



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

Archiv der Schaulust

Arthur Schnitzlers *Reigen* in Wien 1921
im Spannungsfeld von Theater und Erinnerung

Verfasser

Thomas Arzt

angestrebter Akademischer Grad

Magister der Philosophie (Mag. Phil.)

Wien, März 2011

Studienkennzahl lt. Studienplan

A-317

Studienrichtung lt. Studienplan

Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuerin

Dr. Birgit Peter

Für Nina, die nie aufgehört hat, daran zu glauben, dass ich diese Arbeit schreiben werde; die mir liebevoll und hartnäckig stets Unterstützung und Antrieb gab; und der ich ebenso liebevoll und hartnäckig immer meine Texte anvertrauen will.

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung.....	3
2. Abgrenzungen des Forschungsfelds.....	8
2.1. Wissenschaftliche <i>Reigen</i> -Rezeption.....	8
2.2. Künstlerische <i>Reigen</i> -Rezeption.....	12
2.3. Theaterwissenschaftliche Freud-Forschung.....	15
2.4. Bemerkungen zur Schnitzler-Freud-Forschung.....	19
3. Theorien zu Theater und Schaulust.....	23
3.1. Überblick zum Lustbegriff.....	23
3.2. Einführung in Sigmund Freuds Lusttheorie.....	24
3.3. Relativierung und Erweiterung von Freuds Lustbegriff.....	26
3.4. Schaulust als Teil eines „modernen“ Zuschauerbegriffs.....	29
4. Theorien zu Theater und Archiv.....	32
4.1. Überblick zum Archivbegriff.....	32
4.2. Grundlagen zur Gedächtnistheorie bei Sigmund Freud.....	33
4.3. Das Freudsche „Archivübel“ bei Jaques Derrida.....	37
4.4. Der Archivbegriff als theaterwissenschaftliche Kategorie.....	39
5. Die Schaulust am <i>Reigen</i> in Wien 1921.....	43
5.1. Schaulust im Theaterbetrieb um 1920.....	43
5.2. Kalkül der Schaulust im <i>Reigen</i> -Geschäft.....	46
5.3. Zensuren der Schaulust im <i>Reigen</i> -Akt.....	50
5.4. Schaulust im „männlichen Blick“ auf den <i>Reigen</i>	55

5.5. Medialisierung der Schaulust.....	57
5.6. Sublimierung der Schaulust.....	61
5.7. Skandalisierung und Verbot der Schaulust.....	64
6. Der <i>Reigen</i> als „Archiv der Schaulust“.....	71
6.1. Kulturpolitische Erinnerungsrahmen.....	71
6.2. Sozioökonomische Erinnerungsrahmen.....	73
6.3. Theaterästhetische Erinnerungsrahmen.....	75
6.4. Psychohygienische Erinnerungsrahmen.....	77
6.5. Performative Erinnerungsrahmen.....	78
7. Zusammenfassung.....	81
8. Quellenverzeichnis.....	84
8.1. Literaturverzeichnis.....	84
8.2. Archivquellen und Zeitungen.....	91
8.3. Abbildungen.....	91
8.4. Film- und Theaterproduktionen.....	92
9. Anhang.....	93
9.1. Abstract (Deutsch).....	93
9.2. Abstract (English).....	93
9.3. Lebenslauf.....	94

1. Einleitung

Die Aufführung von Arthur Schnitzlers Theaterstück *Reigen*¹ in Wien 1921 gilt als einschneidendes Ereignis für die erste Republik in Österreich. Nicht nur in Theaterkreisen stieß die Produktion auf heftige Kritik. Sie bot auch Anlass für vehemente Auseinandersetzungen zwischen der österreichischen Bundesregierung und der Wiener Landesregierung bis hin zu einem handgreiflichen Streit im österreichischen Parlament und einem Verfassungskonflikt. Nicht zuletzt endete die Aufführungsserie im Februar 1921 mit einem gewaltsamen Eindringen von *Reigen*-Gegnern in die Kammerspiele des Wiener Volkstheaters und mit zahlreichen Verletzten im Publikum, das mit Schlagstöcken bedroht wurde und in Panik geriet. Auf den Titelseiten der einflussreichsten Wiener Tageszeitungen ist in diesen Tagen vom „*Reigen*-Skandal“ zu lesen. Als aufsehenerregender Theaterskandal erhielten die Ereignisse rund um Schnitzlers Theaterstück eine Bedeutung, die über die historischen Vorfälle hinaus interessiert. „Es gibt wahrscheinlich kein anderes dramatisches Werk der Weltliteratur, das durch seine Skandale international derartiges Aufsehen erregt hat“, mutmaßen Alfred Pfoser, Kristina Pfoser-Schewig und Gerhard Renner in ihrem Vorwort zur zweibändigen Arbeit *Schnitzlers „Reigen“. Zehn Dialoge und ihre Skandalgeschichte*.² Diese symptomatische Einschätzung verdeutlicht die Stellung, die der *Reigen* in vielen Rezeptionen einnimmt, in dreifacher Hinsicht: 1. Das Stück gilt als Vertreter von Weltliteratur. 2. Die Skandale um den Text, die zum einen die Publikationen, zum anderen die Theateraufführungen betrafen, haben internationale Bedeutung. 3. Die verschiedenen historischen Skandalfälle, die von einem Plural an Skandalisierungen des *Reigen* zeugen, bündeln sich im gegenwärtigen Sprechen oft zu *einem* singulären „*Reigen*-Skandal“ mit Sonderstatuts. Blickt man auf die Rezeptionsgeschichte des Stücks bis hin zu gegenwärtigen Realisierungen in Theater, Film und anderen medialen Formen³, bestätigt sich diese Wahrnehmung. Zweifelsohne prägt das Skandalöse, das dem Stück wiederholt attestiert wurde und wird – und sei es der Verweis im Programmheft auf die „Skandalgeschichte“ – die Erinnerung an den *Reigen*

1 Arthur Schnitzler: *Reigen*. [1900 im Privatdruck; 1903 Erstveröffentlichung] In: Ders.: *Gesammelte Werke in Einzelausgaben. Das dramatische Werk. Ungek. Ausg., Bd.2 (Reigen und andere Dramen)*. Frankfurt a. M.: Fischer 1981. S.69-132.

2 Alfred Pfoser / Kristina Pfoser-Schewig / Gerhard Renner: *Schnitzlers „Reigen“. Zehn Dialoge und ihre Skandalgeschichte. Analysen und Dokumente. Bd.1 (Der Skandal) u. Bd.2. (Die Prozesse)*. Frankfurt a. M.: Fischer 1993. Hier Bd.1, S.9.

3 Siehe Kapitel 2.1. Wissenschaftliche *Reigen*-Rezeption sowie Kapitel 2.2. Künstlerische *Reigen*-Rezeption.

maßgeblich. Bisherige Begründungen für diese besondere Bedeutung des *Reigen* folgten meist der Fährte des kulturpolitischen Skandalfalls. Pfoser/Pfoser-Schewig/Renner etwa entlarven die Skandalisierung der Aufführung in Wien 1921 als politisch instrumentalisierendes Vorspiel austrofaschistischer und nationalsozialistischer Kulturpolitik. Der *Reigen* wäre demnach Symptom für das „Dilemma der neu entstandenen Demokratien“ nach dem ersten Weltkrieg und spiele für die österreichische Republik die Rolle einer „sozialen Psychose“.⁴ Es ist allerdings verkürzt zu sagen, der *Reigen* sei ein historischer Skandal, an den bis heute erinnert wird, weil er ein gesellschaftliches Dilemma von 1921 widerspiegle. Die politisch motivierte Regiearbeit um den *Reigen* erklärt das hartnäckige Skandalgetriebe, das sich dem Einfluss jeder Regie bald entzieht, nicht gänzlich und nicht im entscheidenden Punkt. Es sei geradezu kennzeichnend für die „Dramaturgie“ von Skandalen, schreibt der Kulturwissenschaftler Andreas Mayer, dass sie zwar ein „listiges Arrangement“ benötigen, nicht aber einer „Logik des Kalküls“ folgen.⁵ Mayer thematisiert dies u.a. am „bevorzugten Schauplatz“ für Skandale, dem Theater, das die „Inszenierung“ des Skandals selbst auf die Bühne bringt.

Wenn Skandale, wie wir bisher behauptet haben, Enthüllungen und Erregungen mithilfe eines listigen Arrangements orchestrieren, das eine Reihe von Vermittlern mobilisiert und für die Verbreitung eines Skandaldiskurses sorgt, so liegt es näher, sie als öffentliche Inszenierungen moralischer Konflikte zu verstehen, in denen der Gegenstand – der sprichwörtliche „Stein des Anstoßes“ – selbst auf dem Spiel steht. Das Modell der Überschreitung und Zensur setzt immer bereits voraus, dass das Objekt des Skandals eine eindeutige Identität besitzt – „etwas“ wird enthüllt, das „Skandal macht“, weil es eine Grenze überschreitet. Doch trübt der sich am Skandal entzündende Diskurs beharrlich diese Gewissheiten ein.⁶

Es ist demnach zwar möglich, die Intriganten und Drahtzieher hinter den Skandalen aufzudecken, nur komme man, wie Mayer das Zusammenspiel von „Enthüllung und Erregung“ beschreibt, damit nicht dem eigentlich Skandalösen näher. Denn das Verhältnis zwischen den Erregern und den Erregten sei getrübt und im eigentlichen Kern des Konflikts entzünde sich nicht der „Anstoß“ (die Skandalisierung), sondern der „Stein“, (das Skandalöse). Die Vorstellung eines eindeutigen Skandalobjekts wird dahingehend zweifelhaft. Vielmehr spricht Mayer von einem „Raum“, den der Skandal abstecke, um die „Versuchung“ des Skandalösen von sich zu halten.⁷

Für den *Reigen* bedeutet dieses Herangehen einen Perspektivwechsel. Was sich am

4 Pfoser / Pfoser-Schewig / Renner, Schnitzlers „Reigen“, Bd.1, S.11.

5 Andreas Mayer: Enthüllung und Erregung. Kleine Physiologie des Skandals. In: Tobias Günter Natter / Max Hollein (Hg.): Die nackte Wahrheit. Klimt, Schiele, Kokoschka und andere Skandale. Publikation anlässlich d. gleichnamigen Ausstellung, Schirn Kunsthalle Frankfurt, 28. Januar bis 24. April 2005 / Leopold Museum Wien, 13. Mai bis 22. August 2005. S.55-66. Hier S.59.

6 Ebd. S.63.

7 Ebd. S.64.

Theaterstück an skandalösen Empfindungen erregt, sind Enthüllungen und Verhüllungen, die das Schauspiel selbst betreffen. Denn der *Reigen* bedeutet am Theater zu aller erst eine Faszination des Auges, eine Provokation der optischen Wahrnehmung, eine Herausforderung des Zuschauens. Der *Reigen* ist ein Spiel der Offenlegung von Verhülltem. Was offengelegt wird, spielt sich zum einen auf sprachlicher Ebene ab. Es sind dies die Lügen einer hohl gewordenen Sexualmoral. Was einsichtig wird, ist zum anderen das Handeln des Menschen, der Kampf mit der eigenen Triebnatur. Was weiters ausgestellt wird, ist nicht zuletzt der darstellende Körper. Den *Reigen* aufzuführen, bedeutet an die Grenze der Darstellbarkeit zu gehen. Das liegt an seinem dramaturgischen Aufbau: Zehn Figuren treffen in zehn Szenen paarweise aus demselben Grund aufeinander: Sie wollen Sex – erst A mit B, dann B mit C, C mit D usw.; sie vollziehen einen kreisförmigen *Reigen* der Sexualakte, bis am Ende J wieder auf A trifft. Der Sexualakt selbst ist im Text durch eine unterbrechende Linie von Gedankenstrichen markiert. Sie trennt jeweils das „Davor“ und das „Danach“. Was in gedruckter Form den Lesefluss stocken lässt und zu Assoziationen herausfordert, zwingt am Theater zu einer szenischen Umsetzung. Diese Transformation ist seit der Entstehung des Texts Dreh- und Angelpunkt der Kritik am *Reigen*. Schnitzlers Theaterstück hat somit unbestreitbar eine, wie es der Literaturwissenschaftler Hermann Schlösser pointiert feststellt, „latente Porno-Ähnlichkeit“, die auch zu seinem spezifischen „Drive“ beiträgt.⁸ Diese sexuelle Dynamik macht den *Reigen* am Theater in erster Linie zu einem Schau-Ereignis und seine Rezeption zu einer Archivierung von Wahrnehmungsprozessen.

Diese Arbeit untersucht daher das Skandalöse am *Reigen* mit einer Neugierde, die sich nicht an der historischen Rekonstruktion der Skandalisierung allein festmacht, sondern sie versucht, einen Erinnerungsraum abzustecken, der sich aus der Lust am Skandal nährt. Das Skandalöse wirkt, so behauptet diese Arbeit, auf besondere Weise in der Rezeptionsgeschichte des Stücks nach – als ambivalente Erinnerungsspur. Zwischen Enthüllung und Verhüllung, Sensation und Zensur, Lust und Aggression sowie Erinnern und Vergessen lässt sich dieser Erinnerungsraum bestimmen. Nicht die Intrige wird primär erinnert, sondern die Erregung; nicht der austrofaschistische und nationalsozialistische Habitus, der sich in den Ereignissen um den *Reigen* in Wien 1921 massiv äußert, sondern die Reizung, Irritation und mitunter Zerstörung eines gesellschaftlichen Selbst-

8 Hermann Schlösser: Gedankenstriche. Arthur Schnitzlers *Reigen* und die Kunst der Aussparung. In: Evelyne Polt-Heinzl und Gisella Steinlechner (Hg.): Arthur Schnitzler. Affairen und Affekte. Katalog zur gleichnamigen Ausstellung, 12. Oktober 2006 bis 21. Jänner 2007, Österreichisches Theatermuseum. Wien: Christian Brandstätter 2006. S.35-45. Hier S.37.

bildes. Diese Arbeit unternimmt für die Begründung dieser These eine Neusichtung der Quellen zur Wiener *Reigen*-Aufführung im Februar 1921 unter den Kategorien „Archiv“ und „Schaulust“. Beide Begriffe beinhalten mehrere Bedeutungsebenen. Sie beschreiben erstens ein theaterhistorisches Faktum, d.h. in einer großen Anzahl liegen Archivmaterialien vor, die im Zusammenhang mit dem *Reigen* über das Zuschauerverhalten im Theater berichten und dabei das Wortfeld Lust, Lüsterheit, Sinnlichkeit, Voyeurismus u.ä. bedienen. Zweitens sind sie markante Begriffe für kulturhistorische Theorien um 1920, die Verbindungen zwischen gesellschaftlicher Wahrnehmung und Erinnerung herstellen. Besonders in der Psychoanalyse von Sigmund Freud kommt der Stellung des Auges eine wesentliche Bedeutung für Gedächtnisprozesse zu. Und drittens verweisen Archiv und Schaulust in ihrer Verknüpfung auf einen spezifischen Gedächtnisbegriff, der den *Reigen* als Teil persönlicher und öffentlicher Erinnerungskultur denkt, als ein „Archiv der Schaulust“. Das Archiv, das der *Reigen* hervorbringt, ist dabei allerdings mehr als nur der Ort, an dem die historischen Quellen seines Skandals aufbewahrt werden. Für den französischen Philosophen Jacques Derrida ist ein Archiv ein „Akt“ des Versammelns von Wissen, ein mit politischer Macht besetztes „Prinzip“.⁹ Archivierung wird damit zum gesellschaftlichen Prozess der Ordnung, Bewahrung, Kontrolle und auch Herstellung von Vergangenheit. Derrida bestimmt das Prinzip des Archivs schließlich in Anlehnung an Freud als zwanghaftes „Archivübel“¹⁰, worauf an späterer Stelle genauer eingegangen wird. Der *Reigen* gleicht als Archiv – und darauf sei bereits jetzt verwiesen – einer Dramaturgie von Erinnerung.

Diese Arbeit folgt in ihrer Analyse einer theaterhistoriografischen Methode. Sie fragt danach, wie das Archiv des *Reigen* entsteht und wie Theater als ein flüchtiges Ereignis Erinnerung generiert. Der Theaterwissenschaftler Friedemann Kreuder setzt sich mit diesen Zusammenhängen zwischen Erinnerungsprozessen und Theaterereignissen auseinander. Er spricht u.a. von „kollektiven Bezugsrahmen“¹¹, welche die Bedeutung von Theateraufführungen für die eigene und gesellschaftliche Erinnerung maßgeblich mitbestimmen bzw. hervorbringen. Mit Kreuders Ansatz, der ebenfalls an späterer Stelle ge-

9 Jacques Derrida: Dem Archiv verschrieben. Eine Freudsche Impression. [Mal d'Archive. Une Impression freudienne] Übers. v. Hans-Dieter Gondek u. Hans Naumann. Berlin: Brinkmann u. Bose 1997. S.13.

10 Ebd. S.26.

11 Friedemann Kreuder: Formen des Erinnerns in der Theaterwissenschaft. In: Theater als Paradigma der Moderne? Positionen zwischen historischer Avantgarde und Medienzeitalter. Hg. v. Christopher Balme, Erika Fischer-Lichte u. Stephan Grätzel. Unter Mitarbeit v. Ralf Rüttig u. Conrad Solloch. Tübingen/Basel: Francke 2003. (Mainzer Forschungen zu Drama und Theater; Bd.28) S.177-187. Hier S.185.

nauer erläutert wird, lässt sich die Forschungsfrage dieser Arbeit nun folgendermaßen formulieren: Welche Erinnerungsrahmen bestimmen die Rezeption von Arthur Schnitzlers *Reigen* in Wien 1921 und inwiefern prägen sie den Erinnerungsraum an das Skandalöse des Theaterstücks?

Die Arbeit gliedert sich in drei Teile. In einem Grundlagenteil (Kapitel 2, 3 und 4) werden Abgrenzungen des Forschungsgebiets sowie Theorien zum Lustbegriff und zum Archivbegriff erläutert. Prägend für diese Arbeit ist dabei Sigmund Freuds Lusttheorie, insbesondere seine Schrift *Jenseits des Lustprinzips*¹² aus dem Jahr 1920. Als Zeitgenosse Schnitzlers ist Freud auch hinsichtlich seines Theaterbegriffs von bisher unterschätztem Interesse. In einem theaterhistoriografischen Analyseteil (Kapitel 5) wird der „*Reigen*-Skandal“ in Wien 1921 neu gesichtet. Unter der Kategorie der Schaulust wird das Ereignis im Umfeld der Theaterpraxis der 1920er Jahre kontextualisiert und die Inszenierung in den Kammerspielen des Deutschen Volkstheaters vor dem Hintergrund der Zensurbedingungen als Schau-Ereignis thematisiert. Besondere Beachtung finden dabei die Theaterbegriffe von Direktor Alfred Bernau und von Schnitzler selbst, der maßgeblich an der Ästhetik der Inszenierung mitwirkte. Die Zeitungskritiken auf die Aufführungen werden anschließend ebenso hinsichtlich ihres Theaterbegriffs überprüft, wie bisher noch wenig beachtete *Reigen*-Karikaturen und Parodien. Strategien der gesellschaftlichen Rechtfertigung und Sublimierung stehen dabei neben Tendenzen ideologischer Skandalisierung und Radikalisierung. Die eng mit der politischen Hetze verbundene Stürmung der *Reigen*-Aufführung am 16. Februar 1921, die in ihrer antisemitischen Haltung als Progrom gelten kann, steht am Ende der Analyse, welche die Proteste gegen den *Reigen* in Wien 1921 als Abwehrmechanismen gekränkter Gesellschaftsidentitäten nachzeichnet. In einem abschließenden Teil (Kapitel 6) werden die festgestellten Erinnerungsrahmen innerhalb der *Reigen*-Rezeption systematisiert und das Archiv des *Reigen* als Erinnerungsraum abgesteckt. Der Reiz am *Reigen* wird dahingehend zur Reizung bestimmter Archivschichten, die bis heute auf die Wahrnehmung des Stücks Einfluss nehmen. Schließlich werden die erarbeiteten Erinnerungsrahmen nach ihrer gegenwärtigen Bedeutung für den *Reigen* befragt, gleichsam nach ihren Kontinuitäten und Brüchen. Somit leistet diese Arbeit am Ende eine nähere Bestimmung kultureller Wissensprozesse im Spannungsfeld von Theater und Erinnerung.

12 Sigmund Freud: *Jenseits des Lustprinzips*. [1920] In: Ders.: *Gesammelte Werke chronologisch geordnet* (18 Bände und ein Nachtragsband). Hg. v. Anna Freud u.a., unter Mitw. v. Marie Bonaparte [in Folge mit GW abgekürzt], Bd.13 (*Jenseits des Lustprinzips, Massenpsychologie und Ich-Analyse, Das Ich und das Es*). Frankfurt a. M.: Fischer 1999. S.1-69.

2. Abgrenzungen des Forschungsfelds

Spricht man im Umfeld des *Reigen* von einem „Archiv“, so beginnt ein schwieriges Unterfangen. Auf den ersten Blick erfreut die Quellenlage angesichts ihrer Fülle. Bei genauerem Hinsehen ringt man mit Verzweiflung und Verlust des Überblicks. Schnitzlers Nachlass befindet sich zu Teilen in Cambridge, in Los Angeles, in der Arthur Schnitzler Research Association in Binghamton im US-Bundesstaat New York sowie im Schnitzler-Archiv in Freiburg im Breisgau. Schnitzlers *Gesammelte Werke*¹³, seine Briefwechsel¹⁴ u.a. mit Hugo von Hofmannsthal, Richard Beer-Hofmann, Otto Brahm, Max Reinhardt, Adele Sandrock, Olga Waissnix, Samuel und Hedwig Fischer, sein *Tagebuch*¹⁵ sowie seine Autobiografie *Jugend in Wien*¹⁶ sind publiziert. Zeitgenössische Kritiken seiner Erzählungen und Theaterstücke finden sich in den Wiener Tageszeitungen, v.a. in der Druckschriftensammlung der Wienbibliothek. Monografien über Schnitzlers Leben und Werk lagen bereits zu dessen Lebzeiten vor.¹⁷ Es ist daher nötig, das eigene Forschungsfeld genau abzustecken.

2.1. Wissenschaftliche *Reigen*-Rezeption

Am *Reigen* zeigt sich ein markanter Unterschied zwischen der deutschsprachigen und nicht-deutschsprachigen Rezeption. Während besonders von den USA in den 1960er Jahren wesentliche Akzente ausgehen, u.a. mit den Essays des Historikers Carl Emil Schorske über die „Wiener Moderne“¹⁸, wird der *Reigen* im deutschsprachigen Raum

13 Arthur Schnitzler: *Gesammelte Werke* in Einzelausg., in 6 Bdn.: Die erzählenden Schriften (2 Bde.), Das dramatische Werk. (2 Bde.), Aphorismen und Betrachtungen, Entworfenes und Verworfenes. Frankfurt a. M.: Fischer 1961-1977.

14 Ders.: *Briefe 1875-1912*. Hg. v. Therese Nickl und Heinrich Schnitzler. Frankfurt a. M.: Fischer 1981. Ders.: *Briefe 1912-1931*. Hg. v. Peter Michael Braunwarth u.a. Frankfurt a. M.: Fischer 1984.

15 Ders.: *Tagebuch. 1879-1931*. Unter Mitwirkung von Peter Michael Braunwarth, Susanne Pertlik und Reinhard Urbach hg. v. der Kommission f. lit. Gebrauchsformen d. Österr. Akademie d. Wissenschaften. Wien: Verl. d. Österr. Akademie d. Wissenschaften 1987-2000.

16 Ders.: *Jugend in Wien. Eine Autobiographie*. Mit e. Nachw. von Friedrich Torberg. Hg. von Therese Nickl u. Heinrich Schnitzler. Wien: Molden 1968.

17 U.a. Richard Specht: *Arthur Schnitzler. Der Dichter und sein Werk. Eine Studie*. Berlin 1922. Reinhard Urbach: *Arthur Schnitzler. Velber bei Hannover*: Friedrich 1968. Konstanze Fliedl: *Arthur Schnitzler. Poetik der Erinnerung*. Wien/Köln/Weimar: Böhlau 1997.

