuz und quer durch die nächtlichen Straßen gelaufen ist, betritt er ein Kaffeehaus. Dort trifft Fridolin einen ehemaligen Studiengefährten, Nachtigall, dessen Namen uns wieder an das bedeutungsreiche Motiv der Nacht erinnert. Bemerkenswert ist die Etymologie dieses Namens: Der nächtliche Galan ist nämlich der nächtliche Sänger. Dadurch wird nicht nur der Bezug zur Nacht deutlich, sondern auch die implizite Bedeutung des Namens. Es handelt sich in der Tat, im Unterschied zu dem ursprünglich vorgesehenen Namen Amsel, um einen Vogelnamen, der den Lockruf der Sinne symbolisiert. Nicht zufälligerweise weckt dieser alte Bekannte Fridolins Neugier und Begierde. Nachtigall, der Pianist geworden ist, führt Fridolin in den geheimnisvollen Maskenball einer geheimen Gesellschaft ein, der um zwei Uhr morgens beginnen soll. Die Zentralität der Nacht erklingt sogar durch die Assonanzen in dem Text »um dreiviertel ein Uhr *nachts*, *nach acht Jahren*, *bestand Nachtigall* darauf, dieses Versäumnis unverzüglich gutzumachen«<sup>107</sup>.

Fridolin besorgt sich Maske und Kostüm. Von den Bräuchen dieser Gesellschaft fühlt er sich verwirrt und fasziniert zugleich. Nachdem er nach einer zweiten Parole gefragt wird, die Fridolin nicht kennt, soll er als Eindringling die Maske ablegen, aber

---

<sup>106</sup> Schnitzler, Arthur: *Traumnovelle*. Fischer Verlag, 1992.

<sup>107</sup> Ebenda, S. 31.

eine Unbekannte erklärt sich bereit, ihn auszulösen.

Fridolin versucht den Begegnungen und Ereignissen der Nacht einen Sinn zu geben, wird aber gewarnt, nicht nachzuforschen. Um vier Uhr morgens kehrt er nach Hause zurück. Die Spannung steigert sich noch mehr, als Albertine ihm von einem Traum erzählt, in dem er gefangen genommen und zum Tode verurteilt wird. Es ist hier die Rede von einer „Fürstin des Landes“, deren Begnadigungsangebot Fridolin aus Treue zu seiner Braut mehrmals ablehnt. Erstaunlicherweise korrespondiert Albertines Traum mit Fridolins nächtlichen Erlebnissen. Die Fürstin des Landes, die ihm die Todesstrafe ersparen will, korrespondiert mit Fridolins unbekannter Warnerin. Albertines freier Liebesgenuss entspricht in Umkehrung Fridolins unerfüllter Triebhaftigkeit in der Geheimgesellschaft. Fridolin beschließt, seine nächtlichen Erlebnisse zum Ende zu bringen und sie dann Albertine zu erzählen, um sich so an ihr zu rächen. Man nimmt an, dass ihr Traum nicht nur Traum ist, genauso wie die nächtlichen Erlebnisse Fridolins, vor allem der Maskenball, nicht nur Wirklichkeit sind.

Am Tag danach liest Fridolin in der Abendzeitung, dass eine junge Dame mit den Anzeichen einer schweren Vergiftung gestorben ist und in einem vornehmen Hotel aufgefunden wurde. Fridolin prüft in der Pathologie, ob die Tote die maskierte Dame sein könnte. Es bleibt am Ende aber offen, ob sie tatsächlich die geheimnisvolle Retterin ist und so kehrt Fridolin nach ergebnisloser Nachforschung nach Hause zurück. Er beabsichtigt, Albertine die Erlebnisse der vergangenen Nacht als einen Traum darzustellen, aber als er seine Maske auf seinem Kissen entdeckt, bricht er in Tränen aus, und er erzählt alles, weil er versteht, dass sie bereit ist, ihm zu verzeihen. Die Geschichte endet mit einer Art Versöhnungsszene, in welcher Fridolin und Albertine beide dankbar sind, dass es das Schicksal in Traum und Wirklichkeit gut mit ihnen gemeint hat.

Die Novelle stützt sich vollständig auf das Prinzip der entgegengesetzten Polaritäten. Die geheimnisvolle und märchenhafte Atmosphäre wird sowohl stilistisch als auch motivisch durch das Spannungsfeld zwischen zwei gegensätzlichen Welten deutlich: einerseits die bürgerliche, scheinbar sichere und moralische Welt, andererseits die surreale, gefährliche, geheime Gegenwelt. Während die erste dem Motiv des Lichtes und des Tages zugeordnet ist, scheint die zweite ihre Wurzeln in der Dunkelheit der

Nacht zu senken. Es ist also gerade die Nacht, welche die Bedrohung bürgerlicher Scheinordnung verkörpert.

In ihrer Analyse der Rahmenstruktur der Traumnovelle weist Elisabeth Lebensaft daraufhin, dass die Entwicklung der Novelle eben durch das Gegensatzpaar Abend-Morgen dargestellt ist<sup>108</sup>. Der Abend nimmt von Anfang an einen traumhaften Charakter an. Das signalisieren bereits die Märchenelemente, beziehungsweise das Eingangszitat aus Tausendundeine Nacht. Unter den wichtigsten Stimmungsträgern findet man gerade den dunkelblauen Nachthimmel. Es ist neun Uhr abends und die Lektüre der Erzählung aus *1001 Nacht* klingt wie eine Vorwegnahme der märchenhaften Züge, die solche Nacht sowohl für Fridolin als auch für Albertine annehmen wird.

Auf der gleichen Linie betont Wolfgang Lukas in seinem *Das Selbst und das Fremde. Epochale Lebenskrisen und ihre Lösung im Werk Arthur Schnitzler* wie relevant die Opposition hell-dunkel ist. Das bürgerliche Leben spielt sich am Tag im Hellen ab, während sich das Leben der Geheimgesellschaft in der Nacht, im Dunkel oder alternativ in einer blendenden Helle zuträgt<sup>109</sup>: »Nacht war um ihn, in einiger Entfernung über ihm, dort, wo der Wagen seiner warten sollte, leuchtete trübrötlich eine Laterne«<sup>110</sup>, »Das Zimmer war ganz hell, aber draußen vor dem Fenster war finstere Nacht«<sup>111</sup>.

Man kann sich zu diesem Zeitpunkt fragen, welche Aspekte die Nacht gefährlicher als den Tag machen. In der Nacht sind Wirklichkeit und Traum austauschbar, in der Nacht nimmt man die gefährliche Verrückung der Wertgrundsätze wahr, die das Unbewusste hervorrufen kann, in der Nacht tauchen dunkle Gänge, Maskenspiel, Zwielficht, Verwirrung auf. Der Tag wird hingegen durch Geräusche von der Straße, Lichtstrahl und Kinderlachen charakterisiert. Der Beginn des neuen Tages wird so zum Symbol für die Überwindung des Nachtgeschehens und die Wiederherstellung der Ordnung.

Das, was in der Nacht geheim war, erweist sich bei Tageslicht als nüchterne

---

<sup>108</sup> Vgl. Lebensaft, Elisabeth: *Anordnung und Funktion zentraler Aufbauelemente in den Erzählungen Arthur Schnitzler*. Phil. Diss. Universität Wien 1970. S. 70-72.

<sup>109</sup> Vgl. Lukas, Wolfgang: *Das Selbst und das Fremde. Epochale Lebenskrisen und ihre Lösung im Werk Arthur Schnitzler*. München: Fink, 1996. S. 42.

<sup>110</sup> Schnitzler, Arthur: *Traumnovelle*, a.a.O., S. 54.

<sup>111</sup> Ebenda, S. 62.

Alltäglichkeit. Sogar die geheimnisvolle Villa erscheint nicht so steil wie in der Nacht erschienen wurde. Jede Station seiner nächtlichen Reise wird am Morgen des geheimnisvollen Charakters beraubt. Im Traum und in nächtlichen Erlebnissen geraten aber die Ehegatten in den seelischen Abgrund.

Besonders mit dem Leitmotiv des Traums kommt Schnitzler so nah an Freud heran, denn er erfüllt eine kathartische Funktion in der Novelle. Dass die Traumdeutung die *via regia* zur Kenntnis des Unbewussten im Seelenleben ist, hatte schon Freud ausgiebig untersucht. Im Traum verarbeitet man das Traummaterial, beziehungsweise geheime Wünsche, Erfahrungen aus der Kindheit, Tagesreste, die verdrängt worden waren und im Traum Ausdruck finden. Die Aufgabe der Traumdeutung ist es, die versteckte Bedeutung zu entschlüsseln. Im Traum werden nämlich die verborgenen Empfindungen ins Bewusstsein gehoben sowie alles, was im wachen Zustand unerkannt bleibt. Im Gegensatz zu Freud ist Schnitzler davon überzeugt, dass im Halbbewusstsein eine Verbindung zwischen Es, Bewusstsein und Unbewusstem besteht. Die Macht des Unbewussten ist sowieso nicht durch die Kontrolle des Bewusstseins zu bändigen, aber in dem Mittelbewusstsein besteht die Möglichkeit, sich der eigenen psychischen Dynamiken bewusst zu werden.

