

Das Kunstzitat als Selbstzitat? : Verstimmte Einfühlung in Arthur Schnitzlers Fräulein Else

Autor(en): **Liese, Lea**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Colloquium Helveticum : cahiers suisses de littérature générale et comparée = Schweizer Hefte für allgemeine und vergleichende Literaturwissenschaft = quaderni svizzeri di letteratura generale e comparata**

Band (Jahr): - **(2019)**

Heft 48: **Musik und Emotionen in der Literatur = Musique et émotions dans la littérature = Music and emotions in literature**

PDF erstellt am: **30.06.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-1006292>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Lea Liese

Das Kunstzitat als Selbstzitat?

Verstimmte Einfühlung in Arthur Schnitzlers *Fräulein Else*

In the 1924 novella *Fräulein Else* by Arthur Schnitzler, intermediality influences narrative empathy. Written in the stream of consciousness technique, the text presents an examination of the nineteen-year-old protagonist's inner struggle and its sexual implications (to save her father from jail, Else must approach an elderly acquaintance to borrow money from him), arousing the reader's empathy. The image of Else is supported, even overlapped by hidden art references – examples of how women have been portrayed and represented in art and cultural history. In the most famous moment of the novella – Else undresses herself during a public concert – the stream of consciousness is interrupted by musical excerpts. Mostly considered as an emotional catalyst, at this point the musical quotation is blocking narrative empathy. Else's thoughts as well as her naked body become unreadable, because the notation is indifferent towards the reader's desires. Paradoxically, the narrative turning point is represented by an intermedial censorship.

In Arthur Schnitzlers Monolognovelle *Fräulein Else* bedingen der erzählerische Exhibitionismus der Figur und die empathische Lektüre einander wechselseitig. Dies wird zum einen durch die Erzählform des inneren Monologs begünstigt, zum anderen aber auch durch die suggestive Einbindung kunstästhetischer Zitate.¹ Besonders eindrücklich tritt die Analogie von Weiblichkeit und Kunstschönheit² in der Forderung des Kunsthändlers Dorsday zutage, Else nackt auf einer mondbeschienenen Lichtung zu sehen. Im

1 Zum Kunstzitat und intertextuellen Erzählen bei Schnitzler vgl. Heide Eilert. *Das Kunstzitat in der erzählenden Dichtung. Studien zur Literatur um 1900*. Stuttgart: Franz Steiner, 1991; Achim Aurnhammer. „Selig, wer in Träumen stirbt“. Das literarisierte Leben und Sterben von ‚Fräulein Else‘. *Euphorion* 77 (1983): S. 500-510.

2 Elisabeth Bronfen schreibt, eine androzentrische Gesellschaft nutze die Kunst, um den Tod der schönen Frau zu träumen, denn *nur über ihre Leiche* lasse sich das Bild des Todes zugleich artikulieren als auch verdrängen. Die Bedingung von Kunstschönheit sei an einen Akt der symbolischen Tötung gekoppelt – der Transformation eines unvollkommenen belebten Körpers in einen vollkommenen unbelebten Körper. Vgl. Elisabeth Bronfen. *Over her dead Body. Death, Femininity and the Aesthetics*. Manchester: Manchester University Press, 1993. S. 9f., 97; s. a.: Dies.: „Weibliches Sterben an der Kultur: Arthur Schnitzlers ‚Fräulein Else‘“. *Die Wiener Jahrhundertwende. Einflüsse, Umwelt, Wirkungen*. Hg. Jürgen Nautz/Richard Vahrenkamp. Köln: Böhlau, 1993. S. 464-480.

Gegenzug erklärt er sich bereit, ihrem hoch verschuldeten Vater die geforderte Geldsumme zu überweisen, um die Elses Mutter in einem verzweifelten Schreiben – und in dem Wissen, dass sich die 19-Jährige zeitgleich mit dem vermögenden Bekannten im Kurort San Marino aufhält – gebeten hatte.