18 Carl Emil Schorske: *Fin-de-siècle Vienna. Politics and Culture*. New York: Knopf 1980. Dt. Ausg.: *Wien. Geist und Gesellschaft im Fin de siècle*. Dt. v. Horst Günther. Frankfurt a. M.: Fischer 1982. Der Band enthält Essays, die in den Jahren 1961, 1967, 1973 und 1979 in den USA erschienen.

gerade in der Literaturwissenschaft lange Zeit tabuisiert oder künstlerisch abgewertet.¹⁹ Mit der Publikation der kritischen Gesamtausgabe von Schnitzlers Werken im S.Fischer-Verlag (1961-1977) beginnt allmählich eine reflektiertere Auseinandersetzung. Die Entstehung des Texts, die Umstände seiner Skandalgeschichte und die Gerichtsprozesse werden neu beurteilt.²⁰ Im Zuge einer Aufwertung Schnitzlers, ausgehend von einer internationalen „Schnitzler-Renaissance“, wird dem *Reigen* ab den 1980er Jahren auch im deutschsprachigen Raum der Rang eines frühen „Meisterwerks“ Schnitzlers zugewiesen.²¹ Das wissenschaftliche Interesse fällt zunehmend auf die literaturgeschichtliche Einordnung und die Sonderstellung der Textform.²² Der *Reigen* hebt sich von anderen Dramen seiner Epoche als „Experiment“ ab, das sexuelle und soziale Fragen der Wiener Gesellschaft um 1900 verbindet.²³ Daneben interessiert Schnitzlers Typisierung der Figuren, u.a. des „süßen Mädels“, im Hinblick auf einen sich festschreibenden „Habsburgermythos“.²⁴ Starke Akzente zur Bedeutung des *Reigen* im Zusammenhang mit gesellschaftlichen „Krisen der Identität“ kommen daneben aus der französischen Germanistik, v.a. von Jaques Le Rider.²⁵ Die Forschungsarbeiten der letzten Jahre analysieren den *Reigen* aus einer zunehmend kulturwissenschaftlichen Perspektive. Unter dem Titel *Arthur Schnitzler – Affären und Affekte* erscheint etwa 2006 ein umfangreicher Begleitband zur gleichnamigen Schnitzler-Ausstellung im Österreichischen Theatermuseum.²⁶ Die enthaltenen Beiträge befassen sich u.a. mit der Bedeutung von Ort, Kleidung und sozialem Habitus der Figuren, mit dem Topos der Angst vor Geschlechts-

19 Josef Nadler: Geschichte der deutschen Literatur. 2. erg. Aufl. Regensburg: Habel 1961. Nach Nadlers Einschätzung hätte „Schnitzlers Vermögen“ allgemein nicht „über das kleine Seelenbild“ als „Novelle“ oder als „Einakter“ hinaus gereicht. S.746.

20 Ludwig Marcuse: Obszön. Geschichte einer Entrüstung. München: List 1962.

21 Richard Alewyn: Nachwort. In: Arthur Schnitzler: Liebelei. *Reigen*. Frankfurt a. M.: Fischer 1979. S.155-160.

22 Claudio Magris / Anton Reininger: Jung Wien. In: Deutsche Literatur. Eine Sozialgeschichte. Bd.8 (Jahrhundertwende. Vom Naturalismus zum Expressionismus. 1880-1918). Hg. v. Frank Trommler. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt 1982. S.224-246.

23 Ortrud Gutjahr: Im Wechselspiel von Enthusiasmus und Melancholie. Zu Arthur Schnitzlers *Reigen*. In: Karol Sauerland (Hg.): Melancholie und Enthusiasmus. Studien zur Literatur- und Geistesgeschichte der Jahrhundertwende. Frankfurt a. M/Bern/New York: Lang 1988. S.69-83.

24 Otto Ferdinand Best / Hans-Jürgen Schmitt (Hg.): Die deutsche Literatur. Ein Abriß in Text und Darstellung. Bd.13 (Impressionismus, Symbolismus und Jugendstil), hg. v. Ulrich Karthaus. Stuttgart: Reclam 1991. S.321-323.

25 Jaques Le Rider: Modernité viennoise et crises de l'identité. Paris: Presses Universitaires de France 1990. Dt. Ausg.: Das Ende der Illusion. Die Wiener Moderne und die Krisen der Identität. Aus. d. Franz. v. Robert Fleck. Wien: ÖBV 1990.

26 Evelyn Polt-Heinzl / Gisella Steinlechner (Hg.): Arthur Schnitzler. Affären und Affekte. Katalog zur gleichnamigen Ausstellung, 12. Oktober 2006 bis 21. Jänner 2007, Österreichisches Theatermuseum. Wien: Brandstätter 2006. Hier besonders: Hajo Eickhoff: Arthur Schnitzler und der *Reigen* der Gestelle. S.17-23; Juliane Vogel: Hautnähe und Körperhaftung. Kleider bei Arthur Schnitzler. S.25-33; Hermann Schlösser: Gedankenstriche. Arthur Schnitzlers *Reigen* und die Kunst der Aussparung. S.35-45.

krankheit und Tod, sowie mit dem Vergleich des *Reigen* zur erotischen Literatur seiner Zeit. Dem Status des Kunstwerks werden dabei auch Zuschreibungen der durchaus pornografischen Textstruktur des *Reigen* entgegengehalten.

Aus Sicht der Zeitgeschichte nimmt der *Reigen* durch seine Skandalisierung 1921 eine zentrale Stellung für die Geschichte der ersten Republik in Österreich ein. Die ausführlichste Darstellung dazu liefert die eingangs angeführte Arbeit von Alfred Pfoser, Kristina Pfoser-Schewig und Gerhard Renner. Sie rekonstruiert nach einer textanalytischen Einführung einerseits die wechselhafte Verlagsgeschichte des Stücks, andererseits die deutschsprachigen wie auch internationalen „Kulturkämpfe“ rund um die Aufführungen des *Reigen* in den 1920er Jahren. Ein zentrales Anliegen der Arbeit liegt in der Aufarbeitung der politisch motivierten, antisemitischen Hetze gegen den *Reigen* und in seiner Bedeutung zwischen den ideologisch erhitzten Fronten des rechten und linken Lagers in Österreich.

Die *Reigen*-Affäre lieferte in der Republik den ersten, im Parlament öffentlich gemachten Beweis diametraler Zerteilung des Landes. Sie zeigte die Geschlossenheit eines christlichsozial dominierten Bürgerblocks, dem die sozialdemokratische Opposition im Lande und die Gemeindeverwaltung des „Roten Wien“ gegenüberstanden. Die Ausgangsstellung für alle späteren tiefgreifenden politischen Auseinandersetzungen der Ersten Republik bis zum Bürgerkrieg im Februar 1934 wurden hier deutlich.²⁷

In Analyse der politischen Vorfälle entlarvt Alfred Pfoser in seinem Beitrag die Handlungsträger der Skandalisierung des *Reigen* in Wien 1921. Dem christlichsozialen Parteiführer Ignaz Seipel und Innenminister Egon Glanz stehen der sozialdemokratische Wiener Bürgermeister Jakob Reumann und sein späterer Nachfolger Karl Seitz gegenüber. Dazwischen operiert der damalige Wiener Polizeipräsident Johannes Schober als vermeintlich „parteiloser“ Exekutor, der in späterer Folge die Ämter des Bundeskanzlers, des Polizeipräsidenten und des Innenministers in seiner Person vereint. Der *Reigen* wird zum taktischen Politspiel, das Ängste und Hassbilder schürt. Gewaltdrohungen prägen die Debatten im Rathaus und im Parlament. „Das Gespenst des Bürgerkriegs war an die Wand gemalt, und der Austromarxismus praktizierte seinen für ihn typischen defensiven Verbalradikalismus“, kommentiert Pfoser.²⁸ Die sich zuspitzende Kampagne gegen die *Reigen*-Aufführungen in den Wiener Kammerspielen macht er als antisemitisches „Theaterprogramm“ sichtbar, das bereits auf den sich formierenden Austrofaschismus verweist. Unter der Parole „Der Jud ist schuld!“ riefen klerikale und deutsch-natio-

27 Alfred Pfoser: Die Wiener Aufführung. In: Alfred Pfoser / Kristina Pfoser-Schewig / Gerhard Renner: Schnitzlers „Reigen“. Zehn Dialoge und ihre Skandalgeschichte. Bd.1. S.81-174. Hier S.124. Hervorhebung im Original [im Weiteren abgekürzt mit HV im Orig.].

28 Ebd. S.128.

nale Vereinigungen zum „Sturm auf den Reigen“ auf. In Gegenüberstellung der gewaltsamen „Säuberung“ der Aufführung am 16. Februar 1921 und offizieller Parteireden der christlichsozialen Führung verdeutlicht sich das Machtspiel, für das der *Reigen* instrumentalisiert wurde.

Die Aktionen gegen den *Reigen* dürften von Anfang an in den zentralen Gremien der Christlichsozialen Partei in Kontakt mit der Kirche und der Parteipresse besprochen und geplant worden sein. [...] Es ist zu vermuten, daß Ignaz Seipel als christlichsozialer Parteiführer bei der Angelegenheit Regie führte.²⁹

Pfoser zieht nachvollziehbare Schlüsse aus seiner Analyse, sofern sie die politischen Zusammenhänge betreffen. So leitet er auch aus einer festgestellten „peinlichen Berührtheit“ der bürgerlich-liberalen Theaterkritiker eine politische Strategie der rechtsliberalen Blätter ab, um sich im parlamentarischen Koalitionskampf in der Nähe des stärkeren christlichsozialen Lagers zu positionieren.³⁰ In dieser verkürzten Schlussfolgerung reduziert er allerdings Theater gänzlich als politisches Mittel. Die Hartnäckigkeit, mit der sich der *Reigen* in die gesellschaftliche Wahrnehmung über parlamentarisches Taktieren hinaus „einbrennt“, erklärt sich damit nicht. Folgerichtig bleibt Pfoser an einem gewissen Punkt nur eine Art historisches Kopfschütteln.

Es war schon grotesk. Ein Stück, das gar nicht auf spektakuläre Wirkung bedacht ist und in poesievoller Weise den lächerlich-rührenden und tragisch-witzigen Alltag der Menschen schildert, wurde zum Inbegriff der Ausschweifung. Eine ernsthafte Auseinandersetzung war von Anfang an uninteressant, interessant war der *Reigen* bloß als Deponie von bizarren Phantasien und Komplexen, als Schlachtruf in der politischen Arena. Wo es Schnitzler um die merkwürdigen Strategien rund um die Sexualität ging, dreht sich bei den *Reigen*-Gegnern alles nur mehr um den Sex selbst.³¹

Womöglich ist die Auseinandersetzung der Zeitgenossinnen und Zeitgenossen mit Schnitzlers Text auf den Bühnen der 1920er Jahre ernsthafter wie bisher eingeschätzt. Aus theaterwissenschaftlicher Sicht ist es überaus nachvollziehbar, dass die Frage nach dem *Reigen* am Theater immer auch die Frage nach dem sexuellen Akt an sich stellen muss – gerade wenn er derartig markiert ist, wie durch Schnitzlers Gedankenstriche. Der „bloße“ Reflexionsort *Reigen* ist vielleicht ein tiefer Ausdruck gekränkter Wahrnehmung und Identität seines Publikums. Diese Beweisführung tritt die vorliegende Arbeit an, ohne sich von der zeitgeschichtlich fundierten Darstellung von Pfoser/Pfoser-Schewig/Renner distanzieren zu wollen. Im Gegenteil: Sie stellt eine Gesamtanalyse des *Reigen*-Komplexes für die Zeitspanne zwischen dem Privatdruck 1900 und den Theateraufführungen bis 1930 dar, auf der diese Untersuchung aufbaut.

29 Ebd. S.134. HV im Orig.

30 Ebd. S.110-115.

31 Ebd. S.139. HV im Orig.

2.2. Künstlerische *Reigen*-Rezeption

In mehrfacher Weise übersieht die wissenschaftliche Rezeption den szenischen Reiz des *Reigen*. In seiner künstlerischen Rezeption zeigt sich dem gegenüber eine intensive Auseinandersetzung mit diesem szenischen Potential. Der Literaturwissenschaftler Gerd Klaus Schneider verfolgt einige der vielfältigen Adaptionen des Texts u.a. für Theater, Oper, Tanz, Film, Fernsehen und Radio und berichtet von *Reigen*-Parodien, deren „Mode“ bereits ab Schnitzlers Privatdruck 1900 in Wien kursierte.³² Die dargestellten Beispiele werden bei Schneider allerdings oft sehr unzusammenhängend aufgelistet. So stehen *Reigen*-Adaptionen für zeitgenössisches Theater neben Fernsehadaptionen für die Porno-Industrie, ohne nach gesellschaftlichen, ästhetischen oder ökonomischen Berührungspunkten zu fragen. Eine größere Untersuchung, die einzelne Rezeptionslinien nachzeichnet und nach kulturellen Konstanten und Brüchen fragt, fehlt gänzlich. Dabei spricht Einiges für das Potential einer solchen Untersuchung, denn es fällt auf, wie grenzübergreifend, intermedial und global der *Reigen* allein in den letzten Jahren fortgeschrieben, bebildert und aufgeführt wurde.

Im Theaterbetrieb kommt dem *Reigen* spätestens seit den 1980er Jahren die Stellung eines Klassikers der Wiener Moderne zu, der gerade dadurch, dass das Stück als „skandalös“ gilt, auch international von großem Interesse ist. So fanden in der Silvesternacht 1981/82, als der *Reigen* nach über fünfzig Jahren der Abwesenheit vom öffentlichen Theater durch das Ende der urheberrechtlichen Schutzfrist wieder offiziell gespielt wurde, gleich vier Aufführungen zeitgleich statt: in Basel, München, Manchester und London.³³ Unter den Titeln *La Ronde* und *Hands Around* findet sich Schnitzlers Stück bis heute regelmäßig auf europäischen, nordamerikanischen und auch ostasiatischen Spielplänen. 2009 produzierte z.B. das *Shanghai Dramatic Art Centre* eine *Reigen*-Adaption unter dem Titel *Who Loves Who Cares*, die Schnitzlers Dialoge in einer chinesischen Metropole des 21. Jahrhunderts ansiedelte.³⁴ Den *Reigen* zeitlich und örtlich zu verlagern haben bereits Werner Schwab (*Der Reizende Reigen nach dem Reigen des reizen-*

32 Gerd Klaus Schneider: Die Rezeption von Arthur Schnitzlers „Reigen“ 1897-1994. Text, Aufführungen, Verfilmungen. Pressespiegel und andere zeitgenössische Kommentare. Riverside: Ariadne Press 1995. Gerd Klaus Schneider / Peter Michael Braunwarth (Hg.): Ringel-Ringel Reigen. Parodien zu Arthur Schnitzlers „Reigen“. Wien: Sonderzahl 2005; Gerd Klaus Schneider.: „Ich will jeden Tag einen Haufen Sternschnuppen auf Dich niederregnen sehen“. Zur künstlerischen Rezeption von Arthur Schnitzlers „Reigen“ in Österreich, Deutschland und den USA. Wien: Praesens 2008.

33 Helmut Schädel: Die Blumen des Blöden. In: Die Zeit. 8. Jänner 1982. Nr.2. Online unter: www.zeit.de/1982/02/Die-Blumen-des-Blöden. Stand: 30. Juli 2010.

34 <http://whatson.echinacities.com/Shanghai/WhatsonInfo/3426>. Stand: 30. Juli 2008.

den Herrn Arthur Schnitzler³⁵) und David Hare (*The Blue Room*³⁶) vorgeführt. Schwab verortete seine Bearbeitung im Wien der 1990er Jahre und übersetzte Schnitzlers typisierte Figuren in Kategorien der modernen Arbeitswelt, indem u.a. ein Angestellter, eine Frisörin, eine Sekretärin und ein Nationalratsabgeordneter in Schwabs Stück auftreten. Hare transferierte seine Adaption wiederum ins London am Ende des 20. Jahrhunderts, wo sich u.a. ein Taxifahrer, ein Au-Pair-Mädchen, ein Politiker und ein Model zwischen Sehnsucht nach Liebe und Kampf um Sex begegnen. Ähnliches versucht auch der Film *Berliner Reigen*³⁷ aus dem Jahr 2006. Hier sind es u.a. ein Drogendealer, eine ukrainische Asylantin, eine Zahnarzt-Assistentin und ein Society-Fotograf, die im Berlin des 21. Jahrhunderts aufeinander treffen. Schnitzlers dramaturgische Struktur wird am Ende dieser Verfilmung aufgebrochen, indem im Bild eines schreienden Babys die Frage nach der Konsequenz großstädtischen Sexuallebens gestellt wird. Neben diesen sozialkritischen Aktualisierung sind oft restaurative Historisierungen auffindbar, besonders im Bereich des Amateurtheaters. Hier zeigt sich der Klassiker in historischen Kulissen und Kostümen. Mit „schlüpfrigem“ Augenzwinkern, wie bei einer Produktion in Baden bei Wien 2008, wird auf den einstigen Skandal verwiesen, der heute lediglich für harmloses Amusement Sorge.³⁸ Dagegen setzte das Bremer Musical-Theater 2009 mit dem Rock-Musical *Nackt*, basierend auf Schnitzlers *Reigen*, erneut auf Sensation und Skandal. Nackte Schauspielerinnen und Schauspieler wurden in der Vorankündigung versprochen; und freier Eintritt für jene Premierengäste, die ebenfalls nackt kommen würden. Diese Marktstrategie wurde schließlich aufgegeben, als sich ein örtlicher FKK-Verein anmeldete.³⁹ Spannende historische Konstanten wären auszumachen, würde man die gesellschaftliche Identitätskonstruktion in Baden bei Wien und die marktorientierte Verkaufsstrategie in Bremen genauer vergleichen. Bereits zu Schnitzlers Lebzeiten standen Strategien einander gegenüber, die den *Reigen* einerseits als Kunstwerk, andererseits aus Geschäftskalkül für ihre Zwecke vereinnahmten, worauf noch an späterer Stelle weiter eingegangen wird. Anhand einer erst kürzlich produzierten *Reigen*-Adaption, die allerdings nur im Internet „stattfand“, verbinden sich mit dem *Reigen* nun auch virtuelle

35 Werner Schwab: *Der reizende Reigen nach dem Reigen des reizenden Herrn Arthur Schnitzler*. Graz/Wien: Droschl 1996. (UA Schauspielhaus Zürich 1995)

36 David Hare: *The Blue Room. A Play in Ten Intimate Acts*. Freely Adapted from Arthur Schnitzler's *La Ronde*. New York: Grove Press 1998. (UA Donmar Warehouse, London 1998)

37 *Berliner Reigen*. Filmprojekt mit den Abschlussklassen der HFF Potsdam/Babelsberg. Basierend auf Arthur Schnitzlers „Der Reigen“. Regie: Dieter Berner, Deutschland 2006.

38 Arthur Schnitzlers „Reigen“ in Baden. Blog-Eintrag, online unter: <http://gast.adaxas.net/word-press/2008/07/08/arthur-schnitzlers-reigen-in-baden>. Stand: 30. Juli 2010.

39 Hannoversche Allgemeine, 1. November 2009. Online unter: www.haz.de/Nachrichten/Kultur/Übersicht/Geteiltes-Echo-auf-Rock-Musical-Nackt. Stand: 30. Juli 2010.

Identitätskonstruktionen. 2009 animierte der deutsche Regisseur Simeon Blaesi die zweite *Reigen*-Szene „Dirne und Soldat“ als „virtuelles Theater“ auf der Online-Umgebung *Second Life*.⁴⁰ Dabei orientierte sich die visuelle Umsetzung stark an der zum Filmklassiker avancierten *Reigen*-Verfilmung *La Ronde*⁴¹ von Max Ophüls aus dem Jahr 1950, deren Szenenbild eines nostalgischen „Alt-Wiens“ bis heute auf gängige Wien-Images nachwirkt. Warum das innovative Experiment in *Second Life* gerade den *Reigen* von Schnitzler für seine Zwecke wählte, bleibt unbeantwortet. Die Frage eröffnet aber ein weites Feld, das von Schnitzlers Gedankenstrichen im Text über die Wirkungsweisen visueller Transformationen bis zu virtueller Sexualität im 21. Jahrhundert führen könnte. Hinsichtlich der Schaulust am *Reigen* verschieben sich dabei die Bedeutungen von Voyeurismus und Pornografie innerhalb einer sich verändernden virtuellen Öffentlichkeit.

Wie hier kurz aufgezeigt, nimmt die künstlerische Rezeption des *Reigen* eine große Spannbreite ein: internationales Kunsttheater, lokales Amateurtheater, pornografische Fernsehformate und globale Internetstrukturen stellen unterschiedliche Bezüge zum *Reigen* her. Selten wurden bisher Verbindungen zwischen diesem künstlerischen Interesse und der wissenschaftlichen Rezeption gesucht. Eine Ausnahme stellt das Symposium *Sexuelle Szene und Verfehlung*⁴² am Thalia Theater Hamburg dar, das 2009 anlässlich der *Reigen*-Inszenierung von Regisseur und Intendant Michael Thalheimer⁴³ stattfand. Für diese Arbeit ist insbesondere der Beitrag der Literaturwissenschaftlerin Ortrud Gutjahr aufschlussreich. Gutjahr vergleicht das Kompositionsprinzip des *Reigen* sowohl bei Schnitzler als auch bei Thalheimer mit einem „wissenschaftlichen Verfahren“, das „Probe“ und „Gegenprobe“ gegeneinander setzt. Die „Dynamik“ des Szenenzyklus resultiere aus dem Zusammenspiel von szenischer und psychoanalytischer Grundstruktur, die sie mittels der geometrischen Formen von „Kreis“ und „Gerade“ verbildlicht.⁴⁴ Was meint Gutjahr damit? In ihrer triebhaften Kreisbewegung streben die zehn Protagonisten im *Reigen* stets einer geraden Linie zu. Im Text sind es die Gedankenstriche. Auf der Bühne ist es die Rampe, die Trennlinie zum Publikum. An ihr fällt der Vorhang vor dem sexuellen Akt. An ihr bricht sich das Licht und verdunkelt die Handlung. An ihr – und dar-

40 www.buehne-ueberlingen.de/second-life-theater/second-life-theater.html. Stand: 30. Juli 2010.

41 *La Ronde* d'après la pièce d'Arthur Schnitzler. Regie: Max Ophüls, Frankreich 1950.

42 Ortrud Gutjahr (Hg.): *Reigen* von Schnitzler. *Sexuelle Szene und Verfehlung* in Michael Thalheimers Inszenierung am Thalia Theater Hamburg. Würzburg: Königshausen & Neumann 2009. (Theater und Universität im Gespräch; Bd. 10)

43 *Reigen*. Regie: Michael Thalheimer, Thalia Theater Hamburg 2009.

44 Ortrud Gutjahr.: *Zirkulation der Triebangst*. In: Dies.: *Reigen* von Arthur Schnitzler. *Sexuelle Szene und Verfehlung*. S.37-53. Hier S.38.

auf nimmt Gutjahr Bezug – vollzieht sich die Darstellung des Sexuellen vor dem Auge der Zusehenden. Gutjahr denkt damit ein Prinzip weiter, das sie im Anschluss an Freud als „zirkulierende Triebangst“ benennt.⁴⁵ Diese Arbeit folgt dieser These insofern, als dass sie das Skandalöse des *Reigen* im Zusammenspiel von Text und szenischer Realisation ortet und Theater vor dem Hintergrund der Freudschen Psychoanalyse untersucht.

