

ACHIM AURNHAMMER

Schnitzlers „Die Nächste [1899]“

Intertextualität und Psychologisierung des Erzählens im Jungen Wien

Schnitzlers „Die Nächste [1899]“

Intertextualität und Psychologisierung des Erzählens im Jungen Wien

Arthur Schnitzler gilt als Meister psychologischen Erzählens. Sigmund Freud selbst hatte vor Schnitzlers dichterischem Werk wegen der „weitreichenden Übereinstimmung“ mit eigenen psychologischen Auffassungen¹ so großen Respekt, daß er „aus einer Art von Doppelgängerscheu“, wie er selbst sagt, Schnitzler aus dem Weg ging². Er beneidete gar den „psychologische[n] Tiefenforscher“ Schnitzler, weil dieser „durch Intuition [...] alles das wisse[]“, was er, Freud, erst „in mühseliger Arbeit aufgedeckt habe“³. Mit der Gegenüberstellung seiner Wissenschaft und Schnitzlers Dichtung als konkurrierender psychologischer Methoden stiftete Freud ein Deutungsmuster, das für die literaturpsychologische Schnitzler-Forschung bestimmend blieb⁴.

Daß sich Schnitzlers „Auffassung der Traumotive mit der Freuds deckt“, ist die Ansicht des Freud-Schülers Theodor Reik, der bereits im Jahre 1913 die „Gestalten der Dichtungen Arthur Schnitzlers als Objekte psychologischer Analyse“ ausführlich behandelt⁵. Das Ergebnis Reiks ist in einer Reihe weiterer Untersuchungen, die Handlung, Konfiguration, Motivik und Träume in Schnitzlers Werk psychoanalytisch deuten, modifiziert worden⁶. Nicht durchsetzen konnte sich die spätere These einer Vorwegnahme Freudscher Theorien durch Schnitzler⁷. Ebenso wenig kann Schnitzler als Nachahmer Freuds gelten. Denn ungeachtet mancher vorgängiger Analogien setzt nach Michael Worbs eine wirkliche Freud-Rezeption von seiten Schnitzlers erst im Jahre 1900, nach Lektüre der *Traumdeutung*, ein⁸. Damit ist aber keine spürbare gehaltliche oder stilistische Umorientierung Schnitzlers verbunden. Freudianische Figurationen finden sich ebenso wie mustergültig gebildete Träume in sämtlichen Werkphasen⁹. Und ob der innere Monolog des *Lieutenant Gustl* aus dem Jahre 1900 wirklich ein formal-ästhetischer Reflex auf die psychoanalytische Technik der freien Assoziation ist¹⁰, darf bezweifelt werden. Schnitzler selbst, der der Psychoanalyse gegenüber immer skeptisch blieb, berief sich vielmehr auf literarische Vorbilder (Dostojewskij und Dujardin). Überhaupt scheint mir in den bisherigen Versuchen, Schnitzlers Psychologie zu rekonstruieren, das Verhältnis zu Freud allzu sehr im Vordergrund zu stehen, während das spezifisch Literarische zu kurz kommt. Denn bereits vor Freuds Psychoanalyse und unabhängig davon hatte Schnitzler ein ausgeprägtes Interesse an literarischer Psychologie, die für die Gruppe des „Jungen Wien“ geradezu programmatisch war.

Bereits im Jahre 1890 hatte Hermann Bahr, der Wortführer der „Jung-Wiener“, zum literarischen Programm der Moderne *Die neue Psychologie* erklärt. Unter diesem Titel postuliert er, beeinflusst von der französischen Naturalismuskritik, neue Themen und neue Methoden in der Erzählkunst, welche der Subjektivität der Wahrnehmung und ihrer zeitgemäßen Analyse gerecht werden sollten¹¹.

In der Beschreibung von Empfindungen sieht Bahr die entscheidende thematische Aufgabe der literarischen Moderne. Sie soll statt der traditionellen Abstraktionen und statischen Gefühlsresultate die vorbewußte Genese der Empfindungen zur Darstellung bringen. An alltäglichen Gefühlswechseln soll diese literarische „Nervenerforschung“ erprobt werden. Bahr übernimmt den experimentellen Anspruch des Naturalismus, indem er für die neue Psychologie eine „deterministisch[e], dialektisch[e] und dekompositiv[e]“ Methode fordert¹². Rückbindung an ein soziales Milieu (der Determinismus) und Interdependenz der Gefühle (die Dialektik) sollen als Rahmenbedingungen die Dekomposition, nämlich die Analyse von Sensationen und Empfindungen im vorbewußten Stadium, experimentell absichern.

Bahrs „neue Psychologie“ bleibt als literarisches Programm aber unvollständig, da sie zwar das Thema vorgibt, dessen erzähltechnische Realisierung aber offenläßt. Auf der Suche nach einer adäquaten Erzählform hält Bahr lediglich an der naturalistischen Verborgenheit des Künstlers fest: eine auktoriale Vermittlung des Geschehens lehnt er wegen der „Dazwischenkunft des Künstlers“ ab¹³. An der Ich-Perspektive bemängelt Bahr, sie brächte wegen ihrer Nachzeitigkeit eine Bewußtmachung der Gefühle mit sich, so daß weniger das erlebende als das erzählende Ich zur Sprache käme. Indem Bahr das erzähltechnische Problem der „neuen Psychologie“ nur formulierte, ohne es zu lösen, machte er es, wie der programmatische Schlußsatz des Manifests deutlich zeigt, zu einem allgemeinen Anliegen des Jungen Wien: „Wenn wir diese neue Methode [...] einmal haben, dann wollen wir eine ganz einfache, alltägliche und gemeine Geschichte mit ihr schreiben, die viele erleben“¹⁴. Auf der Suche nach einem dekompositiven Erzählen kamen Richard Beer-Hofmann und Arthur Schnitzler über die sukzessive Subjektivierung der personalen Erzählsituation zur Form des Inneren Monologs; mit dem *Lieutenant Gustl*, der ersten vollständigen Monolognovelle in deutscher Sprache, sollte sich, genau ein Jahrzehnt später, Bahrs Programm erfüllen.

Daß Schnitzlers erzählerische Anfänge Hermann Bahrs Programm der „neuen Psychologie“ verpflichtet sind¹⁵, ist bisher kaum in Betracht gezogen worden. Dabei liegen die gehaltlichen und formalen Korrespondenzen zutage. Schnitzlers frühe Erzählungen beruhen in Thema, Struktur und Konfiguration auf Experimental- und Ausnahmesituationen, die sich besonders gut zur Analyse der Empfindungen eignen¹⁶. Dabei sucht Schnitzler das erzähltechnische Dilemma der „neuen Psychologie“ auf verschiedene Weise zu lösen. Neben Versuchen, durch Formen wie Tagebuch (*Der Andere*) oder Brief (*Die kleine Komödie*, *Andreas Thameyers letzter Brief*) die Erzähldistanz in der Ich-Perspektive zu verringern, ist seine Prosa in den Neunziger Jahren deutlich von dem Vorhaben geprägt, den personalen Erzählstil zu subjektivieren. Wie weit Schnitzler diese Subjektivierung führte, soll im folgenden an der Erzählung *Die Nächste* exemplarisch erläutert werden. Die nachgelassene und wenig bekannte Erzählung aus dem Jahre 1899 bietet sich dazu aus zwei Gründen an¹⁷. Zum einen repräsentiert sie ein fortgeschrittenes Stadium der psychologischen Erzähltechnik – Schnitzler verfaßte sie unmittelbar vor der innovativen Monolognovelle *Lieutenant Gustl* –, zum anderen beruht *Die Nächste* – dies ist der Forschung allerdings bisher ent-

gangen – auf einer literarischen Vorlage. Dieser „Prätext“ ermöglicht eine präzise Bestimmung der dekompositiven Methode Schnitzlers. Denn als Kontrastfolie fördert er die inhaltlichen und stilistischen Änderungen zutage, an denen sich die Psychologisierung des Erzählens, die praktische Einlösung von Bahrs ästhetischem Programm, nachweisen läßt.