Elses tatsächliche Entblößung vor Dorsday während eines Klavierkonzerts im Hotel (als eigentlich ikonischster Moment der Novelle) wird allerdings durch den Einschub eines Musikzitats, Robert Schumanns *Carnaval*, op. 9 (1837), als Ausbruch aus dem Erzählerischen inszeniert, was eine gezielte Blockierung narrativer Empathie evoziert. Der innere Monolog wird so nicht nur seines konstitutiven Einfühlungsmoments beraubt, sondern auch seiner typischen Musikalität.³ Während sich Elses eigene Imaginationen von Schönheit und Nacktheit, indirekte Kunstzitate, eingliedern in den Sprachfluss und der Figurenpsychologie zur Evidenz zu verhelfen scheinen, anstatt sie zu blockieren, verursacht die Notenschrift erst einmal Ratlosigkeit. Denn wenn die empathische Lektüre im Moment von Elses Entblößung gestört wird, dann, weil sich das Notenzitat als semiotisches System emotionsneutral verhält, anstatt Emotionen zu befördern wie die (tonale) Musik als Kommunikationsmedium.⁴ Die Notenschrift funktioniert hier auf den ersten Blick wie ein stilistisches Mittel, einem Gemälde⁵ gleich. Sie wird in ihrer Materialhaftigkeit ausgestellt, liegt völlig offen, beinahe nackt da und behält trotzdem eine sinnliche Unlesbarkeit. Der folgende Beitrag interpretiert deshalb das Notenzitat als einen materiellen Fremdkörper, was bedeuten wird, die identifikatorischen Möglichkeiten einer empathischen Lektüre radikal auf den Prüfstand zu stellen.

3 Der innere Monolog wird auch als Übersetzung von Musik in Sprache begriffen. Vgl. Nicola Gess. „Intermedialität ‚reconsidered‘. Vom Paragone bei Hoffmann bis zum Inneren Monolog bei Schnitzler“. *Poetica* 42 (2010): S. 139-168, hier: S. 158f.; s. a.: Michael Niehaus. „Die Vorgeschichte des inneren Monologs“. *Arca-dia* 29 (1994): S. 225-239, hier: S. 229ff.

4 Im Rahmen der musikliterarischen Intermedialitätsforschung macht Monika Schmitz-Emans auf diese beiden Bedeutungsebenen des Medienbegriffs aufmerksam. Vgl. Monika Schmitz-Emans. „Medientransformationen und Formtransfers. Kunstvergleichende Studien im Horizont wechselnder Paradigmen“. *Handbuch Literatur & Musik*. Hg. Nicola Gess/Alexander Honold. Berlin/Boston: De Gruyter, 2017. S. 131-158, hier: S. 141

5 Diese Idee geht zurück auf eine Formulierung Lukians, die Gottfried Böhm in seinem Ekphrasis-Aufsatz zitiert. Vgl. *Lukians Werke*. Übers. v. A. Pauly. Bd. 12. Stuttgart, 1831. S. 1442, zit. nach Gottfried Böhm. „Bildbeschreibung. Über die Grenzen von Bild und Sprache“. *Beschreibungskunst – Kunstbeschreibung. Die Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart*. Hg. Gottfried Böhm/Helmut Pfoten-hauer. München: Wilhelm Fink, 1995. S. 23-40, hier: S. 33.

Die Zwischenräumlichkeit der Schrift: faule Kompromisse?

Das Ziel der intermedialen Ekphrasis ist die Illusionsbildung und -vermittlung; durch Anschaulichkeit soll Authentizität evoziert werden, und für diesen Effekt ist eine gezielte Rezeptionssteuerung Bedingung.⁶ Das musikalische Gegenstück zur Ekphrasis ist die Evokation als Möglichkeit, durch literarische Verfahren jenseits der expliziten Benennung Musik im Bewusstsein der Lesenden wachzurufen.⁷ Die musikliterarische Intermedialitätsforschung begreift dieses Verfahren als Modus des *showing* im Gegensatz zum Modus des *telling*, worunter Beschreibungen von Musikwerken fallen.⁸ Eine ganz andere Form von Intermedialität, bei der Text und Musik gleichermaßen materialförmig präsent sind, entsteht dann, wenn literarische Texte Notenschrift genauso abbilden wie Bilder; dieser Fall begegnet dem Lesenden am Ende von *Fräulein Else*.⁹ Hier wird Sprache ganz buchstäblich zum Bild, Musik kann geschaut werden – und ist doch, was Emotionsvermittlung und Figurenpsychologie anbelangt, alles andere als unmittelbar einsichtig. Dass musikalische Wirkungen nicht sprachlich imitiert werden, muss dem evokativen Prinzip aber nicht widersprechen, zumindest nicht in seiner ursprünglichen Bedeutung: In der Antike meinte die Kategorie der *descriptio* weder ein rhetorisches Sprachbild noch die sprachliche Darlegung eines Gemäldes, sondern eine Erzeugungsregel, z. B. das bildbezogene Tun des Mathematikers.¹⁰ Wichtig sei nicht der Gegenstand der Beschreibung, sondern der anschauliche Modus; es gehe darum, etwas Sichtbares durch Symbolik – Sprache oder Zahlen – allererst hervorzubringen.¹¹ Das Notenzitat stellt eine besondere Form der Ekphrasis dar und betont deren mathematische Fundierung sowie die Wesensverwandtschaft zwischen Mathematik und Musik.¹² Die ursprüngliche Bedeutung der Ekphrasis, die in ihrem

