

**Viktória Czoller**

## **Der Flaubert'sche Schnitzler**

### **Interpretationsmöglichkeiten zu Arthur Schnitzlers Novelle „Die Toten schweigen“ vor dem Hintergrund des Romans „Madame Bovary“ von Gustave Flaubert\***

Bis heute spürt man die Wirkung der Ohnmacht, die die Protagonistinnen von Schnitzler und Flaubert vor 120–160 Jahren erlebten. Sie sind Symbole der auf sich gestellten Menschen, die sich durch den wachsenden gesellschaftlichen Druck nicht nur von der Außenwelt, sondern auch von sich selbst isolieren. Die Studie geht von der Hypothese aus, dass die psychosoziale Kausalität in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts durch die Zusammenschau von „Die Toten schweigen“ und „Madame Bovary“ modelliert werden kann, weshalb die Novelle und der Roman nicht nur in einer rein intertextuellen Beziehung stehen, sondern einander ergänzend einen konkreten Zerfallsprozess darstellen, bei dem die Figuren das Schicksal beschuldigen. In diesem Rahmen werden Fragen diskutiert, wie das Ziel der Intertextualität, die vielfältig interpretierbare Entwicklungsfähigkeit der Protagonistinnen vor dem Hintergrund psychologischer Ansätze und die Probleme der Ausdrucksfähigkeit angesichts der zahlreichen Ellipsen in den beiden Werken.

Stichwörter:

Literaturwissenschaft, Intertextualität, Psychologie, Sprachskepsis, Gustave Flaubert, Arthur Schnitzler

## **1. Einleitung**

„Sünderin oder Opfer? Interpretations- und Analysemöglichkeit der Novelle ‚Die Toten schweigen‘ von Arthur Schnitzler“ – so lautete der erste Arbeitstitel dieser Studie. Im Zuge der immer tieferen Bearbeitung des Themas stellte sich aber heraus, dass dieses Werk von viel mehr handelt, als es auf den ersten Blick scheint. Es ist nicht nur eine einfache Darstellung der moralischen Schuld und ihrer Reue: In der Atmosphäre der Jahrhundertwende werden auch die schwerwiegenden Folgen jenes Zerfalls vorgestellt, der im Roman „Madame Bovary“ seinen Anfang nimmt. In dieser Arbeit wird gezeigt, dass beim Vergleich von Roman und Novelle in „Die Toten schweigen“ die literarischen Tendenzen der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts nachzuweisen sind. Dieses intertextuelle Verhältnis wird – so die Hypothese – in einer kausalen Beziehung erkennbar, und zwar in dem Sinne, dass die beiden Texte aufeinanderfolgende Zeitabschnitte skizzieren; bei einer Lektüre nacheinander präsentieren sie also einen zusammenhängenden Prozess. In den Werken kommen aber

---

\* Betreut wurde die Arbeit von Amália Kerekes.

unterschiedliche narrative Techniken zum Tragen, die einander ergänzen und dadurch die Interpretationsmöglichkeiten erweitern.

Im ersten Teil der Arbeit geht es um die Beweise für den intertextuellen Zusammenhang zwischen den Werken. Dabei wird das bisher unerforschte Gebiet, die Entwicklungsfähigkeit von Emma, und zwar mit Blick auf die psychosozialen Gefahren der Zeit. Es werden einige konkrete Nervenkrankheiten thematisiert, die bei Emma auftreten können und mit Blick auf den Zusammenhang zwischen der Novelle und dem Roman eine entscheidende Bedeutung haben. Das Gesamtbild wird aus der Perspektive der Sprachskepsis weiter konturiert und die Lücken, die in der Novelle wegen der fehlenden Informationen entstehen, führen dann zum Problem der Gattung, die in der Fachliteratur unterschiedlich interpretiert wird. Danach werden die in der Novelle prägenden Stilrichtungen und ihre gemeinsamen Elemente mit Flauberts Roman diskutiert, um abschließend die Hypothesen zur Gliederung der Novelle überprüfen und die Bedeutung des Schicksals und der Religion als Schlüssel der gemeinsamen Interpretation erörtern zu können.

## **2. Intertextuelle Leerstellen**

Um die Stichhaltigkeit der Idee zu begründen, „Madame Bovary“ als Ursprung der Novelle „Die Toten schweigen“ zu betrachten, bietet sich eine Bemerkung von Csaba Onder über die narrative Strategie des Romans an, wonach „der Leser wegen der Unpersönlichkeit der Erzählform zu verstärkter Zusammenarbeit gezwungen wird“ (Onder 2005: 124).<sup>1</sup> Bei der Novelle verhält es sich auch so: Die Perspektiven werden unauffällig gewechselt und es stehen nur sehr wenige Informationen zur Verfügung – über die Vorgeschichte gar nichts, einiges über die Protagonisten und nichts Sicheres über die Zukunft. Diese provozieren die Leser zu aktiver Teilnahme an der Interpretation, sie müssen Hypothesen aufstellen und die Gründe des Geschehens selbst herausfinden. Diese Hypothesen können natürlich aus den persönlichen Lebenserfahrungen und literarischen Vorkenntnissen zusammengesetzt werden. Wenn man aber so starke und konkrete Hinweise erhält, wie die Identität der Namen, die geheime Kutschfahrt mit dem Liebhaber (Aurnhammer 2013: 16), die Kinder, die die Ehe zusammenhalten, oder der gesellschaftlich allgemein hochgeschätzte Beruf des Ehegatten, dann muss man unwillkürlich an „Madame Bovary“ denken, worauf Barbara Surowska (1985: 373) wie folgt hinwies: „In der Schnitzler-Forschung ist bisher übersehen worden, daß die Novelle des Wiener Autors aus Motiven zusammengesetzt ist, die direkt dem

---

<sup>1</sup> „Az elbeszélésforma személytelenségétől fogva fokozott együttműködésre kényszeríti az olvasót.“ (Übersetzung von mir, V.Cz.)

Flaubert'schen Roman entnommen zu sein scheinen. Ein direkter Hinweis Schnitzlers auf Flaubert fehlt“. Es steht allerdings fest, dass er viele französische literarische Werke kannte (Surowska 1985: 373), und in seinem Tagebuch wird auch festgehalten, dass er den Roman las (Aurnhammer 2013: 39). Die Übernahmen verweisen indirekt darauf, was Schnitzler nicht ausformuliert, sie erweitern und schattieren die Möglichkeiten der Interpretation. Julia Kristeva zufolge kann ein Verhältnis unter den literarischen Werken auch ohne expliziten Verweis entdeckt werden: „Jeder Text baut sich als Mosaik von Zitaten auf, jeder Text ist Absorption und Transformation eines anderen Textes“ (zit. n. Martínez 1996: 441–442). Aurnhammer (2013: 40) stellt allerdings fest, dass die Intertextualität von Schnitzlers Novelle durch die Namensidentität der Protagonistinnen direkt und deutlich markiert wird.