Der Erzählung *Die Nächste* liegt der seinerzeit auch in Deutschland sehr bekannte Roman *Bruges-la-morte* [*Das tote Brügge*] des belgischen Symbolisten Georges Rodenbach aus dem Jahre 1892 zugrunde¹⁸; Schnitzler, der sich schriftstellerisch ohnehin besonders an der französischen Literatur orientierte, hat Rodenbachs Roman wohl im französischen Original gelesen¹⁹. Ein inhaltlicher Vergleich zwischen Rodenbachs *Bruges-la-morte* und Schnitzlers *Die Nächste* kann den engen Zusammenhang beider Texte verdeutlichen.

Rodenbachs Romanheld ist ein verwitweter Rentier namens Hugues Viane. Seit dem Tod seiner Frau, mit der er zehn Jahre lang glücklich verheiratet war, lebt er in Brügge, da ihm die religiöse und traurige Atmosphäre dieser stillen Stadt den passenden Rahmen für sein Andenken an die Verstorbene liefert, das er zum Kult steigert. Erinnerungsstücke der Toten, darunter eine Haarflechte, verehrt er wie Reliquien in einem Gedächtnisraum. Nach fünfjährigem Witwerdasein begegnet Hugues an einem Herbsttag der jungen Schauspielerin Jane Scott, die in Aussehen und Stimme der Toten zum Verwechseln ähnelt. Daher empfindet Hugues die Liebe zu dem Ebenbild seiner Gattin als gesteigerte Verehrung. Und die von ihm ausgehaltene Doppelgängerin richtet sich zunächst fraglos auch in Kleidung und Frisur nach Hugues' Wünschen, so daß sie, ohne selbst diesen Zusammenhang zu ahnen, der Toten immer ähnlicher wird. Doch mit dem Frühling kommt eine Veränderung in dieses lebende Bild. Hugues' Versuch, die beiden Frauen zu verschmelzen, schlägt in die Erkenntnis ihrer Unähnlichkeit um. Die immer deutlicher werdende Vulgarität des Ebenbildes, auf die Hugues mit Ekel und Scham reagiert, kulminiert in einem dramatischen Schlußpunkt: als Jane angesichts der Heiligblutprozession die Tote und Hugues' Totenkult verspottet, wird sie von Hugues mit dem Haar der Toten erdrosselt.

Protagonist von Schnitzlers Erzählung *Die Nächste* ist ein verwitweter Wiener Büroangestellter namens Gustav. Nach dem plötzlichen Tod seiner Frau Therese, mit der er sieben Jahre lang glücklich verheiratet war, verlebt er einen einsamen Winter. Mit dem Frühling erwacht in dem Witwer die Sehnsucht nach dem Leben, sie wird jedoch immer wieder von Erinnerungen an die Tote durchkreuzt. An einem Frühsommertag erblickt Gustav eine Frau, die seiner verstorbenen Gattin ähnlich sieht und wie sie Therese heißt. Am nächsten Tag verabredet er sich mit der Doppelgängerin in ihrer Wohnung, und dort kommt es schon am folgenden Nachmittag zu einer ersten Liebesbegegnung. Danach von Ekel und Scham der Toten gegenüber erfüllt, ersticht Gustav die „zweite“ Therese mit einer Hutnadel.

Unverkennbar ist die Übereinstimmung der Handlungsmuster beider Texte²⁰. Daß die Ähnlichkeit über strukturelle und situative Parallelen hinaus bis ins motivische Detail reicht, erweist der Schluß der beiden Erzählungen.

Hugues reagiert auf seine eigene Tat, die Ermordung der Doppelgängerin, zunächst mit Unverständnis: „Quant à Hugues, il regardait sans comprendre,

sans plus savoir...“²¹. Da sich die Vulgarität Janes im Tod verliert, gewinnt Hugues bei Betrachtung ihres Leichnams das reine Bild der verstorbenen Gattin zurück. Solchermaßen beruhigt, setzt er sich in einen Sessel: „Très tranquille, il avait été s’asseoir dans un fauteuil. Les fenêtres étaient restées ouvertes...“²². Auch Schnitzlers Gustav verhält sich nach dem Mord zunächst verständnislos. Sein Nicht-Begreifen der eigenen Tat ist mit ganz ähnlichen Verben beschrieben wie bei Rodenbach: „Er [Gustav] verstand eigentlich gar nicht, was geschehen war. Plötzlich aber wußte er es“²³. Nachdem Gustav sich selbst vom offenen Fenster aus des Mordes bezichtigt hat, gewinnt auch er seine Ruhe wieder. Diese Textstelle liest sich wie eine Übersetzung Rodenbachs: „dann entfernte er sich vom Fenster, setzte sich ruhig auf den Sessel und wartete“²⁴. Erst danach kommt Gustav die tote Gattin ins Gedächtnis. Die Gegenüberstellung der Schlußpassagen bezeugt, in welch starkem Maß sich Schnitzler an Rodenbach orientiert hat, sie läßt aber auch Abweichungen in Anordnung, Einbettung und Deutung prätextueller Elemente erkennen²⁵.

Gerade die Konsistenz dieser Abweichungen weist auf Schnitzlers produktionsästhetisches Kalkül hin. Symptomatisch dafür ist die Umkehrung bestimmter prätextueller Elemente. Beispiel einer solchen Zitatinversion ist das Element der Stimme. Bei Rodenbach trägt insbesondere die Gleichheit der Stimme zur Ähnlichkeit der Doppelgängerin mit der Toten bei. Schnitzler hat dagegen die Ähnlichkeitsrelation zwischen der Toten und der Nächsten systematisch abgeschwächt. Aus dem Erkennungszeichen der Stimme ist das Gegenteil eines Unterscheidungsmerkmals geworden.

Eine kryptische, aber inhaltlich bedeutsame Bezugnahme Schnitzlers auf *Das tote Brügge* findet sich im Traum von der toten Gattin, den Gustav nach seiner ersten Begegnung mit der Doppelgängerin hat. Träumend verliert Gustav die Tote aus dem Blick, bevor er sie wiedersieht:

Plötzlich war sie fort, und er sah sie am Ende der Wiese längs des Waldrandes hinkommen, die Arme in die Luft gestreckt, so wie er in einer illustrierten Zeitung tags vorher ein Ballettmädchen gesehen, das sich vor den Flammen retten wollte. (329)

Dieser Vergleich ist durch Rodenbachs Roman motiviert. Dort folgt der Protagonist Hugues der Doppelgängerin ins Theater, wo Meyerbeers Oper *Robert le Diable* aufgeführt wird. Als Hugues die Doppelgängerin schon verloren zu haben meint, sieht er sie schließlich auf die Opernbühne in dem Auferweckungsrezi-tativ:

Mais tout à coup, au récitatif d’évocation, quand les ballerines, figurant les Sœurs du cloître réveillées de la mort, processionnent en longue file, quand Helena s’anime sur son tombeau et, rejetant linceul et froc, ressuscite, Hugues éprouva une commotion [...]. Oui! c’était elle! Elle était danseuse! Mais il n’y songea même pas une minute. C’était vraiment la morte descendue de la pierre de son sépulcre, c’était sa morte qui maintenant souriait là-bas, s’avançait, tendait les bras²⁶.