Die Tatsache, dass im Unterschied zu dem Traumerlebnis von Albertine Fridolins Erfahrung eher konkret scheint, ändert nichts daran, dass in seinem nächtlichen Abenteuer (un)verkleidete Wünsche auftauchen. William H. Rey spricht von polaren und zugleich entsprechenden Situationen in Bezug auf die Erfahrungen, die Albertine und Fridolin machen. Er arbeitet die Parallelität zwischen Fridolins realen, aber traumähnlichen Erlebnissen und Albertines geträumten Erlebnissen heraus<sup>112</sup>. Was die vorliegende Arbeit unterstreichen will, ist, dass diese Parallelität ausgehend von Schnitzlers Auffassung vom Mittelbewusstsein zu betrachten ist. Beide die Erfahrungen von Fridolin und Albertine sind als Mittelbewusstseinerfahrungen zu sehen, und als solche finden sie nachts statt, weil die Nacht als Tor zum Mittelbewussten auftritt.

Herbert Knorr sieht Fridolins Stationen bei seinem Gang durch die Nacht als Entwicklungsgang an im Hinblick auf eine zunehmende Entfremdung. Er liest sogar das

---

<sup>112</sup> Vgl. Rey, William H.: Arthur Schnitzler. *Die späte Prosa als Gipfel seines Schaffens*. Berlin: Erich Schmidt Verlag, 1968. S. 98 f.

Villengeschehen als eine Projektion von Fridolins Unbewusstem, die wie ein Traum verarbeitet werden soll, und das würde auch die Wirkung der Parole „Dänemark“ erklären<sup>113</sup>. Vor diesem Wort erschreckt nämlich Fridolin, weil sie die Verbindung zwischen dem, was er und seine Ehefrau dort erlebt haben und was er jetzt erwartet, darstellt. Nichts wird dem Zufall überlassen. Fridolins nächtliche Begegnungen haben einen bestimmten Zweck. Nachtigall und Adler sind zwei wichtige Figuren. Wie schon vorangegangen, sind die Namen beider Personen dem Tierreich entnommen. Der Name Nachtigall verweist auf die Musik, der Name Adler auf das genaue Hinsehen des sezierenden Pathologen. Beide Figuren üben einen großen Einfluss auf Fridolins Erfahrungen aus. Der gemeinsame Nenner ist die Nacktheit des weiblichen Körpers, durch Nachtigall in der Geheimgesellschaft und durch Adler im Leichensaal, beziehungsweise in den Konnotationen des Eros und des Todes. Adler und Nachtigall scheinen so Fridolin in den Untergrund seiner Psyche zu begleiten und ihn auf die Begegnung mit den unbekanntenen Kräften des Weiblichen vorzubereiten. Er schwankt in der Einschätzung der Frauen, mit denen er zu tun hat. Man kann daraus schlussfolgern, dass auch seine Auffassung von der Frau polarisiert ist. Er behandelt sie entweder als anständige Frau oder Hure. Die Frau, die sich für ihn opferte, sprengt in diesem Sinne jeden Rahmen, deswegen sucht er mit Dringlichkeit nach einer Erklärung. Die Imago der Retterin und jene der Sünderin kollidieren und machen es ihm unmöglich, seine immer surrealen nächtlichen Erlebnisse in seine Denkmuster aufzunehmen. Vergeblich versucht er noch einmal, den Erlebnissen der vergangenen Nacht bei Tageslicht und mit prüfendem Verstand nachzugehen. Es ist alles umsonst, weil nur die Nacht den Zauber der ursprünglichen Triebe entfaltet: »Vielleicht gibt es Stunden, Nächte, dachte er, in denen solch ein seltsamer, unwiderstehlicher Zauber von Männern ausgeht, denen unter gewöhnlichen Umständen keine sonderliche Macht über das andere Geschlecht innewohnt?«<sup>114</sup>.

Nachts treten alle diejenigen, denen Fridolin begegnet, unter die Oberfläche der gesellschaftlichen Ordnung ein, am Tag kehren alle in den sozialen Bereich zurück. Die erotischen Wünsche, die aus der täglichen Reflexion verbannt werden, entziehen sich

---

<sup>113</sup> Knorr, Herbert: *Experiment und Spiel – Subjektivitätsstrukturen im Erzählen Arthur Schnitzler*. In: *Europäische Hochschulschriften. Reihe 1. Deutsche Sprache und Literatur*, 1020. Band. Frankfurt am Main: Peter Land AG, 1988. S. 189-211.

<sup>114</sup> Schnitzler, Arthur: *Traumnovelle*, a.a.O., S. 55.

während der Nacht der Kontrolle Fridolins und der Gesellschaftsnorm. Die Nacht ist der Ort, wo die Beschränkungen von sozialer Rolle und Bewusstseinskontrolle für Augenblicke aufgehoben werden. Schnitzler deutet damit das Gefangensein der Bürger in ihren Konventionen und ihren Ansprüchen an den Eindruck einer polarisierten und teilweise kranken Gesellschaft. Die Welt scheint ein Doppelleben zu führen: Bei Tag die bürgerliche Existenz, in der Nacht das Abenteuer. Im Grunde genommen ist Fridolin ein Zuschauer angesichts der Doppelsexistenz, die alle zu führen scheinen. Ein Zuschauer bleibt er aber, genauso wie in einem Traum, in dem alles konkret scheint, jedoch nicht greifbar ist. Fridolin begegnet nämlich in den zwei Nächten, die er allein verbringt, vielen Personen, aber die Begegnungen bleiben flüchtig und enigmatisch. Die sexuellen Wünsche bleiben nur Fantasie und finden keine reale Umsetzung. Nie setzt er seine Wünsche wirklich um, alles bleibt Traum und Vorstellung. Fridolin wittert in der Nacht die realen erotischen Angebote, begeht aber keinen Ehebruch. In der Episode mit Marianne weist er ihr Liebesangebot zurück, die sexuellen Wünsche bei der Prostituierten Mizzi konkretisieren sich nicht.

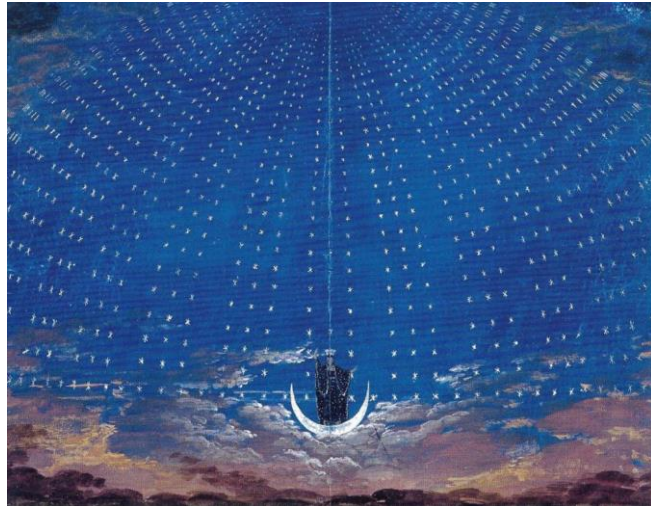
Fridolin bricht also aus den bürgerlichen Strukturen seines Daseins aus, wird aber nur etwas teilbewusst, was aus ihren Tiefen aufsteigt. In seinen nächtlichen Eskapismusimaginationen spielt Fridolin mit den Grenzen seines Bewusstseins, indem er die Labilität zwischen Wirklichkeit und Fantasie erfährt und in die Dimension des Mittelbewusstseins gelangt. Es handelt sich um dieselbe labile Grenze zwischen Wahrscheinlichkeit und Verwirrung, die man im Träumen wiederfindet. Viele Details tragen übrigens zur verträumten Atmosphäre bei. Die Augen der Frauen sind häufig halb geöffnet und die Stimmen erreichen Fridolins Ohr oft nur gedämpft. Der Übergang von Traum und Wachzustand wird mehrfach und unterschiedlich zum Ausdruck gebracht und alles geschieht wie in Nebel gehüllt.

Das Verhältnis von Wirklichkeit und psychischem Innenleben steht auch im Vordergrund von Albertines Traum. Elemente aus dem Alltag vermischen sich mit den Traummotiven. Das Märchen, das die Tochter am Anfang vorgelesen hat, wird bei der Darstellung der Hochzeitsnacht wieder aufgegriffen.

Mit einem Male standest du davor, Galeerensklaven hatten dich hergerudert, ich sah sie eben im Dunkel verschwinden. Du warst sehr kostbar gekleidet, in Gold und Seide, hattest einen Dolch mit

Silbergehänge an der Seite und hobst mich aus dem Fenster. Ich war jetzt auch herrlich angetan, wie eine Prinzessin, beide standen wir im Freien im Dämmererschein und feine graue Nebel reichten uns bis an die Knöchel<sup>115</sup>.