2.3. Theaterwissenschaftliche Freud-Forschung

Freuds Bezüge zu Theater sind in mehrfacher Hinsicht spannend. Theater nimmt eine große Bedeutung in Freuds Texten ein. Er arbeitet mit Sprachbildern, die nicht selten dem begrifflichen Repertoire von Theater entstammen. Begriffe wie Szene, Schauplatz, Darstellung, Rolle und Spiel erhalten bei Freud psychoanalytische Bedeutungen. Theaterfiguren wie Ödipus, Elektra und Hamlet werden zu Fallbeispielen unbewusster Konflikte. Manchmal erweckt es den Eindruck, als vergleiche Freud das „ganze psychische Leben“ mit dem „Theater, seiner Bühne, seinen Kulissen und seinen Figuren“, mutmaßt der Philosoph und Psychoanalytiker Octave Mannoni in den 1960er Jahren.⁴⁶ Mannonis Arbeit, die Freuds Theateraffinität hervorhebt, ist eine der wenigen, die konkrete Bezüge zwischen Theaterpraxis und psychoanalytischer Praxis herstellt. In der Theaterwissenschaft nimmt die Verbindung von theatralen und unbewussten Vorgängen zwar im Allgemeinen eine wichtige Stellung ein⁴⁷, aber selten werden Freuds Texte am konkreten Theater seiner Zeit geprüft. Einen Überblick dazu liefert ein Beitrag des Theaterwissenschaftlers Patrick Primavesi im *Freud-Handbuch*⁴⁸ von Metzler. Primavesi weist darauf hin, dass es Freud in seinen Schriften nicht bloß um Theatermetaphern ging, die als Wort für einen psychischen Vorgang stehen. Vielmehr stellte der Psychoanalytiker immer auch einen konkreten Theaterbezug her, indem er sich mit theatralen Kategorien

45 Ebd. S.50.

46 Octave Mannoni: Das Spiel der Illusion oder das Theater aus der Sicht des Imaginären. [L'illusion comique ou le théâtre du point de vue de l'imaginaire, 1958] Aus d. Franz. v. Michael Wiesmüller. In: Andrea Braidt u.a. (Hg.): Maske und Kothurn. Mit Freud. Zur Psychoanalyse in Theater-, Film- und Medienwissenschaft. Jg. 52, H.1. Wien/Köln/Weimar: Böhlau 2006. S.17-36. Hier S.24.

47 U.a. Joyce McDougall: Theater der Seele. Illusion und Wahrheit auf der Bühne der Psychoanalyse. Aus d. Engl. u. Franz. von Klaus Laermann, München/Wien: Verl. Internat. Psychoanalyse 1988; Monika Meister: Die Zeichen des Traums und ihre szenische Repräsentation. In: Maske und Kothurn. Jg. 37, H.1-4. Wien/Köln/Weimar: Böhlau 1991. S.295-310; Gerald Siegmund: Theater als Gedächtnis. Semiotische und psychoanalytische Untersuchungen zur Funktion des Dramas. Tübingen: Narr 1996. (Forum modernes Theater; Bd.20); Andrea Braidt / Klemens Gruber / Monika Meister (Hg.): Maske und Kothurn. Mit Freud. Zur Psychoanalyse in Theater-, Film- und Medienwissenschaft. Jg.52, H.1. Wien/Köln/Weimar: Böhlau 2006.

48 Patrick Primavesi: Theater, Szene und Spiel. In: Hans-Martin Lohmann / Joachim Pfeiffer (Hg.): Freud-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Stuttgart/Weimar: Metzler 2006. S.271-276.

auseinandersetzte. Fiktion und Wirklichkeit, Normalität und Wahnsinn, Leben und Kunst – das sind sich verändernde Ordnungen menschlichen Daseins, die Freud in ihrer Striktheit und Absolutheit in Frage stellt. Die Zweifel der Psychoanalyse an einem aufgeklärten Menschenbild sind für Primavesi auch eine „Infragestellung des bürgerlichen Theaterbegriffs“.⁴⁹ Theater ist nicht nur Spiegel, sondern auch Objekt von Freuds Untersuchungen. Bei seinem Paris-Aufenthalt 1885/86 studiert er etwa für seine Theorien zur Hysterie die Spielweise der Schauspielerin Sarah Bernhard und notiert Eindrücke von Theaterbesuchen. Auf vielen Pariser Bühnen wird damals die Technik der Hypnose vorgeführt, die Freud für therapeutische Zwecke einsetzt. Weiters setzt er sich mit der Form der Tragödie und dem Wirkungsmechanismus der aristotelischen Katharsis auseinander.⁵⁰ Freud knüpft dabei an zeitgenössische Theorien an, welche die vorherrschende Idee einer „moralischen Reinigung“ durch „Furcht und Mitleid“ aus medizinischer Sicht neu deuten.⁵¹ Im Zeitraum zwischen 1905 und 1906 verfasst Freud einen kurzen Text mit dem Titel *Psychopathische Personen auf der Bühne*⁵². Hier nimmt er direkt Bezug auf Theater, u.a. auf das Schauspiel *Die Andere* von Hermann Bahr⁵³, das 1905 in München uraufgeführt wurde. Im Zentrum der Schrift steht erneut der kathartische Moment, den Freud als „Eröffnung von Lust- oder Genußquellen“ bezeichnet.⁵⁴ Der Text kann als Brücke zum späteren „Lustprinzip“ in Freuds Theorie gelesen werden, als ein Bindeglied, das Freuds Lustbegriff sehr deutlich mit seinem Theaterbegriff verknüpft. Theater wird zum Ventil seelischer Spannungen. 1908 nimmt er dieses Motiv in der kurzen Schrift *Der Dichter und das Phantasieren*⁵⁵ erneut auf. Den „Lustgewinn“, schreibt Freud, den Kinder spielerisch ausleben, kompensiere der „Heranwachsende“ durch Ersatzhandlungen; „anstatt zu spielen phantasiert er jetzt.“ Der Erwachsene „schämt sich aber seiner Phantasien“, da er sie als „Intimitäten“ empfindet.⁵⁶ Die besondere Möglichkeit der Kunst – und Freud bezieht sich vor allem auf den „Dichter“ von „Lustspiel“ und „Trauerspiel“ – liege darin, diese „Scham“ vor der eigenen, als egoistisch bewerteten „Phantasie“ in eine „ästhetische Lust“ zu wandeln. Er geht sogar soweit zu sagen,

49 Ebd. S.271.

50 Ebd. S.271-272.

51 Primavesi verweist auf Jacob Bernays: Grundzüge der verlorenen Abhandlung des Aristoteles über Wirkung der Tragödie. [1857] Eingel. v. Karlfried Gründer. Hildesheim: Olms 1970.

52 Sigmund Freud: *Psychopathische Personen auf der Bühne*. [verfasst 1905-06, erstmals veröffentlicht 1942] In: Ders.: GW, Nachtragsband (Texte aus den Jahren 1885-1938). S.655-661.

53 Ebd. S.661.

54 Ebd. S.656.

55 Sigmund Freud: *Der Dichter und das Phantasieren*. [1908] In: Ders.: GW, Bd.7 (Werke aus den Jahren 1906-1909). S.211-223.

56 Ebd. S.215.

der „eigentliche Genuß des Dichtwerkes“ resultiere aus der „Befreiung von Spannungen in unserer Seele“.⁵⁷ In *Jenseits des Lustprinzips* nimmt er das Motiv des Lustgewinns durch spielerische Aktivität erneut auf. Eine zentrale Beobachtung, die er an einem spielenden Jungen macht, lockt Freud auf die Fährte der „Wiederholung“ von Unlustvorgängen, aus denen schließlich neue Lust resultiere. Nicht unerheblich ist Freuds Position als Zuschauer des kindlichen Spiels, das er beinahe wie einen Bühnenvorgang beschreibt. Es lohnt sich, diesen Abschnitt etwas ausführlicher nachzulesen, da hier Freuds Zugang zum Theater sehr deutlich wird. Freud schreibt 1920:

Dieses brave Kind zeigte nun die gelegentlich störende Gewohnheit, alle kleinen Gegenstände, deren es habhaft wurde, weit weg von sich in eine Zimmerecke, unter ein Bett usw. zu schleudern, so daß das Zusammensuchen seines Spielzeuges oft keine leichte Arbeit war. [...] Ich merkte endlich, daß das ein Spiel sei und daß das Kind alle seine Spielsachen nur dazu benütze, mit ihnen „Fortsein“ zu spielen. Eines Tages machte ich dann die Beobachtung, die meine Auffassung bestätigte. Das Kind hatte eine Holzspule, die mit einem Bindfaden umwickelt war. Es fiel ihm nie ein, sie zum Beispiel am Boden hinter sich herzuziehen, also Wagen mit ihr zu spielen, sondern es warf die am Faden gehaltene Spule mit großem Geschick über den Rand seines verhängten Bettchens, so daß sie darin verschwand, sagte dazu sein bedeutungsvolles *o-o-o-o* und zog dann die Spule am Faden wieder aus dem Bett heraus, begrüßte aber deren Erscheinen jetzt mit einem freudigen „Da“. Das war also das komplette Spiel, Verschwinden und Wiederkommen, wovon man zumeist nur den ersten Akt zu sehen bekam, und dieser wurde für sich allein unermüdlich als Spiel wiederholt, obwohl die größere Lust unzweifelhaft dem zweiten Akt anhing.⁵⁸

Dasein und Fortsein üben auf das spielende Kind eine lustvoll erlebte Faszination aus. Der Junge baut sich hölzerne Figuren, die an Bindfäden hängen, um dieses Spiel durchzuführen. Für Octave Mannoni ähnelt die Handlung einer „rudimentären Form des Marionettentheaters“.⁵⁹ Der Junge wird zu dessen „Impressario“. Und Freud zum Theaterzuschauer, wie er selbst in seiner Wortwahl zu erkennen gibt. In einem ersten und einem zweiten „Akt“ erlebt der Psychoanalytiker das vorgeführte Spiel, das gleichermaßen ihm selbst in seiner Beobachtung eine gewisse Faszination bereitet. Freud wiederholt die Beobachtung mehrmals.

Als eines Tages die Mutter über viele Stunden abwesend war, wurde sie beim Wiederkommen mit der Mitteilung begrüßt: *Bebi o-o-o-o!*, die zunächst unverständlich blieb. Es ergab sich aber bald, daß das Kind während dieses langen Alleinseins ein Mittel gefunden hatte, sich selbst verschwinden zu lassen. Es hatte sein Bild in dem fast bis zum Boden reichenden Standspiegel entdeckt und sich dann niedergekauert, so daß das Spiegelbild „fort“ war.⁶⁰

Der Junge wirkt mit dem Spiel, sich selbst vor dem Spiegel verschwinden zu lassen und wiederzukommen, seiner Einsamkeit entgegen. Freud erkennt die kompensierende Handlung und schließt in der Beschreibung derselben an die begriffliche Anleihe der

57 Ebd. S.223.

58 Freud, *Jenseits des Lustprinzips*, S.12-13. HV im Orig.

59 Mannoni, *Das Spiel der Illusion*, S.24.

60 Freud, *Jenseits des Lustprinzips*, S.13. HV im Orig.

Theatersprache an. Das Kind setze, wie Freud formuliert, die unlustvolle Erfahrung des Verlassenwerdens „selbst in Szene“ und „inszeniert“ das Fortgehen für sich in ständiger Wiederholung als „Spiel“.⁶¹ Im Anschluss an die Beobachtung des Kinderspiels berichtet Freud von Handlungen der Erwachsenen, die eine ähnliche Funktion erfüllen. Er vergleicht den kindlichen „Nachahmungstrieb“ und „das künstlerische Spielen und Nachahmen der Erwachsenen“ u.a. im Theater. Freud denkt an „die Person des Zuschauers“, der sich „die schmerzlichsten Eindrücke zum Beispiel in der Tragödie nicht erspart“, und diese dann als „Genuß“ empfinden kann.⁶² Er beschreibt damit einen kathartischen Vorgang der „Reinigung“; ähnlich, wie ihn Aristoteles in der *Poetik* als Wirkung der Tragödie feststellt.⁶³ Freuds Interesse geht allerdings über unmittelbare Theatereffekte hinaus. „Mag sich mit diesen, in endlichen Lustgewinn auslaufenden Fällen und Situationen eine ökonomisch gerichtete Ästhetik befassen“, schreibt Freud, „für unsere Absichten leisten sie nichts“.⁶⁴ Was ist es für eine „Ästhetik“, an die Freud hier denkt? Vielleicht eine Rezeptionsästhetik, die Wirkungen von Kunst im Spannungsfeld einer „Ökonomie“ der Affekte untersucht? Da er davor das Beispiel der Zuschauersituation in Tragödien gibt, denkt er womöglich an Beschreibungen ästhetischer Mitteln, die im Theater gewisse Empfindungen hervorrufen. Hat Freud damit einen Anstoß zu einer Art psychoanalytischen Aufführungsanalyse gegeben? Er gibt darüber keine näheren Hinweise, wie auch Mannoni feststellen muss. Freud beschäftige sich „nicht einfach mit der Lust, die man im Theater empfinden kann, sondern mit der Lust, die man angesichts der Darstellung einer unangenehmen Situation empfindet“, die allerdings, wie Mannoni anmerkt, „eben auch im Theater geschehen kann.“⁶⁵

Theater nimmt bis in das Spätwerk hinein einen großen Stellenwert in Freuds Denken ein. Eine umfangreiche Darstellung liegt noch nicht vor. Diese Arbeit leistet einen Beitrag dazu und untersucht Freuds *Jenseits des Lustprinzips* hinsichtlich der Bedeutung für Schnitzlers *Reigen* und umgekehrt. Denn wie Freud das Theater seiner Zeit rezipierte, so verfolgte Schnitzler die Arbeiten Freuds.

61 Ebd.

62 Ebd. S.15.

63 Für Aristoteles werde „Katharsis“ („Reinigung“) in der Tragödie mittels „Eleos“ und „Phobos“ („Jammer“ u. „Schauer“; i. d. Übers. v. Manfred Fuhrmann) bewirkt: „Die Tragödie ist Nachahmung einer guten und in sich geschlossenen Handlung von bestimmter Größe [...] – Nachahmung von Handelnden und nicht durch Bericht, die Jammer und Schauer hervorruft und hierdurch eine Reinigung von derartigen Erregungszuständen bewirkt.“ Siehe Aristoteles: *Poetik*. Griechisch/Deutsch. Übers. u. hg. v. Manfred Fuhrmann. Stuttgart: Reclam 1994. Kap.6, S.19; Fuhrmann kommentiert: „Jammer und Schaudern bewirken also, daß der Zuschauer von Erregungszuständen wie Jammer und Schaudern gereinigt, d.h. von ihrem Übermaß befreit wird.“ Siehe ebd. S.109.

64 Freud, *Jenseits des Lustprinzips*, S.15.

65 Mannoni, *Das Spiel der Illusion*, S.25.

2.4. Bemerkungen zur Schnitzler-Freud-Forschung

Verbindungen zwischen Freud und Schnitzler sind nichts Neues und mit kritischer Vorsicht zu betrachten.⁶⁶ Einflussmodelle unterliegen notgedrungenen oder willkürlichen Reduktionen und Vereinfachungen. Die oft vertretene These etwa, Freud und Schnitzler wären in ihrem Denken und Schaffen beinahe „Doppelgänger“, wird bei genauerem Hinsehen fragwürdig.⁶⁷ Freud schreibt zwar in einem Brief an Schnitzler von der „weitreichenden Übereinstimmung“ zwischen ihren „Auffassungen mancher psychologischer und erotischer Probleme“⁶⁸, aber Schnitzler steht der von Freud gesuchten „Übereinstimmung“ skeptisch gegenüber. In etlichen Tagebuchaufzeichnungen übt er Kritik an der Psychoanalyse. U.a. notiert er ein Gespräch zwischen ihm und seiner Frau Olga, die „fälschlicherweise eine Analogie“ zwischen ihm und Freud suche. Er habe darauf mit einer Bemerkung zur „Immoralität ja Verbrecherhaftigkeit psychoanalytischer Seelenaufwühlerei“ widersprochen.⁶⁹ Eine eigentümliche Distanz ist zwischen den beiden merkbar, die Freud in einem Gratulationsschreiben zu Schnitzlers 60. Geburtstag eine „Art von Doppelgängerscheu“ nennt – eine Distanz, die mehr auf Gemeinsamkeiten als auf Unterschieden der beiden Männer beruhe. Schnitzlers „Determinismus“, sein Umgang mit den „Wahrheiten des Unbewußten“ und der „Triebnatur des Menschen“, sowie seine „Zersetzung der kulturell-konventionellen Sicherheiten“ berühren ihn „mit einer unheimlichen Vertrautheit“, schreibt Freud.⁷⁰ Die Unheimlichkeit der Nähe mag auch Ausdruck einer Konkurrenz zwischen den beiden international angesehenen Wienern sein. „Freud, Einstein – ich“ wären „die bekanntesten“, notiert Schnitzler über seine „Popularität“ in den USA.⁷¹ Persönliche Gespräche mit Freud finden selten oder nur kurz statt. Eine Ausnahme bildet ein Treffen 1922. Freud lädt Schnitzler zum Abendes-

66 Siehe u.a. Frederick John Beharriell: Schnitzler: Freuds Doppelgänger. In: Literatur und Kritik 2 (1967). S.546-555; Michael Worbs: Nervenkunst. Literatur und Psychoanalyse im Wien der Jahrhundertwende. Frankfurt a. M.: Europ. Verl.-Anst. 1983; Horst Thomé: Autonomes Ich und „Inneres Ausland“. Studien über Realismus, Tiefenpsychologie und Psychiatrie in deutschen Erzähltexten (1848-1914). Tübingen: Niemeyer 1993. S.598-722; Ulrich Weinzierl: Arthur Schnitzler. Lieben, Träumen, Sterben. Frankfurt a. M.: Fischer 1994.

67 Michael Rohrwasser: Der Gemeinplatz von Psychoanalyse und Wiener Moderne. Eine Kritik des Einfluss-Modells. In: Konstanze Fliedl (Hg.): Arthur Schnitzler im zwanzigsten Jahrhundert. Wien: Picus 2003. S.67-90. Hier S.82-86.

68 Sigmund Freud: Brief an Arthur Schnitzler, 8. Mai 1906. In: Gotthart Wundberg (Hg.): Die Wiener Moderne. Literatur, Kunst und Musik zwischen 1890 und 1910. Unter Mitarb. v. Johannes J. Braakenburg. Stuttgart: Reclam 2000. (Reclam Universalbibliothek 7742) S.651.

69 Schnitzler, Tagebuch vom 6. Jänner 1920, S.11.

70 Sigmund Freud: Brief an Arthur Schnitzler, 14. Mai 1922. In: Gotthart Wundberg (Hg.): Die Wiener Moderne. Literatur, Kunst und Musik zwischen 1890 und 1910. Unter Mitarb. v. Johannes J. Braakenburg. Stuttgart: Reclam 2000. (Reclam Universalbibliothek 7742) S.651-653. Hier. S.652.

71 Schnitzler, Tagebuch vom 1. April 1921, S.164.

sen ein und begleitet ihn anschließend beim Heimweg. Schnitzler schreibt in sein Tagebuch: „Das Gespräch wird wärmer und persönlicher; – über Altern und Sterben; – er gesteht mir gewisse Solneßgefühle ein (die mir völlig fremd sind)“.⁷² Der gemeinsame Spaziergang wirkt wie eine erst spät beginnende Lösung von einem möglichen Konkurrenzbild, das beide voneinander getrennt haben mag. Henrik Ibsens Theaterstück *Baumeister Solneß*, das vom Erfolgsstreben und der Lebenslüge eines alternden Architekten erzählt, wird dabei zum Spiegel für Freud, der auf sein eigenes Leben und Schaffen zurückblickt. Schnitzler vermerkt, einen ebensolchen wehmütigen Blick auf die Vergangenheit nicht zu haben. Die Tatsache, dass er sein Leben akribisch notiert und niederschreibt, zeugt vom Gegenteil. Im schriftlichen Festhalten seiner Erinnerungen steckt eine manische Angst vor dem eigenen Vergessen und auch eine Angst vor dem Vergessen-Werden. Abgesehen von einer ihm zuzuschreibenden Eitelkeit liest sich Schnitzlers Tagebuch als Überlieferung einer „Erinnerungswut“.

Die Literaturwissenschaftlerin Konstanze Fliedl setzt sich in der Monografie *Arthur Schnitzler. Poetik der Erinnerung*⁷³ mit der Bedeutung von Erinnern und Vergessen für Schnitzler und seine Zeitgenossen auseinander. Die „Krise der Moderne“, postuliert Fliedl, ist eine „Krise der Erinnerung“.⁷⁴ Die radikalen Umbrüche der europäischen Gesellschaftsordnung würden seit dem ausgehenden 19. Jahrhundert als „massive Verletzungen der kollektiven Erinnerung“ wahrgenommen. Soziale Mobilität, technische Erneuerungen, ökonomische Krisen und politische Revolutionen erschütterten gewohnte Traditionen und Identitäten und damit das „Generationengedächtnis“.⁷⁵ Schnitzler bemerkt in einigen Tagebucheinträgen, was ihm nicht „alles aus dem Gedächtnis entschwunden“ sei.⁷⁶ Fliedl erkennt darin nicht nur ein Zeitsymptom, sondern auch eine Abgrenzung zur Ansicht Freuds. Die Psychoanalyse setzte dem unrettbaren Vergessen die wieder erinnerbare Verdrängung entgegen. Die vermeintliche „Zerstörung der Gedächtnisspur“ war für Freud ein „Irrtum“, den die Psychoanalyse „überwunden“ habe.⁷⁷ Die Gewissheit, mit der Freud vom Potential des Unbewussten sprach, teilte Schnitzler

72 Schnitzler, Tagebuch vom 16. Juni 1922. S. 318f.

73 Konstanze Fliedl: *Arthur Schnitzler. Poetik der Erinnerung*. Wien/Köln/Weimar: Böhlau 1997. (Literatur in der Geschichte. Geschichte in der Literatur; Bd.42)

74 Ebd. S.19.

75 Ebd.

76 Schnitzler, Tagebuch vom 29. Dezember 1910; vgl. die Einträge vom 30. März 1904 („mein schlechtes Gedächtnis“), 30. November 1909 („Mein schlechtes Gedächtnis“), 5. Juli 1914 („Gedächtnis- und Concentrationsschwächen“).

77 Sigmund Freud: *Das Unbehagen in der Kultur*. [1929/1930] In: Ders.: *Fragen der Gesellschaft – Ursprünge der Religion*. Hg. v. Alexander Mitscherlich, Angela Richards u. James Strachey. Limit. Sonderausg. Frankfurt a. M.: Fischer 2000, S.191-270. S.201. (Studienausgabe IX)

nicht. „Im Gegenteil“, meint Fliedl: „Eine massive Angst vor dem Gedächtnisverlust spricht aus Schnitzlers Tagebüchern, selbst noch aus seiner Autobiographie.“⁷⁸ Erinnerung wird dadurch zu einem auffallenden Topos in Schnitzlers Texten. Aus diesem Blickwinkel wirkt auch der *Reigen* wie eine wiederkehrende Erinnerungsschleife – sowohl auf Ebene des Texts wie auch der Rezeptionen. Die Figuren beteuern im Stück mehrmals, sich nicht mehr erinnern zu können bzw. sich in ihrer Erinnerung zu irren. Die gewählten Sexualpartnerinnen und Sexualpartner werden in diesen Figurenreden zunehmend austauschbar und wiederholbar. Sie sei „schon mit gar vielen z’Haus gegangen“, sagt etwa die Dirne in der ersten Szene.⁷⁹ Da erinnere sie sich nicht an jeden Einzelnen. „Erinnern Sie sich an den Industriellenball?“, fragt die junge Frau den jungen Herrn in der vierten Szene, um die Erinnerung an ihre erste Begegnung zu wecken. „Ob ich mich daran erinnere...?“, schwärmt der junge Herr und gibt zu verstehen, wie genau er das Treffen noch im Gedächtnis hat. Jede Minute mit ihr sei für ihn eine „süße Erinnerung“.⁸⁰ Als der geplante Seitensprung allerdings misslingt und die junge Frau vorschlägt, „gute Kameraden“ zu bleiben, wie sie es in ihren ersten Gesprächen vorhatten, möchte er diese Erinnerung gerne vergessen. „Erinnerst du dich denn nicht!“, betont die junge Frau.⁸¹ In der fünften Szene schildert der Gatte der jungen Frau die Bedeutung der Erinnerung an ihre Hochzeitsreise. „Es gibt nicht viele, die sich nach fünf Jahren an – ihr Venedig erinnern.“⁸² In der Szene wird deutlich, wie sehr seine Liebe zur jungen Frau nur mehr aus dieser Erinnerung besteht. In der sechsten Szene gesteht das süße Mädel dem Gatten, dass sie mit ihm mitgegangen sei, weil er sie an einen anderen erinnere: „Und auch im Reden Erinnerst du mich so an ihn...“.⁸³ In der siebten Szene behauptet der Dichter dem süßen Mädel gegenüber, sich im Dunkeln nicht mehr erinnern zu können, wie sie aussähe.