Dieses Opernerlebnis zitiert Schnitzler in der Zeitungssillustration, an die Gustav sich träumend erinnert. Gustavs Traumbild wiederholt, freilich in trivialisierter Abkürzung, thematisch (*Ballettmädchen*) und gestisch (*ausgestreckte Arme*) die

Opernszene²⁷. Schnitzlers Vergleich der Toten mit einem Ballettmädchen bliebe für sich genommen ein vordergründiges, erotisch besetztes Erinnerungsfragment; seine zentrale Bedeutung ergibt sich erst aus der Korrelation mit Hugues' Opernerlebnis in Rodenbachs Roman. Dementsprechend bringt der geträumte Gestaltwandel Gustavs Entschluß zum Ausdruck, Therese in einer Doppelgängerin wiederaufleben zu lassen. Der intertextuelle Zusammenhang ist insofern sogar dreischichtig, als die Textstelle bei Rodenbach, auf die Schnitzler Bezug nimmt, ihrerseits auf eine literarische Vorlage rekurriert: Meyerbeers Oper *Robert le Diable*. Durch die dämonische Auferweckungszone im dritten Akt fühlt sich Hugues in seinem Entschluß bestärkt, die Liebe zu der toten Gattin auf die Doppelgängerin zu übertragen. In seinen intertextuellen Rekurs auf Rodenbach bezieht Schnitzler thematisch auch Meyerbeers Oper ein, indem er die Sünde, die der Opernheld Robert infolge der frevelhaften Auferweckung auf sich lädt, auf seinen Protagonisten überschreibt²⁸. Denn Gustav stürzt das Verlangen nach einer lebendigen Doppelgängerin der Toten in einen schweren Gewissenskonflikt. So arbeitet er nach seinem Entschlußtraum „im Büro so fleißig, als gelte es, durch redliches Betragen eine Sünde wieder gutzumachen“ (329).

Schnitzlers gehaltliche Änderungen zielen insgesamt darauf, die symbolische Vorlage nach Maßgabe einer psychologischen Experimentalsituation umzugestalten²⁹. Dabei läßt sich seine Umarbeitung auf Hermann Bahrs drei Axiome der „neuen Psychologie“ beziehen: Determinismus, Dialektik und Dekomposition.

Dem Determinismus, d.h. der Berücksichtigung sozialer Gegebenheiten, entspricht Schnitzler durch zwei Änderungen:

Erstens durch eine Verallgemeinerung und Trivialisierung des Milieus: Das Großstadtleben Wiens ersetzt die erlesene Melancholie Brügges. Zweitens durch eine soziale Absenkung des Personals: aus Rodenbachs kosmopolitischem Rentier ist ein kleiner Beamter geworden, und die Doppelgängerin ist keine halbseidene Schauspielerin, sondern nur eine arme Gelegenheitsdirne, die Wiener Mundart spricht.

Der Dialektik der „neuen Psychologie“, nämlich der wechselseitigen Abhängigkeit von Empfindungen, kommen drei Änderungen zugute:

Erstens reduziert Schnitzler das äußere Dekor zugunsten des Innenlebens des Protagonisten. Zweitens verdichtet und sexualisiert Schnitzler die Handlung: während Hugues erst nach fünfjährigem Witwerdasein der Doppelgängerin begegnet, findet Gustav nach nur fünf Monaten die Nächste; der Zeitraum zwischen Entdeckung und Ermordung der Doppelgängerin, der bei Rodenbach sechs Monate beträgt, ist bei Schnitzler auf drei Tage verkürzt. Mit der Komprimierung des äußeren Geschehens geht eine Konzentration auf Gustavs Triebleben einher: im Mittelpunkt stehen die abrupten Stimmungswechsel Gustavs, insbesondere der Umschlag von Lust in Scham. Drittens fundiert Schnitzler die Erzählung biographisch: Ohne Pendant bei Rodenbach ist die voreheliche Lebensgeschichte des Witwers. Durch deren Hinzufügung trägt Schnitzler der Wechselbeziehung zwischen Wahrnehmung und Erinnerung Rechnung.

Auch dem wichtigsten Postulat der „neuen Psychologie“, der Dekomposition, also der Analyse der Empfindungen im vorbewußten Stadium, hat Schnitzler in

seiner Umarbeitung entsprochen: Durch Einfügung von Träumen, Tagträumen, unreflektierten Empfindungen und Triebregungen kommt die Sphäre des Vorbewußten viel stärker zur Sprache als bei Rodenbach. Statt in elegischen Gefühlen zu schwelgen, beläßt es Schnitzler meist dabei, Gustavs psycho-physische Empfindungen kommentarlos zu registrieren. Diese analytische Darbietung intensiviert und kompliziert den Triebkonflikt Gustavs.

Inhaltlich hat Schnitzler seine literarische Vorlage somit dem Programm der „neuen Psychologie“ angepaßt. Zu prüfen bleibt, inwieweit er das erzähltechnische Dilemma der „neuen Psychologie“ gelöst hat. *Die Nächste* ist wie *Das tote Brücke* eine „Erzählung“. Durch die personalisierte Darbietung unterscheidet sie sich aber grundlegend von Rodenbachs Roman. Zwar enthält auch *Das tote Brücke* lange Passagen in Erlebter Rede; doch diese sind durch Rhetorisierung und Rhythmisierung zum Unpersönlichen hin stilisiert und deutlich abgesetzt vom Erzählertext, der das Geschehen aus auktorialer Distanz kommentiert. Im Gegensatz dazu ist für Schnitzlers Erzählung die Interferenz von Personentext und Erzählertext charakteristisch³⁰. So finden sich im Erzählerbericht Worte, die nicht „dem Erzählertext angehören, sondern dem Bewußtseinshorizont und Sprachrepertoire der dargestellten Person entstammen“³¹. Häufig signalisieren Bewertungen oder lexikalische Merkmale den Personentext im Erzählerbericht. So entspringt die emphatische Wendung im Anfangssatz „Der fürchterliche Winter war vorbei“ (319), die die Vorgeschichte zyklisch rahmt³², dem Standpunkt Gustavs. Und in der hyperbolischen Charakterisierung von Theresens Todestag durch das Adjektiv „endlos“ kommt Gustavs Ungeduld zum Ausdruck: „Diese Nacht verging, dann kam noch ein endloser Tag, an dem es regnete“ (321). Überwiegend sind es freilich deiktische Merkmale, die den Personentext in den Erzählerbericht einspiegeln. Demonstrativpronomina – „in diesen letzten Märztagen“ (319) – oder Temporaladverbien – „heute [...]“ fühlte er zum ersten Mal wieder“ (323), „jetzt besann er sich“ (326) – präsentieren die Handlungsgegenwart Gustavs.

Die Einschaltung von Personentext in den Erzählertext verstärkt sich im Verlauf der Erzählung deutlich. Diese zunehmende Personalisierung korreliert mit einer Abnahme der Raffungsintensität. Von Gustavs Vorgeschichte über drei Einzelepisoden bis zu der dreitägigen Zeitkette von der Entdeckung bis zur Ermordung der Doppelgängerin verlangsamt sich das Erzähltempo sukzessive. Daß die erste Begegnung mit der Doppelgängerin genau die Mitte der Erzählung bildet, unterstreicht ihre Funktion eines Höhe- und Wendepunkts. Damit geht eine Fokussierung auf Gustavs Perspektive einher. So beschränkt sich der Gebrauch der Direkten Rede auf die zweite Hälfte. Auch die Innensicht kommt stärker zur Sprache. Die anfangs dominierende Form der Indirekten Rede, die die Wiedergabe von Gustavs Gedanken durch einen Einleitungsteil (wie „er glaubte...“, „er fühlte...“, „es schien ihm“) relativiert, tritt zugunsten eines unvermittelten Personentexts zurück, der – mindestens im letzten Drittel der Erzählung – vorherrschend wird. Die subjektive Perspektivierung des Erzählens erreicht in der Doppelgängerin-Episode ihren Höhepunkt. Hier erprobt Schnitzler über ganze Passagen die Tauglichkeit der Erlebten Rede als erzähltechnisches Korrelat einer Analyse der Empfindungen. So decouvriert die Erlebte Rede etwa

Gustavs Angst vor dem Ansprechen der Doppelgängerin als getarnte Triebregung:

Plötzlich fiel ihm ein: Wenn sie nicht vorüberkommt? Nun, wenn auch nicht, er wußte ja, wo sie wohnte, könnte vor dem Tore warten, in das Haus treten, die Stiege hinaufgehen ... nein, das würde er keineswegs; wer weiß, ob sie allein wohnte ... Aber keinesfalls kann sie ihm entgehen. (330)

Der Tempuswechsel am Ende des Zitats bezeugt eine große Nähe zum Inneren Monolog. Zudem sorgen Ellipsen, Aposiopesen (graphisch durch Punkte ausgedrückt) und Redeansätze für eine Diskontinuität in der Erlebten Rede, wie sie für den Inneren Monolog charakteristisch ist. Durch Ersparung von Verben steigert sich die Erlebte Rede gar zum uneigentlichen Inneren Monolog, wie etwa in Gustavs Reaktionen auf das Erwachen der Nächsten kurz vor dem Mord:

Jetzt regte sie sich wieder, geradeso wie Therese sich im Schlummer gestreckt und gedehnt. Sie öffnete die Augen ... ja, wie sie. Es zuckte um ihre Lippen – ja, ganz so ... Ah, und jetzt auch noch das? ... Sie öffnete die Arme, als wollte sie ihn an sich ziehen ... „Sprich!“ rief er. (336)

Erst in den Schlußsätzen der Erzählung tritt die subjektive Perspektive wieder zugunsten des Erzählerberichts zurück.