6 Irina O. Rajewsky. *Intermedialität*. Tübingen: Francke, 2002. S. 85ff.

7 Werner Wolf. „Musik in Literatur: Showing“. *Handbuch Literatur & Musik* (wie Anm. 4). S. 95-113, hier: S. 101; Gess. *Intermedialität ,reconsidered‘* (wie Anm. 3). S. 143f.

8 Wolf. *Musik in Literatur* (wie Anm. 7). S. 97; s. a.: Christine Lubkoll. „Musik in Literatur: Telling“. *Handbuch Literatur & Musik* (wie Anm. 4). S. 78-94.

9 Claudia Albert. „Notenzitate in literarischen Texten: Schnitzler, Jahnn, Bachmann“. *Arthur Schnitzler und die Musik*. Hg. Achim Aurnhammer/Dieter Martin/Günter Schnitzler. Würzburg: Ergon, 2014. S. 131-143.

10 Böhm. *Bildbeschreibung* (wie Anm. 5). S. 24.

11 Ebda.

12 Da scheint es nicht zufällig, dass Schnitzler in seinem Tagebuch in Bezug auf eine Hayden-Symphonie schreibt, nichts rege sich in der Seele mehr als bei dieser Art Musik, die mehr von Arithmetik habe als von Kunst. Vgl. einen Tagebucheintrag vom 17.1.1923 in: Arthur Schnitzler. *Tagebuch 1823-1826*. Hg. Werner Welzig et al. Wien, 1995. S. 17.

Kern nicht verlebendigend imitieren, sondern *zeigen* will, leitet über zu der Zwischenräumlichkeit einer lautsprachenneutralen Schrift, die eine hybride Stellung zwischen Diskursivem und Ikonischem einnimmt.¹³

Schnitzler zitiert drei kurze Passagen aus Schumanns Klavierzyklus, die durch Elses Monolog unterbrochen sind. Gemäß einer figurenpsychologischen Lesart verspricht das Notenzitat, Aufschluss über Elses Seelenleben zu geben¹⁴, doch erweist sich dieser Ansatz für die Intermedialitätsforschung als wenig ergiebig. Zum einen, weil er einen idealen Leser voraussetzt, der sich eingängig mit Schumanns Kompositionszyklus beschäftigt und ihn auf dem Klavier nachzuspielen versucht. Und selbst in diesem Fall wären die Rezeptionsebenen und die Rezeptionszeit nicht (mehr) kongruent: Auf Else wirkt die Musik unbewusst und unmittelbar, die Lesenden aber sind gezwungen, sie nachträglich zu entschlüsseln, was den Rezeptionskriterien des inneren Monologs zuwiderläuft. Zum anderen denkt eine psychoanalytische Lektüre die ausgestellte Schriftlichkeit des Notenzitates bloß repräsentativ. Das Material des zitierten Mediums wird ignoriert und mit dem Zitat verfahren, als handle es sich um einen intermedialen Bezug im Modus des *telling*. Schumanns *Carnaval* wird aber nicht beschrieben, sondern durch die Transformation in ein anderes semiotisches System *gezeigt*. Dadurch werden auch herkömmliche Verfahren des *showing* in ihrer Wirkung durchkreuzt: das musikalische Zeichen *wird* im Übergang von der Buchstaben- zur Notenschrift unmittelbar, aber *wirkt* nur vermittelt. Es erweist sich im ersten Augenblick als unleserlich, indem es unhörbar ist. So ist die allererste Intuition, dass es sich bei dem Notenzitat um einen drucktechnischen

