



Mitteilungen aus dem  
**Brenner-Archiv**

Mitteilungen aus dem Brenner-Archiv  
Nr. 40, 2021

*innsbruck* university press



Hg. v. Christine Riccabona, Ulrike Tanzer, Anton Unterkircher  
Forschungsinstitut Brenner-Archiv, Universität Innsbruck

Gedruckt mit Unterstützung des Vereins Brenner-Forum,  
des Vizerektorats für Forschung der Universität Innsbruck  
und der Landesbibliothek Dr. Friedrich Teßmann, Bozen



ISSN 1027-5649

Eigentümer: Brenner-Forum und Forschungsinstitut Brenner-Archiv  
Innsbruck 2021

Bestellungen sind zu richten an: Forschungsinstitut Brenner-Archiv  
Universität Innsbruck (Tel. +43 512 507-45001)  
A-6020 Innsbruck, Josef-Hirn-Str. 5  
brenner-archiv@uibk.ac.at

Druck: Steigerdruck, 6094 Axams, Lindenweg 37  
Satz: Barbara Halder  
Umschlaggestaltung nach Entwürfen von Christoph Wild

Nachdruck oder Vervielfältigung nur mit Genehmigung der Herausgebenden  
gestattet.

© *innsbruck* university press, 2021

Wissenschaftlicher Beirat:

Prof. Dr. Katherine Arens (University of Texas, Austin, USA)

Prof. Dr. Jacques Lajarrige (Université de Toulouse II – Centre de Recherches et d'Études Germaniques, FRA)

Prof. Dr. Joanna Jabłkowska (Univ. Łódź, POL)

Prof. Dr. Alois Pichler (Univ. Bergen – Wittgenstein Archives, NOR)

Dr. Clemens Ruthner (Trinity College Dublin, IRL)

Die Aufsätze von Michael Berger, Jasmin Köhler, Radek Flekal und Johanna Lenhart wurden einem Peer-Review-Verfahren unterzogen.

# Inhalt

Editorial	7
Texte	
Laura Weidacher: Singen. Romanauszug	9
Konrad Rabensteiner: Gedichte	17
Aufsätze	
Hans Weichselbaum: „... in ehrerbietiger Bewunderung“. Georg Trakl und Adolf Loos	23
Jasmin Köhler: Die schöne Leiche in Serie. Arthur Schnitzlers <i>Die Nächste</i> [1899]	39
Michael Berger: Sehnsucht und Absturz. Zur sexuellen Symbolik des Berges und des Bergsteigens in Arthur Schnitzlers <i>Das weite Land</i>	55
Michael Pilz, Sigurd Paul Scheichl: Kaiser Joseph, Karl Kraus, Fritz von Herzmanovsky-Orlando, die Bahnwächterstochter – und ein Grubenhund	85
Radek Flekal: Louis Weinert-Wilton – der deutsche Edgar Wallace und Tirol	95
Johanna Lenhart: Der Atem des Dichters – Ernst Jandls Übersetzung von Robert Creeleys <i>The Island</i>	105
Robert Simon: Freier Archivzugang als Menschenrecht. Zum aktuellen Status von Freiheit und Würde im Umgang mit Kunst- und Kulturgütern	127
Berichte, Reden, Miszellen	
Verena Lorber: Franz Jägerstätter im Brennpunkt. Biografie – Quellenkorpus – Digitale Edition	141
Christoph König: Selbstgespräch mit Alfred Doppler über Freude, Freiheit und Dialog. Laudatio zum 100. Geburtstag am 12.6.2021	157
Sigurd Paul Scheichl: Eine Miszelle zur Trakl-Rezeption	161

## Besprechungen

Anton Unterkircher: Hans Weichselbaum (Hg.): Georg Trakl. Dichtungen und Briefe	163
Sigurd Paul Scheichl: Gilbert Carr: Demolierung – Gründung – Ursprung	167
Ursula Schneider: Dirk Kemper, Paweł Zajas, Natalia Bakshi (Hg.): Kulturtransfer und Verlagsarbeit	170
Manfred Mittermayer: Barbara Leven: Wahre Sammler	177
Markus Neuwirth: Philipp Christoph Haas, Carl Kraus, Walter S. Methlagl (Hg.): Raum Licht Volumen. Wilfried Kirschl	180
Ulrich Lobis, Joseph-Wang-Kathrein: Wittgenstein-Studien Band 12	183
Kontaktadressen	186

# Die schöne Leiche in Serie

## Arthur Schnitzlers *Die Nächste* [1899]

von Jasmin Köhler

*Die Nächste* ist ein remake, das Wiederholungsprobleme verhandelt: ein grundlegend selbstreflexiv verfasster, immer wieder die eigenen Mechanismen durchspielender Text, in dem Verfahren und Sujet zirkulär aufeinander verweisen. Dabei scheint *Die Nächste* zunächst eine Erzählung zweiten oder dritten Ranges: Arthur Schnitzler hatte die kleine Novelle mit ihrer kolportagehaften sex-and-crime-Handlung im Juli 1899 für lediglich „vorläufig beendet“ erklärt.<sup>1</sup> Als er den liegengebliebenen Text im Winter 1904/05 erneut sichtete, befand er ihn nüchtern für „noch nicht ganz durchcorrigirt“.<sup>2</sup> Eine überarbeitete Fassung kam allerdings nie zustande, der Text blieb zu Schnitzlers Lebzeiten unveröffentlicht und konnte erst 1932 publiziert werden. Diese Verspätung um ein Drittel-Jahrhundert hat die Popularität des Textes gewiss nicht gefördert, zumal er ganz den Trends seiner Zeit verhaftet ist und eine für das ausgehende 19. Jahrhundert typische Mixtur aus neoromantischen Motiven und erwachendem psychopathologischen Interesse an wahnhafter Wahrnehmung präsentiert.

*Die Nächste* wird meist als Adaption von George Rodenbachs düsterem Fotoroman *Bruges-la-Morte* (1892) gelesen. Flankiert von 35 Schwarz-Weiß-Fotografien des menschenleeren Brügge erzählt dieser vielleicht bedeutendste Text des belgischen Symbolismus von einem Witwer, der sein Dasein ganz dem stillen Kult um seine tote Ehefrau gewidmet hat. Er beginnt ein Verhältnis mit einer Doppelgängerin der Verstorbenen, die er dieser gezielt immer weiter anzuverwandeln sucht, dann aber mit der als Reliquie aufbewahrten Haarflechte der Toten stranguliert. In loser Aufnahme der bei Rodenbach entwickelten Motive entfaltet auch *Die Nächste* eine triadische Konstellation: Zu Beginn des Textes ist Gustavs Ehefrau Therese (Therese1) bereits seit fünf Monaten tot, doch mit Frühlingsanbruch findet sich der Witwer zunehmend von Tagträumen und Erinnerungen an die Tote heimgesucht. Bei seinen einsamen Streifzügen durch Wien begegnet ihm eine Unbekannte (Therese2), die der Verstorbenen bis ins Detail gleicht. Er folgt der Passantin, spricht sie an, verabredet sich mit ihr zu einem nachmittäglichen Treffen in ihrer Wohnung, wo er sie nach dem Akt, in Überzeugung, sie „copire absichtlich“ (so die undatierte erste Skizze),<sup>3</sup> mit ihrer Hutnadel ersticht. Erst der Femizid an der zuletzt deutlich als Prostituierten gezeichneten Therese2 ermöglicht es dem Witwer, sich von der gespenstischen Präsenz der Ehefrau zu befreien. Obgleich Schnitzlers kleine Rodenbach-Kopie vor ihrem berühmten literarischen Vorgänger etwas verblasst, ist sie eines eingehenderen Blickes wert – und dies gerade im Hinblick auf das Kopieren, das geglückte wie das misslingende. Gerade in ihren Klischees birgt die Novelle ein interessantes Problem: das der seriellen, der nicht-identischen Wiederholung.