Die Nächste ist also inhaltlich und insbesondere erzähltechnisch eine radikale Einlösung, ja Überbietung des Programms der neuen Psychologie. Doch die Beschränkung des Erzählers auf die Rolle eines, wie Bahr sagt, „Protokollführers“³³, der nur mehr die Empfindungen des Protagonisten registriert, bringt gravierende rezeptionsästhetische Folgen mit sich. Schnitzlers *Nächste* stellt viel höhere kognitive Anforderungen an den Leser als Rodenbachs Roman. Während bei Rodenbach die Mordtat eine einfache Erklärung findet, sind es bei Schnitzler gerade die erzähltechnischen Auswirkungen der neuen Psychologie, des personalisierten Erzählens, die dem Leser die Deutung von Gustavs Verhalten erschweren.

Erklärt in Rodenbachs Roman der Erzählerbericht das Verhalten des Protagonisten aus auktorialer Distanz, so zeichnet sich der Erzählerbericht in der *Nächsten* durch geringe Erzähldistanz und Zurückhaltung im Kommentieren aus. Der Leser ist allein auf sich selbst gestellt, will er die präsentierten Einzelmomente begrifflich deuten und in eine Kausalität bringen. Daß die rezeptionsästhetische Erschwernis in Schnitzlers Absicht lag, geht auch aus der Entstehungsgeschichte hervor. Denn für die letzte Fassung „h²“ hat er erklärende Passagen, wie sie im ausführlicheren Entwurf „h¹“ durchaus noch häufig vorkommen, ersatzlos gestrichen. Während in „h¹“ etwa der Textpassage, in der Gustav die Doppelgängerin anspricht, ein deutender Kommentar beigegeben ist, fehlt dieser an der entsprechenden Stelle in „h²“:

Viele Leute kamen vorüber, auch Frauen und Mädchen; sie hatten nicht mehr Bedeutung für ihn als Bilder, die er zufällig im Durchblättern eines Buchs gefunden hätte, während er ein ganz bestimmtes suchte. *Er wartete auf seine Frau. Anfangs wehrte er sich gegen das, was er selbst wol [!] als Einbildung erkannte*³⁴.

Im *Toten Brücke* sind die Passagen in Erlebter Rede deutlich vom Erzählerbericht geschieden. In Schnitzlers Erzählung dagegen ist der Erzählerbericht vom Personentext angesteckt. Einer eindeutigen Zuordnung der Erzählanteile wirkt die gute Tarnung der Personenperspektive im Erzählerbericht entgegen. Der Leser ist somit aufgefordert, der objektiven Er-Form zu mißtrauen und sie beständig auf ihre Verlässlichkeit hin zu prüfen. Da die Subjektivierung im Verlauf der Erzählung zunimmt, ist der Leser zudem gezwungen, den subjektiven Faktor jeweils neu zu bestimmen, um aus der subjektiven Wahrnehmung des Protagonisten die objektiven Gegebenheiten zu erschließen.

Die ungedeutete, pseudoobjektive und perspektivische Darstellung macht *Die Nächste* hinsichtlich ihrer „Mitteilungskonstruktion“ zu einer „analytischen Erzählung“³⁵. Die Aufgabe des Lesers ist mit der eines Psychoanalytikers nach Freud vergleichbar: ihm wird eine diagnostische Deutung abverlangt; das Material für eine Ätiologie liefert der Text. Doch im Unterschied zum Psychoanalytiker, der die von ihm vermuteten Gründe im Gespräch erproben kann, ist dem Leser dieses Korrektiv versagt. Da er zur Rückversicherung seiner Deutungshypothesen auf den begrenzten Text angewiesen ist, ist er genötigt, die Leerstellen im Material eigenständig zu rekonstruieren.

Um das chiffrierte Material der *Nächsten* in eine psychologische Kausalität zu bringen, kommt den Strukturmerkmalen der sprachlichen Rekurrenz und der Handlungsiteration entscheidende Bedeutung zu³⁶. Erst die Aufdeckung ihrer latenten Querverbindungen läßt den Leser-Analytiker den inneren Konnex der Handlung erschließen. Um exemplarisch zu zeigen, welches ätiologische Deutungspotential solche mehr oder weniger latenten Wiederholungen bergen können, sei nochmals *Das tote Brücke* zum Vergleich herangezogen.

Die unverhüllte Erklärung, die der Prätext für die Mordtat gibt – der Witwer ermordet die Doppelgängerin, als sie das Andenken an die tote Gattin beschmutzt –, eignet sich auf den ersten Blick auch als Deutungsmuster für Schnitzlers *Nächste*. Erst bei genauerem Hinsehen stößt der Leser auf eine Reihe sich reziprok erhellender Merkmale, die dieser Deutung widersprechen und sie in Frage stellen.

1. Anders als bei Rodenbach ist bei Schnitzler die Ähnlichkeit zwischen der toten Gattin und der Doppelgängerin nur schwach. Dies läßt sich den beiden Begegnungen Gustavs mit der zweiten Therese im Stadtpark entnehmen. In ihrem wechselseitigen Bezug entlarven sie die Ähnlichkeitsrelation als Projektion Gustavs. „An der außerordentliche[n] Ähnlichkeit mit seiner verstorbenen Frau“ (327), die Gustav an der Nächsten bemerkt, kommen zwar schon Zweifel auf, wenn er gleichzeitig fürchtet, „daß sie sich wieder umwenden könnte, denn die Züge selbst hatten keine Spur von Ähnlichkeit“ (327); doch erst die zweite Begegnung macht deutlich, daß die Ebenbildlichkeit der Nächsten nur eine Wahnvorstellung Gustavs ist: „Die Erwartete [...] war an ihm vorbeigeschritten, ohne daß er sie erkannt hatte“ (330).

2. Im Unterschied zu Rodenbach macht sich bei Schnitzler nicht die Doppelgängerin, sondern der Witwer selbst vor der Toten schuldig. Bei den wiederholten Ausflügen, die der Witwer unternimmt, tritt ein durchgängiges Verhaltensmuster zutage: Gustav verspürt sexuelle Begierden, versagt sie sich aber. In zwi-

spältigen Gefühlen, wie „Schrecken und Freude“, welche weibliche Blicke bei ihm auslösen, kommt der Konflikt zwischen erotischem Wunsch und moralischer Zensur zum Ausdruck. In der Reihe der Konfliktsituationen wird das halluzinierte Bild der toten Gattin zunehmend zur wirksamen Gegenbesetzung sexueller Phantasien. Das Gedächtnis an die Tote dient so der Abwehr von Triebregungen. Daß in diesem Abwehrmechanismus Gustavs Schuldgefühle zum Ausdruck kommen, die zu einem Strafbedürfnis führen, bezeugen Reaktionen wie: „Es war ihm, als müßte er sich kasteien“ (323), oder der mehrfach geäußerte Wunsch, „in ein Kloster zu treten“ (333f.).