13 Zur strukturbildenden Ikonizität der Schrift vgl. Sybille Krämer. „Schriftbildlichkeit‘ oder: Über eine (fast) vergessene Dimension der Schrift“. *Bild, Schrift, Zahl*. Hg. Sybille Krämer/Horst Bredekamp. München: Wilhelm Fink, 2009. S. 157-176, hier: S. 157f., 162ff.; Dies. „Zur Sichtbarkeit der Schrift oder: Die Visualisierung des Unsichtbaren in der operativen Schrift. Zehn Thesen“. *Die Sichtbarkeit der Schrift*. Hg. Susanne Strätling/Georg Witt. München: Fink, 2006. S. 75-84, hier: S. 76ff.

14 Vgl. Cathy Raymond. „Masked in Music: Hidden Meaning in Schnitzler’s *Fräulein Else*“. *Monatshefte* 85/2 (1993): S. 170-188; s. a.: Gerd K. Schneider. „Musikalische Hinweise in Erzählungen Arthur Schnitzlers“. *Arthur Schnitzler und die Musik* (wie Anm. 9). S. 99-110; Martin Huber. *Text und Musik. Musikalische Zeichen im narrativen und ideologischen Funktionszusammenhang ausgewählter Erzähltexte des 20. Jahrhunderts*. Frankfurt a. M.: Peter Lang, 1992. Stegbauer hingegen bleibt kritisch, ob sich die Bedeutung der Notenzitate wirklich über Elses Unbewusstsein dechiffrieren lässt – und umgekehrt. Vgl. Hanna Stegbauer. „‘Wer spielt da so schön?’ Erzähltechnische Funktionen der Musik in Arthur Schnitzlers *Fräulein Else*“. *Literatur und Musik in der klassischen Moderne. Mediale Konzeptionen und intermediale Poetologien*. Hg. Jürgen Grage. Würzburg: Ergon, 2006. S. 227-244.

Fremdkörper im literarischen Text handelt, das medienontologisch in seinem Störpotenzial bestehen bleiben und als autonomes semiotisches System ernstgenommen werden sollte.¹⁵

Ein lautsprachenneutrales Schriftkonzept ermöglicht aber auch, die Notenschrift im Sinne einer Hybridisierung von Diskursivem und Ikonischem, von Sprache und Bild, als *Kompromiss* zu betrachten. Das führt zu der Frage, ob die Einblendung der musikalischen Parenthese Schnitzler als intermediales Behelfsmittel galt, um die Entblößungsszene zu einem atmosphärischen und hermeneutischen Gesamtkunstwerk zu erheben. Entspricht der Kompromiss der Schrift auf formal- und medienästhetischer Ebene, weil ein „echter“ Medienwechsel eben nicht möglich ist, jenem Kompromiss der Protagonistin auf der Handlungsebene, sich Dorsday zwar nackt, aber in aller Öffentlichkeit, also nicht exklusiv, zu zeigen? Greift mit der Zwischenräumlichkeit der (Noten-)Schrift eine Zwischenlösung, auch wenn man bedenkt, dass Schriftmedien im ganzen Novellenverlauf einen leitmotivischen Konflikt zwischen Nähe und Distanz einnehmen? Hier steht auf der einen Seite der Wunsch nach unmittelbarer Kommunikation, z. B. wenn Else überlegt, warum nicht der Vater selbst anreist und mit Dorsday spricht: „Warum hat sich Papa nicht einfach auf die Bahn gesetzt und ist hergefahren? – Wär’ grad’ so geschwind gegangen wie der Expresßbrief.“ (331)¹⁶, oder wenn sie imaginiert, sich mittels Telepathie ihren Mitmenschen anzuvertrauen: „Warum halten Sie mich nicht auf? Mein Schicksal liegt in Ihrer Hand. Wenn Sie mich grüßen, so kehre ich wieder um. [...] Rufen Sie, grüßen Sie! Retten Sie mich!“ (368)