## Femmes fantômes

In der titelgebenden Figur der *Nächsten* laufen die Fäden dieses Schnitzler-Textes zusammen. „Die Nächste“ ist eine bewusst unklar konturierte Frauenfigur: Mit Therese1 und Therese2 ist offenbar ein Doppelgängerinnenproblem aufgeworfen, ebenso zur Frage steht aber auch die Verwischung der Grenze zwischen den Lebenden und den Toten sowie ein ganz bestimmter männlicher Blick auf Weiblichkeit, nämlich die fixe Idee des Protagonisten von der „Therese“-Figur, welche sich als vielfach phantomatische Gestalt erweisen wird: als *femme fantôme*.<sup>4</sup>

Am ontologischen Status von Therese2 hängt das Wirklichkeitsgefüge der *Nächsten*. Die Novelle wäre in den Bereich der Schauerromantik verwiesen, ginge es hier mit übernatürlichen Dingen zu und handelte es sich bei Therese2 tatsächlich um die leibhaftige „Wiedergängerin“ der verstorbenen Ehefrau. Dafür liefert der Text zumindest einige Hinweise, die hier zuerst untersucht werden sollen: Konsultiert man einschlägige Enzyklopädien, so finden sich unter den das Wiedergehen begünstigenden Faktoren einige auf den Fall Therese zutreffende, etwa ihr vorzeitiger Tod und die Verletzung ihrer Grabesruhe durch Gustavs Übermaß an Trauer und Klage.<sup>5</sup> Als dann der Blick des Witwers bei einem abendlichen Spaziergang erstmals an der unbekanntem Passantin haften bleibt, nimmt er diese als durchaus geisterhafte Erscheinung wahr. Allen voran Burkhard Dohm hat herausgearbeitet, wie der Auftritt von Therese2 dabei nicht nur mit Genretraditionen der Gespenstergeschichte, sondern auch mit den im ausgehenden 19. Jahrhundert florierenden Wissenschaften des Okkulten korrespondiert: Stets von Zwielicht oder Dunkelheit umgeben, schwebt die Gestalt weltabgewandt dahin und wirkt eine geheimnisvolle „Macht“ (31) auf den Betrachter aus – „es war, als zöge sie ihn nach sich“ (26) –, die man mit dem animalischen Magnetismus oder einer psychophysikalischen Fernwirkung erklären könnte.<sup>6</sup> Leibhaftiges Wiedergängertum scheint auch deshalb überhaupt denkbar, weil der Passantin eine „außerordentliche Ähnlichkeit“ (25) mit der Verstorbenen zugesprochen wird, die sich auf eine (beinahe) überzeugende Menge kleiner Details erstreckt: Nicht nur stimmen Haar- und Huttracht überein, auch hat sie wie die Tote die Gewohnheit, „mit den Fingern über Wände, Mauern, Gitter zu gleiten“ (26), hat „den gleichen Gang, den gleichen Nacken und ein merkwürdiges Zucken um die Lippen, ganz wie sie.“ (31) Sie trägt sogar denselben Namen:

Sein [Gustavs] Herz klopfte heftig. Er erhob sich rasch und folgte ihr. Es war ihm, als müßte er sie mit dem Namen seiner toten Gattin anrufen; doch fühlte er gleich, daß er das nicht durfte. Er ging so rasch, daß er ganz unversehens nahe neben sie gekommen war. Sie wandte den Kopf nach ihm und lächelte, als könnte sie sich seiner erinnern; dann aber schritt sie nur schneller vorwärts. Er folgte ihr wie in einem Rausch. Nun gab er sich vollkommen dem Wahn gefangen, daß es die



Tote wäre; er kämpfte nicht mehr dagegen an. Seine Augen hafteten gebannt an ihrem Nacken. Er flüsterte den Namen der Toten, flüsterte ihn nochmal lauter, sprach ihn aus... „Therese“... (29)

Der Glaube an die Identität des Namens mit dem Wesen des\*der Benannten liegt allen okkulten Vorstellungen über dessen Macht zugrunde. Die Anrufung des Namens lässt sich als „elementarster Vollzug sprachmagischen Handelns“ verstehen, wird doch „mit dem Namen zugleich sein leibhafter Träger Gegenstand der magischen Beschwörung“.<sup>7</sup> In Poes *Ligeia* (1838) beispielsweise wird eine Substitutfrau so lange mit dem Namen der verstorbenen Geliebten angerufen, bis diese in der dargebotenen Frauenhülle von den Toten wiederaufersteht. Bewusst integriert auch Schnitzlers Text Versatzstücke dieses sprachmagischen Wissens: Dreimal ruft Gustav in der zitierten Passage die Vorübergehende beim Namen der Toten an. Die Szene gleicht damit einer Totenbeschwörung: Die Passantin wird zur Revenantin.

Ein Detail verdient gesonderte Aufmerksamkeit: In Schnitzlers Text rückt die Mundpartie der Theresen ins Zentrum. Das insgesamt vier Mal beschriebene „sonderbare“ Zucken der Frauenlippen ist eine der wenigen wirklich signifikanten Gemeinsamkeiten von Therese1 und Therese2 (vgl. 21, 31, 34, 35). Zugleich lässt das Zucken untoter Lippen an eine vampirische Form des Wiedergehens denken. Schon der sogenannte Nachzehrer\*innenglaube weiß von Toten, die im Grab nicht verwesen, sondern an in den Mund geratenen Gegenständen saugen oder kauen und so von der Lebenskraft der Hinterbliebenen zehren, bis sie ein zweites Mal getötet werden. Zwar waren die Vampir\*innen der stilprägenden gothic novels um 1800 noch fast durchwegs männlich – aristokratische Wüstlinge, Untote des untergegangenen Systems –, doch mit dem revival der Schauer motive in der Literatur des Fin de Siècle hat sich diese Geschlechterbesetzung umgekehrt. Gegen Ende des 19. Jahrhunderts ist, wie etwa Hans Brittnacher feststellt, der Vampirismus weiblich: Die Vampirinnen haben sich folkloristischer Attribute weitgehend entledigt und müssen nun vor allem als „Angstvision von der weiblichen Usurpation eines genuin männlichen Paradigmas“, einer aggressiv-verschlingenden Sexualität gelesen werden.<sup>8</sup> Während in Schnitzlers Text weibliche Sexualität zu Lebzeiten der Ehefrau in der sublimierten Form seelenvollen Gesangs zugelassen werden konnte: sie „[brachte] ihre Lippen ganz nah an sein Ohr“ (18), zeigt sie sich nun in einer rohen, dämonischen Form.