3. Im Gegensatz zu Rodenbach wiederholt die eheliche Beziehung des Helden bei Schnitzler bereits eine vorgängige Liebeserfahrung. Von entscheidender Bedeutung ist die serielle Einbettung der Ehe Gustavs zum einen durch die nachfolgende Doppelgängerin-Episode und zum andern durch die vorgängige Liebesgeschichte mit einer verheirateten Frau:

In seinem dreiundzwanzigsten Jahre verwirrte sich die Ruhe seines Lebens auf kurze Zeit. Eine junge Frau, die er auf einem Vergnügensabend des Gesangvereins kennengelernt, wurde seine Geliebte. Er durchlebte manche Leiden der Eifersucht und einen heftigen Schmerz, als sie mit ihrem Gatten Wien verließ. Bald aber war er froh, daß jene Zeit der Aufregung vorüber war, und aufatmend kehrte er zu seiner früheren Lebensweise zurück. (320)

Gustavs Gattin stimmt in so vielen Merkmalen mit der ersten Geliebten überein, daß die Ehe als Ersatzbildung der früheren Liebesbeziehung erscheint. Therese ist zwar nicht verheiratet, „aber durch ein ganzes Jahr verlobt gewesen“ (320). Seine Geliebte hatte Gustav über den Gesangverein kennengelernt, über Therese erfährt er, „daß sie schöner singe als manche berühmte Sängerin“ (320). Daß die Ehe mit Therese eine camouflierte Wiederholungshandlung ist, bekundet folgende Äußerung, die sich durch Deixis und Werturteil als persönliches Bekenntnis Gustavs zu erkennen gibt:

Es wurde ein Ehrgeiz für Gustav, die Lippen dieses jungen Mädchens wieder lächeln zu machen, und er dachte jetzt gern an jenes Abenteuer aus seiner ersten Jugend, um in dieser Erinnerung zu fühlen, daß er doch auch die Fähigkeit besäße, edlen Frauen etwas zu bedeuten. (320)

Daß auch in der Doppelgängerin-Episode die voreheliche Liebesbeziehung wiederholt wird, geht aus einer Assoziation Gustavs hervor, als er die Doppelgängerin aufsucht:

Er trat durch das Haustor, schritt die Stiege hinauf. Währenddem erinnerte er sich jenes Abenteuers aus der Jugendzeit. Auch damals pflegte er um diese Stunde zu seiner Geliebten zu gehen. (334)

Schnitzler geht in der Vorgeschichte Gustavs sogar noch weiter zurück. Denn vage deutet er an, daß die Episode mit der ersten Geliebten ihrerseits eine Bezugsfolie in Gustavs frühkindlichem Verlust der geliebten Mutter hat. Es handelt sich bei der *Nächsten* also nicht um eine einfache Wiederholung von Gattin

und Doppelgängerin, sondern um eine ganze Reihe ähnlicher Liebesbeziehungen. Sie alle haben die Struktur eines Dreiecksverhältnisses, das für Gustav jeweils mit dem Verlust des Liebesobjekts endet. Auch sieht sich Gustav in seinen geschlechtlichen Beziehungen immer wieder in der Rolle eines unschuldigen Kindes³⁷. Auf das Wiederholungsmoment in Gustavs Liebesbeziehungen verweist bündig der Titel der Erzählung: *Die Nächste*.

Der Leser der *Nächsten* ist somit gezwungen, das einfache Erklärungsmuster für den Mord, wie es in Rodenbachs Prätext bruchlos aufgeht, den genannten Widersprüchen gemäß zu korrigieren und in eine komplexere Deutungshypothese zu überführen. Dabei muß er berücksichtigen, daß Gustav den Mord in einem wahnhaft gesteigerten Wiederholungszwang begeht und aus einem Strafbedürfnis heraus handelt, welches einem gestörten Verhältnis zur Sexualität entspringt. Daß dieses frühkindliche Ursachen hat, legt Gustavs Vorgeschichte nahe. Da die Vorgeschichte freilich nur fragmentarisch angedeutet ist und der Text eine Reihe von widerständigen Merkmalen aufweist, bleibt dem Leser der bloß hypothetische Charakter dieser Deutung ständig bewußt. In diesem Wechselspiel von Bestätigung und Widerspruch gründet der rezeptionsästhetische Reiz der *Nächsten*.

Schnitzlers *Die Nächste* bietet aufgrund ihrer literarischen Psychologie im Modus des subjektiven Erlebens die verhüllte Ätiologie eines Phänomens, dessen begriffliche Deutung Freud in der Theorie des Strafbedürfnisses erst viele Jahre später gelang.

¹ Vgl. Freuds Brief an Schnitzler vom 8. Mai 1906, Sigmund Freud, *Briefe an Arthur Schnitzler*, [hrsg. von Heinrich Schnitzler], Die Neue Rundschau 66 (1955), 95–106, hier 95. Schnitzlers Briefe an Freud sind nicht überliefert.

² Vgl. Freuds Brief an Schnitzler vom 14. Mai 1922, ebd., 96f., hier 97.

³ Ebd.

⁴ So galt das psychologische Forschungsinteresse fast ausschließlich dem dichterischen Werk Schnitzlers und kaum seinen medizinischen Schriften. Erst in neuerer Zeit ist der Arzt Schnitzler ins Blickfeld der Forschung geraten. Die medizinischen Schriften (sie liegen gesammelt mit kundiger Einführung vor: Arthur Schnitzler, *Medizinische Schriften*, hrsg. von Horst Thomé, Wien und Darmstadt 1988), die der Dichterarzt bis ins Jahr 1894 veröffentlichte, zeugen zwar von guter Kenntnis der modernen Psychiatrie – so rezensierte Schnitzler etwa Freuds Übersetzungen der maßgeblichen Studien Charcots und Bernheims –, sind aber kaum eigenständig.

⁵ Vgl. Theodor Reik, *Arthur Schnitzler als Psycholog*, Minden 1913. Freud hatte seinen Schüler Reik auf Schnitzlers Novelle *Der Mörder* hingewiesen; vgl. Murray H. Sherman, *Reik, Schnitzler, Freud, and 'The Murderer': The Limits of Insight in Psychoanalysis*, MAL 10 (1977), H. 3/4, 195–216. Zur Korrespondenz zwischen Schnitzler und Reik vgl. Bernd Urban, *Vier unveröffentlichte Briefe Arthur Schnitzlers an den Psychoanalytiker Theodor Reik*, MAL 8 (1975), 236–247, sowie Jeffrey B. Berlin und E. J. Levy, *On the Letters of Theodor Reik to Arthur Schnitzler*, The Psychoanalytic Review 65 (1978), 109–130.

⁶ Einen guten Überblick über die literaturpsychologische Schnitzler-Forschung bietet die Aufstellung von Joachim Pfeiffer, *Literaturpsychologie 1945–1987. Eine systematische und annotierte Bibliographie*, Würzburg 1988, s. v. „Schnitzler, Arthur“. Neuerdings haben Valeria Hinck, *Träume bei Arthur Schnitzler (1862–1931)*, Köln 1986 (= Kölner medizinhistorische Beiträge, 43), und Michaela L. Perlmann, *Der Traum in der lite-*

rarischen Moderne. *Untersuchungen zum Werk Arthur Schnitzlers*, München 1987 (= Münchner Germanistische Beiträge, 37), die Träume in Schnitzlers Werk untersucht, ohne allerdings der literarischen Eigenart Schnitzlers gerecht zu werden.

⁷ Diese Ansicht, die vor allem Frederick J. Beharriell, *Schnitzler's anticipation of Freud's dream theory*, Monatshefte 45 (1953), 81–89, vertreten hatte, ist in zahlreichen Untersuchungen, die Schnitzler mit Freud vergleichen, korrigiert worden; vgl. die Aufstellung von Pfeiffer (wie Anm. 6), bes. Nr. 2185–2199. Michael Worbs, *Nervenkunst. Literatur und Psychoanalyse im Wien der Jahrhundertwende*, Frankfurt/M. 1983, 179ff., geht ausführlich auf Schnitzlers Verhältnis zu Freud ein.

⁸ Vgl. die Chronik von Schnitzlers Freud-Lektüre ebd., 223f.

⁹ Vgl. ebd., 257.

¹⁰ Diesen Analogieschluß ziehen etwa Rolf-Peter Janz und Klaus Laermann, *Zur Diagnose des Wiener Bürgertums im Fin de siècle*, Stuttgart 1977, 123.