Auf der anderen Seite bietet Schriftlichkeit die Möglichkeit, sich unangenehmen Situationen zu entziehen, z. B. wenn Else Dorsday eine Notiz hinterlegt, anstatt mit ihm über die erhöhte Geldsumme zu sprechen (366ff.), oder das benötigte Geld unbedingt telegraphiert werden muss, um raumzeitliche Grenzen zu überwinden (330f.). Die Wirklichkeit wird an die Präsenz von Schriftlichkeit gebunden: Als Else das verhängnisvolle Telegramm ihrer Mutter erhält, muss sie sich der Echtheit der Situation dadurch vergewissern, dass sie sich sagt: „Ja, das ist das Telegramm. Das ist ein Stück Papier und da stehen Worte darauf. Aufgeben ist Wien vier Uhr dreißig. Nein, ich träume nicht, es ist alles wahr.“ (365)

15 Auch Nicola Gess interpretiert den Einsatz der Notenzitate unter dem Aspekt der Medientransformation anstatt unter dem der Literarisierung und stellt fest, dass die Semantisierungsbemühungen den Zitaten ihre Irritation nähmen. Vgl. Gess. *Intermedialität reconsidered* (wie Anm. 3). S. 156.

16 Zitate aus Arthur Schnitzlers *Fräulein Else* (in: *Die erzählenden Schriften. Zweiter Band*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1961. S. 324-381) werden im Fließtext mit der Seitenzahl in Klammern angegeben.

Schließlich wird sogar die Entblößung an den Akt des (Unter-)Schreibens gekoppelt, wenn sich Else überlegt, sich erst dann auszuziehen, wenn Dorsday die Depesche unterschrieben hat: „Ja, so mach' ich es. Ich komme zu ihm ins Zimmer und erst, wenn er vor meinen Augen die Depesche geschrieben – ziehe ich mich aus.“ (361)

Das Stellvertreterprinzip gipfelt in der Konzertsaalzene, wenn sich auf der formalen Textebene die Beschreibung ihres nackten Körpers vertreten lässt durch den notenschriftlichen Fremdkörper. Vor diesem Hintergrund muss das Notenzitat in seiner funktionalen Ambivalenz zwischen intermedialem Fremdkörper und (faulem) Kompromiss interpretiert werden. Und eine solche Lektüre kann sich nicht mit einer psychologischen Interpretation begnügen, sondern greift auch neuere Ansätze der intermedialen Literaturforschung auf.¹⁷

Narrative Empathie und die Konvergenz von Kunst- und Selbstzitation

Die Komposition des inneren Monologs kann in Zusammenhang mit der empiriokritizistischen Philosophie Ernst Machs und der impressionistischen Ästhetik Hermann Bahrs gebracht werden, die in der Wiener Moderne mit großem wissenschaftlichen, aber auch künstlerischen Interesse rezipiert werden.¹⁸ Bahrs sogenannte „Neue Psychologie“ gilt als Programm des Jungen Wien zur literarischen Nervenerforschung sowie zur Analyse von Sensationen und Empfindungen im vorbewussten Stadium. Manfred Diersch rekonstruiert, wie Bahr als Reaktion auf diese neuen Erkenntnisse und im Zuge der Sprachkrise, die um die Jahrhundertwende zunehmend ins kulturelle Bewusstsein dringt, für die Literatur die Forderung ableitet, sie müsse unbegrifflich sein und sich ganz auf den emotionalen Ausdruck der Lebenserfahrungen richten.¹⁹ So gerät die impressionistische Malerei

17 Schnitzler selbst reflektierte das Medium der Schrift mit einer Mischung von Faszination und Misstrauen. So träumte er besonders in der Entstehungsphase von *Fräulein Else* von verloren gegangenen Manuskripten und persönlichen Notizen, wobei die Materialität von zirkulierenden (Druck-)Medien hervorsticht. Präsent ist die Angst vor der schamvollen öffentlichen Zurschaustellung der Psyche – eben dem, was mit literarischen Mitteln an der weiblichen Erzählfigur exerziert wird. Vgl. einen Tagebucheintrag vom 16.12.1922 in: Arthur Schnitzler. *Tagebuch 1820-1922*. Hg. Werner Welzig *et al.* Wien, 1993. S. 389f.

18 Manfred Diersch. *Empiriokritizismus und Impressionismus. Über Beziehungen zwischen Philosophie, Ästhetik und Literatur um 1900 in Wien*. Berlin: Rütten & Loening, 1973. S. 127-145.