Du, das ist beinah unheimlich, ich kann mir dich nicht vorstellen – In einem gewissen Sinne hab ich dich schon vergessen – Wenn ich mich auch nicht mehr an den Klang deiner Stimme erinnern könnte... was wärest du da eigentlich? – Nah und fern zugleich... unheimlich.⁸⁴

Das Vergessen wird in den Worten des Dichters, der als Typus nahe an Schnitzlers dichterisches Selbstverständnis herankommt, zu einem „unheimlichen“ Phänomen. Das Sehen dient ihm zur Vergewisserung seiner Gegenwart. Schließt der Dichter seine Augen,

78 Fliedl, *Poetik der Erinnerung*, S.29.

79 Schnitzler, *Reigen*, S.69.

80 Ebd. S.82.

81 Ebd. S.87.

82 Ebd. S.95.

83 Ebd. S.99.

84 Ebd. S.109.

entschwindet seine Erinnerung. „Ich bitte sich zu erinnern“, sagt die Schauspielerin in der neunten Szene zum Graf, „ich bin soeben Ihre Geliebte gewesen.“ Der Graf darauf: „Ich werds nie vergessen!“⁸⁵ Die Tatsache, dass Menschen vergesslich sind und womöglich auch vergessen wollen, wird durch die Reihung der Szenen zur Ironie. Denn in der letzten Szene erwacht der Graf im Zimmer der Dirne, ohne sich erst erinnern zu können, wie er an diesen Ort gelangt ist. Als die Dirne erwacht, erinnert sie ihn nicht an die Nacht davor, sondern an jemand anderen. „Meiner Seel, es ist schad, daß du... nichts andres bist... Du könntst ja dein Glück machen!“ stellt er fest.⁸⁶ Jemand anderer zu sein oder sein zu können, ist im *Reigen* nicht nur eine Frage des Schicksals, sondern auch der Erinnerung. Die Figuren, die Schnitzler als Typen auftreten lässt, bewegen sich in einer strengen Textstruktur. Die Struktur des Texts ist eine ständige Wiederholung derselben Situation, eine dramaturgische Arithmetik (A+B, B+C, C+D usw.), die vorhersehbar wird und einer unausweichlichen Monotonie entgegensteuert. Das Ende schließt zwar den Kreis (J+A), doch kommt die Kreisbewegung selbst nicht zur Ruhe. Ein weiterer *Reigen* wird daran anschließen können. Wenn man die Rezeptionen des *Reigen* ebenfalls als Wiederholungen sowohl des Texts, als auch seiner Bedeutung denkt, so stellt sich die Frage nach dem Motor der Wiederholung. Welches Getriebe treibt die Rotation des *Reigen* an? Die Antwort darauf sucht diese Arbeit in den Begriffen Archiv und Lust.

85 Ebd. S.126.

86 Ebd. S.130.

3. Theorien zu Theater und Schaulust

3.1. Überblick zum Lustbegriff

Der Lustbegriff nimmt in der europäischen Denktradition eine bedeutende Rolle ein. Bereits in der antiken Philosophie erfährt das griechische Wort „hedoné“ eine häufige Verwendung, u.a. bei Platon und Aristoteles. Ursprünglich bezeichnet „hedoné“ eine geschmacklich vermittelte, angenehme Lustempfindung, abgeleitet vom Wortstamm „hedüs“ (süß).⁸⁷ Die sinnliche Qualität von Lust fällt in den antiken Schriften mit einer ethischen Frage zusammen. Es geht um das Verhältnis zwischen Lust und einer „guten“ Lebensführung. Dabei wird meist jenes Leben als anstrebenswert erachtet, das zum „höchsten Glück“, zu „eudaimonia“ führt. Lust ist somit in der antiken Philosophie häufig Bestandteil eines physisch und psychisch „gesunden“ Lebens.⁸⁸ Spätestens mit der christlichen Weltanschauung des Frühmittelalters beginnt eine Umwertung des Lustbegriffs. Lust wird in der biblischen Auslegung zu einem „sündigen Begehren“ und einer „Auflehnung gegen Gott“. In spätmittelalterlichen Schriften, etwa bei Thomas von Aquin, wird Lust im Sinne einer erfüllenden Sehnsucht und eines lebendigen Ergriffenseins im Glauben wieder aufgewertet.⁸⁹ Ab dem 18. Jahrhundert erfährt der Lustbegriff rationalistische Deutungen durch die ethischen Schriften der Aufklärung. Bei Immanuel Kant ist Lust ein Vermögen des menschlichen Gemüts, das u.a. zu einer „ästhetischen Urteilskraft“ beiträgt.⁹⁰ Mit der Institutionalisierung der Psychologie im 19. Jahrhundert wird Lust als emotionale Qualität erkannt, die handlungsleitend wirkt. Besonders in der behavioristischen Lerntheorie findet dieser Ansatz im 20. Jahrhundert starke Anwendungen.⁹¹ Parallel dazu beginnt eine zunehmend psychoanalytische Sichtweise des Lustbegriffs. Lust, von Sigmund Freud als „Libido“ in seine klassische Triebtheorie eingeführt, wird als unbewusstes „Lustprinzip“ zum zentralen Antrieb des Menschen.⁹²

Die bis heute nachhaltige Bestimmung der Lust durch Freud, steht im Zentrum dieser

87 Joachim Ritter / Karlfried Gründer: Historisches Wörterbuch der Philosophie. Bd.5. Basel/Stuttgart: Schwabe & Co 1980. S.552.

88 Ebd. S.553-554.

89 Ebd. S.555-557.

90 Ebd. S.558-559.

91 Ebd. S.561-562.

92 Ebd. S.563-564.

Arbeit. Mit Freuds Lustbegriff verschiebt sich die Perspektive vom gesellschaftlichen Umgang mit Lust zum eigentlichen Kern – oder, um es mit den Worten des Politologen Fady Barcha zu formulieren: Mit Freud wird das „Phantom“ der Lust zum „Phänomen“.⁹³ Für Barcha spiegeln sich im Lustdiskurs der abendländischen Philosophie von der Antike bis ins 19. Jahrhundert lediglich Grundkonflikte von Religion, Moral, Wissenschaft und Politik, nicht aber eine Bestimmung der Lust an sich. Anhand einer Diskursanalyse zur – meist männlichen – Verwendungsweise des Lustbegriffs in ausgewählten Texten zeigt er, wie sehr der Lustbegriff ein Stellvertreterdasein führt. Die „Spannweite des Redebogens“ reiche von „Vergöttlichung“ bis „Dämonisierung“, was allerdings weder auf eine „Lustfreundlichkeit“ noch auf eine „Lustfeindlichkeit“ schließen lasse. Denn das eigentliche Lustphänomen bleibt seltsam unbestimmt.⁹⁴ Am Ende seiner Diskursanalyse versucht er daher eine „Phänomenologie der Lust“. Nach Barcha ist Lust eine „Empfindung, die mit Wohlergehen (auf der Ebene des Spürens), mit Begehren (auf der Ebene des Wollens) und mit Befriedigen (auf der Ebene des Tuns) verknüpft“ und „mit wahrnehmbarer Spannung bzw. mit einem Spannungsabbau auf der Basis eines Bedürfnisses oder Wunsches“ verbunden ist. Es ist dabei „belanglos, ob sich das betreffende Lustgefühl auf Bewusstes, Wahrheit oder Illusion gründet.“⁹⁵ Mit dieser phänomenologischen Beschreibung folgt Barcha im Wesentlichen Freuds psychoanalytischen Ansatz.

3.2. Einführung in Sigmund Freuds Lusttheorie

In *Jenseits des Lustprinzips*, 1920 erstmals publiziert, schreibt Freud, dass „Lust“ Bestandteil eines „ökonomischen Prinzips“ sei, das zwischen „seelischen Spannungen“ den fortwährenden Ausgleich sucht. Er habe sich dabei „entschlossen, Lust und Unlust mit der Quantität der im Seelenleben vorhandenen [...] Erregungen in Beziehung zu bringen, solcherart, daß Unlust einer Steigerung, Lust einer Verringerung dieser Quantität entspricht.“⁹⁶ An dieser knappen Feststellung zeigt sich die neue Perspektive, mit der Freud über Lust spricht. Es ist keine qualitative Setzung im Sinne einer Moral, Ethik oder Pragmatik, die Freud vornimmt. Er bestimmt Lust vielmehr als Teil einer Ökonomie, einer Quantität an „Reizen“, die in gewissen „seelischen“ Zuständen zunimmt oder

93 Fady Barcha: Die Lust. Ein Disput in der abendländischen Tradition – von Homer bis Robespierre. Wien: Braumüller 2009. S.273.

94 Ebd.

95 Ebd. 308-309.

96 Freud, *Jenseits des Lustprinzips*, S.4.

abnimmt. *Jenseits des Lustprinzips* nimmt damit eine zentrale Stellung im Werk Freuds ein. Das Zusammenspiel von „seelischen Vorgängen“, die den Menschen in einen angespannten und entspannten Zustand versetzen, denkt Freud allerdings bereits in seinen früheren Schriften an. Seine Beobachtungen und Einsichten erweitert und präzisiert er mehrmals. *Jenseits des Lustprinzips* beginnt demnach mit einem Rückblick auf bisherige psychoanalytische Einsichten, wird aber schließlich von einer Bestandsaufnahme zum Wendepunkt in Freuds Lusttheorie. Das Prinzip, das Freud beschreibt und das als ein unbewusstes das menschliche Handeln maßgeblich bestimmt, sucht weniger die „Lust“ als vielmehr die „Unlust“, also einen scheinbar paradoxen Lustgewinn „jenseits“ bewusster Lustbefriedigung. Dieses Paradoxon kennzeichnet für die vorliegende Arbeit auch den Umgang mit Schnitzlers *Reigen*. Die Lust am *Reigen* ist ambivalent. Das Lustprinzip findet im *Reigen* sein szenisches Pendant. Besondere Bedeutung misst diese Arbeit einer bestimmten Form von Lust bei: der Schaulust.

Die Schaulust erfährt bereits in Freuds frühen Studien Beachtung, um bis dahin medizinisch unzureichend erklärte Verhaltens- und Empfindungsstörungen zu erklären, wie die als pathologische Erkrankung eingestuften Phänomene „Voyeurismus“ bzw. „Skopophilie“ und „Exhibitionismus“. Freud bestimmt die Schaulust 1905 als Teil des sexuellen Triebverhaltens des Menschen.⁹⁷ Das Auge reagiere im Sexualverhalten nach Freud als „erogene Zone“⁹⁸ und erwecke im Wahrnehmen des „Sexualobjekts“ eine „Vorlust“. Die als „Spannung“ empfundene „Lust“ löse sich im sexuellen Kontakt schließlich als „Endlust“ auf.⁹⁹ Im Kindesalter zeige sich dieser „Schautrieb“ offen, im Zuge des Erwachsenwerdens treten kulturelle Ersatzhandlungen an seine Stelle, wie etwa ästhetische oder wissenschaftliche Neugierde.¹⁰⁰ Es könne aber auch zu Erscheinungen kommen, in denen sich ein krankhaft unterdrückter „Schautrieb“ äußere. Der Freud-Schüler Karl Abraham veröffentlicht etwa 1914 eine Studie, in der er Patientenschicksale beschreibt, an denen er eine psychopathologische Schaulust diagnostiziert.¹⁰¹ Die von ihm beschriebenen psychischen Leiden wirken sich auf den körperlichen Zustand aus, etwa durch heftige Kreislaufstörungen, Beeinträchtigungen im Sehen, und beeinflussen auch

97 Freud: Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie. [1905] In: Ders.: GW, Bd. 5 (Werke aus den Jahren 1904-1905). Frankfurt/Main: Fischer 1999. S.27-145. Hier S. 92-93.

98 Ebd. S.68-69.

99 Ebd. S.110-112.

100 Ebd. S.78-79.

101 Karl Abraham: Über Einschränkungen und Umwandlungen der Schaulust bei den Psychoneurotikern nebst Bemerkungen über analoge Erscheinungen in der Völkerpsychologie. [1914] In: Ders.: Psychoanalytische Studien. Bd.1. Gesammelte Werke in zwei Bd. Hg. u. eingel. v. Johannes Cremerius. Gießen: Psychosozial-Verlag 1998. S.324-382.

die kognitiven Gehirnleistungen. Abraham stellt u.a. „neurotische Lichtscheu“, „Sonnenphobie“, „neurotisches Blindwerden“, Hemmungen in der eigenen und fremden Körperwahrnehmung und Fixierungen aufgrund des Beobachtens elterlichen Geschlechtsverkehrs fest.¹⁰² Der „Schautrieb“ gerate in diesen Fällen in Konflikt mit dem bewussten Handlungsumfeld der Menschen, da er übermäßig intensiv empfunden oder von außen rigide verboten werde.¹⁰³ Weitere nachhaltige Beiträge zur Psychoanalyse der Schaulust finden sich in den Studien des Freud-Schülers Otto Fenichel. In *Schautrieb und Identifizierung*¹⁰⁴ befasst er sich 1935 u.a. mit der kulturellen Bedeutung des „libidinösen Sehens“ als „archaische“ Wahrnehmungsform. Er verweist dabei auf die symbolische Formel „Sehen = Fressen“ und spricht im Zusammenhang mit der Technik des Fotografierens vom „fressenden Auge“.¹⁰⁵

Freuds Einfluss auf das Denken über Lust ist nicht hoch genug einzuschätzen. Wenn das eigentliche Interesse der klassischen Psychoanalyse doch ein rein therapeutisches war, so setzt mit Freud und seinen Schülern zweifelsohne eine neue Art des Lustdiskurses ein, die in ihrer klassischen Terminologie bis heute prägend ist. Das Reden über Lust verweist damit spätestens ab dem Beginn des 20. Jahrhunderts ins Spannungsfeld der Freudschen Setzung von „Es“, „Ich“ und „Über-Ich“. Daran knüpft sich ein ganzes psychoanalytisches Arsenal von Begriffen, die sehr oft bereits ins Alltagsverständnis heutigen Denkens eingegangen sind. Es lohnt sich daher, einen kurzen Überblick über Freuds grundlegende Terminologie vorzunehmen und aus heutiger psychoanalytischer Sicht zu adaptieren. Diese Arbeit folgt dabei dem Psychoanalytiker Léon Wurmser.¹⁰⁶

3.3. Relativierung und Erweiterung von Freuds Lustbegriff

„Lust“ ist, wie Léon Wurmser zusammenfasst, in der klassischen Psychoanalyse von Freud der zentrale Gegenpart zu „Aggression“.¹⁰⁷ Diese beiden inneren Kräfte bilden einen Grundkonflikt, der bereits in antiken Schriften auftaucht und spätestens in der Theorie Freuds systematisiert wird. Mit seinem Begriff des „Es“ weist Freud auf das

102 Ebd. S.326-349.

103 Ebd. S.325.

104 Otto Fenichel: Schautrieb und Identifizierung. [1935] In: Ders.: Aufsätze. Bd.1. Hg. v. Klaus Laermann. Gießen: Psychosozial-Verlag 1998. S.382-408.

105 Ebd. S.382, 391 u. 406.

106 Léon Wurmser, geboren 1931 in Zürich, studierte Medizin, Schwerpunkt Psychiatrie, arbeitet seit den 1960er Jahren in den USA, u.a. für die New York Freudian Society. Schwerpunkte seiner Veröffentlichungen liegen in der Auseinandersetzung mit dem Über-Ich und Scham-Problem.

107 Léon Wurmser: Die Maske der Scham. Die Psychoanalyse von Schamaffekten und Schamkonflikten. Geleitwort v. André Haynal. 3., erw. Aufl. Heidelberg: Springer 1998. S.13.

„Unpersönliche, Unkontrollierte der Triebe und ihre dämonische Macht“ hin, schildert Wurmser. Die „Gegenkraft“ zu den Trieben, die in langer Denktradition als „Gewissen“ bezeichnet wurde, nennt Freud das „Über-Ich“. Die vermittelnde Kraft zwischen Es und Über-Ich ist schließlich das „Ich“.¹⁰⁸ Die wichtigste Aufgabe des Ich beschreibt Wurmser als ein bewusstes oder unbewusstes „Neinsagen“ zu bestimmten „Impulsen“, die von der Außenwelt oder von den eigenen Wertvorstellungen bzw. Triebwünschen an das „Selbst“ herangetragen werden. Das „Nein“ des Ich ist eine „Abwehrfunktion“. Eine der wichtigsten „Abwehrmechanismen“ ist die „Verdrängung“. Wurmser beschreibt Verdrängung als „das unbewußte Nein gegenüber gewissen Wünschen (Triebbedürfnissen) und mit diesen verknüpften Erinnerungen und Vorstellungen.“¹⁰⁹ Das Pendant zur Verdrängung wäre im bewussten Erleben der „Verzicht“. Das „unbewußte Nein gegenüber gewissen Wahrnehmungen“ ist die „Verleugnung“. Die bewusste Entsprechung wäre die „Vermeidung“ oder die „Verneinung“. Allgemein kennzeichnet Wurmser jede Form der Abwehr als ein „Neinsagen zur Wirklichkeit“.¹¹⁰ Das Verhältnis der Kräfte zwischen Es, Über-Ich und Ich steht im Zentrum der Psychoanalyse. Wurmser bezeichnet es als permanenten inneren „Konflikt“ und rückt seine psychoanalytische Auffassung (und dabei auch jene Freuds) in die Nähe von Theater als einem Schauplatz von Konflikten.¹¹¹ Auf dieses Verhältnis von Theater und Psychoanalyse wurde bereits in Kapitel 2 eingegangen. Bei Wurmser bündelt sich diese Nähe nun in seiner Setzung der Schaulust. Die von Freud beschriebenen Triebe „Skopophilie“ („Schaulust“) und „Exhibitionismus“ („Zeigelust“) bilden für Wurmser einen besonderen Konflikt. Wurmser erweitert Freuds klassische Definition der beiden Begriffe, um sie als zwei Spektren eines Konflikts der „Scham“ zu beschreiben. Der Konflikt spielt sich dabei in der Interaktion zwischen perzeptiver Wahrnehmung (Aufmerksamsein, Neugierigsein, Erforschenwollen, Fasziniertsein) und körperlichem Ausdruck (jemand anderen Beeindrucken, Beeinflussen, Faszinieren) ab. Die beiden ineinanderspielenden Triebformen nennt Wurmser „Theatophilie“ und „Delophilie“.¹¹² Mit dem Begriff der Theatophilie, abgeleitet vom griechischen Wort „theâsthai“ („sehen, beobachten, ergriffen und fasziniert sein, sich wundern und bewundern, erstaunt und beeindruckt sein“) rückt die Schaulust von Freuds engerer, psychopathologischer Definition als Symptom krankhafter Verdrängung, in ein offeneres psychologisches Feld und in die Nähe eines theatralen Vorgangs.

108 Ebd. S.14.

109 Ebd. S.17.

110 Ebd.

111 Ebd. S.19.

112 Ebd. S.256-257.

Wurmser definiert Theatophilie als „das Verlangen zuzuschauen und zu beobachten, zu bewundern und sich faszinieren zu lassen“ sowie „Vereinigung und Meisterung oder Beherrschung durch aufmerksames Sehen zu erzielen.“ Delophilie, von gr. „deloûn“ („zeigen, offenbaren, enthüllen, ausdrücken, zur Schau stellen“) ist das „Verlangen, sich auszudrücken und andere durch Selbstdarstellung (self-exposure) zu faszinieren, sich ihnen zu zeigen und sie zu beeindrucken“ wie auch „mit dem anderen durch Kommunikation zu verschmelzen.“¹¹³ Aus moderner psychoanalytischer Sicht ist Schaulust demnach ein Teil eines kulturellen Schamkonflikts des Menschen. Wurmser unterscheidet verschiedene Formen dieses Konflikts. Er spricht etwa von einem „aktiven Sichzurschaustellen“, das den Wunsch ausdrücke, auf „magische“ Weise, zu „gefallen“, zu „blenden“, zu „betören“ oder zu „berauschen“. In der „passiven Bloßstellung“ drücke sich die Angst aus, von den „Blicken der anderen überwältigt und verschlungen zu werden.“ Die „aktive Neugier“ stehe für eine Sehnsucht, mit dem anderen zu „verschmelzen“ und „seine Stärke, seinen Penis, seinen Wert und seine Macht an sich nehmen.“ Im „passiven Erleben“ der Sichzurschaustellung anderer kämen dagegen starke Ängste gegenüber von Nacktheit zum Ausdruck. Die Zurschaustellung werde dabei „als hypnotisierendes, bemächtigendes, lähmendes Schauspiel erlebt, als eine überwältigende Mischung von Lust und Schmerz, von Wut und Sehnsucht.“¹¹⁴ In diesen Beschreibungen fällt es nicht schwer, immer auch Vorgänge von Darstellung und Wahrnehmung im Theater mitzulesen. Wurmsers Interesse und jenes der Psychoanalyse bleibt jedoch immer bei der Therapie von Patienten, die unter krankhaften Konflikten leiden. Schamkonflikte, die sich u.a. in den beschriebenen Phänomenen der Schaulust zeigen, wirken sich aus psychoanalytischer Sicht stark auf die psychische und physische „Gesundheit“ des Menschen aus. Für Wurmser blockieren Beschämungen, die er allgemeine als „Schamaffekte“ bezeichnet, die „Entwicklung eines konsistenten Konzepts des Selbst (Identität) und der Welt“.¹¹⁵ Letztlich geht es um einen inneren Drang nach „Liebe“, der sich nach Wurmsers Auffassung zwischen Schaulust und Zeigelust abspielt.

In gewissem Sinn bedeutet Liebe auf ihrem Höhepunkt die größtmögliche menschliche Anerkennung des Wunsches nach bereicherndem Selbstausdruck sowie des Verlangens, herrlich (gloriously) und anhaltend fasziniert und beeindruckt zu sein – und darin auf unzähligen Ebenen von Kommunikation und Aufmerksamkeit Gegenseitigkeit zu erleben. Scham ist die Niederlage einer solchen Liebe.¹¹⁶

113 Ebd. S.258.

114 Ebd. S.262-263.

115 Ebd. S.265.

116 Ebd. S.267-268.

Die psychoanalytische Auffassung von Schaulust bringt wesentliche Einsichten in theatrale Vorgänge, wie sie auch in dieser Arbeit untersucht werden. Das Spiel des Faszinierens und Fasziniertseins, des Schockierens und Schockiertseins und der Kampf um Macht, Erfolg und immer auch um Liebe ist das Spiel im *Reigen*. Es findet am Theater einen exklusiven, kulturellen Schauplatz. Mit dem Theaterwissenschaftler Hans-Thies Lehmann gesprochen, reiht sich der *Reigen* auf wirkungsvolle Weise in ein *Welttheater der Scham*¹¹⁷ ein.