Dass Therese2 aber trotz ihrer gespenstischen Inszenierung kaum als echte Untote oder Vampirin überzeugt, zeigt sich spätestens direkt im Anschluss an die oben zitierte Passage. Nach der dreimaligen Anrufung entspinnt sich zwischen Gustav und Therese2 ein Dialog, dessen Wiedergabe in wörtlicher Rede einen merklichen Bruch der Erzählführung bewirkt. Nicht nur sollen Thereses Wiener Dialekt und ihr leichtes Plaudern das „Gewöhnliche[]“ (30) der Situation ernüchternd hervortreten lassen, auch der eindeutige Differenzmarker wird eingeführt: „Es war eine ganz fremde Stimme.“ (29)

*Die Nächste* lädt weniger zum genussvollen Schauer, der Rezeptionshaltung der gothic novel ein, als zu einer geradezu detektivischen Interpretation des Geisteszustandes der Hauptfigur. Von Beginn an wird die erschütterte Gefühlswelt des jüngst Verwitweten auf eine Art und Weise in den Blick genommen, die dessen psychische Gesundheit nicht nur ins Zentrum der Aufmerksamkeit rückt, sondern auch zur Disposition stellt.

Schnitzler zeigt sich durch sein gesamtes Werk hindurch als wirklich psychologisch verfahrenender Autor. Von der Forschung viel beschworen wurde die widersprüchliche Doppelgängerschaft von Schnitzler und Sigmund Freud: Obwohl Freud, wie er zumindest brieflich verlauten ließ, Schnitzler „eine[] Art von Doppelgängerscheu“<sup>9</sup> entgegenbrachte, bestehen zwischen den Ansichten der beiden Mediziner einige Differenzen. So akzeptierte Schnitzler zwar die räumliche Dreigliederung der Psyche in der Psychoanalyse, betonte aber in Abgrenzung zu deren Fokus und Terminologie die besondere Bedeutung des „Mittelbewußtseins“. Hier sah er das „ungeheuerste Gebiet des Seelen- und Geisteslebens“, dem die entscheidende Aufgabe zufällt, zwischen dem „Bewußtsein“ und dem „Unterbewußtsein“ zu vermitteln. Eigentümlich ist die morbide Analogie, mit der Schnitzler seine Überlegungen bebildert:

Das Mittelbewußtsein verhält sich zum Unterbewußtsein wie der Schlummer zum Scheintod. Der Schlummernde läßt sich immer ohne Mühe erwecken, der Scheintote nicht (wenigstens nicht immer).<sup>10</sup>

Schnitzlers Texte funktionieren gewissermaßen als literarische Experimentalsituationen auf dem Terrain des Mittelbewussten: Sie verfahren introspektiv und bevorzugen Sujets mit erheblichem psychischen Vermittlungs- oder Aushandlungsbedarf, allen voran existentielle Krisen und Randgebiete der Libido: den Tod und die Sexualität. In einer für Schnitzlers Poetik charakteristischen Weise – man blicke nur auf frühe Titel wie *Frühlingsnacht im Seziersaal* (1880) – verbindet *Die Nächste* diese beiden so ergiebigen Sujets. Es ist der Tod, der das bis dahin „ungestört[]“ (18) ablaufende Leben des Eisenbahnbüroangestellten Gustav unterbricht und im bis dato funktionalen System seiner kleinbürgerlich konturierten Affektkontrolle eine folgenreiche Umbesetzung vornimmt: Erfüllte das eheliche Monogamiegebot zu Lebzeiten der Ehefrau eine wichtige Ordnungsfunktion, so sorgt es nun für massive Verwerfungen. Im Seelenleben des Überangepassten hat es solch Wirkmächtigkeit entfaltet, dass es selbst nach dem Tod der Ehefrau seine Gültigkeit nicht verlieren kann. Dies wird in etlichen Szenen vorgeführt, die den Witwer als Schlummernden oder erotisch Tagträumenden ins Bild setzen. Hier, im Schlummer oder Tagtraum – im Mittelbewusstsein – steigt das Bild der Toten wieder auf:

Ein eigentümlicher Drang ergriff ihn, sich eines der Mädchen gegenüber am Tische in seinen Armen vorzustellen, und er schloß die

Augen. Aber kaum waren ihm die Lider gesunken, so hatte er das Antlitz seiner toten Frau vor sich und sah ihren Mund langsam, mit einer leise zuckenden Bewegung, die ihr eigen gewesen, sich dem seinen nähern. (21)

Mit diesen Störbildern, die sich gleich Interferenzen aus dem Jenseits in die Tagträume schieben, beweist die verstorbene Ehefrau ihre anhaltende Präsenz. Therese1 kehrt also noch vor dem ersten Auftritt ihrer Doppelgängerin Therese2 wieder. Entscheidend bei diesen vor dem inneren Auge des Witwers sich abspielenden Erscheinungen ist: Die Tote wird als unversehrter, von der Verwesung unberührter, sich sogar eigenständig bewegender und sexualisierter Körper („Antlitz“, „Mund“) imaginiert: als das, was Elisabeth Bronfen die *schöne Leiche* nennt.<sup>11</sup> Die nekrophile Pointe dieser Figur formuliert Schnitzlers Text unmissverständlich aus: „Er [Gustav] liebte diese Tote, wie man nur Lebendige lieben darf, mit einer verzehrenden Sehnsucht nach ihrem Besitz“ (27).

Die Nekrophilie ist 1899 noch ein ganz junges klinisches Störungsbild. Obgleich aus dem griechischen „nekrós“ (tot, Tote\*r) und „philía“ (Liebe) zusammengesetzt, ist der Term eine im Deutschen erfolgte Wortneuschöpfung aus dem Jahr 1886: Richard von Krafft-Ebings *Psychopathia sexualis* bezeichnet so den auf Leichen gerichteten Sexualtrieb, den er sowohl den sadistischen als auch den strafrechtlich relevanten Sexualpathologien zuordnet.<sup>12</sup> In Krafft-Ebings Taxonomie der Perversionen, deren prominenteste ihr literarisches Erbe nicht verleugnen („Sadismus“, „Masochismus“), fallen die Erläuterungen zur Nekrophilie recht knapp aus. Entscheidendes Kriterium ist schlicht, dass „unzweifelhaft eine direkte Bevorzugung der Leiche vor dem lebenden Weib vor[liegt]“, es also „die Leblosgkeit selbst [ist], welche den Reiz für den perversen Täter bildet.“<sup>13</sup> Und in der Tat richtet sich das Begehren in Schnitzlers Text weniger auf die verlorene Ehefrau als ganz ausdrücklich auf eine Tote. Selten wird die Begehrte bei ihrem Namen genannt, sondern zumeist mit Umschreibungen wie „die Tote“ apostrophiert: „Begierden entfesselte [...] jene, die nun im Grabe ruhte“ (32).

An der Schwelle zum 20. Jahrhundert und mit dem Aufstieg der Psychoanalyse am Horizont kann die Nekrophilie nicht länger als kühnste Phantasie eines exzentrischen Dekadent schockieren; Schnitzler stuft sie zum fragwürdigen Begehren eines durchschnittlichen Angestellten herab. Damit partizipiert *Die Nächste* am Trend zur „Pathologisierung des Normalfalls“.<sup>14</sup> Vergeblich hofft Gustav, sein Wunsch möge „kein Verbrechen“ (24) sein. In der Überzeugung, ein „Unrecht“ (23) an der Toten zu begehen, „die er nur beweinen, aber nicht verlangen durfte“ (28), ergreift er selbstdisziplinierende Maßnahmen, erwägt einen Eintritt ins Kloster und führt irrationale Bußhandlungen aus: „Er [...] arbeitete im Büro so fleißig, als gälte es, durch redliches Betragen eine Sünde wieder gutzumachen“ (28). Mit diesem Triebdilemma liefert der Text eine rationale Erklärung für das Doppelgängerintum der Theresen: Therese2 ist kein Gespenst, sondern ein Hirngespinnst, der Effekt einer absichtsvollen