Auch das Motiv des Sternenhimmels kommt wieder vor, doch davon wird die Künstlichkeit hervorgehoben: »Über uns aber war ein Sternenhimmel so blau und weit gespannt, wie er in Wirklichkeit gar nicht existiert, und das war die Decke unseres Brautgemachs«<sup>116</sup>. Genauso wie



es bei Fridolins Erlebnis der Fall war, ist auch hier der Leser dazu gezwungen, auf eine klare Grenzziehung zwischen Traum und Wirklichkeit zu verzichten, um auf der Ebene der Uneindeutigkeit zu schweben, die von dem Einbruch der Nacht verursacht wird. Gerade in diesem Moment beginnt die Schutzbarriere zu schwinden, sodass Fridolin und Albertine mit dem sonst in Schach gehaltenen erotischen Trieb konfrontiert werden. In die Welt des Tages, der Ordnung, der Sittlichkeit brechen die nächtlichen Gewalten des Eros ein. Das Bewusste sieht sich bedroht von dem Unbewussten<sup>117</sup>.

Fridolins und Albertines Erlebnisse stammen aus der Innenwelt und speziell den Urlaubsbegegnungen in Dänemark, wo beide Lust auf ein erotisches Abenteuer gehabt hatten. Die sich eingestandenen Träume am Anfang rufen in ihnen eine erotische Gier und die über die Jahre verdrängte Libido wird in dieser Nacht freigesetzt. Die Bezüge zu den vergangenen Erfahrungen sind allgegenwärtig: Die Parole des Balls, an dem Fridolin teilnimmt, lautet „Dänemark“ und in Albertines Traum trägt die Fürstin Züge der dänischen Strandbegegnung.

---

<sup>115</sup> Schnitzler, Arthur: *Traumnovelle*, a.a.O., S. 61.

<sup>116</sup> Ebenda, S. 61.

<sup>117</sup> Vgl. Rey William H.: Arthur Schnitzler. *Die späte Prosa als Gipfel seines Schaffens*, a.a.O., S. 98 f.

In der Nacht vollbringt sich das Wechselspiel zwischen Innenwelt und Außenwelt, zwischen Alltagswirklichkeit und geheimen Träumen, zwischen bürgerlicher Moral und sexuellen Trieben, beziehungsweise Fantasien. Inwiefern kann man sagen, dass diejenige von Albertine und Fridolin eine erhellende Reise in die Dunkelheit darstellt? Und wieso ist gerade die Nacht, der am besten geeignete Ort einer Demaskierung vor sich selbst und vor den Anderen?

Das Geheimnisvolle dieser Novelle rührt von der Entdeckungsreise ins Selbst her, die Fridolin und Albertine in der Nacht unternehmen. Diese Reise folgt nicht zufällig der freudianischen Richtung eines Abstiegs in die Tiefen der eigenen Psyche. Die Nacht führt zur intuitiven Erkenntnis des Mittelbewussten und zur Bewältigung der Konflikte in der eigenen Seele und in den Beziehungen zwischen Menschen. Dazu führt aber die Nacht nicht bevor sie die Protagonisten an eine Extremsituation geführt hat. Sie wirft die Helden in einen archaischen Konflikt, der durch Triebunterdrückung bis dahin nicht zur Sprache gekommen war. Obwohl Arthur Schnitzler eher sachlich und distanziert schreibt, veranschaulicht er sehr genau sowohl die Motive als auch die psychologische Entwicklung von Fridolin und Albertine, und es gelingt ihm zugleich, eine geheimnisvolle, teilweise surreale Atmosphäre zu schaffen. Die Nacht wird zu einem Fenster, das die Schau ins Innere ermöglicht, in die Welt der verdrängten Sehnsüchte der Protagonisten.

Wie schon betont, steht dem Hervortreten der Lust die Notwendigkeit, sie zu beherrschen, gegenüber. Das Thema der Triebentfesselung und Triebbeschränkung ist in der Novelle mit dem dialektischen Leitmotiv der Ent- und Bekleidung eng verknüpft. Die Maske, die leitmotivisch sich durch die Novelle zieht, erscheint als Dingsymbol verborgener Triebe und des antagonistischen Wunsches, sie auszuleben. Wunsch und Versagung, Trieb und Verzicht, Untreue und Liebe, Aggression und Zuneigung wirken in den beiden Hauptpersonen zugleich gegeneinander. Auch in dem Höhepunkt der Spannung der Erzählung, nämlich in der Maskenballszene, bilden die sexuelle Zügellosigkeit und Keuschheit die zwei wichtigsten entgegengesetzten Polen. Die Maske verkörpert ein Zeichen der Sicherheit, hinter der die Normen und Werte der bürgerlichen Existenz versteckt bleiben, um sich der Lust hingeben zu können. Es ist kein Zufall, dass Fridolin sich von den sexuellen Angeboten immer wieder zurückhält, bis außerordentliche Umstände ihm eine andere Identität verleihen. Als er die Möglichkeit bekommt, an einem geheimen Ritual teilzunehmen, fühlt er sich bereit,



nachzugeben. Marianne und Mizzi wecken den erotischen Trieb in ihm, doch die konkrete Möglichkeit hat Fridolin erst, als er in der Kollektivität eines ritualisierten Rollenspiels der Ausschweifung hingeben kann. Fridolin erlebt sich plötzlich als jemand anderer, weil er maskiert ist, weil er nicht erkannt werden kann und zugleich den anderen nicht ins Gesicht blicken kann. Fridolin ist aber eigentlich nicht jemand anderer, im Gegenteil ist er seinem Ur-selbst nah, wie nie vorher. Den Symbolcharakter der Larve kann man mit den folgenden Worten von Hertha Krotkoff zusammenfassen:

Das Maskensymbol tritt in den zwei eng miteinander verbundenen Erscheinungsformen von Larve und Maskenkostüm. Das Larvensymbol wird [...] mit der Symbolik von Licht und Dunkel in Verbindung gebracht. Er unterstreicht damit die Zugehörigkeit dieses Symbols zu der Sphäre der Nacht, der aber in dieser Novelle eine besondere Rolle zukommt. Von einer bloßen Bezeichnung für eine Tageszeit weitet sich der Begriff zu einem Lebensraum für das Triebhafte, Ordnungsfeindliche und Asoziale im Menschen aus. Dieser Symbolcharakter des Maskenmotives verleiht aber einigen Episoden des Handlungsablaufes eine weitere Dimension und Perspektive<sup>118</sup>.

Das Maskenmotiv kann also ein Zeichen der Trennung zwischen sozialem Ich und primitiven Trieben sein, die meistens gebändigt oder verdrängt werden. Die Bälle der Geheimgesellschaft, die an die antiken Bacchusfeste erinnern, verlangen die dionysische Verschmelzung der Identität in dem orgiastischen Kollektiv. Den Verlust der eigenen Identität erlebt Fridolin als eine Art Tod, wie schon die Kutsche suggeriert, die ihn zum Kostümverleiher und zum Schauplatz des Balls bringt, der schwarz ist und ihn an eine „Trauerkutsche“ erinnert. Hinzu kommt, dass der Tod nach Freud häufig durch Ortswechsel und Abreise abgebildet wird.

Die Maske stellt demzufolge auch einen Persönlichkeitsverlust dar, den Wiedergewinn einer Anonymität auf Kosten der Individualität, wie die typisierten Kostüme statt individueller Kleidung beweisen. Diesbezüglich verdient die Wahl der Bekleidung in der Ballszene besondere Achtung. Zuerst sind die Frauen in Nonnenkleidung verhüllt, dann nackt. Interessanterweise wird der entfesselten

---

<sup>118</sup> Krotkoff, Hertha: *Themen, Motive und Symbole in Arthur Schnitzlers Traumnovelle*. In: *Modern Austrian Literature. Journal of the International Arthur Schnitzler Research Association*, Nr. 5, 1-2, 1972. S. 86.

Sexualität nicht die domestizierte Sexualität gegenübergestellt, sondern die extreme Nichtsexualität. Das zentrale Merkmal der Geheimgesellschaft ist die Entindividualisierung. Indem er die beide Erotikmodelle der bürgerlichen Welt und der Geheimgesellschaft gegenübergestellt, erklärt Lukas wie, im Unterscheid zum bürgerlichen Leben, wo das Gesicht unverhüllt ist und der Körper verhüllt bleibt, sind in der Geheimgesellschaft die Gesichter als Zeichen von Identität verhüllt, wobei der Körper unverhüllt und nackt bleibt<sup>119</sup>: »[...] Frauen standen unbeweglich da, alle mit dunklen Schleiern um Haupt, Stirn und Nacken, schwarze Spitzenlarven über dem Antlitz, aber sonst völlig nackt«<sup>120</sup>. Dort, wo die Kleider fallen, treten die Wünsche nach Lusterfüllung ungehemmt hervor, und eine Welt jenseits bürgerlicher Verhüllungen eröffnet sich.

Die Maske ermöglicht die Verkleidung individuellen Triebverlangens, aber als eine Tarnung, die jederzeit fallen kann. In der Gesellschaft der Nackten, Maskierten und Kostümierten ist die unmaskierte individuelle Person ungeschützt. Fridolin hat große Angst, demaskiert zu werden, als würde das bedeuten, nackt unter Angekleideten zu sein. Es ist nämlich die Maske, die das Subjekt stabil und integer hält. Die Bedrohung der Demaskierung, nachdem Fridolin erkannt wird, stellt eine Entblößung dar, die Vernichtung bedeutet. Die maskierte geheimnisvolle unbekannte Dame übernimmt diese Strafe und sühnt, indem sie sich entlarven lässt und für die Mitglieder der Gemeinschaft in ihrer realen Erscheinung sichtbar wird.