Die beiden Werke, zwischen denen rund vierzig Jahre liegen, verarbeiten die Dilemmata von aufeinander folgenden Epochen. Die Parodie jedoch, die nach der Meinung von Judit Beke (2005: 38) im Roman als „Kopie der Kitschkultur“ noch erkennbar war, ging inzwischen verloren, nur die bittere Wirklichkeit bleibt. In der von Erzählung entworfenen neuen Zeit gibt es nichts, im Vergleich zu dem man parodistisch sein kann: Einerseits herrschen keine eindeutigen oder wenigstens richtungsweisenden Werte, die die Protagonistin unterscheiden könnte, andererseits unterläuft die Dekadenz die Versuche, den Humor aufzuleben. Die Welt weitet sich aus, aber die exzessive und rasche Modernisierung führt schließlich dazu, dass sich der Bereich des Individuums verengt. Dieses bedrückende, ungreifbare Unendlichkeitsgefühl als Merkmal der Widersprüchlichkeit der Jahrhundertwende zwingt die Menschen dazu, sich von der Beobachtung der Außenwelt nach Innen zu wenden. Es erscheint auch in der literarischen Welt Darstellung: Die „extensive Totalität des Lebens“ (Lukács 1982: 47) wird auf einen subjektiven Teil der Welt (Aurnhammer 2013: 39) reduziert. Wie es von Tibor Gintli (2005: 78–79) noch über den Roman formuliert wurde:

Das Bestreben nach der Entfaltung der Existenz wird von Flauberts Roman reflektiert [...]. Emma Bovary wird auf der existenziellen Bedeutungsebene dadurch lächerlich, dass sie an das aus romantischen Texten gelesene Programm der Existenztotalität glauben will.<sup>2</sup>

Die Endstation dieser Enttäuschung kann auch in Schnitzlers Novelle beobachtet werden. Bei Flaubert liegt der Schwerpunkt auf der Vorgeschichte, die Antwort auf das Verhalten von Emma Bovary gibt, bei Schnitzler fehlt sie hingegen. Im Roman kennt man die äußeren Umstände detailliert, die aus mehreren Perspektiven dargestellt werden, um sie auch

---

<sup>2</sup> „Flaubert regénye a létezés kiteljesedésének törekvését reflektálja [...]. Emma Bovary az egzisztenciális jelentéssíkon azzal válik nevetségessé, hogy hinni akar a létteljesség romantikus szövegekből kiolvasott programjában.“ (Übersetzung von mir, V.Cz.)

unabhängig von den Protagonisten bewerten zu können. Diese Details sind bei Schnitzler nicht vorhanden: Einerseits gerät nach dem Unfall ausschließlich Emma in den Fokus, weshalb der Leser die Handlung aus Emmas Blickwinkel sieht. Andererseits stehen keine Informationen außerhalb des Zeitraums von einigen raschen Stunden zur Verfügung, weshalb sich keine Folgerung aus der Vorgeschichte ziehen lässt (Kausalität). Man kann aber wegen der Ähnlichkeit des Grundkonflikts sagen, dass sich der Roman und die Novelle, wenn man sie nacheinander liest, ergänzen: Der Roman bietet die objektiven Umstände für die Novelle und umgekehrt erhält der Roman die subjektive Erfahrung des Geschehens von der Novelle. Es könnte auch so formuliert werden: Man liest über die äußere Welt von Emma in „Madame Bovary“ und erkennt die innere Welt von Emma Bovary durch die Augen von Schnitzlers Emma. Bei Schnitzler wird die objektive Totalität auf einen subjektiven, emotionalen Ausschnitt reduziert, als würde man einen Teil des Romans lesen, aber ausführlicher. Die Kontinuität zwischen Roman und Novelle liegt in der Entwertung, die Surowska mit den folgenden Beispielen illustriert: Die Geliebten begeben sich auf die Kutschfahrt nicht im Sommer im schönen Wetter, sondern im Herbst, wenn es regnet, und sie reagieren bei Schnitzler auf die schweren Gefühle – Furcht (Emma wegen der Gefahr der Entlarvung) und Erbitterung – mit Ungeduld (Franz, wenn er auf Emma wartet und weil er über ihre Beziehung sprechen will) (Surowska 1985: 373–374).

### **3. Die Logik der Adaptation und die Frage der Sündhaftigkeit**

Setzt man voraus, dass diese Werke einander folgen, kann die Frage gestellt werden, inwieweit man von einer tiefer greifenden Adaptationslogik sprechen kann, eventuell in dem Sinne, Frau Bovary eine neue Chance zu geben.<sup>3</sup> Während es, so Surowska (1985: 377), bei Flaubert wegen des Selbstmords letztlich keine Möglichkeit gibt, alles gutzumachen, könnte die Wiedergutmachung wegen der offenen Form der Novelle bei Schnitzler verwirklicht werden. Auf der Ebene der Handlung passiert aber eigentlich nichts Neues. Im Fokus steht nicht das Geschehen, sondern das Innenleben der Schnitzler'schen Emma. Darin kann man die Neuigkeit der Novelle erkennen, weshalb die Veränderung auf dieser Ebene gesucht werden muss. Bereits die ersten Sätze des Romans zeugen davon: „Es war Arbeitsstunde. Da trat der Rektor ein, ihm zur Seite ein ‚Neuer‘, in gewöhnlichem Anzuge“ (Flaubert 1976: 9). Der Anfang von „Madame Bovary“ konzentriert sich auf die Handlung, für den Auftakt in „Die Toten schweigen“ ist hingegen die Gefühlsorientierung charakteristisch: „Er ertrug es

---

<sup>3</sup> Der Arbeitstitel von „Die Toten schweigen“ lautete „Abschied, ein anderer“ (Aurnhammer 2013: 27).

nicht länger, ruhig im Wagen zu sitzen; er stieg aus und ging auf und ab“ (Schnitzler 2016: 245). Die Bewegung von Franz verstärkt nur seine Ungeduld und seine innere Gespanntheit, als er auf Emma wartet, der Hauptakzent liegt aber auf der Innenwelt, die die Geschehnisse determiniert und nicht umgekehrt.

