



universität
wien

DIPLOMARBEIT / DIPLOMA THESIS

Titel der Diplomarbeit / Title of the Diploma Thesis

„Before‘ und ‚After‘ – Sexualität in Arthur Schnitzlers *Reigen* und Rhea Krcmárovás *Reigen Reloaded*“

verfasst von / submitted by

Matthias Raphael Proxauf

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Magister der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2021 / Vienna, 2021

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on
the student record sheet:

A 190 299 333

Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree programme as it appears on
the student record sheet:

Lehramtsstudium UF Psychologie und
Philosophie UF Deutsch

Betreut von / Supervisor:

Univ.-Prof. Dr. Burkhardt Johannes Wolf, M.A.

Inhaltsverzeichnis

1	Einleitung.....	6
1.1	<i>Einführung in das Thema.....</i>	6
1.2	<i>„etwas unaufführbareres hat es noch nie gegeben“.....</i>	7
1.3	<i>Aktualität des Reigens und moderne Varianten.....</i>	8
2	Problemstellung und Forschungsfrage	9
3	Forschungsstand	11
3.1	<i>Ausgangsmaterial zum Forschungsstand.....</i>	11
3.2	<i>Die „ewige Wiederkehr oder Wiederkunft“ – Friedrich Nietzsche.....</i>	14
3.3	<i>Der Gedankenstrich.....</i>	15
3.4	<i>Erregungszustände, der Wunsch nach Körperlichkeit und Austauschbarkeit der Sexualpartner.....</i>	16
3.5	<i>Fazit zum Forschungsstand</i>	18
4	Ursprung, Entstehungsgeschichte und Historie	20
4.1	<i>Erregung, Aversion und Abneigung.....</i>	21
4.2	<i>Klassisches Drama vs. Hemizyklus.....</i>	22
4.3	<i>Der „Reigen“ und seine Verbundenheit zu mittelalterlichen Totentänzen.....</i>	23
4.4	<i>Der Dialog.....</i>	24
5	Methode und Anwendung	26
6	Figuren.....	29
6.1	<i>Arthur Schnitzler – „Reigen“.....</i>	29
6.2	<i>Rhea Krčmářová – „Reigen Reloaded“.....</i>	30
6.3	<i>Neben- und Randfiguren</i>	31
7	Szenen und Handlungsanalyse	32
7.1	<i>Raum/Ort der Handlung(en), Verortung, Begegnungsräume</i>	32
7.2	<i>Raum, Ort, und Lokalität in Arthur Schnitzlers „Reigen“</i>	34
7.2.1	<i>Die Dirne und der Soldat (1. Szene).....</i>	34
7.2.2	<i>Der Soldat und das Stubenmädchen (2. Szene).....</i>	34
7.2.3	<i>Der junge Herr und das Stubenmädchen (3. Szene).....</i>	36
7.2.4	<i>Der junge Herr und die junge Frau (4. Szene).....</i>	36
7.2.5	<i>Die junge Frau und der Ehemann (5. Szene).....</i>	37
7.2.6	<i>Der Gatte und das süße Mädel (6. Szene)</i>	37
7.2.7	<i>Das süße Mädel und der Dichter (7. Szene).....</i>	38
7.2.8	<i>Der Dichter und die Schauspielerin (8. Szene).....</i>	39
7.2.9	<i>Die Schauspielerin und der Graf (9. Szene)</i>	40
7.2.10	<i>Der Graf und die Dirne (10. Szene)</i>	41
7.3	<i>Raum, Ort, Lokalität in Rhea Krčmářová’s „Reigen Reloaded“</i>	43
7.4	<i>Gemeinplätze anstatt realer Örtlichkeit(en)</i>	43

7.5	<i>Szenenanalyse „Reigen Reloaded“</i>	43
7.5.1	Spiritsoulmate (1. Szene)	43
7.5.2	Spiritsoulmate, Reikimeister (2. Szene)	45
7.5.3	Auramagier, Willendorfmädchen (3. Szene).....	46
7.5.4	Willendorfmädchen, Wikingersuchtwalküre (4. Szene)	47
7.5.5	Wikingersuchtwalküre, Hello Kitty (5. Szene).....	48
7.5.6	Loveshermacbook, Kuschelbär69 (6. Szene)	49
7.5.7	Ines*in*her*head, Kuschelbär69 (7. Szene).....	50
7.5.8	Ines*in*her*head, Single Stud (8. Szene).....	52
7.5.9	Princess Prada, König von Mallorca (9. Szene)	53
7.5.10	Princess Prada, Kellner (10. Szene).....	59
8	Struktur, Aufbau und Handlung	63
9	Das Ausbleiben der Gedankenstriche	65
10	Diskrepanz von Rede und Handlung – Veränderungen vor und nach dem Akt im „Reigen“	66
11	Zeitbezug und Zeitstruktur im „Reigen“	68
12	Darstellungsform des „Reigen“ – Die zyklische Struktur	69
13	Ein Blick auf die verschiedenen Ebenen	70
13.1	<i>Strukturelle Ebene</i>	70
13.2	<i>Sprachliche Ebene</i>	70
13.2.1	Tautologie	71
13.2.2	Diminutiv.....	72
13.2.3	Konjunktiv	73
14	Anfang und Dramenende beim „Reigen“	75
15	Ouroboros Mythos – Interpretationen zum „Reigen“	76
16	Zehn Besonderheiten oder Motive des „Reigens“ – nach Erna Neuse	77
16.1	<i>Das Motiv der Eile</i>	78
16.2	<i>Lichtverhältnisse und Temperaturunterschiede</i>	80
16.3	<i>Die Angst, dass jemand kommt oder einen entdecken könnte</i>	82
16.4	<i>Die Heuchelei rund um das Verführt werden</i>	83
16.5	<i>Das Ablehnen der Beantwortung persönlicher Fragestellungen</i>	85
16.6	<i>Die Fragestellung: „Hast mich gern?“</i>	87
16.7	<i>Schmeicheleien und Komplimente</i>	88
16.8	<i>Echte und geheuchelte Eifersucht</i>	91
16.8.1	Die Frage nach dem möglichen „anderen“	91
16.8.2	Die allgemeinere Frage nach den „vielen“	92
16.8.3	Der Umweg über die Frage „wie oft warst du schon hier?“	92
16.9	<i>Das Küssen</i>	94
16.10	<i>Essen, Trinken, Rauchen und die dazugehörigen Geruchsempfindungen</i>	95
16.11	<i>Dunkelheit, Formeln und Klischees</i>	96

17	Besonderheiten oder Motive des „Reigen Reloaded“	97
17.1	<i>Schönheit liegt im Auge des Betrachters</i>	97
17.2	<i>schön, (un)fesch, nicht hässlich</i>	99
17.3	<i>Beleidigungen, Sexismus und Frustration</i>	100
17.4	<i>Gewalt</i>	102
17.5	<i>Die Angst vor dem Allein sein</i>	102
17.6	<i>Melancholie und Depressionen</i>	103
17.7	<i>Der Knick in der Szene und der Umschwung</i>	104
17.8	<i>Das „nebeneinanderher reden“ oder „aneinander vorbei plaudern“</i>	107
17.9	<i>Verwechslungen und Missverständnisse</i>	108
17.10	<i>Essen und Trinken sind essenziell</i>	108
17.11	<i>Es zählt wieder nur der Trieb</i>	109
18	Reigen-Variation oder Reigen-Parodie?	111
19	Authentischer Liebesdialog im „Reigen“ – gibt es das?	113
20	Zusammenfassung und Fazit	116
20.1	<i>Arthur Schnitzler – „Reigen“</i>	116
20.2	<i>Rhea Krcmárová – „Reigen Reloaded“</i>	118
21	Ausblick auf weitere Forschung zum „Reigen“	119
22	Schlussbemerkung: Die Verdrängung der Sexualität – Arthur Schnitzler, doch ein Moralist?	121
23	Literaturverzeichnis	123
23.1	<i>Primärliteratur</i>	123
23.2	<i>Sekundärliteratur</i>	123
23.3	<i>Internetquellen</i>	126
24	Abstract	127

1 Einleitung

1.1 Einführung in das Thema

Kaum eine Thematik beschäftigt unsere Gesellschaft mehr als die Liebe und alles was damit einhergeht. Dazu gehören unter anderem die Erotik, die Anziehungskraft, Attraktion zweier Menschen, der Trieb und die Sexualität sowie auch das Glücksgefühl und die Zusammengehörigkeit von den jeweiligen sich liebenden Partnern. Egal wohin man heutzutage sein Augenmerk lenkt, ohne diese Themen kommt man in unserer Gesellschaft nicht aus, und es bleibt dabei offensichtlich einerlei, ob man einen Blick auf die Werbung, die Wissenschaft oder – wie es in meinem Fall zutrifft – die Literaturwissenschaft wirft. Überall wird man mit dem großen Über-Thema Sexualität konfrontiert und davon eingenommen, wenn nicht sogar – vorsichtig formuliert – fast schon erschlagen. Erotische Literatur feiert heutzutage einen Siegeszug, wie man ihn seit der Zeit von Henry Miller („Wendekreis des Krebses“ 1934), Anaïs Nin („Das Delta der Venus“ 1977) und Gabriel García Márquez („Die Liebe in den Zeiten der Cholera“ 1985) nicht mehr verspürt und erlebt hat. Die Geschichten und Bücher von Erika Leonard James („Shades of Grey“ 2011) und Anna Todd („After“ 2014) begeistern ein Millionenpublikum und wurden zum Teil auch schon von Hollywood aufgegriffen und verfilmt. Handy-Apps wie Lovoo, Tinder und Co. sind auch schon in den Alltag von so manch Flirtwilligem integriert. Ohne es zu wollen, und selbst wenn wir es könnten, wäre es mehr als schwierig sich dem Thema Sex zu entziehen. Eine ganze Generation, so könnte man annehmen, ist oder wird „übersexualisiert“. Jugendliche und Teenager, die über Pornoseiten im Netz aufgeklärt werden, falsche Erwartungen zu diesem Thema und so manche Gerüchte, welche im Internet kursieren, tragen ihr Übriges dazu bei. Letztlich wirkt diese Art von Sozialisation über das World Wide Web ganz und gar nicht unterstützend auf Jugendliche ein und bildet keinen direkten Weg, um in die Welt der Adoleszenz hinein zu finden.

Das Thema der Sexualität ist praktisch in allen Sparten des (täglichen) Lebens integriert, sei es nun in Film, Fernsehen, Commercials oder der Werbung allgemein.

Man kann diesem Thema fast nicht ausweichen und warum sollte man auch? Schließlich gehören Trieb, Fortpflanzung und Sexualität zum Menschsein dazu und definieren den Menschen schlussendlich auch mit.

Dies verstand auch der Wiener Arzt und Schriftsteller Arthur Schnitzler nur zu gut. Mit seinen Werken, die sich vorrangig dem Thema der Liebe und damit einhergehend auch der Sexualität beschäftigen, machte sich Schnitzler schon zu Lebzeiten einen Namen, wenn auch nicht immer

im positiven Sinne. Viele seiner Leser waren begeistert von dem offenen Zugang Schnitzlers zu dieser Thematik, der gut durchstrukturierten Art und Schreibweise seiner Bücher und Werke und der lebensnahen Darstellung und Portraitierung der Figuren seiner Stücke. Aber wie bei so vielen Künstlern gab es nicht nur Sympathisanten Schnitzlers.

1.2 „etwas unaufführbareres hat es noch nie gegeben“¹

Schon immer eilte dem Autor Arthur Schnitzler, einem Wiener Lebemann des Fin de Siècle ein gewisser Ruf voraus und sein wohl brisantestes Werk, der „Reigen“, galt bereits zu seinen Lebzeiten als verrucht. Nach zahlreichen Stürmungen seiner Theateraufführungen und den daran anschließenden Gerichtsprozessen, welche sich von Deutschland und Österreich ausgehend bis über die Schweiz nach Frankreich zogen, überschlugen sich die Meinungen und Meldungen in den Nachrichtenblättern und Gazetten. Diese kannten nur ein Feindbild und es war nicht nur jene unzüchtige oder anstößige Entblätterung der damaligen Gesellschaft, an welcher sich die Leserschaft stieß, sondern unter anderem die jüdische Herkunft Schnitzlers. Von der „Unsittlichkeit des Textes“, dem „Schandstück“, einer „Schweinerei“, „ekelhaftem Judenschmutz“ und der „Pest der jüdischen Morallosigkeit und jüdischen Mammonsgier“ war die Rede². Die Polemiken der Presse glichen einander wie ein Haar dem anderen, und zahlreiche Schmäh-schriften und Karikaturen, die zu Schnitzlers Zeiten über ihn bzw. seinen „Reigen“ in Umlauf gebracht wurden, zeugen noch heute davon.³

Jene Judenfeindlichkeit und jener Antisemitismus, welche nach dem Zusammenbruch der Monarchie immer häufiger zu verspüren waren, zeichnet uns letzten Endes auch ein Bild von dem Unmut und der Angst, die in der damaligen Zeit, im Fin de Siècle (dem Ende eines Jahrhunderts), in der Bevölkerung umhergingen. Viele Menschen waren damals verunsichert wegen ihrer ungewissen Zukunft und dies spiegelt sich so auch in der Literatur der damaligen Zeit wider. Aber gerade in der Zeit des Umbruchs hat sich so vieles in der Welt der Literatur und auch auf dem Sektor der Psychologie getan und es wurden ganz neue Ansichten und Konzepte ausgearbeitet und verbreitet. Einer der bedeutendsten Zeitgenossen Schnitzlers war wohl ohne

¹ Briefwechsel Arthur Schnitzler – Otto Brahm

In: Arthur Schnitzler: Reigen XL. Hrsg. von Mario Leis und Natali-Eirini Petala-Weber. Stuttgart: Reclam Verlag 2014, S. 144.

² Vgl. ebd., S. 152.

³ Vgl. Pfoser, Alfred, Pfoser-Schewig, Kristina u. Renner, Gerhard: Schnitzlers >Reigen<. zehn Dialoge und ihre Skandalgeschichte. Analysen und Dokumente. (Bd. 1). Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch-Verlag 1993. S. 135f.

Zweifel der Wiener Arzt und Psychologe Sigmund Freud. Seine Forschung in Sachen Hysterie, Trieb und Psychoanalyse waren für die Zeit bahnbrechend, und keine Deutung des Sexualtriebes kommt gänzlich ohne Freud'sches Vokabular oder seine Begrifflichkeiten aus. Auch Freuds Theorien stießen einigen seiner Kollegen und Zeitgenossen sauer auf, ähnlich dem Beispiel Schnitzlers. Die beiden großen Vordenker waren mit ihren Werken und Errungenschaften ihrer Zeit mit erheblichem Fortschritt voraus. Dass der „Reigen“ von Arthur Schnitzler an den Theatern nicht nur Anfang des 20. Jahrhunderts für Aufruhr und Empörung sorgte, ist auch unumstritten.

1.3 Aktualität des Reigens und moderne Varianten

Zahlreiche Verfilmungen, wie die wahrscheinlich bekannteste von Max Ophüls „La Ronde“ (1950) oder der „Reigen“ von Otto Schenk (1973)⁴, bis hin zur Hollywood Produktion „360“ des brasilianischen Erfolgsregisseurs Fernando Meirelles (2012), welche von der Szenenfolge her eine Anlehnung an Schnitzlers Original darstellt, jedoch aber vom Inhalt her eine moderne Variante oder Interpretation des Stückes zeigt⁵, bezeugen das Interesse der Zuseher an der Thematik des „Reigen“.

So entstanden vor allem aber, neben den filmischen Adaptionen, zahlreiche literarische Werke und Interpretationen des „Reigen“-Themas, wie etwa das moderne Theaterstück „The Blue Room“ von David Hare (1998)⁶, welches durch die Ur-Aufführung in London, mit der schon zur damaligen Zeit nicht ganz unbekanntem Hollywood - Schauspielerin Nicole Kidman und dem schottischen Theaterschauspieler Iain Glen am Donmar Warehouse Theater in der Presse hoch bejubelt wurde. Es existieren zahlreiche Parodien des Ausgangsstoffs Schnitzlers, wie so etwa die Parodien - Sammlung des „Ringel-Ringel-Reigen“ von Gerd Klaus Schneider und Peter Michael Braunwarth (2005)⁷, sowie eine sehr moderne und aktuelle Variante des Schnitzler Stückes der Pragerin Rhea Krcmárová mit dem Titel „Reigen Reloaded“ (2007)⁸, in der sie auf die Probleme des „Digital Datings“ auf amüsante und erheiternde Weise aufmerksam

⁴ Vgl. Schneider, Gerd K.: Die Rezeption von Arthur Schnitzlers Reigen 1897-1994. Text, Aufführungen, Verfilmungen, Pressespiegel und andere zeitgenössische Kommentare. Riverside, California: Ariadne Press 1995. S. 412f

⁵ Vgl. <https://www.filminstitut.at/de/360/> (Stand 24.10.2019)

⁶ Vgl. Hare, David: The Blue Room. freely adapted from Arthur Schnitzler's La Ronde by David Hare. Croydon, London: Faber and Faber Ltd. 1998 (preface, introduction)

⁷ Vgl. Ringel-Ringel-Reigen. Parodien von Arthur Schnitzlers >Reigen<. Hrsg. von Gerd Klaus Schneider u. Peter Michael Braunwarth. Wien: Sonderzahl Verlagsgesellschaft 2005.

⁸ Krcmárová, Rhea: Reigen Reloaded. In: wortstaetten n°2. anthologie. das buch zum interkulturellen autorenprojekt >wiener wortstaetten< 2007. Hrsg. von Hans Escher u. Bernhard Studlar. Wien: edition exil 2007.

macht. Arthur Schnitzler und sein „Reigen“ sind also immer noch zeitgemäß und modern und das mehr als 100 Jahre nach der Erscheinung des Erstdruckes.

2 Problemstellung und Forschungsfrage

Wie schon eingangs erwähnt hat der Reigen von Arthur Schnitzler Wellen ungeahnten Ausmaßes geworfen und seit dem Erstdruck 1900 seine Leserschaft begeistert.

Ich habe mir daher zum Ziel meiner Abschluss- und Diplomarbeit gesetzt, den „Reigen“ Schnitzlers genauer zu untersuchen und zu erforschen. Ebenso werde ich zum Vergleich eine neuere Variante des Stoffes der Tschechin Rhea Krcmárová heranziehen und diese miteinander vergleichen. Dieses eignet sich eingebettet in das Konglomerat der Reigen-Varianten besonders gut, da das Werk ebenfalls in Dialogform geschrieben wurde, wie auch Schnitzlers Original. Es wird sich also bei der Forschungstätigkeit in erster Linie um die genauere Analyse der Dialoge bzw. der Dialogpartner handeln. Nun soll der Fokus aber auf meine Forschungsfrage gerichtet werden. Diese lautet:

Gibt es so etwas wie ein Darstellungsmuster von Sexualität in Arthur Schnitzlers „Reigen“ und Rhea Krcmárovás „Reigen Reloaded“ und welche Strategien der Verführung und Motive kommen dabei zum Einsatz und bedingen dabei die Handlung mit?

und:

Wie werden die Annäherung und die Abstoßung bzw. die Zuneigung und Abweisung der Figuren dargestellt, und wie äußert sich dieses „before“ und „after“ im sprachlichen Dialog der Sexualpartner?

Zu guter Letzt darf auch die Frage nach den Aussparungen auf keinen Fall fehlen, allerdings werden wir bei Schnitzlers Reigen ohnehin nicht darum herumkommen. Denn eines der wichtigsten und nicht zu übersehenden Merkmale von Arthur Schnitzlers Reigen ist auf alle Fälle der verschriftlichte Gedankenstrich. Auch mit diesem werden wir uns in dieser Diplomarbeit auseinandersetzen, auch wenn dieser nicht explizit in den beiden Forschungsfragen erwähnt wird.

So oft kam bei näherer Betrachtung die Frage auf: Gäbe es überhaupt eine Trennung von Annäherung und Abstoßung ohne eine gewisse Trennlinie? Immerhin sprechen wir hier vom Gedankenstrich, einem der fast schon auffälligsten Merkmale in Schnitzlers „Reigen“.

Brigitte Prutti, eine österreichische Literaturforscherin, mittlerweile aber wohnhaft in Kalifornien, hat diese Aussparungen des Liebesaktes humorvollerweise „fruchtbare Augenblicke“ genannt.⁹ Nun stellt sich einem als LeserIn zwangsweigerlich die Frage: Sind diese Gedankenstriche, diese Aussparungen des eigentlichen Sexualaktes wirklich „fruchtbare oder -bringende Augenblicke“? Oder stellt sich hier nicht eher die Frage, ob und wie der Gedankenstrich uns einen Strich durch die Rechnung macht bzw. einen durch den eigentlichen Sexualakt zieht und ob man wirklich von fruchtbaren Augenblicken sprechen kann, wenn der Rezipient zur Selbstgestaltung des Aktes durch den Einfluss seiner Imagination gedrängt wird? Ist dieser fruchtbare Augenblick ein erzwungener Augenblick oder eine Reaktion der Leserschaft auf das zuvor gelesene? Eine Steigerung der Erotik bis zum Gedankenstrich und dann etwas „nicht“ Beschriebenes aber dennoch Vorhandenes das in den Köpfen der LeserInnen in eigener Regie wie ein Faden weitergesponnen wird?

Es gibt viele interessante Aspekte, die es bei einem Vergleich der beiden Reigen-Varianten zu beleuchten gibt, natürlich immer mit Hauptaugenmerk auf das Großthema „Sexualität im Reigen“, egal um welche Version sich diese Arbeit dann schlussendlich drehen wird, sei es nun das Original von Schnitzler oder die neuere unserer heutigen Gesellschaft und Zeit angepassten Variante von Rhea Kremárová. Kommen wir aber nun zum Forschungsstand rund um den „Reigen“, welcher in irgendeiner Weise mit meinen Fragestellungen korreliert, zusammenhängt oder diese womöglich ergänzt.

⁹ Vgl. Prutti, Brigitte: Inszenierung der Sprache und des Körpers in Schnitzlers `Reigen`. In: *Orbis litterarum*. Oxford: John Wiley & Sons Ltd. 52. 1997, N.1, 1/34. S. 5.

3 Forschungsstand

3.1 Ausgangsmaterial zum Forschungsstand

In diesem Kapitel wollen wir möglichst genau das Ausgangsmaterial sichten und auch kurz auf die Lektüre eingehen, welche hierbei erwähnt und aufgezählt wird.

Nach kurzer und intensiver Lektüre-Durchsicht zum Thema des „Reigen“ in der Literaturforschung fällt auf, dass es zu Arthur Schnitzler eine gigantische Menge an Sekundärliteratur einzusehen gibt, aber zum Thema dieser Forschungsarbeit, nämlich der Annäherung und der Abstoßung bzw. dem „before“ und „after“ gibt es noch vergleichsweise wenig.

Zwar werden diese beiden Begrifflichkeiten öfter am Rande erwähnt, aber direkt darauf stoßen wird man als LeserIn kaum. Einige Nennungen oder Erwähnungen des Begriffspaares mit dem Quer-Verweis auf William Hogarths Kupferstiche aus dem Jahre 1736 lassen sich bei Rolf-Peter Janz¹⁰ und bei Konstanze Fliedl finden¹¹.

Viel eher wird man als Literaturforscher mit der Historie, dem Ursprung und der Tatsache konfrontiert, dass der Reiz, den der „Reigen“ letztlich auf die Literaturforschung ausgestrahlt hat, sehr an der Rezeption und der Entstehungsgeschichte des „Reigen“ lag, vor allem aber mit der Skandalträchtigkeit seiner Theateraufführungen zu tun hat. Umso erstaunlicher scheint es, dass vor allem die Doppelmoral von Schnitzlers Werk meist im Vordergrund der Forschung zu liegen scheint bzw. dass vor allem die sozialpolitische Ebene in den Fokus der Forschung gerückt wird. Der „Reigen“ Schnitzlers wird hierbei mehr oder weniger als ein Soziogramm der Wiener Gesellschaftsschichten angesehen.¹²

Gleiches gilt auch bei verschiedenen Reigen-Variationen. Wenn hier das Original von Schnitzler Erwähnung findet, dann entweder, um auf den Ursprung seines Textes Bezug zu nehmen, oder um Schnitzler als einen von Trieben oder Untrieben gesteuerten Schriftsteller zu verunglimpfen.

So haben etwa Alfred Pfoser und seine Gattin Kristina Pfoser-Schewig mit Gerhard Renner gemeinsam eine mehrbändige Monografie zur Entstehung und zur Rezeption von Schnitzlers

¹⁰ Vgl. Janz, Rolf-Peter u. Laermann, Klaus: Arthur Schnitzler. Zur Diagnose des Wiener Bürgertums in Fin de siècle. Stuttgart: Metzler Verlag 1977, S. 60-65.

¹¹ Vgl. Fliedl, Konstanze: Arthur Schnitzler. Stuttgart: Reclam Verlag 2005, S. 85.

¹² Vgl. Budde, Gunilla: Wohltemperierte Begierden. Bürgerliche Vor-Stellungen von Liebe und Leidenschaft um 1900. In: Reigen von Arthur Schnitzler. Sexuelle Szene und Verfehlung in Michael Thalheimers Inszenierung am Thalia Theater Hamburg. Hrsg. von Ortrud Gutjahr. Würzburg: Königshausen & Neumann Verlag 2009, S. 83-94.

„Reigen“ geschrieben, in der in aller Ausführlichkeit über die Entstehung und die daran anhängende Geschichte des „Reigens“ berichtet wird, welche wie ein Blitz in Europa einschlug, ausgehend von Wien, Ungarn über Deutschland sogar bis nach Frankreich, wo dieser vorgetragen oder aufgeführt wurde.¹³

Ein paar weitere Werke, die sich mit der Situation der Gesellschaft und mit der Situation der Prostitution in Schnitzlers Welt bzw. im Wien um die Jahrhundertwende näher beschäftigen, sind bei der Suche nach Forschungsliteratur ebenso zu finden. Unter anderem gibt es zwei Hochschulschriften „Prostitution and the prostitute (1892 – 1912) in Arthur Schnitzler’s „Reigen“, Frank Wedekind’s „Die Büchse der Pandora: Eine Monstretragoedie“, Ludwig Thoma’s „Moral“ and „Magdalena“¹⁴ und „Sex, love and prostitution in turn-of-the-century German-language drama. A. Schnitzler’s „Reigen“, F. Wedekind’s „Die Büchse der Pandora“¹⁵ von Rüdiger Müller, welche über die Situation der Prostituierten und dem Moral- und Sittenverständnis von 1900 genauer berichten.

Wer sich jedoch sehr wohl mit dem Thema des „before“ und „after“ im Reigen in präziser und amüsanter Weise auseinandersetzt, ist die Hamburger Autorin Claudia Benthien, wenn sie schreibt, dass bei Schnitzlers Theateraufführungen die ZuseherInnen mehr in eine Art „intime Sonderwelt“ hineingezogen werden, und das Stück Schnitzlers mehr mit dem „chamäleonhaften“ Auftreten der Figuren in Verbindung gebracht werden kann, als mit der damaligen sozialen und bürgerlichen Realität.¹⁶ Benthien schreibt in ihrem Aufsatz über die Figuren und über die verschiedenen Masken, welche diese vor, während und nach dem eigentlichen Akt tragen, um so ihre eigene Identität zu verschleiern, ihre Handlungsweisen zu legitimieren oder um diesem Formkonstrukt einer inszenierten Liebe oder Liebschaft ihr heuchlerisches Zutun entziehen. Da diese Treffen immer im Schatten der Anonymität und der Austauschbarkeit stattfinden, versuchen die Akteure ihre Handlungen auf eine höhere Ebene als ein schlichtes Tête-à-Tête zu erheben und so dem trauten „Stelldichein“ eine bedeutsamere Wertung zu verleihen.¹⁷

Ein weiteres Feld, welches sich im weitesten Sinne ebenfalls mit Masken und Rollenbildern auseinandersetzt, ist die Rolle der Frau zur Zeit des „Fin de Siècle“. Das Frauenbild zu dieser

¹³ Vgl. Pfoser, Alfred, Pfoser-Schewig, Kristina u. Renner, Gerhard: Schnitzlers >Reigen<, zehn Dialoge und ihre Skandalgeschichte. Analysen und Dokumente. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch-Verl. 1993.

¹⁴ Vgl. Mueller, Ruediger H.: Prostitution and the prostitute (1892 – 1912) in Arthur Schnitzler’s ‘Reigen’, Frank Wedekind’s ‘Die Büchse der Pandora: Eine Monstretragoedie’, Ludwig Thoma’s ‘Moral’ and ‘Magdalena’. Ann Arbor, Michigan: ProQuest Dissertations Publishing 2001.

¹⁵ Vgl. Müller, Rüdiger H.: Sex, love and prostitution in turn-of-the-century German-language drama. A. Schnitzler’s ‘Reigen’, F. Wedekind’s ‘Die Büchse der Pandora’... Frankfurt am Main: Lang Verlag 2006.

¹⁶ Vgl. Benthien, Claudia: Masken der Verführung. Intimität und Anonymität in Schnitzlers ‘Reigen’. In: The Germanic review. Philadelphia: Routledge, Taylor & Francis Group. 72. 1997, N.2. S. 131f.

¹⁷ Vgl. ebd., S. 132ff.

Zeit ist kein feministisch ausgeprägtes, so wie man es heute kennt, und so wird der Frau entweder die Rolle des zerbrechlichen und schutzbedürftigen jungen Mädchens, einer „Femme fragile“ zugeschrieben oder im Gegenzug die Rolle eines verhängnisvollen Lustwesens, einer „Femme fatale“, welche mit den Herzen und den Leidenschaften der Männer nur zum Vergnügen herumspielt. Laut Hilmes handelt es sich dann im Gegenzug zur „Femme fragile“ welche in der Gesellschaft fest verankert, als Beispiel die Hausfrau oder die Ehefrau, um eine „Femme fatale“, welche aber als Außenseiterin am Rande der Gesellschaft angesiedelt wird. Was dieses „teuflische Weib“ dann von allen anderen weiblichen Gefährtinnen unterscheidet, ist die Tatsache, dass diese Art von Frauen sexuelle Kontakte nur zum Vergnügen knüpft – mit Liebe oder gar der Vorstellung einer Aussicht auf Heirat hat dies wenig zu tun. Viel mehr zeigt sich die „Femme fatale“ als eine durchsetzungsfähige Frau, die sich in ihrer (eigenen) Welt wohl fühlt, nicht das Bedürfnis verspürt, sich näher auf das männliche Gegenüber einzulassen und die von der männerdominierten Gesellschaft nicht abhängig zu sein scheint und die ihrem offenen und charismatischen Auftreten ebenso willensstarke Züge aufweist wie das „starke Geschlecht“.¹⁸

Diese beiden Formen von Weiblichkeit wechseln bei Schnitzler von Szene zu Szene. Manchmal sind solche wechselhaften Sprünge oder Charakterzüge sogar bei ein und derselben Person zu finden. Diese Wandlungsfähigkeit, genauer gesprochen die Fähigkeit der weiblichen Figuren, sich von einem Augenblick auf den anderen von einem verletzlichen hilfsbedürftigen Wesen in eine leidenschaftsstarke, von ihren Trieben gesteuert und manipuliert, wenn nicht sogar verachtend als „männerfressende“, Verführerin zu verwandeln, zeigt aber nichts anderes, als den Umschwung und die Veränderung der Gegebenheiten und deutet auch nichts anderes an, als zwei Seiten einer Medaille, so gesehen „Nähe“ und „Distanz“. Letzten Endes kommt diese Betrachtung der Weiblichkeit als eine Form der Maskerade den Ausführungen von Claudia Benthien schon sehr nahe.¹⁹

Ein ebenso interessanter Artikel „The language of infection – disease and identity in Schnitzlers ‚Reigen‘“, über den man bei näherer Forschung stolpert, ist der Aufsatz von Laura Otis. In diesem schreibt sie über die nicht so schönen Auswirkungen von außerehelichem Sex zu Beginn des 20. Jahrhunderts, und erwähnt dabei in einem Atemzug Geschlechtskrankheiten wie Syphilis und Herpes. Aber nicht nur diese Krankheiten sind laut Otis Folge und Konsequenz dieser außerehelichen und sexuellen Affären, sondern auch die Wahl und Austauschbarkeit der

¹⁸Vgl. Hilmes, Carola: Die Femme fatale. Ein Weiblichkeitstypus in der nachromantischen Literatur. Stuttgart: Metzler Verlag 1990. S. 2-8. und S. 27-28.

¹⁹ Vgl. ebd., S. 25-29.

Geschlechtspartner tragen zur Entfremdung bei – namentlich wird auch die „ewige Wiederkunft“ genannt, die als immer wiederkehrende Sequenz diese Austauschbarkeit noch zusätzlich unterstreicht.²⁰

3.2 Die „ewige Wiederkehr oder Wiederkunft“ – Friedrich Nietzsche

Von einem anderen Erklärungsansatz berichtet Otis über Schnitzlers Gedankenstriche und der „ewigen Wiederkehr oder Wiederkunft“ – ein Grundprinzip, besser noch Grundkonstrukt der Philosophischen Lehren der Neuzeit, welches sich eigentlich auf den Philosophen Friedrich Nietzsche zurückführen lässt. Es soll jetzt nicht so weit ausgeholt werden, dass wir genauer auf Friedrich Nietzsches Philosophie eingehen, denn schließlich handelt es sich bei dieser Arbeit um eine literaturwissenschaftliche und nicht um eine philosophische. Jedoch wäre es problematisch diese Idee Nietzsches komplett außen vor zu lassen, da sich dieses Konstrukt sehr gut auf Schnitzler umlegen lässt.

Bei der „ewigen Wiederkehr“ handelt es sich um eine zentrale Idee Nietzsches, die aussagen soll, dass sich alles in einem gewissen Zeitspektrum oder innerhalb einer gewissen Zeitspanne immer wieder wiederholt²¹ – so wie das Werk Schnitzlers letzten Endes auch in einem Rondo oder Kreis endet und da ein Kreis nie als abgeschlossenes, wenn überhaupt als ein in sich geschlossenes Phänomen angesehen werden kann, haben sich auch zur „Sexuellen Wiederkehr“ bzw. dem Wiederholungszwang in Schnitzlers Werk Theorien und Ansätze von verschiedenen AutorInnen dazu gebildet.

Nun aber wollen wir den Blick von Nietzsche ausgehend wieder auf die Autorin Laura Otis lenken. Otis bemüht sich sehr darum, die Schärfe und den Blickwinkel zu skizzieren, welcher uns als Leserschaft dargeboten wird. So schreibt Otis etwa:

Like a frustrated microbiologist seeking an elusive germ, the viewer perceives much more than the characters passing the disease along, and yet does not see enough because the crucial element of each encounter remains invisible. Each new couple is connected to the previous one through one person in common, so without their knowledge or consent the ten individuals involved are linked to each other in a chain. [...] In a metaphorical sense, the perspective of the viewer in this circulatory system is the perspective of the microbe, transmitted randomly from couple to couple.²²

²⁰ Otis, Laura: The language of infection. Disease and identity in Schnitzler's Reigen. In: The Germanic review. Philadelphia. Routledge, Taylor & Francis Group 70. 1995, N.2. S. 67.

²¹ Löwith, Karl: Nietzsches Philosophie der ewigen Wiederkehr des Gleichen. Hamburg: Felix Meiner Verlag 1986. S. 161-172.

²² Otis, Laura: The language of infection. Disease and identity in Schnitzler's Reigen. In: The Germanic review. Philadelphia. Routledge, Taylor & Francis Group 70. 1995, N.2. S. 67.

Dieses zirkulierende System, das durch die Zusammenkunft von dem Soldaten auf dem Weg zu seiner Kaserne und der Dirne Leocadia, die ganz zu Beginn des Reigen ihr Debüt an den Tag legt, um dann in der letzten Szene mit dem alten Grafen so wieder zu einem in sich geschlossenen Kreis führt, bildet Laut Otis so etwas wie eine Übertragungslinie von etwaigen möglichen Mikroben ab. Selbst wenn der Gedanke an Geschlechtskrankheiten bei manchen LeserInnen eher ein Unwohlsein hervorruft, dass sich die Metapher der Übertragung, als eine Art „Wanderung“ von Geschlechtspartner zum nächsten verstehen lässt, scheint die Vollendung der Kreises durch die Mikroben somit als ein abgeschlossenes Konstrukt.

3.3 Der Gedankenstrich

Ebenso einleuchtend scheint auch die Deutungsweise des „Gedankenstriches“, welcher ja als eines der zentralen Elemente von Schnitzlers Reigen angesehen werden kann und deshalb ebenfalls in ihrem Text aufgearbeitet wird. Laut Otis sind diese „dashes“ oder „Gedankenstriche“ bei Schnitzler nichts anderes als der Versuch der eigenen Deutung von Sexualität beim Rezipienten des Dialogs. So schreibt Otis weiter:

The reader or viewer must decide for himself or herself what the *Gedankenstriche* represent, providing his or her own image of sexuality. Consequently, the *Gedankenstriche*, rather than serving as a transparent signifier for the sexual act, represent all fears and desires associated with sexuality in the reader's mind.²³

Furcht und Verlangen sind es also, die uns zur Imagination als Leser vorantreiben und uns so vor unserem inneren Auge ein Bildnis von dem eigentlich ausgesparten und nicht dezidiert gezeigten Geschlechtsakt der handelnden Figuren in Schnitzlers Werk zeichnen. Aber an diesem Punkt hört Laura Otis noch nicht auf und setzt noch einen weiteren Punkt nach:

In early twentieth-century audiences and readers, the fear of venereal disease would have been foremost among these associations, and Reigen, often interpreted as the dehumanizing depiction of universal drives, can also be read as the story of infection, an invitation to imagine violations of public health and threats to the order of society.²⁴

Ob man in der damaligen Zeit, Ende 19. Jahrhundert, wenn man von außerehelichem Sexualverhalten und in vielen Fällen wahrscheinlich auch von Prostitution ausgeht, von einer „Bedrohung der Gesellschaft“ sprechen kann, ist reine Interpretation. Der Einstellung der Kirche und traditionell behafteten Geistern zufolge wahrscheinlich schon, so führt ja auch die Prostitution

²³ Ebd., S. 67.

²⁴ Ebd., S. 67f.

laut Maria Theresia zu einer Entfremdung und der möglichen Entzweiung von ehrlichen Eheleuten. Die Einstellung der Kaiserin zu diesen sogenannten Sexarbeiterinnen war eine verheerende, aber darauf kommen wir zu sprechen, wenn wir uns mit der Prostitution in Österreich bzw. Wien auseinandersetzen.

3.4 Erregungszustände, der Wunsch nach Körperlichkeit und Austauschbarkeit der Sexualpartner

Wenn die Figuren in Schnitzlers Werk aufeinander zugehen und einer der beiden Dialogpartner den kommunikativen Austausch in Richtung der gemeinsamen Vereinigung vorantreibt, so wirkt dies gleichwohl nicht passiv, als würde man von Erregungszuständen sprechen, die man wie einen Schalter ein oder ausschaltet. Es wird der LeserIn nicht nur Willkür und Distanz aufgezeigt, sondern eine beabsichtigt durchgeführte Intention der handelnden Figuren, welche eben der Wunsch nach Körperlichkeit vorantreibt.

Man kann nicht von einer Passivität ausgehen oder gar davon sprechen, wenn die Figuren in den Stücken gleichzeitig durch ihre Aussprache, der Art der Kommunikation oder in ihren „Handlungsweisen“ offensichtliches Begehren und eine Annäherung an das Gegenüber ausdrücken und auch so vermitteln. Die sorgfältig ausgewählten Worte im Dialog mit dem Gegenüber, welche doch vorrangig die Vereinigung bzw. den Geschlechtsakt vorantreiben, spricht dabei Bände. Vor allem Erna Neuse hat sich mit den Phänomenen, Besonderheiten und Motiven, die den „Reigen“ zu einem „sexuellen Rondo“ machen, genauer beschäftigt.²⁵

Vereinigung und der Austauschbarkeit und Wahl der Geschlechtspartner wurden ebenso von der Literaturwissenschaft stark diskutiert – vor allem in Zusammenhang mit dem sozialen Kontext.

Ebenso fanden sich bei der Literaturrecherche einige kürzere wissenschaftliche Artikel zahlreicher AutorInnen zum Thema Verführung, Triebabfuhr und Austauschbarkeit der Sexualpartner wie etwa in dem Sammelband von Ortrud Gutjahr.²⁶ Diese zogen gesondert Stellung auf diese Themen und auf einzelne Passagen in Schnitzlers Werk.

So vor allem auch die Grazerin Brigitte Prutti. In ihrem wissenschaftlichen Aufsatz zum Thema Figurenkommunikation in Schnitzlers Komödie unter dem Titel „Inszenierung der Sprache und

²⁵ Vgl. Neuse, Erna: Die Funktion von Motiven und stereotypen Wendungen in Schnitzlers 'Reigen'. In: Madison Wisconsin University. 64. 1972, N.4, S. 365-366.

²⁶ Vgl. Gutjahr, Ortrud: Zirkulation der Triebangst. Arthur Schnitzlers Reigen und seine Inszenierung durch Michael Thalheimer. In: Reigen von Arthur Schnitzler. Sexuelle Szene und Verfehlung in Michael Thalheimers Inszenierung am Thalia Theater Hamburg. Hrsg. von Ortrud Gutjahr. Würzburg: Königshausen & Neumann Verlag 2009

des Körpers in Schnitzlers Reigen“ schreibt sie, dass vor allem die erotischen Strategien im Reigen eine widersprüchliche Sprache sprechen und zeigt anhand von vereinzelt Momentauszügen der verschiedenen Szenen die Verführungsspiele und Strategien auf:

Wie alle Stücke Arthur Schnitzlers kann auch der im Jahre 1900 erstmals im Privatdruck erschienene Reigen als eine sozio-psychologische dramatische Fallstudie zur „kulturellen Sexualmoral“ der Wiener Gesellschaft des Fin de Siècle aufgefasst werden. Gegenstand der literarischen Kritik in diesem ästhetisch-erotischen Experiment der Wiener Moderne ist die in einigen Szenen des Stückes [...] explizit thematisierte bürgerliche Doppelmoral und der sie bestimmende Liebescode, der mit entsprechenden klassen- und geschlechtsspezifischen Nuancen das Verhalten aller der am sexuellen Reigen beteiligten Figuren prägt.²⁷

An diesem Punkt spricht Brigitte Prutti das erste Mal von einer Art „Liebescode“, von bestimmten Verhaltensregeln, auf die besonders geachtet werden muss, um ein gewisses Maß oder mehr oder minder einen sozial bedingten und von der Gesellschaft vorgegebenen Parameter einzuhalten. Gleichzeitig versuchen aber alle Figuren in Schnitzlers Stück am romantisch ideologischen Liebesdiskurs teilzunehmen und Bestandteil dieser erotischen Tausch- und Transaktion zu werden. Die Austauschbarkeit der Teilnehmer eines „Liebesspiels“ ist daher von vornherein nichts als gegebene Tatsache, dabei gehen die Figuren aber meist in einer egozentrierten Weise ans Werk. Prutti schreibt dazu:

Die an der Jagd nach der Erfüllung ihrer eigenen Triebwünsche beteiligten Figuren bedienen sich [...] eines mehr oder minder komplexen Repertoires an gestischen und verbalen Strategien, mittels derer sie ihre eigene Austauschbarkeit zu unterlaufen und ihre unverwechselbare Identität zu behaupten suchen, während sie das erotische Spiel immer wieder bis zu jener Körpertransaktion vorantreiben, die die Austauschbarkeit jeder einzelnen Figur dieser Kette bestätigt.²⁸

Bezüglich der Verführungsstrategien im „Reigen“ handelt es sich laut Prutti um einen mit Elementen der Galanterie angereicherten Bestandteil eines desolaten, romantischen Liebesdiskurses, welcher sowohl auf der Aufrichtigkeit der Figuren basiert und gleichzeitig durch die Wiederkehr des Immergleichen, den einzelnen Sprachspielen in den vereinzelt Szenen und dem unvermeidbaren Element der Lüge gespickt (und dadurch auch) eine gewisse „Entzauberung“ erduldet oder erfährt.²⁹

Bei Brigitte Prutti erwähnt, handelt es sich beim „Reigen“ um eine sehr geschickte Täuschung von Annäherung und Anziehung, die so aber keinesfalls gezeigt werden darf oder offen dargelegt wird. Zwar sind diese dennoch im Text eindeutig vorhanden, dürfen aber so von den

²⁷ Prutti, Brigitte: Inszenierung der Sprache und des Körpers in Schnitzlers 'Reigen'. In: Orbis litterarum. Oxford: John Wiley & Sons Ltd. 52. 1997, N.1, 1/34. S. 2.