Die Maskierung beschränkt sich nicht auf die Gesichter der Ballteilnehmer, sondern erstreckt sich auf die Umgebung des Ereignisses, die am Tag danach ganz anders aussieht, als sie Fridolin in der Nacht erschienen war:

Er kam an die Stelle, wo rechts die Seitenstraße abbiegen mußte, in der das geheimnisvolle Haus stand; er konnte nicht fehlgehen; sie führte nach abwärts, aber keineswegs so steil, als es ihn nachts im Fahren gedünkt hatte. Eine stille Gasse. In einem Vorgarten standen Rosenstöcke, sorgfältig in Stroh gehüllt, in einem nächsten stand ein Kinderwägelchen; ein Bub, ganz in blaue Wolle gekleidet, tollte hin und her; vom Parterrefenster aus schaute eine junge Frau lachend zu. Dann kam ein unbebauter Platz, dann ein wilder eingezäunter Garten,

---

<sup>119</sup> Vgl. Lukas, Wolfgang: *Das Selbst und das Fremde. Epochale Lebenskrisen und ihre Lösung im Werk Arthur Schnitzler*, a.a.O., S. 43.

<sup>120</sup> Schnitzler, Arthur: *Traumnovelle*, a.a.O., S. 45.

dann eine kleine Villa, dann ein Rasenplatz, und nun, kein Zweifel – dies hier war das Haus, das er suchte. Es sah keineswegs groß oder prächtig aus, es war eine einstöckige Villa in bescheidenem Empirestil und offenbar vor nicht allzu langer Zeit renoviert<sup>121</sup>.

Angesichts dieser Erwägungen stellt sich eine entscheidende Frage: Welche der zwei Seiten des Menschen, beziehungsweise des Hauses ist die authentische, diejenige, die man während des Tages zeigt, oder diejenige, die in der Nacht ans Licht kommt? Das heißt, erweist sich die Nacht als Ort der Maskierung, oder handelt es sich eher um eine Demaskierung? Treten wir einen Schritt zurück. Die Novelle spielt mit der Ambiguität, zwischen dem, was real ist, und dem, was es nicht ist, zwischen authentisch und künstlich, und das gilt gleichermaßen sowohl für Fridolins nächtliche Erfahrungen als auch für Albertines Traum akzentuiert. Albertine, die nach außen hin ein perfektes Eheleben mimt, offenbart im Traum ihren psychischen Konflikt. Das Wegfallen örtlich und zeitlich bestimmter Grenzen wird in Albertines Traum veranschaulicht:

»[...]Also – mir war, als erlebte ich unzählige Tage und Nächte, es gab weder Zeit noch Raum, es war auch nicht mehr die von Wald und Fels eingefriedete Lichtung, in der ich mich befand, es war eine weit, unendlich weithin gedehnte, blumenbunte Fläche, die sich nach allen Seiten in den Horizont verlor [...].«<sup>122</sup>

Das Motiv des Nacktseins als Zeichen von Verwundbarkeit spielt auch in Albertines Traum eine zentrale Rolle.

» [...] Da standest du nun mit nach rückwärts gefesselten Händen und nackt. Und so wie ich dich sah, obwohl ich anderswo war, so sahst du auch mich, auch den Mann, der mich in seinen Armen hielt, und alle die anderen Paare, diese unendliche Flut von Nacktheit, die mich umschäumte, und von der ich und der Mann, der mich umschlungen hielt, gleichsam nur eine Welle bedeuteten.«<sup>123</sup>

Albertine spürt, wie sehr Fridolin sich von ihr entfernt hat und bestraft ihn dafür im Traum brutal. Aus dieser Auseinandersetzung mit ihrem Es-Trieb, geht Albertine aber

---

<sup>121</sup> Ebenda, S. 76 f.

<sup>122</sup> Ebenda, S. 65.

<sup>123</sup> Ebenda, S. 66.

gestärkt hervor. Das Bewusstwerden ihres inneren Konflikts ermöglicht es ihr, den Konflikt in Fridolin besser zu verstehen. Sie findet ein neues Gleichgewicht, indem sie in der Lage ist, ihren Traum aus der Ich-Sicht zu deuten, ohne den Normen des Überichs zum Opfer zu fallen. Ihr Traum dient als Interpretationsschlüssel für die Nacht, in der auch Fridolin Gefahr läuft, sich zu verlieren, genauso wie Fridolins Erfahrung ihrem Traum eine wirkliche Gestalt verleiht. Das Bindeglied zwischen Traum und Wirklichkeit, Fantasie und Alltag, Realität und Vision ist gerade die Maske. Albertine hat Fridolins Maske auf das Polster seines Bettes gelegt und damit weiß er, dass seine schlafende Frau die Verwirrungen seiner nächtlichen Erlebnisse ahnt. Die Maske deutet auf das Nachwirken des Nachtgeschehens an, sodass man in gewisser Weise feststellen kann, dass durch die Maske auf dem Kopfkissen Albertine Fridolin demaskiert hat.

Auch für Martin Swales spricht das Maskenmotiv eine große Rolle. Der symbolische Umfang der Maske zeigt sich besonders in jenem Moment, in dem die zwei Welten einander gegenüberliegen:

This is the most richly symbolical, and yet at the same time the most human and touching moment in the story. Fridolin realizes that Albertine has put the mask there as a kind of joke – “in der zugleich eine milde Warnung und die Bereitwilligkeit des Verzeihens ausgedrückt schien“. At the symbolical level, however, the incident focuses the confrontation between the two worlds. The mask, symbol of the anonymity of sexual adventure, is placed on Fridolin’s pillow next to his wife. Fridolin is forced to see the mask in the immediate and actual context of his marriage to Albertine<sup>124</sup>.

Anders gesagt, wird in diesem Moment die Maske zum Zeugnis von Fridolins Reise in die Nacht, die sich als Reise in das Mittelbewusstsein zu betrachten lässt. Fridolin überlebt die nächtliche Auseinandersetzung mit seiner Triebwelt und muss jetzt dieser Reise einen Sinn geben. Die Sinngebung wird nur dadurch möglich, dass er die zwei Welten, die sich in der Halbbewussten treffen, vor sich deutlich sieht und die innere Spaltung mit Albertine zu verarbeiten schafft. Gestaltet wird hier die Rettung der Gattenlieben vor dem Angriff der seelischen Unterwelt. Albertine ahnt und versteht,

---

<sup>124</sup> Swales, Martin: *Arthur Schnitzler. A Critical Study*. Oxford: Oxford University Press, 1971. S. 146 f.

was in ihrem Mann vorgeht; sie ist in der Lage, Erlebnisse und Traum in die recht begrenzte Sicht zu rücken. Am Ende scheinen so Triebhaftigkeit und Gesetz, Chaos und Regel, Genuss und Aggression, eine unaufhebbare Einheit einzugehen. Der Konflikt zwischen individueller Subjekthaftigkeit und anonymer Kollektivierung löst sich in dem Mittelbewussten und in dem Bewusstsein, dass diese beiden zwei Seiten der gleichen Entwicklung bezeichnen. Es ist ja ein Grundgedanke Schnitzlers, der an Nietzsche und an den reifen Freud erinnert, dass sich hinter dem scheinbaren Gegensatz der Gefühle, wie hinter allen Gegensätzen, eine tiefere Verbindung versteckt<sup>125</sup>. Dem Wirren der Nacht geht also die ethische Bindung der Ehe und das Wissen um ihre Fragilität gestärkt hervor, sodass, statt mit dem Bruch der Beziehung zu enden, die Gefährdung als eine Katharsis wirkt. Aus der Ehekrise gehen Fridolin und Albertine beide mit einem größeren Verständnis füreinander hervor und mit der Bereitschaft, sich selbst in Frage zu stellen:

»Was sollen wir tun, Albertine?« Sie lächelte, und nach kurzem Zögern erwiderte sie: »Dem Schicksal dankbar sein, glaube ich, daß wir aus allen Abenteuern heil davongekommen sind – aus den wirklichen und aus den geträumten.« »Weißt du das auch ganz gewiß?« fragte er. »So gewiß, als ich ahne, daß die Wirklichkeit einer Nacht, ja daß nicht einmal die eines ganzen Menschenlebens zugleich auch seine innerste Wahrheit bedeutet.« »Und kein Traum«, seufzte er leise, »ist völlig Traum.«<sup>126</sup>.

Die *Traumnovelle* ist das einzige Werk, das nicht mit der persönlichen Katastrophe einer Figur, dem Ende einer menschlichen Beziehung oder zumindest mit Resignation endet<sup>127</sup>. Das Ende ist hier für Schnitzler untypisch optimistisch. Fridolins nächtliche Erlebnisse und Albertines Traum haben die Eheleute für das wechselseitige Verstehen und Verzeihen reifen lassen. Am Ende ihres Traumes ist Albertine tiefer mit ihm verbunden, wegen eines Gefühls von Schuld, und zeigt ihm jetzt mit Gewissheit den Weg. In ähnlicher Weise findet eine Entwicklung in Fridolins Inneren im Hintergrund statt. Er wird sich nämlich seiner ausschließlichen Liebe zu Albertine bewusst, die keine

---

<sup>125</sup> Vgl. Rey, William H.: Arthur Schnitzler. *Die späte Prosa als Gipfel seines Schaffens*, a.a.O., S. 113.