In diesem Sinne kann man nur an die Möglichkeit der seelischen, moralischen Entwicklung der Protagonistin denken, die wichtiger als das konkrete Geschehnis ist. In diesem Fall stellt sich die Frage nach den Anhaltspunkten für Emmas Entwicklung: Was kann der Ausgangspunkt sein, wenn die Vorgeschichte nicht bekannt ist, und wie fügt er sich in die allgemeine Schnitzler'sche Konzeption in Bezug auf die Figurenkonstellation ein? Nach Corinna Schlicht (2014: 65) erweist „sich Schnitzler in all seinen literarischen Diagnosen als Pessimist. Nicht selten sterben die Hauptfiguren oder sie verharren entwicklungslos in ihrem Zustand“. Vergleicht man allerdings Schnitzlers Emma mit Emma Bovary, lässt sich eine Entwicklung in der vermutlichen Ehrlichkeit, wie noch im Teil 5 dargelegt wird, und in der positiven Mutterrolle erkennen. Emma beruft sich auf ihren Sohn, als sie Franz erklärt, warum sie ihren Mann nicht verlässt:

„Wir sollten fort“, sagte Franz lebhaft, „ganz fort, mein' ich...“  
„Es geht ja nicht.“  
„Weil wir feig sind, Emma; darum geht es nicht.“  
„Und mein Kind?“ (Schnitzler 2016: 249)

Emma Bovary kümmert sich dennoch nicht um ihre Tochter. Dies zeigt z.B. eine ähnliche Szene, wenn Rodolphe sie bei der Planung der Flucht an die Existenz ihres Kindes erinnern muss:

„Flieh mit mir!“ rief sie.  
[...]  
„Aber ...“  
„Kein Aber, Rudolf!“  
„... und dein Kind?“  
Sie dachte ein paar Sekunden nach. Dann sagte sie:  
„Das nehmen wir mit! Das ist ihm schon recht!“ (Flaubert 1976: 262)

In diesen zwei Textstellen fällt auf, dass die stereotypischen Geschlechterrollen ausgetauscht wurden. Der Grund kann auch die Stärke der Gefühle sein, es muss aber erwähnt werden, dass Schnitzler in Anlehnung an Freuds Theorie auf die psychologische Annäherung an die Geschlechter setzt (Knoben-Wauben 1990: 285). Die Flucht empfiehlt bei Flaubert die Frau, bei Schnitzler der Mann, die romantische rebellierende Attitüde und die Entschiedenheit der Protagonisten wurden also geschlechtlich variiert übernommen. In diesem Sinne sind Emma

Bovary und Franz ähnlich, Emma trägt aber nicht die Charakterzüge von Rodolphe, nur die Weigerung stellt einen gemeinsamen Zug dar. Der Unterschied liegt darin, dass es nicht so einfach zu entscheiden ist, ob Emma ein positiver oder negativer Charakter ist, die Bosheit kann bei ihr nicht oder nicht zweifelsfrei bewiesen werden, während Rodolphe eindeutig zum zweiten Pol tendiert. Es ist eindeutig, dass Rodolphe keine Familie gründen will, deshalb verlässt er (u.a.) Frau Bovary, im Gegensatz dazu beruft sich Emma auf ihr Kind.

Warum erscheint also die Einstellung zur Mutterschaft bei Schnitzler anders? Darauf gibt es keine direkte, explizite Antwort in der Novelle. Im Roman stellt sich die Motivation von Emma Bovary heraus: Sie fühlt sich in ihrem Leben – wozu auch ihre Tochter gehört – einfach nicht gut. Sie will aus ihrer Lage heraus und Berthe hindert sie an ihrer Selbstverwirklichung. Frau Bovary wollte gar nicht schwanger werden, die Mutter-Tochter-Beziehung ist von Anfang nicht eng und innig. Neben dem Widerstand gegen ihr Leben hat sie kein eigenes Mutterbild, das sie als Muster verwenden oder an dem sie sich orientieren könnte, deshalb ist ihre Haltung zu Berthe kompliziert. Charles hat auch kein Vaterbild – den Protagonisten des Romans fehlt es an nachahmenswerten männlichen und weiblichen Beispielen, was als logische Grundlage für ihre gescheiterte Ehe dargestellt wird. In der Novelle fehlt ein vergleichbarer Anhaltspunkt zur Vorgeschichte, dazu weiß man zu wenig über die Hauptpersonen. Über Emmas Verwandtschaft weiß man nur, dass sie eine Schwester hat,<sup>4</sup> über die Männer erhält man keine Informationen.

Es ist auch ein Rätsel, was Emma zum Liebesverhältnis motiviert. Die Flaubert'sche Emma will das Land verlassen und liebt ihren Mann nicht. In „Die Toten schweigen“ findet man den Hinweis auf die rege berufliche Tätigkeit des Mannes,<sup>5</sup> weshalb Emma die gemeinsam verbrachte Zeit bemängelt, wobei sie zu Hause eine intensivere Aufmerksamkeit genießt – so bemerkt ihr Ehemann, dass etwas mit ihr nicht in Ordnung ist. Was bei Emma im Gegensatz zu Frau Bovary fehlt, ist die Erkenntnis, dass der Ehemann sie wirklich liebt oder dass er sich zumindest um sie kümmert. Der Leser weiß es, aber Emmas Blickwinkel kennt er nicht.

Daneben steht noch ihr Verrat, als sie die Leiche von Franz bei dem Unfall allein lässt, und die Amoralität dieser Tat kann man nicht in Frage stellen. Es bedeutet aber nicht, dass sie völlig verdorben ist, vielleicht ganz im Gegenteil. Im folgenden Teil wird dafür argumentiert, dass Emma keine Wahl bei ihrer Entscheidung hatte und ihre Taten von außen determiniert waren.

---

<sup>4</sup>„Ich dachte, du warst auch bei meiner Schwester geladen“ (Schnitzler 2016: 248).

<sup>5</sup>„Sitzung des Professorenkollegiums“ (Schnitzler 2016: 245).