Selbstüberlistung, die dem Witwer einen Freud'schen „Krankheitsgewinn“, also die zumindest „entstellte Befriedigung des tabuisierten Wunsches [...] einbringt.“<sup>15</sup>

Der Witwer manipuliert also seine Wahrnehmung, um das „Wunder“ (26) der Wiederkehr selbst zu erzeugen: Er sieht die Passantin „von rückwärts“ (25) an und hält bei ihrer Verfolgung den Abstand von zehn Schritt genau ein, um sie in einer Zone maximaler Ähnlichkeit zu halten: „Jetzt, in dieser Entfernung [...] *ist* sie es.“ (25f., Hvm.).<sup>16</sup> Die dreimalige Anrufung der Passantin mit dem Namen der Ehefrau muss vor diesem Hintergrund als gewaltsame Fixierung eines flüchtigen, instabilen *déjà-vu* erscheinen.<sup>17</sup> Es ist genau dieser Moment aktiver Wieder-Holung Thereses, in dem der Witwer ausdrücklich zum pathologischen Fall erklärt wird: Ließ der Text hinsichtlich seiner geistigen Gesundheit bei der ersten Begegnung mit Therese2 noch etwas Interpretationsspielraum: „*wie* mit einer Lust am Wahnsinn versuchte er sich zu überreden, daß sie es wirklich wäre“ (25, Hvm.), so ist mit der beschwörenden Anrufung bei der zweiten Begegnung das Urteil gefallen: „Nun gab er sich vollkommen dem Wahn gefangen, daß es die Tote wäre; er kämpfte nicht mehr dagegen an.“ (29)

Der Text folgt einer „progredierenden Wahnstruktur“:<sup>18</sup> Er vollzieht den Wahn der Hauptfigur mit, hält ihn aber als solchen lesbar. Die Novelle ließe sich als Krankengeschichte auswerten, enthält sie doch eine beträchtliche Menge ätiologischer Informationen über den Fall Gustav: Nicht nur wird die soziale und biographische Herkunft der Figur in einer bei aller Kürze bemerkenswerten Vollständigkeit aufgerollt, auch präsentiert der Text eine lange Liste akuter Leiden und Symptome: Einsamkeit, Unruhe, Scham, selbstbestrafendes Handeln, Dissoziationsstörungen, auffälliges Sozialverhalten, Erschöpfung, Müdigkeit und wiederkehrende Angstzustände, denen nur mit infantilen Gesten äußerster Hilflosigkeit begegnet werden kann: Gustav liegt auf dem Boden, schreit und jammert (vgl. 27), kauert sich zusammen und wimmert, flüchtet ins Bett, zieht sich die Decke über das Gesicht (vgl. 22). Wie bei Freud ist die Nekrophilie regressiv besetzt, enthält aber auch die von Krafft-Ebing beschriebene sadistische Dimension, treten doch im Fortgang der Handlung verstärkt aggressiv-paranoide Züge hervor, die auf den finalen Femizid zulaufen. Indem der Text also die psychopathologische Genese eines Verbrechens nachzeichnet, funktioniert er als medizinische wie kriminalistische Fallgeschichte. Signifikant ist allerdings, dass der „Wahnsinn“ Gustavs auch auf die Grenzen des medizinischen Diskurses verweist: Höhepunkte des Wahns, hier der Mord, bleiben Orte des Nicht-Wissens, die der Text als Leerstelle markiert: „...“ (35).

Schnitzlers Text vereint also Elemente der Gespenster- und der Krankengeschichte. Durch die geschickte Parallelführung von Motiven aus beiden Bereichen funktioniert Therese2 als doppelte *femme fantôme*: als wandelnde Untote, die mit allerlei Attributen des Paranormalen in Szene gesetzt wird, und zugleich als Autosuggestion eines Erkrankenden, als phantasmatischer Effekt eines zensierten nekrophilen

Wunsches. Damit ist dieser Schnitzler-Text in besonderem Maße zeittypisch, bewegt sich doch um 1900 das literarische Interesse am Abweichenden öfter in einer Grauzone zwischen okkultem und psychiatrischem Wissen, als dass es um eine scharfe Grenzziehung zwischen diesen konkurrierenden Systemen bekümmert wäre.<sup>19</sup> Können selbst bei Freud die „Geheimkräfte“ des Wahnsinns noch immer an die „Wirkung von Dämonen“ gemahnen,<sup>20</sup> so beweisen sie in Schnitzlers Novelle eine anhaltend beunruhigende Destruktivkraft, die einer kleinbürgerlichen Existenz auf nur 20 Textseiten das Unterste zuoberst kehrt.

Phänomene des Wiedergehens beschäftigen Freud noch in *Das Unheimliche* (1919). Im Anschluss an seine Analyse von E.T.A. Hoffmanns *Der Sandmann* (1816) – auch hier tritt eine Frau auf, über deren Beseelung die männliche Hauptfigur im Zweifel bleibt: der *schöne Automat* Olimpia – beschreibt Freud das Unheimliche als „jene Art des Schreckhaften, welche auf das Altbekannte, Längstvertraute zurückgeht.“<sup>21</sup> Unheimlich ist die Wiederkehr des Verdrängten, individuell wie kulturgeschichtlich. Wandelt in Schnitzlers *Nächste* mit der „Therese“-Figur eine Untote auf den Straßen Wiens umher, so kehrt nicht nur eine Frau von den Toten wieder, sondern auch der Glaube an die Möglichkeit solch einer Wiederkehr. Diesem Glauben müsste Gustav als Bewohner einer modern-entzauberten Welt eigentlich längst ent wachsen sein:

Das merkwürdige Zusammentreffen von Wunsch und Erfüllung, die rätselhafte Wiederholung ähnlicher Erlebnisse [...], die täuschenden Gesichtswahrnehmungen [...] werden ihn [den Modernen, der animistische Überzeugungen bei sich gründlich und endgültig erledigt hat] nicht irre machen, [...] [e]s handelt sich [...] rein um eine Angelegenheit der Realitätsprüfung.<sup>22</sup>

Mit solch einer Realitätsprüfung medizinisch-detektivischer Art ist Schnitzlers Text allerdings nicht abschließend beizukommen: Seine Besonderheit besteht im kalkulierten Offenlassen eines Spalts für das Paranormale, wartet er doch mit immerhin ausreichend konsistenten Elementen des Magisch-Okkulten auf, dass eine rein dem psychologischen Realismus verpflichtete Lesart nachhaltige Verunsicherung erfahren muss.<sup>23</sup> So wird, obgleich der Text primär an der Lesbarmachung einer Wahnstruktur orientiert bleibt, der Wiedergänger\*innenglaube deplausibilisiert, aber nicht völlig getilgt; werden Vampir\*innenerzählungen ironisiert, aber doch fortgeschrieben; wird das gespenstisch Unheimliche literarisch inspiziert, aber nicht ausgestrichen.

Eine zusätzliche Dimension und ein weiteres unheimliches Moment entsteht durch das diffuse Verhältnis des Textes zum Bewusstsein der zentralen Figur. Die dieser Novelle charakteristische „Interferenz von Personentext und Erzählertext“<sup>24</sup> koppelt den Text an Wissen und Wahrnehmung des Witwers. Anders als im konsequent durchgeführten inneren Monolog *Leutnant Gustls* (1900) werden in der

Nächsten Nähe und Distanz zum Bewusstsein der Zentralfigur flexibel reguliert, wodurch die Belastbarkeit des innertextuellen Realitätsbezugs stark schwankt. Viele, rasche und teils unmerklich sich vollziehende Moduswechsel erschweren die Zuordnung von Perspektiven und halten den Status von Aussagen in der Schwebel.<sup>25</sup> So kann der Text an den entscheidendsten Stellen offen widersprüchliche Informationen zulassen, etwa wenn Therese2 innerhalb weniger Sätze eine „außerordentliche Ähnlichkeit“ (25) und „keine Spur von Ähnlichkeit“ (25) mit Therese1 zugeschrieben wird.