<sup>126</sup> Schnitzler, Arthur: *Traumnovelle*, a.a.O., S. 100 f.

<sup>127</sup> Vgl. Scheible, Hartmut: *Liebe und Liberalismus. Über Arthur Schnitzler*. Aisthesis Verlag, Bielefeld, 1996. S. 178.

anderen sexuellen Erlebnisse zulässt.

Beide Ehepartner haben Erfahrungen gemacht, die sie befähigen, sich besser zu verstehen und zu verzeihen. Sie sind sich der Unbestimmbarkeit der Wirklichkeit bewusst und der unmöglichen Scheidung von Traum und Realität. Psychologisch gesprochen wird ein psychisches Gleichgewicht erreicht, aber sie sind jetzt sich bewusst, dass das keineswegs ein für alle Mal gesichert ist, sondern immer wieder erreicht werden muss, durch tägliche Arbeit in der Beziehung.

»Nun sind wir wohl erwacht«, sagte sie – »für lange.« Für immer, wollte er hinzufügen, aber noch ehe er die Worte ausgesprochen, legte sie ihm einen Finger auf die Lippen und, wie vor sich hin, flüsterte sie: »Niemand in die Zukunft fragen.«<sup>128</sup>

Die Zukunft bleibt offen, weil alles das, was zum Menschlichen gehört, nicht vorhersehbar ist und weil ein zu genaues Analysieren und Erkennen doch nur einen Teil der Wahrheit trifft, gerade weil so viele Triebe in einer Seele wohnen. Albertine und Fridolin sind letztendlich wach, aber wie Swales betont, impliziert das Erwachtsein eine Bejahung des Alltags, wobei die Macht, die immer gegebene Möglichkeit des Abenteuers, nicht geleugnet wird. Erwacht kann man nur sein, wenn man die Nacht überlebt.

Fridolin und Albertine liegen am Ende der Novelle nebeneinander bis der neue Tag anbricht, »und bis es wie jeden Morgen um sieben Uhr an die Zimmertür klopft [...] und mit den gewohnten Geräuschen von der Straße her, einem sieghaften Lichtstrahl durch den Vorhangspalt und einem hellen Kinderlachen von nebenan der neue Tag [beginnt]«<sup>129</sup>. Die Korrespondenz von Anfangs- und Schlusszene, die Form der Rahmung bei Schnitzler und die Wiederaufnahme des Anfangsmotives am Ende können auf eine Zirkularität der Erzählweise vermuten lassen. Der erste und der letzte Abschnitt sind wie Frage und Antwort, Problem und Lösung miteinander verbunden und geben der Erzählung einen kreisförmigen Handlungsverlauf, eine zyklische Handlungsführung und Kreisstruktur, die sich besonders durch die Figur des Kindes zeigt, das am Anfang und am Ende auftaucht.

---

<sup>128</sup> Schnitzler, Arthur: *Traumnovelle*, a.a.O., S. 101.

<sup>129</sup> Ebenda.

In Bezug auf das Ende der Novelle ist aber zu bemerken, dass diese rückführende Linie nicht im selben Punkt, sondern auf einer erhöhten Ebene mündet und eine spiralförmige Bewegung ausdrückt<sup>130</sup>. In diesem Sinne vollzieht sich in dieser letzten analysierten Novelle eine vollständige Demaskierung der Figuren, die im Reich des Mittelbewussten, beziehungsweise der Nacht, mit den tagsüber unterdrückten Trieben in Kontakt getreten sind. In Unterschied zu den vorherigen Analysierten Novellen verwirklicht hier die Nacht ihres Potentials. Die Nacht des Ehepaars beschränkt sich nicht auf die Demaskierung des Individuums, sondern geht noch weiter mit der Schöpfung eines authentischen Ichs. Die Novelle endet nicht nur mit dem Bewusstwerden der Gefährdung der Verstrickungen einer Nacht, sondern auch mit der Möglichkeit eines Neubeginns. Der Neubeginn ist nur möglich, wenn man die Dunkelheit der Nacht durchquert, wie Schrimpf unterstreicht:

Die unabdingbare Voraussetzung für die Verwirklichung wesentlicher menschlicher Beziehung ist das demütige Wissen um die Grenzenlosigkeit und gefährliche Wandelbarkeit seelischer Vorgänge, für die es kein sicherndes Gehäuse gibt. Der Blick in den Abgrund der Seele, ihrer Schicksale und Möglichkeiten, ist mit Grauen verbunden, doch gerade dieser Blick, der das unheimlich Unverfügbare uns Bewusstsein hebt, macht auch das Leben wieder möglich.<sup>131</sup>

---

<sup>130</sup> Lebensaft, Elisabeth: *Anordnung und Funktion zentraler Aufbauelemente in den Erzählungen Arthur Schnitzler*, a.a.O., S. 72.

<sup>131</sup> Schrimpf, Hans-Joachim: *Arthur Schnitzler Traumnovelle*. In: *Zeitschrift für deutsche Philologie* 82, Heft 2. 1963. S. 184.

## Abschließende Bemerkungen

Die Rolle, welche der Traum, die Grenzverwischung zwischen Wirklichkeit und Fantasie sowie die Krise des Ichs bei Schnitzler spielen, ist in der literatur- und kulturwissenschaftlichen Forschung umfangreich untersucht worden. Ziel dieser Arbeit, war es, zu analysieren, inwiefern die Nacht als Katalysatorort für die obengenannten Phänomene in Schnitzlers Novellen gilt und inwiefern sie als Ort der Demaskierung gesehen werden kann.

Eine literarische Kontextualisierung des Nachtmotivs hat dazu gedient, zu verstehen, wovon Schnitzlers Auffassung der Nacht höchstwahrscheinlich beeinflusst wird. Schon in der Romantik wird die Nacht als Spiegel für die Subjektivität und das Innere des Individuums wahrgenommen. Eine Mischung von Angst und Faszination strahlt die Dunkelheit der Nacht aus. Einerseits fühlt sich der Mensch darin verwirrt und desorientiert, andererseits hat er dadurch Zugang zu einer überirdischen und erlösenden Dimension. Auch in der Schauerromantik ist die Nacht ein Kernthema, jedoch nimmt sie okkulte Konnotationen an. Die Finsternis wird nämlich mit dem Tod verbunden und statt der traumhaften Atmosphäre herrscht das Irrationell und das Dämonische. Schnitzlers frühere Gedichte weisen Ähnlichkeiten mit den romantischen Naturgedichten auf, indem die Nacht als geheimnisvolles Naturerlebnis in Vordergrund steht. Auch was den geheimnisvollen Bezug zum Tod angeht, lassen sich in Schnitzlers Texten zahlreiche Hinweise wiederfinden. Das verbindet ihn mit vielen anderen Autoren des Jungen Wien, die von einer Atmosphäre der Dekadenz geprägt sind und die in der Nacht den Vorraum für den Tod sehen. In der Lyrik und in der Prosa der Jahrhundertwende wird die Nacht zugleich zum Synonym für einen Schwebestand zwischen Wirklichkeit und Imagination, Leben und Tod, Wachheit und Schlafen.

Das Phänomen des Traums wird in erster Linie von Sigmund Freud untersucht, dessen Traumtheorie Ähnlichkeiten mit Schnitzlers Auffassung des Traums aufweist: Im Traum tauchen die während des Tages verdrängten Triebe und Wünsche auf. Ein bemerkenswerter Unterschied zwischen dem Psychoanalytiker und dem Schriftsteller besteht aber darin, dass der erste den Traum als Tor zum Unbewussten versteht, wobei



Schnitzler die Zentralität des Mittelbewusstseins betont. Im Laufe der Arbeit wird Schnitzlers Fähigkeit deutlich, Figuren darzustellen, die nachts Zugang zu dem Mittelbewusstsein haben und die damit entsprechende Erkenntnis über sich selbst und über die versteckten Mechanismen der Gesellschaft gewinnen. Die Nacht kann dank ihrer intrinsischen literatur-geschichtlichen Bedeutung und dank der verräterischen Kraft des Traums das Ich bedrohen wie die Fassadenhaftigkeit einer Gesellschaft, die tagsüber ihre Triebe stetig unterdrückt. Während der Nacht gerät die fragile Maske des Ichs also in Gefahr, wobei die Maske auch als eine Metapher für die gesellschaftlichen Konventionen bezeichnet wird. In den vorhergehenden Kapiteln werden drei Beispiele von Bewusstseinsverlust mit drei unterschiedlichen Arten von Demaskierung mit der jeweilig unterschiedlichen Geschichtsenden vorgeführt.