#### **4. Die historischen und seelischen Koordinaten**

##### **4.1 Die Psychoanalyse im Kontext der Nervenkrankheiten**

Schnitzler verwendete wiederholt seine psychologischen Kenntnisse (Perlmann 1987: 109) sowie seine medizinischen und genauer neurologischen Erfahrungen<sup>6</sup> in seinen Werken. Er war in den Nervenkrankheiten Hysterie und Neurasthenie bewandert (Worbs 1983: 206), folgte aber der aufkommenden psychoanalytischen Theorie von Freud nicht ohne Kritik (Springer 2005: 373–374). Er lehnte ab, dass die seelischen Störungen auf das Unbewusste und entscheidend auf sexuelle Gründe zurückgeführt werden können (Fliedl 1997: 29) und war gegen jede Form von Verallgemeinerungen (Worbs 1983: 258), weshalb er seine Figuren vielseitig darzustellen versuchte (Knoben-Wauben 1990: 286). Aus der Novelle selbst stellt sich nicht heraus, was Emma motiviert, deshalb ist es nötig, die zeitgenössischen psychologischen, sozialen und historischen Faktoren in Betracht zu ziehen.

In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts setzte ein Veränderungsprozess ein, die Technisierung veränderte das Menschenbild der Zeit (Ritz 2006: 51–83), wie man es auch in der Novelle am Beispiel der Klischees über die neue Stadt, die Reizüberflutung erkennen kann. „Die psychologische Grundlage, auf der der Typus großstädtischer Individualitäten sich erhebt, ist die Steigerung des Nervenlebens“, lautet die viel zitierte Feststellung von Georg Simmel (1995: 116). Er vergleicht dabei die Geldwirtschaft und die Verstandesherrschaft bei der Reaktion auf die Reize: „Ihnen ist gemeinsam die reine Sachlichkeit in der Behandlung von Menschen und Dingen“ (Simmel 1995: 118). Es spiegelt sich in Emmas Verhalten, sie behält nur den Profit – ihre Sicherheit – vor Augen.

Der Grundkonflikt des Textes besteht darin, dass Emma noch der alten, sicheren Welt entsprechen möchte (sie will ihre Familie nicht verlassen), aber sie fühlt bereits genau, dass dieses vorher gut funktionierende Leben nicht mehr existiert, wenngleich ihr der neue Alltag (mit Franz) noch nicht vertraut ist. Während sich Emma Bovary nach einem emotional aufregenden Leben sehnt, flieht Emma vor dem Lärm der Stadt, und in dieser extremen Entfremdung sucht sie nur ihre eigene Sicherheit. Was bei Flaubert noch wenig ist (Frau Bovary möchte das pulsierende großstädtische Leben der verliebten Pariserin genießen), wird bei Schnitzler zu viel und schließlich leer. Die erwähnten Veränderungen führten zur Diagnose der Nervenüberreizung des modernen Menschen, die die psychologischen Forschungen zur unkontrollierbaren Seele und zu den Bewusstseinssebenen beförderte: „Wo eine Bewußtwerdung konstant abgelehnt wird, entsteht dagegen moralische Schuld“

---

<sup>6</sup>„Ich bin erstens, zweitens, drittens ein Arzt. Ich fühle mich viel mehr als Arzt, denn als Schriftsteller. Meine Werke sind lauter Diagnosen“ (Lindgren 2002: 8).

(Perlmann 1987: 185). Diese Auffassung erscheint in der Novelle von Schnitzler, indem Emma von ihrem Unbewussten, von ihren Trieben geführt wird, sodass sie nicht fähig ist, eine objektive, moralisch annehmbare Entscheidung zu treffen und nach dem Unfall bei Franz zu bleiben.

Eine konkrete (Mode)Krankheit, die im Fall von Emma nach zeitgenössischer Auffassung auftreten konnte, ist die Hysterie (Sprengel 1998: 89), die eher für Frauen aus den höheren Schichten – also auch für Emma als Frau eines Professors – charakteristisch sein und mit unerfüllter Sexualität im Zusammenhang stehen soll. Die Hysterie ist

ein physisches Leiden, das anscheinend keine psychologische Ursache hatte. Einer der wirklichen Gründe dieses Problems dürfte der Geschäftscharakter vieler bürgerlicher Ehen gewesen sein. Bestimmt dazu, vor allem Finanzgemeinschaften zu begründen, garantieren sie häufig geradezu die Frustration, vor allem für die Frauen in einer äußerlich so pruden Gesellschaft. [...] Für die Ehefrauen war das Problem komplizierter, denn ihnen war früh genug beigebracht worden, daß nur laszive, verkommene Frauen sexuelle Befriedigung zum Gegenstand bewußten Wollens und Genießens machen konnten. (Janik 2013: 58–59)

Kurzgefasst: „Der Hysterische leidet an unvollständig abreagierten psychischen Traumata“ (Freud 1971: 23). Ein solches Trauma erlebte Emma durch den Unfall und im Allgemeinen dadurch, dass sie der Rolle der Ehefrau und deshalb den gesellschaftlichen Erwartungen nicht entsprechen kann (Schlicht 2013: 59). Es existierte ein informelles Normensystem neben dem formellen (Kollek 2011: 109) und die sich daraus ergebende ständige Frustration lässt sich auch bei Frau Bovary erkennen, der Roman berichtet über die Gründe des Ehebruchs (Aurnhammer 2013: 43). Am Ende von „Die Toten schweigen“ verhält sich Emma als eine psychogene „Sterbenskranke“: Der psychogene Tod, der nur aus seelischen und nicht aus anderen äußeren Gründen entsteht (Schmid 2000: 7) (z.B. aus einem Schock, wie ihn Emma erlebt, ohne physische Verletzungen davonzutragen), tritt nicht ein, aber sie kann die seelische Belastung und den äußeren Druck nicht ertragen, weshalb sie die Machtlosigkeit über ihre Taten und den Kontrollverlust spürt. Emma Bovary kämpft mit sich selbst und mit dem Gedanken des Ehebruchs und letztlich entscheidet sie sich bewusst für den Selbstmord, während die Ereignisse in der Novelle nicht von Emma gelenkt werden (wie der Tod des Liebhabers, die unkontrollierbare Fehlleistung und das Bekenntnis, das auch vom Ehemann angeregt ist).