¹¹ Bahrs Manifest, in der Zeitschrift *Moderne Dichtung* 1890 zuerst veröffentlicht, wird im folgenden nach dem Neudruck zitiert: Hermann Bahr, *Die neue Psychologie*, in: *Zur Überwindung des Naturalismus*, hrsg. von Gotthard Wunberg, Stuttgart usw. 1968 (= Sprache und Literatur, 46), 53–64. Auf die epochale Bedeutung, die in erzähltheoretischer Hinsicht Bahrs *Neuer Psychologie* für die Wiener Moderne zukommt, haben bislang nur Hartmut Scheible, *Literarischer Jugendstil in Wien*, München und Zürich 1984, 93f., und Jens Rieckmann, *Hermann Bahr: Sprachskepsis und neue Erzählformen*, Orbis Litterarum 40 (1985), 78–87, hingewiesen.

¹² Bahr (wie Anm. 11), 56. *Die neue Psychologie* ist von dem französischen Naturalismus und der französischen Naturalismus-Kritik gleichermaßen geprägt. Bahrs Kritik an der traditionellen Psychologie, die „vor keinem redlichen Experiment bestehen“ könne (Bahr [wie Anm. 11], 62), rekurriert auf die naturalistische Ästhetik, wie sie Zola 1880 in seiner Abhandlung *Le roman expérimental* ausgeführt hatte; das Postulat der *Dekomposition* entspricht andererseits ziemlich genau der *déformation subjective*, die Jean Moréas 1886 in seinem literarischen Manifest zum Grundsatz symbolistischen Erzählens erhoben hatte. Die Vermischung ästhetischer Oppositionen ist charakteristisch für Bahrs bedenkenlose Aneignung literarischer Moden.

¹³ Ebd., 60.

¹⁴ Ebd., 64.

¹⁵ Schnitzlers Verhältnis zu Bahr würdigt Donald G. Daviau, *The Friendship of Hermann Bahr und Arthur Schnitzler*, JIASRA 5 (1966), H. 1, 4–36, und ders. (Hrsg.), *The Letters of Arthur Schnitzler to Hermann Bahr*, Chapel Hill 1973. Leider sind Bahrs Briefe an Schnitzler bislang unveröffentlicht geblieben.

¹⁶ Vgl. Rolf Geißler, *Experiment und Erkenntnis. Überlegungen zum geistesgeschichtlichen Ort des Schnitzlerschen Erzählens*, MAL 19 (1986), H. 1, 49–62.

¹⁷ Abgesehen von Perlmann (wie Anm. 6), 95–99 (*Die idealisierte Ehefrau im Traum – Die Nächste*), die den Traum des Protagonisten sozialpsychologisch zu deuten versucht, ist *Die Nächste* in der Forschung so gut wie unbehandelt geblieben. Aus der Nichtveröffentlichung ist aber keinesfalls zu schließen, Schnitzler habe seine Erzählung als unwichtiges Nebenprodukt erachtet oder gar geringgeschätzt. Vielmehr erweisen die Daten der Entstehungs- und Überlieferungsgeschichte Schnitzlers großes künstlerisches Interesse an dem Projekt. Der ebd., 95, vermutete biographische Anlaß von Schnitzlers Witwer-Erzählung, nämlich der Verlust der Lebensgefährtin Marie Reinhard – sie stirbt am 18. März 1899 –, sollte freilich nicht überschätzt werden.

Arthur Schnitzler, *Tagebuch 1893–1902*, hrsg. von Werner Welzig, Wien 1989, 304, begann seinen eigenen Aufzeichnungen zufolge am 12. März 1899 mit der Arbeit („Schreibe eine Novelle“); am 12. Juni 1899 „began er an jener Novelle weiterzuschreiben, die am 15. 3. unterbrochen wurde“ (ebd., 308), und am 6. Juli 1899 notiert er: „Nachmittags die Novelle *Die Nächste* vorläufig beendet“ (ebd., 309).

Die Mappen 168, 165 und 169 in Schnitzlers Nachlaß (vgl. Gerhard Neumann und Jutta Müller, *Der Nachlaß Arthur Schnitzlers. Verzeichnis des im Schnitzler-Archiv der Universität Freiburg im Br. befindlichen Materials*, München 1969, 86) enthalten – durchgehend foliiert – drei vollständige Fassungen der Erzählung: eine Manuskript-Fassung mit vielen Korrekturen (Bl. 1–166, dat. 15. 3. 1899 – 6. 7. 1899; künftig H¹) und zwei Typoskript-Fassungen: die erste maschinenschriftliche Version (Bl. 167–224, dat. 1899; künftig h¹), die wenig Korrekturen aufweist, ist deutlich umfangreicher als die zweite Typoskript-Version (Bl. 225–259, dat. 1899; künftig h²), die zahlreiche handschriftliche Korrekturen aufweist. Diese Fassung h² ist wohl – trotz mancher Abweichungen – die Vorlage für den postumen Erstdruck in der Osterbeilage der *Neue[n] Freie[n] Presse* vom 27. März 1932, 33–39, auf der wiederum die Veröffentlichung in Arthur Schnitzler, *Die Nächste*, in: *Gesammelte Werke* [I 1]: *Die Erzählenden Schriften*, Bd. 1, Frankfurt/M. 1970, 319–336, beruht. Die verschiedenen Versionen und Korrekturen bezeugen, wie gründlich sich Schnitzler mit der Erzählung *Die Nächste* beschäftigt hat.

¹⁸ Der Erstdruck des Romans, der den Ruhm der stillen Stadt Brügge als Venedig des Nordens entscheidend förderte (vgl. Hans Hinterhäuser, *Fin de Siècle. Gestalten und Mythen*, München 1977, bes. 45–76), erfolgte in Fortsetzungen in *Le Figaro*. In der ersten Buchveröffentlichung (Paris 1892) illustrieren 35 Heliogravüren, die Ansichten von Brügge zeigen, die melancholische Stimmung des Romans. Die schöne weibliche Wasserleiche vor einem Brügger Kanal, die das von Fernand Khnopff gestaltete Titelblatt ziert, spielt auf die Ophelia-Visionen im Text an.

Rodenbachs Roman war in Deutschland und Österreich um 1900, jedenfalls in der literarischen Welt, sehr bekannt. Einige Belege dafür gibt Manfred Gsteiger, *Französische Symbolisten in der deutschen Literatur der Jahrhundertwende (1869–1914)*, Bern und München 1971, 117f. Da es bisher aber keine Studie zur Rodenbach-Rezeption in Deutschland gibt (auch ist die Bibliographie der noch immer maßgeblichen Monographie von Pierre Maes, *Georges Rodenbach (1855–1898)*, Paris 1926, hinsichtlich der deutschen Rezeption ergänzungsbedürftig), seien zusätzlich einige Daten angeführt. Friedrich v. Oppeln-Bronikowski hatte 1903 (Berlin; Druck bereits 1902) eine „autorisierte Übersetzung“ mit dem Titel *Das tote Brügge* veröffentlicht, von der bis 1918 insgesamt sechs Ausgaben bzw. Auflagen erschienen; vgl. H. Fromm, *Bibliographie deutscher Übersetzungen aus dem Französischen 1700–1948*, Bd. 5, Baden-Baden 1952, s. v. „Rodenbach, Georges“. *Le Mirage*, eine dramatisierte Fassung von *Bruges-la-morte*, die sich im Nachlaß des 1898 verstorbenen Dichters fand, erlebte in Deutschland ihre Uraufführung: das Drama wurde am 12. September 1903 am Deutschen Theater in Berlin unter dem Titel *Das Trugbild* in der Übersetzung von Siegfried Trebitsch uraufgeführt (Erstdruck unter dem Titel: *Die stille Stadt*, Wien 1902; Titeländerung in 2. Aufl. München 1913). Hatte Rilke noch am 11. April 1900 „Georges Rodenbachs Drama *Le Mirage* gelesen mit tiefer Bewegung, wie in atemlosem Lauschen“ (vgl. Ingeborg Schnack, *Rilke-Chronik*, Bd. 1, o. O. [Frankfurt/M.] 1975, 99), so dämpfte die Inszenierung die deutsche Rodenbach-Begeisterung empfindlich. Beließ es der Premierenbesucher Gerhart Hauptmann, *Tagebücher 1897–1905*, hrsg. von Martin Machatzke, Frankfurt/M. und Berlin 1987, 375, bei einem kommentarlosen Vermerk (*Die tote Stadt. Rodenbach*), so machte Julius Hart in *Der Tag* vom 16. September 1903 aus seiner Ablehnung keinen Hehl und kritisierte die „barbarische Geschmacklosigkeit“ Rodenbachs als „Verfall der ästhetischen Kultur“ (zit. nach ebd., 625).