Die Novelle *Leutnant Gustl* stellt sich als ein Beobachtungsexperiment dar. Die in der Novelle erzählte Nacht des Leutnants ist mit dem Verlust der gesellschaftlichen Bezugspunkte verbunden. In diesem Fall handelt es sich um eine Selbst-Demaskierung, zu der die Figur gezwungen wird, als er plötzlich orientierungslos ist. Gustl ist vor sich selbst in all seiner psychischen Inkonsistenz nackt. Ohne die Maske, die die gesellschaftliche Ordnung garantiert, ist er verloren. Die Nacht erweist sich hier als eine Möglichkeit von Lebensbilanz, indem er die Nähe des Todes spürt, der nachts viel erschreckender als am Tag wirkt. Die Demaskierung beschränkt sich aber in diesem ersten Beispiel auf die nächtlichen Stunden von Gustls Spaziergang. Wie bei der für eine Novelle typischen Struktur, hat man hier nur einen Handlungsstrang, der in sich abgeschlossen ist. Am Ende der Novelle, beziehungsweise am Ende der Nacht, wird die Maske wiederhergestellt. Der Leutnant ist sich der Widersprüchlichkeit seines Verhaltens nicht bewusst und die Nacht erschöpft ihre transformative Kraft bei Tagesanbruch.

In *Fräulein Else* taucht wieder die Nacht in all ihren romantischen faszinierenden und zugleich unheimlichen Zügen auf. Die innere Zerrissenheit in der Heldin findet in der nächtlichen Landschaft Resonanz: Je dunkler der Abend wird, desto dunkler werden Elses Gedanken. Die Projektion des eigenen Gemütszustands auf die Nacht geht so weiter, dass sie in dem Tod eine Art Verschmelzung mit der Nacht vollbringt. In diesem

zweiten analysierten Beispiel geht die Demaskierung einen Schritt weiter, indem die psychische Demaskierung von einem physischen Befreiungsakt begleitet wird. Die psychische Maskierung hat damit zu tun, dass Else sich der von der Gesellschaft getragenen Maske völlig bewusst wird. Sie ist in der Lage, die dahinter verborgenen Triebe in ihr und in den anderen zu erkennen. Die Entlarvung nimmt dann mit Elses Entkleidungsakt eine kollektive Dimension an. Mit dem Salonskandal entzieht sie sich der Erpressung und beansprucht die Herrschaft ihres Körpers. Nicht nur hält sie sich an die Regeln des gesellschaftlichen Spiels nicht, sondern sie unterbricht das, wenn auch nur für einen Moment. Else agiert unter dem Einfluss einer erhellenden Nacht, sie überlebt diese Nacht jedoch nicht und fällt ihrem eigenen Aggressionstrieb und einem Gefühl der Rache zum Opfer.

Die dritte Fallstudie, die in der vorliegenden Arbeit vorgelegt wurde, bildet die Quintessenz von Schnitzlers Schaffen, was das Nachtmotiv angeht. Die *Traumnovelle* stellt eine Synthese aus den in früheren Werken aufgetretenen Motiven dar, die um die Nacht kreisen. Die Bedeutung der Demaskierung wird hier nicht nur bildlich, sondern wörtlich. Die tagsüber getragene Maske nimmt nachts die Gestalt einer wirklichen Maske an, die aber in jedem Augenblick hinzufallen droht, unter dem Druck der nachtsüber offenbarten Aggressionstrieb und erotischen Triebe. Es entsteht letztendlich kein Unterschied zwischen Fridolins traumhafter Reise und Albertines aus Wirklichkeit schöpfendem Traum, denn in der Nacht wird jede Grenze zwischen Wirklichkeit und Fantasie aufgehoben. Im Reich des Mittelbewussten bewegen sich die Ehepartner, als sie zu den in ihnen drängenden Trieben Zugang haben. Die Nacht bildet einen Raum der Enthüllung, eine Zeit, in der man zur Introspektion gezwungen wird. Nur, wenn einem nach dieser Introspektion zumute ist, kann die zerstörerische Kraft der Triebe zu einer konstruktiven Kraft für das Ich und das Wir des Paares werden. Das Licht des neuen Tages wird erlebt wie das Licht am Ende des Tunnels, als eine Erlösung aus dem Dunkel, die aber auch nur durch das Dunkel möglich ist.

Im Hinblick auf das Nachtmotiv ist gezeigt worden, dass ein besseres Verständnis der Krise der Figuren in Schnitzlers Novellen durch ein Verständnis der in der Nacht beteiligten Prozesse entsteht. Auf unterschiedliche Weise kann sich die Nacht als Ort

der Demaskierung erweisen, aber immer impliziert sie eine Auseinandersetzung mit den tagsüber unterdrückten Trieben, die das fragile Ich in Gefahr bringen. Die Demaskierung, die in der Nacht stattfindet, kann zu einer erlösenden Erfahrung werden, je nach Grad des Bewusstseins des Einzelnen. Ist das Individuum nur von äußeren gesellschaftlichen Strukturen geprägt, wird die Demaskierung zu einem erschütternden Erlebnis, einer Katastrophe, oder, im besten Fall, zu einer leeren Erfahrung. Ist das Individuum bereit, sich mit den hinter den Masken versteckten Teilen des Selbst auseinanderzusetzen, wird die Demaskierung zu einer Epiphanie. Nur dadurch lernt der Mensch, in die Nacht nicht abzusinken, weil er versteht und akzeptiert, dass er die Nacht, als Metapher für die Finsternis der Seele, schon immer in sich birgt.

# Literaturverzeichnis

## Primärtexte

Beer-Hofmann, Richard: *Der Tod Georgs*. Herausgegeben und mit einem Nachwort von Alo Allkemper. Paderborn: Igel Verlag, 1994.

Freud, Sigmund: *Briefe 1873-1939*, herausgegeben von Ernst und Lucie Freud. Frankfurt am Main, 1960.

Freud, Sigmund: *Das Tabu der Virginität*. In: *Sigmund Freud, Gesammelte Werke*, 12. Band. Herausgegeben von A. Freud. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag, 1947. S. 161-180.

Freud, Sigmund: *Die Traumdeutung*. In: *Sigmund Freud Gesammelte Werke*, 2. Band. Herausgegeben von Alexander Mitscherlich, Angela Richards, James Strachey, Mitherausgeber des Ergänzungsbandes Ilse Grubrich-Simitis. Frankfurt am Main: S. Fischer Taschenbuch Verlag, 1982.

Hugo von Hofmannsthal / Schnitzler, Arthur: *Briefwechsel*. Herausgegeben von Therese Nicki und Heinrich Schnitzler. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag, 1964.

Hugo von Hofmannsthal: *Das Märchen der 672. Nacht*. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag, 1995.

Hugo von Hoffmannsthal: *Erlebnis*. In: *Hugo von Hoffmannsthal. Gesammelte Werke in Einzelausgaben. Gedichte und lyrische Dramen*. Herausgegeben von Herbert Steiner. Frankfurt am Main.: S. Fischer Verlag, 1963. S. 8.

Joseph von Eichendorff: *Gedichte. Versepen*, 6. Band. Herausgegeben von Hartwig Schulz. Frankfurt am Main, 1987.

Novalis: *Hymnen an die Nacht*. München: Goldmann Verlag, 1979.

Rilke, Rainer Maria: *Das Buch der Bilder 1902, 1905*. In: *Die Gedichte*. Nach der von Ernst Zinn besorgten Edition der sämtlichen Werke. Berlin: Insel Verlag, 1957. S. 281-335.

Rilke, Rainer Maria: *Das Stundenbuch. Das Buch vom mönchischen Leben*, 1899. In: *Die Gedichte*. Nach der von Ernst Zinn besorgten Edition der sämtlichen Werke. Berlin: Insel Verlag, 1957. S. 199-235.

Schnitzler, Arthur: *Der Schleier der Beatrice. Schauspiel in fünf Akten*. Zweite Auflage. Berlin: Fischer Verlag, 1901.

Schnitzler, Arthur: *Fräulein Else*. In: *Fräulein Else und andere Erzählungen*. Frankfurt am Main.: Fischer Taschenbuch Verlag, 22. Auflage, 2014. S. 41-160.

Schnitzler, Arthur: *Frühe Gedichte*. Herausgegeben und eingeleitet von Herbert Lederer. Berlin: Propyläen-Verlag, 1969.

Schnitzler, Arthur: *Leutnant Gustl*. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag GmbH, 2005.

Schnitzler, Arthur: *Traumnovelle*. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag, 1992.

Schnitzler, Arthur: *Über die Psychoanalyse*. In: *Protokolle. Wiener Halbjahresschrift für Literatur, bildende Kunst und Musik*. Heft. 2. S. 277-284.

## Forschungsliteratur

Achim von Arnim / Brentano, Clemens: *Gute Nacht, mein Kind!* In: *Des Knaben Wunderhorn*, 3. Band. Stuttgart u.a. 1979. S. 304.

Allerdissen, Rolf: *Arthur Schnitzler: Impressionistisches Rollenspiel und skeptischer Moralismus in seinen Erzählungen (Studien zur Literatur der Moderne)*, Bonn: Bouvier Verlag Herbert Grundmann, 1985.

Aurnhammer, Achim: *Selig, wer in Traumen stirbt. Das literarische Leben und Sterben von Fräulein Else*. In: *Euphorion. Zeitschrift für Literaturgeschichte*, 77. Band, Nr. 4. Heidelberg: Winter Verlag, 1983. S. 500-510.