Daraus folgt, dass ihre Schuld (die Flucht) zwei Interpretationen zulässt. Emma steht, wie es bei Unfällen oft der Fall ist, unter Schock, und deshalb ist sie nicht fähig, sich ruhig, logisch oder moralisch zu entscheiden. Wegen der Gefährdung wird ihr Überlebenstrieb aktiviert und infolge einer automatischen und unkontrollierbaren Reaktion hat sie keine andere Wahl und



entzieht sich der Verantwortung: „Sie [hat] nur einen Wunsch [...]: zu Hause in Sicherheit sein. Alles andere ist gleichgültig“ (Schnitzler 2016: 259). Eine spätere Theorie von Abraham Maslow über die Bedürfnishierarchie besagt, dass es einige Bedürfnisse gibt, die Priorität vor den anderen haben, und wenn die wichtigsten, also die physiologischen (Hunger und Durst) und die Bedürfnisse in Bezug auf die Sicherheit nicht erfüllt sind, werden andere, aus dieser Perspektive eher „Luxusbedürfnisse“ wie die Liebe oder die Selbstverwirklichung, in den Hintergrund gedrängt (Myers 2014: 411). Die Flucht von Emma ist in diesem Sinne ganz natürlich, sie erfüllt nur ihre Sehnsucht nach Sicherheit, nichts mehr. Aus ihrer Perspektive erscheint die Wirklichkeit immer enger und radikal auf zwei Optionen reduziert: überleben oder sterben. Emma Bovary leidet anfangs keinen Mangel auf den ersten beiden Ebenen, deshalb steht im Roman die Frage der Liebe im Mittelpunkt. Am Ende verliert sie aber wegen der finanziellen Probleme ihre Sicherheit auf der unteren Ebene, was der Grund für ihren Selbstmord sein wird. Bei Emma erscheint die Frage der Sicherheit zugespitzt.

Andererseits bleibt die Frage offen, ob sie Franz wirklich liebt. Die egoistische Einstellung, dass sie sich vorrangig um sich kümmert (sie befasst sich während der Begegnung nur damit, ob es ans Tageslicht kommt, dass sie einen Geliebten hat), dass sie Franz am Anfang nicht ernst nimmt, als er über die gemeinsame Zukunft reden will (Allerdissen 1985: 240) oder die Flucht selbst stellen also die Ehrlichkeit von Emmas Gefühlen in Frage. Nach dem Tod muss sie sich davon überzeugen, ob sie eigentlich etwas fühlen kann: „Sie kann jetzt nicht mehr empfinden als Sorge um sich. Sie ist ja nicht herzlos... o nein! ... sie weiss ganz gewiss, es werden Tage kommen, wo sie verzweifeln wird“ (Schnitzler 2016: 260). Auch das Geständnis will sie nur um ihrer eigenen Ruhe willen ablegen, und nicht darum, Franz die letzte Ehre zu erweisen oder weil sie sich der Amoralität bewusst geworden wäre. Emma Bovarys Egoismus ist allerdings eindeutiger: Sie will irgendjemanden außer Charles lieben.

## **4.2 Sprachskepsis**

Die im vorigen Teil erwähnte Doppelheit der Interpretation spiegelt sich auch in dem Paradox der Psychoanalyse von Freud und der Überlegungen zur Leistungsfähigkeit der Sprache von Friedrich Nietzsche und der Sprachphilosophie der Zeit (Perlmann 1987: 184–186). Während die Psychoanalyse glaubt, dass die nicht ausgesprochenen Gedanken durch Mittel wie die Hypnose an die Oberfläche gefördert werden können, geht der sprachskeptische Ansatz hier auf Distanz. Er besagt, dass die Sprache ihre Funktion, die Wirklichkeit darzustellen, nicht erfüllen kann. Die Welt existiert aber nur durch die Sprache, und was man nicht sprachlich erfassen kann, bleibt unbekannt. Bei Flaubert stellt das noch kein Problem dar. Frau Bovary

will noch nicht, Emma kann nicht mehr aussprechen, was sie an Motivationen verspürt. Während Frau Bovary ihr Liebesverhältnis bewusst verschweigt, möchte Emma es endlich bekennen, nach dem Schock wegen des Unfalls kann sie darüber aber nur schweigen. Nach der christlichen Auffassung gilt eine schweigende Frau als „eine Gottesgabe“ (Bellenbaum 1992: 148), im Kontext der Sprachskepsis ist es eher ein Zeichen dafür, dass ohne Sprache nicht nur die greifbare Realität, sondern auch das Innenleben und dadurch die Identität unerreichbar werden.

Die Sprechsituation wird in „Die Toten schweigen“ am stärksten von dem Kutscher repräsentiert, der in diesem Sinne als abstraktes Symbol des Funktionsverlusts interpretiert werden kann: Wegen seiner Betrunktheit ist er für die Kommunikation nicht geeignet, was dadurch verstärkt wird, dass ihn das Liebespaar zuerst nicht findet (wie ein moderner Mensch die Worte), dann hört er nicht, wenn Franz nach ihm schreit. Obwohl die Rede des Kutschers verständlich ist, lösen seine Sätze, unabhängig vom Inhalt, wegen der Betrunktheit eine negative Wirkung aus. Während der Kutscher bei Flaubert noch „verzweifelte Blicke nach den Kneipen hin“ wirft (Aurnhammer 2013: 41), beendet hier der andere Kutscher seine Arbeit und geht hinein (noch ein Verfallprozess – sowohl moralisch als auch sprachlich, weil der Betrunkene schwerer kommunizieren kann). In „Madame Bovary“ ist das Sprachproblem nicht so radikal, es gibt aber einige Anzeichen dafür, wie zum Beispiel Bournisien, der unfähig ist, inhaltlich relevant zu kommunizieren und den anderen zuzuhören.

Im Fall von Emma und Franz besteht auch das Problem der Kommunikation etwa bei der Doppeldeutigkeit der Sätze, wenn z.B. Franz die Flucht empfiehlt, aber Emma seine Worte wortwörtlich versteht und nur an einen Spaziergang denkt:

Nach langem Schweigen sagte Franz: „Wir sollten fort.“

„Freilich“, erwiderte Emma leise.

„Wir sollten fort“, sagte Franz lebhaft, „ganz fort, mein' ich ...“ (Schnitzler 2016: 249)

Ein anderer Hinweis ist der Schleier, der ein physisches Hindernis vor Emmas Mund bildet und die Kommunikationsschwierigkeiten symbolisiert. Die Fortführungspunkte bezeichnen die fragmentarischen, nicht ausgesprochenen Gedanken, Emma redet wirr, sie kann ihre Rede nicht kontrollieren. Hier erscheint die Unanwendbarkeit der Sprache, während es im Roman nur um den Mangel der Genauigkeit geht: „Aber ist es nicht oft so, daß ein übervolles Herz mit den banalsten Worten nach Ausdruck sucht? Und vermag denn jemand genau zu sagen, wie groß sein Wünschen und Wollen, seine Innenwelt, seine Schmerzen sind?“ (Flaubert 1976: 259).