19 Ebda. S. 73. Diersch bezieht sich hier v. a. auf: Hermann Bahr. *Die Überwindung des Naturalismus*. Dresden/Leipzig, 1891. S. 22-25.

für Bahr zu einem neuen Literaturideal, zum Paradigma für den inneren Monolog²⁰ – hier soll das Bewusstsein als ein auf *Stimmungen* reduziertes erzählt werden.²¹ Bereits bei Friedrich Nietzsche erfahren die Stimmungen eine Ausweitung ins Rauschhafte. Sie entstünden in einem Augenblick „intensivierten Zeiterlebens“²², wobei jede stärkere Stimmung ein rational nicht fassbares „Miterklingen verwandter Empfindungen“²³ mit sich bringe.²⁴ Dieser Gedanke findet wiederum Anschluss an Ernst Machs These vom „unrettbaren Ich“²⁵. Sie bedeutet die Auflösung des Ich, das als ein System von augenblicklich wechselnden Empfindungen und Eindrücken²⁶, als *intertextuelles Ich*, in Erscheinung tritt.

Das Kunstzitat steht nun insofern im Spannungsfeld dieser Strömungen, als der nervöse Stimmungsbegriff der Wiener Moderne einer undurchschaubar werdenden Konvergenz von Selbst- und Kunstzitat entgegenarbeitet. Achim Aurnhammer hat ermittelt, dass Schnitzler in ersten *Else*-Entwürfen noch in der dritten Person erzählt und die Novelle erst im dritten Entwurf ganz in den inneren Monolog transformiert – gefolgt von der Konkretisierung intertextueller Bezugnahmen im vierten Entwurf.²⁷ Die Darstellungsform des inneren Monologs begünstigt also intertextuelle Anspielungen; Selbst- und Kunstzitation konvergieren im Prinzip des ‚unrettbaren‘, intertextuellen Ich. Denn der innere Monolog arbeitet mit Aussparungen und Redundanzen, die einander nicht ausschließen, sondern sich vielmehr wechselseitig dynamisieren, weil die Referenzen nicht restlos in außersprachliche Signifikate aufgelöst werden können. Elses Assoziationen müssen so über die Assoziationen des Lesenden umgesetzt werden, was eine empathische Lektüre (Nähe), aber auch außerreferentielles Expertentum (Distanz) voraussetzt.

20 Diersch. Empirio-kritizismus (wie Anm. 18). S. 73, 78, 94ff.

21 Ebda. S. 73.

22 Anna-Katharina Gisbertz. *Stimmung – Leib – Sprache. Eine Konfiguration in der Wiener Moderne*. München: Wilhelm Fink, 2009. S. 35. Gisbertz bezieht sich hier auf Nietzsches frühen Aufsatz „Ueber Stimmungen“ (1864). Friedrich Nietzsche. *Jugendschriften. Dichtungen, Aufsätze, Vorträge, Aufzeichnungen und philologische Arbeiten 1858-1868*. München, 1923. S. 181-184, hier: S. 184.

23 Friedrich Nietzsche. „Menschliches, Allzumenschliches“. *Nietzsche*. (KGA), Abt. 4, Bd. 2 (1967) 31 (§ 14). Zit. nach David E. Wellbery. „Stimmung“. *Ästhetische Grundbegriffe. Hist. Wörterbuch in sieben Bänden*. Band 5: *Postmoderne – Synästhesie*. Hg. Karlheinz Barck et al. Stuttgart: Metzler, 2003. S. 703-733, hier: S. 716.

24 Gisbertz. *Stimmung* (wie Anm. 22). S. 33

25 Ernst Mach. *Die Analyse der Empfindungen und das Verhältnis des Physischen zum Psychischen*. Darmstadt: WBG, 1991 [1886]. S. 20.

26 Diersch. Empirio-kritizismus (wie Anm. 18). S. 35f., 38f., 70.

27 Achim Aurnhammer. *Arthur Schnitzlers intertextuelles Erzählen*. Berlin/Boston: De Gruyter, 2013. S. 171-180.

Diese janusköpfige Stellung des Kunstzitats im narrativen Empathiemodell wird durch die Notenschrift ins Extreme, nämlich bis zur Unverständlichkeit und damit zum Zusammenbruch narrativer Empathie getrieben.