In Anbetracht unseres Quellenfundes entbehrt es nicht einer gewissen Ironie des Schicksals, daß durch den Mißerfolg des Rodenbachschen Dramas ausgerechnet Arthur Schnitzler in Mitleidenschaft gezogen wurde. Denn dessen Einakter *Der Puppenspieler* aus dem *Marionetten-Zyklus* war mit dem *Trugbild* zusammen in einer Doppelinszenierung aufgeführt worden. Den *Puppenspieler* als „lever de rideau“ zu Rodenbachs *Le Mirage* zu geben, hatte Otto Brahm Schnitzler brieflich am 26. Juli 1903

vorgeschlagen (*Der Briefwechsel Arthur Schnitzler – Otto Brahm*, hrsg. von Oskar Seidlin, Tübingen 1975 [= Deutsche Texte, 35], 143f., hier 143). Nach dem Mißerfolg verleiht Schnitzler in einem Brief an Otto Brahm vom 17. September 1903 seinem Ärger über das unglückliche Bündnis mit Rodenbach Ausdruck: „[...] und ich bedauere es nur einigermaßen, daß ich durch den bösen [Rodenbach?] in einen tieferen Abgrund gerissen worden bin, als ich verdient habe“ (ebd., 148f., hier 149). Noch einmal, am 22. Oktober 1908, als er Schnitzler wieder eine Doppelinszenierung (Schnitzlers *Komtesse Mizzi* und Hinnerks *Närrische Welt*) vorschlägt, nimmt Brahm ironisch auf den Mißerfolg Bezug, den Schnitzler im Windschatten Rodenbachs erlitten hatte: „Den Hinnerk [scil. dessen Lustspiel *Die Närrische Welt*] schicke ich Ihnen, Sie werden sich überzeugen, daß er nichts Rodenbachisches hat; und ich hoffe mich zu überzeugen, daß er kein *Trugbild* ist“ (ebd., 245).

Rodenbachs Brügge-Roman war im ersten Viertel des Jahrhunderts in Deutschland allgemein bekannt. So gilt ihm der Titelessay von Arthur Roessler, Vom Dichter der toten Stadt und andere Essays, Leipzig 1906, 1–8, und Alfred Döblin läßt in einer frühen Erzählung den Protagonisten „gebeugt durch das tote Brügge“ schleichen (*Die Segelfahrt*, in: *Die Ermordung einer Butterblume und andere Erzählungen*, Berlin² 1913, 1–19, hier 4). Schließlich beruht auch die Oper *Die tote Stadt* (1920) von Erich Wolfgang Korngold, Libretto von Paul Schott [d. i. Julius Korngold], auf Rodenbachs Brügge-Roman und -Drama; vgl. Francis Claudon, *Die tote Stadt: Quelques questions comparatistes à propos d'un opéra*, RLC 61 (1987), 377–387.

- ¹⁹ Einen positiven Nachweis für Schnitzlers Lektüre von Rodenbachs Roman *Bruges-la-morte* konnte ich allerdings weder in den Tagebüchern, noch in der Korrespondenz, noch im Nachlaß finden. Doch war die Lektüre französischsprachiger Literatur in der Bildungsbürgertum des Wiener Fin-de-siècle verbreitet, sogar die öffentlichen Ausleihbibliotheken besaßen Werke im französischen Original; vgl. Alberto Martino, *Lektüre in Wien um die Jahrhundertwende (1889–1914)*, in: *Buchhandel und Literatur. FS für H. G. Göpfert*, hrsg. von R. Wittmann und B. Hack, Wiesbaden 1982 (= Beitr. zum Buch und Bibliothekswesen, 20), 314–394. Der Einfluß der französischen Literatur auf die Wiener Moderne ist kaum zu überschätzen, wie folgende autoren spezifische Studien exemplarisch bezeugen: Hilde Vaniczek, *Der Einfluß der französischen Lyrik auf Anton Wildgans, Stefan Zweig und Felix Dörmann*, Phil. Diss. Wien 1949, Friedrich-Wilhelm Hellmann, *Hofmannsthal und Frankreich*, Phil. Diss. Freiburg/Br. 1959, Bernhard Böschenstein, *Hofmannsthal, George und die französischen Symbolisten*, Arcadia 10 (1975), 158–170, Steven Sondrup, *Hofmannsthal and the French Symbolist tradition*, Bern und Frankfurt/M. 1976, Gert Mattenklott, *Hofmannsthals Lektüre französischer Realisten: Stendhal, Balzac, Flaubert*, Hofmannsthal-Blätter 34 (1986), 58–73, Rolf E. Windhorst, *Richard von Schaukals Begegnung mit der französischen Literatur*, Sprachkunst 5 (1974), 244–267.

Vergleichsweise spät hat sich die Forschung um die vielfältigen intertextuellen Bezüge im Werk Schnitzlers gekümmert. Einzeluntersuchungen haben Maupassants und Flauberts prägenden Einfluß nachgewiesen; vgl. Françoise Derré, *L'œuvre d'Arthur Schnitzler*, Paris 1966, bes. 478–488, Theodor W. und B. W. Alexander, *Maupassant's Yvette and Schnitzler's Fräulein Else*, MAL 4 (1971), H. 3, 44–55, Françoise Derré, *„Der Weg ins Freie“, eine wienerische Schule des Gefühls?*, MAL 10 (1977), H. 3/4, 217–231, und Barbara Surowska, *Flaubertsche Motive in Schnitzlers Novelle „Die Toten schweigen“*, Orbis Litterarum 40 (1985), 372–379. Während Hans Hinterhäuser, *Arthur Schnitzler und die Romania*, Literatur und Kritik 161/62 (1982), 62–72, sehr allgemein bleibt, ist der Überblick, den Françoise Derré, *Schnitzler und Frankreich*, MAL 19 (1986), H. 1, 27–48, bietet, insofern aufschlußreich, als sie Schnitzlers eigenhändige Liste seiner Lektüre bis 1911 (Nachlaßmappe 178) berücksichtigt, die – wie auch die Tagebücher – dessen „schier unersättliche Neugier für die zeitgenössische französische Literatur“

bezeugt (ebd., 31). Schnitzler bevorzugte die modernen Romanciers wie Maupassant (in der Nachlaßmappe 178 sind allein von ihm 18 Titel verzeichnet!), Stendhal, Balzac, Flaubert und Zola. Im französischen Original las Schnitzler auch Texte der belgischen Symbolisten Huysmans und Maeterlinck, – Rodenbach wird nicht genannt. Da die Liste jedoch, wie Schnitzler selbst ausdrücklich bemerkt, keineswegs vollständig ist, widerspricht diese Fehlanzeige unserem Quellenfund nicht. Wann Schnitzler Rodenbachs Erfolgsroman kennenlernte, ist nicht zu entscheiden. Ihm wird aber Bertha Zuckerkands Besprechung von Rodenbachs anderem Brügge-Roman, *Le Carillonneur*, die 1897 in der Wiener *Zeit* erschien, ebensowenig entgangen sein wie der Tod Rodenbachs an Weihnachten 1898.