3.4. Schaulust als Teil eines „modernen“ Zuschauerbegriffs

Für Hans-Thies Lehmann steht Theater in engem Zusammenhang mit kulturellen Schamgrenzen. Scham, dieses „Spiel von Verhüllung und Entbergung, Verkleiden und Zeigen, Verrätselung und Offenbarung“, eröffnet für ihn einen neuen Blickwinkel auf Fragen über theatrale Darstellungsformen. In Anlehnung an Freuds „Schautrieb“ und Wurmserns Weiterführung im Begriff „Theatophilie“ bestimmt Lehmann Theater als eine Art Proberaum des Tabubruchs. Theater wird zum exklusiven „Ort ästhetischer Praxis, wo das Ereignis der Ausstellung und des Mitvollzugs der Affekte“ noch möglich sei und auch als Vorgang selbst erfahrbar werde. Gerade so fordere die theatrale „Komplizenschaft“ von Darstellenden und Zuschauenden die Wahrnehmung im Affekt der Scham auf besondere Weise heraus – eben als ein „Affekt, der in jedem Moment darin provoziert und überwunden wird“, der stets zur Positionierung zwischen Rückzug in einen „Voyeurismus“ und potentieller „Mitverantwortung“ zwingt. Lehmann vermutet in dieser Eigenart von Theater, den Wunsch sowie die Angst des Zeigens und Sehens „auszuspielen“ oder zu „umspielen“, dessen kulturelle Bedeutung, gerade auch in seiner „Überschreitung der Scham- und Tabugrenzen“.¹¹⁸

Schnitzlers *Reigen* spielt mit diesen Grenzen. Schamaffekte sind zweifelsohne wesentlich für die Wirkung des Stücks wie auch für die Rezeption. Wenn Lehmann allerdings von einem „Welttheater“ spricht, das sich am Konflikt der Scham abarbeite, so schwingt eine beinahe anthropologische Bestimmung von Theater als globale Praxis mit. Soweit möchte diese Arbeit nicht gehen. Scham ist ein historischer Begriff und muss im jeweiligen kulturellen Kontext betrachtet werden. Insofern ist Scham im Zusammenhang mit

117 Hans-Thies Lehmann: *Das Welttheater der Scham. Dreißig Annäherungen an den Entzug der Darstellung*. In: Ders.: *Das politische Schreiben. Essays zu Theatertexten*. Berlin: Theater der Zeit 2002 (Theater der Zeit; Recherchen 12). S.39-58.

118 Ebd. S.46-47.

dem *Reigen* in Wien 1921 Teil einer spezifischen Gesellschaftsform. Zuschauen und Wegschauen findet dabei eine klare Verankerung in einem europäischen Theatergefüge, das auf einen bürgerlichen Theaterbegriff zurückgeht. Es ist daher zu fragen, welche historischen Konventionen des Zuschauens die Wahrnehmung des *Reigen* beeinflusste. „Zuschauen“ unterliegt einem historischen Wandel, was wiederum die Wirkungsweisen von Schaulust mitbestimmt. Denn allein, dass der Zuschauer im Theater „zuschaut“, ist keine Selbstverständlichkeit – darauf weist der Theaterwissenschaftler Johannes Friedrich Lehmann¹¹⁹ in *Der Blick durch die Wand*¹²⁰ hin.

Welche historischen Bedingungen den Blick auf die Bühne prägen, ist eine Frage nach dem Verhältnis zwischen Bühne und Publikum und damit nach dem jeweiligen Theaterbegriff.¹²¹ J. Lehmann untersucht hierbei jenen Theaterbegriff, der im 18. Jahrhundert besonders durch die Schriften von Denis Diderot in Frankreich und Gotthold Ephraim Lessing im deutschsprachigen Raum etabliert wurde. Dieser Theaterbegriff, der für J. Lehmann das hervorbringt, was er als „modernen Zuschauer“ bezeichnet, beruht auf einem Wahrnehmungskonzept, das der Bühne eine fiktionale Realität zuweist, die vom Publikum durch eine vorgestellte „Vierte Wand“ hindurch betrachtet wird. Dieses „Paradigma der Vierten Wand“ wird in theaterhistorischen Werken zumeist als praktische Umsetzung der bürgerlichen Politik der Aufklärung verstanden. J. Lehmann zeigt dagegen die Bedeutung dieser Neudefinition der Zuschauenden hinsichtlich einer sich verändernden Wahrnehmung und Kommunikation. Der bürgerliche Theaterbegriff des 18. Jahrhunderts beinhalte mehr, als nur eine „formale Organisation des Zuschauens“, sondern ändere die „Bedingung für Theater überhaupt.“¹²² Der Begriff des Theaterzuschauers, der von außen beobachtet, etabliert sich durch diese neue mediale Zuschreibung zunehmend als gesellschaftliche Rolle – ohne dabei die Bedeutung der Tätigkeit vollständig erfassen zu können. „Im Gegenteil“, schreibt J. Lehmann, die „Rolle“ des modernen Zuschauers bestehe gerade darin, seine „Rolle als Akteur“ zu verlieren. „Je selbstverständlicher der Zuschauer ein Theaterzuschauer ist, desto mehr verschwindet er ins Dunkle des Zuschauerraums, dorthin, wo, angeblich, keine Rollen gespielt werden.“¹²³ Mit anderen Worten: Die Setzung der Zuschauenden als vermeintlich versteckte

119 Im Weiteren als J. Lehmann bezeichnet, um nicht mit dem zuvor genannten Hans-Thies Lehmann verwechselt zu werden.

120 Johannes Friedrich Lehmann: *Der Blick durch die Wand. Zur Geschichte des Theaterzuschauers und des Visuellen bei Diderot und Lessing*. 1. Aufl. Freiburg i. Breisgau: Rombach 2000. (Rombach Wissenschaften: Reihe Cultura; Bd.12)

121 Ebd. S.17.

122 Ebd. S.23.

123 Ebd. S.39.

und heimliche Beobachter eines Bühnengeschehens ist grundsätzliche Bedingung dafür, dass Theater und Voyeurismus ineinanderspielen. Dabei wird das Auge zum Zentrum der Wahrnehmung. Das „Welttheater der Scham“ ist im bürgerlichen Theatergefüge ein „Guckkasten der Scham“. Die zuvor besprochene „Komplizenschaft“, die zwischen Bühne und Publikum besteht, findet in einer ambivalenten „intimen Öffentlichkeit“ statt, gerade an Theaterorten, die sich als „intimes“ oder „privates“ Theater bezeichnen. Der *Reigen* nimmt dabei eine symptomatische Stellung ein. Er provoziert gerade dort eine spezifische Schaulust, wo Privatheit und Öffentlichkeit aufeinanderprallen. Dieses Wahrnehmungsgefüge ist ein historisches. Demnach steht Theater als Ort des Darstellens und Zuschauens in Verbindung mit kulturellen Überlieferungsprozessen.

4. Theorien zu Theater und Archiv

4.1. Überblick zum Archivbegriff

Mit dem Begriff „Archiv“ scheint man „so ungefähr alles zu bezeichnen, was eine größere Menge an Informationen in einer irgendwie strukturierten Form beinhaltet und was keine Bibliothek ist.“¹²⁴ Unter dieser Voraussetzung des allgemeinen Sprachgebrauchs ist es gar nicht so einfach zu entscheiden, was im engeren, wissenschaftlichen Sinn unter einem „Archiv“ verstanden werden kann und was nicht. Für die Archivwissenschaft bietet sich folgende pragmatische Definition an: Ein Archiv ist eine „Institution, die Archivalien oder, als Sammelbegriff, Archivgut verwahrt“, wobei „Archivgut“ in strenger Auslegung nicht aus privaten Tätigkeiten hervorgeht, sondern aus öffentlichen.¹²⁵ Denn das Wort „Archiv“ leitet sich von der griechischen Wurzel „árchein“ („vorangehen, der erste sein“) ab, die zu den Begriffen „archaios“ („alt, anfänglich, urtümlich“) und „archēus“ („Herrscher“) bzw. „archēion“ („Amtsgebäude“) führt. Bei Archivalien handelt es sich daher „typischerweise um das, was Staatsdiener in Amtsgebäuden geschaffen haben, nämlich um Akten.“¹²⁶ Fasst man den Archivbegriff etwas weiter, bezeichnet er aus kulturwissenschaftlicher Sicht eine Form kultureller „Überlieferung“.¹²⁷ Kulturgeschichtlich kann man seit den frühen Hochkulturen Mesopotamiens und Ägyptens von einem staatlich institutionalisierten „Archivwesen“ sprechen. Die Entstehung von Archiven geht dabei mit der Entwicklung von Schriftkulturen einher. Als „Kern“ von Archiven gelten daher schriftliche Archivalien,¹²⁸ wobei sich einhergehend mit medialen Veränderungen auch die Form der Archivierung erweitert – von Bildarchiven, Tonbandarchiven, Magnetbandarchiven, bis hin zu digitalen und virtuellen Archiven. Wesentliches Merkmal zu anderen Institutionen der Überlieferung, wie etwa zur Bibliothek, bleibt dabei die Kategorie der „Originalität“ des Archivmaterials. Im Regelfall besitzen Archive ausschließlich „Unikate“.¹²⁹ Systematisiert man die Aufgabenbereiche von Ar-

124 Martin Burkhardt: Arbeiten im Archiv. Praktischer Leitfaden für Historiker und andere Nutzer. Paderborn/München/Wien/Zürich: Schöningh 2006. S.11.

125 Ebd. S.12.

126 Ebd.

127 Michael Maurer: Kulturgeschichte. Eine Einführung. Köln/Weimar/Wien: Böhlau 2008. S.109.

128 Ebd. S.110.

129 Ebd. S.111.

chiven, unterscheidet man u.a. die Erfassung, Ordnung, Verwaltung, Betreuung und Erschließung des Archivguts.¹³⁰ Daran knüpfen sich historisch bedeutsame Fragen, wie etwa nach dem Machtanspruch von Wissen, der Manipulation und Fälschung von Dokumenten, der Haltbarkeit und Zerstörung von Archivmaterial, oder nach der Interpretation und Bedeutungsgebung von Geschichte. Aktuelle kulturwissenschaftliche Theorien denken Archive daher weniger als örtlich fixierte Verwaltungsapparatur, sondern mehr als Teil historischer Überlieferungsprozesse.¹³¹ Die „Institution“ Archiv, gleichsam eine Sammelstelle externer Speichermedien, formt als mediale „Struktur“ selbst dabei mit, was Kulturen unter ihrer Geschichte, ihrer Vergangenheit, ihrer Erinnerung verstehen. Der Archivbegriff, wie ihn diese Arbeit verwendet, spielt somit eng mit kulturellen Gedächtnisbegriffen zusammen. Denn so, wie Archive mehr als der Ort ihrer Archivalien sein können, spricht vieles dafür, dass Gedächtnisse nicht nur dort zu verorten sind, wo neuronale Hirnprozesse stattfinden. Diese Arbeit folgt in ihrem Gedächtnisbegriff erneut den psychoanalytischen Theorien Sigmund Freuds.¹³²

4.2. Grundlagen zur Gedächtnistheorie bei Sigmund Freud

Freuds Psychoanalyse war in vielfacher Hinsicht eine radikal neue Gedächtnistheorie, wie auch der Medienwissenschaftler Nicolas Pethes feststellt. Denn mit der Kategorie des Unbewussten, das verdrängte Erinnerungen „in Gestalt unlöschbarer Bahnungen“ aufbewahrt, „unterlief“ Freud „die herkömmliche Unterscheidung von Erinnern und Vergessen“.¹³³ Ein Vergessen findet laut Freud lediglich im Bewusstsein statt. Das Unbewusste bezeichnet Pethes folglich als „Dauerspeicher für traumatische Ereignisse und unbefriedigte Triebe“.¹³⁴ Freud vertritt diese These bereits sehr früh in seinen Studien. Schon 1900 schreibt er in der *Traumdeutung*: „Im Unbewußten ist nichts zu Ende zu bringen, ist nichts vergangen oder vergessen“.¹³⁵ Dabei ist dieser „Speicher“ mehr als

130 Ebd. S.110-113. Die Systematik orientiert sich an Eckhart Goetz Franz: Einführung in die Archivkunde. 5., akt. Aufl. Darmstadt: Primus 1999.

131 Siehe dazu: Hedwig Pompe / Leander Scholz (Hg.): Archivprozesse. Die Kommunikation der Aufbewahrung. Köln: DuMont 2002. (Mediologie, 5); besonders den Artikel von Erika Linz: „The warehouse theory of memory is wrong“ – Zur Performativität semantischer Wissensstrukturen. S.282-296. Linz zeigt hier Zusammenhänge zwischen neurowissenschaftlichen und kulturwissenschaftlichen Gedächtnistheorien.

132 Für einen Überblick zu kulturwissenschaftlichen Gedächtnistheorien siehe Nicolas Pethes: Kulturwissenschaftlicher Gedächtnistheorien zur Einführung. Hamburg: Junius 2008.

133 Ebd. S.42.

134 Ebd.

135 Sigmund Freud: Die Traumdeutung. [1900] 11. korr. Aufl. Frankfurt a. M.: Fischer 2001. (Studienausgabe II) S.550.

nur ein „Back-Up-System“. Für Freud wird das Unbewusste zur eigentlichen Basis individueller Gedächtnisprozesse. In *Jenseits des Lustprinzips* spricht er von Erinnerungen, die im Unbewussten „Dauerspuren als Grundlage des Gedächtnisses“ hinterlassen.¹³⁶

In mehrfacher sprachlicher Variation weist Freud auf diese grundsätzliche, unbewusste Gedächtnisspur hin, wobei die Begriffe „Spur“ und „Grund“ metaphorisch für eine Art „Einkerbung“ in übereinander liegenden „Schichten“ von Erinnerung stehen. Ein solches Schichtenmodell verbildlicht Freud 1925 auf anschauliche Weise in der *Notiz über den „Wunderblock“*.¹³⁷ „Der Wunderblock“, schreibt er, „ist eine in einen Papierrand gefaßte Tafel aus dunkelbräunlicher Harz- oder Wachsmasse, über welche ein dünnes, durchscheinendes Blatt gelegt ist“.¹³⁸ Es ist ein Schreibgerät, das Freud als technische Apparatur interessiert und ihn zu einem Vergleich mit dem menschlichen Gedächtnissystem herausfordert. Was am Papier des Wunderblocks geschrieben wird, lässt sich wieder löschen, damit erneut darauf geschrieben werden kann. In der Wachsschicht darunter ritzen sich die Eindrücke der Schrift ein. Der Wunderblock vereint für Freud eine „immer von neuem verwendbare Aufnahme­fläche“ und „Dauerspuren der Aufschreibung“.¹³⁹ „Spur“ ist damit bei Freud eine Schriftmetapher. Die Freudsche Erinnerungsspur hinterlässt gleichsam unlöschbare Abdrücke bzw. Eindrücke auf der metaphorischen Schreibfläche des menschlichen Gedächtnisses. In *Jenseits des Lustprinzips* führt Freud daneben die Wichtigkeit des Auges für sein Erinnerungsmodell vor. Er fordert dazu auf, sich „den lebenden Organismus in seiner größtmöglichen Vereinfachung als undifferenziertes Bläschen reizbarer Substanz“ vorzustellen. Reize, die von außen wahrgenommen werden, reiben sich an dieser Substanz. Durch diesen „Erregungsvorgang“ bilde sich eine „Rinde, die endlich durch die Reizwirkung so durchgebrannt ist, daß sie der Reizaufnahme die günstigsten Verhältnisse entgegenbringt“.¹⁴⁰ Der Augerinde des Menschen kommt eine ähnliche Schutzfunktion zu, wie sie Freud hier bildlich für psychologische Abwehrmechanismen annimmt. Um – im Freudschen Sinn – einer Reizüberflutung der „Seele“ entgegenzuwirken, bilde sich ein „Reizschutz“ um das Unbewusste. Der Schutz werde allerdings bei besonders intensiven Erregungen durchbrochen: „Solche Erregungen von außen, die stark genug sind, den Reizschutz zu durchbre-

136 Freud: *Jenseits des Lustprinzips*, S.24.

137 Sigmund Freud: *Notiz über den „Wunderblock“*. [1925] In: Ders.: GW, Bd. 14 (Werke aus den Jahren 1925-1931). S.1-8.

138 Ebd. S.5.

139 Ebd. S.7.

140 Ebd. S.25.

chen, heißen wir traumatische.“¹⁴¹ Somit etabliert Freud den Begriff des „Traumas“ vorrangig als optische Wahrnehmung, die sich im Unbewussten als permanente Erinnerungsspur „einbrennt“. Schrift und Bild sind für Freud sprachliche Hilfsmittel, die über diese Funktion hinaus auch auf eine tatsächliche Weltwahrnehmung verweisen. Optische Reize nehmen zu Freuds Lebzeiten eine zunehmende Wichtigkeit ein, wie in Kapitel 5.1. Schaulust im Theaterbetrieb um 1920 gezeigt wird. Der Erinnerungsbegriff hingegen scheint v.a. schriftlich konnotiert zu sein. Ein Grund dafür liegt vermutlich darin, dass Erinnerungssysteme wie Archive und Bibliotheken in den 1920er Jahren tatsächlich fast ausschließlich Schriftstücke verwahrten. Freud denkt allerdings an die Erinnerung traumatischer Ereignisse. Diese fixieren sich im Unbewussten weder rein bildlich noch rein schriftlich, sondern durch eine wiederholte Handlung. In *Jenseits des Lustprinzips* schreibt Freud:

Der Kranke kann von dem in ihm Verdrängten nicht alles erinnern, vielleicht gerade das Wesentliche nicht, und erwirbt so keine Überzeugung von der Richtigkeit der ihm mitgeteilten Konstruktion. Er ist vielmehr genötigt, das Verdrängte als gegenwärtiges Erlebnis zu *wiederholen*, anstatt es, wie der Arzt es lieber sähe, als ein Stück der Vergangenheit zu *erinnern*.¹⁴²

Wiederholung ist für Freud eine Form der Vergegenwärtigung verdrängter Erinnerungen. Diese Handlungsstrategien, die er im Krankheitsfall als „neurotisch“ bezeichnet, beobachtet er auch bei nicht neurotischen Personen. Hinsichtlich der sich wiederholenden Struktur des *Reigen* wirken die Ausführungen an dieser Stelle als Analyse der Schnitzlerschen Figuren. Freud spricht die „ewige Wiederkehr des Gleichen“ an und kommt beispielhaft auf „Liebende“ zu sprechen, „bei denen jedes zärtliche Verhältnis zum Weibe dieselbe Phase durchmacht und zum gleichen Ende führt“.¹⁴³ Die Wiederholung schmerzlicher Ereignisse kann zwanghaft werden. Dieser „Wiederholungszwang“ ist treibendes Moment für die Handlungsstruktur im *Reigen* und verweist zudem auf eine zwingende Raumstruktur. Das „Verhältnis zwischen Erinnerung“ und ihrer „Reproduktion“¹⁴⁴ vollzieht sich in den beschriebenen Beobachtungen Freuds nicht linear, sondern kreisförmig. Es kommt, im übertragenen Sinn, zu einem *Reigen* der Erinnerung. Das Zwanghafte, das jeder Neurose anhaftet, schwingt für Freud in individueller Erinnerung per se mit. Er denkt damit weitestgehend eine anthropologische Konstante an. Erinnerung ist für ihn unweigerlich im menschlichen Dasein verankert. Denn was nach Freud für ein Dasein steht, nämlich das Bewusstsein des Menschen über sich selbst,

141 Ebd. S.29.

142 Ebd. S.16. HV im Orig.

143 Ebd. S.21.

144 Ebd. S.17.

würde seiner These zufolge ohne „Erinnerungsspuren“ gar nicht existieren. Bewusstsein entstehe „an Stelle der Erinnerungspur“¹⁴⁵, schreibt Freud – und er meint damit nicht weniger, als dass der Mensch zur Erinnerung gezwungen sei.

Der Wiederholungszwang, den Freud an individuellen Krankheitsfällen diagnostiziert, erfährt an dieser Stelle eine kulturgeschichtliche Bedeutung. Freud schreibt der kulturellen Entwicklung eine Sehnsucht nach dem Ursprung und damit nach dem Tod zu. Schoenunglos behauptet er, der „Wiederholungstrieb“ führe zur „Wiederherstellung eines früheren Zustandes“.¹⁴⁶ Er nimmt nicht an, dass sich der Mensch evolutionär weiterentwickle. Dagegen spräche die rückwärts gewandte Triebrichtung. Alle „organischen Triebe“ sind für Freud „konservativ“¹⁴⁷. Er denkt sie in einem „konservierenden“ Modus. Was der Organismus in seiner „triebhaften Natur“ speichert, verweise damit auf einen vergangenen Zustand, den er immer aufs Neue anstrebe.

Der konservativen Natur der Triebe widerspräche es, wenn das Ziel des Lebens ein noch nie zuvor erreichter Zustand wäre. Es muß vielmehr ein alter, ein Ausgangszustand sein, den das Lebende einmal verlassen hat und zu dem es über alle Umwege der Entwicklung zurückstrebt. Wenn wir es als ausnahmslose Erfahrung annehmen dürfen, daß alles Lebende aus *inneren* Gründen stirbt, ins Anorganische zurückkehrt, so können wir nur sagen: *Das Ziel alles Lebens ist der Tod.*¹⁴⁸

Freud nimmt an, dass organisches und damit auch menschliches Handeln einem unbewussten „Todestrieb“ folgt. Das ist für seine Zeitgenossen eine radikale Sichtweise, so doch andere Evolutionstheorien dem Menschen den Optimismus der „Vervollkommnung“ oder eine „Entwicklung zum Übermenschen“ versprechen. Freud weiß, wie sehr er mit seiner Behauptung an einem Kernglauben moderner Zivilisationseuphorie rüttelt, sieht aber „keinen Weg, diese wohltuende Illusion zu schonen“.¹⁴⁹ Das Prinzip, das dem Tod allerdings entgegenwirkt, sei das Leben. „Lebenstrieb“ und „Todestrieb“ stehen in anhaltender Spannung zueinander. Freud nennt es einen „rastlosen Drang“. Wo andere Theorien die Zivilisierung des Menschen behaupten, setzt Freud mit seiner Theorie der Verdrängung an. Kultur wird zur wiederkehrenden Folge der Triebverdrängung.

Der verdrängte Trieb gibt es nie auf, nach seiner vollen Befriedigung zu streben, die in der Wiederholung eines primären Befriedigungserlebnisses bestünde [...]. Der Weg nach rückwärts, zur vollen Befriedigung, ist in der Regel durch die Widerstände, welche die Verdrängungen aufrechterhalten, verlegt, und somit bleibt nichts anderes übrig, als in der anderen, noch freien Entwicklungsrichtung fortzuschreiten, allerdings ohne Aussicht, den Prozeß abschließen und das Ziel erreichen zu können.¹⁵⁰

145 Ebd. S.24-25.

146 Ebd. S.38.

147 Ebd. S.39.

148 Ebd. S.40. HV im Orig.

149 Ebd. S.44.

150 Ebd. S.44-45.

Für Freud spielt sich organisches Dasein in einem endlosen Zyklus von Tod und Leben ab, in einer Kreisbewegung, die er aus seiner „Triblehre“ erklärt. Was ist damit beschrieben? Nichts weniger, als ein psychoanalytisches Menschenbild, das auf die Herausforderungen des 20. Jahrhunderts verweist. Es ist eine bestimmte Weltwahrnehmung angesprochen. Die tiefgreifenden Änderungen in der europäischen Gesellschaftsordnung Ende des 19. Jahrhunderts, die katastrophalen Erlebnisse im ersten Weltkrieg, die krisenhaften Nachkriegsjahre – das sind nur die Oberflächen eines desillusionierten, entidealisierten Menschenbilds, das Schnitzler in seinen Texten aufgreift und konsequent weiter denkt. Im *Reigen* führt er zehn Figuren vor, die eine analoge Kreisbewegung durchspielen, wie sie Freud für den Menschen im Allgemeinen behauptet.

4.3. Das Freudsche „Archivübel“ bei Jaques Derrida

Das Werk des französischen Philosophen Jaques Derrida ist nicht nur stark von Freuds Theorien beeinflusst, sondern stellt auch eine kritische Hinterfragung derselben dar. Hans-Dieter Gondek weist in einem Beitrag im *Freud-Handbuch* auf die intensive Auseinandersetzung Derridas sowohl mit psychoanalytischen „Diskursen“ als auch mit deren „Institutionalisierung“ und „Politik“ hin.¹⁵¹ Für den in dieser Arbeit verwendeten Archivbegriff leistet besonders Derridas Vortragstext *Dem Archiv verschrieben*¹⁵² eine grundlegende Bestimmung, die den Freudschen „Wiederholungszwang“ als eine Art „Archivzwang“ weiterdenkt. „Archiv“ ist dabei für Derrida mehr als nur ein Ort der Speicherung. Er verwendet den Begriff durchgängig im Singular und verweist damit auf das Konzeptionelle, das in seinen Ausführungen steckt. Es geht ihm scheinbar um das Konzept „Archiv“, das eine bestimmte Machtstruktur und Wissenspolitik beinhaltet. Die Verbindung von Archiv und Macht deckt Derrida bereits etymologisch auf. Das Griechische „arché“ verweise auf einen doppelten Wortsinn; im „physischen, geschichtlichen oder ontologischen Sinne“ auf „das Ursprüngliche, das Erste, das Anfänglich-Gründende, das Anfänglich-Einfache, kurz auf den Anfang“ und im „nomologischen Sinne“ auf den Ursprung „des Gebotes“. Den Wortgebrauch leitet Derrida von „archeion“ ab, dem

151 Hans-Dieter Gondek: Jaques Derrida – von der psychischen Schrift zum Archiv der Psychoanalyse. In: Hans-Martin Lohmann / Joachim Pfeiffer (Hg.): *Freud-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart/Weimar: Metzler 2006. S.368-370.