Der Literatur- und Kognitionswissenschaftler Fritz Breithaupt bezeichnet die Möglichkeit, sich mit einer Erzählfiktion parteinehmend in die Situation einzubringen, als Voraussetzung für Empathie, und die Fähigkeit zur Empathie wiederum als Bedingung für die Rezeption von Erzählfiktionen.²⁸ Allerdings sei die emotionale Anteilnahme zeitlich begrenzt, denn das narrative Empathiemodell erfordere wiederum Distanz, wenn der Charakter die härteste Probe erfahre. Das bedeutet, dass der Rezipient im Moment des maximalen Mitleids von seiner Parteinahme wieder freigelassen werde²⁹: „Man lässt sich auf Empathie ein, weil man bereits ahnt, dass ein Ende kommt.“³⁰ Bei *Fräulein Else* ist zunächst von Bedeutung, dass die Musik Teil eines Konzertes, also einer gemeinschaftlichen Rezeption, ist. Musik fungiert als zwischenmenschlich verbindendes Moment³¹, als empathisches Mittel, das durch Elses Auftritt gestört wird. Die Einblendung des Notenzitats ist hier also nicht stimmungsvermittelnd, sondern sorgt vielmehr für Verstimmung. Außerdem erfolgt hier der Abzug von Empathie auf formalästhetischer und nicht auf inhaltlicher Ebene – und obendrein zu früh. Im Moment der Entblößung ist der Lesende schon nicht mehr ganz bei Else, weil das Notenzitat ablenkt und er durch den Abbruch des Erzählflusses nicht mehr voll und ganz das Geschehen zu rekonstruieren vermag.

Um die gegenseitige Störung unterschiedlicher Mediensysteme geht es auch auf der Inhaltsebene: In der finalen Szene versucht Else, Dorsday durch stumme Schreie, allein durch Blickkontakt, auf sich aufmerksam zu machen. Die anderen Hotelgäste bemerken sie zunächst nicht, weil alle dem Klavierstück zuhören. An dieser Stelle konkurrieren beide Mediensysteme – Elses stumme Erscheinung und die Tonsprache – miteinander. Die Musik arbeitet der textlichen Präsenz nicht zu („Keiner sieht mich als er. Sie hören zu“, 372), sie lenkt ab, bis sich Else auszieht:

Nun, du Schuft, ich bin ja nackt. Was willst du denn noch? Schick die Depesche ab ... Sofort ... Es rieselt durch meine Haut. Die Dame spielt weiter. ♪
Köstlich rieselt es durch meine Haut. Wie wundervoll ist es nackt zu sein. Die Dame spielt weiter, sie weiß nicht, was hier geschieht. Niemand weiß es. Keiner noch sieht mich. [...] Nackt stehe ich da. [...] Die Dame spielt nicht mehr.
Der Papa ist gerettet. (373)

28 Fritz Breithaupt. *Kulturen der Empathie*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2009. S. 114ff.; hier: S. 170ff.

29 Ebda. S. 144, 172f.

30 Ebda. S. 173.

31 Wolf. Musik in Literatur (wie Anm. 7). S. 103.

Schließlich scheinen das Verstummen der Musik und die vermeintliche Rettung des Vaters durch die syntaktische Nähe kausal miteinander verbunden zu sein. Durch das Ende des Konzertes sieht Else ihren Teil der Abmachung als erfüllt an – das Verstummen der Musik scheint als Beweis für ihre physische Präsenz zu bürgen. Denn ihr ist es gelungen, die Aufmerksamkeit des Publikums auf sich zu ziehen, das Musikkonzert zu *stören*. Wie der Notentext ein Fremdkörper im begriffssprachlichen Erzählmodell ist, tritt hier die Figur – die Erzählerin – innerhalb der akustischen Szenerie als Fremdkörper in Erscheinung. Sie stört nicht nur intradiegetisch die Zuhörer, Elses nackte Präsenz verunmöglicht auch extradiegetisch eine musikalische Ekphrasis, von der die Lesenden profitieren könnten. Denn das Hören wird nicht als inwendiges Sehen beschrieben, stehen Sehen und Hören doch in unmittelbarer Konkurrenz zueinander. Dieses Konkurrenzverhältnis bestätigt umgekehrt auch Elses Moment des „Erwachens“, der schamvollen Erkenntnis, in dem sie sich die musikalische Ablenkung zurückwünscht: „Was habe ich getan? Was habe ich getan? Was habe ich getan? Ich falle um. Alles ist vorbei. Warum ist denn keine Musik mehr?“ (373)