²⁸ Ebd., S. 2

²⁹ Vgl. ebd., S. 2f.

Figuren nicht gezeigt werden. Klingt nach Lüge und Heuchelei, lässt sich aber laut Schnitzler auf die unterschiedlichen Gesellschaftsschichten und das Streben nach dem sexuellen Akt zurückführen und ist deshalb für uns als Leserschaft auch leichter nachvollziehbar. Mehrere Motive und Gemeinsamkeiten lassen sich so beim „Reigen“ herauskristallisieren. Unter anderem finden sich immer wieder Beweggründe wie Sehnsucht, Eifersucht und Sexsucht, besser wäre vielleicht allgemeiner gesprochen der Trieb als solches und diese Motive vermischen sich geschickt im Dialog der Figuren.

Es muss aber gesagt werden, dass dies sowohl auf den original „Reigen“ von Arthur Schnitzler aus dem Jahre 1903, als auch auf die neue Variante des Stückes „Reigen Reloaded“ von der Tschechin Rhea Krcmárová aus dem Jahre 2007 zu trifft. Wegen seiner Aktualität und seiner „modernen“ Darstellung des Balzverhaltens – Annäherung und Abstoßung – wie schon eingangs in unserer Forschungsfrage ausgeführt ist diese Reigenvariante daher bestens geeignet als Vergleich zu Schnitzlers „Meisterstück“.

3.5 Fazit zum Forschungsstand

Zusammenfassend lässt sich also festhalten, dass die Forschungs- und Interessensgebiete, die sich um den „Reigen“ bzw. das Reigenthema drehen äußerst vielfältig und divergent sind, immer wieder mit dem Thema der Annäherung und Abstoßung in Kontakt kommen oder korrelieren, letztlich aber dieser Forschungsarbeit auch nichts vorwegnehmen.

So werden zwar auch „Lust“ und „Unlust“ im weiten Sinne angesprochen und es ist sehr wohl ein Unterschied auszumachen zwischen dem Dialog der beiden Figuren vor dem eigentlichen Geschlechtsakt, oder in Schnitzlers Fall vor dem „Gedankenstrich“, im Vergleich zu dem „Trennungsdialo“ gleich darauffolgend.

Genauer wird aber nicht auf das „davor“ und „danach“ eingegangen. Zwar weisen manche AutorInnen wie eben erwähnt darauf hin, dass es einen Unterschied auszumachen gibt in der zeitlichen Begebenheit, vor und nach dem Gedankenstrich, aber deutlicher auf genau diese Wunderlichkeit oder Veränderung zwischen den Figuren bzw. ihrer Art und Wortwahl wird eher selten Bezug genommen. Zwar wird vereinzelt auf Begrifflichkeiten wie die Lust und Unlust eingegangen, die ja schließlich auch mit dem „before“ und „after“ in Verbindung gebracht werden können, aber dennoch stellt dies nicht das Gleiche dar wie Annäherung und Abstoßung. Besser wäre es wahrscheinlich auch in manchen Fällen von „Klimax“ bzw. „Antiklimax“ zu sprechen, da diese Ausdrücke weniger wertend wirken als Annäherung und Abstoßung. Diese Annäherungen dem „Reigen“ entsprechend ähneln wie bekanntlich auch einer gewissen

zeitlichen Reihenfolge, vergleichbar den Schritten einer Tanzgesellschaft. Man geht aufeinander zu, pflegt ein, zwei nette Worte untereinander auszutauschen, nimmt den Tanzpartner nahe an sich, dreht ein, zwei Runden über das Parkett und verabschiedet sich dann wieder voneinander, wobei man sogleich auf die nächste freie PartnerIn zugeht. Im „Liebesreigen“ Schnitzlers findet sich diese Tatsache letzten Endes nicht anders, denn auch der Vergleich zum Gesellschaftstanz wird bei Schnitzler hochgehalten. Bemerkenswert ist, dass dieses Motiv sogar zwei Mal vorkommt. Bei dem Stubenmädchen und dem Soldaten in der zweiten Szene³⁰ und bei der Erwähnung der Tanzgesellschaft der Lobheimers³¹ in Szene vier, wo sich der junge Herr Alfred und die junge Frau Emma offenbar kennen gelernt haben.

Wir werden sicherlich noch genauer Bezug auf die hier schon erwähnte Literatur nehmen oder besser noch weiter auf etwaige Literatur zum Thema des „Reigen“ eingehen. Nun aber werden wir den Fokus auf die Historie und die Entstehungsgeschichte des „Reigen“ lenken, um auf den Ursprung dieses Werkes zu blicken. In weiterer Folge kommen wir dann auf die Methode und Analyseform zu sprechen, mit der die Forschungsfrage beantwortet wird.

Bevor wir uns nun aber ausführlicher der Methode und Analyse zuwenden möge man noch kurz auf unseren Bezugstext oder unser Ausgangsmaterial zurückgehen. Wo hat der Reigen eigentlich seine Wurzeln bzw. was hat es mit der Entstehungsgeschichte auf sich?

³⁰ Vgl. Schnitzler, Arthur: Reigen. Edition. Werke der Weltliteratur. Hamburg: Gröls Verlag 2020, S. 12f.

³¹ Vgl. ebd., S. 49.

4 Ursprung, Entstehungsgeschichte und Historie

Schnitzlers „Reigen“ wurde hauptsächlich als Theaterstück konzipiert und daher auch wie ein solches geschrieben. Zur Entstehungsgeschichte ist auch einiges bekannt und diese ist von mehreren AutorInnen gut und ausführlich dokumentiert. Einer dieser Autoren, Peter Sprengel, schreibt in „Interpretationen Arthur Schnitzler. Dramen und Erzählungen“ folgendes zur Historie des „Reigen“:

Arthur Schnitzlers *Reigen* entstand im Winter 1896/97 gleichsam von selbst und scheinbar nebenher: in dem vergleichsweise kurzen Zeitraum von gerade drei Monaten, nach einem einheitlichen Plan, der keine wesentlichen Veränderungen erfuhr. Im Vergleich zu anderen Werken, mit denen Schnitzler jahrelang gerungen hat, scheint es sich eher um ein Nebenwerk zu handeln, zumal an eine Veröffentlichung, geschweige denn eine ökonomische Verwertung, zunächst nicht gedacht oder zu denken war.³²

Ursprünglich, so macht es den Eindruck, war selbst Schnitzler noch nicht ganz davon überzeugt, dass sein Werk schon bühnenreif oder druckreif wäre. Vor allem wegen der reifen Thematik des außerehelichen Beischlafs und der Sittenwahrung machte sich Schnitzler Sorgen und Gedanken. Dass der „Reigen“ etwas Neues und Brisantes zur Schau stellen würde, war Schnitzler ebenfalls deutlich und bewusst. In einem Brief an seine Freundin Olga Waissnix vom Februar 1897 schrieb Schnitzler:

Geschrieben hab ich den ganzen Winter über nichts als eine Scenenreihe, die vollkommen undruckbar ist, literarisch auch nicht viel heißt, aber, nach ein paar hundert Jahren ausgegraben, einen Theil unsrer Cultur eigentümlich beleuchten würde.³³

Immerhin war es Schnitzler bewusst, dass sein Manuskript für die damalige Zeit vielleicht noch ein wenig zu speziell oder zu modern war, um diesen schon für die breite Masse zugänglich zu machen oder auf einer Bühne zu präsentieren. Gleichzeitig, so scheint es, schrieb er diesem aber eine erhebliche Signifikanz für zukünftige Generationen zu. Aus dem Konsens der Literaturwissenschaft entwickelten sich zu Arthur Schnitzler dann mehr oder weniger zwei Lager oder Positionen. Das eine Lager der Leserschaft Schnitzlers brachte dem Autor und seiner Literatur nur Unverständnis und Aversion entgegen und für das andere Lager war er ein Pionier, der mit der Linie der Dramatiker brach und sich so aus dem Kreis der Antike hervortat, um

³² Sprengel, Peter: *Reigen*. Zehn Dialoge. Die ungeschriebenen Regeln der Liebe. In: *Interpretationen*. Arthur Schnitzler. Dramen und Erzählungen. Hrsg. von Hee-Ju Kim u. Günter Saße. Stuttgart: Reclam Verl. 2007, S. 101.

³³ Lindgren, Irène: >Seh'n Sie, das Berühmtwerden ist doch nicht so leicht!<. Arthur Schnitzler über sein literarisches Schaffen. Frankfurt am Main: Lang Verl. 2002, S. 184.

einen Zyklus von Dialogen zu erschaffen, den „Reigen“, der aber mit der Struktur des antiken Dramas so gut wie nichts mehr gemeinsam hatte.

4.1 Erregung, Aversion und Abneigung

Werfen wir also nun einen genaueren Blick auf die literarische Situation in Wien um das Jahr 1900 herum. Nachdem sich Schnitzler dann dennoch 1903 entschließt sein Manuskript zu veröffentlichen, geht der „Reigen“ in den darauffolgenden Jahren wie ein Lauffeuer in Wien und den Nachbarländern umher. Peter Sprengel schreibt dazu folgendes:

[...] eine Sichtweise erregte schon bald nach der ersten öffentlichen Buchausgabe (Wien/Leipzig 1903), erst recht aber nach der Berliner Uraufführung (Deutsches Theater 1920) und der Wiener Erstaufführung (Kammerspiele 1921) die Gemüter, massenhaft verbreitet durch die Kampftartikel der völkischen wie der katholisch-klerikalen Presse.³⁴

Fielen vorher möglicherweise noch nicht so radikale Urteile über das Machwerk von Arthur Schnitzler, so wurden ihm nach Veröffentlichung des „Reigen“ nur noch Animositäten und Antipathie entgegengebracht. Sprengel schreibt weiters:

Danach handelte es sich bei Schnitzlers Szenenfolge um ein beispielloses pornografisches Machwerk; die systematische Wiederholung des Geschlechtsakts als inneres Zentrum der einzelnen Szenen sei der sittliche Offenbarungseid einer jüdisch inspirierten Dekadenzliteratur, deren sexuelle Überreizung eine Gefahr für das Volksempfinden darstelle.³⁵

Während die eine Seite der Literaturwissenschaft sich hauptsächlich auf die Rezeption und Aufnahme des Textes stützt und versucht zu rekonstruieren, wie es systematisch zur Verunglimpfung des „Reigen“ und Arthur Schnitzlers Persönlichkeit gekommen war, wird zur Erforschung von anderen Ebenen der Blickwinkel geschärft und mehr über die Form und Ausarbeitung des Textes diskutiert. Demnach stellt Schnitzlers „Reigen“ eines der zeitgemäßen und historisch aufschlussreichsten Dokumente für das Projekt der Moderne dar, und zwar als eine radikal verschärfte Konsequenz, die seinerzeit aus der Krise des Dramas gezogen wurde, sowie auch der Ansatz – nachdem in der Weltliteratur angekommen –, dass die Geschlechtlichkeit als Grundlage des menschlichen Strebens und der menschlichen Existenz thematisiert werden müsse.³⁶

³⁴ Sprengel, Peter: Reigen. Zehn Dialoge. Die ungeschriebenen Regeln der Liebe. In: Interpretationen. Arthur Schnitzler. Dramen und Erzählungen. Hrsg. von Hee-Ju Kim u. Günter Saße. Stuttgart: Reclam Verl. 2007, S. 102.

³⁵ Ebd., S. 102.

³⁶ Vgl. ebd., S. 102

4.2 Klassisches Drama vs. Hemizyklus

Auch Peter Sprengel schreibt über eine Differenzierung und Abwendung von der pyramidalen Bauform des klassischen Dramas hin zu einer neuartigen Form, eine kreisförmige Anlage des Stückes, die gänzlich mit der alten Tradition bricht, wie sich auch schon aus dem Untertitel „ein Hemicyclus“ entnehmen ließ. Sprengel schreibt, dass sich Schnitzler beim Schreiben dieses eigenwilligen Textes möglicherweise gar nicht mehr in erster Linie als Dramatiker verstand, sondern sich selbst in einer anderen Tradition gesehen hat:

Ihm ging es um die Tradition des philosophischen und/oder satirischen Dialogs, wie er in der griechischen Antike von Platon oder Lukian ausgebildet wurde.³⁷

Schon der Untertitel „Zehn Dialoge“ in der Erstaussgabe des „Reigen“, welcher noch unter dem Titel „Ein Liebesreigen“ erschienen war, fand sich noch die Formulierung „ein Hemicyclus“. Ein Halbkreis oder ein halber Zyklus von Dialogen war also geplant. Wir sprechen hier von einer frühen Urfassung, ähnlich dem Beispiel des Fausts von Goethe, daher wird dieser auch oft als „Ur-Reigen“ bezeichnet. Jedoch wäre der Titel Hemizyklus sicherlich falsch gewählt worden, da durch das Auftreten der Dirne in der letzten Szene der Kreis ja offensichtlich wieder geschlossen wird. Aus männlicher Sicht her aber wieder nicht. Weshalb auch diesem Faktum eine Zweiseitigkeit der Wahrheit innewohnt.³⁸ Peter Sprengel schreibt, dass der Zusatz „Hemi“ in dieser Hinsicht aber auch noch anders gedeutet werden könne:

Möglicherweise verrät sich im Zusatz „Hemi-“ bereits die Absicht des Autors, durch strukturelle Veränderungen im letzten Dialog eine Öffnung des Kreises anzudeuten; oder er reflektiert die Aufwärtsbewegung innerhalb der gesellschaftlichen Hierarchie, die jedenfalls die männlichen Partner widerspiegeln – ein vollständiger Zyklus, müsste so gesehen, vielleicht vom Grafen wieder zum Soldaten herunterführen.³⁹

Wie auch immer man den Reigen analysiert oder interpretiert, man kann ohne weiteres bei näherer Betrachtung feststellen, dass der „Reigen“ (noch) viel mehr als eine neue Art von Textexperiment darstellt und dass dieser zweifelsohne auch eine philosophische Dimension besitzt. Angedeutet wird das Interesse Schnitzlers an der Philosophie auch durch die Figur des Grafen, da dieser letzte männliche Akteur sich als solch einer fühlt und sich auch explizit als Philosoph – wenngleich von fragwürdiger Güte – zu erkennen gibt.⁴⁰ Vor allem wird dies deutlich, wenn der Graf in der vorletzten Szene zur Gräfin spricht:

³⁷ Ebd., S. 103.

³⁸ Vgl. ebd., S. 103.

³⁹ Ebd., S. 103.

⁴⁰ Vgl. ebd., S. 103f.

Graf. Ja. Der Lulu sagt beispielsweise, ich bin ein Philosoph. Wissen Sie, Fräulein, er meint, ich denk' zu viel nach.⁴¹

Dass der Graf zwar ständig vor sich hin sinniert, kann mitnichten geleugnet werden und auch, dass dieser dabei eine gewisse Melancholie und einen Weltschmerz an den Tag legt, wenn sich dieser im Dialog mit der Gräfin über Glück und Unglück, über Jugend und Alter und die Zeit in seinem Regiment in Ungarn austauscht. Jedoch ist dieses dahin sinnieren salopp gesprochen eher mit einer Art „Wirtshausphilosophie“ zu vergleichen, als dass man wirklich von ernsthafter Philosophie sprechen könnte.

4.3 Der „Reigen“ und seine Verbundenheit zu mittelalterlichen Totentänzen

In der Literaturwissenschaft, wenn wir schon vom „Reigen“ als ein geschlossenes „Tanzkonstrukt“ sprechen, wird der „Reigen“ von Arthur Schnitzler auch sehr oft mit den mittelalterlichen Totentänzen in Verbindung gebracht. So schreibt Rolf-Peter Janz, es würden in Schnitzlers „Reigen“, angesichts der Triebstruktur des Menschen, die nicht zu übersehenden sozialen Qualifikationen der Figuren schließlich für unerheblich erklärt und diese Tatsache ähnele den mittelalterlichen Totentänzen frappierend. Letztlich tragen diese Totentänze ihren Namen davon, dass Rangunterschiede wie es sie etwa zwischen Kaiser und Bettler gab, im Angesicht des Todes hinfällig werden. Alles wird vom Gevatter Tod mit den gleichen Augen betrachtet und die Stellung in sozialer Hierarchie dadurch gleich geebnet.⁴² Janz schreibt dazu genauer:

[...] Wie dort Freund Hein Bild nach Bild seine Opfer ohne Ansehen ihres Ranges, Standes oder Verdienstes umwirbt, so unterwirft im Reigen das Geschlecht mit einer ebenso stereotypen wie herrscherlichen Gebärde sein Gefolge.⁴³

Weiters schreibt Janz auch noch:

[...] Die Analogie zum Totentanz setzt sich darüber hinweg, daß Schnitzlers Stück historisch wie theologisch von mittelalterlicher Literatur durch die Jahrhunderte getrennt ist.⁴⁴

Das kann man Rolf-Peter Janz schwer absprechen, dennoch wird in Schnitzlers Werk zwei Mal der Tod erwähnt und man spürt dabei die Vergänglichkeit und das motivische Begriffspaar Eros und Thanatos durch die Zeilen hindurch, Begrifflichkeiten, welche sich wiederum auf Sigmund Freud und seine Theorien zurückführen lassen. Janz schreibt dazu genauer:

⁴¹ Schnitzler, Arthur: Reigen. Edition. Werke der Weltliteratur. Hamburg: Gröls Verlag 2020, S. 125.

⁴² Vgl. Janz, Rolf-Peter u. Laermann, Klaus: Arthur Schnitzler. Zur Diagnose des Wiener Bürgertums in Fin de siècle. Stuttgart: Metzler Verlag 1977, S. 56.

⁴³ Ebd., S. 56.

⁴⁴ Janz, Rolf-Peter u. Laermann, Klaus: Arthur Schnitzler. Zur Diagnose des Wiener Bürgertums in Fin de siècle. Stuttgart: Metzler Verlag 1977, S. 56.

Zwar ist in der ersten und der letzten Szene des Reigen vom Tod die Rede, doch auf unterschiedliche Weise. Daß der Soldat und die Dirne von ihm sprechen, erklärt sich aus ihrer gegenwärtigen düsteren Situation; für den Soldaten sind die Gründe, an ihn zu denken, in der zweiten, für die Dirne in der letzten Szene entfallen. Der Graf, der sich als „Philosoph“ versteht, weiß zwar den Schlaf den Bruder des Todes zu nennen, doch werden seine Räsonnements in der Konfrontation mit der Schauspielerin und der Dirne unüberhörbar der Lächerlichkeit preisgegeben.⁴⁵

Zweifelsohne wird laut Janz ein Teil des „Reigen“ dadurch begründet, dass etwaige Motive, die auch im Mittelalter präsent oder gefragt waren, immer wieder aufscheinen. Vorrangig wird in der Literaturwissenschaft im „Reigen“ nach theologisch und christlichen Motiven Ausschau gehalten, wie etwa das Motiv des Sünders bzw. der Sünderin oder das Motiv nach der Reinheit und Keuschheit, die in etwa damit gleichgesetzt werden, dass nur so etwas wie die reine Liebe in der Zweisamkeit der Ehe gedeihen kann, wo wir wiederum bei der Einstellung der Kirche landen.

Dieses heuchlerische Konstrukt einer „perfekten“ Ehe, wenn nicht in heutigen Zeiten sogar überholte Darstellung einer „perfekten“ Beziehung wird im „Reigen“ von Schnitzler selbst ad absurdum geführt.

Fazit bei Janz ist aber, dass man den „Reigen“ von Schnitzler nicht so ohne weiteres als eine moderne Form des Totentanzes ansehen kann. Er schreibt dazu genauer:

[...] vom mittelalterlichen Totentanz ist der Liebesreigen Schnitzlers allerdings weit entfernt. Sieht man hier einmal davon ab, daß diese Analogiebildung noch derselben Moral verhaftet ist, die der Reigen der Kritik unterzog, jener Moral, derzufolge Eros nicht ohne Thanatos vorstellbar ist, so fällt die Schwierigkeit auf, vor die Schnitzlers Stück seine Interpreten stellt: die ersichtlichen Rangunterschiede der Figuren und ihre einhelligen Triebwünsche zusammenzudenken.⁴⁶

Machen wir jetzt aber von der Szene im Dialog gebrauch und verweisen auf die Textform des Dialoges im Allgemeinen. Denn schließlich war diese letzten Endes auch entscheidend für die Wahl der Analyseform bzw. der Wahl der Forschungsmethode.

4.4 Der Dialog

Die Gattungsform des Dialoges oder auch des Gespräches lässt sich bis in die Antike zurückverfolgen. Von Sokrates über Platon zu uns transferiert wird diese Form der Unterredung auch vom Christentum aufgegriffen. Wo der Dialog in der Antike noch als literarische Gattung mit verteilten Rollen und als „Früh-Form“ philosophischer Erörterung genutzt wird, entwickelt sich

⁴⁵ Ebd., S. 57.

⁴⁶ Ebd., S. 57.

der Dialog im Mittelalter eher zu einer fixen Form des Katechismus, eine Form die wenig Freiheit beinhaltet und eher auswendig gelernt wurde.⁴⁷ Es entwickelte sich, nicht wie in der Antike, an ein gleichgestelltes Duo aus Frage und Antwort, wie wir es von Sokrates und seinem Schüler Platon her kennen, sondern die Dialogform im Christentum erinnert eher an ein strikt auswendig gelerntes Regelwerk. Skeptiker und Andersdenkende sollen so durch die Beantwortung ihrer Einwände zum christlichen Glauben finden. Ähnliche Struktur wie schon hier beschrieben findet sich in der „Summa theologica“ von Thomas von Aquin oder in den „Collationes“ von Petrus Abaelardus, welche als Medium zur Wahrheitsfindung und zur rechten Lebensführung dienen sollten.⁴⁸

Als Medium der Wahrheitsfindung im Sinne Platons und Aristoteles wurde der Dialog dann in der Renaissance von Cusanus, welcher eigentlich Nikolaus von Kues genannt wurde, weiter gesponnen und verfolgt.⁴⁹ Über den Humanisten Wilhelm von Humboldt und sein dialogisch-pädagogisches Denken bzw. der Ausweitungen der Universitäten im europäischen Raum und der systematischen Aufwertung des Status der freien Wissenschaften kam der Dialog dann auch als neuartiges Erziehungsmodell und Bildungskonzept in die Köpfe der Menschen und der breiten Masse.⁵⁰

⁴⁷ Vgl. Meyer, Martin F.: Zur Geschichte des Dialogs. Philosophische Positionen von Sokrates bis Habermas. Hsrg. Von Martin F. Meyer. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2006, S. 8-14.

⁴⁸Vgl. Müller, Jörn: Philosophie und Theologie im Dialog über die rechte Lebensführung: Abaelards *Collationes*. In: Zur Geschichte des Dialogs. Philosophische Positionen von Sokrates bis Habermas. Hsrg. Von Martin F. Meyer. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2006, S. 78f.

⁴⁹ Vgl. Herold, Norbert: Dialogisches Denken in der früher Renaissance. In: In: Zur Geschichte des Dialogs. Philosophische Positionen von Sokrates bis Habermas. Hsrg. Von Martin F. Meyer. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2006, S. 103-107.

⁵⁰ Vgl. Poenitsch, Andreas: Die Aktualität dialogisch-pädagogischen Denkens bei Wilhelm von Humboldt. In: Zur Geschichte des Dialogs. Philosophische Positionen von Sokrates bis Habermas. Hsrg. Von Martin F. Meyer. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2006, S. 171-175.

5 Methode und Anwendung

Vorrangig wird es in diesem Kapitel darum gehen, welche Methode wir anwenden können beim Vergleich von mehreren Reigenvarianten oder -Variationen, um eine strukturierte Analyse des Materials vor zu nehmen. Welche Methode verwendet werden kann, um die verschiedenen Reigenvarianten zu vergleichen und eine strukturierte Analyse des Materials vorzunehmen bzw. um die Forschungsfrage(n) zu beantworten, hängt davon ab, um welches Ausgangsmaterial es sich handelt.

In diesem Fall haben wir es mit zwei unterschiedlichen Dramen, in Dialogform geschrieben, zu tun. Dies ermöglicht einen sehr direkten Zugang zur Literatur. Da eben dialogisch verfasst, können wir nun auf beide Dialogpartner Bezug nehmen und diese bzw. die Wahl ihrer Worte, das gesprochene Wort im Text besser analysieren und in unserem Falle beim „Reigen“ Gesprochenes und tatsächlich eintretende Phänomene und Handlungen miteinander vergleichen. Es handelt sich dabei um eine Dramenanalyse, oftmals werden auch nur einzelne Szenen bearbeitet, dann spricht man von einer Szenenanalyse. Untersuchungsmerkmal bei einer Szenen- oder Dramenanalyse sind unter anderem die Darstellungsform, Personal und Figur(en), Geschichte und Handlung, der Zeitbezug, Schauplatz des Dramas, die Diskrepanz von Rede und Handlung, der Vergleich der verschiedenen Ebenen und der Anfang und das Dramenende.⁵¹

Zu der Redeform gibt es zusätzlich noch die Unterteilung in monologische und dialogische Form und bei der Handlung und Komposition des Stückes muss noch auf geschlossene oder offene Form geachtet werden.⁵² So gesehen gibt es also mehr als genug Untersuchungskriterien und Merkmale, auf die bei dieser Arbeit zurückgegriffen werden kann und die es zu untersuchen und in letzter Form auch zu vergleichen gilt.

Daher wird es die Hauptaufgabe dieser Diplomarbeit sein, in einer genauen und präzisen Art und Weise diese beiden Werke einer Dialoganalyse zu unterziehen - in mehreren Schritten und Herangehensweisen wohlgeordnet, einen Vergleich der beiden Werke vorzunehmen, als auch den historischen Kontext sowie Motive des „davor“ und „danach“ heraus zu kristallisieren, um so beide Forschungsfragen beantworten zu können.

⁵¹ Vgl. Pfister, Manfred: Das Drama. Theorie und Analyse. 11. Aufl. München: Wilhelm Fink Verlag 2001, S. 5-10. und S. 266-381.

⁵² Vgl. Pfister, Manfred: Das Drama. Theorie und Analyse. 11. Aufl. München: Wilhelm Fink Verlag 2001, S. 180-199.

Unter anderem werden genauer folgende Kriterien analysiert. Die Dialoganalyse oder auch Diskurs-, Text-, und Gesprächsanalyse⁵³, wie sie Sorin Stati und Edda Weigand in ihrem Werk „Methodologie der Dialoganalyse“ nennen, - diese Begrifflichkeiten werden nämlich auch synonym verwendet - untersucht die Sprache vor allem Syntax und Wortwahl, die Gesprächssituation, die Gesprächsanteile, Charakteristika von Figuren, Figurenkonstellationen, Regieanweisungen, die Raumstruktur und die Wirkung von Rhetorischen Mitteln auf Dialogpartner und den Leser oder, falls es sich bei letzterem um eine Theaterproduktion handelt, auch die Wirkung dieser Mittel auf die ZuschauerInnen. Diese Kriterien, werde ich in meiner Arbeit genauer untersuchen bezogen auf die Werke „Reigen“ von Arthur Schnitzler und „Reigen Reloaded“ von Rhea Krcmárová.

Da es sich in beiden Fällen und Werken um (einen) Dialog(e) zwischen Mann und Frau handelt, werde ich auf die männlichen als auch auf die weiblichen Akteure der Stücke näher eingehen auf die Charakteristika von den Figuren näher eingehen und ihre Beweggründe nachvollziehen. Was ist ihr Anliegen? Was drücken ihre Handlungen aus? Wie spiegeln sich Annäherung und Abstoßung in ihren Worten wider? Was wird von den Figuren ausgesagt und gesprochen und was dabei vermittelt? Wo gibt es Diskrepanzen bei dem was gesagt wird und was eigentlich durch das Handeln ausgedrückt wird?

Es ist im Text von Schnitzler ersichtlich, dass es bei dem Geschlechterduo Mann und Frau immer einen treibenden Part gibt, der die Konversation zur gemeinsamen Vereinigung vorantreibt. Wer ist nun aber in welcher Szene der Initiator zum sexuellen Akt? Dies alles gilt es heraus zu finden und zu klären, wie sich die Aufteilung der Kommunikation auf das Gegenüber auswirkt. Wer sagt mehr, oder wer hält sich eher im Hintergrund während des gemeinsamen Dialoges? Und von der Stimmung natürlich ebenfalls abhängig ist die Frage: Wie wird etwas gesagt oder gesprochen?

Gibt es so etwas wie eine Hierarchie oder Rangordnung bei den Figuren und Akteuren? Von der sozialen Rangordnung her schon, denn immerhin führt die gesellschaftliche Stufenleiter Schnitzlers mit jeder Szene eine Sprosse weiter nach oben. Immer gen Himmel. Vom Soldaten hin bis zum Grafen oder von der Dirne bis zur Schauspielerin. Bis wir dann schlussendlich vom Grafen wieder zur Dirne zurückkommen. Aber die gesellschaftliche Rangordnung ist hierbei nicht explizit gemeint. Was eher beschäftigt in diesem Zusammenhang und es ist keineswegs sicher, ob man hierbei von „Dominanz und Unterwerfung“ sprechen kann, ist die Hierarchie

⁵³ Vgl. Stati, Sorin et. al.: Methodologie der Dialoganalyse. Hrsg. von Sorin Stati und Edda Weigand. Tübingen: Max Niemeyer Verlag 1992, S. 16f.

der Figuren untereinander. Wo spiegelt sich eine Überlegenheit in den Figuren wider? Denn tatsächlich lässt sich feststellen, dass beim „Reigen“ ein gewisses Maß an Erniedrigungen und Demütigungen vorherrschend ist und sich manche Figuren so von dem „stärkeren“ oder „dominanteren“ Gegenüber lenken lassen.

All das sind Teilaspekte dieser Arbeit, die man der Vollständigkeit halber aufarbeiten muss, um konzise und präzise die beiden Reigenvarianten zu analysieren, und ein Netz von Zusammenhängen zu schaffen, die es einem ermöglichen, die eben erwähnte Forschungsfrage genauer zu beantworten. Eine Charakteraufstellung der Figuren während der Dialoganalyse ist dabei ebenfalls hilfreich.

Der amerikanische Philologe und Literaturwissenschaftler Robert Greene schreibt in seinem Bestsellerwerk „Die 24 Gesetze der Verführung“, dass es zehn verschiedenen Typen von Verführer/Innen gibt und dass sich fast jeder (von uns) einer dieser Kategorien zuteilen oder unterordnen lässt. Diese zehn Typen, bestehend aus: Die Sirene, Der Weiberheld, Traumfrau/Mann, Dandys, Die Natürlichen, Kokette, Charmeure, Charismatiker, Stars und Anti-Verführer⁵⁴ sollen zu einer möglichen Zuteilung behilflich sein

Interessant wäre es auf alle Fälle das Buch von Greene und seine Einteilung auf Schnitzlers „Reigen“ umzulegen, da dies aber dann doch zu weit hergeholt erscheint, werden wir lieber am Text Schnitzlers selber arbeiten und anhand von Motiven und Handlungsverläufen wird sich zeigen wie eine Figur zu charakterisieren ist.

⁵⁴ Vgl. Greene, Robert: Die 24 Gesetze der Verführung. Aus dem Amerikanischen von Hartmut Schickert. München, Wien: Carl Hanser Verlag 2002, S. 7-9.

6 Figuren

Um auf das Personal bzw. die Figuren im „Reigen“ bzw. im „Reigen Reloaded“ aufmerksam zu machen, werden wir hier einmal alle Akteure auflisten, wie dies auch Arthur Schnitzler bzw. Rhea Krcmárová in ihren Werken vorgenommen haben.

6.1 Arthur Schnitzler – „Reigen“⁵⁵

Figur – Name – Geschlecht

die Dirne – Leokadia – w

der Soldat – Franz – m

das Stubenmädchen – Marie – w

der junge Herr – Alfred – m

die junge Frau – Emma – w

der Ehegatte – Karl – m

das süße Mädchel – (k. A.) – w

der Dichter – Robert (Biebitz) – m

die Schauspielerin – (k. A.) – w

der Graf – „Bubi“ – m

Der Autor und Literaturforscher Richard Alewyn schreibt in seinen Essays „Probleme und Gestalten“ zu den Figuren von Arthur Schnitzler, dass diese eher Figuren eines Marionetten- oder Puppentheaters gleichen. Sie sind Typen, wie die Gestalten des Totentanzes. Genauer schreibt er ihnen auch jegliche Einzigartigkeit damit ab, wenn er so über Schnitzler schreibt:

Der Dichter gönnt den Personen keine Namen, durch die sie sich als einmalige Wesen ausweisen. Nach der Arte der späteren Expressionisten nennt er sie: Die Dirne, Der Soldat, Das Stubenmädchen [...] Wie Marionetten reagieren sie, an unsichtbaren Fäden gezogen, gleich auf die gleichen Anreize oder Antriebe. [...]⁵⁶

Er bezeugt dies durch die Tatsache, dass er meint, dass alle handelnden Figuren und Personen gar nicht so weit weg voneinander wären, denn letztlich laufe alles immer auf die Verrichtung des eigentlichen Aktes hinaus. So sind der Soldat und der Ehegatte bzw. die Dirne und die junge Frau gar nicht wirklich trennbar in ihren Handlungen, lediglich in der Ausdrucksweise, Sprechart und sozialen Stellung. Alewyn schreibt dazu:

⁵⁵ Schnitzler, Arthur: Reigen. Edition. Werke der Weltliteratur. Hamburg: Gröls Verlag 2020, S. 5.

⁵⁶ Alewyn, Richard: Probleme und Gestalten. Essays. Frankfurt am Main: Insel Verlag 1974, S. 302f.

Die feineren Leute unterscheiden sich von den gewöhnlicheren höchstens durch die Umstände, die dabei machen zu müssen glauben, das ganze Brimborium von Präentionen und Fiktionen, das sie sich schuldig zu sein glauben [...] ⁵⁷

Umso vernichtender ist Alewyns Urteil zum eigentlichen Sexualakt bzw. dem Sexualtrieb, den alle Figuren ja immer wieder heraufbeschwören und dem sie sich schlussendlich auch immer wieder unterordnen. Wie Gefangene in ihrer eigenen Zelle, die aus nichts als dem Körper besteht, eingeschlossen zu sein. Alewyn schreckt in dieser Hinsicht auch nicht davor zurück dieses Drängen und Streben mit der Hölle Dantes zu vergleichen. So schreibt er über die Figuren Schnitzlers:

Aber so sehr sie auf ihr schäbiges bißchen Person pochen, so widerstandslos lassen sie sich doch zuletzt in den gleichen Schlund hineinziehen, in dem das Licht erlischt und die Stimme erstickt, um sich ebenso unerbittlich wieder hinausgespielen zu finden in die Nüchternheit ihres Bewußtseins und befriedigt wieder Besitz zu ergreifen von der Fiktion ihrer Person. So verschieden sie erscheinen, so verschieden sie sich anstellen, so brutal oder so sublim, sobald sie in diesen Sog geraten, sind sie einander gleich wie der Kaiser und der Bettler vor dem Tod des Totentanzes. ⁵⁸

6.2 Rhea Krcmárová – „Reigen Reloaded“ ⁵⁹

Figur = Nickname – Geschlecht

SPIRITSOULMATE – w

REIKIMEISTER – AURAMAGIER – m

WILLENDORFMÄDCHEN – w

WIKINGERSUCHTWALKÜRE – m

HELLO KITTY – LOVESHERMACBOOK – w

KUSCHELBÄR69 – m

INES*IN*HER*HEAD – w

SINGLE STUD – KÖNIG VON MALLORCA – m

PRINCESS PRADA – w

KELLNER – m

⁵⁷ Alewyn, Richard: Probleme und Gestalten. Essays. Frankfurt am Main: Insel Verlag 1974, S. 302.

⁵⁸ Ebd., S. 302f.

⁵⁹ Krcmárová, Rhea: Reigen Reloaded. In: wortstaetten n°2. anthologie. das buch zum interkulturellen autorenprojekt >wiener wortstaetten< 2007. Hrsg. von Hans Escher u. Bernhard Studlar. Wien: edition exil 2007, S. 64.

6.3 Neben- und Randfiguren

Der Vollständigkeit halber müssten noch andere Figuren wie z.B. „Prinz Porsche“⁶⁰ gelistet werden, aber letzten Endes werden ja auch einige Personen in Schnitzlers Reigen erwähnt, wie etwa „Fritz“, welchen die Schauspielerin des Öfteren in der Gegenwart des Dichters erwähnt, um ihn so in die Eifersucht zu treiben, oder ihm seine Rolle als Geliebter klarer vor Augen zu führen.⁶¹ Diese zusätzlich genannten Personen finden sich so aber nicht in der Aufzählung zu Beginn. Dies lässt darauf schließen, dass die Autoren sie nicht als aktive Akteure anerkannt haben.

⁶⁰ Vgl. Krcmářová, Rhea: Reigen Reloaded. In: wortstaetten n°2. anthologie. das buch zum interkulturellen autorenprojekt >wiener wortstaetten< 2007. Hrsg. von Hans Escher u. Bernhard Studlar. Wien: edition exil 2007, S. 67-69, S. 158.

⁶¹ Vgl. Schnitzler, Arthur: Reigen. Edition. Werke der Weltliteratur. Hamburg: Gröls Verlag 2020, S. 107-121.

7 Szenen und Handlungsanalyse

7.1 Raum/Ort der Handlung(en), Verortung, Begegnungsräume

Eine weitere, aber dennoch wichtige Konstante, die es zu untersuchen gilt, ist die Verortung des „Reigens“ bzw. des „Reigen Reloaded“.

Nun mag sich so manch einer vielleicht die Frage stellen, warum gerade Orte auch im Hinblick auf die Forschungsfrage eine Rolle spielen? Nur so viel soll gesagt sein. Wien mit all seinen Vorstädten und der ländlichen Umgebung rundherum, waren schon immer eine sehr sexualisierte Konstante in der Historie und der Literatur seit jeher. Die Kommunikationswissenschaftlerin, Kuratorin des Wien Museums und Autorin Michaela Lindinger beschreibt in ihrem Buch „Die Hauptstadt des Sex – Geschichte & Geschichten aus Wien“ in aller Ausführlichkeit, warum gerade Wien in Sachen Prostitution, Erotikfilmerei und Sextourismus anderen eher „berühmteren“ oder geläufigeren Städten wie Hamburg, Amsterdam oder Paris in keiner Weise nachhinkt. Vor allem in Sachen Prostitution war Wien schon immer ein Schnittpunkt und Angelpunkt, wie dieses eher derbe Lied „Sex in der Stadt“ aus den 1980er Jahren eindringlich schildert:

Billig, mollig, willig
Busenbomber, Linke Wienzeile
Französisch, Lassallestraße
Alles außer griechisch, Hausbesuche, tiefe Kehle, Turmburggasse [...]
Öffne nackt, Traumfigur [...]
Sex in der Stadt, Sex in der Stadt
Steht in jedem Blatt.
Sex in der Stadt
Sex in der Stadt ist, was keiner hat!⁶²

Ebenso wie hier erwähnt, finden sich im „Reigen“ eine Vielzahl an Verortungen und Begegnungsräume, um so ein Stimmungsbild der damaligen Zeit und Situation zu entwerfen. So geschieht dies in erzählendem Stil ebenfalls in Schnitzlers „Reigen“.

Warum sich Schnitzler bei seinem Werk nicht nur einen bestimmten Ort des Geschehens zuwendet ist, dabei ebenfalls ganz einfach zu beantworten. Durch die Vielzahl der verschiedenen Liebestreffpunkte wird eine Art Netz über ganz Wien gesponnen, welches dabei aufzeigen soll, dass sich diese Liebestreffen zwar in der Verortung unterscheiden, dieses Aufdrängen, Kokettieren und voneinander Trennen, nur um in der nächsten Szene auf genau dieselbe Art und

⁶² Peter Weibel & Hotel Morphila Orchester (1979) zit. nach: Lindinger, Michaela: Die Hauptstadt des Sex. Geschichte & Geschichten aus Wien. Wien: Amalthea Signum Verlag 2016, S. 9.

Weise wiederholt zu werden, dabei aber genau diese Beliebigkeit, Austauschbarkeit und sexuelle Wiederkehr ganz deutlich spiegeln und auch ausdrücken. Durch die verschiedenen Lokali-täten- und Ortswechsel werden differente Stimmungsbilder geschaffen, um so den LeserInnen in einer Art Spaziergang durch Wien die verschiedenen „Schlafzimmerblicke“ zu garantieren. Das dabei erwähnte Schlüsselloch oder „Guckerl“ findet sich dabei ebenfalls bei Schnitzler.⁶³

Franziska Schößler, Autorin und Universitätsprofessorin für neuere deutsche Literaturwissen-schaft in Trier, schreibt in ihrem Buch „Einführung in die Dramenanalyse“ über Raumstruktu-ren und Raumdefinitionen zum Drama:

Besonders beliebt sind deshalb Lokalitäten wie Schlösser, Höfe und Wirtshäuser, die ein zwangloses Zusammenkommen von Figuren (unterschiedlicher Schichten) legitimieren.⁶⁴

Dieses Zusammentreffen kann sowohl im geschlossenen Drama als auch bei der geschlossenen Form zutreffen, jedoch wird dem offenen Drama, um welches es sich hier in unserem Fall han-delt, noch eine Besonderheit zugewiesen, wie Schößler schreibt:

Im offenen Drama [...] hingegen fungiert der Raum als selbstständige Größe mit autonomen Regeln. Seine Eigengesetzlichkeit kann dabei soweit gehen, dass er zum dramatischen Akteur wird wie in der Dingdramatik, in der sich die Objekte auf der Bühne verselbstständigen. [...] Der Raum tendiert im offenen Drama dar-über hinaus zu einer Pluralisierung, das heißt die Lokalitäten wechseln mehrfach, ohne lediglich Dekor zu sein.⁶⁵

Der Dramentheoretiker Manfred Pfister schreibt dieser Pluralisierung der Lokalitäten im Drama eine gewisse Episierungstendenz zu:

Ein Drama, in dem die raum-zeitliche Struktur nicht geschlossen ist, weist also nicht nur deshalb Episierungstendenzen auf, weil in ihm die historische Norm dra-matischer Konzentration in Richtung auf eine dem klassischen Epos vergleichbare raum-zeitliche Offenheit durchbrochen wird [...] sondern schon deshalb, weil raum-zeitliche Diskontinuität im Drama eine „Erzählfunktion“ impliziert. [...] diese Episierungstendenz, die Erzählfunktion, ist umso stärker ausgeprägt, je of-fener die Raum- und Zeitgestaltung ist.⁶⁶

Dazu ergänzend ist noch anzumerken, dass Figuren, welche nicht über die Räume verfügen oder einen Wechsel nicht sprachlich kommentieren, meist durch einen unsichtbaren Spielleiter

⁶³ Vgl. Schnitzler, Arthur: Reigen. Edition. Werke der Weltliteratur. Hamburg: Gröls Verlag 2020, S. 26.