Das Schweigen ist ein wiederkehrendes Motiv in der Novelle, es wird im Titel einmal, während der Begegnung viermal, nach der Flucht dreimal erwähnt. Das Schweigen enthält an bestimmten Stellen zusätzliche Informationen und hat in dem Text drei unterschiedliche Grundfunktionen: Es bezeichnet das Verschweigen des Liebesverhältnisses und eine emotional schwierige Situation (als Franz sich von Emma trennen will), nimmt die Pointe vorweg und verweist letztlich auf einen Zwang: „In dieser Atmosphäre mußte ein junger Mensch [...] die innere Stimme zum Schweigen [...] bringen“, meint Julius Meier-Graefe.<sup>7</sup> Die Novelle suggeriert aber, dass es die Möglichkeit gibt, aus dieser Lage herauszutreten: Emma zieht den Schleier, das Symbol des Schweigens, ab und entschließt sich endlich zu dem Gespräch mit ihrem Mann.

## **5. Erzählte Stilrichtungen**

Schnitzler fokussiert in „Die Toten schweigen“ auf die inneren Konflikte und Mechanismen des modernen Menschen, ohne Lösungen für die Probleme zu bieten, denn die „Modernität der Schnitzler’schen Werke besteht eben im Erkennen der Unmöglichkeit von universellen Antworten auf Probleme“ (Ritz 2006: 53). Die Grenzüberschreitung, die Vermischung der Gattungsmerkmale sind typisch für die Moderne (Perlmann 1987: 115). Für die Darstellung der Schwierigkeiten des Innenlebens waren die Novelle und die Erzählung Ende des 19. Jahrhunderts präferierte Gattungen (Sprengel 1998: 162), es stellt sich jedoch die Frage nach der präziseren Kategorisierung des Werks „Die Toten schweigen“. Die Sekundärliteratur ist in dieser Frage inkonsequent: Einige bezeichnen das Werk als Novelle (Surowska 1985: 372), einige als Erzählung (Aurnhammer 2013: 19). Diese Gattungen stehen einander sehr nahe und haben keine klar umrissenen Definitionen, der Versuch einer Klärung ist aber unvermeidlich, weil die Gattung die Interpretation beeinflusst. Im Allgemeinen verwendet man die Erzählung als Sammelbegriff, es gibt aber eine Nuance dabei (Burdorf/Fasbender/Moenninghoff 2007: 208–209). Für das Werk sind typische Novellenmerkmale charakteristisch wie das Thema, das menschliche Konflikte dramatisiert, oder der konzentrierte, lineare Handlungsstrang ohne Episoden (Kindt 2009: 540). Trotzdem verweisen auf die Erzählung die klar erzählende Narration ohne unterhaltendes Ziel (Aust 1990: 5), die offene Form, die mit den Fortführungspunkten am Ende der Geschichte bezeichnet wird, und die Frage der Pointe – im Gegensatz dazu ist eine Novelle eine „auf einen Höhepunkt konzentrierte Prosa-Erzählung

---

<sup>7</sup> Meier-Graefe, Julius (1987): *Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst*. München: Piper. Zit. nach Metzger 2005: 19.

geschlossener Form“ (Burdorf/Fasbender/Moenninghoff 2007: 547). Als Pointe kann man interpretieren, dass sich Emma dafür entscheidet, alles zu bekennen. Diese Wende erfolgt aus der Perspektive des Lesers sicher unerwartet, das Werk endet aber ohne tatsächliche Tat. Man kann nicht wissen, ob sie eigentlich fähig sein wird, zu sprechen, sie kann ihre Worte und ihren Geist nicht mehr kontrollieren. Und es kann auch nicht überprüft werden, ob sie die ganze Wahrheit erzählt oder nach wie vor lügt. Darüber hinaus steht der letzte Satz im Konjunktiv, was das Unsicherheitsgefühl bestätigt (Jürgensen/Lukas/Scheffel 2014: 180–181): „Kommt eine grosse Ruhe über sie, als würde vieles wieder gut ...“ (Schnitzler 2016: 264). So fehlt die völlige Lösung des Grundkonflikts, sie wird der Phantasie des Lesers überlassen. Diese Merkmale sprechen folglich für die Novelle, weil das Ziel nicht das konkrete Ergebnis, sondern die seelische Vorbereitung ist. Die Fortführungspunkte haben keine weiterführende, sondern eine unterbrechende Funktion, die den reinen Dokumentationscharakter unterminiert.

Dies ist auch bei vielen Lücken im Text der Fall: Man kennt nur die wichtigsten Informationen über die Protagonisten (Aurnhammer 2013: 40), über ihr Aussehen, Alter, Herkunft, Beruf oder Familienname erfährt man nichts, Emma und Franz werden zuerst nur als „die Dame“ und „der junge Mann“ bezeichnet (Aurnhammer 2013: 34). Ihre Namen sind kurz und suggerieren ihre fehlende Relevanz. Über den Kutscher stehen wenige Angaben zur Verfügung: Sein Name oder der Grund für seine Betrunketheit werden nicht angegeben, aber aus seinem Beruf und seinem Sprachstil folgt, dass er zu einer niedrigeren sozialen Schicht gehört. Die Protagonisten sind alltägliche Menschen mit alltäglichen Sünden (die Zeit der großen Helden ist wegen der fehlenden großen Ideen vorbei), und diese undeutliche Charakturvorgstellung verstärkt die Wirkung der Verallgemeinerung: Was mit den Protagonisten passiert, kann allen passieren. Die Figuren rufen keine Gefühle hervor und bei der Identifikation hilft es auch nicht, dass die Darstellung der Geschichte „von außen“ und nicht als Ich-Erzählung beginnt. Nicht nur der Leser, sondern auch die Figuren haben keinen engen Kontakt zu ihrer Umwelt: Die fehlenden Familiennamen deuten auf die „fehlende“, sichere Verbindung mit der Vergangenheit hin, auf das Gefühl der Haltlosigkeit, obwohl die „Namen [...], gerade in ihrer magischen Funktion, ein Rettungsversuch gegen das Chaos, das Schweigen, das Nichts“ sind (Denneler 2001: 17, 163).