Diese vom Text erzeugte Unschärfe muss ihrerseits wie eine Verdopplung von Gustavs absichtsvoll erzeugter Ununterscheidbarkeit der beiden Theresen wirken. Der Text mag sich von seinem Gegenstand, der wahnhaften Wahrnehmung, nicht so recht abgrenzen; er verhält sich sogar komplizenhaft. Für den\*die Leser\*in ergibt sich daraus mehr als das Problem, die Selbsttäuschung des Witwers als solche zu erkennen, aber mangels umfassender, eindeutiger und objektiver Informationen über die innertextuelle Welt der Sicht des Erkrankenden verhaftet zu bleiben. Zusätzlich kommt die eigentümliche Selbstreferentialität des Textes ins Spiel: Hinsichtlich des Verdopplungs- bzw. Vervielfältigungs- und Wiederholungswillens besteht zwischen Gustavs Wahn und dem Text ein grundlegendes Einverständnis, das weder mit den Mustern der Gespenstergeschichte noch mit denen der Krankengeschichte treffend zu beschreiben ist.

## Das Gesetz der Serie

Die Motivgeschichte der *schönen Leiche* ist eine endloser Wiederholung. Geradezu genrebildend wirkte hier Poes Proklamation, dass der Tod einer schönen Frau als das poetischste aller Themen zu gelten habe:

The death [...] of a beautiful woman is, unquestionably, the most poetical topic in the world.<sup>26</sup>

Damit ist eine genuin moderne und latent nekrophile Erscheinungsform des Untoten entworfen, die in der Literatur des Fin de Siècle besonders virulent wird. Die schöne Leiche erfüllt eine selbstreferentielle Funktion für die Kunst, denn in ihr hat sich eine Aporie des Ästhetischen verdichtet: Lebendige Schönheit „kann dem Tod nur entkommen, indem sie in die Unsterblichkeit der künstlerischen Form hineinstirbt“, und so ist „die Welt der Zeichen eine testamentarische und nekrophile, errichtet über der Abwesenheit und letztlich dem Tod ihrer Objekte.“<sup>27</sup> Die hier untersuchte Schnitzler-Novelle partizipiert an einer Tradition, die über George Rodenbachs symbolistischen Roman weit hinausgeht: *Die Nächste* steht in einer Serie schöner Leichen in der Kunst. Eröffnet grundsätzlich jedes remake „the possibility to engage

with more than one text simultaneously“<sup>28</sup>, so erlaubt es ein so kardinales Motiv wie die schöne Leiche bei der Lektüre der *Nächsten* nicht nur *Bruges-la-Morte* gleichsam im Hintergrund mitzulesen, sondern den intertextuellen Echoraum noch wesentlich weiter auszudehnen, etwa zu Poes *Ligeia*, zu Schneewittchens im Glassarg ausgestellten Leichnam oder noch viel weiter zurück, aber auch in die Gegenrichtung, zu Hitchcocks *Vertigo* (1958) beispielsweise.<sup>29</sup>

Auch im Werk Schnitzlers selbst sind die schöne Leiche und die Nekrophilie über Jahrzehnte hinweg stetig wiederkehrende Motive: In allerlei Variationen ergründen die Texte die Macht der Toten über die Lebenden, den Witwen- und Witwerstand, die Krankheit und das Sterben der Geliebten sowie die Attraktionskraft des weiblichen Leichnams – letzteres etwa in der lustvollen Imagination des eigenen Leichnams in *Fräulein Else* (1924) oder in der versunkenen Musterung der nackt aufgebahrten Selbstmörderin in der *Traumnovelle* (1926). Mit der *Nächsten* wechselt die schöne Leiche nicht nur den Ort, von Rodenbachs nebeligem Brügge in das belebte Wien, das Motiv wird auch sozial eingebettet, einem ärztlichen Blick unterworfen und gezielt profaniert: Mit der „Therese“-Figur wird die schöne Leiche als fixe Idee der „Gustav“-Figur identifizierbar. Das vom Text zur Schau gestellte Kollabieren männlich-bürgerlicher Trieborganisation legt den Verdacht nahe, dass diese selbst die ihr entsprechenden „Perversionen“, d.h. „Verdrehungen“ und „Verkehrungen“ produziert. *Die Nächste* verhandelt nicht nur die repressive Dimension der inspizierten Sexualtabus, sondern diese erweisen sich – in und mit dem Text – als ausgesprochen produktiv in der diskursiven Erzeugung des Devianten und in der obsessiven Thematisierung des vermeintlich Verdrängten oder vorgeblich Unsagbaren.<sup>30</sup> In der bürgerlichen Kunst wird besonders redselig vom eigenen Schweigen gesprochen – und gerade die Motivgeschichte der schönen Leiche zeigt, wie Abseitiges in Werken der Kunst einen zentralen Platz findet.

Der Vervielfältigungs- und Wiederholungswillen der *Nächsten* erschöpft sich nicht in Motivfragen, sondern ist stets zugleich ein strukturelles Problem: Das Untote oder Wiedergängerische gehorcht „einer Art suspendierte[n] (Nicht-)Zeit, die eine paradoxe Form der Wiederholung zur Geltung bringt“,<sup>31</sup> die auf allen Ebenen des Textes wirksam wird.

Eigentümlich zirkuläre Bewegungen setzen schon zu Beginn ein. Anfangs formuliert der Text ein Ende: „Der fürchterliche Winter war vorbei“ (16), um dann eine Auferstehung zu inszenieren, die dem natürlichen Kreislauf der Jahreszeiten entspricht: Die Frau starb am „letzten Oktobertag des vergangenen Jahrs“, der Witwer fiel in einen betäubungsgleichen Winterschlaf, aus dem er mit den „ersten Lüfte[n] des Frühlings“ erwacht (16). Analog vollzieht auch der Text eine Kreisbewegung: Nach dem Einstieg wird eine Rückschau auf Gustavs Lebensgeschichte vorgenommen, um sodann wieder zum Ausgangspunkt zurückzukehren, was in einer wörtlichen Wiederaufnahme und dabei zeitlichen Verkehrung des ersten Satzes geschieht: „Der fürchterliche Winter

war vorbei.“ (16) – „Dann war der fürchterliche Winter gekommen“ (19). Die zyklische Zeitordnung wird dabei subtil durchkreuzt: Mit Wendungen, die Oxymora nur knapp verfehlen, wie „[i]n diesen *letzten* Märztagen“ oder „das *erste Mal wieder*“ (16) werden die gegenläufigen Semantiken des Vergehens und Werdens, des Endens und Beginnens, des Kreislaufs und des Aufbruchs miteinander verschränkt. Diesem Prinzip folgt auch die Beschreibung des tödlichen Verlaufs von Thereses Erkrankung: „*Erst* in den *letzten* Tagen“; „*Erst* in der *letzten* Nacht“ (18f.). Bereits in den ersten Worten von Schnitzlers erster Notiz zur *Nächsten* ist genau diese Struktur angelegt: „*Wiedereinmal* – die *erste* Liebesnacht nach dem Tod der Geliebten“.<sup>32</sup>