⁶⁴ Schößler, Franziska: Einführung in die Dramenanalyse. 2. aktualisierte und überarbeitete Aufl. Stuttgart: Metz-ler Verlag 2017, S. 146.

⁶⁵ Ebd., S. 147.

⁶⁶ Pfister, Manfred: Das Drama. Theorie und Analyse. 11. Aufl. München: Wilhelm Fink Verlag 2001, S. 335f.

ergänzt werden, eine eigene Erzählfunktion, welche für sie, die Figuren, dann Orte auswählt um bestimmte Stimmungen, Handlungen oder Zustände zu veranschaulichen.⁶⁷

Soviel soll einleitend zu unserem Untersuchungsmedium „Reigen“ gesagt sein. Nun werden wir aber genauer auf die Lokalitäten im Text Bezug nehmen und versuchen eine Art Landkarte oder Topografie von Schnitzlers und dem Werk Kremárovás zu entwerfen und nebenbei auch noch eine (kleinere) genaue und strukturierte Analyse der Gespräche und der Gesprächspartner vornehmen.

7.2 Raum, Ort, und Lokalität in Arthur Schnitzlers „Reigen“

7.2.1 Die Dirne und der Soldat (1. Szene)

Hierbei nachdem auf die Zeitkomponente „spät Abends“ verwiesen wird, wird sofort auf die Augartenbrücke⁶⁸ Bezug genommen.

Zur Augartenbrücke in Wien soll gesagt werden, dass diese als Verbindungspunkt zwischen 1., 2. und 9. Bezirk gilt und über einen abgetrennten Donau-Arm genannt „Donaukanal“ führt. Zur Zeit der Verfassung des „Reigen“ war diese Brücke und rund um diese Brücke noch weitgehend unbebautes freies Gelände.⁶⁹

7.2.2 Der Soldat und das Stubenmädchen (2. Szene)

In der zweiten Szene, in der der Soldat auf das Stubenmädchen trifft, befinden sich die LeserInnen bzw. ZuschauerInnen inmitten des Praters, noch genauer beim Swoboda, einem sogenannten Tanzlokal.⁷⁰ Diese Treffpunkte, mit Musik und Tanz, stellten immer schon eine Art Begegnungszone für „kontaktfreudige“ Menschen dar.

Der Prater, welcher sich heute im 2. Wiener Gemeindebezirk befindet, war einst ein unzugängliches und umzäuntes kaiserliches Jagdrevier, welches nur dem Adel und seinesgleichen vorbehalten war.⁷¹ Dieser Jagdпарк wurde dann von Joseph II. 1766 umgewidmet und das große Areal den WienerInnen als Erholungsgebiet und Freizeitpark geschenkt. Weil der Kaiser auch die Errichtung von Gastronomieständen genehmigte, dauerte es nicht allzu lange, bis am Rande des einstigen Jagdreviers der Vorläufer des heutigen „Wurstelpraters“ entstand. Erste

⁶⁷ Vgl. Schößler, Franziska: Einführung in die Dramenanalyse. 2. aktualisierte und überarbeitete Aufl. Stuttgart: Metzler Verlag 2017, S. 147f.

⁶⁸ Schnitzler, Arthur: Reigen. Edition. Werke der Weltliteratur. Hamburg: Gröls Verlag 2020, S. 6.

⁶⁹ <https://www.wien.gv.at/verkehr/brueckenbau/kanalbruecken/augarten.html> (Stand: 21.03.2020)

⁷⁰ Schnitzler, Arthur: Reigen. Edition. Werke der Weltliteratur. Hamburg: Gröls Verlag 2020, S. 11.

⁷¹ Vgl. Lindinger, Michaela: Die Hauptstadt des Sex. Geschichte & Geschichten aus Wien. Wien: Amalthea Signum Verlag 2016, S. 71.

Gastbetriebe wurden errichtet, Wirte, Kaffeesieder und Lebzelter siedelten sich an den Rand des Praters. Schaukeln, Ringelspiele und Kegelbahnen folgten.⁷² Somit war der „Vorläufer“ des „eigentlichen“ Praters, wie wir ihn heute kennen geboren.

Da aber dieses sehr große, offene Gelände mit seinen vielen Hecken, und Waldstücken geradezu perfekt für die Ausübung der Profession von Prostituierten war, wurde schon in der Eröffnungsnacht folgendes von einem „Zivilkommissär“, welcher unter Maria Theresia diente, berichtet:

„Insgesamt überraschte ich abseits des Volksgetümmels 102 Männer aller Altersgruppen, die sich mit mehr oder minder hübschen Huren vergnügten. [...] Meine Kollegen haben Ähnliches zu berichten. Die wenigen Liebespäpchen fallen gar nicht ins Gewicht [...].“⁷³

Geschichte der Prostitution in Wien - ein kleiner Exkurs

Die Autorin Michaela Lindinger schreibt, dass „herumstreunende Frauenspersonen“ besonders gefährdet waren, von solchen „Ethikkommissaren“ der Kaiserin aufgegriffen zu werden. Unter „herumstreunend“ wurde in etwa alles verstanden, was ein junges Mädchen dazu bewegen könnte, sich außer Haus aufzuhalten. Lindinger meint:

Besonders widerwärtig fand Maria Theresia die Kellnerinnen in unzähligen Schenken der Stadt. In ihren Augen waren die Wirtshäuser mehr oder weniger gut getarnte Bordelle, die es auszuräuchern galt.⁷⁴

Da sich am Rande des Praters eine Vielzahl solcher Wirtsstuben befand, waren auch diese von den Durchsuchungen dieser „Ethikkommissare“ nicht ausgenommen.

Im Jahr 1174 trat in Wien ein Gesetz in Kraft, dem zufolge es Frauen nicht mehr gestattet war in öffentlichen Lokalen zu arbeiten. Wurde ein Wirt mit weiblicher Bedienung erwischt, verlor er dadurch seine Schank-Konzession, was viele Wirtshausbetreiber in den Ruin trieb. Aber nicht nur der Arbeitgeber bekam sein Fett ab. Drakonische Strafen erwarteten diese Kellnerinnen und jungen Mädchen, falls diese der Prostitution oder der Sexarbeit auch nur verdächtigt wurden.⁷⁵ Alleine der Verdacht auf Prostitution reichte damals aus, um diese Mädchen von den Ethikkommissaren abholen und verhaften zu lassen.⁷⁶

⁷² Vgl. <https://www.praterwien.com/prater/spass-in-wien/geschichte/> (Stand: 11.08.2020)

⁷³ Lindinger, Michaela: Die Hauptstadt des Sex. Geschichte & Geschichten aus Wien. Wien: Amalthea Signum Verlag 2016, S. 71.

⁷⁴ Ebd., S. 71.

⁷⁵ Ebd., S. 70f.

⁷⁶ Ebd., S. 70f.

Unter Maria Theresias Regentschaft wurden an öffentlichen Plätzen dann sogenannte „Disziplinierungsmaßnahmen“ durchgeführt, wie etwa das Auspeitschen von Kellnerinnen, die bis auf das Unterhemd ausgezogen in einen Sack gesteckt wurden oder am Kirchentor festgebunden wurden. Vielmals wurde den Delinquenten der Kopf rasiert und oder mit Teer bestrichen und die Frau als „Huer“ (heutzutage ausgesprochen Hure) oder „Sexarbeiterin“ gebrandmarkt, an dem sich der Pöbel austoben durfte. Viel gefürchteter als diese öffentlichen Demütigungen waren unter den Frauen jener Zeit die staatlichen Spinnhäuser, Einrichtungen die als „Besserungsanstalten“ bezeichnet wurden, aber in ihrer Form und Grausamkeit, mehr Ähnlichkeit mit Gefängnissen aufwiesen. Diese Einrichtungen waren gefürchtet und falls es dennoch zu solchen Schauprozessen kam, wurden die geschundenen Frauenzimmer nach dem öffentlichen Auspeitschen in ebensolche Einrichtungen eingewiesen.

Im allerschlimmsten Fall aber - und es ist fast ein Kuriosum, dass es zu den Spinnhäusern noch eine Steigerungsstufe gibt - wurden diese Prostituierten einmal im Jahr auf große Kähne an der Donau verladen, zusammen mit politischen Gegnern, Dieben, Protestanten Obdachlosen und Alkoholikern und somit aus dem Kaiserreich abgeschoben. Es handelte sich bei dieser „Abschiebeaktion“ um den „Temesvarer Wasserschubs“, welcher zwar namentlich lustig anmutet, aber darauf zurückführt, dass die Prostituierten während der Überfahrt dieser Abschiebeaktion auch in sehr großer Anzahl Suizid begangen und sich mit einem kleinen „Schubs“ das aussichtslose Leben nahmen.

7.2.3 Der junge Herr und das Stubenmädchen (3. Szene)

In der dritten Szene wird nun kein dezidiertes Ort erwähnt. Die Leserschaft Schnitzlers erfährt zwar, dass es sich, der Räumlichkeit halber, um ein schickes Haus mit allerhand Bediensteten handeln muss. Die Eltern des jungen Herrn sind gerade auf dem Lande, die Köchin hat Ausgang und nur das Stubenmädchen ist außer dem jungen Herrn zu Hause, was dem jungen Herrn in die Hände spielt, dass er seiner Bediensteten näherkommen bzw. sich dieser aufdrängen kann.⁷⁷

7.2.4 Der junge Herr und die junge Frau (4. Szene)

Anders verhält es sich bei der nächsten Szene. Hierbei wird ein kleines Apartment in der Schwindgasse erwähnt. Diese Straße liegt im gutbürgerlichen 4. Wiener Gemeindebezirk Wieden und befindet sich nicht weit entfernt vom Karlsplatz, der Secession bzw. vom Naschmarkt. Ein Salon mit Kamin und Schlafzimmer und ein Himmelbett, welches am Ende des

⁷⁷ Vgl. Schnitzler, Arthur: Reigen. Edition. Werke der Weltliteratur. Hamburg: Gröls Verlag 2020, S. 20.

Parkettholzbodens steht, wird genauer beschrieben, um die allgemeine Stimmung auf das Eintreffen der jungen Frau zu stilisieren und vorzubereiten.⁷⁸

7.2.5 Die junge Frau und der Ehemann (5. Szene)

In dieser Szene erfahren wir über die Lokalität sehr wenig. Lediglich ein behagliches Schlafgemach wird beschrieben.⁷⁹ Es ist halb elf Uhr nachts und die junge Frau und der Ehegatte legen sich gerade zu Bette. In netter Manier wird zwischen den beiden über all jene Vorerfahrungen geplaudert und die junge Frau ist ganz interessiert an den möglichen Verehrerinnen ihres Gatten. Einmal jedoch werden die Flitterwochen der beiden in Venedig erwähnt. Da Venedig als Stadt der Liebe gilt, ähnlich dem französischen Pendant in Paris wird gemeinsam über die Vergangenheit sinniert:

Die junge Frau. Weißt du, woran ich heute denken muß?

Der Gatte. Woran mein Schatz?

Die junge Frau. An ... an ... an Venedig.

Der Gatte. Die erste Nacht ...⁸⁰

Wie wir hierbei erfahren, könnte es sich also nicht nur um die Flitterwochen handeln, sondern prinzipiell um das „erste Mal“ zwischen Emma und ihrem Karl.

7.2.6 Der Gatte und das süße Mädchel (6. Szene)

Ganz anders verhält es sich bei der nächsten Szene, die sich im „Cabinet particulier“, französisch für Privatraum oder Nebenzimmer, im Riedhof zuträgt.⁸¹ Dieser Riedhof, ein wahrscheinlich fiktives gutbürgerliches Restaurant mit „Chambres séparées“, eben erwähnten Privaträumen, ist im kleinbürgerlichen 8. Wiener Gemeindebezirk, der Josefstadt angesiedelt. Solche Gaststätten mit zusätzlich mietbaren Zimmern wurden öfter für Annäherungen ans andere Geschlecht gegen einen „kleinen“ Aufpreis von etwaigen Herren genutzt, so wie es in diesem Falle auch von Schnitzler genauer beschrieben wird.

Was ebenfalls erwähnt wird, ist dass der Gatte das süße Mädchel schon des Öfteren auf einer Straße im 1. Bezirk gesehen hat. Des Öfteren ist in diesem Falle auch eine eher höfliche Umschreibung für das was man heute wahrscheinlich als Stalking bezeichnen würde, aber das wäre nun ein ganz anderes Kapitel, also schärfen wir unseren Blick wieder auf das Thema der

⁷⁸ Vgl. ebd., S. 28.

⁷⁹ Vgl. ebd., S. 51

⁸⁰ Ebd., S. 63

⁸¹ Vgl. Koebner, Thomas: Arthur Schnitzler Reigen. Erläuterungen und Dokumente. Stuttgart: Reclam Verlag 1997, S. 7.

Lokalitäten. Es handelt sich hierbei um die Singerstraße, welche genau zwischen dem Stephansdom, dem Wiener Wahrzeichen, und dem Stadtpark liegt.

Der Gatte. Jetzt sag‘ einmal ... Du hast mich schon früher bemerkt gehabt, was?

Das süße Mädel. Natürlich schon in der Singerstraßen.

Der Gatte. Nicht heut mein‘ ich. Auch vorgestern und vorgestern, wie ich dir nachgegangen bin.⁸²

Ob hier Schnitzler bewusst eine Linie zwischen Kirche und Moral und (Stadt)park und Vergnügen bzw. der offensichtlichen Verführung einer Kindfrau durch einen erwachsenen Mann gezogen hat, kann nur gemutmaßt werden. Interessant ist der Gedanken schon, nur ob sich solche Mutmaßungen und Hypothesen je bestätigen lassen, ist eine andere Geschichte.

Was jedoch in der Szene deutlich beschrieben wird, sind die näheren Lebensumstände des jungen Mädchens denn wahrlich beschreibt sich das 19-jährige Mädchen - als der Herr sie nach ihrem Leben fragt - als sorgsam und verantwortungsvoll ihren Geschwistern und der Mutter gegenüber. Es stellt sich während der gemeinsamen Unterhaltung im Nebenzimmer des Riedhofes auch schnell heraus, dass der Ehemann Karl zurzeit gar nicht mehr in Wien wohnt, sondern mittlerweile in Graz sesshaft geworden ist,⁸³ eben mit jener jungen Frau Emma, aus der vorherigen Szene. Das wirft die Frage auf, ob sich die vorherige Szene mit der jungen Ehefrau Emma noch auf die gemeinsame Zeit in Wien bezieht oder das Geschehen schon in der Steirer Hauptstadt angesiedelt ist, und ob sich Karl hier offensichtlich mit einer Notlüge aus der Affäre stiehlt, oder Schnitzler einen kleinen Zeitsprung vorgenommen hat.

7.2.7 Das süße Mädel und der Dichter (7. Szene)

In dieser Szene, die sich ebenfalls in Wien in einer kleinen Zimmerwohnung abspielt, wird der Ort des Geschehens nicht offensichtlich erwähnt. Zwar wird auf einen längeren, der Szene vorangegangenen, Spaziergang in Weidling am Bach verwiesen, ein kleiner Ort der sich westlich von Wien befindet⁸⁴, aber der Spaziergang im Grünen dürfte auch schon eine Weile her sein, da sich die Szene zwischen dem jungen Mädchen und dem ach so begabten Dichter und Schriftsteller Robert, welcher den Künstlernamen Biebitz trägt, offensichtlich am Abend abspielt, da er dem süßen Mädel vorschlägt, sie könnten noch gemeinsam „nachtmahlen“ gehen.⁸⁵ Diese

⁸² Schnitzler, Arthur: Reigen. Edition. Werke der Weltliteratur. Hamburg: Gröls Verlag 2020, S. 68.

⁸³ Vgl. Schnitzler, Arthur: Reigen. Edition. Werke der Weltliteratur. Hamburg: Gröls Verlag 2020, S. 85.

⁸⁴ Vgl. Koebner, Thomas: Arthur Schnitzler Reigen. Erläuterungen und Dokumente. Stuttgart: Reclam Verlag 1997, S. 7.

⁸⁵ Vgl. Schnitzler, Arthur: Reigen. Edition. Werke der Weltliteratur. Hamburg: Gröls Verlag 2020, S. 85.

schlägt das Angebot zum gemeinsamen „Souper“ aber sofort aus, da sie befürchtet von irgendeinem Bekannten gesehen und erkannt zu werden.

7.2.8 Der Dichter und die Schauspielerin (8. Szene)

Die Szene beginnt in einem Zimmer in einem Gasthof auf dem Land. Wo genau sich dieser befindet ist unklar. Aber in der Beschreibung wird die Lokalität als sehr idyllisch beschrieben, zwei Stunden von Wien entfernt und in völliger Einsamkeit.⁸⁶ Auch wird klar, warum die Schauspielerin diesen Ort ausgewählt hat.

Dichter. Warst du hier schon einmal?

Schauspielerin. Ob ich hier schon war? Ha! Hier hab‘ ich jahrelang gelebt!

Dichter. Mit wem?

Schauspielerin. Nun mit Fritz natürlich.⁸⁷

Die Schauspielerin kennt also den Ort des Geschehens und hat diesen offensichtlich aus Gründen, die nur ihr bekannt sind, mit Robert aufgesucht. Sei es nun um nicht mit dem Dichter gemeinsam in Wien gesehen zu werden, aus Angst davor erkannt zu werden, oder sei es aus sentimentalen Gründen, weil der Ort sie an ihre Jugendliebe Fritz erinnert. Fest steht, dass die stille Natur als Treffpunkt von Dichter und Schauspielerin gewählt wurde, im krassen Gegensatz zu der Großstadt Wien.

Zu dieser Divergenz der Orte gibt es noch zusätzliche Informationen im Hinblick auf das offene Drama. Die Wahl der Ortschaften und Kontrasträume, schreibt Franziska Schöblier, war für diese Zeit wegweisend:

Entwirft ein dramatischer Text mehrere Lokalitäten, so stehen diese in einem bestimmten Verhältnis zueinander, häufig in dem des Kontrastes. Besonders beliebt ist die Opposition von Hof/Wald und Stadt/Land bzw. Natur, die in hohem Maße ideologisch aufgeladen ist, denn die Natur gilt gemeinhin als Ort freier Entfaltung, während Stadt und Hof Räume der Domestikation und des Zwangs darstellen.⁸⁸

In diesem Sinne spricht Schöblier von bürgerlichen Kontrasträumen, wenn sie meint, dass häufig ein Gegensatz von Land und Stadt bzw. Privaträumen und Öffentlichkeit in den Dramen des 18. und 19. Jahrhunderts herrschte und diese zyklische Raumstruktur, die auf dem Kontrast zweier Orte basiert, meist psychische sowie gesellschaftliche Veränderungen ausdrücke.⁸⁹

⁸⁶ Vgl. ebd., S. 107.

⁸⁷ Ebd., S. 107.

⁸⁸ Schöblier, Franziska: Einführung in die Dramenanalyse. 2. aktualisierte und überarbeitete Aufl. Stuttgart: Metzler Verlag 2017, S. 148.

⁸⁹ Vgl. ebd., S. 148f.

Dieser Kontrast wird in dieser Szene deutlich von Schnitzler herausgearbeitet, wenn er mehrere Male auf die idyllische Natur wie etwa das Zirpen von Grillen oder das Quaken von Fröschen im Teich nahe dem Gasthauszimmer durch die Figur Roberts aufmerksam macht und gleichsam die strenge Geste und das beleidigende Auftreten der Schauspielerin entgegenstellt. Natur und Stille auf der einen Seite und die Großstadt mit all ihren Theatern und Intrigen und Ränkeschmieden auf der anderen Seite.⁹⁰

7.2.9 Die Schauspielerin und der Graf (9. Szene)

Auch der genaue Wiener Wohnort der Schauspielerin wird nicht verraten, aber ein sehr deutliches Stimmungsbild vermittelt, bevor der alternde Graf die Szene betritt. Das Schlafgemach der Schauspielerin ist sehr üppig eingerichtet und obwohl es gerade mal zwölf Uhr mittags schlägt sind die Verdunklungsrollen heruntergelassen. Auf dem Nachtkästchen brennt eine Kerze schummrig vor sich hin. Die Schauspielerin liegt indes auf ihrem Himmelbett, als der Graf das Zimmer betritt.⁹¹

Durch die Neugier der Schauspielerin erfahren wir mehr von den früheren Militärerfahrungen des Grafen, der in Ungarn als Dragonerrittmeisters in der Puszta, einem ausgedehnten Weideland, welches sich über halb Ungarn erstreckt, gedient hat und somit als Graf das letzte Überbleibsel der K.u.K. (kaiserlich und königlichen) Armee, einer (ab)sterbenden Institution, und der allmählich verblassenden Monarchie repräsentiert. Dies wird deutlich an den Gesten und der Ausdrucksweise des Grafen. Der Graf berichtet der Schauspielerin über seine Zeit beim Militär, während der er in Steinamanger, einer ungarischen Provinzstadt, die eigentlich Szombathely⁹² genannt wurde, stationiert war. Die Schauspielerin versucht stattdessen über eine der zahlreichen Amouren des Grafen mit dem Fräulein Birken Auskunft zu erfahren und erwähnt dabei ein Duell, dass er ihretwegen ausgetragen hat und nennt ihn in einem Atemzug einen Ehrenmann.⁹³

Ein Ehrenmann mag er wohl gewesen sein, das können wir ihm schwer abschreiben, aber ein sehr verwirrter wie es scheint, denn gleich nach der Erwähnung der Frau Birken sagt der Graf folgendes:

Graf. Ich weiß wirklich nicht, Fräulein, warum Sie immer auf die kleine Birken zu reden kommen.

⁹⁰ Vgl. Schnitzler, Arthur: Reigen. Edition. Werke der Weltliteratur. Hamburg: Gröls Verlag 2020, S. 114-118.

⁹¹ Vgl. Schnitzler, Arthur: Reigen. Edition. Werke der Weltliteratur. Hamburg: Gröls Verlag 2020, S. 121.

⁹² Vgl. Koebner, Thomas: Arthur Schnitzler Reigen. Erläuterungen und Dokumente. Stuttgart: Reclam Verlag 1997, S. 8.

⁹³ Vgl. Schnitzler, Arthur: Reigen. Edition. Werke der Weltliteratur. Hamburg: Gröls Verlag 2020, S. 127ff.

Schauspielerin. Das ist doch ihre Geliebte.

Graf. Wer sagt denn das?

Schauspielerin. Jeder Mensch weiß das.

Graf. Nur ich nicht, es ist merkwürdig.

Schauspielerin. Sie haben doch ihretwegen ein Duell gehabt!

Graf. Vielleicht bin ich sogar tot geschossen worden und hab's gar nicht bemerkt.⁹⁴

Dieses Bild der Verwirrtheit, welches beim Grafen nicht zu selten auf das rauschhafte Leben und wahrlich auch auf den Genuss von Alkohol zurückzuführen ist, wird in der letzten Szene dann noch deutlicher gezeichnet.

7.2.10 Der Graf und die Dirne (10. Szene)

Auch in der letzten Szene wird nicht genau offeriert, wo sich diese zuträgt, dafür in aller Ausführlichkeit beschrieben, wie das ärmliche Zimmer der Dirne Leocadia, die wir seit der ersten Szene kennen, aussieht:

Morgen, gegen sechs Uhr. Ein ärmliches Zimmer; einfenstrig, die gelblich-schmutzigen Rouletten sind heruntergelassen. Verschlissene grünliche Vorhänge. Eine Kommode, auf der ein paar Photographien stehen und ein auffallend geschmackloser, billiger Damenhut liegt. Hinter dem Spiegel billige japanische Fächer. Auf dem Tisch, der mit einem rötlichen Schutztuch überzogen ist, steht eine Petroleumlampe, die schwach brenzlich brennt; papierener, gelber Lampenschirm, daneben ein Krug, in dem ein Rest von Bier ist, und ein halb geleertes Glas. Auf dem Boden neben dem Bett liegen unordentlich Frauenkleider, als wenn sie eben rasch abgeworfen worden wären.⁹⁵

Dieses Bild vermittelt sehr deutlich, wie es den Sexarbeiterinnen der damaligen Zeit ergangen sein muss.

Der Graf glaubt zunächst, dass zwischen ihm und Leocadia nichts vorgefallen sei, immerhin lasse er sich mit solchen Frauenzimmern ja gar nicht ein. Er will sich schon unentdeckt aus dem Staub machen, als das junge Mädchen neben ihm aufwacht. Wozu der Graf bemerkt:

Graf. Wenn man nur das Kopferl sieht, wie jetzt ... beim Aufwachen sieht doch eine jede unschuldig aus ... meiner Seel, alles mögliche könnt' man sich einbilden, wenn's nicht so nach Petroleum stinken möchte'...⁹⁶

⁹⁴ Schnitzler, Arthur: Reigen. Edition. Werke der Weltliteratur. Hamburg: Gröls Verlag 2020, S. 129.

⁹⁵ Ebd., S. 138.

⁹⁶ Ebd., S. 140.

Nach einem kurzen Gespräch über das Alter Leocadias wird über die Situation der leichten Mädchen genauer diskutiert, wobei der alternde Graf wirkt als habe er einen Schuld- oder Helferkomplex gegenüber der jungen Dirne, die ihr Leben aber nicht als so schlimm und schauerhaft empfindet, wie es der Graf tut. Und der Graf, der noch immer davon überzeugt ist, dass zwischen den beiden nichts vorgefallen sei, wird schlussendlich doch über sein Zutun und seinen Beitrag informiert:

Graf. Also, was meinst denn? Glaubst, du g'fallst mir nicht?

Dirne. Warum soll ich dir denn nicht g'fallen? Bei der Nacht hab ich dir schon g'fallen.

Graf. Du g'fallst mir auch jetzt.

Dirne. Aber bei der Nacht hab' ich dir besser g'fallen.⁹⁷

An dieser Stelle wird deutlich, dass der Graf kein Unschuldslamm ist, wie er zu glauben scheint. Zwar dürfte der Graf nach dem eigentlichen Akt gleich eingeschlafen sein, nachdem die Dirne ja beschreibt, wie die beiden am Divan versunken sind. Erinnern kann er sich aber an gar nichts mehr.

Dirne. Aber gleich bist eing'schlafen.

Graf. Gleich bin ich ... So ... Also so war das!...

Dirne. Ja, Bubi. Du mußt aber ein' ordentlichen Rausch g'habt haben, daß dich nimmer erinnerst.⁹⁸

Und diese Verwirrtheit spiegelt sich auch in dem Abgang wider, wenn er, der Graf vor die Haustüre tritt und dem Stubenmädchen im Gang einen guten Abend wünscht, obwohl es gerade morgen wird.

Graf. Ja. (Im Vorzimmer.) Also ... Es wär' doch schön gewesen, wenn ich sie nur auf die Augen geküßt hätt'. Das wäre beinahe ein Abenteuer gewesen ... Es war mir halt nicht bestimmt. (Das Stubenmädel steht da, öffnet die Thür.) Ah - da haben S' ... Gute Nacht. –

Stubenmädchen. Guten Morgen.

Graf. Ja freilich ... guten Morgen ... guten Morgen.⁹⁹

⁹⁷ Ebd., S. 147.

⁹⁸ Ebd., S. 148.

⁹⁹ Ebd., S. 148

7.3 Raum, Ort, Lokalität in Rhea Krcmárovás „Reigen Reloaded“

Die Autorin, die im Sinne eines 2007 entstandenen AutorInnen-Projekts der Wiener Wortstätten einen Theatertext sehr ähnlich im Aufbau dem Schnitzler'schen Original „Reigen“ produziert hat, schreibt schon zu Beginn ihres Stückes, nach Aufzählung der auftretenden Akteure und Handlungsträger, dass sich ihr modernes Drama in der heutigen Zeit abspielt. Sie schreibt schlicht: „wien. jetzt“¹⁰⁰ und gibt damit auch den Spielort ihres Dramas preis.

7.4 Gemeinplätze anstatt realer Örtlichkeit(en)

Genauere Orte, oder Stadtteile werden von der Autorin Krcmárová eher vermieden. Erwähnt werden also eher Treffpunkte anstatt realer Anhaltspunkte. Jedoch diese werden sehr allgemein beschrieben oder gehalten. „Ein Cafe‘, ein Park in der Innenstadt“ usw. Durch diese „Gemeinplätze“ wird aber eine Austauschbarkeit von ihren „Spielfiguren“ erst garantiert und ermöglicht. Gleichzeitig wirken die Annäherungen und das Balzverhalten der jeweiligen Akteure daher auch alltagsgetreuer und realistischer.

Obwohl das Werk von Krcmárová schon 2007 veröffentlicht wurde, sind die Dialoge immer noch auf die jetzige Zeit gut übertragbar. Dies liegt aber vermutlich auch an dem aktuellen „Chat- und Flirtgehebe“ der Generation der „Millenials“.

7.5 Szenenanalyse „Reigen Reloaded“

7.5.1 Spiritsoulmate (1. Szene)

Was einem hierzu schon vor dem eigentlichen Beginn der Szene auffällt ist die Eigenheit, dass es sich in dieser Begebenheit nicht um zwei physisch anwesende Personen handelt, sondern nur um eine. Zwar wird von Seiten „Spiritsoulmates“ her mit ihrer Bekannten über Handy, Smartphone kommuniziert, somit stellt diese Szene keinen inneren Monolog, oder Gedankengang der Figur dar, aber ein(e) zweite(r) Akteur(in) wird hier nicht konkret erwähnt.

Spiritsoulmate steht also vor einem Lokal in Wien, es wird hier nicht dezidiert darauf eingegangen wo sich dieses Lokal befindet, und wartet darauf, dass ihr Date mit der klingenden Alliteration „Prinz Porsche“ zu dem vereinbarten Treffen auftaucht. Während sie auf den angebeteten Mann ihrer Träume wartet, erzählt sie ihrer Freundin im Schnelldurchlauf von dieser guten Partie:

¹⁰⁰ Krcmárová, Rhea: Reigen Reloaded. In: wortstaetten n°2. anthologie. das buch zum interkulturellen autorenprojekt >wiener wortstaetten< 2007. Hrsg. von Hans Escher u. Bernhard Studlar. Wien: edition exil 2007, S. 64.

„perfekt. einfach nur perfekt, sag ich dir! der mann ist perfekt. [...] der mann ist alles, auf das ich mein ganzes leben gewartet habe... [...] schön groß... fast einundneunzig sogar... diese wunderschönen grünen augen... dieses lächeln... [...] frisch geschieden, der arme kerl... aber schön für mich... [...] akademiker, natürlich... zahnarzt... [...] wunderschöne ausstrahlung... männlich... sehr männlich... charisma... oh ja... und im anzug... lecker, lecker...“¹⁰¹

Durch das Gespräch erfährt man, dass „Spiritsoulmate“ bei ihrer Onlinepartnersuche und ihrer Partnerwahl doch sehr auf Oberflächlichkeiten versteift ist und den Mann ihrer Träume, an Dingen wie sozialem Status, seiner beruflichen Karriere und dem besagten Luxuswagen, einem Porsche, festmacht.

Der Wendepunkt, mit einer gewissen Portion Situationskomik versehen, passiert in der ersten Szene, als „Prinz Porsche“ dann doch endlich aus seinem Wagen aussteigt sich nach dem Date „Spiritsoulmate“ umsieht, dann aber wieder in seinen Wagen steigt und davonfährt.

Spiritsoulmate kann die Tatsache „abgesetzt oder versetzt“ zu werden, gar nicht fassen und ist am Boden zerstört, als der Mann, den ihr das Universum doch prophezeit hat, ihr vor den Augen davonbraust:

„nein! das glaub ich nicht. er ist einfach... der kann doch nicht... der kann doch nicht einfach... nicht einfach, ohne mich... was sagst ... das kann nicht, darf nicht! nicht noch so einer! nicht noch einer! neeeeeein!!!!“¹⁰²

So komisch diese Szene von „Spiritsoulmate“, die den Witz an ihre gestellten Ambitionen und Oberflächlichkeiten die sie an einer Beziehung zu einem „Seelenverwandten“, wie man das ins deutsche wohl übersetzen würde, voraussetzt oder sucht und sogar schon im Nick bzw. Namen ersichtlich vor sich her trägt, zeigt zu guter Letzt warum diese Anbahnung schon von vorherein unter keinem guten Stern steht. Genauer entpuppt sich der Leserschaft, warum dieses Date, sowie von „Spiritsoulmate“ geplant, dann doch nicht zu Stande gekommen ist:

„an mir? bist du wahnsinnig? an mir? was soll denn an mir... ich meine, ich bin akademikerin... gute familien... natürlich bin ich kein blondes puppi... gut, das photo ist ein bissi... entschuldige, so sehr hab ich mich seit der sponson auch nicht verändert... was soll das heißen? du weißt doch, wie sie sind, verdammt noch mal... ja, oberflächlich halt! und wenn er mich erst besser kennt...“¹⁰³

Diese Oberflächlichkeiten, welche die junge Frau im Namen trägt, oder auch nicht, werden ihr letztlich bei dem vermeintlich nicht zustande kommenden Date zum Verhängnis, da ihr „Prinz Porsche“ wahrscheinlich ebenso oberflächlich beim Dating oder der Partnersuche und

¹⁰¹ Ebd., S. 67.

¹⁰² Ebd., S. 68.

¹⁰³ Ebd., S. 68.

Partnerwahl vorangeht, wie die „Seelenverwandte“, welche er soeben am Straßenrand zurückgelassen hat.

7.5.2 Spiritsoulmate, Reikimeister (2. Szene)

Anders scheint es für die junge Dame beim Date mit dem Reikimeister abzulaufen. Den trifft Spiritsoulmate auf einer Sitzbank in einem Park. Aber auch dieses Date, welches von Anfang an so wirkt, als würde alles richtig gut passen und dieses Treffen unter einem besseren Stern stehen, wird ebenso je erschüttert und schlägt ins ganze Gegenteil um.¹⁰⁴

Lediglich ein wenig Wortwitz kommt beim Durchlesen der Szene von Rhea Krcmárová ans Tageslicht, als Spiritsoulmate und der Reikimeister gerade über ihre gemeinsamen Sternzeichen diskutieren und der Reikimeister gefragt wird:

SPIRITSOULMATE: wissen sie zufällig, wie ihre häuser stehen?

REIKIMEISTER: nun, ich hab da eines in mödling...

SPIRITSOULMATE: nein, nein, im horoskop...¹⁰⁵

Mit dem Einsatz der Horoskop-App, auf die „Spiritsoulmate“ viel Wert legt, namentlich dem „Marsmobil“, wird dann dem Treffen auch ein jähes Ende gesetzt, nachdem die App der Frau verrät, dass die beiden Sternzeichen so gar nicht zueinander passen und korrelieren. Somit ist das Date für Spiritsoulmate mehr oder weniger gelaufen:

SPIRITSOULMATE: das ist verheerend! verheerend! schlimmer geht's nicht!

REIKIMEISTER: kommen sie! das ist jetzt aber wirklich nicht wichtig!

SPIRITSOULMATE: das war mein exmann auch! löwe mit wassermann! schlimmer geht's nicht.¹⁰⁶

Spiritsoulmate geht aber in ihrer Verzweiflung noch einen Schritt weiter, als sie dem Reikimeister einen seiner Heilsteine, welchen er ihr vorher aufgelegt hat, zurückwirft und mehr oder weniger aggressiv reagiert:

SPIRITSOULMATE: sie haben mich angelogen!

REIKIMEISTER: ich dachte... ich wusste nicht.

SPIRITSOULMATE: sie sind genauso schlimm wie all die anderen spinner! und ich hab ihnen geglaubt! oh gott, sie haben meine aura berührt!

REIKIMEISTER: komm, jetzt stell dich nicht so an!

¹⁰⁴ Vgl. ebd., S. 70f.

¹⁰⁵ Ebd., S. 76.

¹⁰⁶ Ebd., S. 79.

SPIRITSOULMATE: wassermann! da! Nehmen sie ihren lapis! da (*wirft ihm den stein mit aller kraft an den kopf*)

REIKIMEISTER: ahh! bist du wahnsinnig. sofort beruhigst du dich und kommst her! [...]

SPIRITSOULMATE: schwindler! betrüger! schwein! schwein! (*tritt sein schienbein*) ich hasse sie! sie... sie... mann... (*schlägt ihm ihre tasche um die ohren*)¹⁰⁷

7.5.3 Auramagier, Willendorfmädchen (3. Szene)

Auch in der nächsten Szene wie auch dem Prinzip des Reigens entsprechend, treffen wir wieder auf den „Reikimeister“, nur dass er sich bei dem zweiten Treffen als „Auramagier“ ausgibt.

Das Treffen mit der etwas beleibteren Sängerin und Opernliebhaberin findet in einem Kaffeehaus, genauer gesagt im Hinterzimmer desselben statt.¹⁰⁸ Auch dieser Ort erinnert stark an das „Cabinet particulier“ im Riedhof oder auch „Chambres séparées“ aus der Szene Schnitzlers, wo der Gatte sich mit dem süßen Mädels vergnügt und erinnert schon sehr an Schnitzlers Szene zwischen dem Gatten und dem süßen Mädels, nur dass hier kein Schaumbaiser geschlürft wird und es auch zu keinen sexuellen Vergnügungen kommt. Zu so etwas kommt es bei der Autorin Rhea Krcmárová ja nicht wirklich oder ehrlicherweise gar nicht. Eher scheitern die Figuren immer kurz bevor es zu einer eigentlichen Vereinigung kommt an sich selbst, oder an den falschen Gegebenheiten oder Erwartungen. Ebenso sind Verwechslungen, Missinterpretationen an der Tagesordnung. Aber darauf gehen wir im späteren Verlauf noch genauer ein. Nun aber zum Treffen im Hinterzimmer des Kaffeehauses, wo der Heilpraktiker sehr direkt zum Willendorfmädchen spricht:

AURAMAGIER: man sagt, die sängerinnen seien die besten liebhaberinnen

WILLENDORFMÄDCHEN: oh? wirklich?

AURAMAGIER: natürlich. der beckenboden. die leidenschaft kommt ja aus dem beckenboden, nicht wahr? ein gut durchbluteter lebendiger beckenboden ist ja essenziell...

WILLENDORFMÄDCHEN: da haben sie recht... woher wissen sie das?

AURAMAGIER: ich bin energitherapeut. Meine spezialität sind chakren... und aura... vor allem aura...

WILLENDORFMÄDCHEN: oh... das haben sie also gemeint... mit auramagier...

AURAMAGIER: na was denn sonst?

¹⁰⁷ Ebd., S. 79.

¹⁰⁸ Vgl. ebd., S. 82.

WILLENDORFMÄDCHEN: ich dachte, das ist ein wortspiel mit auris... also ohren auf latein... [...] und ich dachte, sie hätten ein gutes gehör... also kein musiker... na ja, wirklich schade...¹⁰⁹

Nachdem der Auramagier die Amateursängerin sehr unsanft massiert und durchgeknetet hat stellt sich heraus, dass auch er nicht der Vorstellung der jungen Frau entspricht, und dieser wird sehr ausfällig und beleidigend ihr gegenüber.¹¹⁰

Wütend und verletzt und von dem oberflächlichen Macho gekränkt verlässt die junge Dame das Kaffeehaus, woraufhin der Auramagier schon zu seinem nächsten Date Termin über geht:

AURAMAGIER: adieu kleine fette kuh, viel spaß beim suchen! verdammt... das ist wohl heute... na ja... (*nimmt sein handy*) hallo... springende pantherfrau... ja? genau... hier ist der chakrenschamane... genau... aus dem forum für spirituelle sexualität... wollen wir uns heute abend ganz spontan über das entpanzern unterhalten... fein...¹¹¹

7.5.4 Willendorfmädchen, Wikingersuchtwalküre (4. Szene)

In der vierten Szene trifft das beleibtere Mädchen auf einen sehr viel netteren Mann, der sich per Chatnamen „Wikingersuchtwalküre“ nennt. Die beiden Figuren treffen sich in einem netten Restaurant irgendwo in den inneren Bezirken und sind gerade dabei eine Nachspeise auszuwählen.¹¹² Dieses Treffen, gelingt jedoch auch nicht, da sich die Dame von dem jungen Herrn sehr schnell überfordert fühlt, da sich dieser viel zu aufdringlich der jungen Frau gegenüber annähert und verhält:

WIKINGERSUCHTWALKÜRE: nein... aber sie sind schön... wunderschön... üppig... rund... sinnlich... ah, wie schön wäre es, sie mal nach salzburg zu den festspielen auszuführen... ich in paradeuniform... sie im dirndl... sie würden göttlich aussehen im dirndl. danach schön essen und dann...

WILLENDORFMÄDCHEN: dann? geht es noch weiter?

WIKINGERSUCHTWALKÜRE: das war erst der anfang. dann wir beide im hotel. sacher oder hirsch, jedenfalls was ganz was schönes. ein drink, noch ein häppchen vielleicht... und dann... oh, meine schöne, wie freue ich mich schon darauf, sie in meine klauen zu bekommen.¹¹³

Das Willendorfmädchen, sichtlich überfordert und nach Worten ringend, wird je unterbrochen durch den Wortschwall ihres Gegenübers. So wird ihr sehr schnell klar, dass sich die Vorstellungen von ihr und ihrem Gegenüber deutlich unterscheiden:

¹⁰⁹ Ebd., S. 83f.

¹¹⁰ Vgl. ebd., S. 88ff.

¹¹¹ Ebd., S. 91.

¹¹² Vgl. ebd., S. 92.

¹¹³ Ebd., S. 98.

WIKINGERSUCHTWALKÜRE: walküre der leidenschaft. ich kann uns direkt sehen. wir beide im hotelzimmer, sie und ich... und... eine schüssel schlagobers!

WILLENDORFMÄDCHEN: ähmmm... schlagobers???

WIKINGERSUCHTWALKÜRE: oh ja... schlagobers... das werde ich dann ganz genüsslich über ihre üppigen kurven verteilen... eine weiße, üppige spur ziehen. jedes tal, jeden hügel... und dann meine zunge auf ihren brüsten... [...]¹¹⁴

Die junge Dame verlässt dann still und heimlich das Rendezvous, in dem sie zu dem älteren Herrn sagt, sie müsse schnell mal auf die Toilette sich frisch machen und sich dann davon-schleicht, aber nicht ohne noch einen Zettel zu hinterlassen:

WIKINGERSUCHTWALKÜRE: was zum teufel... (*liest*) tut mir leid... das ist mir zu viel. sie sind sehr nett, aber ich habe nicht viel erfahrung mit männern. ehrlich gesagt gar keine. und... tut mir leid.¹¹⁵

7.5.5 Wikingersuchtwalküre, Hello Kitty (5. Szene)

In dieser Szene befinden wir uns in der Wohnung des „Wikingers“, mehr wird dazu nicht ver-raten, außer dass sich die beiden handelnden Figuren gerade beim Kochen befinden.¹¹⁶ Der Hobbykoch und Genießer hat sich dieses Mal, sein Date direkt nach Hause geholt und ist gerade dabei die frischen Steaks vorzubereiten, welche er direkt vom Meisl am Graben zu diesem speziellen Anlass mitgenommen hat. Auch frische Heidelbeeren vom Naschmarkt hat er am Nachhauseweg eingekauft, was darauf schließen lässt, dass sich die Wohnung des Wikingers irgendwo in der Inneren Stadt befindet. Was der „Wikinger“ erfreut feststellen muss, ist, dass die schlanke junge Frau auch dem üppigen Nachttisch nicht abgeneigt ist:

HELLO KITTY: gott, freu ich mich auf den nachttisch... mit schlagobers hoffent-lich.