Die neuen französischen Stilrichtungen, die von dem Schriftstellerkreis Jung-Wien adaptiert wurden, eigneten sich für die Darstellung des neuen, chaotischen Zustands (Grosen 2005: 33). Der Impressionismus strebt nach den Wiedergabe von Gefühlen und Eindrücken (wie in Emmas Monolog), der Symbolismus zeigt durch Zeichen, was unaussprechbar ist (z.B. das

Spiegelmotiv, die Zerrissenheit), der Naturalismus stellt die Wirklichkeit objektiv und extern dar (genaue Ort- oder Wetterbeschreibungen) und die Dekadenz (Fin de siècle) präsentiert das aktuelle Weltbild (die Wertlosigkeit, die Identitätsprobleme). In Bezug auf den Stil verweisen die realistischen Beschreibungen auf gemeinsame Aspekte mit „Madame Bovary“, während aber Flaubert die Details ausführlich vermittelt, verschweigt der Erzähler von Schnitzler die schon früher erwähnten Informationen (siehe Kapitel 2). Er konzentriert sich nur auf die Gegenwart, die aber ausführlich dargestellt wird. Im Roman wird alles lang und aus mehreren Perspektiven erzählt, während die kurze Novelle ein erstarrender Augenblick der subjektiv wahrgenommenen Wirklichkeit ist. Die Gattung suggeriert, dass hier nichts Wertvolles oder Neues passiert, deshalb sieht man alles reduzierter und stilistisch einfacher in Form von genaueren Situationsbeschreibungen ohne Stellungnahme. Die völlige Vermeidung der Meinungsäußerung lässt sich aber nicht verwirklichen: Es ist auch eine Stellungnahme, dass Schnitzler die Umstände und nicht die Protagonisten detailreich vorstellt, womit er auf die Verantwortung der sozialen Umwelt verweist und den Leser indirekt beeinflusst. Daneben ist die naturalistische Distanzierung im Allgemeinen für beide Werke charakteristisch, die Perspektivenwechsel erwecken den Anschein der Neutralität. Die noch romantische Frau Bovary (Aurnhammer 2013: 52) passt nicht in diese moderne Welt und die Schnitzler'sche Emma symbolisiert den totalen Zerfall dieser romantischen Idee, womit unentschieden bleibt, ob sie überhaupt zur Liebe fähig wäre. Die Möglichkeit, glücklich zu sein, ist vorhanden – innerhalb der Familie, wo der Einfluss der gesellschaftlichen Einschränkungen nicht so direkt ist, und weil es sich herausstellt, dass ihr Mann diese Situation mit seiner hingebungsvollen Aufmerksamkeit vermutlich gut bewältigen könnte. Sie lebt aber nicht mit dieser Möglichkeit. Auch in Bezug auf die Gliederung kann eine Ähnlichkeit zwischen den Werken bemerkt werden. Die Gliederung der Novelle wurde bisher unterschiedlich (2–3–4 Teile) gedeutet, weil die Grenzen nicht eindeutig sind – sie können auch nicht klar in einer Welt sein, in der Chaos herrscht. In der Sekundärliteratur wird der Tod von Franz in den Mittelpunkt gestellt, der in der Mitte eine Zäsur bildet (Aurnhammer 2013: 36). Im „Schnitzler-Handbuch“ wird nur diese inhaltliche Grenze verzeichnet, aber der Unfall kann hier zu beiden Teilen gehören (Jürgensen/Lukas/Scheffel 2014: 180). Surowskas (1985: 376–377) dreigliedrige Hypothese lässt sich ebenfalls nachvollziehen, weil sie die Erzählung – nach der identischen Struktur von Flauberts Roman – aufgrund der Geschehnisse einteilt: das Treffen der Liebhaber, die Fahrt und das Gespräch am Tisch. Aurnhammer (2013: 36–37) unterscheidet das Treffen und den Spaziergang, der mit dem Unfall endet. Die Flucht gliedert er weiter in drei kleinere Phasen: die Realisierung des Unfalls, das Gespräch mit dem Kutscher und die Phase, in der Emma mit

Franz allein bleibt. Den vierten Teil sollen die Geschehnisse zu Hause bilden, der nach dem verwendeten Tempus – Imperfekt und Präsens – weiter geteilt wird.

Schließlich soll die Aufmerksamkeit auf den einzigen sicheren Punkt in diesen chaotischen Verhältnissen gelenkt werden, der in beiden Fällen von den Protagonistinnen angesprochen wird: die Religion (Ritz 2006: 65). Das Schicksal ist ein gemeinsames Motiv in den Werken, beide Frauen glauben daran und erklären ihre Taten damit (Aurnhammer 2013: 44). Emma benutzt den gleichen Abwehrmechanismus wie Emma Bovary: Sie sucht Gründe für den Tod von Franz, findet aber keine logische Antwort, deshalb kreiert sie eine, um zur Ruhe zu kommen: „Er ... tot ... Schicksal ... [...] Und wenn es das Schicksal anders bestimmt hätte?“ (Schnitzler 2016: 258). Es ist interessant, dass Emma keine Verantwortung für den Tod von Franz übernehmen kann, aber für ihren Sohn schon: Sie kann zu Hause die Rolle der Frau und Mutter spielen und trotz der Vorfälle entfaltet sich eine scheinbar idyllische Szene am Tisch. Es ist unumstritten, dass Emma eine moralische Sünde beging, als sie floh. Hatte sie aber in diesem unsicheren Jahrhundert die Möglichkeit, anders zu wählen? Wie Frau Bovary in ihrem Abschiedsbrief formuliert: „Man klage niemanden an ...“ (Flaubert 1976: 418).