Gehorchten die repetitiven Verrichtungen des Eisenbahnnamtsangestellten zunächst einer disziplinierenden Logik, so verliert sich diese im Textverlauf allmählich: In „beinah traumhafte[r] Weise“ (23) verstreicht die Zeit und verlebt Gustav immer wieder denselben Tag: „[V]ormittags“ ist er im Büro, „nachmittags“ liegt er schlummernd auf dem Bett, „abends“ geht er spazieren, „nachts“ überfallen ihn seine Ängste (19, 23). Während die Zeit fortschreitet, wird das Innenleben des Witwers immer vollständiger von Erinnerungen ausgefüllt, ist doch der bestimmende Teil seines Lebens in jener anfänglichen Analepse eingeschlossen, zu der er nun immer wieder zurückkreist. Thereses Tod hat Gustavs Plan vom „langsame[n], aber sichere[n] Fortschreiten“ (16f.) zunichtegemacht und rückwärtsgerichtete Mechanismen in Gang gesetzt, die man als *Vertigo*-Effekt, als schwindelerregende Gleichzeitigkeit von Vorwärts (Zoom) und Rückwärts (Kamerafahrt) bezeichnen könnte. Auch die unbekannt Passantin scheint dieser Logik des Vor- und zugleich Rückwärts unterworfen:

Sie wandte den Kopf nach ihm und lächelte, als könnte sie sich seiner erinnern; dann aber schritt sie nur schneller vorwärts. (29)

Die Nekrophilie kann als Extremfigur dieser paradoxen Bewegung gelesen werden: als ein perverses, d.h. verkehrtes Begehren, ein Begehren nach rückwärts, in die Gegenrichtung – à *rebours* gleichermaßen.

Unter den vielzähligen Schilderungen des Einschlafens und des Erwachens, von Müdigkeit, Tagträumen und Halbschlummer, reflektiert ein Traum des Witwers die Wiederholungstechniken des Textes mit auffälliger Offenheit: Hier vollzieht sich eine Wiederholung, die zugleich eine Vervielfältigung und Verschiebung bedeutet. Unter dem Eindruck von Therese<sup>2</sup> träumt Gustav von Therese<sup>1</sup>, die mit dem Bild eines „Ballettmädchen[s]“ (27) aus einer Illustrierten überblendet wird. Einmal mehr wird hier die Frau zum schemenhaften Phantom: Sie ist die Tote und die Fremde und zugleich das Abziehbild einer Schaustellerin. Immer wieder wird die femme fantôme „Therese“ um weitere Dimensionen angereichert und besonders das dem seriellen Medium der Zeitschrift entnommene Bild einer darstellenden Künstlerin verweist auf einen infiniten Regress der „Therese“-Figur, hinter der keine einzelne identifizierbare Frau mehr stehen kann.



Am greifbarsten wird das Strukturprinzip nicht-identischer Wiederholung freilich in Gustavs Biographie, in der stets *Die Nächste* den Platz einer Verschwundenen einnehmen soll. Der Text kennt nicht zwei, sondern doppelt so viele, d.h. vier relevante Frauen: Therese2, Therese1, die erste Geliebte und die Mutter. Wie bereits der Titel signalisiert, lassen sich diese als eine Kette von Substituten beschreiben, in der der Verlust, in drei Fällen gar der Tod der Frau immer wiederkehrt, womit es, frei nach Freuds Muttersurrogaten und Wiederholungszwang „zur Bildung einer langen Reihe“ kommt.<sup>33</sup> Dabei kann, zumindest in gewisser Hinsicht, Therese2 durchaus als zufriedenstellendes Substitut der Ehefrau gelten; ganz ähnlich wie im Karussell der Liebesbegegnungen in *Reigen* (1900). Im close up des Akts werden die Frauen tatsächlich ununterscheidbar: „*dieselbe* Weichheit, *dieselbe* Wärme, *dieselbe* Nähe, *dieselbe* Lust ...“ (34, Hvm.). Die viermalige Wortwiederholung beschwört identische Wiederholung – doch nur drei Sätze später ist Therese2 wieder „eine fremde Frau“ (34).

Mit diesem finalen Fehlschlag bestätigt der Text ein letztes Mal, was er durchgehend vorführte: Wiederholung funktioniert hier *seriell*, also „nur in dem paradoxen Sinn einer Wiederholung nicht mit, sondern *als* Differenz“.<sup>34</sup> Die Wiederholungsmechanismen in der *Nächsten* sind die der Serie, die Gleiches nicht identisch wiederholt, sondern gerade im Zuge des Noch-einmal ein Differentes erzeugt.<sup>35</sup> Dass serieller Vervielfältigung auch eine gespenstische Dimension inneohnt, deutete nicht zuletzt schon das Bild vorbeiziehender Menschenreihen in der Großstadt Wien an, wo Gustav „vom Strom der Leute mitgerissen“ (20) und den Frauen in Massen ausgesetzt wird. „[A]ls der Zug der Frauen an ihm vorüberschwebt[]“ (23), gerät dem Flaneur der anonyme Menschenstrom zu einem Geisterzug (übrigens schon wieder auch ein Poe'sches Problem).

Während sich die konkrete, lebendige Frau der identischen Wiederholung immer wieder entzieht, gelingt dem Text die Reinszenierung des Todes. Indem der Witwer die eben erst aus dem Schlaf erwachte Therese2 mit ihrer Hutnadel ersticht, wählt er eine Waffe, die wie in *Bruges-la-Morte* eine symbolische Verbindung zur Ehefrau herstellt. Zudem ist der einmalige Stoß in das Herz der Frau überdeutlich penetrativ konnotiert und erinnert an das Pfählen von Vampir\*innen, wie auch der Hinweis auf die Absenz von Blut paranormale Lesarten vom nochmaligen Töten eines bereits blut- und leblosen Körpers erlaubt (vgl. 35). Die Wiederholung des Todes von Therese1 im Mord an Therese2 generiert nun einen markanten déjà-lu-Effekt: „Gustav saß an Theresens Bett und sah sie sterben.“ (19) – „Gustav stand neben ihr, sah sie zucken, [...] ... sterben...“ (35).<sup>36</sup> In der identischen Wiederholung des signifikanten Wortclusters bestätigt sich: Der Tod ist diesem Text verfügbarer als das Leben. Indem der Witwer seinen Wiederholungswillen final ausagiert, bannt er die Wiedergängerin in das Reich der Toten und findet selbst „Frieden“ (36). Schon zwischen Akt- und Mordszene beginnen die Naturgesetze wieder zu greifen: Der biologische Abbauprozess des Leichnams von Therese1 kommt in Gang; nicht länger wird sie als unversehrte schöne Leiche imaginiert, nun ist sie die „arme Tote, die

jetzt verweste“ (34), der „das Fleisch von ihren Knochen [fällt]“ (35) und „der die Würmer in die Augenhöhlen [kriechen]“ (36).