152 Jaques Derrida: *Dem Archiv verschrieben. Eine Freudsche Impression*. [Mal d'Archive. Une Impression freudienne] Übers. v. Hans-Dieter Gondek u. Hans Naumann. Berlin: Brinkmann u. Bose 1997. [Vortrag von Derrida, gehalten am 5. Juni 1994, London, Int. Kolloquium „Memory: The Question of Archives“, urspr. Titel des Vortrags: „Le concept d'archive. Une Impression freudienne“ wurde nachträglich geändert]

Wohnsitz der „*archontes*“, derjenigen, die „geboten“. An diesem privaten Ort beginnt die griechische Polis ihre öffentlichen Dokumente aufzubewahren.

Die *Archonten* sind zunächst deren Bewahrer. Sie stellen nicht nur die physische Sicherheit des Depots und des Trägers sicher. Man erkennt ihnen auch das Recht und die Kompetenz der Auslegung zu. Sie haben die Macht, die Archive zu *interpretieren*.¹⁵³

Derrida macht mit dieser bereits anfänglichen Machtstellung der Archivinhaber eine Grundproblematik von Wissensproduktion und auch von Wissenschaft sichtbar. Als Konsequenz fordert er eine „Wissenschaft des Archivs“, die „die Theorie dieser Institutionalisierung, das heißt zugleich die Theorie des Gesetzes, das sich anfangs darin einschreibt, und des dadurch autorisierten Rechts“ miteinschließen müsse.¹⁵⁴ Neben der Macht jener, die das Archiv formen, zeigt Derrida auch die Macht der Archivform selbst auf. Denn „die technische Struktur des *archivierenden* Archivs bestimmt die Struktur des *archivierbaren* Inhalts“. Die Technik des Aufschreibens oder Abschreibens ist nicht nur in ihrer Funktion beispielsweise zur Technik des Fotografierens oder Fotokopierens verschieden, sondern gerade auch in ihrer „Erfahrung“ von Wissen. „Die Archivierung bringt das Ereignis in gleichem Maße hervor, wie sie es aufzeichnet.“¹⁵⁵ Das Archiv ist somit nicht bloß Ort des Wissens, sondern tritt als produktives Medium in einen Wissensprozess.

Derrida betitelt diese Überlegungen ursprünglich mit *Le concept d'archive. Une Impression freudienne*. Damit rückt sein Archiv-Konzept in unmittelbare Nähe zu Freuds Gedächtnistheorie. Derrida geht auf die *Notiz über den „Wunderblock“* ein und setzt bei der Schriftmetapher an, nach welcher verdrängte Erinnerungen dauerhafte „Eindrücke“, also „Impressionen“, im Gedächtnis hinterlassen. Der Vortragstext erscheint unter dem Buchtitel *Mal d'Archiv*, was als „Archivübel“ übersetzt werden kann. Das „Übel“, das im Konzept des Archivierens steckt, ist für Derrida jenes, das Freud als „Neurose“ analysiert: Erinnerungsprozesse sind zwanghafte Wiederholungsakte. Die „Wiederholung“ benennt Derrida als unumgängliche „Technik“ von Archivprozessen. Erinnerung ist bei ihm nicht nur „Impression“, sondern fortwährende „Re-Impression“; ein Begriff, der im Französischen sowohl für „Wiederholung“ als auch für „Nachdruck“ bzw. „Neuaufgabe“ im buchtechnischen Sinn steht. Wiederholung wird bei Derrida zu einer „archiviolithischen“ Zwangshandlung. Das Archivübel gleicht demnach einem destruktiven „To-

153 Ebd. S.10-11. HV im Orig.

154 Ebd. S.14.

155 Ebd. S.35. HV im Orig.

destriebs“ in Sinne Freuds.¹⁵⁶ Derrida schreibt: „Mit Sicherheit gäbe es ohne die radikale Endlichkeit, ohne die Möglichkeit eines Vergessens, das sich nicht nur auf die Verdrängung beschränkte, kein Begehren nach einem Archiv.“¹⁵⁷ In anderen Worten: Erst dadurch, dass Menschen vergessen, müssen sie sich erinnern. Insofern ist der Mensch unausweichlich „dem Archiv verschrieben“, wie der deutsche Titel von Derridas Archiv-Text formuliert.

4.4. Der Archivbegriff als theaterwissenschaftliche Kategorie

Inwiefern lässt sich nun vom *Reigen* als ein „Archiv“ sprechen, das nicht nur die manifesten Archivmaterialien, wie bspw. seine Zensurakten beinhaltet? Lässt sich in Anlehnung an Derrida der *Reigen* als permanente „Re-Impression“ annehmen, gleichsam als *Reigen-Übel*? Die Behauptung dieser Arbeit ist es, dass ein Archiv nicht nur einen Ort hat, sondern auch „stattfindet“. Erinnerung „ereignet“ sich. Die Rezeption von Schnitzlers *Reigen* bringt etwa nicht nur manifeste Zeugnisse des Nachdrucks hervor, sondern auch latente Strukturen von Wahrnehmung und Erinnerung. Innerhalb von Rezeptionsgeschichten werden damit auch Überlieferungsstrukturen „archivarisch“ relevant. Nun stehen theaterwissenschaftliche Untersuchungen aber vor dem Problem, dass Theater in einem flüchtigen Moment passiert. Inwiefern lassen sich theatrale Überlieferungen „archivarisch“ festhalten? Um diese Frage zu klären, wird drei Theaterwissenschaftlern gefolgt, die nach Schnittstellen von Erinnerung und Theater suchen.

Der Niederländer Luk Van den Dries stellt in Überlegungen zu „Theater und Gedächtnis“¹⁵⁸ drei Merkmale fest: Zum einen sei das Theaterereignis flüchtig. Es existiere nur im Moment und werde „im gleichen Augenblick zu einem Stück Theatergeschichte.“ Er spricht dem Theater selbst ein Gedächtnis ab, denn „es stirbt bereits bei seiner Geburt, begräbt sich uns im Gedächtnis und wird ein Teil unserer Erinnerung.“ In seiner Flüchtigkeit liegt demnach die Geschichtlichkeit von Theater. Es muss erinnert werden, um im Gedächtnis zu bleiben. Die Konsequenz für eine Theaterwissenschaft, die vom „Sprechen über das Nichtbestehende“ lebt, sei eine Zeugenschaft „von einer verschwundenen materiellen Form“. Hierin sieht Van den Dries zweitens eine steigende Wichtig-

156 Ebd. S.20-26.

157 Ebd. S.26 u. S.40.

158 Luk Van den Dries: Kerben bis zum Kratzen der Knochen. Neue Tendenzen im flämischen Theater. In: Welttheater – Nationaltheater – Lokaltheater? Europäisches Theater am Ende des 20. Jahrhunderts. Hg. v. Erika Fischer-Lichte u. Harald Xander. Tübingen u.a.: Francke 1993. S.21-38. (Mainzer Forschungen zu Drama und Theater; Bd.9)

keit der „Kategorie der Erfahrung“ in der Einordnung von Theaterereignissen. Er setzt „keine gemeinsame Theatervergangenheit“ voraus, sondern nur eine „individuelle“. Somit beschreibt er drittens eine dem Theater immanente Erinnerungsarbeit. „Ins Theater gehen, das heißt sich einer Gedächtnisübung unterziehen“. Was Theater an Wissen sammelt, projiziert, steuert usw. hängt maßgeblich vom „Gedächtnis des Zuschauers“ ab. Dieser aktive, individuelle Erinnerungsprozess ist eine „fortwährende Baustelle der Theaterkultur“.¹⁵⁹ Was Van den Dries 1993 als Eigenschaft von Theater beschreibt, zeigt Dieter Mersch 2002 an der Kategorie des „Performativen“, die als Merkmal nicht nur Theaterereignisse im engeren Sinne beschreibt, sondern einem weiter gefassten „theatralen“ Ereignisbegriff Rechnung trägt. In seiner ästhetischen Untersuchung *Ereignis und Aura*¹⁶⁰ stellt er sich die Frage nach der Geschichtlichkeit „performativer“ Akte und geht von ähnlichen Feststellungen aus: „Als absolut einmalig und unwiederholbar bleibt das Ereignis erinnerungslos: Es löscht sein eigenes Gedächtnis mit aus.“ Wie Van den Dries für Theater stellt Mersch für „Performatives“ an sich seine Flüchtigkeit fest. Dieses lasse sich „sowenig dokumentieren wie festhalten“. Mersch setzt dem „Ereignis“ das „Werk“ gegenüber. Ersteres überliefern sich nicht als Ganzes. Es zersplittet „ins Punktueller“ und berge „das Zerbersten einer Einheit“ des letzteren. Entgegen dem „Werk“ blieben vom „Ereignis“ lediglich „Spuren, unlesbare Chiffren“, die noch von der verlorenen Anwesenheit zeugen, nicht aber vom Fortbestehen. Was sich herauslesen lässt, ist nach Mersch ein „Etwas geschah einmal: Es ist vorbei.“¹⁶¹ Wo Van den Dries mit der Zeugenschaft der Zuschauenden ansetzt, in deren interner Erfahrung Theaterereignisse erinnert werden, geht Mersch auf externe Erinnerungsapparaturen performativer Akte ein. Damit sind Bewahrungssysteme gemeint, in welche sich Ereignisse nur durch Verlust von „Präsenz“ eingliedern lassen. Denn um „geschichtlich zu werden, bedürfen Akte gerade jener Reproduktion, die ihrem Wesen widersprechen.“ Das Aufzeichnen, Aufnehmen, Ausstellen usw. des „Performativen“ sichert einerseits sein Fortbestehen, zerstört andererseits aber seine „Einmaligkeit“, was Mersch als „Paradox des Archivs“ benennt.¹⁶² Mersch vergleicht an dieser Stelle performative Akte wie Theaterereignisse mit Archivprozessen. Wenn man dem Gedankengang weiter folgt, resultiert die Besonderheit von Theater aus dieser „paradoxen“ Archivierbarkeit. Je mehr man versucht, Theaterereignisse zu manifestieren, desto weniger werden sie als Ereignis greifbar. Die-

159 Ebd. S.21-22.

160 Dieter Mersch: *Ereignis und Aura. Untersuchungen zu einer Ästhetik des Performativen*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2002. (Aesthetica)

161 Ebd. S. 241-242.

162 Ebd. S.242.

sen Überlegungen folgt nun eine fachbezogene Konsequenz. Friedemann Kreuder beschreibt 2003 in *Formen des Erinnerns in der Theaterwissenschaft*¹⁶³ das Erinnern als eine „Methode“ für die Theaterwissenschaft, indem er „die Bedeutung der Erinnerung des Analysierenden für die Analyse“ fruchtbar macht. Mit der Tatsache, dass „eine Theateraufführung immer ein transitorisches, flüchtiges, sich der Fixierung durch den Betrachter *naturaliter* entziehendes Ereignis“ darstelle, „welches einzig in der Erinnerung fortlebt“, geht eine Grundskepsis gegenüber dem „Material“ einher, von welchem aus Aufführungen analysiert werden. Kreuder verweist darauf, wie „lückenhaft, subjektiv gefärbt, von unbewussten Wünschen durchsetzt, anfällig“ und auch wie nachträglich Erinnerung als wissenschaftliche Quelle sei und rückt dahingehend die Aufführungsanalyse „in die Nähe einer Historiographie“. ¹⁶⁴

Damit wird vor allem bedenkenswert, dass das, *was* wir aus dem Strom der Ereignisse einer Aufführung herausgreifen und behalten, und, *wie* wir es dann später beschreiben, ja, welche *Empfindung* wir damit verbinden, von den Informationen abhängt, die wir über die Vergangenheit gespeichert haben – Wahrnehmungen, lebens-/geschichtlichen Ereignissen, Lektüren etc. D.h., das Vergangene ist uns immer nur über die „Modelle“ zugänglich, die unserer Erinnerung zugrundeliegen bzw. die wir benutzen, um sie zu beschreiben [...]. Sie sind es auch, die uns manche Momente einer Aufführung im Nachhinein intensiver und vielfältiger erinnern lassen, als in der Aufführung selbst. Das Fort-Schreiben der Aufführung wird so auch und gerade von einem kulturellen Gedächtnis bestimmt, einem kollektiven Bezugsrahmen also. „Aufführung“ und kulturelle „Erinnerung“ spielen hier ständig untrennbar ineinander. ¹⁶⁵

Bemerkenswert sind hier die festgestellten Abhängigkeiten zwischen erinnerten Wissensinhalten und ihren Wahrnehmungsbedingungen, gleichsam der „Rahmung“ der jeweiligen Theatersituation. Diese „kollektiven Bezugsrahmen“ offenzulegen, die Kreuder im genannten Wechselspiel zwischen „Aufführung“ und „Erinnerung“ aufzufinden hofft, ermögliche neue „Denkspielräume“ für theaterwissenschaftliche Untersuchungen. Kurz zusammengefasst: Theater an sich hat kein „Gedächtnis“ – insofern nämlich, als dass Theater als ein performatives Ereignis nur im Moment existiert. Was sich retrospektiv allerdings über ein Theaterereignis aussagen lässt, beruht entweder, nach Van den Dries, auf den inneren Erfahrungsgedächtnissen der Dabeigewesenen, oder, nach Mersch, auf den Spuren äußerer Gedächtnisprothesen. Wovon man allerdings ausgehen kann, ist eine Erinnerung *an* Theater, die mit einem Mangel an „Authentizität“ markiert ist. Was Menschen in Erinnerung behalten, ist subjektiv und veränderbar. Was Medien

163 Friedemann Kreuder: *Formen des Erinnerns in der Theaterwissenschaft*. In: *Theater als Paradigma der Moderne? Positionen zwischen historischer Avantgarde und Medienzeitalter*. Hg. v. Christopher Balme, Erika Fischer-Lichte u. Stephan Grätzel. Unter Mitarbeit v. Ralf Rüttig u. Conrad Solloch. Tübingen/Basel: Francke 2003. (Mainzer Forschungen zu Drama und Theater; Bd.28) S.177-187.

164 Ebd. S.184-185. HV im Orig.

165 Ebd. HV im Orig.

im Speicher behalten ist immer nur eine Übersetzung des Ereignisses in einen medialen Code. Die Beschäftigung mit dem Phänomen „Gedächtnis“ in Verbindung mit dem Phänomen „Theater“ stellt permanent eine Eindeutigkeit, eine Sicherheit, eine Lückenlosigkeit von Erinnerung in Frage. In der Theaterhistoriografie scheint die Thematisierung von Geschichtslücken aus der Flüchtigkeit des Theaterereignisses heraus unumgänglich. Theater ist alles andere als ein sicherer Speicherort. Vielmehr erfordert der Umgang mit Erinnerungen im Theater einen sehr aktiven, produktiven Erinnerungsbegriff. Kreuders Methodik folgend, die „unterschiedliche Kontextualisierungen als Konstruktion“ beschreibbar macht, versteht sich auch die vorliegende Analyse des *Reigen* als Versuch einer „historisch perspektivierten Aufführungsanalyse“, die individuelle und kollektive Erinnerungsprozesse „transparent macht und zugleich die Unerlässlichkeit historiographischer Reflexion für die Aufführungsanalyse demonstriert“.¹⁶⁶ Sie beschreibt theater-spezifische Erinnerungsprozesse als historiografische Archivarbeit.

Um sich nicht unnötig in den unklaren Trennlinien zwischen den Begriffen „Gedächtnis“ und „Erinnerung“ zu verstricken, wird in weiterer Folge ausschließlich von Theater im Zusammenhang mit Erinnerungsprozessen gesprochen. Damit folgt diese Arbeit wiederum Kreuder, der feststellt, dass der Begriff „Erinnerung“ erstens die Verantwortung des Einzelnen als sich erinnerndes Individuum betone und zweitens die Verbindung von Erinnerungen zum sich erinnernden Körper, zur „Leibgebundenheit“, verdeutliche.¹⁶⁷ Ein Erinnerungsbegriff, der auf konkrete Subjekte bezogen ist, beschreibt kollektive Wirkungsmechanismen in ihrer politischen Dimension. Die „Spuren“, anhand derer sich Erinnerungen in geschichtlichen Abläufen bis über den faktischen Tod der erinnernden Subjekte hinaus verflogen lassen, sind von konkreten „Spurenlegern“ abhängig. Wie wenig Ordnungsstrategien von Wissen rein neuronalen Gehirnprozessen, sondern auch dieser kulturellen „Überlieferungspolitik“ entsprechen, soll einmal mehr mit dem Begriff „Archiv“ ausgesagt werden.

¹⁶⁶ Kreuder, Formen des Erinnerns, S.186.

¹⁶⁷ Ebd. S.177, Fußnote.

5. Die Schaulust am *Reigen* in Wien 1921

Die Suche nach dem Skandalösen am *Reigen* setzt im zentralen Ereignis an, welche die Erinnerung an das Stück unwiderruflich geprägt hat. Der „*Reigen*-Skandal“ in Wien 1921 spielte sich auf verschiedenen Ebenen ab, von denen die kulturpolitische Hetze die offensichtlichste, aber nicht die einzige ist. Im Folgenden sollen diese Ebenen mittels historiografischer Aufführungsanalyse, die den *Reigen* als exklusives Theaterereignis innerhalb der Theaterpraxis der 1920er Jahre begreift, ersichtlich werden. Die Schaulust, die sich auf Seiten der Befürworter wie auch der Gegner zeigt, folgt bestimmten gesellschaftlichen Rahmenbedingungen, die es zu benennen gilt. Das vermeintlich klare Bild der politischen Intrige um den *Reigen* verschwimmt sukzessive in einer Unschärfe des Skandalösen.

5.1. Schaulust im Theaterbetrieb um 1920

Theaterhistorisch sieht man sich um 1920, wie es Alfred Pfoser für die betreffende Zeitspanne formuliert, einem „Verwirrspiel“ gegenüber. Vergnügung und Krise spielen eng ineinander. Die für die 1920er Jahre „charakteristische Prosperität auf dem Kultur- und Veranstaltungssektor“ schwappt bald in einen „schnellen Ruin“ vieler Theater.¹⁶⁸ Der Konkurrenzdruck ist groß. In den Jahren nach Ausbruch des ersten Weltkriegs werden in Wien neun neue Theater gegründet. Daneben konkurriert man mit einer großen Anzahl von Kinos, Pubs, Konzertscafés und Fußballstadien, in denen sonntags vor bis zu sechzigtausend Zuschauern gespielt wird.¹⁶⁹ Zentrale Vergnügungsorte sind nicht zuletzt Zirkusse, Varietés und Revuetheater, in denen sich eine neue Form großstädtischer Massenunterhaltung zeigt. Die Theaterwissenschaftlerin Birgit Peter bringt das Phänomen mit dem Begriff der „Schaulust“ auf den optischen Brennpunkt der Zeit.¹⁷⁰ Als popularisiertes „Schauobjekt“ erweist sich vor allem der nackte Frauenkörper. In den großen Tanzrevuen, die den nackten, weiblichen Körper etwa auf Porzellantellern präsentieren, kulminieren Gesellschaftsströmungen wie die emanzipatorische Freikörperkultur, moderne

168 Alfred Pfoser: Konjunktur und Krise. Zur Sozial- und Kulturgeschichte eines Theaters. In: Evelyn Schreiner (Hg.): 100 Jahre Volkstheater. Theater. Zeit. Geschichte. Wien/München: Jugend und Volk 1989. S.35-39. Hier S.35.

169 Ebd. S.34.

170 Birgit Peter: Schaulust und Vergnügen. Zirkus, Variété und Revue im Wien der Ersten Republik. Diss.: Wien 2001. S.8.

Tanzästhetiken und ein patriarchaler Voyeurismus.¹⁷¹ Gleichzeitig mit einer einhergehenden sexuellen und moralischen Freiheit steht ein kalkuliertes Geschäft mit Sensation und Skandal an der Tagesordnung. Viele Theater setzen auf Exklusivität, preisen Schauspielstars an und orientieren sich stark am Mehrheitsgeschmack, um wirtschaftlich zu überleben.

Der Begriff der „Schaulust“ bezieht sich auf diese Geschäftsstrategien im Theaterbetrieb um 1920, stellt aber auch einen bemerkenswerten Bezug zur Psychoanalyse her. Der psychopathologische Krankheitsbegriff des „Schautriebs“, wie ihn Freud bestimmte, wird in popularwissenschaftlichen Schriften um 1920 auf Theater übertragen, um gesellschaftliches Schauverhalten zu kritisieren. So analysiert 1919 der Wiener Redakteur Richard Guttman, der für die *Neue Freie Presse*, das *Neue Wiener Tagblatt* und den *Morgen* schreibt, das Publikumsverhalten an großstädtischen Vergnügungsorten in einer vehementen Kritik am Variété¹⁷². Seine Beobachtungen in *Variété. Beiträge zur Psychologie des Pöbels* positioniert er ausdrücklich unter dem „Brennglas der Psychoanalyse“.¹⁷³ Guttman zufolge führe die zunehmende „Vergnügung“, die sich im Variété am „besinnungslosesten“ zeige, zu einer „Verpöbelung“ der Gesellschaft. Als „Pöbel“ bezeichnet er eine kulturlose, homogene „Masse“, deren Merkmale „Unpersönlichkeit“, „Unsinn“, „Langeweile“ und „Vergnügungswut“ seien.¹⁷⁴ Er schreibt im Nachkriegswien von einem spürbar desillusionierten, zukunftspeessimistischen Standpunkt aus und blickt auf die „Trümmer des Gewesenen in der Gegenwart“.¹⁷⁵ In seinen oft polemischen Ansichten gegen das Variété und damit gegen die Unterhaltungskultur der 1920er Jahre schwingen Angst und Frustration einer Gesellschaft gegenüber mit, die wenige Jahre davor im „Kriegstaumel“ die Unterhaltungsstätten für Propagandazwecke instrumentalisierte, wie Birgit Peter aufzeigt.¹⁷⁶ Guttman befürchtet alte revolutionäre Potentiale, die im Variété als „Schatten jener Massen“, die den Krieg bejubelten, erneut geschürt würden. Es ist bemerkenswert – gerade in Hinblick auf die Skandalisierung des *Reigen* – wie eng Guttman die Gefahr der „Masse“ mit der von ihm angeprangerten „Schaulust“ zusammendenkt. Schaulust gehöre zur „Biologie des Pöbels“. Im „Zu-

171 Birgit Peter: Anrüchig – Hedy Lamarr, der erste Nacktstar? Über Nacktdarstellungen. In: Edda Fuhrich u.a. (Hg.): Theater Kunst Wissenschaft. Festschrift für Wolfgang Greisenegger zum 66. Geburtstag. Zusammengestellt vom Inst. f. Theater-, Film- u. Medienwissenschaft d. Univ. Wien. Wien/Köln/Weimar: Böhlau 2004. S.289-300. Hier S.296.

172 Guttman bevorzugt die Schreibweise „Variété“ im Gegensatz zum gebräuchlicheren „Varieté“.

173 Richard Guttman: Variété. Beiträge zur Psychologie des Pöbels. Wien/Leipzig: Deutsch-Österreichischer Verlag 1919. Hier S.25.

174 Ebd. S.23-24.

175 Ebd. S.30.

176 Peter, Schaulust und Vergnügen, S.93-94.

schauen“ offenbare sich seine „Unkultur“.