### **Literaturverzeichnis**

- Allerdissen, Rolf (1985): Arthur Schnitzler: Impressionistisches Rollenspiel und skeptischer Moralismus in seinen Erzählungen. Bonn: Bouvier.
- Aurnhammer, Achim (2013): Arthur Schnitzlers intertextuelles Erzählen. Berlin, Boston: de Gruyter.
- Aust, Hugo (1990): Novelle. Stuttgart: Metzler, <https://doi.org/10.1007/978-3-476-03958-3>
- Beke, Judit (2005): *Átok és panasz* (Balassa Péter Móricz-recepciójáról) [Fluch und Klage (Über die Móricz-Rezeption von Péter Balassa)]. In: Onder, Csaba (Hg.): *Az újraolvasott Móricz (előadások és tanulmányok)*. Nyíregyháza: Grafit „R“, 22–41.
- Bellenbaum, Alfred (1992): *Schweigen und Verschweigen. Bedeutungen und Erscheinungsvielfalt einer Kommunikationsform*. Opladen: Westdeutscher Verlag, <https://doi.org/10.1007/978-3-322-94135-0>
- Burdorf, Dieter/Fasbender, Christoph/Moenninghoff, Burkhard (Hg.) (2007): Metzler Lexikon: Literatur. 3., völlig neu bearb. Aufl. Stuttgart: Metzler, <https://doi.org/10.1007/978-3-476-05000-7>
- Denneler, Iris (2001): *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 & Neumann.
- Flaubert, Gustave (1976): *Madame Bovary*. Übersetzt v. Arthur Schurig. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Fliedl, Konstanze (1997): Arthur Schnitzler. Poetik der Erinnerung. Wien: Böhlau, <https://doi.org/10.7767/9783205124825>
- Freud, Sigmund (1971): *Hysterie und Angst*. Hg. v. Alexander Mitscherlich, Angela Richards, James Strachey. Frankfurt a. M.: Fischer.
- Gintli, Tibor (2005): *Bovary úr vagy Bovaryné* [Herr oder Frau Bovary]. In: Onder, Csaba (Hg.): *Az újraolvasott Móricz (előadások és tanulmányok)*. Nyíregyháza: Grafit „R“, 68–79.
- Gorsen, Peter (2005): *Jugendstil und Symbolismus in Wien um 1900*. In: Bisanz, Hans (Hg.): *Wien 1900. Kunst und Kultur. Fokus der europäischen Moderne*. Wien: Brandstätter, 33–49.
- Jürgensen, Christoph/Lukas, Wolfgang/Scheffel, Michael (2014): *Schnitzler-Handbuch. Leben–Werk–Wirkung*. Stuttgart: Metzler, <https://doi.org/10.1007/978-3-476-05338-1>
- Kandel, Eric (2012): *Das Zeitalter der Erkenntnis. Die Erforschung des Unbewussten in Kunst, Geist und Gehirn von der Wiener Moderne bis heute*. Aus dem Amerikanischen von Martina Wiese. München: Siedler.
- Kindt, Tom (2009): *Novelle*. In: Lamping, Dieter (Hg.): *Handbuch der literarischen Gattungen*. Stuttgart: Kröner, 540–548.
- Knoben-Wauben, Marianne (1990): *Ambivalente Konstruktionen der Weiblichkeit. Das Bild der Frau aus der Sicht des Wissenschaftlers Sigmund Freud und des Dichters Arthur Schnitzler*. In: Gemert, Guillaume van/Ester, Hans (Hg.): *Grenzgänge. Literatur und Kultur im Kontext*. Amsterdam, Atlanta: Rodopi, 279–296.
- Kollek, Caren (2011): *Literarische Selbstfindungsprozesse um 1900. Personen-, Erotik- und Moralkonzeption in Erzähltexten von Arthur Schnitzler, Eduard von Keyserling und Hermann Sudermann*. Kiel: Ludwig.
- Lukács, Georg (1982): *Die Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik*. Darmstadt: Luchterhand.
- Madách, Imre (2013): *Die Tragödie des Menschen. Dramatische Dichtung*. Vollständiger, durchgesehener Neusatz bearbeitet und eingerichtet von Michael Holzinger. Berlin: Holzinger.

- Martínez, Matías (1996): Dialogizität, Intertextualität, Gedächtnis. In: Arnold, Heinz Ludwig/Detering, Heinrich (Hg.): Grundzüge der Literaturwissenschaft. München: Deutscher Taschenbuch-Verlag, 430–443.
- Metzger, Rainer (2005): Wien um 1900 – Die Dauer der Dementis. In: Bisanz, Hans (Hg.): Wien 1900. Kunst und Kultur. Fokus der europäischen Moderne. Wien: Brandstätter, 19–31.
- Myers, David G. (2014): Psychologie. 3. Aufl. Berlin, Heidelberg: Springer.
- Onder, Csaba (2005): Hangérien bjuti (szex, lektúr, irónia avagy Móricz Zsigmond indulása) [Hangérien bjuti (Sex, Lektüre, Ironie oder der Auftritt von Zsigmond Móricz)]. In: Ders. (Hg.): Az újraolvasott Móricz (előadások és tanulmányok). Nyíregyháza: Grafit „R“, 120–129.
- Perlmann, Michaela L. (1987): Arthur Schnitzler. Stuttgart: Metzler, <https://doi.org/10.1007/978-3-476-03941-5>
- Ritz, Szilvia (2006): Der Österreich-Begriff in Schnitzlers Schaffen. Analyse seiner Erzählungen. Wien: Praesens.
- Schlicht, Corinna (2013): Arthur Schnitzler. In: Grimm, Gunter E. (Hg.): Literatur Kompakt. Marburg: Tectum.
- Schmid, Gary Bruno (2000): Tod durch Vorstellungskraft. Das Geheimnis psychogener Todesfälle. Wien: Springer, <https://doi.org/10.1007/978-3-7091-2272-3>
- Schnitzler, Arthur (2016): Die Toten schweigen. Historisch-kritische Ausgabe. Hg. v. Martin Anton Müller. Berlin, Boston: de Gruyter, <https://doi.org/10.1515/9783110479324>
- Simmel, Georg (1995): Aufsätze und Abhandlungen 1901–1908. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Sprengel, Peter (1998): Geschichte der deutschsprachigen Literatur 1870–1900. Von der Reichsgründung bis zur Jahrhundertwende. München: Beck.
- Springer, Käthe (2005): Das Geheimnis des Traumes – Zur Entwicklung der Psychoanalyse. In: Bisanz, Hans (Hg.): Wien 1900. Kunst und Kultur. Fokus der europäischen Moderne. Wien: Brandstätter, 371–380.
- Surowska, Barbara (1985): Flaubertsche Motive in Schnitzlers Novelle „Die Toten schweigen“. In: Orbis Litterarum 40, 372–379, <https://doi.org/10.1111/j.1600-0730.1985.tb00845.x>
- Worbs, Michael (1983): Nervenkunst. Literatur und Psychoanalyse im Wien der Jahrhundertwende. Frankfurt a. M.: Europäische Verlagsanstalt.
- Zymner, Rüdiger (Hg.) (2010): Handbuch Gattungstheorie. Stuttgart, Weimar: Metzler, 311–314, <https://doi.org/10.1007/978-3-476-00509-0>