WIKINGERSUCHTWALKÜRE: sie mögen schlagobers?

HELLO KITTY: und ob. hab ich doch geschrieben. je üppiger der nachttisch, umso besser. und was wäre eine torte ohne schlagobers, hm? ich weiß genau, woran sie jetzt denken, sie schelm.

WIKINGERSUCHTWALKÜRE: nun... ich...

HELLO KITTY: ich denke auf allen fälle genauso. laut meinem bauchgefühl könnten sie durchwegs ein schlagoberstyp sein... mein typ wären sie auf jeden fall, mein schlagoberstyp.¹¹⁷

¹¹⁴ Ebd., S. 98.

¹¹⁵ Ebd., S. 99.

¹¹⁶ Vgl. ebd., S. 100.

¹¹⁷ Ebd., S. 104.

Dieses Treffen, wirkt so wie alle anderen, die Rhea Krcmárová in ihrem Text beschreibt, zu Beginn sehr harmonisch. Aber auch dieses wird je erschüttert, als die junge Agenturcheffin gerade einen Anruf von ihrer Sekretärin erhält, und der Wikinger aus Unachtsamkeit kurz die Pfanne aus den Augen lässt und die schönen Steaks verbrennen:

WIKINGERSUCHTWALKÜRE: scheiße... scheiße... so ein desaster! (*macht etwas mit den pfannen, die steaks fangen an, ganz furchtbar zu rauchen*) [...]

HELLO KITTY: oh mein gott, es brennt! wo ist ihr feuerlöscher? rufen sie die feuerwehr! warten sie... oh mein gott... es brennt! oh mein gott... das gute essen. [...]

HELLO KITTY: mein gott, wie konnte das passieren? sind sie wo angekommen?

WIKINGERSUCHTWALKÜRE: wie gesagt... es tut mir leid.

HELLO KITTY: jedenfalls ist unser schönes abendessen jetzt dahin. mist. so ein mist. [...] sie müssen etwas falsch gemacht haben! haben sie öl nachgegossen? das darf man nicht tun! das müssten sie doch wissen.

WIKINGERSUCHTWALKÜRE: danke für den hinweis, ich weiß, wie man kocht.¹¹⁸

Der Wikinger sehr gekränkt und beleidigt durch die Art wie ihn die junge Frau eines Besseren belehrt hat, merkt in diesem Moment sehr schnell, dass diese Frau doch nicht so zu ihm passt, wie er sich das gewünscht hätte und schickt die Frau dann fort, immerhin muss er ja noch aufräumen, lüften und Fotos für die Haushaltsversicherung machen.¹¹⁹

7.5.6 Loveshermacbook, Kuschelbär69 (6. Szene)

Bei unserer nächsten Begegnung treffen nun wieder „Hello Kitty“ aka. „Loveshermacbook“ und ein neuer Akteur im Hof des Museumsquartiers aufeinander.¹²⁰ Hier wird zum ersten Mal ein tatsächlich präserter und existierender Ort inmitten von Wien gewählt der gerade zur Mittagszeit stark von jüngeren Arbeitsmenschen der Innenstadt aufgesucht wird, um dort die Mittagspause zu verbringen. So auch „Loveshermacbook“. Sie und der „Kuschelbär69“ haben sich auf der „Maclover-Datenseite“ kennengelernt und haben sich also im „MQ“ verabredet. Aber es wird für den jungen Mann schnell klar, dass sich die junge Frau von ihrem Job selbst in ihrer Mittagspause nicht wegreißen kann, oder will. Ständig bekommt sie irgendeinen Anruf, checkt schnell dieses oder jenes für ihre neue PR-Agentur mit ihrer Assistentin Lisa am Handy.

LOVESHERMACBOOK: [...] (*handy läutet*). sorry! (*hebt ab*). lisa? ah, hat er? gut, also, kostenvoranschlag. „fabulousfingerfood“ heißen die. eher klassisch, denke ich... gut. warte, schreib ich mir auf. [...] fein, bis dann. (*legt auf*) sorry.

¹¹⁸ Ebd., S. 106ff.

¹¹⁹ Vgl. ebd., S. 109.

¹²⁰ Vgl. ebd., S. 110.

caterertroubles. wirklich. bei dem exklusiven produkt können wir nicht einfach irgendwen nehmen... das muss einfach krachen...

KUSCHELBÄR69: wie viel arbeitest du eigentlich?

LOVESHERMACBOOK: keine ahnung. viel. ist nicht ganz regelmäßig.¹²¹

Nachdem der junge 32-jährige Mann noch ein paar Mal in seiner Kommunikation unterbrochen wird, platzt ihm schlussendlich die Hutschnur. Er erzählt, dass er schon einmal so eine Businessfrau wie sie gehabt habe und dass das für ihn das Schlimmste war. Ständiger Verzicht und keine Achtung von ihm als Person.

KUSCHELBÄR69: na sicher. du... du bist doch genauso. du bist doch genau genau wie meine ex. ich hab das doch alles schon erlebt, dieses... „ich kann nicht ins bett schatzi, morgen ist der pitch, schatzi.“ Oder „leider schatzi, ich muss noch mein konzept designen, schatzi, verstehst eh, gell, schatzi?“... und weißt du, was das schlimmste war? dass sie sich sogar den sex mit mir eingetragen hat! im kalender! mit uhrzeit! das war so... so... demütigend... sag, machst du's auch nach terminkalender?¹²²

Das Zusammentreffen endet dann damit, dass „Kuschel“ die Nase voll hat von der jungen Frau und dass Cafe‘ verlässt. Die Szene endet mit Worten von „Loveshermacbook“ die sehr deutlich zeigen, dass die Kombination von ihr und dem jungen Mann überhaupt nicht gepasst hätte und wie Verständnis und die Selbstwahrnehmung der eigenen Person sehr oft divergieren können:

LOVESHERMACBOOK: [...] der war eigentlich ganz herzig, der kuschel. wirklich schade, dass er nur an sich denkt. ja lisa, jetzt bin ich ganz bei dir. also sprich... gut, nehmen wir... gut... gut...¹²³

7.5.7 Ines*in*her*head, Kuschelbär69 (7. Szene)

Die nächste Begegnung des einfühlsamen jungen „Kuschels“ findet mit Ines in einem Hotelzimmer statt, was schon zu Beginn dieses Dates darauf hinweist, dass auch hier die Vorstellungen an das Treffen divergieren. Ines nur auf das bevorstehende Sexdate ausgerichtet, geht dem jungen „Kuschel“ viel zu schnell an die Wäsche und der ist mit der Situation vollkommen überfordert und gleichweg irritiert:

INES*IN*HER*HEAD: ich brauche es.

KUSCHELBÄR69: was?

INES*IN*HER*HEAD: na dich.

KUSCHELBÄR69: jetzt?

¹²¹ Ebd., S. 113.

¹²² Ebd., S. 117.

¹²³ Ebd., S. 120.

INES*IN*HER*HEAD: sicher. [...] und jetzt die hose.

KUSCHELBÄR69: die hose?

INES*IN*HER*HEAD: (*knöpft seine hose auf*) die hose. was zum... diddlmäuse?

KUSCHELBÄR69: äh ja. ein geschenk von...¹²⁴

Aber auch die grässliche und infantile Unterwäsche schreckt Ines nicht zu sehr ab, als dass sie das Zusammenkommen nicht noch weiter vorantreiben will. Jedoch überrumpelt sie den sensiblen Kuschetypen in ihrer direkten Art zu sehr, so dass er sich schwer tut mit der halbnackten Frau neben sich, bzw. mit Erektionsproblemen kämpft, was Ines wiederum total verärgert und aus der Haut fahren lässt, so dass sie letztlich auch noch anfängt Kuschel zu beleidigen:

INES*IN*HER*HEAD: (*packt ihn. will ihn küssen. sieht an ihm hinunter*) na super.

KUSCHELBÄR69: was denn?

INES*IN*HER*HEAD: na was?

KUSCHELBÄR69: ich...

INES*IN*HER*HEAD: da! schau!

KUSCHELBÄR69: das ist mir noch nie! [...]

INES*IN*HER*HEAD: ich hasse euch!

KUSCHELBÄR69: wen euch?

INES*IN*HER*HEAD: euch männer. keiner kann mehr! seid ihr jetzt alles impotent, oder was?¹²⁵

Nachdem Ines vollkommen in ihrer Rage aufgeht, wird der Leserschaft auch sofort gewahr, dass es zwangsweigerlich zu Verwechslungen und Interessensdivergenzen kommen musste. Denn schon der Nickname von „Kuschel“ wurde von Ines falsch interpretiert.

INES*IN*HER*HEAD: und der sex in deinem nick?

KUSCHELBÄR69: welcher sex?

INES*IN*HER*HEAD: kuschelbär neunundsechzig! neunundsechzig!

KUSCHELBÄR69: was ist daran sexuell?

INES*IN*HER*HEAD: na was? die stellung, bärl! der neunundsechziger? gegenseitig? mit dem mund? hm? übereinander?

KUSCHELBÄR69: was? nein! das will ich nicht... bei mir... ich meine, 69, das heißt sechster september! das ist mein geburtstag!

¹²⁴ Ebd., S. 124ff.

¹²⁵ Ebd., S. 126f.

INES*IN*HER*HEAD: das glaub ich jetzt nicht!

KUSCHELBÄR69: du wolltest wirklich nur...?

INES*IN*HER*HEAD: gott, junge, jetzt schau nicht so enttäuscht.¹²⁶

7.5.8 Ines*in*her*head, Single Stud (8. Szene)

Zur Location des nächsten Treffens zwischen der älteren Dame mit einem neuen Sexdate-„Opfer“ wird lediglich erwähnt, dass es sich um ein anderes Hotelzimmer handelt, in dem die nächste Szene sich zuträgt.

INES*IN*HER*HEAD: nur dass wir uns richtig verstehen: wir wissen beide, warum wir hier sind?

SINGLE STUD: sicha. sag, findest net, dass d‘ zviel anhas?¹²⁷

Die beiden wissen also warum sie hier sind, und auch die Kommunikation scheint von beiden Seiten her zu stimmen und auch so gewünscht zu sein. Alles was sich Ines in so einem Sex Date gewünscht hat, scheint nun in greifbarer Nähe zu sein. Der Typ, dessen Name, oder besser Nick(name) allein schon auf sein Erkennungsmerkmal hinzielt „zweiundzwanzig urgeile hammerharte zentimeter“ und „fünfhalf zentimeter durchmesser“¹²⁸, ist alles was sich Ines erträumt hat:

INES*IN*HER*HEAD: genau, wie ich es mir vorgestellt habe – in meinem kopf – in her head.

SINGLE STUD: in her wos?

INES*IN*HER*HEAD: in her head. ines in ihrem kopf ist gleich ines in her head.

SINGLE STUD: asso.¹²⁹

Aber selbst bei diesem Treffen, dass zu Beginn so scheint, als würde man als LeserIn schon beim Start die Ziellinie sehen können, kommt der Punkt, an dem wieder alle Erregung in sich zusammenbricht und nur noch Frust und Hass mit sich bringt und hinterlässt. Der Turm gerät sprichwörtlich ins Wanken, als der junge Mann schnell an sein Handy geht. In dem Moment fühlt sich Ines komplett versetzt.

INES*IN*HER*HEAD: gib das scheißding her! gib das her! gib das her!

SINGLE STUD: heast!

¹²⁶ Ebd., S. 128f.

¹²⁷ Ebd., S. 134.

¹²⁸ Vgl. ebd., S. 135.

¹²⁹ Ebd., S. 135.

INES*IN*HER*HEAD: bitte... nicht telefonieren. bitte nicht. nicht alles kaputt-machen. nicht... nicht schon wieder, bitte. nein... du machst mir alles kaputt. du machst mir alles kaputt. meine lust... nicht kaputtmachen... bitte ... bitte!

SINGLE STUD: moch i net... oba i muss nua kuaz, ganz kurz mei muatta, weil mei sohn, waßt, er is bei da oma und ea is no so klan.¹³⁰

Aber Ines lässt sich von ihrer Vorstellung nicht abbringen und versucht auch gegebenenfalls die Situation mit Zwang zu retten, während der Typ gerade mit seinem Sohn spricht:

INES*IN*HER*HEAD: (*greift in seinen hosenschlitz*)

SINGLE STUD: heast, hände weg vo meine ei... na, net... eia. [...]

INES*IN*HER*HEAD: du... du... du willst mich gar nicht ficken!

SINGLE STUD: doch... sicha... glei. [...] jetzt woat ines... jo melvin.¹³¹

Und dann kommt der Punkt an dem Ines komplett durchdreht. In dieser Passage wird auch deutlich, dass sich unter diesen Internetbekanntschaften, die sich heutzutage über Tinder Co. finden lassen, nicht nur einsame Herzen und Romantiker befinden, sondern auch depressive und sehr verletzbare Individuen. Ines geht dann sogar soweit, dass sie sich, während der junge Kerl noch mit seinem Sohn telefoniert, auf den „Single Stud“ stürzt und zuerst noch auf ihn einschlägt, aus Wut, und ihn im Gesicht kratzt, dann aber resigniert und in einem unbeobachteten Moment sich mehrere Tabletten einwirft.¹³²

SINGLE STUD: [...] scheiße... wach auf! aufwachen! bitte (*ohrfeigt sie*) bitte, bitte, bitte! scheiße! heast! (*nimmt den hörer*) hilfe! bitte... höfen's ma. jo, genau. zimma vierzehn. bitte. de dame, dem was mit mia... jo... bitte hean's... de rettung... hoin's de rettung. Bitte, die is am bett zsaumbrochen. [...] was? no a so pulverln oder so. tabletten. a valium und a xanor. [...] okay. bitte höfn's ma. danke... (*legt auf*)

(*sitzt auf dem bett, kopf in den händen*) scheiße... scheiße... scheiße...¹³³

7.5.9 Princess Prada, König von Mallorca (9. Szene)

In der neunten Szene treffen wir wieder auf den Single Stud, dieses Mal aber unter anderem Namen, nämlich dem König von Mallorca. Hier kommt plötzlich Ballermannstimmung auf. Interessant und vielleicht auch einzigartig in der Komposition des „Reigen Reloaded“ von Krcmárová da in dieser Szene das, ich nenne es jetzt einmal salopp „misskommunizieren“ oder „nebeneinander vorbei sprechen“, am deutlichsten zu Tage kommt. Wir befinden uns in dieser

¹³⁰ Ebd., S. 137ff.

¹³¹ Ebd., S. 139.

¹³² Vgl. ebd., S. 140f.

¹³³ Ebd., S. 141f.

Szene auf einer Straße in Wien.¹³⁴ Näheres wird nicht vermittelt und ist auch für die Wirkung dieser Szene nicht wichtig oder gar essenziell. Viel wirksamer ist die Art, wie hier unsere beiden Figuren miteinander sprechen. In diesem Falle geht es speziell um ein Telefonat, das die beiden führen, während sie sich fast auf der Straße begegnen, aber ohne sich offensichtlich gegenseitig zu erkennen.

Die beiden unterhalten sich zunächst über Schlagermusik, sehr zum Missfallen von Princess Prada.

PRINCESS PRADA: könig von mallorca. ich weiß nicht. ich hasse eigentlich alle schlager... was daran schlecht ist? gott, das zu erklären würde stunden dauern. hören sie auf... nicht singen! nicht singen! wie kann man sich sowas nur antun? das ist ja furchtbar...¹³⁵

Auch wird in genau dieser Anfangsszene einer der größeren Bezirke Wiens in den Mund genommen.

PRINCESS PRADA: [...] was? floridsdorf? um himmels willen! nein! ich war noch nie dort drüben. in transdanubien! mit den außenbezirken können sie mich jagen! brr! floridsdorf! gott behüte... also nein... was soll ich dort... ihr ganzes leben schon... du lieber himmel... [...].

KÖNIG VON MALLORCA: (kommt, telefoniert) was is'n bitte so schlecht daran?

PRINCESS PRADA: umgekehrt: was soll daran gut sein?

KÖNIG VON MALLORCA: no jo i man, i leb durtn.

PRINCESS PRADA: das ist wohl kein wirklich gutes argument, würd ich meinen.¹³⁶

Obwohl eine gewisse Aversion zu Beginn des Telefonates vorherrscht, zeigt sich bei dem Gespräch der beiden Figuren Princess Prada und dem König von Mallorca, dass diese doch einige Gemeinsamkeiten besitzen und einer dem Versuch eines Zusammentreffens nicht vollkommen ausgeschlossen wäre. Nur die Vorstellungen der beiden Gesprächspartner divergieren und bewegen sich in unterschiedliche Richtungen.

PRINCESS PRADA: tut mir leid... aber im gemeindebau in floridsdorf kann man nicht wirklich königlich leben. das ist eine tatsache. keine zehn pferde bringen mich dahin.

KÖNIG VON MALLORCA: hean's! für mich und den melvin is es gut genug.

PRINCESS PRADA: melvin? das wird dann wohl ihr sohn sein.

¹³⁴ Vgl. ebd., S. 143

¹³⁵ Ebd., S. 143.

¹³⁶ Ebd., S. 143f.

KÖNIG VON MALLORCA: genau... des is mei bua... viere is er. sie haben ja auch a kind.

PRINCESS PRADA: die jenni kommt jetzt in die schule.

KÖNIG VON MALLORCA: des würd eh passen.

PRINCESS PRADA: würd es nicht! ich kann meiner jenni floridsdorf absolut nicht zumuten. sie soll schön aufwachsen. mit niveau. mit stil. und nicht mit... leuten wie ihnen... nein, sie sind sicher nicht mein typ.¹³⁷

Das Gespräch wird seitens der „Prinzessin“ im Verlauf immer oberflächlicher und beleidigender gegenüber ihrem männlichen Gesprächspartner und auch dieser schlägt mit Worten zurück, bis die Kommunikation eskaliert:

PRINCESS PRADA: ich bin nicht arrogant. ich weiß einfach, was ich will. und das sind sie sicher nicht, sie vollprolet.

KÖNIG VON MALLORCA: wie host du mi grod gnaunnt? – prolet? heast... wos bist du für a tussn. wos host gegen ehrliche arbeiter?

PRINCESS PRADA: ganz einfach! dass sie einfach kein niveau haben. sie sind primitiv!

KÖNIG VON MALLORCA: i bin net primitiv!

PRINCESS PRADA: aber sicher! sie sprechen im tiefsten dialekt. sie hören schla-ger. sie nennen ihren sohn melvin. das ist mit verlaub, so ein klischee, dass es richtig peinlich ist.¹³⁸

Das Gespräch der beiden läuft auf das Unvermeidbare hinaus, bis letztlich durch diese zahlreichen Verletzungen der Kommunikationsbasis „Princess Prada“ genug von dem „König“ hat und auflegt:

KÖNIG VON MALLORCA: und wos is mit dir? du gsackelte tussn? du glaubst, du bist wos bessares, gö? oba i sog da ans: a schlampn bleibt a schlampn, wurscht wos anhat!

[...]

PRINCESS PRADA: sie... sie... proletenarsch! sie gigantischer. kein wunder, dass sie keine frau will. sie sind einfach grauslich! keine frau würd sie wollen. *(legt auf)* so. so ein vollprolet.¹³⁹

Das Gespräch der beiden reißt also ab und unvermuteter Weise dreht sich der Angelpunkt des Gesprächs um 180 Grad und verlegt sich in das hier und jetzt. Die beiden

¹³⁷ Ebd., S. 145.

¹³⁸ Ebd., S. 147.

¹³⁹ Ebd., S. 148.

Kommunikationspartner treffen sich also auf offener Straße, ohne dabei aber von dem „anderen Gegenüber“ gewahr zu werden:

PRINCESS PRADA: das ist nicht mein tag heute. das ist unglaublich.

KÖNIG VON MALLORCA: (*bemerkt princess prada*) wos is unglaublich?

PRINCESS PRADA: na ja... nicht dass sie das was anginge, aber manche leute... brrr.

KÖNIG VON MALLORCA: i versteh. da glaubt ma, a mensch würd was taugen, und dann...

PRINCESS PRADA: was soll ich sagen. das war der volle loser gerade. na ja... wenigstens hab ich rechtzeitig abgesagt.

KÖNIG VON MALLORCA: i hob ma a grad a treffen gspart.¹⁴⁰

Und wie die beiden Individuen auf offener Straße aufeinandertreffen und es so dann doch zu einem „Treffen“ der beiden kommt, obwohl beide voneinander nach dem Streit nichts wissen wollten, führt das Gespräch in eine ganz andere Richtung, als vorher von der „Prinzessin“ und dem „König“ angedacht und die Stimmung der beiden hebt sich ebenfalls.

KÖNIG VON MALLORCA: wissen's was... i glaub, i kenn sie.

PRINCESS PRADA: ach gott. nein. nicht auf die tour.

KÖNIG VON MALLORCA: na, wirklich. i kenn sie von wo.

PRINCESS PRADA: das wag ich zu bezweifeln.

KÖNIG VON MALLORCA: wir sind gemeinsam... ich glaub... in die hauptschule oder? in... in floridsdorf. sicher.

PRINCESS PRADA: oh mein gott... du bist das? na hallo! mein gott hi.

KÖNIG VON MALLORCA: jo schön, di zu sehen. bussi.

PRINCESS PRADA: bussi... hi... (*die beiden küssen sich auf die wangen*)¹⁴¹

Dort wo zuvor noch eine gewisse Portion Frust, Ärger und Apathie gegenüber der anderen Person zu verspüren war, ist nun etwas anderes getreten:

KÖNIG VON MALLORCA: heast... du hast dich ganz schön verändert. fesch bist worden.

PRINCESS PRADA: danke. du schaust aba a net schlecht aus, heast.¹⁴²

¹⁴⁰ Ebd., S. 148.

¹⁴¹ Ebd., S. 149.

¹⁴² Ebd., S. 151.

Die beiden tauschen sich weiters über ihre beiden Berufe aus. Der Mann ist LKW-Fahrer und die Dame ist in der Nailpollishing- und Make-Up Styling Branche. Außerdem werden Fotos von den Kleinkindern hergezeigt bzw. ausgetauscht und man verabredet sich später dann mal auf einen Kaffee. Nummern werden ausgetauscht und noch letzte Worte miteinander gewechselt und dann kommt, was kommen muss.

Denn da das Gespräch der beiden nur knapp an der Wirklichkeit oder an der Wahrheit vorbei geschrammt und lediglich die Vorstellung voneinander eine komplett andere war, kommt nun auch noch die Erkenntnis dazu, dass man sich ja doch kennt, wenn auch von anderer Seite her als gedacht:

KÖNIG VON MALLORCA: prinzess-nail und make-up styling. fesch... ah, da is de numma... wart, i ruf di an, dann hast meine a.

[...]

PRINCESS PRADA: heast... de numma... die numma...

KÖNIG VON MALLORCA: wos'n?

PRINCESS PRADA: hast du mi net grad scho amoi angrufen?

[...]

PRINCESS PRADA: doch. Die numma hat mi schon amal angerufen... vor einer stund oder so.

KÖNIG VON MALLORCA: na. i hob di do grad erst gsehen.

PRINCESS PRADA: scheiße. des bist net du, oder?

KÖNIG VON MALLORCA: wer denn?

PRINCESS PRADA: da könig von majorka?

KÖNIG VON MALLORCA: sicha bin i des.

PRINCESS PRADA: des glaub i net.

KÖNIG VON MALLORCA: und du bist de tussn prada?¹⁴³

Die Erkenntnis und der einleuchtende Moment, dass man schon vorher miteinander kommuniziert bzw. am Telefon miteinander gestritten hat, überrollt beide wie eine Welle. Aber anstatt, dass einer der beiden verwundert oder verärgert das Feld räumt wird nun auf eine ganz andere Ebene Bezug genommen. Ab dem Zeitpunkt der gegenseitigen Erkenntnis, schlägt die Autorin Rhea Krcmárová einen ziemlichen Haken in ihrer Geschichte ein und verweist auf die Persönlichkeitsebenen ihrer Figuren.

¹⁴³ Ebd., S. 151f.

PRINCESS PRADA: ja, aber warum wolltest du jetzt ein date mit mir nächste woche?

KÖNIG VON MALLORCA: i woit ka date... i woit nur reden. du woast damois de beste freundin vo da meinen. i woit nua reden... afoch so.

PRINCESS PRADA: was macht denn eigentlich die karin? ich hab immer gedacht, ihr wollts für immer zusammenbleiben.

KÖNIG VON MALLORCA: no guat geht's ihr net. sie is im spital.

PRINCESS PRADA: das tut mir leid... was hat's denn?¹⁴⁴

An diesem Punkt der Szene wird es ein wenig dramatischer als in den vorangegangenen Zusammenkünften beider Partner. Der „König“ berichtet nichts Schönes über sein früheres Leben von seiner Frau und der ehemals besten Freundin von „Princess Prada“:

KÖNIG VON MALLORCA: depressiv is. trinken tuat's. tabletten... nach der geburt vom melvin hat's angefangen. komisch is worden. hat angefangen, wegzugehen... andere männer... saufen, tabletten. i hob's irgendwann nimma packt und bin weg. und irgendwann hot ihr de polizei den melvin wegnumma. i woa a wochen unterwegs. spanien mit'n lkw. und sie? da klane wär fast gestorben damals.

PRINCESS PRADA: shit... das hab ich gelesen, glaub ich... rettung im gemeindebau. ihr warts des?

KÖNIG VON MALLORCA: jo.

PRINCESS PRADA: des tuat ma echt leid... echt... (*berührt seine schulter*)

KÖNIG VON MALLORCA: scho guat... danke.¹⁴⁵

Das Ende der Szene zwischen dem „König“ und der „Prinzessin“ schlägt letztlich aber doch noch eine etwas bessere Richtung ein, als die beiden sich dazu entschließen die ehemalige Freundin bzw. Ex gemeinsam im Krankenhaus zu besuchen.

KÖNIG VON MALLORCA: [...] i foahr am wochenend ins spital... zur karin... und i hob ma dacht... du... du warst ja ihr beste freundin. i man... sie würd sich sicher freuen.

PRINCESS PRADA: na i weiß net.

KÖNIG VON MALLORCA: bitte... ollas, was ihr a freud macht, is guat. es geht ihr gar net guat.

[...]

PRINCESS PRADA: i weiß net.

KÖNIG VON MALLORCA: bitte.

¹⁴⁴ Ebd., S. 153.

¹⁴⁵ Ebd., S. 153f.

PRINCESS PRADA: okay. i schau was i machen kann...¹⁴⁶

Die Szene endet sehr versöhnlich, indem sich der „König von Mallorca“ und „Princess Prada“ für den nächsten Freitag verabreden zu der depressiven Exfrau bzw. Exfreundin ins Krankenhaus zu fahren und die beiden Kinder bei der Mutter des Mannes in Obhut zu geben, falls sich auf die Schnelle kein Babysitter für Jenni finden ließe.¹⁴⁷

7.5.10 Princess Prada, Kellner (10. Szene)

Die letzte Szene aus Rhea Krcmárovás „Reigen Reloaded“ ist eher ungewöhnlich und bricht aus dem Muster der vorhergehenden stark aus. Denn nun kommt das Überraschende der Szene zu tragen, nämlich dass einer der beiden Partner, die sich am Schauplatz des Geschehens hier zu einem Date bei einem mexikanischen Restaurant verabredet haben, schon längst das Weite gesucht hat.

(princess prada kommt, tasche in der hand. kellner räumt den tisch ab.)

PRINCESS PRADA: was machen sie da?

KELLNER: na abräumen.

PRINCESS PRADA: das dürfen sie nicht.

KELLNER: und wieso nicht?

PRINCESS PRADA: wir sitzen noch da. [...]

KELLNER: der herr hat jedenfalls schon gezahlt.¹⁴⁸

Schmerzlich wird der „Prinzessin“ bewusst, dass sie, während sie sich kurz auf die Toilette begab, um ihr Gesicht nach zu schminken, von dem Typen abserviert und zurückgelassen wurde. Auch, dass sie ihm noch nachläuft, ändert nichts an ihrer Situation.

PRINCESS PRADA: (kommt zurück) weg ist er.

KELLNER: das war offensichtlich! darf ich weiter abrechnen? ich möchte heut noch nach hause.

PRINCESS PRADA: (lässt sich auf den sessel fallen) gott... das kann nicht sein. das darf nicht sein. mich lassen keine männer sitzen. nicht mich. ich... ich bin doch sexy... ich bin hübsch... sogar ziemlich hübsch... also sehr.

KELLNER: manchen männern ist so etwas wurscht. wobei, der dürfte ziemlich oberflächlich gewesen sein. aber na ja... ihr problem.¹⁴⁹

¹⁴⁶ Ebd., S. 154f.

¹⁴⁷ Vgl. S. 155.

¹⁴⁸ Ebd., S. 156.

¹⁴⁹ Ebd., S. 157.

Diese Oberflächlichkeit erinnert doch sehr an die erste Szene bei Rhea Krcmarova. Und tatsächlich schließt sich mit der Figur des Prinz Porsche, der zwar so nie in Erscheinung tritt, jedoch genauso wie die Figur der Dirne bei Schnitzler dem Reigen, zu einem „runden“ Abschluss verholphen hat, hiermit der Kreis im „Reigen Reloaded“.

Obwohl eine gewisse Gleichgültigkeit der Dame gegenüber vom Kellner auszugehen scheint, täuscht dies auf den ersten Blick, denn in weiterer Folge kümmert sich der Bedienstete sehr aufmerksam um das Wohl seines Gastes und versucht, die versetzte Dame wieder einigermaßen aufzubauen und ihre Stimmung aufzupäppeln, zur Not auch mit kleinen alkoholischen Shots, welche die „Prinzessin“ bei ihm in einer Tour ordert. Diese jedoch steigert sich vorerst noch in eine vollkommene Rage und lässt ihrem Unmut über ihr Date freien Lauf, bevor sie aus lauter Selbstmitleid zum Alkohol greift.

PRINCESS PRADA: er hat mich sitzen lassen, der loser. dabei war er doch so. er hat ausgeschaut, als hätt er... klasse. gott, was für ein loser! auf diese art... was für ein feigling. sein profil hat ja gut geklungen, aber im echten leben...

KELLNER: wieso haben sie sich überhaupt mit ihm getroffen?

PRINCESS PRADA: na ich dachte, wir passen gut zusammen, prinz und prinzessin.

KELLNER: wie bitte?

PRINCESS PRADA: na, ich prinzessin prada und er prinz porsche.

KELLNER: blind date? übers internet?

PRINCESS PRADA: ja... ja... ich lern da nur loser kennen.¹⁵⁰

Als der Kellner dann noch genauer nachfragt, was vorgefallen sei, berichtet ihm die „Prinzessin“, dass alles glatt gelaufen sei und sie ein nettes Date gehabt hätten, bis sie angefangen hat, ihm von ihrer Tochter zu erzählen.

PRINCESS PRADA: ja! vielleicht... vielleicht hat er geglaubt, ich würd nicht mit ihm ins bett gehen heute.

KELLNER: und? wären sie?

PRINCESS PRADA: na ja... schon. ich hab nur gesagt, wir könnten nicht zu mir wegen meiner tochter. die ist sechs, wissen sie. noch einen, bitte.¹⁵¹

Die junge Frau fühlt sich von ihrem Date fallengelassen. Und dass, obwohl der vermeintliche Partner von der kleinen Tochter wusste. Aber gegen ein schnelles Tête-à-tête hätte er wohl nichts einzuwenden gehabt. (Ein wenig so als Laute die Devise von Prinz Porsche: „Vögeln ja,

¹⁵⁰ Ebd., S. 158.

¹⁵¹ Ebd., S. 160.

aber bitte keine Kinder oder sonstigen Ballast!“ Alles was außer Spaß noch dazu kommt, ist eher unnötiger Natur. Oder einfacher – nur Spaß, aber keine Verpflichtungen.)

In weiterer Folge und verfällt immer mehr der Melancholie und dem Alkohol und schließlich, als ihr die Tasche noch zu Boden fällt und sich über den Flur verteilt, bricht die junge Frau dann noch in Tränen aus:

PRINCESS PRADA: (*versucht hektisch ihre sachen einzusammeln. stößt sich den kopf am tisch*) au!

KELLNER: was machen sie denn?

PRINCESS PRADA: ich... ich... (*beginnt zu weinen*)

KELLNER: oh je.

PRINCESS PRADA: (*sitzt am boden und weint*)

KELLNER: kommen sie...

PRINCESS PRADA: das ist so... ich... (*schluckauf*) niemand will mich haben. niemand. ich werde (*schluckauf*) ganz einsam sterben. ich will nicht alleine sterben.

KELLNER: nanana. nicht übertreiben... kommen sie.

PRINCESS PRADA: niemand liebt (*schluckauf*) mich. niemand. niemand will mich.¹⁵²

Letztlich führen diese trübseligen Gedanken und die Alkoholfuhr zu weiteren Selbstzweifeln bei der „Prinzessin“. In einem letzten verzweifelten Versuch, probiert die verschmähte Dame sich noch an den Kellner ran zu machen, um dem Abend vielleicht doch noch zu einem positiveren Abschluss zu verhelfen:

PRINCESS PRADA: bitte. sagen sie es. sagen sie mir, dass ich schön bin, bitte.

KELLNER: also gut... wissen sie... so hässlich sind sie gar nicht. sie...

PRINCESS PRADA: ja?

KELLNER: sie könnten sogar richtig süß sein. mit einem besseren styling.

PRINCESS PRADA: finden sie? wollen sie nicht mit mir weggehen? nur was trinken hm? nur wir beide. was trinken? sie sind ja irgendwie ganz süß.

KELLNER: findet mein freund auch.

PRINCESS PRADA: (*weint wieder stärker*)

KELLNER: (*kniert sich neben sie*) bitte... bitte nicht... hier... noch ein taschentuch...

¹⁵² Ebd., S. 161f.

PRINCESS PRADA: das ist alles so sinnlos... ich hasse mein leben!¹⁵³

Der Kellner, wohl schon müde von der vielen Arbeit, der eigentlich schon vor etlicher Zeit abkassieren und nach Hause wollte, kümmert sich trotzdem wie ein Gentleman um die verletzte und gekränkte Frau. Letztlich ruft er der Frau noch ein Taxi und muntert sie dahingehend auf, dass so ein Arsch, der sie versetzen würde, es ja gar nicht wert sei und, dass man solchen Typen keine einzige Träne nachweinen sollte.¹⁵⁴ Die letzte Szene bei der Autorin Rhea Krcmárová endet damit, dass der Kellner die junge Frau noch mit den Worten „wissen sie was, prinzeßin? [...] morgen ist auch noch ein tag.“ aufbauen und ermuntern möchte, was die Dame nur noch mit den Worten „wie auch immer“ quittiert.¹⁵⁵ Letzten Endes haben der Frust und Alkohol („Suff“) doch seine Spuren bei der Frau hinterlassen oder diese gezeichnet, was zu einer gewissen Ernüchterung gegenüber der jetzigen Situation in ihrem Leben geführt hat.

¹⁵³ Ebd., S. 164f.

¹⁵⁴ Vgl. S. 166.

¹⁵⁵ Ebd., S. 166.

8 Struktur, Aufbau und Handlung

Eigentlich sind wir schon sehr genau auf die Handlung der beiden Werke eingegangen und haben immer wieder Gedanken zu dem Kapitel Verortung, Raum, Ort bzw. Szenen und Handlungsanalyse einfließen lassen. Dennoch werden wir hier einmal kurz die Grundstruktur der Dramen fassen.

In unserem Falle ist es schwierig hier von einer Geschichte oder Handlung zu sprechen, denn immerhin haben wir es hier in dieser Arbeit ja mit einem Dialogvergleich von zwei Werken zu tun, aber um die Handlung des „Reigen“ noch einmal kurz zusammenzufassen, werde wir uns der Worte einer sehr engagierten Wiener Universitätsprofessorin und Schnitzer-Expertinnen bedienen. Die Autorin Konstanze Fliedl schreibt Aufbau des „Reigen“ nämlich folgendes:

In diesem Reigen zerfällt die konventionelle dramaturgische Paarbeziehung in zehn einaktige Begegnungen. Anders als in der Tragödie oder im Lustspiel werden die Liebenden nicht durch Tod oder Heirat endgültig getrennt oder zusammengeführt. Jeweils eine der Figuren erhält im nächsten Einakter einen neuen Partner, so daß sich eine erotische Kette bildet, die am Ende wieder geschlossen wird. Zugleich läßt Schnitzler diesen „Liebesreigen“ auch über eine soziale Stufenleiter von der „Dirne“ bis zur unjubilanten „Schauspielerin“, vom einfachen Soldaten bis zum Graf auf- und abrupt wieder absteigen.¹⁵⁶

Sehr treffend hat Fliedl die Grundstruktur des Reigen bei Schnitzler zusammengefasst, ähnlich beschrieben wie das auch Laura Otis in ihrem Artikel „The language of infection - Disease and identity in Schnitzler's Reigen“ angeführt hat. Was jedoch die beiden unterscheidet, ist, dass Fliedl noch genauer auf die Besonderheiten eingeht, wenn sie schreibt:

In der Mitte, der fünften Szene zwischen „Junger Frau“ und „Ehemann“, steht solchermaßen ironisch umrankt das bürgerliche Ehebett. Die dramatische Handlung ist buchstäblich auf einen Akt geschrumpft; er wird im Text durch Gedankenstriche, auf der Bühne durch das Fallen des Vorhangs angezeigt. Die Aufmerksamkeit gilt der Rhetorik des „Vorher“ und „Nachher“ [...] Auf die Sprache der Verführung folgt als Antiklimax der krude verbale Rückzug.¹⁵⁷

Ganz anders sieht es da schon bei der neuen Version, dem „Reigen Reloaded“, von Rhea Krcmárová aus.

Auch hier ist wie auch im Schnitzler'schen Original eine gewisse Grundstruktur spürbar, jedoch kann man bei genauerem Lesen kein auf und ab einer sozialen Stufenleiter erkennen. Vielmehr verstecken sich hinter all den Nick- und Usernames austauschbare Figuren, was offensichtlich eher eine soziale Nivellierung zu Folge hat, als dass dies als Indikator für gewisse Sprossen in

¹⁵⁶ Fliedl, Konstanze: Arthur Schnitzler. Stuttgart: Reclam Verlag 2005, S. 85.

¹⁵⁷ Ebd., S. 85.

der sozialen Stufenleiter erhalten könnte. Oder anders gesagt, die „Nicks“ der jeweiligen Handlungsträger sagen etwas über die Persönlichkeit der Figuren aus, als dass sie etwas über den Stand in der Hierarchie der Gesellschaft preisgeben würden. So ist es eben kaum verwunderlich, dass die Oberflächlichkeit, mit der „Prinz Porsche“ etwa seine Dates sieht, in seinem Usernamen schon sehr offensichtlich eingeschrieben ist. Ebenso auch bei anderen Beispielen, wie der Karriere-Lady „Loveshermacbook“, die ihren Partner die ganze Zeit über wegen ihres Jobs und Business versetzt.

9 Das Ausbleiben der Gedankenstriche

Was ebenso ins Auge sticht, ist, dass bei Krcmárová die Gedankenstriche fehlen. In gewisser Weise ist dies nicht verwunderlich, da es in keiner der zehn Einakter Szenen zu einem „Stell-dichein“ kommt. Eine Veränderung in der Umgangsform gibt es jedoch sehr wohl. Zwar ist diese Veränderung nicht durch etwas so Offensichtliches wie die Gedankenstriche bei Schnitzler gekennzeichnet, aber trotzdem fallen einem als LeserIn sehr wohl Veränderungen im Verhalten und in der Sprechweise der jeweiligen Figuren auf. Im Gegensatz zu den Gedankenstrichen bei Schnitzler könnte man bei Krcmárová eher von Veränderungen, Umbrüchen genauer von Knicken sprechen.

Was genau kann man sich darunter vorstellen. Ein jeder weiß was passiert, wenn man ein Papier in der Mitte zusammenfaltet und vor sich hinstellt. Das Konstrukt ähnelt dann einem Berg. Und so stelle ich mir auch Krcmárovás einzelne Szenen vor. Ähnlich wie der griechischen Tragödie. Ein Aufstieg der Handlung, der Emotionen, der Figuren, einen Höhepunkt oder Knackpunkt, an dem sich alles verändert oder umdreht und dann ein Fallen auf der anderen Seite, oder besser gesagt ein rasanter Abstieg. Das Bild des Knickes in der Mitte einer Papier-Seite gefällt zusätzlich sehr, da er sich auf die Welt der Bücher einmalig übertragen lässt.

10 Diskrepanz von Rede und Handlung – Veränderungen vor und nach dem Akt im „Reigen“

Das gesprochene Wort im „Reigen“ und die Handlungen, welche die Figuren dann tatsächlich ausführen oder tätigen, sind nicht kongruent und stehen auch nicht in einem Verhältnis zueinander. So wird dies in vielerlei Hinsicht deutlich, wenn etwa die Figuren zum Partner oder ihrem Gegenüber meinen, dass sie keine Zeit hätten. Dann aber immer einen Vorwand finden, um noch ein wenig länger bei dem Gegenüber zu verweilen. Die meisten dieser Diskrepanzen sind für diese Arbeit deswegen von Belangen, da sie sich vor dem Akt, bzw. danach ganz deutlich zeigen und so einen Verweis auf das „before“ und „after“ darstellen und auch die Veränderung in Klimax und Antiklimax aufzeigen.

So fällt etwa bei der ersten Szene von Schnitzlers „Reigen“ auf, dass die Dirne zwar anfangs kein Geld von dem Soldaten verlangt: „Zahlen tun mir die Zivilisten. So einer wie du, kann’s immer umsonst bei mir haben.“. Nach dem Akt bittet sie den Soldaten aber dennoch um ein Entgelt: „Geh, ein Sechserl für’n Hausmeister gib mir wenigstens!“¹⁵⁸

Weiters wird in Szene zwei das Stubenmädchen förmlich dazu gedrängt den Tanzboden im Prater zu verlassen und sich irgendwo ins Gestrüpp mit dem Soldaten zu verkriechen. Der Soldat Franz gibt zuerst die Aussage von sich, dass er nicht mehr tanzen möchte, nach dem Stelldichein mit Marie sieht es aber wieder ganz anders aus und er meint zu ihr: „Ja, ja, ist schon gut. Aber tanzen werd‘ ich doch noch dürfen.“¹⁵⁹ Und das Stubenmädchen weiß ganz genau, dass sie heute nicht die einzige Herzensdame des Soldaten bleiben wird: „Freilich, ich weiß schon, jetzt kommt die Blonde mit dem schiefen Gesicht d’ran!“¹⁶⁰

Auch in der dritten Szene fragt der junge Herr Alfred immer wieder beim Stubenmädchen nach, ob ein Bekannter der Familie schon zugegen war: „Sie Marie, was ich Sie hab‘ fragen wollen. War heut‘ Vormittag nicht der Doktor Schüller da?“¹⁶¹ Im Laufe der Szene tritt dann die Wichtigkeit des Treffens mit dem Herrn immer mehr in den Hintergrund. Ebenso die vorher geplante Tour von Alfred ins Kaffeehaus tritt in den Hintergrund. Das alles spielt sich im „Vorher“ oder dem „before“ ab. Nach dem gemeinsamen Akt mit dem Stubenmädchen, im „after“ oder „Danach“ werden Kaffeehaus und das Treffen mit Doktor Schüller dann doch wieder interessant.