Fazit: Genre Trouble

Der Enthüllungsakt lenkt also ab von den Emotionen und Assoziationen, die eine Beschreibung von Schumanns *Carnaval* ausgelöst hätte – sowie die Musikeinlage abgelenkt hat von dem Enthüllungsakt selbst. So wird eine Anteilnahme des Rezipienten blockiert, der sich weder die Musik vorstellen kann noch ein konkretes Bild von Elses Auftritt vermittelt bekommt: Elses Entblößung ist kein Striptease.³² Dem Anblick ist ein pathogenes Moment eingeschrieben, orchestriert mehr durch stumme Schreie, die sich im schrillen Gelächter Bahn brechen („Ha, ha, ha!‘ Wer lacht denn da? Ich selber? [...] Was habe ich denn getan?“, 373) denn durch Schumanns Klavierzyklus, weswegen auch keine Übersetzung in Klangsprache adäquat wäre, sondern nur die Einblendung eines Störgeräuschs.³³

32 Gabriele Brandstetter. „Ökonomie und Vergeudung. Performance von Nacktheit bei Arthur Schnitzler und Marina Abramovic“. *Transgressionen. Literatur als Ethnographie*. Hg. Gerhard Neumann/Rainer Warning. Freiburg i. Br.: Rombach, 2003. S. 287-314, hier: S. 297.

33 So etwa legten theatrale Lesungen und Hörspiele den Höhepunkt der Monolognovelle aus: Vgl. Alexandra Tacke. *Schnitzlers „Fräulein Else“ und die nackte Wahrheit. Novelle, Verfilmungen und Bearbeitungen*. Köln: Böhlau, 2017. S.122-125, hier: S. 126ff. Auch die Verfilmung aus dem Jahr 1929 von Paul Czinner mit Elisabeth Bergner in der Titelrolle – bezeichnenderweise ein Stummfilm – stellt Nacktheit getreu der literarischen Vorlage nicht aus, sondern veranschaulicht den Akt der Entblößung durch einen weit geöffneten Mund, durch

Schnitzlers Text führt nicht nur voyeuristisches Begehren und Schaulust vor³⁴ – Empfindungen, die um die Jahrhundertwende durch die Kommerzialisierung von weiblicher Nacktheit bis zum Exzess bedient werden –, sondern auch einen multimedial, multisensuell angelegten Ästhetizismus, dessen Programmatik für den nervösen Rezipienten bedeutet, alles zu sehen, alles zu hören, alles zu fühlen. Aber so wenig wie Klänge können Gedanken geschaut werden. Somit werden die Allmachtsphantasien eines Rezipienten konterkariert, der auf die psychische Entblößung der *femme fragile* im Therapiezimmer gleichermaßen hofft wie auf die optische Entkleidung der *femme fatale* im Hinterzimmer. Die stumme Partitur veranschaulicht die Krise einer in Schrift gebannten Stimme, deren lesende Aneignung immer ein Akt gewaltstiftender Kohärenz ist. Und sie veranschaulicht die hermeneutische Krise des idealen Lesers, wenn eine intermediale Zäsur zur Zensur wird und die Dechiffrierung von Schrift in der Dereferentialisierung verhindert.

einen stummen Schrei, der ähnlich wie das Notenzitat in der Novelle die Grenzen des eigenen Mediums und die Gemachtheit der Illusionen der Rezipienten offen zutage treten lässt. Vgl. ebd. S. 95ff.

34 Gabriele Brandstetter schreibt, durch den Einlass der Notenzitate erlaube die narrative Perspektive nicht mehr ohne weiteres die voyeuristische Gegenüberstellung von Betrachter und begehrttem Objekt; tatsächlich bekämen die Lesenden keine Vorstellung von dem Anblick Elses Körpers. Vgl. Brandstetter. Ökonomie (wie Anm. 32). S. 296-310.