Bahr, Hermann: *Kritische Schriften II. Die Überwindung des Naturalismus*. Herausgegeben von Claus Pias. Weimar: VDG Verlag, 2004.

Bahr, Hermann: *Kritische Schriften III. Rede über Klimt gegen Klimt*. Wien: Wiener Verlag, 1901.

Bahr, Hermann: *Kritische Schriften IV. Secession*. Herausgegeben von Claus Pias. Weimar: VDG Verlag, 2007.

Bahr, Hermann / Schnitzler, Arthur: *Briefwechsel, Aufzeichnungen, Dokumente 1891-1931*. Herausgegeben von Kurt Ifkovits und Martin Anton Müller. Göttingen: Wallstein Verlag, 2018.

Béguin, Albert: *Traumwelt und Romantik: Versuch über die romantische Seele in Deutschland und in der Dichtung Frankreichs. (L'ame romantique et le reve. Essai sur le romantisme allemand et la poesie francaise)*. Aus dem Französischen übertragen von Jürg Peter Walser. Herausgegeben und mit einem Nachwort versehen von Peter Grotzer. Bern und München: Francke Verlag, 1972.

Beharriell, Frederick J. *Schnitzler's Anticipation of Freud's Dream Theory*. University of Wisconsin Press, Monatshefte 45, 1953. S. 81-89.

Belletini, Lorenzo. *Freud's Contribution to Arthur Schnitzler's Prose Style*. In: Rocky Mountain Review of Language and Literature, 61. Band, Nr. 2, 2007. S. 11-27.

*Besser sublimiert als verdrängt. In Cambridge entdeckt. Ein unbekannter Brief von Arthur Schnitzler an Sigmund Freud*. Wien: Die Presse, 3 Okt. 1992. Spectrum x.

Beutner, Eduard / Tanzer, Ulrike: *Literatur als Geschichte des Ich*. Würzburg: Königshausen und Neumann, 2000.

Blauhut, Robert: *Österreichische Novellistik des 20. Jahrhunderts*. In: *Untersuchungen zur österreichischen Literatur des 20. Jahrhunderts*, 2. Band. Wien/Stuttgart: Wilhelm Braumüller, 1966. S. 26 f.

Bombitz, Attila / Csúri Károly (Hg.) *Wege in die Seele. Ein Symposium zum Werk von Arthur Schnitzler*, 7. Band. Wien: Praesens Verlag, 2013.

Borgards, Roland / Neumeyer Harald: *Der Mensch in der Nacht – die Nacht im Menschen. Aufgeklärte Wissenschaften und romantische Literatur*. In: *Athenäum 11. Jahrgang. Jahrbuch für Romantik*. Herausgegeben von Ernst Behler, Manfred Frank, Jochen Hörisch, Günter Oesterle. Paderborn, München, Wien, Zürich: Verlag Ferdinand Schöningh GmbH, 2001. S. 13-39.

Brentano, Clemens: *Hörst du, wie die Brunnen rauschen?* In: *Clemens Brentano: Gedichte, Erzählungen, Märchen*. Eingeleitet und herausgegeben von Hans-Georg Werner, 2. Band. Berlin: Union Verlag, 1978. S. 337.

Bronfen, Elisabeth: *Weibliches Sterben an der Kultur. Arthur Schnitzler Fräulein Else*. In: *Die Wiener Jahrhundertwende (Studien zu Politik und Verwaltung, Nr. 46)*. Herausgegeben von Jürgen Nautz und Richard Vahrenkamp. Wien/Köln/Graz: Böhlau

Verlag, 1993. S. 469-473.

Cercignani, Fausto: *Arthur Schnitzler. La ragnatela dell'esistenza*. In: *Studia Schnitzleriana*. Herausgegeben von Fausto Cercignani. Alessandria: Edizioni dell'orso, 1991. S. 9-55.

Davies, Martin L.: *Zwischen Eros und Thanatos: Zur Wissen- 19 Schaftsauffassung der Romantik Saul*. In: *Die deutsche literarische Romantik und die Wissenschaften*. Herausgegeben von Nicholas Saul. München: iudicium Verlag GmbH, 1991. S. 19-43.

Denneler, Iris. *Von Namen und Dingen: Erkundungen zur Rolle des Ich in der Literatur am Beispiel von Ingeborg Bachmann, Peter Bichsel, Max Frisch, Gottfried Keller, Heinrich von Kleist, Arthur Schnitzler, Frank Wedekind, Vladimir Nabokov und W.G. Sebald*. Würzburg: Königshausen und Neumann, 2001.

Dieter, Arendt: *Die romantische Poesie der Friedhofs-Nacht*. In: Dieter, Arendt: *Der poetische Nihilismus in der Romantik. Studien zum Verhältnis von Dichtung und Wirklichkeit in der Frühromantik*, 1. Band. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1972. S. 214-238.

Doppler, Alfred: *Geschichte im Spiegel der Literatur: Aufsätze zur österreichischen Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts*. Innsbruck: Institut für Germanistik, 1990.

Doppler, Alfred: *Innerer Monolog und soziale Wirklichkeit. Arthur Schnitzlers Novelle Leutnant Gustl*. In: *Wirklichkeit im Spiegel der Sprache. Aufsätze zur Literatur des 20. Jahrhunderts in Österreich*. Wien: Europaverlag, 1975. S. 58-63.

Farese, Giuseppe: *Arthur Schnitzler. Ein Leben in Wien 1862–1931*. München: C. H. Beck, 1999.

Friedl, Konstanze: *Arthur Schnitzler. Poetik der Erinnerung*. Wien, Köln, Weimar: Böhlau Verlag Ges.m.b.H. und Co.KG, 1997. S. 53-78.



Fritsche, Alfred: *Dekadenz im Werk Arthur Schnitzler*. In: *Europäische Hochschulschriften. Reihe I: Deutsche Literatur und Germanistik*, 98. Band. Bern/Frankfurt am Main: Peter Lang, 1974. S. 209-211.

Furst, Lilian R.: *Girls for Sale: Freud's Dora and Schnitzler's Else*. In: *Modern Austrian Literature*, 36. Band, Nr. 3/4, 2003. S. 19-37.

Gero von Wilpert: *Leutnant Gustl und seine Ehre*. In: *Die Ehre als literarisches Motiv*. Herausgegeben von August Obermayer. University of Otago: Otago German Studies. 4. Department of German, 1986. S. 131-136.

Gölter, Waltraud: *Weg ins Freie oder Flucht in die Finsternis. Ambivalenz bei Arthur Schnitzler. Überlegungen zum Zusammenhang von psychischer Struktur und soziokulturellem Wandel*. In: *Arthur Schnitzler in neuer Sicht*. Herausgegeben von Harmut Scheible. München: Fink, 1981. S. 240-291.

Grünewald, Dietrich: *Erotisches Spiel mit Außen- und Innenwelt. Jakob Hinrichs' Traumnovelle Nach Arthur Schnitzler*. In: *Graphisches Erzählen: Neue Perspektiven auf Literaturcomics*. Herausgegeben von Florian Trabert, Mara Stuhlfauth-Trabert and Johannes Waßmer. Bielefeld: transcript Verlag, 2015. S. 145-170.

Hacker, Friedrich: *Im falschen Leben gibt es kein richtiges*. In: *Literatur und Kritik*, Heft 163/164. Salzburg: Otto Müller Verlag 1982. S. 36-44.

Hoffman, Franz (Hg.): *Franz von Baader's Nachgelassene Werke, 5. Band. Biographie und Briefwechsel*. In: *Franz von Baader's Sämmtliche Werke. Systematisch geordnete, durch reiche Erläuterungen von der Hand des Verfassers bedeutend vermehrte, vollständige Ausgabe der gedruckten Schriften sammt dem Nachlasse, der Biographie und dem Briefwechsel*, 15. Band. Herausgegeben von Franz Hoffmann, Julius Hamberger, Anton Lutterbeck, B. F. von Osten und Christoph Schlüter. Leipzig: Verlag von Herrmann Bethmann, 1857.

Knorr, Herbert: *Experiment und Spiel – Subjektivitätsstrukturen im Erzählen Arthur Schnitzlers*. In: *Europäische Hochschulschriften. Reihe 1. Deutsche Sprache und Literatur*, 1020. Band. Frankfurt am Main: Peter Land AG, 1988. S. 189-211.

Kolkenbrock, Marie: *Grenztülgung und Wundersinn. Okkultismus und Moderne in Arthur Schnitzlers Erzählungen*. In: *Tradition in der Literatur der Wiener Moderne*. Herausgegeben von Wilhelm Hemecker, Cornelius Mitterer und David Österle. Berlin, Boston: De Gruyter, 2017. S. 261-288.

Krotkoff, Hertha: *Themen, Motive und Symbole in Arthur Schnitzlers Traumnovelle*. In: *Modern Austrian Literature. Journal of the International Arthur Schnitzler Research Association*, Nr. 5, 1-2, 1972. S. 70-95.

Krotkoff, Hertha: *Zur geheimen Gesellschaft in Arthur Schnitzlers Traumnovelle*. In: *The German Quarterly* 46, 2. New Jersey: Wiley Verlag, 1973. S. 202-209.