Der junge Herr (streng). Ich geh‘ jetzt ins Kaffeehaus. Wenn der Doktor Schüller kommen sollte –

¹⁵⁸ Schnitzler, Arthur: Reigen. Edition. Werke der Weltliteratur. Hamburg: Gröls Verlag 2020, S. 11.

¹⁵⁹ Ebd., S. 19.

¹⁶⁰ Ebd., S. 19.

¹⁶¹ Ebd., S. 23.

Das Stubenmädchen. Der kommt heut' nimmer.

Der junge Herr (noch strenger). Wenn der Doktor Schüller kommen sollte, ich, ich ... ich bin – im Kaffeehaus. – (Geht in andere Zimmer.)¹⁶²

All diese Beispiele zeigen, dass Worte und Taten nicht genau dasselbe bedeuten müssen, wenn man den „Reigen“ von Schnitzler betrachtet. Sie haben auch sehr viel mit Heuchelei und Selbstbetrug gemein. Am deutlichsten wird dies bei der Szene zwischen der jungen Frau Emma und dem zuvor schon genannten jungen Herrn Alfred.

Zu Beginn der Szene sagt Emma nach dem Eintreten in die Mietwohnung von Alfred: „Was fällt ihnen ein, Alfred? Ich haben Ihnen gesagt: Fünf Minuten ... Nein, länger nicht ... ich schwöre Ihnen –“¹⁶³ Dass es natürlich nicht bei den fünf Minuten bleibt, ist von vornherein klar, bedenke man die vorhergehende Struktur der Reigenabfolge. Auch betont Emma das Öfteren, dass sie gar nicht vor hatte zur Wohnung des jungen Herrn zu kommen. Erst will sie nur fünf Minuten bleiben, dann meint sie jedoch, dass ihr zu heiß ist und nimmt den Mantel ab. Dann ist es ihr zu stickig und sie bittet Alfred um ein Glas Wasser. Dann meint sie, dass ihr das Zimmer zu hell erleuchtet ist, und als Alfred mit ihr in das Schlafzimmer gehen will, weil es dort schöner und dunkler eingerichtet ist, fragt sie Alfred ganz unschuldig: „Ist denn da noch ein Zimmer?“, obwohl sie gerade kurz zuvor gesehen hat, wie der junge Herr ein Glaskaraffe aus dem Schlafgemach geholt hat. Auch spricht alles für die Heuchelei des Verführtwerdens, wenn Emma meint, sie habe kein Mieder an und außerdem zu diesem heimlichen Treffen mit dem jungen Herrn Alfred den Schuhknöpfler vorsichtshalber mitgenommen hat. Dazu kommen wir aber noch genauer zu sprechen im Kapitel zu den Besonderheiten und Motiven im „Reigen“.

¹⁶² Ebd., S. 27.

¹⁶³ Ebd., S. 30.

11 Zeitbezug und Zeitstruktur im „Reigen“

Das Werk Schnitzlers entstand im Winter 1896/97 und war in den folgenden Jahren immer noch sehr präsent auf den Bühnen und bei den Theateraufführungen in ganz Europa. Tatsächlich aber wurde das für die Bühne konzipierte Stück nach einigem hin und her nur im Privatdruck veröffentlicht. „... etwas Unaufführbareres hat es noch nie gegeben“¹⁶⁴, schrieb der fast 35-jährige Arthur Schnitzler am 7. Januar 1897 an seinen langjährigen Freund und den Direktor des Deutschen Theaters in Berlin, Otto Brahm, über sein Stück, welches er Ende Dezember 1896 begonnen hatte und knapp drei Monate später unter dem Titel „Liebesreigen“ abschloss. Schon während des Schreibprozesses glaubte der Autor, ein Stück unter der Feder zu haben, dass wegen seiner anstoßerregenden Szenen und der dramatischen Struktur keineswegs den Weg auf die Bühne finden würde. Deshalb ließ Schnitzler in „weiser“ Voraussicht nur zweihundert Exemplare als „unverkäufliches Muster“ von diesem „Liebesreigen“ im Privatdruck herausgeben.¹⁶⁵ Über die „Wellen“, die das Werk geschlagen hat, etwaige Auswirkungen und welche Furore das Werk Schnitzlers ausgelöst hat, darüber haben wir schon anfangs gesprochen.

Wie schon zuvor erwähnt, war die Zeit um 1900 herum keine einfache. Wien lebte von den Gegensätzen, völlige Armut gegenüber der himmelhochstrotzenden Dekadenz des Oberen Standes. Die Monarchie der Habsburger war auch am absteigenden Ast und kurz davor zu verblasen. Die Ungewissheit einer Zukunft im Morgengrauen und der Trotz gegen die Veränderungen der Gesellschaft spiegeln sich in Form des Thanatos Motives im Reigen und das Ausklingen der Habsburgermonarchie in der Melancholie und Vergesslichkeit und im Seufzen der Figur des alternden und greisen Grafen wider.

¹⁶⁴ Briefwechsel Arthur Schnitzler – Otto Brahm

In: Arthur Schnitzler: Reigen XL. Hrsg. von Mario Leis und Natali-Eirini Petala-Weber. Stuttgart: Reclam Verlag 2014, S. 144.

¹⁶⁵ Vgl. Gutjahr, Ortrud: Zirkulation der Triebangst. Arthur Schnitzlers Reigen und seine Inszenierung durch Michael Thalheimer. In: Reigen von Arthur Schnitzler. Sexuelle Szene und Verfehlung in Michael Thalheimers Inszenierung am Thalia Theater Hamburg. Hrsg. von Ortrud Gutjahr. Würzburg: Königshausen & Neumann Verlag 2009, S. 39.

12 Darstellungsform des „Reigen“ – Die zyklische Struktur

Bei der Autorin Franziska Schössler, bzw. in ihrem Werk „Einführung in die Dramenanalyse“ finden sich einige der möglichen Darstellungsformen auch in Hinsicht auf das große Thema Zeit, die es im Drama anzuführen gibt. Unter anderem spricht sie in ihrer Einteilung von den Formen: Zeitraff(er)ung, Rückblende, Tableau, Vorblende und unter anderem auch von zyklischen Strukturen, wie wir sie beim „Reigen“ vorfinden.¹⁶⁶ Genauer schreibt Schössler dazu:

Beliebt sind zyklische Strukturen wie in Arthur Schnitzlers Drama Reigen, in dem das Ende wieder in den Anfang einmündet und so einen unentrinnbaren Zustand signalisiert, der trotz Bewegung und Aktion keinerlei Veränderung erfährt.¹⁶⁷

Dieser Zustand, von dem Schössler hierbei spricht, ist aber nicht wie der von Richard Alewyn verstandene „Sog“ oder auch der Vergleich mit „Dantes Inferno“, sondern ist – wie wir schon bei Nietzsche erfahren haben – die „ewige Wiederkehr“, dasselbe „Durchkauen des immergleichen“, wie schon zuvor in dem Artikel „The language of infection .Disease and identity in Schnitzler’s Reigen“ von Laura Otis erwähnt und durchgesprochen.

¹⁶⁶ Vgl. Schößler, Franziska: Einführung in die Dramenanalyse. 2. aktualisierte und überarbeitete Aufl. Stuttgart: Metzler Verlag 2017, S. 181f.

¹⁶⁷ Schößler, Franziska: Einführung in die Dramenanalyse. 2. aktualisierte und überarbeitete Aufl. Stuttgart: Metzler Verlag 2017, S. 181f.

13 Ein Blick auf die verschiedenen Ebenen

In diesem Kapitel werden wir noch einmal genauer auf die verschiedenen Ebenen des „Reigen“ eingehen, welche es zu untersuchen gilt.

13.1 Strukturelle Ebene

Von ihr könnte man auch sprechen, wenn sich das Augenmerk auf Einheitlichkeit und wiederkehrende Strukturelemente im Format des „Reigen“ legt. So könnte man auch umgangssprachlich von einer Art „Schema F“ sprechen, welches Schnitzler auf sein Werk überträgt. Die äußere Struktur stellt somit die „Kreisform“ bzw. den „Hemizyklus“ dar. Im weitesten Sinne könnte man auch von einer äußeren Schale sprechen. Jetzt lassen sich aber innerhalb auch noch Strukturelemente finden, wie etwa, dass in zehn aufeinanderfolgenden Szenen, in denen immer der letztgenannte Partner auf einen neuen Partner trifft und so ein Muster der Verwobenheit formt. Innerhalb einer jeder dieser Szenen gibt es noch einen kleineren Kernbereich, von dem wir eigentlich seit der ersten Seite dieser Arbeit sprechen, nämlich das „before“ und „after“. Dass es letztlich noch etwas dazwischen geben muss, drücken die beiden Gegensätze ja schon versprachlicht aus. Also befindet sich zwischen Annäherung der Figuren und Trennung auch noch der gemeinsame Akt, bzw. in verschriftlichter Form der Gedankenstrich. Der gemeinsame Geschlechtsakt der Figuren wird ausgespart und so auch kein einziges Mal gezeigt oder näher beschrieben. Dieser wird letztlich durch die Fantasie der Leser- oder Zuschauermenge vervollständigt und mitgetragen. Nach der zehnten Szene kehren wir wieder zur Ausgangsfigur der Dirne Leocadia zurück und somit schließt sich mehr oder weniger die Fabel des Kreises.

13.2 Sprachliche Ebene

Auch in sprachlicher Hinsicht tut sich viel im „Reigen“, denn Arthur Schnitzler war ein wahrer Sprachfanatiker, wenn man es genauer betrachtet. Auffällig sind die sehr oft abgewandelten Phrasen, die von Figur zu Figur immer weitergetragen werden. So werden etwaige „abgehalfterte“ Ausdrücke wie etwa die Frage nach der Zuneigung: „hast mich eigentlich gern?“ in abgeänderter Variante so gut wie von jeder weiblichen Figur mindestens einmal gestellt. Nun möchte ich aber noch genauer auf die Ausdrücke und Querverweise im „Reigen“ Stellung beziehen. Die Wiener Universitätsprofessorin und Vorsitzende der Arthur Schnitzler Gesellschaft, Konstanze Fliedl, hat zu dem Phänomen des „Reigen“ noch einige zusätzliche Entdeckungen gemacht, die sie in dem Artikel „Wiener Kreisel – Eine Übersetzungshilfe“ genauer beschreibt.

13.2.1 Tautologie

In der zweiten Szene des „Reigen“ begeben sich die beiden Figuren, der Soldat und das Stubenmädchen, gerade zum abgelegenen Teil des Vergnügungsparks Prater, um dort für sich zu sein. Dies wird dann auch vom Soldaten so vermittelt:

Soldat. Wenn ich bei Ihnen bin, brauchen S' Ihnen nicht zu fürchten. Gott sein dank, mir sein mir!¹⁶⁸

Diese gesamtösterreichische Redewendung, ist sprichwörtlich geworden. Was der Soldat hierbei allerdings verwendet ist die noch ältere, dem Mittelhochdeutschen nähere dialektale Verbform, denn Fliedl schreibt, die um 1900 üblichere Flexion würde „mia san mia“ lauten.¹⁶⁹ Zur genauen Erklärung, worum es sich bei einer Tautologie genauer handelt schreibt sie:

Die Formel bestimmt sich als Tautologie, ein Begriff, der sich durch sich selbst erklärt und in seiner Bedeutung um sich selber kreist.¹⁷⁰

So kann also mehr oder minder gesagt werden, dass Schnitzler natürlich in geplanter Manier noch innerhalb des Reigen, genauer innerhalb des Dialogs, auf eine Kreisform zurück greift, um die Abgeschlossenheit und die Zweisamkeit und Gemeinsamkeit des Soldaten und des Stubenmädchens noch vollends zu stärken. So schreibt Fliedl zur Tautologie des Soldaten:

Die offenbare Überflüssigkeit, die Überevidenz der Tautologie weist jeden weiteren Erklärungsbedarf ab, behauptet eine selbstverständliche Sinnsättigung und leitet aus dieser radikalen Selbstgenügsamkeit einen geradezu ontologischen Anspruch ab. [...] Indem sich die Tautologie gegen jede Definition von außen immunisiert, sich gegen jeden Bedeutungsimport versperrt, gewinnt ihre Autarkie mitunter auch ein offensives Moment. Beim *Reigen*-Soldaten hat der Ausdruck eines in sich ruhenden Selbstbewusstseins einen durchaus aggressiven Beiklang.¹⁷¹

Gleichzeitig erwähnt die Autorin aber auch den Dialektforscher Karl Kraus, der der Meinung war, dass diese Tautologie auch als Kollektiv-Garant für Wien gesehen werden kann.¹⁷² „Mir san mir“ drückt ja auch in gewisser Weise eine Verbundenheit aus.

Dass die Worte aus dem Mund des Soldaten so harsch klingen relativiert diese Verbundenheit dann aber auch wieder und führt letztlich zu einer Nivellierung und Gleichschaltung der

¹⁶⁸ Schnitzler, Arthur: *Reigen*. Edition. Werke der Weltliteratur. Hamburg: Gröls Verlag 2020, S. 12.

¹⁶⁹ Vgl. Fliedl, Konstanze: Wiener Kreisel. Eine Übersetzungshilfe. In: *Reigen* von Arthur Schnitzler. Sexuelle Szene und Verfehlung in Michael Thalheimers Inszenierung am Thalia Theater Hamburg. Hrsg. von Ortrud Gutjahr. Würzburg: Königshausen & Neumann Verlag 2009, S. 145.

¹⁷⁰ Ebd., S. 145.

¹⁷¹ Ebd., S. 145.

¹⁷² Ebd., S. 146.

Figuren. Interessant ist, dass dieses Muster in abgeänderter Art und Weise vom Soldaten dann noch einmal aufgenommen wird, wenn er zur Dirne sagt:

Soldat. Sehn S‘, da sind zwei g‘rad wie mir.

Stubenmädchen. Wo denn? Ich seh‘ gar nichts.

Soldat. Da ... vor uns.

Stubenmädchen. Warum sagen S‘ denn: zwei wie mir? –

Soldat. Na, ich mein‘ halt, die haben sich auch gern‘.¹⁷³

Was der Soldat hierbei anspricht, ist, dass außer ihm und Marie noch weitere Pärchen sich im Dunkeln vergnügen. Wie schon zuvor erwähnt, war der Prater eine Anlaufstelle für amouröse Zweisamkeiten.

13.2.2 Diminutiv

Der Diminutiv ist laut Konstanze Fliedl ebenfalls eine weitere strukturell-sprachliche Besonderheit des Reigen. Nicht nur die ominösen Gedankenstriche interpunktieren hierbei die Dialoge, sondern auch die Küsse, welche die Rede und die Dialoge zum Verstummen bringen.¹⁷⁴ So erfahren wir genauer noch in weiterer Folge, dass das „Küssen“ oder der Kuss an sich ein sehr auffälliges Merkmal in Schnitzlers Reigen darstellt. Hierbei wird aber meist die verniedlichte und verkleinerte Form angewendet das „Busserl“, „Pussel“ oder „Pussi“.

So fordert etwa das Stubenmädchen vom Soldaten einen Liebesbeweis ein und sagt zu ihm: „Geh‘, willst mir nicht ein Pussel geben?“¹⁷⁵ Die Autorin Fliedl schreibt dazu:

Solchermaßen chiasmisch verkettet, wandert der Kuss von Mund zu Mund und endet zuletzt kokett als ein „Pussi“. Verniedlicht wird hier ein lautmalendes Wort, das mittelhochdeutsche „bussen“. Die zärtliche Verkleinerung ist dabei naturgemäß ein Kennzeichen der Liebesrede, die sich ihr Objekt als quasi unschuldig-unberührtes gerne infantilisierte, wovon gerade um 1900 natürlich in erster Linie der weibliche Partner, die typengerechte „Kindfrau“, betroffen ist.¹⁷⁶

¹⁷³ Schnitzler, Arthur: Reigen. Edition. Werke der Weltliteratur. Hamburg: Gröls Verlag 2020, S. 12.

¹⁷⁴ Vgl. Fliedl, Konstanze: Wiener Kreisel. Eine Übersetzungshilfe. In: Reigen von Arthur Schnitzler. Sexuelle Szene und Verfehlung in Michael Thalheimers Inszenierung am Thalia Theater Hamburg. Hrsg. von Ortrud Gutjahr. Würzburg: Königshausen & Neumann Verlag 2009, S. 148.

¹⁷⁵ Schnitzler, Arthur: Reigen. Edition. Werke der Weltliteratur. Hamburg: Gröls Verlag 2020, S. 18.

¹⁷⁶ Fliedl, Konstanze: Wiener Kreisel. Eine Übersetzungshilfe. In: Reigen von Arthur Schnitzler. Sexuelle Szene und Verfehlung in Michael Thalheimers Inszenierung am Thalia Theater Hamburg. Hrsg. von Ortrud Gutjahr. Würzburg: Königshausen & Neumann Verlag 2009, S. 148.

Dabei ist anzumerken, dass der Reigen die „Verkindlichung“ geschlechtsneutral hält.¹⁷⁷ So sagt sowohl der Dichter zum süßen Mädels „mein Kind“¹⁷⁸ als auch die Schauspielerin zu ihm, Robert, selbst: „Du bist wohl wahnsinnig, mein Kind [...]“¹⁷⁹

Bei Schnitzlers „Reigen“ wird eben auch die Verniedlichung der Figuren unterstrichen, wenn aus einem Mann ein Kind, und aus einer Frau ein Kind sprachlich geformt werden. Vielleicht spielt dies auch gleichsam auf den erziehenden Charakter an, welchen der Partner, das Gegenüber, gerne einnehmen würde.

13.2.3 Konjunktiv

Auch die Möglichkeitsform, so meint Fliedl, findet in Schnitzlers „Reigen“ seinen Einklang und deutet sowohl Mögliches als auch Unmögliches an. Ein Dualismus von Wahrheit und Fiktion, wenn man so will, auch besser bekannt als der Konjunktiv. In der Szene zwischen dem süßen Mädels und dem Ehegatten findet sich genau diese Möglichkeitsform wieder. Das süße Mädels sagt nämlich zu Karl: „Wenn du ihm nicht so ähnlich schauen tät’st –“¹⁸⁰ Sie sagt dies und meint damit, dass sie ihm nur deshalb ins *Chambre séparée* gefolgt sei, weil er sie an einen früheren Geliebten erinnere. Konstanze Fliedl schreibt folgendes dazu:

[...] ein recht prekäres Argument, das die fehlende Anstandsfrist gleichsam durch die vergangene Gefühlsintensität substituiert. Die behauptete Ähnlichkeit macht den aktuellen Partner überdies noch austauschbarer, der Kreisel der Geschlechtspartner erhält gewissermaßen noch eine temporale Sphäre und dreht sich in die Vergangenheit hinein.¹⁸¹

Der negativ formulierte Irrealis, den das süße Mädels in Szene sechs dabei verwendet, ist zusätzlich noch ein doppelbödiges Konstrukt, weil man nicht genau weiß, ob das junge Mädels überhaupt die Wahrheit sagt oder flunkert und der Gatte dem Verfloßenen tatsächlich nicht gleich schauen könnte. Dieses Gefühl der Täuschung und des Schwindels wird schlicht durch den Konjunktiv verstärkt und unterstrichen.

Ebenso sagt das Stubenmädchen in Szene drei zum jungen Herrn, nachdem er ihr einige Komplimente zu ihrer Schönheit und ihrem Aussehen gemacht hat: „Der junge Herr tut mir schmeicheln.“¹⁸² Dieses „tun“, als Hilfszeitwort verwendet, wird im Wienerischen sehr gerne

¹⁷⁷ Vgl. ebd., S. 148.

¹⁷⁸ Schnitzler, Arthur: Reigen. Edition. Werke der Weltliteratur. Hamburg: Gröls Verlag 2020, S. 90.

¹⁷⁹ Ebd., S. 113.

¹⁸⁰ Ebd., S. 73.

¹⁸¹ Fliedl, Konstanze: Wiener Kreisel. Eine Übersetzungshilfe. In: Reigen von Arthur Schnitzler. Sexuelle Szene und Verfehlung in Michael Thalheimers Inszenierung am Thalia Theater Hamburg. Hrsg. von Ortrud Gutjahr. Würzburg: Königshausen & Neumann Verlag 2009, S. 153.

¹⁸² Schnitzler, Arthur: Reigen. Edition. Werke der Weltliteratur. Hamburg: Gröls Verlag 2020, S. 24.

gebraucht, da es anstelle des schriftsprachlichen „würde“ zur Umschreibung der Möglichkeitsform dient.¹⁸³ So sagt auch der Graf zur Schauspielerin, als er ihr die Schönheit und die Szenerie der ungarischen Ebene beschreibt.

Graf. Es ist schon ganz was schönes, die Tiefebene – und so ein Sonnenuntergang, es ist schade, daß ich kein Maler bin, ich hab‘ mir manchmal gedacht, wenn ich ein Maler wär‘, tät‘ ich’s malen.¹⁸⁴

Ebenso ist es auch der Graf, der in der letzten Szene zum Abschied in sich selber hinein murmelt, während er noch im Gedanken Leocadia vor sich herträgt: „Es wär‘ doch schön gewesen, wenn ich sie nur auf die Augen geküßt hätt‘.“¹⁸⁵ Diese Möglichkeitsform der innigen und zärtlichen Berührung und einer tieferen Beziehung zum Gegenüber abseits des triebgesteuerten Verlangens und des libidinösen Liebesmarktes bleibt jedoch - für alle Figuren, damit auch den Graf miteingeschlossen - unerfüllt.¹⁸⁶

¹⁸³ Vgl. Fliedl, Konstanze: Wiener Kreisel. Eine Übersetzungshilfe. In: Reigen von Arthur Schnitzler. Sexuelle Szene und Verfehlung in Michael Thalheimers Inszenierung am Thalia Theater Hamburg. Hrsg. von Ortrud Gutjahr. Würzburg: Königshausen & Neumann Verlag 2009, S. 153.

¹⁸⁴ Schnitzler, Arthur: Reigen. Edition. Werke der Weltliteratur. Hamburg: Gröls Verlag 2020, S. 126.

¹⁸⁵ Ebd., S. 148.

¹⁸⁶ Vgl. Fliedl, Konstanze: Wiener Kreisel. Eine Übersetzungshilfe. In: Reigen von Arthur Schnitzler. Sexuelle Szene und Verfehlung in Michael Thalheimers Inszenierung am Thalia Theater Hamburg. Hrsg. von Ortrud Gutjahr. Würzburg: Königshausen & Neumann Verlag 2009, S. 154f.

14 Anfang und Dramenende beim „Reigen“

Dieses hier ist eines der Kapitel, das einem in der Literaturforschung Kopfzerbrechen bereitet, denn genau genommen gibt es zwar einen Anfang und ein Dramenende, jedoch sind diese wie wir schon vorher in Erfahrung gebracht haben, eher lose zusammenhängend. Man kann den „Reigen“ von Schnitzler aber nicht wirklich wie ein abgeschlossenes Konstrukt, wie etwa die griechischen Tragödien oder andere geschlossene Dramen sehen, sondern in dieser Hinsicht genießt der „Reigen“ einen Sonderstatus. Die Kreisstruktur oder Ringstruktur bei Arthur Schnitzler ist vor allem deshalb interessant, da wir vom Ausgangspunkt der ersten Szene bei dem Aufeinandertreffen vom Soldaten und der Dirne, in der letzten Szene zu dieser Figur der Dirne Leocadia wieder zurückkommen. Jetzt kann man auch argumentieren, dass der Reigen nicht ganz als Ringkonstrukt angesehen werden kann, da wir als Leserschaft ja nicht mehr zum Soldaten zurückkommen, aber durch den Abschluss der Szenenabfolge und letztlich der Rückkehr von Leocadia kann man von einem „Rondo“ oder einem geschlossenen Kreis sprechen, zumindest aus der Sicht der weiblichen Akteure.

Um den Reigen in Bilder zu fassen werden wir auf das Motiv des „Ouroboros“ verweisen.

15 Ouroboros Mythos – Interpretationen zum „Reigen“

Viele von uns kennen das Bild von der Ouroboros Schlange aus der nordischen Mythologie, oder von Bildnissen alt-ägyptischer Gräber. Genauer handelt es sich dabei um die Darstellung einer Schlange, oftmals auch eines Drachen, welche(r) sich selbst in den Schwanz beißt oder diesen verschlingt. So gibt es allerhand positive Bedeutungen zu dieser Symbolik, wie etwa dem Motiv der Unendlichkeit, der Autarkie und der Wiederkehr bzw. den Verweis auf die Zeit, als Einheit und als unendliches Konstrukt und auch die Geburt und die Vergänglichkeit bzw. die Wiedergeburt wird mit dem Ouroboros stark in Verbindung gebracht. Gleichsam symbolisiert der Ouroboros auch die Vollkommenheit, da er es vermag Gegensätze miteinander zu vereinen. Aber nicht nur Positives wird der „unendlichen Schlange“ zugeschrieben. Übersetzt aus dem griechischen heißt Ouroboros so viel wie „Schwanzverzehr“, weshalb dem Motiv auch etwas Destruktives und Vernichtendes zu Grunde liegt.¹⁸⁷

Die negative Bedeutung des Bildes besagt, dass es sich bei dem Motiv um etwas Vergebliches handelt, ein Handeln oder Tun, welches so nie abgeschlossen ist, oder sein wird. Die Schlange, die sich aus dem Überlebenstrieb sich lieber selbst auffrisst und ihren Schwanz, ihren Körper verdaut, als zu sterben oder zu verhungern. Es ist sprichwörtlich „die Katze, die sich in den eigenen Schwanz beißt“ die auf etwa Bemühungen hindeutet, die letzten Endes aber zu nichts führen.¹⁸⁸ Alles wird als sinnloser Kreislauf wahrgenommen, der zu keinem Ende führt. Gerade weil bei Schnitzler alle Bemühungen der Figuren in die Sinnlosigkeit oder die „ewige Wiederkunft“ führen, lässt sich das Symbol hier so perfekt auf den „Reigen“ übertragen. Alle Sinnlosigkeit, all das Versagen und die ewige immer wiederkehrende Lust und Triebsucht die so nicht gestillt oder befriedigt wird.

¹⁸⁷ Vgl. <https://traum-deutung.de/ouroboros/> (Stand: 03.12.2020)

¹⁸⁸ Vgl. ebd., (Stand: 03.12.2020)

16 Zehn Besonderheiten oder Motive des „Reigens“ – nach Erna Neuse

In diesem etwas ausführlicheren Kapitel werden wir genauer auf einige Besonderheiten oder besser Motive eingehen, die sich immer wieder durchgehend bei Schnitzlers Werk finden lassen und auch mit dem „davor“ und „danach“ in Verbindung gesetzt werden.

Nun möchte man fast meinen, dass es fast schon an Schicksal grenzt, dass wir als Leser oder Leserin bei Schnitzler zehn Szenen vor uns haben und sich auch zehn Besonderheiten bei Schnitzlers Werk finden lassen. Tatsächlich gibt es wahrscheinlich noch unzählige andere, aber auf diese hier angeführten sollte man jedoch sein Hauptaugenmerk legen.

Eine sehr ausführliche Analyse dieser Motive und Besonderheiten findet sich bei dem Artikel „Die Funktion von Motiven und stereotypen Wendungen in Schnitzlers Reigen“ von der österreichisch-kanadischen Autorin Erna Neuse. Sie kritisiert offen, dass die Literaturforschung zu Schnitzler in eine falsche Richtung geführt habe. So schreibt Neuse zu Beginn ihres Artikels:

Seit Jahrzehnten hat sich die Schnitzlerforschung um den Reigen merkwürdigerweise immer nur vom Inhalt her bemüht und das Eigentümliche der Form ignoriert. Erst Reinhold Grimm erkennt in seinem Aufsatz „Pyramide und Karussell“ die formale Bedeutung in dem er die „Karussellstruktur“ des Reigens im Unterschied zur „Pyramidenstruktur“ sieht und auf die eigenartige Rolle, die die sprachlichen Aussagen spielen, hinweist [...].¹⁸⁹

Es ginge laut Neuse bei der genaueren Untersuchung des Schnitzler'schen Materials um gewisse Mittel der Verklammerungen. Den nicht nur die „dashes“ oder Gedankenstriche zählen zu diesen Eigenheiten. So seien laut Grimm Mittel der inneren Verklammerungen: Motive, Themen und wiederum Worte¹⁹⁰.

Motive also, die sich wie ein roter Faden durch die Szenen ziehen; Themen die fixieren und solchermaßen einen nicht loslassen, und zu guter Letzt auch Worte. Geschriebene in unserem Falle, gesprochene aus der Sicht der Figuren. Worte die somit aneinandergereiht Sätze, und infolgedessen, zu Dialogen werden. Daher kommt man nicht umhin, dieses Kapitel der Dialoganalyse zu vernachlässigen oder sogar gar zu ignorieren. Die Autorin Erna Neuse schreibt der Komposition Schnitzlers aber nicht nur eine sozialkritische Komponente zu, sondern behandelt das Werk Schnitzlers wie aus der Sicht einer musikalischen Note:

Die Faszination des Stückes beruht nicht auf seiner sozialkritischen Mitteilung, sondern auf seiner gelungenen Komposition. Es ist die Wiederkehr der Motive

¹⁸⁹ Neuse, Erna: Die Funktion von Motiven und stereotypen Wendungen in Schnitzlers 'Reigen'. In: Madison Wisconsin University. 64. 1972, N.4, S. 356.

¹⁹⁰ Vgl. ebd., S. 356.

und der Aussagen, die in gleicher sprachlicher Form oder variiert von mehreren Personen, in verschiedenen Räumlichkeiten im Zuhörer – und der *Reigen*beobachter ist vielmehr Zuhörer als Zuschauer – das Empfinden eines harmonischen Zusammenklanges auslösen, wie das etwa beim Anhören eines Kanons geschieht. Durch die Verknüpfung der Motive und den Gebrauch gewisser Ausdrucksschemata wird eine nahezu musikalische Komposition erreicht [...]. Was oberflächlich als lose Reihung erscheint, entpuppt sich bei näherer Untersuchung als ein mit äußerster Ökonomie durchgeführtes und miteinander verwobenes Ganzes.¹⁹¹

Aber nun zu den Motiven und Schemata, welche den Reigen zu solch einer Komposition mitformen oder als solches auszeichnen.

16.1 Das Motiv der Eile

Dieses fällt einem als LeserIn sofort als erstes auf. Als Beweggrund oder Movens, welcher schließlich auch den Reigen mitbedingt, wird dies von Schnitzler schon zu Beginn seines Reigen in der ersten Szene durch den Soldaten repräsentiert, wenn er zu der Dirne Leocadia sagt: „Ich hab‘ keine Zeit. Ich muß in die Kasern‘!“¹⁹² Sein Drängen, nachdem ihm die Dirne sprichwörtlich, die Liebestätigkeit auch umsonst angeboten hat „Zahlen tun mir die Zivilisten. So einer wie du, kann’s immer umsonst bei mir haben“¹⁹³, wird dann noch mit Nachdruck verstärkt, indem er der Dirne sagt, er müsse um zehn Uhr wieder in der Kaserne zurück sein.¹⁹⁴

An diesem Punkt einzuwenden ist, dass lediglich von allen männlichen Figuren nur der Soldat zur Eile drängt. In den neun Vorspielen ist er der einzige Mann, der es eilig hat, und auch sonst geht der Druck vor dem Akt immer von der weiblichen Seite aus. Vor allem bei der jungen Frau ist dies sehr offensichtlich: „Was fällt ihnen ein, Alfred? Ich habe Ihnen gesagt: Fünf Minuten ... Nein, länger nicht ... Ich schwöre Ihnen –“¹⁹⁵, „Alfred sagen Sie mir einmal ganz genau, wie spät es ist.“¹⁹⁶ und auch ihre Aussage: „Jetzt sollte ich längst bei meiner Schwester sein.“¹⁹⁷ drängen den jungen Herrn zur Eile. Ebenso hat es auch das süße Mädchel eilig wenn sie zu Karl sagt: „Es wird Zeit zum Z’haus‘ geh’n.“¹⁹⁸ oder „Nein ich muß wirklich schon zuhaus‘ gehen. Was glaubst denn, was die Mutter sagen wird.“¹⁹⁹. Erna Neuse schreibt folgendes:

Die Tatsache, daß der Soldat der einzige Mann ist, der es vor dem Akt eilig hat, deutet auf die Verkehrtheit der Situation hin; es ist ja nicht er, der das Mädchen verführen will, sondern sie ihn. Ebenso zeigt die einzige Ausnahme in den

¹⁹¹ Ebd., S. 358-359.

¹⁹² Schnitzler, Arthur: *Reigen*. Edition. Werke der Weltliteratur. Hamburg: Gröls Verlag 2020, S. 6.

¹⁹³ Ebd., S. 7.

¹⁹⁴ Vgl. ebd., S. 7f.

¹⁹⁵ Ebd., S. 30.

¹⁹⁶ Ebd., S. 33.

¹⁹⁷ Ebd., S. 33.

¹⁹⁸ Ebd., S. 74.

¹⁹⁹ Ebd., S. 74.

Nachspielen, nämlich die junge Frau, die Eile hat, den Jungen Herrn zu verlassen, daß sein Unternehmen von ihr nicht sehr geschätzt wurde.²⁰⁰

Diese Tatsache, dass, obwohl aus dem Akt mit dem jungen Herrn dann doch noch etwas wurde, trotz anfänglicher Potenzschwierigkeiten, spiegelt sich in den Worten der jungen Frau wider: „Aber jetzt muß ich wirklich fort. [...] Wie viel Uhr ist es denn eigentlich? [...] Um Gotteswillen ... Rasch Alfred, gib mir meine Strümpfe“²⁰¹. Auf die Frage von Alfred, wann er Emma denn wieder sehe, antwortet die junge Frau lediglich mit dem stumpfen Wort „Nie“²⁰².

Ganz anders ist es wiederum bei den anderen weiblichen Akteuren in Schnitzlers Reigen, die offensichtlich eher ein Bedauern über die Trennung von ihren Partnern vermitteln: Die Dirne: „Was laufst den so –“²⁰³. Das Stubenmädchen: „Geh‘, bitt‘ dich, nicht so schnell!“, „Ich hab‘ halt‘ dacht, Herr Franz, Sie werden mich z’hausführen.“, „Geh’n S‘, es ist so traurig, allein z’haus geh’n.“²⁰⁴. Das süße Mädels, wenn sie noch kurz zuvor auf den Schoß des Ehemannes Karl gesessen hat: „Willst mich wirklich schon z’haus schicken?“²⁰⁵. So wie die Dirne: „So willst du fortgeh’n?“²⁰⁶. Die Literaturforscherin Erna Neuse meint dazu, dass dieses Motiv der Eile eine gewisse „Falschheit“ mit sich bringt, denn sie schreibt, dass all diese weiblichen Figuren, mit der zuvor erwähnten Ausnahme der jungen Frau, ihr eigenes Vorhaben, oder ihr „Eilig sein“ oder die zuvor genannte Zeitnot damit der Lüge überführen, dass sie letztlich die männlichen Akteure nach dem vollzogenen Akt doch nicht gerne von sich weichen lassen.²⁰⁷

Zuletzt, wenn wir vorhin schon von der Dualität von Eros und Thanatos gesprochen haben, bzw. auf die Melancholie des Aristokraten hingewiesen haben, dürfen wir auch diese Passagen nicht außer Acht lassen. Dieses eilige Drängen wird an zwei Stellen im „Reigen“ mit der Nähe des Todes begründet, wenn etwa die Dirne in der ersten Szene zum Soldaten spricht:

Dirne. [...] Geh‘, bleib jetzt bei mir. Wer weiß, ob wir morgen noch’s Leben haben.

Soldat. So komm‘ – aber g’schwind!

Dirne. Gib obacht, da ist so dunkel. Wennst ausrutsch’st, liegst in der Donau.

²⁰⁰ Neuse, Erna: Die Funktion von Motiven und stereotypen Wendungen in Schnitzlers `Reigen`. In: Madison Wisconsin University. 64. 1972, N.4, S. 359.

²⁰¹ Schnitzler, Arthur: Reigen. Edition. Werke der Weltliteratur. Hamburg: Gröls Verlag 2020, S.47.

²⁰² Ebd., S. 47.

²⁰³ Ebd., S. 10

²⁰⁴ Ebd., S. 17f.

²⁰⁵ Ebd., S. 84.

²⁰⁶ Ebd., S. 139.

²⁰⁷ Vgl. Neuse, Erna: Die Funktion von Motiven und stereotypen Wendungen in Schnitzlers `Reigen`. In: Madison Wisconsin University. 64. 1972, N.4, S. 359.

Soldat. Wär‘ eh das Beste.²⁰⁸

Auch hier ist eine gewisse Traurigkeit oder Melancholie und eine Nähe zu Thanatos, dem Todestrieb, zu verspüren. Das zeigt sich durch die Dirne, die sich nicht sicher sein kann, wie lange sie sich mit dem „Liebesgeschäft“ noch vernünftig und anständig am Leben erhalten kann und sowie durch den Soldat, der müde vom Krieg und von den Ränkespielen der Obrigkeit ist und somit auch das Leben, welches er führt, nicht mehr zu schätzen weiß.

Ebenso zeigt sich dieses Phänomen ein weiteres Mal bei der Szene vier, in der der junge Herr zu der jungen Frau Emma spricht: „Das Leben ist so leer, so nichtig – und dann, - so kurz – so entsetzlich kurz! Es gibt nur **ein** Glück ... einen Menschen zu finden, von dem man geliebt wird ...“²⁰⁹

Zusätzlich zu diesen Beispielen der „Eile“ steht immer auch die Vergänglichkeit des Augenblickes im Raum, dem Ton der Impressionisten folgend, bei Schnitzler, wo dennoch jede Szene seine Einzigartigkeit behält. Erna Neuse schreibt dazu folgendes:

Trotz der Versuche sich nur dem Augenblick hinzugeben, sind die Charaktere vom Zeitbewußtsein geplagt. In jeder Szene wird nach der Vergangenheit des Partners gefragt, die immer verschwiegen wird.²¹⁰

16.2 Lichtverhältnisse und Temperaturunterschiede

Ob man hierbei von einem Motiv sprechen kann ist ungewiss. Tatsache ist aber, dass im Laufe des Reigenes von fast jeder einzelnen weiblichen Figuren eine Bemerkung zu den jeweiligen gemacht wird. Sei es nun zu Helligkeit, Dunkelheit oder zur Wärmeverhältnissen selbst. Der einzige Mann, der sich dazu äußert, ist der Graf, wenn er zu der Schauspielerin, nachdem sie schon des Öfteren angemerkt hat, dass es im Zimmer sehr heiß wäre, sagt: „Es ist wirklich heiß.“, woraufhin die Schauspielerin ihn fragt: „Findest du?“, „Und so dunkel, wie wenn’s Abend wär‘ [...] Es ist Abend ... es ist Nacht ... Mach‘ die Augen zu, wenn’s dir zu licht ist [...]“²¹¹

Dabei ist anzumerken, dass etwaige Bemerkungen zu Licht-, Temperatur- und Helligkeitsverhältnissen ausschließlich im Vorspiel Erwähnung finden. Nach dem vollzogenen Akt scheinen

²⁰⁸ Schnitzler, Arthur: Reigen. Edition. Werke der Weltliteratur. Hamburg: Gröls Verlag 2020, S. 9.

²⁰⁹ Ebd., S. 38.

²¹⁰ Neuse, Erna: Die Funktion von Motiven und stereotypen Wendungen in Schnitzlers `Reigen`. In: Madison Wisconsin University. 64. 1972, N.4, S. 359.

²¹¹ Schnitzler, Arthur: Reigen. Edition. Werke der Weltliteratur. Hamburg: Gröls Verlag 2020, S. 134.

diese keine Rolle mehr zu spielen.²¹² So etwa bei der Dirne: „[...] da ist so dunkel.“²¹³ Beim Stubenmädchen: „Sie, da ist aber dunkel. Ich krieg‘ so eine Angst.“²¹⁴ bzw. „Wo denn? Ich seh‘ gar nichts.“²¹⁵

Bei der jungen Frau: „Und es ist so hell ...“²¹⁶ Das süße Mädel zum Dichter: „Geh‘, willst nicht lieber Licht machen?“²¹⁷ Und wie schon zuvor erwähnt spielt auch das Temperaturempfinden eine tragende Rolle bei Schnitzler: Wenn etwa die junge Frau Emma zu Alfred sagt: „Es ist hier so heiß“, um ihm die Gelegenheit zu geben, sie zu bitten, ihr Gewand abzulegen. Was wiederum die Folge hat, dass sie kaum da sie ihre „Pelzmantille“ abgelegt hat, kurz darauf meint, dass ihr zu kalt sei.²¹⁸ Der junge Herr schlägt daraufhin vor gemeinsam ins Bett zu schlüpfen, mit den Worten: „Gleich wird’s warm werden.“ Was Emma nur leise lachend mit den Worten quittiert: „Glaubst du?“²¹⁹, wobei auch ein berechtigter Zweifel in ihren Worten mitschwingt, wie sich herausstellt. Erna Neuse schreibt dazu:

Dieses Beispiel illustriert am besten, wie die Handlung auf den Höhepunkt hin lediglich durch das Weiterreichen von stereotypen Redewendungen entwickelt wird.²²⁰

Dies zeigt sich dann etwa, wenn das süße Mädel zum Dichter spricht: „Geh‘, halt mich fest, mir ist so kalt.“²²¹ Der Dichter fragt dann in der nächsten Szene die Schauspielerin: „Soll ich nicht das Fenster schließen? Ist dir nicht kalt?“²²² Woraufhin die Schauspielerin mit den Worten: „Es ist sehr heiß hier, findest du nicht?“²²³ den Grafen indirekt zum Ablegen seiner Kleidung bzw. Uniform drängt. Hierbei wird das stereotype Ausdrucksschema von mehreren Figuren Schnitzlers gleich über drei Szenen hinweg getragen und weiter fortgesetzt, wobei die letzte Person dies immer an die erste in der nächsten Szene weitergibt.²²⁴

²¹² Vgl. Neuse, Erna: Die Funktion von Motiven und stereotypen Wendungen in Schnitzlers `Reigen`. In: Madison Wisconsin University. 64. 1972, N.4, S. 360.

²¹³ Schnitzler, Arthur: Reigen. Edition. Werke der Weltliteratur. Hamburg: Gröls Verlag 2020, S. 9.

²¹⁴ Ebd., S. 12.

²¹⁵ Ebd., S. 15.

²¹⁶ Ebd., S. 39.

²¹⁷ Ebd., S. 92.

²¹⁸ Vgl. ebd., S. 31f.

²¹⁹ Ebd., S. 40.

²²⁰ Neuse, Erna: Die Funktion von Motiven und stereotypen Wendungen in Schnitzlers `Reigen`. In: Madison Wisconsin University. 64. 1972, N.4, S. 360.

²²¹ Schnitzler, Arthur: Reigen. Edition. Werke der Weltliteratur. Hamburg: Gröls Verlag 2020, S. 102.

²²² Ebd., S. 111.

²²³ Ebd., S. 133.

²²⁴ Vgl. Neuse, Erna: Die Funktion von Motiven und stereotypen Wendungen in Schnitzlers `Reigen`. In: Madison Wisconsin University. 64. 1972, N.4, S. 360.