Weite Pupillen, der aufgerissene Mund, zitternde Nasenflügel, erstarrte Gliedmaßen, ungleicher Puls, Durstgefühl, langsamer Atem, vollkommen ruhende Einbildungskraft, sinkendes Gedächtnis, [...] erhöhte Temperatur und Ausdünstung und dabei eine ganz eigentümliche Elastizität des Gefühlslebens, durch die man fortwährend zwischen Lachen, Weinen und geschlechtlicher Erregung pendelt: Das ist der Zuschauer des Variétés.¹⁷⁷

Die von Guttman beschriebenen physiologischen und emotionalen Symptome, die sich im Zuschauen zeigen, weisen Ähnlichkeiten mit den psychopathologischen Fallbeispielen aus den Studien von Freud und seinen Schülern auf. Guttman leitet aus seinen Feststellungen aber keine individualpsychologischen Diagnosen über den „Schaubtrieb“, sondern einen allgemeinen Gesellschaftszustand ab: die „befriedigte Schaulust“ vertreibe die „Langeweile“ und die „Leere“ des Menschen. Anstatt das Phänomen, wie Freud, als „sexuelles Triebverhalten“ zu deuten, bezeichnet Guttman es als „Reflexerscheinung“, um in ein „unbewußtes Verhältnis zu einer Welt zu kommen, in der man sich nicht langweilt“.¹⁷⁸ Die Schaulust manipulierte und mache den „Pöbel“ durch „raffinierte Verknüpfung von Erotik und Machttrieb“ erst „kriegsfähig“. Sie nehme die „Last der Scham“ und verlocke mit einer „Welt, die keine Grenzen kennt.“¹⁷⁹ Gutmans begriffliches Arsenal verbirgt an keiner Stelle die Nähe zu Freuds Theorien. „Lust“, „Trieb“, „Scham“ und das „Auge“ sind in den 1920er Jahren stark psychoanalytisch besetzt. Ein gesteigertes Angebot und Bedürfnis nach visueller Wahrnehmung rückt die immer offensichtlicher vermarkteten Vorgänge des Zuschauens und Zeigens in die begriffliche und reale Nähe von Prostitution. Theater bieten einen besonderen Ort zur Erprobung dieser Grenzen. Darauf weist auch Peter hin. Nicht selten führen Varietébetreiber neben den Vergnügungslokalen auch Bordelle. Das Geschäft mit Sexualität ist Teil des großstädtischen Alltags. Gutmans vehemente Kritik ist dahingehend weniger eine Verteidigung religiöser Moral, sondern steht für Peter in einem sexualaufklärerischen Zeitdiskurs.¹⁸⁰ Der aufklärerische Gestus Gutmans zeigt sich in seinem Theaterverständnis. Unter „Theater“ versteht er einen „öffentlichen Sprechsaal“, der für die Entwicklung von „Persönlichkeit“ steht und zur „Entpöbelung der Gesamtheit“ beitrage. Eindeutig wechselt seine Kritik am Variété nun zu einer Verteidigung von Theater, das sich einem aufgeklärten Bürgertum verpflichtet fühlt. Gutmans Schrift stellt insofern auch die Frage nach dem Ort jenes Theaters, das er verteidigt. Wo findet dieses vermeintlich hochkultu-

177 Guttman, Variété, S.31.

178 Ebd. S.31-33.

179 Ebd. S.39-40.

180 Peter, Schaulust und Vergnügen, S.95.

relle Theater statt? Darüber gibt Guttman keine Auskunft. Man erhält vermehrt den Eindruck, er schreibe über etwas Vergangenes. Das Abarbeiten an gesellschaftlichen Trennlinien zwischen Hochkultur und Unterhaltungskultur bleibt bei Guttman kein Einzelfall. Bereits 1916 versucht er eine „prinzipielle Analyse“ des Publikumsverhaltens im Kino.¹⁸¹ Er spricht von einer „Kinomenschheit“, die wiederum in deutlicher Anlehnung an die Psychoanalyse in einen „Kinotraum“ und einen „Kinorausach“ verfällt. Daraus leitet er ähnlich wie in der Variété-Schrift eine „sexualpathologische Erscheinung“ ab: Der Zuschauer wird zum „Lustautomat“ und zum „Voyeur“.¹⁸²

Beide Schriften Gutmans verfolgen eine aufklärerische Kritik an der Schaulust im Unterhaltungsbetrieb der frühen 1920er Jahre und eine Rettung des bürgerlichen Theaterbegriffs. In vielen seiner Aussagen wird Theater zur letzten Bastion eines Bürgertums in der Identitätskrise. 1919 formuliert Guttman, Theater sei ein letztes „Gewicht gegen das Variété“¹⁸³, das für ihn für die Unterhaltungskultur schlechthin steht. Die Bedeutung des *Reigen*, der 1921 in den Kammerspielen, der Nebenbühne des damaligen Deutschen Volkstheaters, gespielt wird, liegt dahingehend u.a. in einer weiteren Irritation dieser bürgerlichen Theatervorstellung. Mit dem *Reigen* vermischen sich die Grenzen von Unterhaltungskultur und Hochkultur, im Sinne Gutmans, auf verschärfte Weise. Denn die Schaulust am *Reigen* kann nicht allein als Geschäftskalkül gerechtfertigt werden.

5.2. Kalkül der Schaulust im *Reigen*-Geschäft

Der Spielplan der Kammerspiele in der Rotenturmstraße, die ab 1916 von Alfred Bernau geleitet werden und ab 1918 unter seiner Direktion dem Deutschen Volkstheater angehören¹⁸⁴, ist vor dem oben beschriebenen Hintergrund zu betrachten. Bernau gilt bereits unter Zeitgenossen als engagierter „Erneuerer“ der Wiener Theaterpraxis.¹⁸⁵ Der Literaturhistoriker und Direktor der Wiener Stadtbibliothek, Carl Glossy, sprach ihm 1929 zu,

181 Richard Guttman: Die Kinomenschheit. Versuch einer prinzipiellen Analyse. Wien/Leipzig: Anzengruber 1916. S.9-11.

182 Ebd. S.14.

183 Guttman, Variété, S.81.

184 Eduard Castle (Hg.): Geschichte der deutschen Literatur in Österreich-Ungarn im Zeitalter Franz Josephs I. Ein Handbuch unter Mitwirkung hervorragender Fachgenossen herausgegeben von Eduard Castle, Bd.2 (1890-1918). Wien: Fromme 1937. S.2017 sowie S.2041.

185 Ursula Simek: Direktion Alfred Bernau (1918-1924). Stilbühne, Massenszenen und Bühnenmusik. Theater im Zeichen des Expressionismus. In: Evelyn Schreiner (Hg.): 100 Jahre Volkstheater. Theater. Zeit. Geschichte. Wien/München: Jugend und Volk 1989. S.40-53. Hier S.40.

das deutsche Volkstheater nicht nur auf dem Niveau der hervorragendsten Prosabühne für das Sprechgenre zu erhalten, sondern es auch durch liebevolle Pflege des modernen Dramas, sowie durch die Ausgestaltung von Regie und Darstellung noch höher zu heben.¹⁸⁶

Der Literaturhistoriker Eduard Castle schreibt im 1937 erschienenen zweiten Band der *Geschichte der deutschen Literatur in Österreich-Ungarn im Zeitalter Franz Josephs I.*, Bernau habe sich als Direktor des Deutschen Volkstheaters „künstlerisch durch bedeutende Leistungen ausgezeichnet“, allerdings mit wenig „materiellem Erfolg“.¹⁸⁷ Sein Theaterbegriff kann als „modern“ im Sinne der modernen Dramatik nach 1900 skizziert werden. Die durch Bernau vollzogene Umbenennung der ehemaligen Residenzbühne in „Kammerspiele“ steht für diese Programmatik. Es ist eine Orientierung an die von Max Reinhardt 1906 gegründeten Kammerspiele des Deutschen Theaters in Berlin, die sich nun mit Stücken von Felix Salten (*Schöne Seele*, 1918), Anton Wildgans (*Liebe*, 1918), Anton Tschechow (*Ein Heiratsantrag*, 1919), Frank Wedekind (*Musik*, 1921), August Strindberg (*Kameraden*, 1921) u.a. im „intimen“ Raum der Wiener Kammerspiele (etwa 500 Plätze) niederschlägt.¹⁸⁸ Auch in den Inszenierungen im Haupthaus, auf der neu eingerichteten Drehbühne des Deutschen Volkstheaters, zeigt sich Bernaus Nähe zu Reinhardt. Bernau arbeitet mit dem später bei Reinhardt engagierten Bühnenbildner Oskar Strnad zusammen und verwirklicht große Massenszenen, die stark vom Expressionismus geprägt sind. Seine Inszenierung von Walter Hasenclevers *Antigone* (1919) wird vom Wiener Publikum allerdings als Kopie der *Antigone* von Reinhardt aufgenommen. Mehr Erfolg erzielt Bernau mit den eindrucksvollen Volksszenen in Georg Büchners *Dantons Tod* (1921).¹⁸⁹ Zweifelsohne setzt Bernau neue Maßstäbe für das Deutsche Volkstheater, die größte Privatbühne Wiens in dieser Zeit, die er von einer „Bühne des Kleinbürgertums“ zu einer „bedeutenden künstlerischen Institution“ wandelte, so der Historiker Felix Czeike.¹⁹⁰ Diese nachträgliche Zuschreibung übersieht die Stellung, die das Deutsche Volkstheater bereits vor Bernau errungen hatte. So beschreibt Castle das Volkstheater-Ensemble bereits um 1900 als eines, „das sich sehr dem Rang des Burgtheaters näherte“, ¹⁹¹ und das Publikum in dieser Zeit als eine Mischung „aus wohlhabenden Industriellen in den Logen und im Parterre, gebildeten Mittelständlern in den Rängen, enthusiastischer Jugend auf den Stehplätzen.“¹⁹² Bereits vor Bernau war also auf

186 Carl Glossy: Vierzig Jahre Deutsches Volkstheater. Ein Beitrag zur deutschen Theatergeschichte. Wien 1929. S.215.

187 Castle, *Geschichte der deutschen Literatur*, S.2017.

188 Ebd. S.2040-S.2041.

189 Simek, *Direktion Alfred Bernau*, S.41.

190 Felix Czeike: *Historisches Lexikon Wien*. In 5 Bdn. Bd.1. Wien: Kremayr/Scheriau 1992. S.338.

191 Castle, *Geschichte der deutschen Literatur*, S.2018.

192 Ebd. S.2019.

der Bühne des Deutschen Volkstheaters „Unterhaltung und Anregung, Klassisches und Modernes“ zu sehen, was das breite Zielpublikum unterschiedlich aufnahm.

Das Moderne, das man sich, anfänglich etwas zaghaft, aus Berlin verschrieb, bald aber auch aus der Heimat bezog, wurde gewöhnlich von Logen und Parkett abgelehnt, vom Stehparterre und von der Galerie wütend beklatscht. Solche Durchfälle und kleine Skandale schädigten, wenn nur gut gespielt wurde, das Theater nicht, denn die Bezeugungen des Ärgers, Widerwillens, Abscheus gaben Stoff für Diskussion in den Salons und im Kaffeehaus und ließen das Interesse an den Darbietungen nie erlahmen. Aber leben konnte man nur von der Unterhaltungsware.¹⁹³

Was mit Bernau, der in der Zeit nach dem ersten Weltkrieg die Direktion übernimmt, vielmehr einsetzt, ist das Ringen darum, einem Qualitätstheater trotz prekärer finanzieller Situationen Rechnung zu tragen. Folgt man den Beschreibungen Castles, muss das künstlerische Projekt Bernaus innerhalb einer „Krise des Bürgertums“ bewertet werden. Denn „der Umsturz, die Umschichtung der Bevölkerung, die gänzliche Verlagerung der Vermögens- und Einkommensverhältnisse“ zeigte sich deutlich im Publikumsraum des Deutschen Volkstheaters. „Das Stammpublikum, der wohlhabende Mittelstand, war verarmt und schon längst aus dem Zuschauerraum verschwunden.“ Stattdessen besetzten „Kriegs- und Inflationsgewinner“ die Plätze, „bei denen freilich das Geld locker genug saß, solange große Geschäfte durchzuführen waren.“¹⁹⁴ In den Jahren nach dem ersten Weltkrieg hatte sich der Theatermarkt merklich geändert. Nicht nur dass der Direktor versuchte, an der Börse Geld für das Theater zu lukrieren – Bernau musste auch mit seinem künstlerischen Anspruch auf Spekulation setzen. So wird der Spielplan des Deutschen Volkstheaters – wie auch jener der anderen Wiener Theater – „mehr und mehr auf Sensation eingestellt.“¹⁹⁵ Bernau sieht in den liberaleren Zensurbedingungen schnell die Möglichkeit, bis dahin in Österreich verbotene Stücke aufzuführen – darunter Frank Wedekinds *Frühlingserwachen* (1918) und Schnitzlers *Professor Bernhardt* (1918). Er reagiert rasch auf aktuelle, zeitgenössische Themen dieser Jahre, etwa auf die Diskussion um die Abschaffung des Abtreibungsparagrafen, und bringt Karl Schönherrns Zeitstück *Es* (1922).¹⁹⁶ Sensation und Innovation liegen eng beieinander. So führt Bernau in den Kammerspielen neben den Abendvorstellungen tägliche Nachtvorstellungen ab 22 Uhr ein, in denen Stücke unter Ausschluss von Jugendlichen gezeigt werden. Neben sozialkritischen Kolportagestücken, wie Ludwig Herzers *Morphium* (1921), das von Drogensucht und Entziehungsversuchen handelt, stehen auch „erotische“ Komödien und Schwänke am Spielplan. Wie diese Unterhaltungsstücke szenisch umgesetzt wur-

193 Ebd.

194 Ebd. S.2025.

195 Ebd. S.2024.

196 Simek, Direktion Alfred Bernau, S.43.

den, müsste weiterführend untersucht werden. Oft wird der Titel der Stücke – darunter etwa *Spiel der Leidenschaft* (1921), *Die unberührte Frau* (1921), *Venus* (1922), *Besuch im Bett* (1922)¹⁹⁷ – dem zahlenden Publikum mehr suggeriert haben, als tatsächlich Anstößiges zu sehen war. Fest steht allerdings, dass Bernaus unübersehbares Interesse an Stücken, welche die Grenzen des Tabubruchs austesten, auf mehrmalige, auch heftige Kritik stößt, die wiederum neues Interesse auf die Vorkommnisse in den Kammerspielen zieht. So steht der *Reigen* 1921 in einer Reihe von skandalisierten Aufführungen. Das *Neue Wiener Tagblatt* verweist dementsprechend besorgt auf die ein Jahr davor stattfindende Inszenierung von Wedekinds *Schloss Wetterstein* (24. April 1920).

[V]or Schnitzlers Kunstwerk – lassen wir uns durch keine offiziell ausgestellten Befähigungsatteste täuschen – wird an vielen Abenden ahnungslos und lüstern die gleiche Menge sitzen, die sich in Wedekinds „Schloss Wetterstein“ zwei Akte hindurch tapfer langweilte oder aber erst nach dem zweiten Akt ins Theater kam, um endlich im dritten die sexualpathologische Exhibition eines erschrockenen Schauspielers behaglich genießen zu dürfen.¹⁹⁸

Schloss Wetterstein wird – wie der *Reigen* – unter der Regie von Heinz Schulbaur, Hausregisseur am Deutschen Volkstheater, inszeniert und nur zu „besonderen“ Preisen gespielt, was den Kreis im intimen Kammertheater noch exklusiver macht. Die aufgela-dene Wirkung, die das Programm in den Kammerspielen im Wiener Publikum hinter-lässt, spiegelt auch ein Artikel aus dem *Morgen* wider, der im Zusammenhang mit den *Reigen*-Aufführungen ein „Bernau'sches System“ erkennen will, das

sich gradlinig in der Richtung bewegt, die zur Aufführung von „Schloss Wetterstein“, – „Die Falle“ – und dem „Reigen“ führt. Das ist kein Zufall mehr, das ist auch keine künstlerische Absicht, sondern es ist und bleibt reine Spekulation auf Sinnlichkeit und Lüsternheit.¹⁹⁹

Vor dem *Reigen* steht Hans Müllers Melodram *Flamme* (3. Jänner 1921) auf dem Spielplan, das den Aufstieg und Fall einer Prostituierten zeigt. Wiederum zeichnet Heinz Schulbaur für die Regie verantwortlich. Die umstrittene Aufführung avanciert zum überraschenden, aber stark kritisierten Erfolg und wird 78 Mal gespielt.²⁰⁰ Nach *Schloss Wetterstein* und *Flamme* setzt nun Bernau Schnitzlers *Reigen* als nächstes umstrittenes Stück auf den Spielplan. Über die offizielle Uraufführung des *Reigen* am 24. Dezember

197 Roswitha Janowski-Fritsch: Die Wiener Kammerspiele 1910-1939. Von der Residenzbühne zu den Kammerspielen mit besonderer Berücksichtigung der Direktionszeit Erich Ziegels von 1934-1936. Wien: Dipl. 2008. S.228 und S.237.

198 Moritz Scheyer: Schnitzlers *Reigen*. Zur Generalprobe in den Kammerspielen. In: Neues Wiener Tagblatt, 1. Februar 1921. Zitiert nach: Pfoser, S.281-284. Hier S.283.

199 M.S[chreier]: War der *Reigen* aufzuführen? In: Der Morgen (Wien), 7. Februar 1921. Zitiert nach: Pfoser, S.287-290. Hier S.289-290. Anm.: Ein Stück mit dem Titel „Die Falle“ scheint im Spielplan der Kammerspiele nicht auf. Es handelt sich vermutlich um eine Verwechslung mit dem Stück *Flamme* von Hans Müller.

200 Pfoser, Konjunktur und Krise, S.35.

1920 in Berlin, die trotz eines kurzfristigen Verbots über die Bühne geht und per Gerichtsentschluss schließlich freigegeben wird, berichtet auch die Wiener Presse interessiert.²⁰¹ In Hamburg (8. Jänner 1921) und München (5. Februar 1921) finden weitere umkämpfte Premieren statt.²⁰² Die einzelnen Schauplätze beeinflussen einander und so werden auch in Wien schnell kritische Stimmen laut.

5.3. Zensuren der Schaulust im *Reigen*-Akt

Der *Reigen* nimmt innerhalb der Geschichte der österreichischen Theaterzensur in der ersten Republik²⁰³ eine prominente Stellung ein. Die Aufführung in den Kammerspielen wird von der Wiener Polizeidirektion als „wohl kaum zulässig“ eingeschätzt.²⁰⁴ Über Zulassungen und Ablehnungen von Bühnenwerken hat 1921 allerdings in erster Instanz die Wiener Landesbehörde zu entscheiden. In heiklen Fällen – wie im Fall *Reigen* – wird der Akt für eine genauere Prüfung an den bereits in der Habsburgermonarchie bestehenden Zensurbeirat delegiert, bestehend aus Carl Glossy, Ludwig Tils und Friedrich Engel.²⁰⁵ Alle drei Einzelgutachten über den *Reigen* geben Schnitzlers Werk für eine öffentliche Aufführung frei. Das entscheidende Argument für die Zulassung betrifft die äußerst liberale Auslegung eines modernen Zuschauerbegriffs. So schreibt der Vorsitzende Tils: „Die Masse des Publikums ist nur für das Stoffliche empfänglich [...]. So wird auch bei dem 'Reigen' das nackte Sinnliche, um nicht zu sagen das Pornographische die Menge in erster Linie anziehen.“ Eine öffentliche Aufführung des *Reigen* wäre

201 U.a. Neue Freie Presse, 4. Jänner 1921. S.8; Neues Wiener Journal. 7. Jänner 1921. S.7.

202 Alfred Pfoser: *Reigen*-Aufführungen an anderen Orten. In: Pfoser / Pfoser-Schewig / Renner: Schnitzlers „Reigen“. S.175-184. Hier S.175-177.

203 Das Forschungsfeld zur österreichischen Theaterzensur umfasst allgemein die Jahre von 1751 bis 1945. Mit Ende der Habsburgermonarchie und der mehrmals überarbeiteten „alten“ Theaterzensurordnung fällt die Theaterzensur in der ersten Republik in die Zuständigkeit der Bundesländer. Bis 1922, als die Trennung zwischen Wien und Niederösterreich erfolgte, ist die Niederösterreichische Landesbehörde für die Wiener Theater zuständig. Die Zensurakten zur *Reigen*-Aufführung in den Kammerspielen 1921 sind daher bis heute im Niederösterreichischen Landesarchiv archiviert. Die Phase der Theaterzensur in der ersten Republik ist nach heutigem Forschungsstand sehr differenziert zu betrachten. 1926 wird die Theaterzensur zwar offiziell abgeschafft, dennoch ist keineswegs von einer „zensurfreien Zeit“ auszugehen. Erst 1945 lässt sich vom endgültigen Ende einer staatlichen Theaterzensur sprechen.

Zu einer kritischen Einschätzung der Theaterzensur in der ersten Republik siehe Susanne Fröhlich: Strichfassungen und Regiebücher. Kulturpolitik 1888-1938 und Klassikerinszenierungen am Wiener Burg- und Volkstheater. Frankfurt a. M.: Lang 1996 (Beiträge zur neueren Geschichte Österreichs; Bd.4) Zu Forschungen zur Niederösterreichischen Theaterzensurbehörde siehe Gertrude Langer-Ostrawsky: Der Strich des Zensors. Die Theaterzensur-Abteilung im Niederösterreichischen Landesarchiv. In: Andreas Brandtner / Max Kaiser / Volker Kaukoreit (Hg.): Sichtungen. Archiv – Bibliothek – Literaturwissenschaft. Wien: Turia + Kant 2005. S.223-251.

204 Ebd. S.104.

205 Ebd.

„vor einigen Jahren“ daher „kaum denkbar gewesen“.²⁰⁶ Jedoch habe sich mit einer neuen Wahrnehmungsgewohnheit im Theater auch ein neues Publikumsverständnis entwickelt. Das Publikum sei für Tils durch die moderne Dramatik nicht nur „abgestumpft“, sondern auch „vorbereitet“.²⁰⁷ Bei Zulassung des Stücks werde zwar voraussichtlich ein „Entrüstungssturm losbrechen“, ein Verbot würde dagegen nicht nur die künstlerische Freiheit, sondern auch die politische Verantwortung der Zuschauenden missachten. Die Entscheidung über die Wertigkeit des *Reigen* daher dem Publikum zu überlassen, sei „ein Vorgang, der eigentlich in einer demokratischen Republik keiner weiteren Begründung bedarf“.²⁰⁸ Diese Argumentation fußt einerseits auf einer politischen Strategie, um sich im Sinne einer sozialdemokratischen „Erziehung zur Demokratie“ rechtfertigen zu können, andererseits vertritt sie einen liberalen Publikumsbegriff, der stark emanzipatorisch gedacht ist. Die einzige Bedingung, die Tils als Vorsitzender des Zensurbeirats an die Inszenierung stellt, richtet sich an die szenische Umsetzung des Sexualakts. Tils fordert, dass

die Theaterregie mit besonderem Takte ihres Amtes walte. Namentlich jene Szenen, in im Textbuch mit Gedankenstrichen ausgefüllt sind, müssen in solchen Grenzen gehalten werden, daß dem Zuschauer die Wahrnehmung des sinnlichen Vorganges erspart bleibt. Auch muß darauf gedrungen werden, daß bei den wiederholt vorkommenden Entkleidungen und Ankleidungen der Anstand so viel als möglich gewahrt wird und entblößte Körper dem Publikum nicht sichtbar werden.²⁰⁹

Auch Engel und Glossy schließen sich sowohl der liberalen Publikumseinschätzung wie auch den Regievorgaben an. Von Beginn der Probenphase an nimmt damit die Frage danach, was das Publikum im *Reigen* zu sehen bekommt, eine wichtige Stellung ein. Die Inszenierung ist offiziell angehalten, „Zensuren der Schaulust“ vorzunehmen. Wie werden diese Zensuren allerdings umgesetzt?