Laermann, Klaus: *Leutnant Gustl*. In: Janz, Rolf-Peter / Laermann, Klaus: *Arthur Schnitzler. Zur Diagnose des Wiener Bürgertums im Fin de siècle*. Stuttgart: Metzler, 1977. S. 116-118.

Lange-Kirchheim, Astrid: *Die Hysterikerin und ihr Autor. Arthur Schnitzlers Novelle Fräulein Else im Kontext von Freuds Schriften zur Hysterie*. In: *Psychoanalyse in der modernen Literatur. Kooperation und Konkurrenz*. Herausgegeben von Thomas Anz und Christine Kanz. Würzburg: Königshausen und Neumann Verlag, 1999. S. 111-134.

Lebensaft, Elisabeth: *Anordnung und Funktion zentraler Aufbauelemente in den Erzählungen Arthur Schnitzler*. Phil. Diss. Universität Wien 1970. S. 70-72.

Lersch-Schumacher, Barbara: *»Ich bin nicht mütterlich«*. *Zur Psychopoetik der Hysterie in Schnitzlers Fräulein Else*. In *Text + Kritik: Zeitschrift für Literatur*, Heft 138/139. Herausgegeben von Gotthart Wunberg. München: Richard Boorberg Verlag GmbH & Co KG, 1998. S. 76-88.

Lindken, Hans Ulrich: Leutnant Gustl. In: Lindken, Hans Ulrich: *Interpretation zu Arthur Schnitzler. Drei Erzählungen*. München: Oldenbourg, 1970. S. 76-99.

Lorenz, Dagmar C. G.: *A companion to the works of Arthur Schnitzler*. Rochester, New York: Camden House, 2003.

Lukas, Wolfgang: *Das Selbst und das Fremde. Epochale Lebenskrisen und ihre Lösung im Werk Arthur Schnitzler*. München: Fink, 1996.

Oei, Bernd: *Eros und Thanatos. Philosophie und Wiener Melancholie in Arthur Schnitzlers Werk*. Herbolzheim: Centaurus Verlag & Media UG, 2013.

Perlmann, Michaela L.: *Arthur Schnitzler*. Stuttgart: Metzler, 1987.

Perlmann, Michaela L.: *Der Traum in der literarischen Moderne. Untersuchungen zum Werk Arthur Schnitzlers*. München: Fink, 1987.

Politzer, Heinz: *Nachwort*. In: *Arthur Schnitzler: Leutnant Gustl*. Nachw. Und Anm. von H.P. Frankfurt am Main: S. Fischer, 1962. S. 40-50.

Prutti, Brigitte: *Weibliche Subjektivität und das Versagen des sanften Patriarchen in Schnitzlers „Fräulein Else“*, Copenhagen: University of Washington. Blackwell Munksgaard. Orbis Litterarum, 2004.

Raymond, Cathy: *Hidden Meaning in Schnitzler's Fräulein Else*. University of Wisconsin Press, 1993. Monatshefte, 85. Band, Nr. 2. S. 170-188.

Rey, William H.: *Arthur Schnitzler. Die späte Prosa als Gipfel seines Schaffens*. Berlin: Erich Schmidt Verlag, 1968. S. 86-125.

Saletta, Ester: *Die Imagination des Weiblichen. Schnitzlers Fräulein Else in der österreichischen Literatur der Zwischenkriegszeit*. Wien, Köln, Weimar: Böhlau Verlag

Ges.m.b.H. und Co. KG, 2006.

Salten, Felix: *Fräulein Else*. In: *Neue Freie Presse. Morgenblatt*. Nr. 21623. 23. November 1924. S. 1-3.

Scheible, Hartmut (Hg.): *Arthur Schnitzler in neuer Sicht*. München: Fink, 1981.

Scheible, Hartmut: *Liebe und Liberalismus. Über Arthur Schnitzler*. Aisthesis Verlag, Bielefeld, 1996.

Schivelbusch, Wolfgang: *Lichtblicke. Zur Geschichte der künstlichen Helligkeit im 19. Jahrhundert*. München-Wien: Carl Hanser Verlag, 1983.

Schneider, Gerd K.: *Grenzüberschreitungen: Energie, Wunder und Gesetze. Das Okkulte als Weltanschauung und seine Manifestationen im Werk Arthur Schnitzlers*. Wien: Praesens Verlag, 2014.

Schneider, Gerd K.: *Ton- und Schriftsprache in Schnitzlers Fräulein Else und Schumans Carnaval*. In: *Modern Austrian Literature. Journal of the International Arthur Schnitzler Research Association*, Nr. 3. 1969. S. 17-20.

Schnitzler, Arthur: *Jugend in Wien. Eine Autobiographie*. Frankfurt am Main: Fischer Verlag, 1999.

Schnitzler, Arthur: *Tagebücher 1892-1931*. Unter Mitw. von Peter Michael Braunwarth. Herausgegeben von der Kommission für Literarische Gebrauchsformen der Österreichischen Akademie der Wissenschaften. Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 1987- 2000.

Schrimpf, Hans-Joachim: *Arthur Schnitzler Traumnovelle*. In: *Zeitschrift für deutsche Philologie* 82, Heft 2. 1963. S. 172-192.

Spiel, Hilde: *Im Abgrund der Triebwelt oder Kein Zugang zum Fest, Zu Schnitzler Traumnovelle*. In: Spiel, Hilde: *In meinem Garten schlendernd. Essays*. München: Nymphenburger, 1981. S. 128-135.

Stevenson, Robert Louis: *A Plea for Gas Lamp*. In: *The Travels and Essays*, 13. Band. 1917.

Swales, Martin: *Arthur Schnitzler*. In: *Handbuch der deutschen Erzählung*. Herausgegeben von Karl Konrad Polheim. Düsseldorf: Bagel Verlag GmbH, 1981. S. 421-432.

Swales, Martin: *Arthur Schnitzler. A Critical Study*. Oxford: Oxford University Press, 1971.

Titzmann, Michael: *>Grenzziehung< vs >Grenztilgung<. Zu einer fundamentalen Differenz der Literatursysteme*. In: *Realismus und Frühe Moderne. Beispielinterpretationen und Systematisierungsversuche*. Herausgegeben von Lutz Hagedstedt. München: belleville Verlag Michael Farin, 2009. S. 275-307.

Urban, Bernd: *Vier unveröffentlichte Briefe Arthur Schnitzlers an den Psychoanalytiker Theodor Reik*. *Modern Austrian Literature*, 8. Band, Nr. 3,4. 1975. S. 236-247.

Webber, Andrew J.: *Namens- oder Familienähnlichkeiten: Fallgeschichte und Falldrama bei Schnitzler und Freud in Textschicksale*. In: Lukas, Wolfgang and Scheffel, Michael. *Textschicksale: Das Werk Arthur Schnitzlers im Kontext der Moderne*. Berlin, Boston: De Gruyter, 2017. S. 77-92.

Weinzierl, Ulrich: *Arthur Schnitzler. Lieben, Träumen, Sterben*. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag, 1994.

Wiegler, Paul: *Schnitzlers Traumnovelle*. In: *Die Neue Rundschau* 37, 1926. S. 335 f.

Wilbrandt, Adolph: *Ein Traum*. In: *Wiener Allgemeine Zeitung*, 25. 12. 1894, S. 3.

Worbs, Michael: *Leutnant Gustl (1900). Zur Entstehung des inneren Monologs*. In:  
Worbs, Michael: *Nervenkunst. Literatur und Psychoanalyse im Wien der  
Jahrhundertwende*. Frankfurt am Main.: Europäische Verlagsanstalt, 1983. S. 237-242.

## Abbildungsnachweis

- S. 2: Klimt, Gustav: *Nuda Veritas*, 1899. Österreichisches Theaternuseum, Wien.
- S. 13: Friedrich, Caspar David: *Zwei Männer in Betrachtung des Mondes*, ca. 1825–30. Metropolitan Museum of Art, New York.
- S. 15: Füssli, Johann Heinrich: *Nachtmare*, 1781. Detroit Institute of Arts, Detroit.
- S. 28: Klimt, Gustav: *Tod und Leben*, 1915. Leopold Museum, Wien.
- S. 31: Diefenbach, Karl Wilhelm: *Erleuchtung*, um 1898. Foto: Alexandra Matzner © Belvedere, Sammlung schmutz, Wien.
- S. 42: Coschell, Moriz: Titelblatt der ersten Buchausgabe von *Leutnant Gustl*, 1901, mit der Illustration von Morz Coschell.
- S. 54: Schiele, Egon: *Sitzende Frau mit hochgezogenem Knie*, 1917. Nationalgalerie, Prag.
- S. 57: Klimt, Gustav: *Danae*, 1907-1908. Sammlung Dichand, Wien.
- S. 71: Meid, Hans: Titelblatt der Erstausgabe von der *Traumnovelle*, 1926, mit der Illustration von Hans Meid.
- S. 79: Schinkel, Karl-Friedrich: *Sternenhalle*, Bühnenentwurf zur 2. Dekoration für den Auftritt der Königin der Nacht in Mozarts Oper *Die Zauberflöte*.