16.3 Die Angst, dass jemand kommt oder einen entdecken könnte

Auch dieses Motiv zieht sich wie ein roter Faden durch das Schnitzler'sche Ensemble im „Reigen“.

Es wurde bereits bemerkt, daß Schnitzler innerhalb eines Motivs wiederum eine genaue Formel für die Durchführung beobachtet. Es sind fast immer die weiblichen Figuren, die durch ihr gleiches oder ähnliches Verhalten die Norm prägen. Ein oder zwei Männer handeln dann ebenfalls wie die Frauen, wodurch diese als Ausnahmen ihres Geschlechts charakterisiert werden oder eine Situation als verschieden von den anderen markiert wird (Dirne – Soldat: nicht er will sie erobern, sondern sie ihn). Dasselbe Schema wird auch bei diesem Motiv verfolgt. Mit Ausnahme der Schauspielerin äußern vor dem Akt alle weiblichen Figuren Angst, daß jemand kommen könnte.²²⁵

Dabei ist es jedoch egal ob die Furcht vor der Entdeckung wirklich „echt“ oder lediglich geheuchelter Natur ist. Die Dirne zum Soldaten: „Pst. Jeden Moment kann ein Wachmann kommen.“²²⁶ Das Stubenmädchen zum Soldaten: „So sein S' nicht so keck – aber pst, wenn wer kommen tät!“²²⁷ Ebenfalls das Stubenmädchen, dieses Mal zum jungen Herrn: „... Aber ... junger Herr ... wenn's draußen läut“ –²²⁸ Ebenso wird diese Furcht vor dem Entdeckt werden deutlich, da Emma schon komplett verschleiert zu dem jungen Herrn in sein Apartment kommt und die Angst äußert, dass ihr beim Hereinkommen schon zwei Herren begegnet seien.²²⁹

Das süße Mädels zum Gatten Karl: „Aber, aber, schau, aber Karl ... und wenn wer hereinkommt ... ich bitt' dich ... der Kellner.“²³⁰

Der einzige Mann der noch Bedenken äußert und davor mahnt, dass er und die Schauspielerin entdeckt werden könnten, ist der Graf: „Ich fände das alles viel schöner am Abend nach dem Theater ... gemütlicher als jetzt, wo ... ich hab' immer so die Empfindung, als könnte die Thür aufgeh'n ...“²³¹ Schnitzler stellt den Aristokraten daher eher in die Reihe der weiblichen Akteure, wenn es um das Motiv der Angst, entdeckt zu werden, geht.

Interessant ist es zu erwähnen, dass die Furcht entdeckt, bloßgestellt oder bemerkt zu werden als einziger verständlicher Grund angegeben wird, den Akt selbst zu unterlassen. Neuse schreibt dazu:

Bedenken moralischer oder hygienischer Art werden von keiner Figur erwähnt, wodurch diese Menschen als eigener Werte bar und als rein gesellschaftsorientiert

²²⁵ Ebd., S. 360.

²²⁶ Schnitzler, Arthur: Reigen. Edition. Werke der Weltliteratur. Hamburg: Gröls Verlag 2020, S. 6.

²²⁷ Ebd., S. 14.

²²⁸ Ebd., S. 25.

²²⁹ Vgl. ebd., S. 30.

²³⁰ Ebd., S. 80.

²³¹ Ebd., S. 132.

charakterisiert werden. Dieses Motiv hat charakterisierende Funktion, während das Motiv der Eile und die stereotypen Wendungen über Beleuchtungs- oder Temperaturverhältnisse die dramatische Funktion der Handlungsentwicklung haben.²³²

16.4 Die Heuchelei rund um das Verführt werden

So wie auch die Angst, dass man während des Liebesspiels gesehen oder ertappt werden könnte, nur teilweise geheuchelt wird, so wird auch das Motiv des „Verführt werdens“ ebenso genutzt, um den Schein aufrecht zu erhalten, dass man letztlich doch mehr Opfer als Täter wäre und um die Männer und sich selbst glauben zu lassen, dass man sie verführt hätte.²³³ Hierbei besteht also eine sehr starke Divergenz zu der „Opfer“ bzw. „Täterrolle“. Die Variationsskala des Musters des „Verführt werdens“ reicht vom Stubenmädchen: „um Gottes Willen, schau S‘, wenn ich das ... gewußt...“²³⁴ bis zur jungen Frau: „Oh Gott, Alfred, warum haben Sie mich dazu verleitet.“²³⁵, „Alfred, Alfred was machen Sie aus mir!“²³⁶ und „oh Gott, was machen Sie aus mir! – Alfred!“²³⁷. Ebenso werden so kindlich verbundene Satzcreationen verwendet wie: „Sie haben doch versprochen, brav ...“²³⁸ und: „Was tun Sie denn, Alfred ... Ist das Ihr Versprechen.“²³⁹ Auch eine besondere Form der stillen Anklage kommt von dem süßen Mädchel, wenn sie zu Karl sagt: „In dem Wein muß‘ was d‘rin gewesen sein.“²⁴⁰

Kühner werden da die Worte von der Schauspielerin gewählt: „Wüstling!“²⁴¹ oder „Sag mir lieber, wo du mich hingeschleppt hast, Verführer!“²⁴²

Dass diese Dialoge bzw. Anklagen dennoch nichts als Heuchelei darstellen, zeigt sich, wenn etwa auf die Frage: „Sag mir lieber, wo du mich hingeschleppt hast, Verführer!“, der Dichter der Schauspielerin antwortet: „Aber Kind, das war ja deine Idee. Du wolltest ja auf’s Land – und gerade hierher.“²⁴³

Eine der auffälligsten Divergenzen zeigt sich jedoch in der vierten Szene bei der jungen Frau, die zwar offensichtlich immer wieder betont, dass sie sich nicht mit Alfred auf ein etwaiges

²³² Neuse, Erna: Die Funktion von Motiven und stereotypen Wendungen in Schnitzlers `Reigen`. In: Madison Wisconsin University. 64. 1972, N.4, S. 361.

²³³ Vgl. ebd., S. 361f.

²³⁴ Schnitzler, Arthur. Reigen. Zehn Dialoge. Mit einem Nachwort von Günther Rühle. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag. 1997. S. 12.

²³⁵ Schnitzler, Arthur: Reigen. Edition. Werke der Weltliteratur. Hamburg: Gröls Verlag 2020, S. 33.

²³⁶ Ebd., S. 35.

²³⁷ Ebd., S. 39.

²³⁸ Ebd., S. 39.

²³⁹ Ebd., S. 38.

²⁴⁰ Ebd., S. 81.

²⁴¹ Ebd., S. 106.

²⁴² Ebd., S. 106.

²⁴³ Ebd., S. 107.

„Stelldichein“ treffen würde sondern ihm nur einen „Anstandsbesuch“ abstatte, gleichzeitig aber vorsichtshalber ihren Schuhknöpfler in ihrer Tasche mitbringt. Erna Neuse schreibt dazu:

Besonders die Junge Frau und die Schauspielerin betonen, daß der Junge Herr, der Dichter und der Graf sie verführt hätten, während es sich gerade bei diesen drei Männern eher um feminine Typen handelt und es ganz offenkundig die Frauen sind die sie verführen.²⁴⁴

So macht die Schauspielerin, wie auch die Dirne in der ersten Szene, dem Dichter in der achten und dem Grafen in der neunten Szene gleichermaßen dasselbe Angebot, mit ihm ins Bett zu gehen. Die Dirne: „Geh‘, komm zu mir. Ich wohn‘ gleich in der Näh‘.“²⁴⁵ Die Schauspielerin: „Höre, Robert, ich werde dir einen Vorschlag machen. Leg‘ dich zu mir ins Bett.“²⁴⁶ Das Wort „Vorschlag“ unterstreicht gleichsam auch die Parallele zum geschäftlichen Angebot bzw. dem Tauschgeschäft und lässt so etwas wie Romantik oder gar die Liebe nicht zu.

Auch sagt die Schauspielerin in der neunten Szene zum Grafen: „Und jetzt bitt‘ mich um irgend ‘was ... du kannst alles haben, was du willst.“²⁴⁷ Dieser Aufforderung kommt der alte Aristokrat mehr oder weniger spärlich nach, bis sich die Schauspielerin in gespielter Dramatik fast schon auf ihn wirft, bevor der Graf wieder in seine trübsinnigen melancholischen Gedanken verfällt. Schließlich verfällt er dann doch der Schauspielerin, die ihn mit ihrer offenen und aufdringlichen Art und Weise einfach überrumpelt.

Es ist dabei noch zu erwähnen, dass die weiblichen Figuren zwar die Männer als „Verführer“ anklagen, gleichzeitig aber durch diese aufgesetzte Pose auch eine Abrechnung an sich selbst vornehmen. Etwa die junge Frau, wenn sie mehr zu sich selber spricht: „Was bin ich für eine leichtsinnige Person!“²⁴⁸ Oder in der Szene im „Chambre séparée“, wo das süße Mädel zum Ehemann Karl spricht: „Du mußt dir eigentlich was schönes von mir denken.“²⁴⁹ Erna Neuses Gedanken dazu sind folgende:

Teilweise sind dies geheuchelte Anklagen, teilweise Selbstverteidigungen, die aber nicht ernst zu nehmen sind, sondern lediglich den Widerspruch des Partners herausfordern und damit die Sanktionierung ihrer Handlung bezwecken wollen. Das Motiv leistet hier einen wesentlichen Beitrag zu Charakterisierung der Individuen und der Gesellschaft.²⁵⁰

²⁴⁴ Neuse, Erna: Die Funktion von Motiven und stereotypen Wendungen in Schnitzlers `Reigen`. In: Madison Wisconsin University. 64. 1972, N.4, S. 361.

²⁴⁵ Schnitzler, Arthur: Reigen. Edition. Werke der Weltliteratur. Hamburg: Gröls Verlag 2020, S. 06.

²⁴⁶ Ebd., S. 113.

²⁴⁷ Ebd., S.131.

²⁴⁸ Ebd., S. 33.

²⁴⁹ Ebd., S. 67.

²⁵⁰ Neuse, Erna: Die Funktion von Motiven und stereotypen Wendungen in Schnitzlers `Reigen`. In: Madison Wisconsin University. 64. 1972, N.4, S. 362

16.5 Das Ablehnen der Beantwortung persönlicher Fragestellungen

Was der moralischen Heuchelei der weiblichen Figuren entspricht ist das männliche Pendant der Feigheit, wenn es darum geht Persönliches von sich preis zu geben. Diese lehnen meist die Beantwortung etwaiger persönlicher Fragestellungen ab und verhindern so, dass das „Verhältnis“ eine tiefere Bindung oder persönlichere oder menschlichere Ebene erreichen könnte. So antwortet der Soldat etwa auf die Frage der Dirne: „Wie lang dienst denn schon?“ mit: „Was geht dich das an?“²⁵¹ Ebenso antwortet der Gatte auf die Frage des süßen Mädels, wo er denn wohne mit: „Ach Gott, das ist ja egal.“²⁵²

Mit diesen harschen Worten wird zum einen verhindert, dass aus dem nachmittäglichen „Stell-dichein“ mehr wird, als das, was es letztlich ist – nämlich stumpfe und oberflächliche Triebbefriedigung, und nebenher die Stellung des Ehegatten nicht in Verruf kommt oder gefährdet wird.

Nur der Dichter versteht es diesen harschen Ton zu umgehen und mit Worten zu versüßen: „Wenn du mich lieb hast, frag‘ überhaupt nichts.“²⁵³ Einzig der Graf ist an seinem Gegenüber mehr interessiert, als nur an einem oberflächlichen „Tête-à-Tête“ und fragt die Schauspielerin: „Sagen S‘ Fräulein, haben Sie die Menschen eigentlich gern?“²⁵⁴ oder wenn er die Dirne fragt: „Wie alt bist denn eigentlich?“²⁵⁵ und: „Und wie lang bist denn schon ...“²⁵⁶

Im Gegenzug zu den feigen und heuchlerischen Männern beantwortet die Dirne diese Fragen auch ohne zu lügen. Auch die Fragestellung nach dem Namen ist ein Aspekt, werden diese zwar eher beiläufig erwähnt, denn so richtig beim Gegenüber vorstellen tut sich keiner. Die Autorin Neuse schreibt dazu:

Der Topos der Frage nach dem Namen ist mit den vorangehenden persönlichen Fragen nahe verwandt. Immer fragt der, der den anderen erobern will, nach seinem Namen, und der Gefragte verweigert meist die Antwort.²⁵⁷

Auch hierbei gibt es wieder eine Ausnahme, beim Grafen und der Dirne. Dies hat aber damit zu tun, dass Leocadia ihre Profession auf Basis ihres Namens führt, wenn sie etwa sagt: „Ich bin immer zu Haus. Brauchst nur nach der Leocadia zu fragen.“²⁵⁸

²⁵¹ Schnitzler, Arthur: Reigen. Edition. Werke der Weltliteratur. Hamburg: Gröls Verlag 2020, S. 8.

²⁵² Ebd., S. 85.

²⁵³ Ebd., S. 101.

²⁵⁴ Ebd., S. 126.

²⁵⁵ Ebd., S. 140.

²⁵⁶ Ebd., S. 141.

²⁵⁷ Neuse, Erna: Die Funktion von Motiven und stereotypen Wendungen in Schnitzlers `Reigen`. In: Madison Wisconsin University. 64. 1972, N.4, S. 362.

²⁵⁸ Schnitzler, Arthur: Reigen. Edition. Werke der Weltliteratur. Hamburg: Gröls Verlag 2020, S. 146.

Und es ist ebenfalls die Dirne, die in der ersten Szene den Soldaten fragt: „Geh‘, du wie heißt denn?“, woraufhin der Soldat fast schon zurückkeift: „Was interessiert dich denn das, wie ich heiß?“²⁵⁹ Ebenso der Soldat in der nächsten Szene: „Wie heißen S‘ Kathi?“, wobei er sich sofort korrigiert: „Ich weiß, ich weiß schon ... Marie.“²⁶⁰ Das Stubenmädchen dazu fast anklagend: „Aber, Herr Franz –“ woraufhin der Soldat ganz überrascht wirkt: „Sie haben sich meinen Namen g‘merkt?“²⁶¹

Ganz anders reagiert da schon der Dichter. Er ist in seiner Eitelkeit ergriffen, wenn er zwar dem süßen Mädels seinen Namen Robert nicht vorenthalten will, um ihr dann aber sein Schriftstellerpseudonym, welches ihm bedeutsamer erscheint zu offenbaren: „Ich nenne mich Biebitz.“²⁶² Dieses Geltungsbedürfnis ist dem Dichter sogar noch wichtiger als die Offenbarung persönlicher Informationen. Umso enttäuschter wirkt er, als das süße Mädels meint, dass ihr der Name gar nicht geläufig sei. Erna Neuse schreibt dazu:

Es wäre aber unrichtig, dieses Bedürfnis des Dichters nach namentlichem Genanntwerden nur als Eitelkeit zu interpretieren. Es wird doch vielmehr auch das menschlich sympathische Bedürfnis nach Erkenntnis damit ausgedrückt.²⁶³

Die Autorin Neuse stellt auch gleichsam eine Verbindung zur traditionellen Märchenstruktur her, wenn sie schreibt, dass durch die Namensnennung gleichsam das „Inbesitznehmen“ von dem jeweiligen Charakter ausgesprochen wird. So kann durchaus eine Querverbindung zu dem bekannten Spruch hergestellt werden: „Ach, wie gut, dass niemand weiß, daß ich Rumpelstilzchen heiß!“²⁶⁴ So frohlockt der böse Antagonist Rumpelstilzchen, weil ohne die Kennung seines Namens die gute Königin keine Gewalt über ihn hat. Erst die Kenntnis seines Namens macht ihn verwund- und angreifbar.²⁶⁵

„Das Annehmen von Taufnamen Heiliger in der katholischen Kirche bzw. des Namens des Ehemannes drücken so einen ähnlichen Vorgang aus.“, schreibt Neuse.²⁶⁶ Damit aber noch nicht genug. So sagt der Dichter etwa zur Schauspielerin, nachdem diese ihn mit allen

²⁵⁹ Ebd., S. 11.

²⁶⁰ Ebd., S. 13.

²⁶¹ Ebd., S. 14.

²⁶² Ebd., S. 98.

²⁶³ Neuse, Erna: Die Funktion von Motiven und stereotypen Wendungen in Schnitzlers `Reigen`. In: Madison Wisconsin University. 64. 1972, N.4, S. 363.

²⁶⁴ Grimm, Brüder. In: Kinder- und Hausmärchen gesammelt durch die Brüder Grimm. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1985, S. 252.

²⁶⁵ Vgl. ebd., S. 251ff.

²⁶⁶ Vgl. Neuse, Erna: Die Funktion von Motiven und stereotypen Wendungen in Schnitzlers `Reigen`. In: Madison Wisconsin University. 64. 1972, N.4, S. 363.

möglichen Kleintiernamen wie „Frosch“, „Grille“ bzw. zuletzt auch nur als eine ihrer Launen bezeichnete: „Ich heiße Robert. Was bin denn ich für dich, wenn du jetzt an Fritz denkst?“²⁶⁷

Er ist es dann auch, der als einziger männlicher Akteur ein Interesse über das Sexuelle hinaus an dem süßen Mädel an den Tag legt, wenn er sagt: „Erlaube, ich will nur Licht machen. Ich habe dich noch nicht gesehen, seit du meine Geliebte bist. – Engel!“²⁶⁸ oder: „Es ist seltsam, ich kann mich nicht mehr erinnern, wie du aussiehst.“²⁶⁹ Diese Feststellung verbindet ihn in einer Weise ebenso mit dem Stubenmädchen die genau noch vor dem Akt zum Soldaten sagt: „... Ich kann dein G’sicht gar nicht sehn.“²⁷⁰ und damit den Wunsch nach einer persönlicheren Ebene kundtut. Erna Neuse schreibt zu diesem Punkt:

Die Norm für das männliche Verhalten ist also die Zurückhaltung in der Beantwortung persönlicher Fragen. Der Dichter stellt hier die Ausnahme dar und wird dadurch als feminin charakterisiert.²⁷¹

16.6 Die Fragestellung: „Hast mich gern?“

Eine weitere Redewendung der Schnitzler’schen Stereotypen stellt die Frage nach der Zuneigung dar. Diese kommt fast durchgehend in jeder Szene vor und wird vornehmlich, bis auf wenige Ausnahmen, von den weiblichen Figuren gestellt. Das Stubenmädchen: „Sag‘, Franz, hast mich gern?“²⁷², die junge Frau: „Haben Sie mich denn lieb, Alfred?“²⁷³, das süße Mädel: „Jetzt sag‘ mir, ob du mich wirklich gern hast.“²⁷⁴ Ausnahmen bieten hier lediglich wieder der Dichter, aber auch dieses Mal der junge Herr. Der Dichter zur Schauspielerin: „Freue dich lieber, daß wir hier sind und sage mir, daß du mich wirklich lieb hast.“²⁷⁵ Woraufhin die Schauspielerin ihm antwortet: „Verlangst du noch weitere Beweise?“²⁷⁶ Diese Szene erinnert doch zu stark an die zweite, in der das Stubenmädchen nach dem Akt den Soldaten fragt: „Sag‘ wenigstens, hast mich gern?“²⁷⁷ Woraufhin der Soldat meint: „Na, das mußt doch g’spürt haben, Frul’n Marie, ha!“²⁷⁸ Gerade bei dieser Stelle sollten wir uns im Sinne der Literaturforschung fragen, ob sich hier Schnitzler nicht einen „gemeinen“ Spaß mit seiner Leserschaft erlaubt,

²⁶⁷ Schnitzler, Arthur: Reigen. Edition. Werke der Weltliteratur. Hamburg: Grls Verlag 2020, S. 117.

²⁶⁸ Ebd., S. 100.

²⁶⁹ Ebd., S. 95.

²⁷⁰ Ebd., S. 16.

²⁷¹ Neuse, Erna: Die Funktion von Motiven und stereotypen Wendungen in Schnitzlers ‘Reigen’. In: Madison Wisconsin University. 64. 1972, N.4, S. 363.

²⁷² Ebd., S. 18.

²⁷³ Ebd., S. 31.

²⁷⁴ Ebd., S. 81.

²⁷⁵ Ebd., S. 116.

²⁷⁶ Ebd., S. 117.

²⁷⁷ Ebd., S. 17.

²⁷⁸ Ebd., S. 17.

indem er mit dieser Zweideutigkeit des Soldaten Franz sowohl auf die Stärke der Anziehung zu Marie als auch seine Fähigkeiten als Sexualpartner im Liebesspiel hinweist. Auf alle Fälle sind die Worte Schnitzlers hier mit hundertprozentiger Sicherheit nicht zufällig gewählt worden. Auch das am Satzende nachgeworfene Fragekürzel „ha“ lässt sogleich jeden Zweifel im Keim ersticken.

Zuletzt ist noch der junge Herr zu erwähnen, der zur jungen Frau Emma sagt: „Wenn ich nur überzeugt wäre, daß du mich liebst.“ Woraufhin Emma antwortet: „Verlangst du noch mehr Beweise?“²⁷⁹ und: „Emma! Hast du mich denn nicht mehr lieb?“²⁸⁰ Gerade charakteristisch für die Figur des jungen Herrn ist es, dass er diese Frage nach dem „lieb haben“ zwar der jungen Frau stellt, nicht aber dem Stubenmädchen.

Vermutlich hat dies mit der Tatsache zu tun, dass er bei dem Stubenmädchen ein selbstsicheres und kavaliersmäßiges Auftreten an den Tag legt, mehr oder weniger in die Rolle des Verführers schlüpft, wohingegen beim zweiten „Stelldichein“ eher die Frau Emma diese Rolle übernimmt, was in weiterer Folge dann mit der Impotenz des jungen Herrn einhergeht, wie wir im nächsten Kapitel noch genauer besprechen werden.

16.7 Schmeicheleien und Komplimente

Da die bisherig genannten Beispiele zeigen, dass meist die Frauenfiguren mit stereotypen Redewendungen auf sich aufmerksam machen, werde wir hier den Gegenpol dazu liefern. Wenn es nämlich darum geht dem anderen Geschlecht die Zeit mit Schmeicheleien und Komplimenten zu versüßen, so sind dies bei Schnitzler bis auf eine Ausnahme durchgehend die männlichen Akteure. Alle Männer beteiligen sich also an diesem Reigen der Schmeicheleien bis auf den Soldaten, der hierbei wieder eine Sonderposition einnimmt, da nicht er derjenige ist, der auf das gemeinsame „Stelldichein“ pocht. Stattdessen nimmt diese Position die Schauspielerin ein. Meist wird gleichsam mit dem Kompliment auf Besonderheiten des Gegenübers hingewiesen. Wenn etwa der junge Herr meint: „Sie sind sehr nett angezogen, Marie.“, oder: „Sie haben so schöne weiße Haut, Marie.“²⁸¹ Ebenso nach der Bemerkung des Stubenmädchens: „Aber junger Herr ... schau S' ... es ist so licht ...“ antwortet der junge Herr: „Vor mir brauchen Sie sich nicht zu genieren. Sie brauchen sich überhaupt vor niemandem ... wenn man so hübsch ist.“²⁸² Auch in der nächsten Szene mit Emma spart der junge Herr nicht mit Komplimenten: „So schön

²⁷⁹ Ebd., S. 44.

²⁸⁰ Ebd., S. 48.

²⁸¹ Ebd., S. 24.

²⁸² Ebd., S. 25.

waren sie noch nie.“²⁸³, „Soll ich Ihnen etwas sagen, Emma? Ich weiß jetzt erst, was Glück ist.“²⁸⁴, so wie auch: „Ich bete dich an, Emma!“²⁸⁵

Meist werden etwaigen Schmeicheleien bei Schnitzler noch zusätzlich durch die Nennung des Namens der anderen Person hervorgehoben, um die Wichtigkeit der Aussage zu unterstreichen und gleichsam den Eindruck zu vermitteln, dass das Interesse über das sexuelle hinausgeht und sich alles auf einer persönlicheren Ebene abspielt.

Weiters sagt etwa der Gatte zur jungen Frau: „Du bist das klügste und entzückendste Wesen, das es gibt. Ich bin sehr glücklich, daß ich dich gefunden habe.“²⁸⁶, so wie: „Und schön bist du! ... schön!“²⁸⁷ Bei dem süßen Mädels hingegen traut sich Karl nur einmal einer „Notlüge“ zu bedienen: „Ich bin neugierig, weil ich dich lieb hab.“²⁸⁸

Der Dichter ist dem süßen Mädels hingegen nicht so zurückhaltend: „Ah wenn du ahntest, was du für mich bist ...“²⁸⁹, so wie: „Ich bete dich ja an, mein Schatz, mein Frühling ... mein ...“²⁹⁰ und: „Du bist schön, du bist die Schönheit, du bist vielleicht sogar die Natur, du bist die heilige Einfalt.“²⁹¹ Zwar spart der Dichter nicht mit netten Vergleichen und Überhöhungen des süßen Mädels, aber ambivalenter als sein Verhalten ist im Reigen selten eine zweite Figur, denn gleichzeitig sagt er: „Kein Wort hast du verstanden.“²⁹² und schimpft sie des Öfteren als dumm, blöd bzw. nachdem ihm die Antwort auf eine seiner Fragen nicht ganz gefallen hat: „Göttlich diese Dummheit!“²⁹³

Diese Unverschämtheiten und Beleidigungen bekommt der Dichter jedoch in der nächsten Szene von der Schauspielerin retour, wenn sie ihn mit allerhand Tiernamen bedeckt, oder zu ihm sagt: „Rede keine Stiefel [...]“²⁹⁴, oder auch, nachdem Robert wieder in seinen Gedanken schwelgt und mit Worten versucht, ein Bild von seiner Sehnsucht zu malen, meint die Schauspielerin schlicht: „Du redest wie ein Idiot ...“²⁹⁵ Der Dichter hingegen überdeckt auch die Schauspielerin mit Komplimenten, nachdem diese ihn vorerst zappeln lässt, wie etwa: „Du

²⁸³ Ebd., S. 31.

²⁸⁴ Ebd., S. 35.

²⁸⁵ Ebd., S. 39.

²⁸⁶ Ebd., S. 54.

²⁸⁷ Ebd., S. 63.

²⁸⁸ Ebd., S. 72.

²⁸⁹ Ebd., S. 96.

²⁹⁰ Ebd., S. 98.

²⁹¹ Ebd., S. 100.

²⁹² Ebd., S. 92.

²⁹³ Ebd., S. 92.

²⁹⁴ Ebd., S. 109.

²⁹⁵ Ebd., S. 110.

ahntest nicht, was du für mich bedeutest ... Du bist eine Welt für sich ... Du bist das Göttliche, du bist das Genie ... Du bist ... Du bist eigentlich die heilige Einfalt [...]"²⁹⁶

Interessant ist es auch hierbei zu erwähnen, dass in dieser Szene der Dichter fast eins zu eins dieselben Worte wählt, wie er sie auch zum süßen Mädels gesprochen hat. Schnitzler enttarnt somit den Dichter, überführt den Moment der Schmeichelei auf seine Einzigartigkeit der Lüge und lässt somit gleichzeitig aufscheinen wie begrenzt das Sprach-Repertoire des Dichters eigentlich ist.

Wir haben schon davon gesprochen, dass die Schauspielerin die Rolle des Schmeichlers anstatt des Soldaten einnimmt. Dies zeigt sich in der nächsten Szene mit dem Grafen: „Haben Sie denn nicht bemerkt, daß ich nur für Sie spiele?“²⁹⁷ so wie: „Dich hätte ich lieber nie erblicken sollen.“²⁹⁸ bzw: „Gott, was bist du süß!“²⁹⁹

Am allersparsamsten mit Komplimenten ist der Graf selbst. Zwar lässt er einen riesigen Blumenstrauß in die Garderobe der Schauspielerin liefern, jedoch spart der Aristokrat sehr mit Schmeicheleien. Lediglich die Frage nach dem Befinden der Schauspielerin und der Aussage: „Und gestern haben Sie noch gespielt wie eine Göttin.“³⁰⁰, wobei er damit auch ironischerweise das „kränkeln“ der Schauspielerin in Frage stellt. Gerade so als würde er sie als Lügnerin entlarven.³⁰¹

Nach dem Akt selbst meint der Graf zur Schauspielerin: „Du bist ein kleiner Teufel.“³⁰² Als sich diese dann von dem Ausdruck in gespielter Manier und Miene beleidigt zeigt, revidiert der Aristokrat seine Meinung und nennt sie letztlich einen „Engel“.³⁰³

Auch diese Aussage trägt ein besonderes Muster in sich und ist lediglich eine Rückführung auf die erste Szene, denn schließlich ist es die Dirne, die mit ihren Worten: „Komm, mein schöner Engel.“³⁰⁴, die sie an den Soldaten richtet, den Reigen von Schnitzler überhaupt erst eröffnet.

²⁹⁶ Ebd., S. 108.

²⁹⁷ Ebd., S. 129.

²⁹⁸ Ebd., S. 130

²⁹⁹ Ebd., S. 132.

³⁰⁰ Vgl. ebd., S. 121f.

³⁰¹ Ebd., S. 122.

³⁰² Ebd., S. 134.

³⁰³ Vgl. ebd., S. 134.

³⁰⁴ Ebd., S. 6.

16.8 Echte und geheuchelte Eifersucht

Eifersucht ist eines der Motive, welches von den männlichen als auch von den weiblichen Figuren Schnitzlers gleichermaßen verwendet wird. Ausnahmen bilden dabei wieder die Dirne, der Graf und der junge Herr. Diese verwenden das Motiv der Eifersucht zwar nicht, haben dennoch mit etwaigen Problemen zu kämpfen. Die Dirne befindet sich laut Schnitzler am „Tiefpunkt“ der Gesellschaft und hat mit Geldproblemen und ihrem Überleben zu kämpfen.³⁰⁵ Der junge Herr gibt sich bei dem Stubenmädchen zwar als galanter Verführer, versagt dann aber bei Emma, seiner Geliebten, kläglich und muss sich in Ausflüchte und die Literatur von Stendhal flüchten um seine Impotenz oder fehlende Lust vor Emma zu verbergen und zu rechtfertigen.³⁰⁶ Und der Aristokrat hat mit seiner Vergesslichkeit, seinen Gedächtnislücken meist auch durch zu viel Alkohol und seiner Melancholie zu kämpfen.³⁰⁷ Alle diese jetztgenannten kann man dem Autor Schnitzler gemäß nicht als strahlende oder vom Glück gezeichnete Persönlichkeiten bezeichnen.

Bei der Frage nach dem Motiv der Eifersucht unterscheidet Erna Neuse genau drei Spielarten.³⁰⁸

16.8.1 Die Frage nach dem möglichen „anderen“

Diese Spielart zeigt sich in den nun folgenden Situationen.

Der Soldat zum Stubenmädchen: „Hat er Ihnen was ‘tan? Dem möcht‘ ich’s zeigen! Was hat er Ihnen ‘tan?“³⁰⁹

Der Gatte zum süßen Mädels: „Ah so ... Aber vorher? Wer war’s denn?“³¹⁰

Der Dichter zum süßen Mädels: „Hast schon irgendwen so lieb gehabt wie mich?“, und, „Es wär‘ mir lieber, du würdest jetzt nicht an ihn denken.“³¹¹ Ebenso der Dichter zur Schauspielerin: „Mit wem?“³¹², „Nun, wem bist du in diesem Moment untreu?“³¹³

Das Stubenmädchen direkt nach dem Akt mit dem Soldaten: „Freilich, ich weiß schon, jetzt kommt die Blonde mit dem schiefen Gesicht d’ran!“³¹⁴

³⁰⁵ Vgl. ebd., S. 6-11, 137-148.

³⁰⁶ Vgl. ebd., S. 20-27, 28-51.

³⁰⁷ Vgl. ebd., S. 121-137, 137-148.

³⁰⁸ Vgl. Neuse, Erna: Die Funktion von Motiven und stereotypen Wendungen in Schnitzlers `Reigen`. In: Madison Wisconsin University. 64. 1972, N.4, S. 363.

³⁰⁹ Schnitzler, Arthur: Reigen. Edition. Werke der Weltliteratur. Hamburg: Gröls Verlag 2020, S. 17.

³¹⁰ Ebd., S. 72.

³¹¹ Ebd., S. 96.

³¹² Ebd., S. 107.

³¹³ Ebd., S. 111.

³¹⁴ Ebd., S. 19.

Sowie die Schauspielerin zum Grafen, nachdem er sie als sonderbares Wesen und als fast schon rätselhaft bezeichnet: „Das Fräulein Birken ist wohl leichter aufzulösen.“³¹⁵

16.8.2 Die allgemeinere Frage nach den „vielen“

Der Gatte zum süßen Mädel: „Das haben dir schon viele gesagt?“³¹⁶ und, „Na sei mal ehrlich. Wie viele haben den Mund da schon geküßt?“³¹⁷ Der Dichter zur Schauspielerin: „Wie vielen hast du es schon auf diese Art beweisen wollen ... hast du alle geliebt?“³¹⁸ Die junge Frau zum jungen Herrn: „Wie vielen haben Sie das schon gesagt?“³¹⁹ und ähnlich, wenn nicht fast gleich formuliert, zu ihrem Gatten: „Und doch hast du ... wer weiß wie viel andere Frauen gerade so in den Armen gehalten, wie jetzt mich.“³²⁰

Das süße Mädel zum Dichter: „Na, pass‘ nur auf, daß du mich mit keiner andern verwechselst.“³²¹

16.8.3 Der Umweg über die Frage „wie oft warst du schon hier?“

Der Gatte stellt die Frage zu der Wahl des Treffpunktes an das süße Mädel: „Warst schon einmal in einem chambre séparée?“³²² Der Dichter richtet dieselbe Frage mit fast genau demselben Wortlaut ebenfalls an das süße Mädel: „Warst du schon einmal in einem chambre séparée?“³²³ wobei sie beiden mit der gleichen Lüge antwortet. Ebenso fragt der Dichter die Schauspielerin: „Warst du hier schon einmal?“³²⁴

Die junge Frau zum jungen Herrn: „War in diesen Räumen schon jemals eine andere Frau?“³²⁵

Dies ist eine exzellente Fragstellung von Emma an den jungen Alfred, denn schon im Vortext, bevor die eigentliche Szene zwischen den beiden startet, zeigt sich folgendes: Der junge Herr hat sich nämlich sehr wohl auf die Ankunft Emmas vorbereitet. Er hat das Schlafzimmer nett eingerichtet und mit Kerzen ausgestattet. Zusätzlich versprüht der junge Herr noch mit einem Flakon Veilchenduft herum, was darauf zu schließen lässt, dass er nicht nur möchte, dass es in seiner Wohnung gut duftet, sondern auch um andere mögliche „Vorgerüche“ anderer

³¹⁵ Ebd., S. 123.

³¹⁶ Ebd., S. 69.

³¹⁷ Ebd., S. 69.

³¹⁸ Ebd., S. 117.

³¹⁹ Ebd., S. 33.

³²⁰ Ebd., S. 57.

³²¹ Ebd., S. 95.

³²² Ebd., S. 71.

³²³ Ebd., S. 94.

³²⁴ Ebd., S. 107.

³²⁵ Ebd., S. 36.

Liebschaften oder anderer Verehrerinnen zu neutralisieren.³²⁶ Diese Vermutung wird dadurch bestätigt, dass er eine „Schildkrothaarnadel“³²⁷ noch schnell verschwinden lässt bevor die junge Frau, Emma bei ihm eintrifft.

Eifersucht ist ein Motiv, das sich durchgehend durch Schnitzlers Werk zieht. Auch die Schauspielerin treibt es mit ihrer Eifersucht fast schon ein wenig zu weit, wenn sie diese nutzt, um das „Liebesspiel“ interessanter zu gestalten und um die Stimmung aufzuheizen. Sie versucht bewusst und absichtlich ihre Partner eifersüchtig zu machen. Zum Dichter sagt sie: „Den Mann hab‘ ich wohl angebetet!“³²⁸, „Nun tröste dich, ich betrüge auch jemanden.“³²⁹ und, „Oh nein. Geliebt hab‘ ich nur einen. [...] Du bist eine Laune.“³³⁰

Auch beim Dialog mit dem Grafen ist dies zu sehen, wie die Schauspielerin den Umweg über die vermeintlichen anderen geht, um so den Grafen zur Eifersucht zu drängen: „Was glauben Sie, wie glücklich wär‘ mancher, wenn er an Ihrer Stelle sein dürfte!“³³¹ So schreibt die Autorin Neuse dazu folgendes:

Dieser Hinweis auf einen anderen Partner wird jedoch von den anderen Figuren nicht zum Zweck des Eifersüchtigmachens gebraucht, sondern eher, um den Fehltritt moralisch zu entschuldigen.³³²

So sagt etwa das süße Mädels: „Wenn du ihm nicht so ähnlich schauen tät‘st –“³³³ bzw. meint auch der Gatte: „Umsomehr als ich dich an deinen ersten Geliebten erinnere.“³³⁴ Der Ehemann Karl nutzt dieses Motiv dann auch sofort für sich, in dem er feststellt: „Herrgott bist du lieb! Du Erinnerst mich auch an wen.“³³⁵ Der Einzige, der es mit dieser Aussage tatsächlich ehrlich meint, ist wieder der alte Graf, wenn er zu Leocadia spricht: „... Also meiner Seel‘, jetzt weiß ich, an wen du mich Erinnerst, das ist ...“³³⁶ Der Graf sagt dies zur Dirne und man kann vermuten, dass es sich in dieser Szene um eine Rückbesinnung an die Schauspielerin handelt. Erna Neuse schreibt noch zuletzt dazu:

Der Hinweis auf vergangene Geliebte bewirkt aber auch eine Entwertung des gegenwertigen Erlebnisses, indem zur Zeit des Stattfindens bereits auf das künftige Vorbeisein verwiesen wird. Alle Szenen scheinen Wiederholungen früherer

³²⁶ Vgl. Koebner, Thomas: Arthur Schnitzler Reigen. Erläuterungen und Dokumente. Stuttgart: Reclam Verlag 1997, S. 6.

³²⁷ Vgl. Schnitzler, Arthur: Reigen. Edition. Werke der Weltliteratur. Hamburg: Gröls Verlag 2020, S. 28.

³²⁸ Ebd., S. 107.

³²⁹ Ebd., S. 111.

³³⁰ Ebd., S. 117.

³³¹ Ebd., S. 130.

³³² Neuse, Erna: Die Funktion von Motiven und stereotypen Wendungen in Schnitzlers `Reigen`. In: Madison Wisconsin University. 64. 1972, N.4, S. 365.

³³³ Schnitzler, Arthur: Reigen. Edition. Werke der Weltliteratur. Hamburg: Gröls Verlag 2020, S. 73.

³³⁴ Ebd., S. 82.

³³⁵ Ebd., S. 77.

³³⁶ Ebd., S. 144.

identischer Erlebnisse der dargestellten Personen zu sein. [...] Zu beachten ist auch hier wieder, wie Schnitzler das Prinzip des Reigens durch die Wiederaufnahme des Motivs von mehreren Personen in mehreren Szenen einhält.³³⁷

16.9 Das Küssen

Ein weiteres Motiv, dass sich so umfassend immer wieder bei Schnitzler finden lässt ist das Küssen. An sich gehört das Küssen zur Romantik, Erotik, oder auch zum Akt selbst dazu. Hierbei wird es aber meist in einer Stellvertreterposition von beiden Geschlechtern genutzt, entweder um auf sich aufmerksam zu machen oder um das Liebesspiel ein wenig voran zu treiben. Meist im Imperativ und fordernd vom Gegenüber eingeholt.

Dabei wird das Wort „Kuss“ von den Figuren eher selten verwendet, öfter wird das Küssen in den Regieanweisungen erwähnt. Auch verwendet Schnitzler eher die lieblichere Form, meist auch das Diminutiv dessen. Genauer handelt es sich um das „Busserl“ in der Wiener Variante. So etwa der Soldat: „Gib mir ein Pussel.“³³⁸ Das Stubenmädchen: „Geh‘, willst mir nicht ein Pussel geben?“³³⁹ Die junge Frau: „Ach, komm her ... laß dich noch einmal küssen.“³⁴⁰ Der Gatte: „Einen Kuss möcht‘ ich haben.“³⁴¹ Der Dichter: „Nichts, mein Engel, nichts. Wo sind deine Lippen...“³⁴² Die Schauspielerin: „Komm, her, gib mir einen Kuß!“³⁴³ und: „Gib mir einen Kuß, mein Frosch!“³⁴⁴ Die Schauspielerin sagt dies zum Dichter, was noch eher sanft klingt. Zum Grafen sagt sie dieses, und zwar im Befehlston: „Und jetzt gieb mir noch einen Kuß, mein kleiner Philosoph!“³⁴⁵ Die Dirne: „Ah, komm her. Pussi geben.“³⁴⁶

So schreibt Erna Neuse, dass die Form der sprachlichen Konstruktion immer wieder in ähnlicher Weise auftritt. Vor allem bei den weiblichen Akteuren zeichnet sich so ein Muster ab. So gebraucht das Stubenmädchen die Form der Frage, die sie selbst eher passiv und den Mann in der aktiven Rolle erscheinen lässt. Die junge Frau verwendet durchwegs Imperative, wenn aber mit einer freundlichen Bitte dahinter gestellt und somit in gewisser Weise dem Formalton ihrer Standes- oder Gesellschaftsschicht entsprechend. Die Schauspielerin hingegen verwendet fast ausschließlich die Befehlsform, wenn sie etwas von ihren männlichen Partnern möchte. Ganz

³³⁷ Neuse, Erna: Die Funktion von Motiven und stereotypen Wendungen in Schnitzlers 'Reigen'. In: Madison Wisconsin University. 64. 1972, N.4, S. 365f.

³³⁸ Schnitzler, Arthur: Reigen. Edition. Werke der Weltliteratur. Hamburg: Gröls Verlag 2020, S. 8.

³³⁹ Ebd., S. 18.

³⁴⁰ Ebd., S. 48.

³⁴¹ Ebd., S. 66.

³⁴² Ebd., S. 95.

³⁴³ Ebd., S. 108.

³⁴⁴ Ebd., S. 118.

³⁴⁵ Ebd., S. 137.