Das zentrale déjà-lu ist keine Beiläufigkeit; Schnitzlers Novelle verfährt hier sehr genau: In der Szene der Totenbeschwörung wiederholt der Text anders als der Protagonist den Namen „Therese“ nicht dreimal, sondern nennt ihn nur einmal: „Er flüsterte den Namen der Toten, flüsterte ihn nochmal lauter, sprach ihn aus ... ‚Therese‘ ...“ (29). Während sich hier die sprachmagische Wirkung der Wortwiederholung auf Rezipient\*innenebene nicht entfalten konnte, wird sie in der Sterbeszene voll ausgespielt: Das „sah sie sterben“ geschieht zweimal, nicht nur vor den Augen des Witwers, sondern auch vor denen des\*der Leser\*in. – Den Augen der Öffentlichkeit entzogen wiederholt es sich sogar ein drittes Mal: Nach dem Tod seiner Freundin Marie Reinhard, genannt „Mz. II“, steht auch in Schnitzlers Tagebuch: „ich sah sie sterben.“<sup>37</sup> Eine Notiz zum Tod der Freundin fand in eines der handschriftlichen Manuskripte der Novelle Eingang: „Bis hierher habe ich geschrieben, da kam Mizi [...]. Am 18. März aber war sie todt. – – Seither schrieb ich nichts [...]. *Dieses Blatt soll hier liegen bleiben.*“<sup>38</sup> Dieser außergewöhnliche Epitext wurde bei der Publikation der Nachlasschrift freilich nicht berücksichtigt. Schnitzler schrieb die Novelle zwar zu Ende, erklärte sie aber nie für vollendet – und so lagerte *Die Nächste* jahrzehntelang in der Archivgruft, um nach dem Ableben des Autors ausgerechnet in der Osterbeilage einer Zeitung wiederaufzuerstehen.<sup>39</sup> Nicht nur mit solchen Publikationsentscheidungen lässt sich das Spiel der Wiederholungen auch außerhalb des Textes und auf unterschiedlichsten Ebenen potentiell unendlich fortsetzen, so etwa wenn die Literaturwissenschaftlerin Katrin Schumacher, deren Studie zur *femme fantôme* hier mehrfach angeführt wurde, als Radiojournalistin unter dem Pseudonym Marie Reinhard arbeitet.

Ein Eindruck des déjà-lu mochte sich schon beim ersten Blick auf *Die Nächste* eingestellt haben – tatsächlich ist es gerade das kolportagehaft Vertraute dieser triadischen Figurenhandlung, das der kleinen Novelle zum zentralen Problem gerät: In *Die Nächste* wird die endlose Wiederholung eines Erzählschemas thematisch. Déjà-lu, schon gelesen und noch immer nicht passé, ist die schöne Leiche selbst. An diesem literaturgeschichtlich so prominenten, anspielungsreichen und selbstreferentiellen Motiv zeigt sich die „Unterhintergebarkeit des Seriellen“:<sup>40</sup> Jede schöne Leiche hat Teil an einer Serie schöner Leichen; eine Serie, in die sich Schnitzlers *Nächste* mit der phantomatischen „Therese“-Figur in selbstbewusster Weise einschreibt. Dabei wird in Schnitzlers Version die nekrophile, ja femizidale Pointe des „most poetical topic in the world“ recht explizit. Dennoch kreist *Die Nächste* weniger um die poetologische Frage nach der Mortifikation des Objekts im Text als um das Problem der paradox verkehrten Bewegungsrichtung des Nekrophilen. Im Begehren des Witwers, in der Figur der Revenantin, in der paradoxen Zeitstruktur, auf allen Ebenen des Textes waltet das serielle Gesetz der nicht-identischen

Wiederholung als eine pervertierte Bewegung des gleichzeitigen Vorwärts- und Rückwärts: strukturelle Nekrophilie.

Rodenbachs *Bruges-la-Morte* wurde erst 1903, also einige Jahre nach der Entstehung der *Nächsten* ins Deutsche übertragen. Selbst intensivste Bemühungen der Forschung konnten Schnitzlers Lektüre nicht nachweisen.<sup>41</sup> Angesichts der literaturgeschichtlichen Virulenz der gemeinsamen Motive und der unterhintergehbaren Serialität der schönen Leiche ist dies vielleicht gar nicht so wichtig. Alfred Hitchcock hat Schnitzlers *Nächste* gewiss nicht gelesen – für die in der *Nächsten* wie in *Vertigo* umherwandelnden schönen Leichen und all die mit ihnen verbundenen Phänomene paradoxer Vorwärts-/Rückwärtsbewegung lassen sich bessere Erklärungen finden. Das Serielle ist auf direkte Rezeption nicht angewiesen.

## Anmerkungen

- 1 Arthur Schnitzler: Tagebuch 1879–1931. Bd. 2: 1893–1902. Unter Mitwirkung v. Peter Braunwarth u.a. hg. v. der Kommission für literarische Gebrauchsformen der Österreichischen Akademie der Wissenschaften. Wien: Verlag der ÖAW 1989, 309.
- 2 Arthur Schnitzler: Tagebuch 1879–1931. Bd. 3: 1903–1908. Unter Mitwirkung v. Peter Braunwarth u.a. hg. v. der Kommission für literarische Gebrauchsformen der Österreichischen Akademie der Wissenschaften. Wien: Verlag der ÖAW, 1991, 97.
- 3 Arthur Schnitzler: Die Nächste, erster Entwurf, undatierte Skizze (Cambridge Schnitzler A 169, 1), vollständig abgedruckt in: Achim Aurnhammer: Arthur Schnitzlers intertextuelles Erzählen. Berlin: De Gruyter 2013, 57.
- 4 Vgl. Katrin Schumacher: *Femme fantôme. Poetologien und Szenen der Wiedergängerin um 1800/1900*. Tübingen: Francke 2007, insb. 17–22 u. zu Schnitzlers *Die Nächste* 158–203.
- 5 Vgl. z.B. den Artikel: Wiedergänger. In: Hanns Bächtold-Stäubli (Hg.): *Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens*. Bd. 9. Berlin: De Gruyter 1941, 570–578.
- 6 Vgl. Burkhard Dohm: Die Wiederkehr der Toten. Okkulte Liebeskonzepte in Arthur Schnitzlers früherer Prosa. In: Helmut Scheuer, Michael Grisko (Hg.): *Liebe, Lust und Leid. Zur Gefühlskultur um 1900*. Kassel: University Press 1999, 163–193, insb. 169 u. 183.
- 7 Joachim Jacob: „Triumpf! Triumpf! Triumpf! Triumpf!“ Magie und Rationalität des wiederholten Worts. In: Derselbe, Károly Csúri (Hg.): *Prinzip Wiederholung. Zur Ästhetik von System- und Sinnbildung in Literatur, Kunst und Kultur aus interdisziplinärer Sicht*. Bielefeld: Aisthesis 2015, 61–78, hier 68.
- 8 Hans Brittnacher: Phantasmen der Niederlage. Über weibliche Vampire und ihre männlichen Opfer um 1900. In: Julia Bertschik, Christa Tuczay (Hg.): *Poetische Wiedergänger. Deutschsprachige Vampirismus-Diskurse vom Mittelalter bis zur Gegenwart*. Tübingen: Francke 2005, 163–183, hier 167. Vgl. auch ebenda, 174, 180 u. 182.
- 9 Sigmund Freud: Briefe 1873–1939. Hg. v. Ernst u. Lucie Freud. Frankfurt/M.: Fischer 1980, 357. Zu Schnitzler und Freud vgl. z.B. Horst Thomé: *Autonomes Ich und „Inneres Ausland“*. Studien über Realismus, Tiefenpsychologie und Psychiatrie in deutschen Erzähltexten (1848–1914). Tübingen: Niemeyer 1993, 598–644.
- 10 Arthur Schnitzler: Über Psychoanalyse [1926]. In: *Protokolle. Wiener Halbjahresschrift für Literatur, bildende Kunst und Musik*, 11/2, 1976, 277–284, hier 283.
- 11 Vgl. z.B. Elisabeth Bronfen: Nachwort. In: Dieselbe (Hg.): *Die schöne Leiche. Texte von Clemens Brentano, E.T.A. Hoffmann, Edgar Allan Poe, Arthur Schnitzler und Anderen*. München: Goldmann 1992, 376–429.