- ²⁰ Für das Motiv, daß ein Mann zwischen einer toten und einer lebenden Geliebten steht, welche zudem in doppelgängerischer Weise aufeinander bezogen sind, lassen sich weitere literarische Beispiele finden: man denke nur an Edgar Allan Poes Erzählungen *Ligeia* und *Morilla*, oder – wie Elisabeth Frenzel, *Motive der Weltliteratur*, Stuttgart 1976, 511f. – an Gerhart Hauptmanns *Bahnwärter Thiel* (1892). Tatsächlich hängt die Beliebtheit dieser dämonischen Doppelgängervariante wohl mit dem ästhetischen Reiz zusammen, den die Spätromantik an der Vermischung von Liebe und Tod schätzte; vgl. dazu Mario Praz, *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, Florenz ³1948. Doch unterscheidet sich allein die Grundstruktur der Handlung bei Rodenbach und Schnitzler (ein Witwer macht eine Doppelgängerin der toten Gattin zu seiner Geliebten, bringt sie aber um, als ihre Vulgarität das Andenken der Toten beschmutzt) grundlegend von den vampirischen Versionen Poes. – In späteren Aktualisierungen gerät das Motiv deutlich unter den Einfluß von Freuds Psychoanalyse; vgl. etwa die Erzählung von Edith Wharton, *Pomegranate Seed* [1931] und die Interpretation von Bettina Friedl, *Edith Wharton: 'Pomegranate Seed' – The Verge of Being*, in: *Die englische und amerikanische Kurzgeschichte*, Darmstadt 1990, 120–133.

- ²¹ Georges Rodenbach, *Bruges-la-Morte. Roman*, hrsg. von Christian Berg, Brüssel 1986, 105.

²² Ebd.

- ²³ Arthur Schnitzler, *Die Nächste*, in: *Gesammelte Werke* [I 1]: *Die Erzählenden Schriften*, Bd. 1, Frankfurt/M. 1970, 319–336, hier 336. Auf diese Ausgabe beziehen sich im folgenden die eingeklammerten Seitenzahlen im Text.

²⁴ Ebd.

- ²⁵ Ein Vergleich der Erzählanfänge von Rodenbachs *Bruges-la-morte* und Schnitzlers *Die Nächste* fördert ähnliche intertextuelle Bezüge zutage, die in ihrer Mischung von Übernahme, Referenz und Abweichung Schnitzlers produktive Verarbeitung von Rodenbachs Roman erweisen. Die Skizze eines Tages, wie er repräsentativ für das Witwerdasein ist, eröffnet beide Texte. Die Anfangspassagen decken sich nicht nur in der iterativ-durativen Erzählweise, sondern auch in der gehaltlichen Funktion: Wohnung und Intérieur vermitteln räumlich die Isolation des Witwers von der Außenwelt. Bis in thematische und motivische Entsprechungen – wie das nachmittägliche Lesen bei offenem Fenster, das Hinausschauen aus dem offenen Fenster – ahmt Schnitzler Rodenbach nach. Doch während die luxuriöse Abgeschiedenheit des Rentiers Hugues mit der stillen Tristesse des toten Brügge korrespondiert, irritieren die Verlockungen des Lebens – Straßenlärm und Blütenduft – das Witwerdasein des Büroangestellten Gustav in seiner kleinen Dachwohnung.

- ²⁶ Rodenbach (wie Anm. 21), 37.

- ²⁷ Schnitzlers Bezugnahme auf die Theater-Episode in Rodenbachs Roman ist in dem Entwurf H¹ noch deutlicher, da hier das Ballettmädchen noch ausdrücklich einem „Theater“ zugeordnet ist: „Plötzlich war Therese fort, und er sah sie am Ende der Wiese den Waldrand entlang hinlaufen, die Arme in die Luft gestreckt, geradeso wie er tagsvorher in einer illustrierten Zeitung ein Ballettmädchen gesehen, das sich aus

einem brennenden Theater retten wolte“ (Schnitzler-Archiv, Freiburg im Br., Nachlaßmappe 169, Bl. 199).

- ²⁸ Obwohl der Name des Komponisten Giacomo Meyerbeer erstmals im Jahre 1903 in Schnitzlers Tagebuch vorkommt, ist es sehr wahrscheinlich, daß Schnitzler dessen Opern kannte. Denn Meyerbeer war nicht zuletzt deshalb im Kreis der „Jung-Wiener“ bekannt, weil Leopold v. Andrian sein Enkel war. So bemerkt Schnitzler am 26. März 1912 über „Poldi“ Andrian: „er wird immer feudaler, wie es sich für Meyerbeers Enkel ziemt“ (*Tagebuch* 1909–1912, hrsg. von Werner Welzig, Wien 1981, 315).
- ²⁹ Schnitzler erprobt die Methode der Psychologisierung an Motiven des Prätextes. Charakteristisches Beispiel dafür ist die Muttergottes über dem Bett, das Gustav mit der Doppelgängerin teilt. Wenn Rodenbach Madonnenbildnisse zum Vergleich heranzieht („Les Vierges des Primitifs ont des toisons pareilles“), so dient dies der künstlerischen Stilisierung der Geliebten. Schnitzlers Madonnenbild besitzt keinen ästhetischen Wert („Er sah ein schlechtes Ölbild, die Madonna mit dem Jesukind vorstellend, das über dem Bette hing“, 334), damit es ausschließlich als Sinnbild unbefleckter Empfängnis und reiner Mutterliebe fungieren kann (335). In dieser Konfiguration entsexualisiert Gustav sein Verhältnis zur Toten, das, solchermaßen überhöht, den Beischlaf mit der Nächsten kontrastiv als Sündenfall erscheinen läßt.
- ³⁰ Die Terminologie verdanke ich Wolf Schmid, *Der Textaufbau in den Erzählungen Dostoevskijs*, München 1973, der die Interferenz von Erzählertext und Personentext systematisch analysiert.
- ³¹ Ebd., 60.
- ³² Folgender Satz vermittelt zwischen der Vorgeschichte und der Handlungsgegenwart: „Dann war der fürchterliche Winter gekommen, der ihmjetzt beim Wehen der ersten Frühlingswinde erschien wie eine lange schwere, dumpfe Nacht“ (321).
- ³³ Bahr (wie Anm. 11), 62.
- ³⁴ So Schnitzler (wie Anm. 22), 330, und gleichlautend die drei Versionen im Schnitzler-Archiv, Nachlaßmappe 168, Bl. 113 (=H¹), sowie Bl. 201f. (=h¹) und Bl. 248 (=h²). Nur in Typoskript „h¹“ findet sich die kursiv wiedergegebene Erklärung.
- ³⁵ Vgl. Dietrich Weber, *Theorie der analytischen Erzählung*, München 1975.
- ³⁶ Vgl. Karl-Heinz Hartmann, *Wiederholungen im Erzählen. Zur Literarität narrativer Texte*, Stuttgart 1979, der Formen und Funktionen von Wiederholungen in Erzähltexten systematisch ordnet. Gerade aufgrund der analytischen Anlage der Erzählung verdienen sprachliche Rekurrenzen besondere Beachtung. Denn scheinbar disparate Handlungselemente werden durch Zitate aufeinander bezogen. So parallelisiert die Wiederaufnahme der Formulierung „sah sie sterben“, die Gustavs Passivität am Sterbebett seiner Gattin Therese ausdrückt, beim Tod der Nächsten beide Ereignisse: „Gustav saß an Theresens Bett und sah sie sterben“ (321) bzw. „Gustav stand neben ihr, sah sie [...] sterben“ (336).
- ³⁷ In seiner Erinnerung neutralisiert Gustav seine Ehefrau zu einem „reine[n] Geschöpf“ (320), das ihn wie eine Mutter ihr Kind in den Schlaf singt (321). In der Rolle eines Kindes, die sein sexuelles Verlangen zu einem Verführtwerden verharmlost, sieht sich Gustav aber auch in der Begegnung mit der Nächsten. Ein Wechsel der Erzählgegenwart bekundet diese projektive Überformung: „Wenn er sich später dieses Moments erinnerte, sah er sich selbst immer um viele Jahre jünger, bartlos, fast wie ein Kind, denn sie schaute ihn an, wie man Kinder ansieht, die einem gefallen“ (330).