³⁴⁶ Ebd., S. 139.

außergewöhnlich ist auch jene Phrase der Dirne, die eher an das Kommando „Pfötchen geben“ erinnert, welche man an einen Hund richtet, aber nicht an Menschen. Vielleicht ist dies wieder so einer von Schnitzlers versteckten Kritikpunkten an der Aristokratie und der Obrigkeit, wenn sich der alte Greis von dem jungen Mädchen wie einen Haus- und Hofhund behandeln lässt.³⁴⁷

16.10 Essen, Trinken, Rauchen und die dazugehörigen Geruchsempfindungen

Als letztes Motiv erscheint es doch sehr auffällig, wie sehr Trank und Speis vor dem Akt von den Figuren genossen werden. So werden etwa Delikatessen und Süßspeisen wie etwa eine glasierte Kastanie, eine kandierte Birne, Oberstschaumbaisers, Schokoladenbäckerei und Obst und Käse genossen. Ebenso ist die Liste der eingenommenen Getränke beachtlich. Kognak vom Dichter und dem jungen Herrn, Bier bei dem Soldaten und der Dirne, und ungarischer Weißwein von dem Ehegatten Karl und dem süßen Mädch. Dazu gesellen sich noch Zigarren und Zigaretten hinzu. Beim Gatten eine Havanna, beim Dichter eine Virginier [sic.], also eine alpenländisch gedrehte Zigarre mit Virginia-Tabak und Strohalm als Mundstück³⁴⁸, so wie auch Zigaretten vom Gatten, vom Dichter und hier bildet auch eine weibliche Akteurin die Ausnahme, von der Schauspielerin. Dieser wiederholte Appell an die Geruchsnerve zeugt von einem motivischen Charakter. So riecht es etwa in der vierten Szene nach Veilchenduft, und bereits in der Szene davor weist der junge Herr auf den Duft der Haare des Stubenmädchens hin. Ebenso weist der Dichter einen sehr ausgeprägten Geruchssinn auf, allerdings erfährt die Leserschaft Schnitzlers hierbei nicht um welchen Duft es sich handelt: „Was einem da für ein Duft entgegensteigt. Wie süß.“³⁴⁹ Auch der Graf äußert sich zu seinem Geruchsempfinden: „Ich muß schon sagen, aus den Polstern kommt so ein ... Reseda ist das – nicht?“³⁵⁰ Und obwohl er sich positiv bei der Schauspielerin zu den Düften äußert, zeigt sich in der zehnten Szene mit der Dirne genau das Gegenteil: „Wenn man nur das Kopferl sieht, wie jetzt ... beim Aufwachen sieht doch eine jede unschuldig aus ... meiner Seel, alles mögliche könnt' man sich einbilden, wenn's nicht so nach Petroleum stinken möchte“ ...³⁵¹

Gerüche werden bei Schnitzlers „Reigen“ so, wenn nicht real gegeben, dem Zuschauer oder Leserpublikum durch die Figuren mitgeteilt. Dies dient zum einen dazu ein Stimmungsbild zu schaffen und zu vermitteln andererseits wird so auch die Verschiedenheit der Situationen

³⁴⁷ Vgl. Neuse, Erna: Die Funktion von Motiven und stereotypen Wendungen in Schnitzlers 'Reigen'. In: Madison Wisconsin University. 64. 1972, N.4, S. 366.

³⁴⁸ Vgl. <http://www.aeiou.at/aeiou.encyclop.v/v553763.htm> (Stand: 01.12.2020)

³⁴⁹ Schnitzler, Arthur: Reigen. Edition. Werke der Weltliteratur. Hamburg: Gröls Verlag 2020, S. 98.

³⁵⁰ Ebd., S. 133.

³⁵¹ Ebd., S. 140.

zelebriert. Nur einmal lässt Schnitzler den jungen Herrn mit einem Sprayapparat über die ganze Bühne spazieren und lässt diesen so mit Veilchenduft die ganze Szenerie parfümieren.³⁵²

16.11 Dunkelheit, Formeln und Klischees

Was zusätzlich zu diesen Motiven noch hinzu kommt, ist die Tatsache, dass Schnitzlers „Reigen“ nicht nur als normaler Buchdruck angedacht war, sondern vor allem für das Theater konzipiert wurde. Deshalb werden unter anderem auch die Szenerien, in denen sich die privaten Treffen der Akteure abspielen, sehr genau und ausführlich in aller Breite beschrieben. So werden Verdunklungseffekte wie das Ausblasen einer Kerze oder das Herunterlassen von Jalousien oder Rouleaus zu Beginn fast jeder Szene erwähnt. Neuse schreibt dazu:

Dadurch wird optisch die Parallelsituation dieser mit allen vorangegangenen Szenen vermittelt. Als Symbol steht die Dunkelheit für heuchlerische Schamhaftigkeit, die hilft, alle eventuellen Skrupel vergessen zu lassen. Auch verbirgt die Dunkelheit die Identität und die Individualität der Partner. Sie sind nicht wichtig, ja der *Reigen* zeigt, daß sie jeweils austauschbar sind. Der Sexuelle Rausch, der „erfüllte Augenblick,“ wird ohne innere Anteilnahme am anderen in Einsamkeit, die durch die Dunkelheit intensiviert wird, erlebt.³⁵³

Das Fazit oder besser die Conclusio bei Neuse zu Schnitzlers „Reigen“, fällt eher ernüchternd aus. Vor allem zeigt sich dies, wenn sie zuletzt schreibt:

Schnitzler zeigt in zehn Szenen, wie zehn Menschen unter der physischen Einwirkung des Geschlechtstriebes alle individuell menschlichen Züge verlieren und rein animalisch und uniform ihre Handlungen auf das eine Ziel, die Befriedigung des Triebes, ausrichten. Die sprachlichen Formeln oder Clichés, die benutzt werden, spielen dabei die Rolle von Chiffren, die stellvertretend für das eigentliche Anliegen stehen. Daß es sich dabei immer um dieselben Chiffren handelt, zeigt, daß die Menschen sich einer Art Spielregeln in gesellschaftlicher Übereinkunft bedienen, die allgemein verständlich und akzeptiert sind.³⁵⁴

Neuse bringt dazu noch ein Beispiel, indem sie sagt, obwohl die Dirne und die Schauspielerinnen zwar in verschiedenen gesellschaftlichen Schichten bzw. Welten leben, beweist die Übereinstimmung der Motive und Aussagen, die fundamentale Gleichheit beider Frauen, bei sozial unterschiedlichem Niveau. Dies wiederum verstärkt die Tatsache, dass Schnitzler im *Reigen* eine soziale Nivellierung anstrebt und dies wiederum zur Bloßstellung der damaligen Gesellschaft dient.

³⁵² Vgl. Neuse, Erna: Die Funktion von Motiven und stereotypen Wendungen in Schnitzlers 'Reigen'. In: Madison Wisconsin University. 64. 1972, N.4, S. 367.

³⁵³ Ebd., S. 366.

³⁵⁴ Ebd., S. 367.

17 Besonderheiten oder Motive des „Reigen Reloaded“

Auch bei dem Werk der Prager Autorin Rhea Krcmárová gibt es gewisse Besonderheiten zu verzeichnen. Diese sind zwar nicht so auffällige Motive wie etwa bei Schnitzlers Reigen, jedoch kann man durchaus so etwas wie eine Themengleichheit auch beim „Reigen Reloaded“ verzeichnen. Es ist jedoch anzumerken, dass sich die neue Variante vom Schnitzler'schen Original wie der Tag von der Nacht unterscheidet. Da wo bei Schnitzler vornehm und „durch die Blume“ gesprochen wird, legt Krcmárová eher einen derben Sprachjargon an den Tag. Weniger vornehm ausgedrückt klingt der Reigen von Rhea Krcmárová wie ein Faustschlag im Gegenzug zu Schnitzlers „Streichelvariante“.

17.1 Schönheit liegt im Auge des Betrachters

Wie wir schon aus der ersten Szene erfahren, gilt auch für „Reigen Reloaded“ das Sprichwort: „Schönheit liegt im Auge des Betrachters“. Hier wird die erste weibliche Figur „Spiritsoulmate“, mit der Tatsache konfrontiert, dass sie von dem ach so charmanten und eleganten „Prinz Porsche“ sprichwörtlich im Regen stehen gelassen wird. Vorher beschreibt sie ihn aber noch ausführlich: „schön groß [...] diese wunderschönen grünen augen ... dieses lächeln [...] diese stimme. so schön tief und rau und dunkel ... frisch geschieden der arme kerl... aber schön für mich...“³⁵⁵ Nachdem der junge Mann auf der gegenüberliegenden Straßenseite kurz angehalten hat und sich umsieht, steigt dieser aber wieder in seinen Wagen ein und fährt davon, was „Spiritsoulmate“ so überhaupt nicht verkraftet. Zu ihrer Freundin am Telefon meint sie nur: „entschuldige, so sehr hab ich mich seit der sponsion auch nicht verändert...“³⁵⁶

Auch das nächste Date in der zweiten Szene verläuft nicht wie geplant für „Spiritsoulmate“. Der „Reikimeister“ meint zunächst: „was für eine schöne energie“³⁵⁷ und: „wie konnte eine so schöne frau nur so lange single sein? sind die alle blind?“³⁵⁸ Nachdem sich die beiden ein wenig länger gesprochen haben sagt er auch zu ihr: „was denn, meine schöne... oh... ihre aura pulsiert... als ob sie mit der meinen verschmelzen möchte...“³⁵⁹

³⁵⁵ Krcmárová, Rhea: Reigen Reloaded. In: wortstaetten n°2. anthologie. das buch zum interkulturellen autorenprojekt >wiener wortstaetten< 2007. Hrsg. von Hans Escher u. Bernhard Studlar. Wien: edition exil 2007, S. 67.

³⁵⁶ Ebd., S. 68.

³⁵⁷ Ebd., S. 71.

³⁵⁸ Ebd., S. 73.

³⁵⁹ Ebd., S. 75.

In der dritten Szene wird auf „Schönheit“ oder schöne Worte verzichtet. Der „Reikimeister“ aka. „Auramagier“ behandelt das „Willendorfmädchen“ nicht gerade nett, aber dazu nachher noch mehr.

In der vierten Szene trifft die junge Sängerin auf den jungen Mann mit dem Nicknamen „Wikingersuchtwalüre“. Der „Wikinger“ ist von der optischen Wucht der jungen Frau nicht so abgestoßen und zeigt dies auch mit seinen Worten: „manche männer wissen eben nicht, was schön ist... macht nichts... bleiben mehr schöne frauen für uns kenner über...“³⁶⁰ und macht dem jungen Mädchen immer wieder Komplimente, wie etwa: „gott, sind sie schön, wenn sie essen.“³⁶¹, und: „oh, meine schöne [...]“³⁶² Zuletzt verschreckt er das junge Mädchen aber mit seiner zu ehrlichen Aufdringlichkeit: „aber sie sind schön... wunderschön... üppig... rund... sinnlich...“³⁶³, so dass das „Willendorfmädchen“ schlagartig aus dem Cafe‘ hinaus läuft. In der fünften und sechsten Szene wird die Schönheit weniger erwähnt. Lediglich „Kuschelbär69“ sagt zu „Loveshermacbook“, nachdem er genug von ihrer Unaufmerksamkeit hat: „dein profil, das foto... du wärst genau mein typ frau, ehrlich. rein optisch zumindest. ich könnte mich in dich verlieben. aber ich tu mir das nicht mehr an. ehrlich, das tue ich mir nicht mehr an. nie nie wieder.“³⁶⁴

Auch in der nächsten Szene wird „Kuschel“ ein weiteres Mal auf die Probe gestellt. Er auf der Suche nach Liebe und Gemeinsamkeit, „Ines*In*Her*Head“ auf der Suche nach Sex. Zwar findet der junge Mann durchaus Gefallen an der älteren Frau, aber die Vorstellungen von dem Date sind so unterschiedlich, dass es zum Eklat kommen muss.

In Szene acht scheint vorerst alles zu passen. Auch der „Single Stud“ weiß warum er hier im Hotelzimmer mit „Ines“ ist und drückt sein Wohlwollen auch mit Worten aus, wenn auch mit sehr plumpen: „netten body host für dei alter. echt. wow, geile wäsch. ich steh auf geile wäsch. [...]“³⁶⁵ Aber auch dieses „Stelldichein“ wird letztlich gesprochen nichts und scheitert an der Ungeduld von „Ines“.

In der neunten Szene wird das Wort „Schönheit“ wieder in einem ganz anderen Kontext gebraucht. Hierbei gibt die junge Frau mit Nicknamen „Princess Prada“ immer wieder Kommentare dazu, dass sie für den gebürtigen Floridsdorfer eine viel zu gute Partie darstellt. Sie

³⁶⁰ Ebd., S. 94.

³⁶¹ Ebd., S. 96.

³⁶² Ebd., S. 97.

³⁶³ Ebd., S. 97.

³⁶⁴ Ebd., S. 116.

³⁶⁵ Ebd., S. 134.

untermalt dies mit den Worten: „sicher. sie sind möglicherweise auf ihre art nicht unfesch. auf eine sagen wir sehr natürliche art. aber fesch allein reicht nicht. es gibt viele fesche männer im netz, und ich bin sehr wählerisch. ich mein, ich bin schön genug um es mir aussuchen zu können.“³⁶⁶ Als dann ein tatsächliches Treffen der beiden stattfindet wird auch ein Wohlwollen dem anderen gegenüber ausgesprochen, obwohl es sich dabei eher um Alltagsfloskeln der Kommunikation handelt:

KÖNIG VON MALLORCA: heast... du hast di ganz schön verändert. fesch bist worden.

PRINCESS PRADA: danke. du schaust aba a net schlecht aus, heast.³⁶⁷

Letztlich scheitert aber auch diese Zusammenkunft, ausgelöst durch ein Missverständnis und die Melancholie über die ehemalige Schulfreundin und Exfrau des Mannes, Karin, die wegen schweren Depressionen im Krankenhaus gelandet ist.

In der zehnten und letzten Szene treffen wir als Leserschaft wie schon erwähnt auf den „Prinz Porsche“, wenn auch nur im Nachspiel. Die junge Stylistin „Prada“ ist aufgelöst und durchläuft im Laufe dieser Szene alle Gemütszustände von Wut, Frust bis hin zur Selbstaufgabe, wenn sie den Kellner bittet: „sagen sie mir, dass ich schön bin, bitte.“ Woraufhin der Kellner antwortet: „also gut... wissen sie... so hässlich sind sie gar nicht. sie...“³⁶⁸

17.2 schön, (un)fesch, nicht hässlich

Es gibt bei der Autorin Krcmárová offensichtlich eine gewisse Skala oder ein Spektrum von „Schönheit“, wenn wir sagen, der Begriff sei sehr dehnbar und unterschiedlich auszulegen, allerdings wird der Begriff hauptsächlich auf die weiblichen Charaktere projiziert mit Ausnahme von „Prinz Porsche“ und dem „König von Mallorca“, der eine reich, der andere gut bestückt.

Als schön werden eben „Prinz Porsche“, die jungen Frauen „Spiritsoulmate“, das „Willendorf-mädchen“ und rein optisch auch „Hello Kitty“ aka. „Loveshermacbook“ von ihren männlichen Dates bezeichnet.

Bei „Ines“ scheint es um das Gefallen an sich zu gehen. Schönheit wird hier nicht direkt erwähnt, hier fallen eher Bekundungen wie „angeturnt“, „geil“ oder dem Wiener Stadt-Jargon entsprechend, „urgeil“.³⁶⁹

³⁶⁶ Ebd., S. 145.

³⁶⁷ Ebd., S. 149.

³⁶⁸ Ebd., S. 164.

³⁶⁹ Vgl. ebd., S. 134-137.

Bei „Princess Prada“ werden dann die Bezeichnungen „fesch“, „ned unfesch“ und zuletzt auch noch „nicht hässlich“ verwendet, was mit dem eigentlichen Wort Schönheit nur noch marginal oder am Rande zu tun hat.³⁷⁰

17.3 Beleidigungen, Sexismus und Frustration

Dies ist hier kein schönes Kapitel, aber trotzdem muss auch dieser Aspekt genauer betrachtet werden. Hierbei geht es um Beleidigungen aller Art, und zwar von beiden Seiten, denn sowohl die männlichen als auch die weiblichen Akteure in „Reigen Reloaded“ bedienen sich einem weniger netten Vokabular. Hinzu kommt noch der Typus des triebgesteuerten „Machos“ oder des oberflächlichen Sexisten, und meist, nachdem dieser von den Damen abgewiesen wurde, oder wenn ihm die Situation zu entgleiten droht, neigt dieser zu Frustration. Dies, verbunden mit einer guten Portion nicht vorhandenem Selbstwertgefühl, schlägt dann auch oft in rohe Gewalt um, welche wir genauer im nächsten Abschnitt aufgreifen werden. Vorerst aber zu den Beleidigungen im Werk Krcmárovás.

„Spiritsoulmate“ verwendet Worte wie: „loser“. In der zweiten Szene mit dem „Reikimeister“ sagt sie zum Heilpraktiker: „schwindler! betrüger! schwein!“³⁷¹, nachdem sie ihm zuvor den Lapis gegen den Kopf wirft. Der „Reikimeister“ lässt sich das jedoch nicht kommentarlos gefallen und wird äußerst ungut: „scheiße so eine schlampe ... esomöse, durchgeknallte. [...] hörst du... schießverfickte esomöse! ja du. ich hab dich durchschaut. ich hab euch alle durchschaut, ihr weiber. ihr wollt nur gefickt werden.“³⁷² Dies ruft er der jungen Dame noch im Verschwinden nach, bevor er sich sogleich mit seinem nächsten Date, dem „Willendorfmädchen“ verabredet.

In der dritten Szene wird der „Auramagier“, wie er sich nun nennt, noch ausfälliger zu dem etwas beleibteren jungen „Willendorfmädchen“. Vorerst beleidigt er das Mädchen wegen ihres Körpergewichts, indem er meint: „so eine körperfülle ist ja überhaupt nicht gesund... das weist ja auf eine ganz schlimme störung hin... energetisch und überhaupt...“³⁷³ Später wird der oberflächliche Chauvinist dann noch ekelhafter zu ihr, nachdem sie ihm mitteilt, dass sie nichts von ihm will. Er beleidigt das junge Mädchen aber dennoch weiter, indem er sagt, sie sei eine fette Kuh und nennt sie eine Versagerin. Am Schluss der Szene, bevor das Mädchen weinend das Cafe verlässt, meint er noch: „sag mal, kann es sein, dass du gar keinen hattest? dass sich bis

³⁷⁰ Vgl. ebd., S. 162f.

³⁷¹ Ebd., S. 80.

³⁷² Ebd., S. 80f.

³⁷³ Ebd., S. 88.

jetzt keiner gefunden hat, der dich vögeln wollte? keiner, dem du nicht zu hässlich und zu fett warst?“³⁷⁴ So ernüchternd für ihn die Enttäuschung ist, dass das „Willendorfmädchen“ nicht mit ihm schlafen wollte, so bedeutsam ist die Reaktion des „Auramagier“, wenn er sich im selben Atemzug per Handy mit der „springenden Pantherfrau“ aus dem Forum für spirituelle Sexualität übers spontane Entpanzern unterhalten möchte. Dies zeigt deutlich, wie wenig dem „Auramagier“ an seinem Gegenüber eigentlich liegt und dass er diese Chat-Plattform bzw. das Internet als Medium überhaupt nur dazu nutzt, um möglichst schnell zum nächsten Date bzw. „Stich“ zu kommen.³⁷⁵

In der vierten, fünften und sechsten Szene geht es weniger um Beleidigungen als um Aufdringlichkeiten oder Missverständnisse.

In der siebten Szene hat der junge „Kuschel“, der von „Ines“ förmlich zum Sex gedrängt wird, mit Potenzschwierigkeiten zu kämpfen. Diese Szene erinnert auf den ersten Blick an die vierte Szene bei Schnitzler, jedoch ist es nicht so, dass „Ines“ die Situation zu retten versucht, so wie Emma, sondern sie verschmäht den armen „Kuschel“ direkt mit sehr beleidigenden Worten: „ich hasse euch! [...] euch männer. keiner kann mehr! seid ihr jetzt alle impotent, oder was?“³⁷⁶ und nachdem der junge Mann versucht sie zu beruhigen: „das ist mir noch nie!“³⁷⁷ und als „Ines“ ihm deutlich vor Augen führt: „sex will ich! sex! ich will nur sex. einfach nur sex.“³⁷⁸, bemerkt auch der junge Mann, dass er bei „Ines“ an der falschen Adresse gelandet ist. Auch die schönen Blumen, die er ihr mitgebracht hat, machten keinen Eindruck auf „Ines“. Das Gespräch endet dann mit den Worten: „sorry, kuschelbär. du bist nicht mein typ.“³⁷⁹

Die achte Szene verläuft anfangs wie im Bilderbuch. Aber als der „Single Stud“ dann am Handy einen Anruf von seiner Mutter entdeckt, die auf seinen kleinen Sohn Melvin aufpasst, und sich dann per Rückruf meldet, läuft alles aus dem Ruder:

INES*IN*HER*HEAD: machst mich scharf... und dann willst du mich nicht!
arschloch. arschloch! [...] mein gott! das ertrage ich nicht... dich ertrage ich
nicht... du arschloch! [...] arschloch! arschloch! ich hasse dich!³⁸⁰

Der junge, Mann völlig überfordert mit dem Telefonat und mit Ines, die sich auf ihn wirft und ihn kratzt, meint am Telefon nur: „des is nur da fernseher, melvin. hear auf... ines, hear auf

³⁷⁴ Vgl. ebd., S. 90.

³⁷⁵ Ebd., S. 91.

³⁷⁶ Ebd., S. 127.

³⁷⁷ Ebd., S. 127.

³⁷⁸ Ebd., S. 128.

³⁷⁹ Ebd., S. 129.

³⁸⁰ Ebd., S. 140.

jetzt“³⁸¹, und „heast... bist deppat na, net du melvin. wir spielen nua. mit dera tante. na, na, die bring i net mit ham.“³⁸², wobei er ihr laut Regieanweisungen eine Ohrfeige verpasst, weil sie ihn vorher gekratzt hat.

In der neunten Szene fallen Beleidigungen und Beschimpfungen von beiden Seiten. Die „Prinzessin“ bezeichnet den „König von Mallorca“ als Vollprolet, schimpft ihn ein peinliches Klischee und meint, er habe kein Niveau. Er hingegen bezeichnet die Frau als Tussi und, als das Gespräch eskaliert, auch als Schlampe, als frigid und ungefickt.³⁸³

In der letzten Szene, der zehnten, gibt es wiederum keinen Schwerpunkt auf Beleidigungen. Die einzige Frau im „Reigen Reloaded“, die nicht den Part der Beleidigungen übernimmt ist wohl die „Prinzessin“ nachdem der „Prinz Porsche“ einfach abgehauen ist, ohne sich ordentlich zu verabschieden. Sie beschimpft den Typen zwar nicht direkt, immerhin ist er ja aus der Szene verschwunden, rechnet aber dennoch mit dem „Digital Dating“ ab, wenn sie meint, dass sie außer einen guten Freund aus der Hauptschule, den sie im Chatroom wieder gefunden hätte, nur an Loser geraten wäre.³⁸⁴

17.4 Gewalt

Wie schon zuvor erwähnt ist Gewalt immer wieder Thema in Krcmárovás Werk. Dies zeigt sich etwa im Werfen eines Heilsteines gegen den Kopf vom „Reikimagier“ und auch die Tasche der Dame fliegt dem Heilpraktiker um die Ohren³⁸⁵, wobei man diesem Herrn ohnehin weniger Sympathien gegenüberbringt, infolge der weiteren Szene mit dem „Willendorfmädchen“. Ebenso zeigt sich diese Gewaltbereitschaft der Figuren bei mehreren Kämpfen, die durch die Regieanweisungen ergänzt und vervollständigt werden. Kratzen, beißen, und mehrere Ohrfeigen werden dabei genannt und erwähnt.³⁸⁶

17.5 Die Angst vor dem Allein sein

Auch dies ist ein eindeutiges Motiv bei Rhea Krcmárová. Manchmal wird dies auch genauso durch Worte der beteiligten Akteure ausgedrückt, wenn etwa „Spiritsoulmate“ zu Boden sinkt und sagt: „ich will nicht alleine sterben!!!“³⁸⁷

³⁸¹ Ebd., S 140.

³⁸² Ebd., S. 140.

³⁸³ Vgl. ebd., S.146ff.

³⁸⁴ Vgl. ebd., S. 158.

³⁸⁵ Vgl. ebd., S. 79f.

³⁸⁶ Vgl. ebd., S. 139f.

³⁸⁷ Ebd., S. 69.

Auch das „Willendorfmädchen“ meint, nach dem Disaster-Date mit dem „Auramagier“: „es muss doch... irgendwo... einen... einen mann geben, dem ich gefalle... einen... einen einzigen“³⁸⁸

Prinzipiell kann gesagt werden, dass zwar alle Akteure beim „Reigen Reloaded“ auf die eine oder andere Art an menschlicher Zuneigung oder an einer Partnerschaft interessiert sind, auch dann aber immer kläglich enttäuscht werden. Auch der „Kuschelbär69“ bekommt dies zu spüren in Szene sieben. Er, auf der Suche nach einer interessanten Frau und Partnerin, und „Ines“ auf der Suche nach einem Sexpartner.³⁸⁹ Beide Vorstellungen von diesem Date deuten zwar in dieselbe Richtung, gehen dann aber schlagartig auseinander.

Ebenso trifft dies zu auf die Unterhaltung per Telefon vom „König von Mallorca“ und mit der „Princess Prada“. Der junge Mann aus Floridsdorf möchte nach der Trennung von seiner depressiven Ex-Frau wieder eine Partnerin kennen lernen, die das Leben für ihn lebenswert macht, geratet dabei jedoch an die junge Stylistin. Diese aber meint, dass sie sich in „Transdanubien“ überhaupt kein Leben vorstellen könnte. Auch hier divergieren die Vorstellungen wieder sehr.³⁹⁰

17.6 Melancholie und Depressionen

Wie schon zuvor angehaucht, kommen wir auch an dem schwierigen Thema Melancholie und Depressionen nicht vorbei. Wir haben zum einen eben die psychisch kranke Ex-Frau vom „König von Mallorca“, Karin, die, durch Depressionen verursacht, eine ganze Kette von traurigen Ereignissen auslöst. So etwa, dass sie mit anderen Männern weggegangen ist, sich dem Alkohol hingeeben hat und letztlich ihren gemeinsamen Sohn Melvin auf das heftigste vernachlässigt hat. So berichtet der „König von Mallorca“:

KÖNIG VON MALLORCA: „depressiv is. trinken tuat’s. tabletten... nach der geburt vom melvin hat’s angefangen. komisch is worden. hat angefangen, wegzu-gehen... andere männer... saufen, tabletten. i hob’s irgendwann nimma packt und bin weg. und irgendwann hot ihr de polizei den melvin wegnumma. i woa a wo-chen unterwegs. spanien mit’n lkw. und sie? da klane wär fast gestorben da-mals.“³⁹¹

Ebenso ist auch die Szene davor nicht weniger beunruhigend. Auch hier ist es wieder derselbe Mann, der mit einer depressiven Frau umzugehen hat. In jenem Fall ist es „Ines“, die sich,

³⁸⁸ Ebd., S. 91.

³⁸⁹ Vgl. ebd., S. 121-133.

³⁹⁰ Vgl. ebd., 143-150.

³⁹¹ Ebd., S. 153.

nachdem aus ihrem „Traumdate“ wie sie sich das Treffen mit dem „Single Stud“ vorstellt, nachdem nichts nach Plan läuft ihrem Leben ein Ende setzen möchte. Oder eben aus Frust und Verzweiflung heraus sich eine Unmenge an Tabletten reinwirft.

INES*IN*HER*HEAD: ich schieß auf alles. (holt neue tabletten aus ihrer tasche)

SINGLE STUD: (*sieht die schachteln*) wos is des? valium... und a xanor. i man, des soit ma net gemeinsam schlucken, oda?³⁹²

Dem alleinerziehenden Floridsdorfer bleibt nichts anderes übrig als die Rezeption um Hilfe zu rufen und die Rettung zu alarmieren.³⁹³

Damit sind auch Depressionen bei Rhea Krcmárová ein Bestandteil ihres „Reigen Reloaded“, wenn auch nur in zwei Szenen. Aber beide betreffen denselben Mann. Dass er schon vorher diese schlechten Erfahrungen mit seiner Frau hatte, ist aber vermutlich auch ein Grund dafür, dass der junge Mann so schnell und routiniert diese Situation bewältigt und „Ines“ damit vermutlich das Leben gerettet hat.

17.7 Der Knick in der Szene und der Umschwung

Wir haben schon vorher von einem Knick oder einem Scheitelpunkt im Ablauf jeder Szene gesprochen. Da wo vorher noch alles gepasst und harmoniert hat zwischen den beiden Figuren, kommt dann inmitten jeder Szene ein „Knick“, der die Stimmung um 180 Grad dreht und die hilflosen Akteure in Frust oder Selbstzweifel sinken lässt.

In der ersten Szene trifft dieser Knickpunkt genau dann ein, wenn „Prinz Porsche“ „Spiritsoulmate“ auf der Straße nicht erkennt und wieder in sein Auto steigt und wegfährt. Sie bleibt dabei wie ein begossener Pudel im Regen stehen.³⁹⁴

Die zweite Szene erlebt ihren Umschwung, nachdem „Spiritsoulmate“ das Horoskop des „Reikimagiers“ per Handy App namens „Marsmobil“ genauer erforschen möchte. Als sich herausstellt, dass der mögliche Partner im Sternzeichen nicht Skorpion, sondern Wassermann ist, dreht die esoterikbegeisterte Frau plötzlich durch. Sie schimpft den Mann einen Schwindler, wird dann weiter mit Worten und letztlich auch mit einem Lapislazuli verletzend, indem sie ihm den „Heilstein“ gegen den Kopf schleudert.³⁹⁵

³⁹² Ebd., S. 142.

³⁹³ Vgl. ebd., S. 141f.

³⁹⁴ Vgl. ebd., S. 68.

³⁹⁵ Vgl. ebd., S. 77-80.

Die dritte Szene findet ihren Scheitelpunkt, als der „Auramagier“ dem „Willendorfmädchen“ die Füße massiert, allerdings nicht gerade angenehm.

AURAMAGIER: und wie du mich brauchst! deine aura ist ganz versaut!

WILLENDORFMÄDCHEN: nein! hören sie auf! [...] das hat nur wehgetan, sonst gar nichts!

AURAMAGIER: du bist eben nicht sensitiv genug für meine kunst! wahre künstler wissen mich zu schätzen...

WILLENDORFMÄDCHEN: ich... tut mir leid... mir ist da ganze einfach ein bissi... unheimlich...³⁹⁶

Ab diesem Zeitpunkt ist in dieser Szene nichts mehr, wie es vorher war, der „Auramagier“ wird immer verletzend in seinen Aussagen, fängt an das Mädchen wegen ihres Körpervolumens nieder zu machen und wird dabei richtig zum oberflächlichen Sexisten.³⁹⁷

In der vierten Szene ist der „Wikinger“ dem jungen Mädchen gegenüber, eine Spur zu freundlich. Der Knick tritt ein, nachdem der „Wikinger“ mit sehr eindringlichen Worten ein Bild davon zeichnet, wie er sich einen Ausflug nach Salzburg mit der jungen Dame vorstellt. Zuerst schön essen gehen, Sie im Dirndl, dann auf einen Drink und dann beschreibt er noch, was sie im Hotelzimmer alles anstellen könnten. Das ist der jungen Dame dann doch zu viel. Durch dieses zu aufdringliche und offene Verhalten hat der „Wikinger“ genau das Gegenteil bezweckt und schlägt sie somit in die Flucht.³⁹⁸

In der fünften Szene sind die Kochkünste des „Wikingers“ schuld, dass die ach so entspannte Situation entgleitet. Nachdem dieser das falsche Öl bzw. überhaupt Öl in die Pfanne zu den Steaks gießt, gehen diese in Flammen und die ganze Küche in Rauch auf. Das Abendessen ruiniert, die Steaks verkohlt und dies führt letztlich dazu, dass „Hello Kitty“ dem „Wikinger“ auch eine Spur zu anstrengend wird.³⁹⁹

Die sechste Szene ist ganz und gar ein Paradebeispiel für die Misskommunikation zwischen den Figuren. Nicht nur, dass es in dieser Szene zu Missverständnissen kommt, sondern hier zeigt die junge sportliche Karrierefrau so gut wie gar kein Interesse an ihrem Gegenüber. „Kuschelbär69“ fühlt sich natürlich versetzt und wirft „Loveshermacbook“ dann vor genauso wie seine Ex zu sein, in einem ganzen Wortschwall an Vorwürfen, was letztlich zu dem besagten Umschwung der Stimmung während des Dates führt:

³⁹⁶ Ebd., S. 87.

³⁹⁷ Vgl. ebd., S. 88-91.

³⁹⁸ Vgl. ebd., S. 97-99.

³⁹⁹ Vgl. ebd., S. 106-109.

KUSCHELBÄR69: ich tue mir das echt nicht mehr an. tut mir leid. [...] ich will keine freundin mehr, die mich terminisiert. verstehst du? [...] sie war ja so busy, alles andere war wichtiger als ich. powerfrühstück. meetings. business-essen. networking. sozialising. clubbings. ladies lunches. alles, alles wir ihr wichtiger als ich.⁴⁰⁰

Auch dieses Treffen scheitert. Als „Loveshermacbook“ dann noch fragt, ob er noch zu ihr mit nach Hause kommen will, wird auch das vom „Kuschel“ missinterpretiert. Sie wollte nur mit ihm einen Kaffee trinken und plaudern, er dachte, dass sie ihn vernaschen wollte. Die beiden merken, dass sie nicht wirklich zueinander passen und er verlässt das gemeinsame Date.⁴⁰¹

Ebenso ist das nächste Date von „Kuschelbär69“ und „Ines*in*her*head“ schon von Anfang an zum Scheitern verurteilt. Am Anfang herrschen noch gemeinsame Sympathien vor, doch spätestens als Ines merkt, dass „Kuschel“ nicht genug erregt ist, wegen ihr, wendet sich das Blatt. Genau hier befindet sich der Knick, wenn sie an ihm hinuntersieht und meint: „na super [...] da schau [...] ich hasse euch, ihr männer“⁴⁰². Sofort wird dem Mann seine mangelnde Erregung als Impotenz vorgeworfen, was dann mehr oder weniger die Situation killt.⁴⁰³

Die achte Szene erlebt ihren Scheitelpunkt oder Knick ausgelöst durch ein Handy. Ines will nichts von dem „Single Stud“, außer in körperlicher Hinsicht. Sie sagt dies auch deutlich:

INES*IN*HER*HEAD: und wenn du zwölf frauen und dreißig kinder hättest, wäre mir das wurscht. also los, steck das scheiß handy weg und steck ihn mir rein!

SINGLE STUD: a kuaza anruf, ob eh alles ok is. dann kann i a besser... i man, wann i waß, dass mei bua nix hat [...]⁴⁰⁴

Der Anruf dauert Ines aber doch ein wenig zu lange und sie versucht dann zwanghaft den Partner zum Sex zu treiben, was diesen wütend macht und so entgleitet auch diese Situation.⁴⁰⁵

Die körperlichen Vorzüge die „Ines“ an dem Kerl interessiert hätten, zeigen in der nächsten Szene auf „Princess Prada“ überhaupt keine Wirkung. Auch die berühmten „zweiundzwanzig Zentimeter“ erzielen nicht den gewünschten Effekt. Die junge Stylistin ist eher abgeschreckt von dem Wohnort des „König von Mallorca“ und seiner Art zu leben. Den Umschwung erfährt die Szene aber nicht schon bei dem gemeinsamen Telefonat zuvor, sondern als die beiden sich dann im realen Leben auf der Straße treffen und über Umwege erfahren, dass sie sich gerade kurz zuvor am Handy auf Biegen und Brechen zerworfen haben.

⁴⁰⁰ Ebd., S. 117.

⁴⁰¹ Vgl. ebd., S. 117ff.

⁴⁰² Ebd., S. 126f.

⁴⁰³ Ebd., S. 127.

⁴⁰⁴ Ebd., S. 138.

⁴⁰⁵ Vgl. ebd., S. 138f.

PRINCESS PRADA: scheiße. des bist net du, oder?

KÖNIG VON MALLORCA: wer denn?

PRINCESS PRADA: da könig von majorka?⁴⁰⁶

Auch sagt die „Prinzessin“, dass sie eben nicht in Floridsdorf wohnen will, weil sie es schon in ihrer Kindheit furchtbar fand. Zuletzt wird auch die Bitte nach einem gemeinsamen Treffen missinterpretiert.

KÖNIG VON MALLORCA: ich woit ka date... i woit nur reden. du woast damois de beste freundin von da meinen. i woit nua reden... afoch so.⁴⁰⁷

Die letzte und zehnte Szene hebt sich sehr deutlich von den vorhergehenden ab. Hier setzt der Knicks schon zu Beginn ein, als der Kellner plötzlich anfängt den Tisch abzuräumen und „Princess Prada“ dies zuerst noch für eine Verwechslung hält. Spätestens nachdem sie erfährt, dass ihr Date fluchtartig die Szene verlassen hat, dämmert ihr, dass etwas schiefgelaufen ist.

KELLNER: verzeihung, aber sie sind gerade gegangen.

PRINCESS PRADA: sind wir nicht.

KELLNER: der herr hat jedenfalls schon gezahlt. [...] er ist gegangen. vor zwei minuten.

PRINCESS PRADA: da war ich doch am klo. [...] er kann nicht gegangen sein.

KELLNER: er hat gezahlt und ist raus.⁴⁰⁸

Dass die „Prinzessin“ am Boden zerstört dann dem Alkohol verfällt und in plumper Manier auch noch den homosexuellen Kellner anbaggert, macht die Situation für sie nicht besser. Letztlich ist auch dieses Date schon zu Beginn vorüber.⁴⁰⁹

17.8 Das „nebeneinanderher reden“ oder „aneinander vorbei plaudern“

Auch diese „Verständigungsprobleme“, Verwechslungen oder Missinterpretation sind Motive, dass uns in Rhea Krcmárovás Szenenabfolge immer wieder begleiten. Immer wieder kommt es zu Missverständnissen oder anderen Auslegungen von Aussagen des Gegenübers.

Dies beginnt schon bei dem Zusammentreffen von „Prinz Porsche“ und „Spiritsoulmate“, dass der oberflächliche und sportwagenbegeisterte Typ sich von seinen Dates mehr oder weniger immer klamm-heimlich und vor allem schnell aus dem Staub macht.

⁴⁰⁶ Ebd., S. 152.

⁴⁰⁷ Ebd., S. 153.

⁴⁰⁸ Ebd., S. 156f.

⁴⁰⁹ Vgl. ebd., S. 156 – 166.

Auch der „Reikimagier“ bekommt sein Fett ab, nachdem er „Spiritsoulmate“ das falsche Sternzeichen offenbart hat. Ein gewisser Charme und Wortwitz bleibt aber auch hier nicht verborgen. Wenn etwa „Spiritsoulmate“ den Heilpraktiker fragt: „wissen sie zufällig, wie ihre Häuser stehen?“, woraufhin der Mann antwortet: „nun, ich hab da eines in Mödling...“ und „Spiritsoulmate“ dann noch einmal nachbohren muss: „nein, nein, im Horoskop...“⁴¹⁰ Mit diesen Mitteln, welche die Autorin hierbei verwendet, kommt ein wenig Wortwitz wenn nicht fast schon „Slapstick“ in das Geschehen mit hinein.

17.9 Verwechslungen und Missverständnisse

Eigentlich unterscheidet sich der Punkt nicht grundlegend von dem vorhergehenden, jedoch zeigt sich in den Verwechslungen und Missverständnissen meist ein Muster. Ähnlich wie beim Reigen von Schnitzler wird hier immer ein Akteur „Opfer“ einer Verwechslung und gibt dies in der nächsten Szene dann wieder weiter. Wenn etwa der junge „Kuschelbär69“ mit „Loveshermacbook“ im Café sitzt und glaubt, nachdem sie ihn zu sich nach Hause eingeladen hat, dass sie ihn „vernaschen will“, während sie ihn hingegen nur auf einen Kaffee einladen wollte.⁴¹¹

In der nächsten Szene wird er dann von „Ines“ überrascht und überfallen, die in seinem Nicknamen wiederum die 69 gesehen hat, welche für die Paarstellung 69 steht. Der junge „Kuschel“ versteht allerdings nur Bahnhof und nicht, was sein Geburtsdatum mit Sex zu tun hat.⁴¹²

17.10 Essen und Trinken sind essenziell

Wie auch im Original „Reigen“ spielen Speis und Trank hier eine große Rolle. Meist treffen sich die Akteure in einem Lokal oder einem Kaffeehaus. Aber auch in privaten Räumen finden diese Dates statt, bei „Spiritsoulmate“ und dem „Reikimeister“ etwa auch im Freien in einem Park.⁴¹³ Beim „Auramagier“ und dem „Willendorfmädchen“ im Café.⁴¹⁴ Beim „Willendorfmädchen“ und „Wikingersuchtwalküre“ ebenfalls in einem Kaffeehaus.⁴¹⁵ Beim „Wikingers“ und „Hello Kitty“ wird es dann privater in der Wohnung des „Wikingers“.⁴¹⁶ Bei „Loveshermacbook“ und dem „Kuschelbär69“ wechselt die Szenerie wieder ins Kaffeehaus zurück.⁴¹⁷

⁴¹⁰ Ebd., S. 75f.

⁴¹¹ Vgl. ebd., S. 119.

⁴¹² Vgl. ebd., S. 128.

⁴¹³ Vgl. ebd., S. 70.

⁴¹⁴ Vgl. ebd., S. 82.

⁴¹⁵ Vgl. ebd., S. 92.

⁴¹⁶ Vgl. ebd., S. 100.

⁴¹⁷ Vgl. ebd., S. 110.

Dann geht es beim „Kuschel“ und „Ines*in*her*head“ im Hotelzimmer weiter.⁴¹⁸ In der nächsten Szene ebenso im Hotelzimmer mit dem „Single Stud“.⁴¹⁹ Dann wechselt die Szenerie wieder ins Freie auf eine Straße in den äußeren Bezirken.⁴²⁰ Und die letzte Szene findet dann wieder in einem Lokal statt.⁴²¹

Und in diesen Lokalitäten wird natürlich auch dementsprechend konsumiert. Zum Essen gibt es etwa Schokokuchen, Quittensorbet und Griesflammerie mit Schlagobers⁴²², Heidelbeeren vom Naschmarkt und Steaks mit Kräuterbutter⁴²³ und zu trinken ebenso eine Vielzahl von Getränken wie etwa Chai, Kaffee in allen Variationen⁴²⁴, und zuletzt noch eine ganze Menge an Vodka Shots⁴²⁵.

Zusammenfassend kann zu dem Thema der Speisen und Getränke sagen, dass diese in Krcmárovás „Reigen Reloaded“ zwar vorkommen, aber keines weg so instrumentalisiert werden wie etwa bei Schnitzler, der den Genuss von Speisen, Trank und Raucherware als Stil und auch Verführungsmittel verwendet.

17.11 Es zählt wieder nur der Trieb

Vor allem die Männer reagieren in der neuen Reigen Variante sehr triebgesteuert. Der „Reikimeister“ macht dies deutlich, indem er gleich mehrere Dates hintereinander oder nebeneinander steuert und somit immer noch einen Trumpf im Ärmel behält, falls ein Date ausfallen bzw. abspringen sollte oder sich als Flop erweisen würde.

Auch die Anzahl der Nicknamen weist darauf hin. „Reikimeister“, „Auramagier“ und „Chakrenschamane“. Wahrscheinlich kämen noch einige andere hinzu, würde der Reigen nicht wie auch bei Schnitzler fortgesetzt werden und zur nächsten Figur wechseln. Auch der Mann „Wikingersuchwalküre“ deutet diesen Trieb sehr deutlich an, indem er dem jungen „Willendorfmädchen“ ganz ausführlich erzählt, was er mit ihr und einer Schüssel Schlagobers gerne anstellen möchte. Zurückhaltender ist zwar der junge „Kuschelbär69“, dafür übernimmt die aktive triebgesteuerte Rolle hierbei „Ines“. Auch der „Single Stud“ glaubt mit seinen 22 Zentimetern könnte er jede Frau begeistern, was sich dann aber als falsch herausstellt. Die Frauen

⁴¹⁸ Vgl. ebd., S. 121.

⁴¹⁹ Vgl. ebd., S. 134.

⁴²⁰ Vgl. ebd., S. 143.

⁴²¹ Vgl. ebd., S. 156.

⁴²² Vgl. ebd., S. 92-96.

⁴²³ Vgl. ebd., S. 102-104.

⁴²⁴ Vgl. ebd., S. 111f.