- 12 Vgl. Richard von Krafft-Ebing: *Psychopathia sexualis*. Mit besonderer Berücksichtigung der konträren Sexualempfindung. Eine medizin-gerichtliche Studie für Ärzte und Juristen [1886]. München: Matthes & Seitz 1984, 82–86 u. 455.
- 13 Ebenda, 83.
- 14 Thomé (Anm. 9), 608.
- 15 Sigmund Freud: Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse [1916]. In: Derselbe: *Gesammelte Werke*. Chronologisch geordnet. Bd. 11. London: Imago 1948, 397; u. Thomé (Anm. 9), 631.
- 16 Genauso auch Dohm (Anm. 6), 175.
- 17 Das déjà-vu korrespondiert mit zentralen Strukturproblemen der *Nächsten*. Das déjà-vu setzt für einen Augenblick die lineare Zeit außer Kraft und ist durch eine doppelte Unbestimmtheit gekennzeichnet: Es lässt sich einerseits als falsche Wahrnehmung, als Halluzination und andererseits als gestörte Erinnerung, als falsche oder inexistente Referenz in der Vergangenheit begreifen. Damit wird die Unterscheidung von Original und Kopie fragwürdig: „Déjà vu is the hallmark of a sense of instability about the possibility of access to the original.“; Gabriel Motzkin: *Déjà-vu in Fin-de-Siècle Philosophy and Psychology*. In: Günter Oesterle (Hg.): *Déjà-vu in Literatur und bildender Kunst*. München: Fink 2003, 27–41, hier 34.
- 18 Dohm (Anm. 6), 174.
- 19 Vgl. z.B. Priska Pytlik: *Okkultismus und Moderne. Ein kulturhistorisches Phänomen und seine Bedeutung für die Literatur um 1900*. Paderborn: Schöningh 2005, 91.
- 20 Sigmund Freud: *Das Unheimliche* [1919]. In: Derselbe: *Gesammelte Werke*. Chronologisch geordnet. Bd. 12. London: Imago 1947, 227–268, hier 257.
- 21 Ebenda, 231.
- 22 Ebenda, 262.
- 23 Diesen Punkt betont auch Dohm (Anm. 6), 191f.
- 24 Schumacher (Anm. 4), 163.
- 25 *Die Nächste* stellt in dieser Hinsicht einen Übergangstext Schnitzlers dar, in dem sich die Technik des inneren Monologs bereits andeutet: Überwiegend wird noch die umständlichere indirekte Rede genutzt, um Bewusstseinsinhalte der Figur zu vermitteln, z.B.: „Er wußte bald, daß“ (17); „er fühlte, daß“ (19); „zugleich wurde ihm bewußt, daß“ (21); „es schien ihm, als“ (21); „ihm war, als wenn“ (24); „er erinnerte sich, daß“ (26). Vereinzelt findet sich die direkte Rede: „Er sagte sich: [...]“ (25), doch ab der Begegnung mit der Revenantin häuft sich die erlebte Rede: „Wo war er da hingeraten! [...] Es war zu infam, was dieses Weib gewagt hatte!“ (34)
- 26 Edgar Allan Poe: *The Philosophy of Composition*. In: *Graham's Magazine*, 28/4, 1846, 163–167, hier 165.
- 27 Bronfen (Anm. 11), 378; u. – mit Derrida – Armen Avanesian, Winfried Menninghaus, Jan Völker: Einführung. In: Dieselben (Hg.): *Vita aesthetica. Szenarien ästhetischer Lebendigkeit*. Zürich: Diaphanes 2009, 7–11, hier 7.
- 28 Rüdiger Heinze, Lucia Krämer: Introduction: Remakes and Remaking – Preliminary Reflections. In: Dieselben (Hg.): *Remakes and Remaking. Concepts, Media, Practices*. Bielefeld: Transcript 2015, 7–19, hier 8.
- 29 Eine Verbindung zu *Vertigo* zieht u.a. auch Astrid Lange-Kirchheim: *Erinnerte Liebe? Zu Arthur Schnitzlers Die Nächste und Hitchcocks Vertigo*. In: *Freiburger Literaturpsychologische Gespräche, Erinnern*, 23, 2004, 93–110.
- 30 Vgl. Michel Foucault: *Der Wille zum Wissen. Sexualität und Wahrheit 1* [Histoire de la sexualité, 1: La volonté de savoir, 1976]. Aus d. Franz. v. Ulrich Raulff u. Walter Seitter. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1977, insb. 18 u. 147–153.
- 31 Carolin Blumenberg, Alexandra Heimes, Erica Weitzman, Sophie Witt: Einleitung. In: Dieselben (Hg.): *Suspensionen. Über das Untote*. Paderborn: Fink 2015, 13–32, hier 23.
- 32 Schnitzler (Anm. 3). Hvm. in allen Zitaten dieses Absatzes.

- 33 Sigmund Freud: Beiträge zur Psychologie des Liebeslebens [1910]. In: Derselbe: Gesammelte Werke. Chronologisch geordnet. Bd. 8. London: Imago 1943, 65–91, hier 70 u. vgl. 71; u. vgl. Derselbe: *Erinnern, Wiederholen und Durcharbeiten* [1914]. In: Derselbe: Gesammelte Werke. Chronologisch geordnet. Bd. 10. London: Imago 1949, 126–136, hier 129. Den zentralen Punkt der Reihenbildung in der *Nächsten* betonen z.B. auch Lange-Kirchheim (Anm. 29), 95f. u. Aurnhammer (Anm. 3), 79. Einer ganz ähnlichen kettenartigen Substitutionslogik folgt z.B. auch Schnitzlers Erzählung *Frau Beate und ihr Sohn* (1913): Die Titelfigur Beate geht ein Verhältnis mit dem Freund ihres Sohnes ein; dahinter steht das uneingestandene inzestuöse Begehren nach dem Sohn. Auch dieser fungiert aber nur als Ersatz für den verstorbenen Ehemann, der wiederum als Schauspieler große Heldenfiguren dargestellt hatte.
- 34 So – mit Deleuze – Elisabeth Brofen, Christiane Frey, David Martyn: Vorwort. In: Dieselben (Hg.): *Noch einmal anders. Zu einer Poetik des Seriellen*. Zürich: Diaphanes 2016, 7–15, hier 9.
- 35 Vgl. ebenda.
- 36 Vgl. Schumacher (Anm. 4), 170.
- 37 Schnitzler (Anm. 1), 305. Zur Bezeichnung der Frau als „Mz. II“ im Tagebuch vgl. ebenda, 301ff.
- 38 Arthur Schnitzler: *Die Nächste* [II] (FF C XVIII, 2, Bl. 65 – Cambridge Schnitzler A 169, 2), zit. nach Aurnhammer (Anm. 3), 59, Hvm. Ebenfalls bereits zitiert von Schumacher (Anm. 4), 161.
- 39 Die posthume Erstveröffentlichung erfolgte am 27. März 1932 in der Osterbeilage der *Neuen Freien Presse*.
- 40 Bronfen, Frey, Martyn (Anm. 34), 10.
- 41 Die minutiöseste Untersuchung dieses intertextuellen Verhältnisses leistet Aurnhammer (Anm. 3), 53–80.