⁴²⁵ Vgl. ebd., S. 158-162.

sind bis auf „Ines*in*her*head“ weniger triebgesteuert als ihre männlichen Gegenspieler. Im Gegenzug zu Schnitzler bedient man sich hier weniger Chiffren, letztlich ist jedoch alles Handeln und Streben dem Trieb untergeordnet und in diesen auch eingebettet.

18 Reigen-Variation oder Reigen-Parodie?

Wir werden hierbei darauf zu sprechen kommen, warum es sich bei Rhea Krcmárová (meiner Meinung nach) um eine „Reigen“ Persiflage oder Parodie handelt und nicht um eine Reigenvariation.

Die Etymologie des Wortes Persiflage entstammt dem Französischen und lässt sich in etwa mit einer Verspottung oder einer Übertreibung gleichsetzen. In einer überzogenen Art und Weise wird also ein Werk, ein Stück oder das Thema eines literarischen Stoffes in gewisser Weise lächerlich gemacht.

Als Persiflage wird das Verspotten in Form der literarischen Nachahmung bezeichnet, welche zumeist ironischer Natur ist und geistreich erscheint. Das bedeutet, dass die Gedanken, Ansichten oder auch der Stil eines Gegners in einem Text übertrieben nachgeahmt werden, um ebendiesen lächerlich zu machen. Darüber hinaus kann ein gesamtes Genre oder ein bestimmtes Werk durch die Persiflage verspottet werden.⁴²⁶

Die Persiflage ist dabei sehr eng verwandt mit der Parodie, der Satire und der Polemik. Der Begriff leitet sich – wie schon zuvor erwähnt – von dem französischen Verb „persifler“ ab, welches sich mit lächerlich machen und verspotten übersetzen lässt. So lässt sich aus der Übersetzung schon ablesen, worum es hauptsächlich geht: die gezielte Verspottung eines künstlerischen Werkes durch übertriebene inhaltliche Nachahmung. Dabei ist entscheidend, dass nicht nur die äußere Form eines literarischen Werkes nachgestellt wird, sondern jenes Stück auch inhaltliche Parallelen zu dem eigentlichen „Ursprungs-Stück“ aufweist.⁴²⁷ Aber es muss zusätzlich noch eine Unterscheidung getroffen bzw. eine Trennlinie gezogen werden zwischen Satire, Parodie und Persiflage.

Die Satire meint im ursprünglichen Sinne eine Art Spottdichtung. Hier wird ein beliebiger Inhalt überspitzt und spöttisch dargestellt und aufgearbeitet.⁴²⁸ Laut einem der berühmtesten deutschen Dramatiker, Dichter und Lyriker der Weimarer Klassik – Friedrich Schiller – stellt die Satire der mangelhaften Realität ein Ideal gegenüber, wodurch sie dann zu einem Mittel der Kritik werden würde. Seine genauen Worte dazu lauteten:

In der Satire wird die Wirklichkeit als Mangel dem Ideal als der höchsten Realität gegenübergestellt.⁴²⁹

⁴²⁶ <https://wortwuchs.net/persiflage/> (Stand: 07.03.2020)

⁴²⁷ Vgl. ebd., (Stand: 08.03.2020)

⁴²⁸ Vgl. ebd., (Stand: 08.03.2020)

⁴²⁹ Schiller, Friedrich: Erzählungen. Theoretische Schriften. Auf Grund der Originaldrucke. Hrsg. von Gerhard Fricke und Herbert G. Göpfert. 9. Aufl. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft. 1993 (Sämtliche Werke 5), S. 722.

Dazu lässt sich zusätzlich sagen, dass sich die Satire oft dem Stilmittel der Übertreibung, auch Hyperbel genannt, bedient.

Die Parodie ist im Allgemeinen sehr stark mit der Travestie, Ironie und dem Sarkasmus verwandt und fällt ebenso in die Kategorien der Komik.⁴³⁰ Als komische Variante des Schnitzler „Reigens“ kann das Werk von Rhea Krcmářová durchaus angesehen werden, da hierbei in übertriebener Weise das Original von Schnitzler in seiner eigenen modernen und zeitgemäßen Auslegung nachahmt und sich gleichsam von diesem durch die fehlenden Gedankenstriche absondert, daher wäre es wohl in Zukunft angebracht von einer Parodie Schnitzlers zu sprechen.

⁴³⁰ Vgl. ebd., (Stand: 08.03.2020)

19 Authentischer Liebesdialog im „Reigen“ – gibt es das?

Wir haben von Brigitte Prutti erfahren, dass sie die Chiffren welche Schnitzlers Figuren verwenden und auch die Handlungsweisen, welche diese in ihren Gesprächen verfolgen mehr oder minder nur dem Zweck der bloßen Triebreduktion oder Triebabfuhr untergeordnet sind.⁴³¹ Ebenso spricht die Autorin Erna Neuse davon, dass sich das divergente Spektrum der Handlungs- und Sprechweisen der Figuren Schnitzlers mehr oder weniger an einer Hand abzählen lässt.⁴³² Dass das gesprochene und tatsächliche Handeln ebenso divergieren, davon haben wir ebenfalls zuvor in Kapitel 10 genauer besprochen. Was unterscheidet nun aber einen authentischen Liebesdialog von der geheuchelten Version, die wir bei Schnitzler vorfinden? Die Antwort darauf finden wir in Roland Barthes „Fragmente einer Sprache der Liebe“ und Niklas Luhmanns „Liebe als Passion“.

Der Autor Barthes schreibt, dass sich der Liebesdiskurs in der Literatur auf sehr verschiedene Art und Weise präsentieren kann. So kommt der Liebesdiskurs ursprünglich aus der Tradition christlicher Überzeugungen wie etwa dem Konzept der Nächstenliebe oder der Liebe zu Gott. Aber nicht nur jene Form der christlichen Liebe wird genannt, sondern es finden sich in der Liebesliteratur auch immer wieder Motive wie Attraktion, Streben nach einem größeren allgemeinen Sinn, Bedeutsamkeit der Zweisamkeit und auch der Einsamkeit. Es werden Motive aufgearbeitet wie die Abwesenheit eines Partners die zu verspüren ist, wenn sich eine geliebte Person gerade nicht in greifbarere Nähe befindet was wiederum mit einem Sehnen oder „haben wollen“, das wiederum mit einem Besitz ergreifen von dem Gegenüber finalisiert wird oder darin endet. Auffälligkeiten wie etwa das Sehnen nach einer geliebten Person, oder die Anbetungswürdigkeit, die sich nicht nur in Figur einer hübschen Ehefrau wie Emma in Schnitzlers Reigen widerspiegelt, sondern auch an einem kühlen Septembertag beim Anblick des Stadtpanoramas von Paris empfunden werden kann, sind so laut Barthes wichtige Bestandteile einer aufrichtigen und authentischen Liebesliteratur.⁴³³ Auch die Verlegenheit, Liebesbriefe, Eifersucht und die Askese vom eigentlichen Liebesobjekt spielen bei Barthes eine entscheidende Rolle, wenn es dabei geht um den Liebesdiskurs in ein Umfeld vom gesprochenen Wort in Bilder in den Köpfen der Leserschaft zu erheben und um ihm so eine authentische Vermittlung des Liebesdialoges zu bieten oder umso dem Werk eine Portion Leidenschaftlichkeit

⁴³¹ Vgl. Prutti, Brigitte: Inszenierung der Sprache und des Körpers in Schnitzlers 'Reigen'. In: Orbis litterarum. Oxford: John Wiley & Sons Ltd. 52. 1997, N.1, 1/34. S. 2-4.

⁴³² Vgl. Neuse, Erna: Die Funktion von Motiven und stereotypen Wendungen in Schnitzlers 'Reigen'. In: Madison Wisconsin University. 64. 1972, N.4, S. 359-366.

⁴³³ Vgl: Barthes, Roland: Fragmente einer Sprache der Liebe. 3. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1984, S. 27-31, 37f.

einzuhauchen. Auch schreibt Barthes, dass nicht das Liebesobjekt einer Liebesbeziehung einen Drang an sich zum Gegenüber darstellt, sondern dass dieses Streben wie eine Sucht nach Liebe anmutet. Dies zeigt sich bei Barthes, indem er schreibt:

Entwertung. Sprachwirbel, im Zuge dessen sich das Subjekt, unter dem Druck der Liebe selbst, bewogen fühlt, das Liebesobjekt zu entwerten: aufgrund einer Perversion, die strenggenommen Perversion der Liebesbeziehung ist, liebt das Subjekt die Liebe, nicht das Objekt.⁴³⁴

Ebenso schreibt Niklas Luhmann darüber, dass es in der Literaturanalyse fehlerhaft sei, sich lediglich auf die Liebe als Gefühl zu versteifen. Die Liebe, so meint er, kann durchaus auch als Code verstanden werden, der die Gefühle mitbedingt, aber nicht aus diesen heraus entsteht.⁴³⁵ Auch schreibt Luhmann, dass in dem Gefüge der Gesellschaft durch den unpersönlichen Austausch mit anderen Personen, mit der wir mehr oder minder auch in einer gewissen Zweckgesellschaft stecken der Wunsch nach einer persönlicheren Ebene ebenso intensiviert wird und sich im Ausdruck einer Intimbeziehung wiederfindet. So schreibt er etwa:

Das personale Moment in sozialen Beziehungen kann nicht extensiviert, sondern nur intensiviert werden. Es werden, mit anderen Worten, soziale Beziehungen ermöglicht, in denen mehr individuelle, einzigartige Eigenschaften der Person oder schließlich prinzipiell alle Eigenschaften einer individuellen Person bedeutsam werden. Wir wollen solche Beziehungen mit dem Begriff der *zwischenmenschlichen Interpénétration* kennzeichnen. Im gleichen Sinne kann man auch von *Intimbeziehungen* sprechen.⁴³⁶

Ebenso fatal in der Denkweise aber Bände sprechend für unsere Problematik, die sich bei Schnitzlers Reigen auftut, ist Luhmanns Fixierung auf das Leitsymbol der Liebe, die Passion. Der Autor schreibt, dass diese „Passion“ für etwas steht, das man als Liebender erleidet oder erduldet, für die man auch letztlich nichts kann und wofür man keine Rechenschaft abgeben muss.⁴³⁷ Diese Denkweise halte ich zwar teilweise für richtig, aber eben nur teilweise. In moralischer Hinsicht lässt mir diese sauer aufstoßen, da sie in unserem Falle die unaufrichtige Liebe und den Betrug, den wir so in Schnitzlers Reigen vorfinden relativieren würde. Dass man seine Liebe und Triebe nicht unter Kontrolle hätte, ist wahrscheinlich zu einem der gebräuchlichsten und simpelsten aller Ausreden in der Geschichte der Untreue und des Betruges geworden und nimmt auch gleichzeitig jegliche Verantwortung von den Treuelosen. Diesen

⁴³⁴ Barthes, Roland: Fragmente einer Sprache der Liebe. 3. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1984, S. 85.

⁴³⁵ Vgl: Luhmann, Niklas: Liebe als Passion. Zur Codierung von Intimität. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1983, S. 9f.

⁴³⁶ Luhmann, Niklas: Liebe als Passion. Zur Codierung von Intimität. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1983, S. 14.

⁴³⁷ Vgl. ebd., S. 30f.

Gedanken aber noch weiter zu verfolgen halte ich für ganz falsch, da die moralische Konstante in dieser Theorie keinen Platz findet und jegliche Schuld am Betrug über die Triebe abgetan oder abgewälzt wird. Auch lässt sich in dieser Denkweise keine Aufrichtigkeit finden, da durch das Einnehmen einer gewissen „Opferrolle“ jegliche Schuld auf das Gegenüber verschoben oder übertragen wird. Man könnte auch von der *par excellence* des Selbstbetruges sprechen, wenn man jegliches eigenes Zutun auf andere Umstände, nur nicht auf die Eigene Verantwortung schiebt.

Dass wir zwar Dialoge über die Liebe in Schnitzlers Reigen vorfinden, dem lässt sich in keiner Weise widersprechen, dass diese Dialoge jedoch von Liebe handeln würden oder von aufrichtiger und authentischer Natur wären, das lässt sich auf alle Fälle negieren.

20 Zusammenfassung und Fazit

Eine gewisse Schwierigkeit besteht sehr wohl darin, wenn man versucht zwei doch so unterschiedliche Werke miteinander in Einklang zu bringen oder miteinander zu vergleichen. Das eine im Winter 1896/97 entstanden und 1900 im Privatdruck erschienen, das andere Werk ein Zeitzeugnis der Moderne bzw. der modernen Kommunikation, um 2007 erschienen, fast 110 Jahre nach dem beispielhaften Szenentext von Schnitzler und in eine neue Form gebracht. Auch im Titel der Prager Autorin Rhea Krcmárová verbirgt sich schon der Querverweis auf das Medium des Internets oder im Allgemeinen der Verweis auf Chat- oder Internetpages und des „Digital Datings“. Der zusätzlich beigewählte Titel „Reloaded“ drückt schließlich auch etwas wiederbelebtes und wiedergebrauchtes aus. So als würde man vor dem Computer sitzen und den Reigen noch einmal in eine neue Sphäre „nachladen“ oder „aufladen“. Die wiederaufgeladene Batterie einer neuen Variante Schnitzlers sozusagen. Obwohl auch das nicht korrekt formuliert ist, denn, wie wir im Kapitel zuvor erfahren haben, muss „Reigen Reloaded“ wohl als Parodie angesehen werden und nicht als eine weitere Variante von Schnitzlers „Reigen“.

20.1 Arthur Schnitzler – „Reigen“

Zum Reigen selbst ist noch einmal zusammenzufassen, dass dieser so haben wir aufgezeigt in erster Linie als entlarvendes Konstrukt zu sehen ist, um die Gesellschaft um 1900 herum in ihrer Morallosigkeit und des stumpfen Sexualtriebes willen, bloß zu stellen und eines Besseren zu belehren. Schnitzler legt es dabei so zu Grunde, dass er seine Szenenfolge von seinen Protagonisten in einer Art von Annäherung, dann dem ausgesparten Akt, symbolisiert durch „das-hes“ oder den ominösen Gedankenstich und der gefühlskalten Trennung, von einer Szene wieder zur nächsten weitertragen lässt. Diese Art der Annäherung und Abstoßung haben wir als „before“ und „after“ in dieser Arbeit fixiert und sie stellt im Großen und Ganzen unser Untersuchungsfeld dar. Zum einen deswegen, weil sich nur das „davor“ und „danach“ untersuchen lassen, da der Gedankenstrich ja den Akt an sich ausspart und auch nichts darüber verrät. Zum anderen aber auch dadurch, dass diese Annäherung und Abstoßung der Figuren gewisse Struktur-, Motiv- und Erkennungsmerkmale ausweisen, die sich so in einigen, manchmal auch in vielen oder von Figur zu Figur unterschiedlich gar in allen Szenen in abgewandelter Form wiederfinden lassen. Das klingt jetzt erstmals verwirrend, aber man denke nur an die wiederkehrenden Motive von Erna Neuse zurück, wo ein gewisses Motiv bei fast allen Figuren des „Reigen“ zu finden war, oder eben nur bei einer oder zweien. Denken wir etwa an das Thema der Eifersucht oder des „anderen“, oder der Instrumentalisierung von Speis und Trank zurück. Oder erinnern wir uns an die Frage nach dem „Lieb haben“ oder „gernhaben“.

Es lässt sich auch festmachen, dass die Gefahr, entdeckt zu werden, bei diesen privaten Treffen und Rendezvous den einzigen genannten Grund darstellt, um diese Treffen abubrechen oder ganz sein zu lassen. Bedenken moralischer Natur oder Angst um die Gesundheit, immerhin sprechen wir um 1900 herum ja von der Blütezeit der Syphilis und Gonorrhöe, hat keine einzige der Figuren.

Auch ein sehr beliebtes „Markenzeichen“ Schnitzlers ist die Erwähnung des „süßen Mädels“. Dieser typische Charakter der Kindfrau findet sich so immer wieder in dem Oeuvre des Autors, sei es nun bei „Anatol“ oder auch bei der „Traumnovelle“. Auch die Figur der Dirne wird bei Schnitzler in eine Art Sonderstatus erhoben, da sie den Reigen sowohl beginnt als auch wieder schließt. Und obwohl die Dirne bettelarm ist, in einfachsten Verhältnissen lebt und arbeitet, und sozial eher gemieden oder vermieden wird, ist sie bei Schnitzler wohl die freieste von allen Figuren. Dass die Situation für Prostituierte Frauen und Mädchen um 1900 kein Zuckerschlecken war, haben wir ebenfalls erfahren, man denke an den „Temesvarer Wasserschubs“ zurück. Dennoch hat die Dirne einen großen Vorteil gegenüber allen anderen Figuren im „Reigen“. Sie muss sich gesellschaftlich als auch ständetechnisch nirgendwo ein- oder unterordnen und führt letztlich ein einigermaßen glückliches, wenn auch schweres und mit Sicherheit auch hartes Leben, aber muss sich nicht der Gesellschaft beugen und in den Ränkeschmieden der Wiener Kreise mitmischen. Und zuletzt soll zur Figur der Dirne gesagt sein, dass sie allein schon deswegen eine Besonderheit darstellt, da sie dem Reigen überhaupt erst zu seiner „Karussell-“ oder „Kreisform“ verhilft. In unserer Interpretations- und Analyseform gehen wir sogar noch einen Schritt weiter und legen Schnitzlers Reigen auf den Mythos des „Ouroboros“ um, indem wir ihm seine „ewige Wiederkunft“ als unendliches, nie ganz abgeschlossenes Konstrukt ansehen, und im Einzelfall in der Annäherung, dem Akt und der Abgrenzung, so etwas wie ein Streben, ein Sehnen, einen Höhepunkt - strukturelle kurze Befriedigung - und einen kruden Rückzug, der Trennung und wiederkehrend, einer „Wiederholung des Immergleichen“, ein Scheitern auf höchster Stufe sehen. Vielleicht sind Schnitzlers Reigen und die Message dahinter letztlich nur, dass es in der Suche nach Vervollkommnung und Perfektion keinen wirklichen Abschluss gibt und wir unermüdlich immer wieder dieselbe Tortur auf uns nehmen müssen, ähnlich dem Sisyphos Mythos, wo der gepeinigte tragische Protagonist der Geschichte, tagein tagaus immer dieselbe Tätigkeit vollrichten musste nur um letztlich am nächsten Tag von vorne zu beginnen. Vielleicht wollte Schnitzler uns einen Spiegel vorhalten und uns zeigen, wie verlogen und unmoralisch das „Spiel mit der Liebe“ sein kann, und dass dieses Streben nach der Vervollkommnung auch schon den wichtigsten und größten Teil unseres Daseins ausmacht, egal ob dieses Streben letztlich zur Befriedigung unserer Bedürfnisse führt oder auch nicht.

20.2 Rhea Krcmárová – „Reigen Reloaded“

Ein solches Streben nach dem Bedürfnis der Gemeinsamkeit und des Austauschs ist auch in der „Reigen“-Parodie von Rhea Krcmárová zu verspüren. Auch hier gibt es ein paar Besonderheiten und Motive, die immer wieder kehren. Die größte Besonderheit, welche aber auch dazu führt, den Reigen von Krcmárová als Parodie Schnitzlers anzuerkennen, ist jene, dass es bei keiner einzigen dieser neumodernen Szenenfolge zum eigentlichen Akt kommt. Meist scheitern die Figuren schon zuvor an sich selbst oder die Kommunikation führt nicht zu dem erhofften Ergebnis. „Reigen Reloaded“ ist durchwegs geprägt von Missverständnissen, falschen Annahmen und der Misskommunikation der Figuren. So erhält der Reigen von Krcmárová aber auch eine sehr begnadete und feinfühlig, humorvolle Note, wenn auch die Sprache eher ins Derbe, wenn nicht sogar meist ins Verletzende geht. Verletzend sind zudem nicht nur die Worte der Akteure, sondern im Einzelfall auch ihre Handlungsweisen, man denke an den Heilstein des „Reikimeisters“ zurück, zu Heilung verhilft er diesem wohl nicht, zu Kopfschmerzen wohl eher. Aber man möchte die Thematik der Gewalt hierbei nicht verharmlosen. Krcmárová zeigt, dass diese Dating- und Chatforen im Internet sehr wohl auch problematischer Natur sein können und dass man als User mit der Möglichkeit dieser anonymen, modernen Flirt-Apps auch an aggressive, sexistische und oberflächliche Personen geraten kann und dass die Anonymität zwar Vorteile als auch Gefahren in sich birgt. Letztlich zeigt sie in humorvoller Weise, eingegrenzt in den Kontext des wienerischen Sprachgebrauchs, dass die Mittel und Wege der Kommunikation durch das Internet zwar vervielfacht und ausgebaut wurden, dies aber dennoch zu einer Misskommunikation und Missinterpretationen führen kann. Diese Form des nebeneinander her oder vorbei Sprechens ist ohnehin schon ein Problem der heutigen Zeit bzw. der jetzigen Gesellschaft und wird uns sicherlich noch vor eine große Herausforderung in Zukunft stellen.

21 Ausblick auf weitere Forschung zum „Reigen“

Natürlich liegt es auf der Hand, dass wir hierbei mit der Fragestellung nach dem „before“ und „after“ in Schnitzlers „Reigen“ und der dazugehörigen Analyse nur einen kleinen Teil der möglichen Forschungsarbeit zum Reigen geliefert haben. Zwar wurden mit dem Thema „Sexualität im Kontext des Reigen“ doch auch einige nicht unwichtige Themen angeschnitten, die im Laufe der Forschung aufkamen, wie etwa die Situation und Akzeptanz von Prostitution um 1900. Es wurde auf die Hintergründe und die Folgen von Arthur Schnitzlers „Reigen“ verwiesen, zahlreiche Meinungen zur Reigenforschung erwähnt, eingeholt und kurz angeschnitten und auch mit einer sehr modernen und zeitnahen Variante, dem „Reigen Reloaded“ von der Autorin Rhea Krcmárová, präsentiert und ebenso analysiert auf Motive und Besonderheiten. Vielleicht nicht in dem großen Ausmaß wie der Original „Reigen“ selbst, was aber auch der noch fehlenden Literatur zu der neuen Werkinterpretation zu Schulden kommt, da es zum „Reigen“ selbst ja eine Unzahl an Sekundärliteratur gibt, zum „Reigen Reloaded“ aber nicht. Gerade deshalb fand ich es wohl spannend mich auch diesem noch eher unerforschten Werk Krcmárovás zu widmen. Und dennoch ist dies nur ein kleiner Part der Möglichkeiten, welche hier ausgeschöpft wurden. Es sei mir daher ein Anliegen noch auf mögliche Themen und Ausblicke zur Forschung des Reigens zu verweisen.

Wie wir erfahren haben, steht in der fünften Szene das Ehebett und die einzige gesellschaftlich akzeptierte Sexualform der Eheleute im Fokus. Es wurde zwar darauf hingewiesen, wie das Ehebett metaphorisch in der Mitte des Reigens von allen anderen Szenen umrankt aufscheint, was aber genau die beiden Eheleute zum Ehebruch verleitet, auf das wird nicht genauer Bezug genommen. Warum Karl und seine Emma überhaupt so heuchlerisch miteinander umgehen und sie in die Arme des jungen Mannes fällt und er sich mit dem süßen Mädels ins *Chambre Séparée* zurückzieht. Auch wäre es ein spannendes Thema die Lügen der Figuren zu sammeln und zu analysieren. Bleiben wir beim Gatten Karl. Dieser sagt zum süßen Mädels, dass er eigentlich in Graz wohnen würde, Emma trifft sich aber zuvor mit dem jungen Herrn in einer Wohnung in Wien. Wie wahrscheinlich erscheint es, dass Emma ebenfalls von Graz aus zu ihrer Affäre nach Wien unterwegs ist. Faktisch muss der Gatte das süße Mädels angelogen haben. Weshalb, wäre die nächste Frage. Hat der junge Mann Angst, dass das junge Mädels ihm eines Tages Nachhause folgen würde und schlägt er deshalb vor, dass sie sich das nächste Mal in einer Wohnung treffen sollen?

Ein weiteres spannendes Thema, das man noch genauer bearbeiten könnte, wäre die Frage nach dem Tabu und einer Tabuisierung von Themen oder einem Werk, sowie auch der Frage nach

den Kategorien. In welche Kategorien lässt sich der „Reigen“ überhaupt einteilen. Sprechen wir von einer Weiterführung seiner vorangegangenen Werke, oder gibt es eine Vorwegnahme von möglichen anderen späteren Schriftwerken.

Schnitzler hat sehr wohl erfahren, was es heißt, von einer Masse an Leuten innerhalb der Gesellschaft verachtet und gemieden zu werden, obwohl er mit seinem „Reigen“ eigentlich kein schmutziges Werk geschrieben hat, sondern ein belehrendes, welches die Morallosigkeit und die Doppelbödigkeit der Gesellschaft anprangert und verurteilt. Dabei stellt sich aber viel allgemeiner noch die Frage: Was ist ein Tabu? Und: Gibt es so etwas in unserer Gesellschaft (überhaupt) noch?

Gibt es so etwas wie ein sexuelles Tabu und wenn ja, wo beginnt die Überschreitung desselben? Genauso gelte es dann auch die gesellschaftlich akzeptierte Meinung und den rechtlichen Hintergrund zum Thema Tabuisierung zu liefern.

Ein Thema, dass wir ebenfalls angeschnitten haben ist der sehr offensichtliche Gedankenstrich bei Schnitzler – was sind die Funktionen der Aussparungen und wo finden sich diese noch, vielleicht auch in abgeänderter Form, Art und Weise. Hierbei könnte man aber noch ein wenig nachschärfen und noch genauer auf die „fruchtbaren Augenblicke“ wie sie Brigitte Prutti genannt hat eingehen. Auch ein Vergleich zwischen Arthur Schnitzler, dem Schriftsteller Heinrich von Kleist und dem Dichter Heinrich Heine wäre dabei möglich.

Da wir es beim „Reigen“ mit einer Ringform zu tun haben, wäre es interessant, noch genauer Bezug auf die „ewige Wiederkunft“ zu nehmen. Was ist ein Ring, was zeichnet diesen aus. Hat Schnitzler Wittenweilers Ring gekannt? Perverse vs. gehobene Erotik. Möglicherweise dient dies zu einem Vergleich der beiden Werke. Was ist Erotik, wie wird diese definiert? Gibt es erotische Momente im „Reigen“? Erotik vs. Pornographie, ein Vergleich im Hinblick auf Schnitzlers Oeuvre und moderne erotische Literatur.

Als letztes und so noch gar nicht genauer erforschtes Thema, könnte man sich der Verabredungskultur im Allgemeinen näher widmen, dabei vom „Reigen“ ausgehend einen Vergleich der „Dating Cultures“ vornehmen, also Wien um 1900 vs. „Lovoo, Tinder und Co.“.

Wie hat sich das Balzverhalten innerhalb eines Jahrhunderts verändert? Dies hier ist nur eine kleine Auswahl an Möglichkeit oder Varianten, was alles in der Literaturforschung zu Schnitzler zusätzlich in den Fokus genommen, untersucht und erforscht werden könnte. Die Fragestellungen und Forschungsgebiete rund um den „Reigen“ erscheinen einem dabei fast schon grenzenlos.

22 Schlussbemerkung: Die Verdrängung der Sexualität – Arthur Schnitzler, doch ein Moralist?

In der Verdrängung der Moral bzw. der eigentlichen Sexualität und durch die Maskerade der Abstoßung – genauer zu verspüren im „Vielleicht“ der Koketterie der Figuren ist dann doch der Drang der Triebbefriedigung oder besser der Wunsch nach der Triebbefriedigung zu spüren und eingebettet. Wobei gerade bei Schnitzlers Werk durch die Beliebig- und Austauschbarkeit der Sexualpartner eine gewisse Distanz zum Thema der Sexualität aufgebaut und geschaffen wird, die so bei der Pragerin Krmcarova nicht zu verspüren ist. Bei Rhea Krcmárová hält der direkte und harte Sprachgebrauch eher seinen Einzug, so steht der geschlechtliche Akt zwar im Raum ist aber nicht primär das Ziel ihrer Akteure.

Arthur Schnitzlers Figuren jedoch lassen sich von ihrem Triebziel nicht so leicht abbringen und steuern wie ein Schwarm Mücken immer wieder zu der Quelle des Lichts hin.

Keine der männlichen oder auch weiblichen Figuren lässt sich aber wirklich auf sein Gegenüber ein oder sucht eine tiefere als die sexuelle oberflächliche Bindung mit jener. So möchte letztlich jede von Schnitzlers Figuren möglichst schnell und ohne viel Aufwand zu ihrem Vergnügen kommen. Das Ziel liegt zwar vorübergehend in der Triebbefriedigung, wird aber gleichzeitig dadurch verstärkt, da sogleich in der nächsten Szene mit einem anderen Partner die Art von sexueller Triebbefriedigung wieder aufgegriffen wird. Die Beliebigkeit der Partner ist jedoch dennoch einer gewissen sozialen Verträglichkeit unterworfen. Es werden bei Schnitzlers Reigen nicht einfach wahllos soziale Schichten durcheinandergeworfen oder gar gegen diese Schichten rebelliert oder aufbegehrt.

Bei Krcmárová steht der soziale Aufstieg nicht wirklich im Fokus ihrer Szenenfolge. Schnitzler hingegen lässt seinen „Reigen“ eine soziale Stufenleiter empor klettern.

So würden etwa das Stubenmädchen und der alte Graf niemals miteinander verkehren oder der junge Herr mit der Schauspielerin. Alle „Reigen“ Paar - Konstellationen sind in gewisse soziale Ränge gegliedert und eingebettet. Das soziale Umfeld der Akteure trägt dazu ebenfalls bei. So treffen sich beispielsweise der junge Herr Alfred und die junge Frau, Emma, bei einer Tanzgesellschaft auf einem Bankett und lernen sich dort kennen, was in weiterer Folge dann zu der Affäre zwischen Emma und Alfred führt. Oder auch die Schauspielerin, die im Dichter ihresgleichen wiederfindet, würde sich nicht mit einem einfachen Soldaten vergnügen. Alle Figuren spiegeln eine soziale Schicht der Gesellschaft wider.

Da die Trennung der sozialen Schichten heutzutage eher nebensächlich, wenn nicht gar obsolet geworden ist, kümmert sich Rhea Kremárová nicht wirklich um soziale Ränge, sondern versucht durch Situationskomik, Verwechslungen und Mittel der „Misskommunikation“ auf die Probleme der modernen Medien zu verweisen. Beide „Reigen“ Varianten können als Kritik ihrer Zeit aufgefasst werden und somit wohnt diesen beiden eine belehrende Stimme inne. Ebenso können beide Werke als großartige Zeitzeugen und Ausschnitte der Gesellschaft verstanden werden und sind sowohl eine große Bereicherung für die Bühne als auch für ihre Leserschaft.

Zuletzt mag noch gesagt werden, dass Schnitzler sicher nicht als der Moralprediger oder als Moralapostel seiner Zeit angesehen werden kann. Zwar ist der „Reigen“ nicht als schmutzige und anstößige Literatur anzusehen, wie die Meinung vieler Zeitgenossen Schnitzlers war, ein „Heiliger“ was Arthur Schnitzler dennoch aber selbst auch nicht. Was aber gesagt werden kann, ist, das den Worten von Literaturforscher Richard Alewyn, wenn er im „Reigen“ Schnitzlers, ein ganzes Pandämonium der Falschheiten und Feigheiten, Dummheiten und Eitelkeiten, Kleinlichkeiten und Herzlosigkeiten erkennt und somit einen Vergleich zu Dantes „Inferno“ knüpft, dennoch eine gewisse Wahrheit eingeschrieben sieht. Seine Worte sind somit keine Abrechnung mit dem Autor Schnitzler, sondern gar eine Honorierung und Wertschätzung seinesgleichen, wenn er schreibt:

Unerfindlich ist nur, wie man dieses Stück als unmoralisch hat denunzieren können. Wie entfernt, den Appetit auf amouröse Betätigung zu wetzen ist es vielmehr geeignet, ihn gründlich zu verderben. Es ist das Werk eines Moralisten, nicht eines Epikureers, ein Werk der Entlarvung, der Entzauberung, unbarmherzig und todernst, und im Vergleich dazu erscheint die „Liebelei“ immer noch als ein menschenfreundliches und trostreiches Stück.⁴³⁸

⁴³⁸ Alewyn, Richard: Probleme und Gestalten. Essays. Frankfurt am Main: Insel Verlag 1974, S. 302f.

23 Literaturverzeichnis

23.1 Primärliteratur

Grimm, Brüder. In: Kinder- und Hausmärchen gesammelt durch die Brüder Grimm. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1985

Hare, David: The Blue Room. freely adapted from Arthur Schnitzler's La Ronde by David Hare. Croydon, London: Faber and Faber Ltd. 1998

Krcmárová, Rhea: Reigen Reloaded. In: Wortstaetten n°2. Anthologie. das Buch zum interkulturellen Autorenprojekt 'Wiener Wortstaetten'. Hrsg. von Hans Escher u. Bernhard Studlar. Wien: Edition Exil 2007

Ringel-Ringel-Reigen. Parodien von Arthur Schnitzlers 'Reigen'. Hrsg. von Gerd Klaus Schneider u. Peter Michael Braunwarth. Wien: Sonderzahl Verlagsgesellschaft 2005

Schnitzler, Arthur. Reigen. Zehn Dialoge. Mit einem Nachwort von Günther Rühle. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag. 1997

Schnitzler, Arthur: Reigen. Edition. Werke der Weltliteratur. Hamburg: Gröls Verlag 2020

23.2 Sekundärliteratur

Alewyn, Richard: Probleme und Gestalten. Essays. Frankfurt am Main: Insel Verlag 1974

Barthes, Roland: Fragmente einer Sprache der Liebe. Übersetzt von Hans-Horst Henschen. 3. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag

Benthien, Claudia: Masken der Verführung. Intimität und Anonymität in Schnitzlers 'Reigen'. In: The Germanic review. Philadelphia: Routledge, Taylor & Francis Group. 72. 1997, N.2.

Budde, Gunilla: Wohltemperierte Begierden. Bürgerliche Vor-Stellungen von Liebe und Leidenschaft um 1900. In: Reigen von Arthur Schnitzler. Sexuelle Szene und Verfehlung in Michael Thalheimers Inszenierung am Thalia Theater Hamburg. Hrsg. von Ortrud Gutjahr. Würzburg: Königshausen & Neumann Verlag 2009

Fliedl, Konstanze: Arthur Schnitzler. Stuttgart: Reclam Verlag 2005

Fliedl, Konstanze: Wiener Kreisel. Eine Übersetzungshilfe. In: Reigen von Arthur Schnitzler. Sexuelle Szene und Verfehlung in Michael Thalheimers Inszenierung am Thalia Theater Hamburg. Hrsg. von Ortrud Gutjahr. Würzburg: Königshausen & Neumann Verlag 2009

Greene, Robert: Die 24 Gesetze der Verführung. Aus dem Amerikanischen von Hartmut Schickert. München, Wien: Carl Hanser Verlag 2002

Gutjahr, Ortrud: Zirkulation der Triebangst. Arthur Schnitzlers Reigen und seine Inszenierung durch Michael Thalheimer. In: Reigen von Arthur Schnitzler. Sexuelle Szene und Verfehlung in Michael Thalheimers Inszenierung am Thalia Theater Hamburg. Hrsg. von Ortrud Gutjahr. Würzburg: Königshausen & Neumann Verlag 2009

Herold, Norbert: Dialogisches Denken in der früher Renaissance. In: In: Zur Geschichte des Dialogs. Philosophische Positionen von Sokrates bis Habermas. Hrsg. von Martin F. Meyer. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2006

Hilmes, Carola: Die Femme fatale. Ein Weiblichkeitstypus in der nachromantischen Literatur. Stuttgart: Metzler Verlag 1990

Janz, Rolf-Peter u. Laermann, Klaus: Arthur Schnitzler. Zur Diagnose des Wiener Bürgertums in Fin de siècle. Stuttgart: Metzler Verlag 1977

Koebner, Thomas: Arthur Schnitzler Reigen. Erläuterungen und Dokumente. Stuttgart: Reclam Verlag 1997

Lindgren, Irène: 'Seh'n Sie, das Berühmtwerden ist doch nicht so leicht!'. Arthur Schnitzler über sein literarisches Schaffen. Frankfurt am Main: Lang Verlag 2002

Lindinger, Michaela: Die Hauptstadt des Sex. Geschichte & Geschichten aus Wien. Wien: Amalthea Signum Verlag 2016

Luhmann, Niklas: Liebe als Passion. Zur Codierung von Intimität. 3. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1983

Meyer, Martin F.: Zur Geschichte des Dialogs. Philosophische Positionen von Sokrates bis Habermas. Hrsg. von Martin F. Meyer. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2006

Moennighoff, Burkhard u. Meyer-Krentler, Eckhardt: Arbeitstechniken Literatur-wissenschaft. 13. akt. Aufl. Paderborn: Wilhelm Fink 2008

Müller, Rüdiger H.: Prostitution and the prostitute (1892 – 1912) in Arthur Schnitzler's 'Reigen', Frank Wedekind's 'Die Büchse der Pandora: Eine Monstretragoedie', Ludwig Thoma's 'Moral' and 'Magdalena'. Ann Arbor, Michigan: ProQuest Dissertations Publishing 2001

- Müller, Jörn: Philosophie und Theologie im Dialog über die rechte Lebensführung: Abaelards Collationes. In: Zur Geschichte des Dialogs. Philosophische Positionen von Sokrates bis Habermas. Hrsg. von Martin F. Meyer. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2006
- Müller, Rüdiger H.: Sex, love and prostitution in turn-of-the-century German-language drama. A. Schnitzler's „Reigen“, F. Wedekind's „Die Büchse der Pandora“... Frankfurt am Main: Lang Verlag 2006
- Neuse, Erna: Die Funktion von Motiven und stereotypen Wendungen in Schnitzlers 'Reigen'. In: Madison Wisconsin University. 64. 1972, N.4.
- Otis, Laura: The language of infection. Disease and identity in Schnitzler's Reigen. In: The Germanic review. Philadelphia. Routledge, Taylor & Francis Group 70. 1995, N.2.
- Pfister, Manfred: Das Drama. Theorie und Analyse. 11. Aufl. München: Wilhelm Fink Verlag 2001
- Pfoser, Alfred, Pfoser-Schewig, Kristina u. Renner, Gerhard: Schnitzlers 'Reigen'. zehn Dialoge und ihre Skandalgeschichte. Analysen und Dokumente. (Bd. 1). Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag 1993
- Poenitsch, Andreas: Die Aktualität dialogisch-pädagogischen Denkens bei Wilhelm von Humboldt. In: Zur Geschichte des Dialogs. Philosophische Positionen von Sokrates bis Habermas. Hrsg. von Martin F. Meyer. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2006
- Prutti, Brigitte: Inszenierung der Sprache und des Körpers in Schnitzlers 'Reigen'. In: Orbis Litterarum. Oxford: John Wiley & Sons Ltd. 52. 1997, N.1, 1/34.
- Schiller, Friedrich: Erzählungen. Theoretische Schriften. Auf Grund der Originaldrucke. Hrsg. von Gerhard Fricke und Herbert G. Göpfert. 9. Aufl. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft. 1993
- Schneider, Gerd K.: Die Rezeption von Arthur Schnitzlers Reigen 1897-1994. Text, Aufführungen, Verfilmungen, Pressespiegel und andere zeitgenössische Kommentare. Riverside, California: Ariadne Press 1995
- Schnitzler, Arthur: Reigen XL. Hrsg. von Mario Leis und Natali-Eirini Petala-Weber. Stuttgart: Reclam Verlag 2014
- Schöblier, Franziska: Einführung in die Dramenanalyse. 2. aktualisierte und überarbeitete Aufl. Stuttgart: Metzler Verlag 2017

Sprengel, Peter: Reigen. Zehn Dialoge. Die ungeschriebenen Regeln der Liebe. In: Interpretationen. Arthur Schnitzler. Dramen und Erzählungen. Hrsg. von Hee-Ju Kim u. Günter Saße. Stuttgart: Reclam Verlag 2007

Stati, Sorin et. al.: Methodologie der Dialoganalyse. Beiträge zur Dialogforschung. Hrsg. von Sorin Stati u. Edda Weigand. Tübingen: Max Niemeyer Verlag 1992

23.3 Internetquellen

<http://www.aeiou.at/aeiou.encyclo.v/v553763.htm> (Stand: 01.12.2020)

<https://traum-deutung.de/ouroboros/> (Stand: 03.12.2020)

<https://wortwuchs.net/persiflage/> (Stand: 07.03.2020)

<https://www.filminstitut.at/de/360/> (Stand 24.10.2019)

<https://www.praterwien.com/prater/spass-in-wien/geschichte/> (Stand: 11.08.2020)

<https://www.wien.gv.at/verkehr/brueckenbau/kanalbruecken/augarten.html> (Stand: 21.03.2020)

24 Abstract

Die vorliegende Diplomarbeit begibt sich auf die Suche nach dem „before“ und „after“ in Arthur Schnitzlers „Reigen“ und arbeitet Konzepte dieser zeitlichen und sprachlichen Abgrenzungen hervor. Ausgangspunkt bildet dabei eben jener „Reigen“ des Wiener Arztes und Schriftstellers Arthur Schnitzler, welcher in weiterem Verlauf mit einer modernen Variante, „Reigen Reloaded“, der Prager Autorin Rhea Krcmárová abgeglichen und aufgearbeitet wird. In systematischer Auseinandersetzung mit Besonderheiten und wiederkehrenden Motiven, die sich sowohl bei Schnitzlers Werk als auch bei Krcmárovás Parodie finden lassen, werden diese nach dem Vorbild Erna Neuses hervor- und aufgearbeitet. Ebenso zeigt sich an den Figuren Schnitzlers, wie die Akteure beider Geschlechter dem stetigen Wiederholungszwang und der Befriedigung ihres Geschlechtstriebes untergeordnet sind und von diesem geleitet und angetrieben werden. Das Hauptaugenmerk liegt daher auf dem sprachlichen Dialog zwischen den beiden Geschlechtspartnern, welcher vor und nach dem Gedankenstrich untersucht wird, sowie der Struktur dieser Gespräche und dem Aufbau und der Handlung dieses Dramas. Die Diskrepanz zwischen Rede und Handlung zeigt, wie sehr tradierte Verhaltensweisen, gesellschaftliche Normen und heuchlerische Intentionen mit der Triebabfuhr korrelieren und wie wenig Tiefe die geschlechtlichen Verbindungen dabei aufweisen.

Mittels einer durchgehenden Dramenanalyse, bezogen auf die Sprache, rhetorische Mittel, Struktur und Handlung, werden sprachliche und textliche Besonderheiten beider Werke hervorgebracht. Auf die Zeit des Fin de Siècle und auf den historischen Kontext Schnitzlers bzw. die moderne Form der Kommunikation bei Krcmárová wird dabei Rücksicht genommen

Es lässt sich in dieser Arbeit aufzeigen, wie sehr Attraktion und Aversion in ein und derselben Figur eingeschrieben sind und wie die Anziehung und Abstoßung bei Schnitzlers Figuren letztlich immer dem Trieb untergeordnet sind. Ebenso stellt diese Arbeit klar, warum man beim „Reigen“ nicht von einem klassischen Liebesdialog sprechen kann und wie schnell sich sprachliche Verwechslungen und Missverständnisse in die moderne Variante der Kommunikation des „Digital Datings“ einschleichen können und so die Kommunikation zwischen Sender und Empfänger scheitern lässt.