Wie die Proben zum *Reigen* in den Kammerspielen verlaufen und welche Schwerpunkte die Inszenierung setzt, erschließt sich aus vorhandenen Szenenfotos, Berichterstattungen in der Presse und Schnitzlers Tagebuch. Schnitzler ist selbst bei den Probenarbeiten anwesend. Seinen Notizen zufolge ist er auch an der szenischen Umsetzung beteiligt. „Erste Reigenprobe; sehr guter Eindruck; arrangierten nur 3½ Szenen“²¹⁰, schreibt er am 4. Jänner 1921. Schulbaur ist für ihn zwar „officiell Regisseur“, die Autorität des

206 Gutachten des Zensurbeirates über die behördliche Zulassung von Arthur Schnitzlers *Reigen* beim Wiener Magistrat. In: Arbeiter-Zeitung (Wien), 24. April 1921. Zitiert nach: Pfosser, S.260-268. Hier S.263.

207 Ebd.

208 Ebd. S.263-264.

209 Ebd. S.266.

210 Schnitzler, Tagebuch vom 4. Jänner 1921, S.127.

Schriftstellers steht aber nicht zur Diskussion. Während der ersten Tage kommt es zu einer Umbesetzung im Ensemble, bei der Schnitzler seine Meinung durchsetzt und die Rolle des Stubenmädchens, verkörpert von Nelly Hochwald, an Lina Woiwode überträgt.²¹¹ „Es wird eine im ganzen sehr gute Aufführung“²¹², notiert er am 28. Jänner 1921, drei Tage vor der Premiere. Begeistert zeigt er sich von der schauspielerischen Leistung von Hedwig Keller in der Szene „Das süße Mädel und der Dichter“.²¹³ Während der Probe kommt es zu einem Zwischenfall, von dem auch das *Neue Wiener Journal* berichtet und der von unterschiedlichen künstlerischen Anschauungen zwischen Schnitzler und dem Schauspieler Leopold Iwald zeugt:

Wie jedem der beschäftigten Künstler, gab Schnitzler auch Herrn Iwald, der den Ehegatten spielt, kleine Anweisungen, wie dies und jenes zu machen wäre. Herr Iwald folgte jedoch seiner eigenen Intention. Daraufhin meinte Dr. Schulbaur, der Regisseur der Vorstellung, zu Iwald: „Schnitzler muß es ja wissen, er hat doch den *Reigen* geschrieben.“ – „Aber vor fünfundzwanzig Jahren“, antwortete Herr Iwald.²¹⁴

Zweifelsohne prägt die Anwesenheit Schnitzlers die Produktion und ihre Bühnenästhetik. Umso aufschlussreicher kann daraus auf das Theaterverständnis des Schriftstellers geschlossen werden. Die Kritik Iwalds, dass Schnitzlers Vorstellungen ein viertel Jahrhundert zurück lägen, kennzeichnet die Inszenierung, die – wie es der Forderung des Zensurrats entspricht – sehr darauf achtet, den „Takt“ zu wahren. Zehn vorhandene Szenenfotos, die nach der Premiere des *Reigen* im Wochenblatt *Wiener Bilder*, einem illustrierten „Familienblatt“, abgedruckt werden, bestätigen diesen Eindruck.²¹⁵ Sie sind als Collage zusammengestellt und durchnummeriert. Der Blattlinie entsprechend zeugen die Fotografien auf den ersten Blick von einer zurückhaltenden, wenig provozierenden Theaterästhetik. Die paarweise arrangierten Schauspielerinnen und Schauspieler posieren in sehr zugeknöpften Kostümen vor eher einfach gehaltenen Kulissen und in oft abgedunkelten Lichtstimmungen. Dennoch lassen sich genauere Schlüsse aus der fotografischen Analyse ziehen.

211 Ebd. 18. Jänner 1921. S.132.

212 Ebd. 28. Jänner 1921. S.135.

213 Ebd.

214 Hinter den Kulissen. In: Neues Wiener Journal, 29. Januar 1921. S.8.

215 Artur [!] Schnitzlers „Reigen“. Mit zehn photographischen Aufnahmen. In: Wiener Bilder, 13. Februar 1921. S.10.

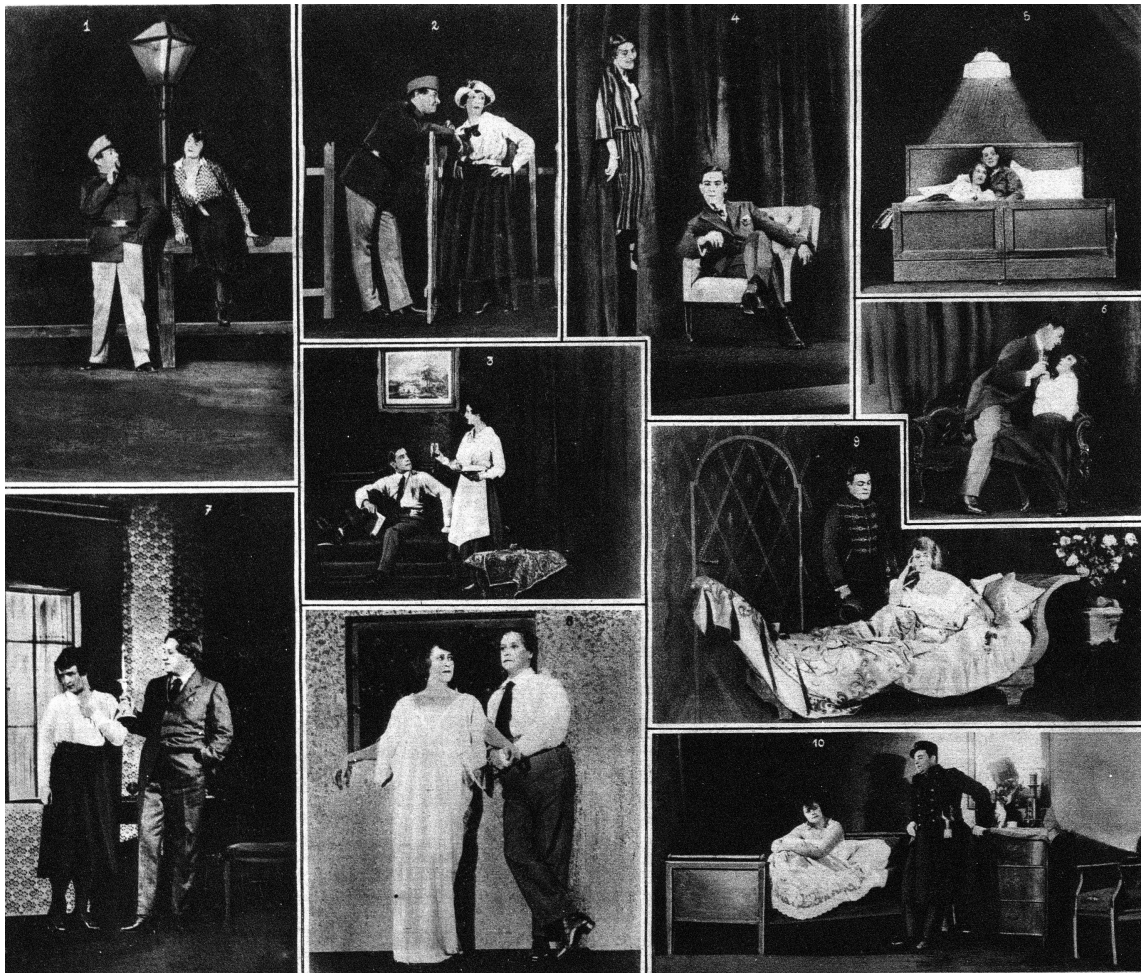


Abb.1: Zehn Szenenfotos, *Reigen*, Erstaufführung Wien, 1. Februar 1921, Kammerspiele des Deutschen Volkstheaters. Atelier Foka, Wien, abgedruckt in *Wiener Bilder*, 13. Februar 1921. 1. Die Dirne und der Soldat (Elisabeth Markus, Franz Kammauf); 2. Der Soldat und das Stubenmädchen (Franz Kammauf, Nelly Hochwald); 3. Das Stubenmädchen und der junge Herr (Nelly Hochwald, Hans Wengraf); 4. Der junge Herr und die junge Frau (Hans Wengraf, Traute Carlsen); 5. Die junge Frau und der Ehegatte (Traute Carlsen, Leopold Iwald); 6. Der Ehegatte und das süße Mädel (Leopold Iwald, Hedwig Keller); 7. Das süße Mädel und der Dichter (Hedwig Keller, Hans Ziegler); 8. Der Dichter und die Schauspielerin (Hans Ziegler, Margarethe Olly); 9. Die Schauspielerin und der Graf (Margarethe Olly, Hans Lackner); 10. Der Graf und die Dirne (Hans Lackner, Elisabeth Markus).²¹⁶

Drei Merkmale fallen auf. Erstens: Die Inszenierung stellt den *Reigen* teils im historischen Kostüm um 1900, teils in zeitgemäßen Kleidern von 1921 dar. Soldat und Graf verweisen auf einen Rückgriff auf das Wien der Monarchie. Die kniehohen Röcke des Stubenmädchens in Bild 2 und des süßen Mädels in Bild 7 entsprechen dagegen der Mode der 1920er Jahre. Die Inszenierung setzt sich zeitlich also nicht fest und changiert zwischen Vergangenheit und Gegenwart. Die Kostüme werden dabei nicht symbolisch

²¹⁶ Fotocollage, Nummerierung und Personenangaben entsprechen der Veröffentlichung in den *Wiener Bildern* vom 13. Februar 1921. Da allerdings im Laufe der Probenarbeiten Umbesetzungen vorgenommen wurden, besteht keine endgültige Klarheit darüber, ob die angegebenen Namen mit den abgebildeten Personen letztlich übereinstimmen. Die Collage der Bilder hat vermutlich die Zeitschrift *Wiener Bilder* vorgenommen. Ein Rückgriff auf die originalen Fotografien konnte nicht erfolgen.

eingesetzt, als dass sie etwa über die einzelnen Szenen hinaus für den Typus der Figuren stünden, sondern bedienen vorrangig einen Bühnenrealismus. Zweitens: Die Inszenierung vermittelt einen textnahen Eindruck und scheint den Regieanweisungen im *Reigen* zu folgen. Der Soldat pafft Zigarre, die Dirne wartet unter einer Laterne, der junge Herr sitzt am Diwan, die junge Frau und der Ehegatte liegen im Ehebett. Die Kulisse der Räume deutet die Ortswechsel an, die der Text vorschreibt. Die Inszenierung versetzt die Handlung in keinen abstrakten Einheitsraum, sondern zeigt konkrete Räume und bedarf damit einer mehrmaligen Verwandlung der Bühne. Drittens: Sexualität wird in körperlichen Posen angedeutet, die weniger auf ein Spiel der Erotik, als auf ein Spiel der Koketterie schließen lassen. Das beginnt bei der fast mädchenhaften Dirne in Bild 1, die ihren Soldaten mehr frech als aufreizend anlächelt. Fast spitzbübisch beugt sich der Soldat in Bild 2 ans Stubenmädchen heran. In Bild 5 deuten die junge Frau und der Ehegatte Kopf an Kopf eine scheinbare Harmonie an, die im Gegensatz zu den heuchlerischen Dialogen der Szene durch Beleuchtung von oben ironisch zugespitzt wirkt – als bedecke ein himmlischer Schleier die ehelichen Lügen. Die Posen in der Darstellung wirken allgemein künstlich ausgestellt und scheinen auf Situationskomik abzu zielen. Das Spiel der Verführung zeigt sich in den meisten Bildern als komischer Wechsel unschuldiger Ablehnung der Frauen und bevormundender Werbung der Männer. Besonders die beschämte Geste des süßen Mädels in Bild 7 und ihr Erschrecken unter dem zudringlichen Ehegatten in Bild 6 erwecken diesen Eindruck. Dirne und Graf in Bild 10, die eher wie Tochter und Vater jegliche körperliche Sinnlichkeit vermeiden, bestärken die Vermutung, dass das erotische Potential des Stücks abgeschwächt und die komischen Momente bedient wurden. Die Inszenierung in den Kammerspielen wagt demnach wenig auf der Handlungsebene. Sie setzt keine merklichen konzeptuellen Schwerpunkte und folgt weitestgehend der Textvorlage. Ein Vorrang dürfte der Sprache gegolten haben.

Was sich anhand der Zensurgutachten, Tagebucheinträgen und Szenenfotos zeigen lässt, ist kein Regiekonzept. Es wird aber durchaus eine ästhetische Tradition erkennbar, die realistische Bühnenelemente bedient. Der *Reigen* wird als psychologisches Kammerstück aufgeführt, dessen Reize in der Komik der Verführung und der Doppelbödigkeit der Sprache gesucht werden. Die optische Oberfläche ist gedämpft, reduziert und an den Stellen, an denen im Text Gedankenstriche den Sexualakt markieren, wird auf der Bühne das Licht abgedreht. Ein kurzes Blackout verhindert den allzu verhänglichen Blick auf das Geschehen. Für Schnitzler scheint es die geeignetste Form der Umsetzung seiner Dialoge zu sein. Für viele seiner engsten Freunde und Kollegen ist selbst diese Form

noch zu gewagt. Felix Salten sei sehr „übel auf die Reigen Inszenierung und Aufführung zu sprechen“²¹⁷, notiert Schnitzler im Tagebuch. Und Karl Schönherr „wünscht“ sie mit „Schleiern“.²¹⁸ Die Zensuren der *Reigen*-Inszenierung kommen am Ende genau einer solchen Verschleierung gleich. Offensichtliche Sexualität und Erotik, wie sie auf Unterhaltungsbühnen stattfand, entsprach keineswegs der konventionellen Ästhetik im Kunsttheater. Anstatt eines Aufführungsverbotes lässt sich in den Kammerspielen eine Kompromisslösung beobachten, welche Sexualität auf der Bühne andeutet, aber nicht vollends darstellt. Was in der Entrüstung der Zeitgenossinnen und Zeitgenossen Schnitzlers mitschwingt, mag auch jener Ästhetik geschuldet sein, deren ambivalenter Reiz zwischen Enthüllung und Verhüllung, Versprechen und notgedrungener Enttäuschung und zwischen Lusterwartung und Unlusterfahrung liegt.

5.4. Schaulust im „männlichen Blick“ auf den *Reigen*

Es liegt nahe, in der *Reigen*-Inszenierung in den Kammerspielen 1921 die ästhetischen Vorstellungen Schnitzlers verwirklicht zu sehen. Tatsächlich spricht viel dafür, dass der Schriftsteller eine wenig progressive und durchaus patriarchale Bildsprache bevorzugte. Das zeigt sich in diversen Äußerungen zu einer ebenfalls 1921 geplanten „Luxusausgabe“ des *Reigen* in Druckform. Schnitzler berichtet von einem Gespräch mit dem Strache-Verlag, der das Werk mit Illustrationen des Malers Vertesz²¹⁹ auf den Markt bringen will.²²⁰ Er sagt aber ab, weil die bildliche Darstellung „nur das Sexuelle“ zeigen wolle. Ironisch bemerkt er: „[A]lles im Geiste des Foxtrott entworfen, statt walzerhaft, – und überdies gewissermaßen ins Budapestische übersetzt.“²²¹ Die Rückwendung auf den klassischen Walzer, anstatt das Aufgreifen des gerade aufkommenden, modernen Foxtrotts ist für die Kunstvorstellung des 59jährigen Schnitzlers charakteristisch. Ebenso markant sind seine Gespräche mit dem Frisch-Verlag, die er im selben Monat aufnimmt. Radierungen des Malers Stefan Eggeler sollen für diese Ausgabe angefertigt werden. Eggeler zeigt Schnitzler vorweg seine Skizzen, was zu einem Gespräch über die Ästhetik der *Reigen*-Bilder führt. Eggeler berichtet in der *Neuen Freien Presse* vom Entstehen seiner *Reigen*-Mappe. Aus seiner Sicht gibt er sich überrascht, wie vorsichtig Schnitzler der Darstellung von Nacktheit gegenüber stünde:

217 Schnitzler, Tagebuch vom 6. Februar 1921, S.138.

218 Ders., Tagebuch vom 9. Februar 1921, S.140.

219 Vollständiger Name des Malers konnte nicht ermittelt werden.

220 Schnitzler, Tagebuch vom 15. März 1921, S.157.

221 Schnitzler, Tagebuch vom 21. März 1921, S.160.

Schnitzler ersuchte mich dann bei der Besprechung der einzelnen Radierungen, die Dirne nicht so dirnenhaft darzustellen und wollte mit Ausnahme des einzigen Bildes vom süßen Mädel und dem Dichter die Darstellung nackter Frauen vermieden haben. Ich hatte einige Mühe, ihn zu überzeugen, daß die Darstellung des Nackten aus ästhetischen Gründen geboten sei. Schließlich schlossen wir sozusagen einen Vergleich, indem ich mich bereit erklärte, in dem einen Bild der Schauspielerin einen durchsichtigen Schlafrock zu geben, während er gestattete, die junge Frau nackt zu lassen obwohl er sie lieber im Hemd gesehen hätte. Auf jeden Fall war ich sehr erstaunt, bei Schnitzler solche Bedenken gegen das Nackte zu finden.²²²

Im Gespräch zwischen Maler und Schriftsteller verdeutlicht sich ein intermediärer „Bruch“. Während Darstellungen des Nackten in der Malerei um 1920 aus ästhetischen Blickwinkeln beurteilt werden, stehen sie im Theater oder auch im Kino viel eher in einem moralischen Diskurs. Künstler wie Gustav Klimt, Egon Schiele und Oskar Kokoschka haben den „nackten“ Tabubruch, im Gegensatz zur Theaterkunst, in Wiens bildender Kunst bereits vor 1920 salonfähig gemacht und den Topos einer „wahren“ Natur im Anblick des entblößten Körpers geformt.²²³ Aus dieser Perspektive steht die visuelle Herausforderung, die der *Reigen* 1921 im Theater darstellt, in einem ähnlichen Skandaldiskurs wie die provozierenden Ausstellungen der „Wiener „Szeession“ um 1900.

Was sich in Schnitzlers Äußerungen, aber auch in jenen von Eggeler, ebenso zeigt, ist darüber hinaus eine patriarchale Weltansicht. Das Zeigen des nackten Körpers betrifft sowohl in Eggelers Illustrationen als auch in Schnitzlers Regieanweisungen im *Reigen*-Text nur die weiblichen Figuren, wie die Literaturwissenschaftlerin Juliane Vogel folgerichtig beschreibt.²²⁴ Soldat, junger Herr, Ehegatte, Dichter und Graf bleiben, wenn man Schnitzlers Anweisungen folgt, angezogen. Der Akt der Entkleidung ist Teil der Dramaturgie im *Reigen*, doch trifft dieses Moment der Inszenierung lediglich auf die weibliche Hälfte des Figurenpersonals zu. Die Entkleidung des Mannes hat rein situative, pragmatische Gründe, jene der Frau durchaus erotische und voyeuristische. So sehr Schnitzler seinen *Reigen* zwischen „soziologischen Koordinaten“ auf- und absteigen lässt, so sehr werde dieser sozialkritische Anspruch, laut Vogel, durch ein nicht zu leugnendes „genderpolitisches Argument“ durchkreuzt. Dieses zeigt sich auch in einer „grotesken Konsequenz“ in den Buchillustrationen von Eggeler. Sie zeigen den „sexuell aktiven Mann in voller Montur bzw. in kompletter Garderobe mit der entkleideten Frau im Bett.“²²⁵

222 Stefan Eggeler: Wie die *Reigen*-Mappe entstanden ist. Masch. Abschr. aus *Neues Wiener Journal*, vermutlich April 1921. Universitätsbibliothek Exceter, Nachlass Schnitzler, Mappe *Reigen*. Zitiert nach: Pfoser / Pfoser-Schewig / Renner: Schnitzlers „Reigen“, Bd.1. S.250-251. Hier S.251.

223 Tobias Günter Natter / Max Hollein (Hg.): Die nackte Wahrheit. Klimt, Schiele, Kokoschka und andere Skandale. Publikation anlässl. d. gleichnam. Ausstellung, Schirn Kunsthalle Frankfurt, 28. Januar bis 24. April 2005 / Leopold Museum Wien, 13. Mai bis 22. August 2005. Vorwort von Max Hollein, S.11.

224 Juliane Vogel: Hautnähe und Körperhaftung. Kleider bei Arthur Schnitzler. In: Polt-Heinzl / Steinlechner (Hg.): Arthur Schnitzler. Affairen und Affekte. S.25-33.

225 Ebd. S.32-33.

Den *Reigen* in den Kammerspielen dahingehend als „emanzipatorisches Konzept“ im Sinne einer sexuellen Befreiung einzuschätzen, übersieht die männliche Regie des Spiels. Im „männlichen Blick“ auf den *Reigen* zeigt sich vielmehr eine patriarchale Gesellschaftsstruktur, in der jene, die gegen ästhetische Tabus kämpfen, und jene, die diese verteidigen, eine sonderbare patriarchale Allianz bilden. Was gezeigt wird und was zu sehen ist, bedient vorrangig männliche Bedürfnisse. Das mag man bereits Schnitzlers Text unterstellen, das betrifft zumindest aber Schnitzlers Theaterbegriff 1921.

Stellt man die Radierungen von Eggeler und die Aussagen Schnitzlers wiederum in den Kontext der bildenden Kunst dieser Zeit, so eröffnet das Hinterfragen des „männlichen Blicks“ eine genderpolitische Dimension. Für die Kulturwissenschaftlerin Christina von Braun stehen Avantgarde und Bürgertum im Kunstbetrieb der „Wiener Moderne“ genderpolitisch auf derselben Seite. Denn letztlich ginge es bei Darstellungen des nackten Frauenkörpers im männlichen Kulturbetrieb „weder dem Bürgertum noch der Avantgarde um die weibliche Sexualität, sondern um das Weibliche als Erscheinungsform der Sexualität.“ Der Körper wird weniger zum emanzipierten Subjekt, als zum Kunstobjekt. Die Botschaft laute, „die Frau hat keine Sexualität, sondern sie ist die Sexualität“.²²⁶ Was sich in den Frauenbildern der Avantgarde auf pervertierte Weise ausdrücke, sei die „Macht des männlichen Sexualtriebs“ – ein scheinbar paradoxes Bündnis von „bürgerlichem“ und „antibürgerlichem“ Lager, das den männlichen Anspruch auf kreative „Potenz“ einerseits und kapitalistisches „Vermögen“ andererseits verfolge.²²⁷ Damit ändert sich die Bedeutung der im *Reigen* generierten Schaulust dahingehend, dass die Zensuren des Blicks auf die sexuelle Szene Teil einer Machtbehauptung sind: Es sind Männer, die sowohl über Erlaubtes und Verbotenes entscheiden. Es sind demnach auch Männer, welche die Möglichkeiten der öffentlichen Wahrnehmung des *Reigen* bestimmen.

5.5. Medialisierung der Schaulust

Die Wahrnehmung der gesellschaftlichen Ereignisse ist um 1920 in einem nicht zu unterschätzenden Maß von der Berichterstattung der Presse geprägt, sodass Zeitungen, wie der Journalist Martin Haidinger schreibt, als „Probephöben der Politik“²²⁸ betrachtet

226 Christina von Braun: Scham und Schamlosigkeit. In: Natter / Hollein (Hg.): Die nackte Wahrheit. S.43-53. Hier S.46-47.

227 Ebd. S.47-48.

228 Martin Haidinger: Probephöben der Politik – Stationen politischer Zeitungsgeschichte in der Ersten und Zweiten Republik. Unter Mitarbeit v. Patrick Swoboda. In: Stefan Karner / Lorenz Mikolitzky (Hg.): Österreich. 90 Jahre Republik. Beitragsband der Ausstellung im Parlament. Red.:

werden müssen. Allein in Wien erscheinen zu dieser Zeit über 30 Tages- und Wochenzeitungen. Die Auflagenzahlen liegen bei bis zu 1,5 Millionen Exemplaren am Tag. Die Zeitungen in den Bundesländern spielen für die tägliche Berichterstattung Österreichs nur eine marginale Rolle. Die Wiener Presse ist als wichtigstes öffentliches Medium der ersten Republik einzustufen – ein Massenmedium, das vorrangig Gesellschaftspolitik betreibt, während Film und Radio vor allem der Unterhaltung dienen.²²⁹ Neuigkeiten verbreiten sich schnell in den reißerischen Leitartikeln der Morgen-, Mittags- und Abendausgaben. Die oft kurzlebigen Blätter bedienen sich einer schärferen und extremeren Sprache als im heutigen Journalismus üblich. Direkte verbale Attacken und wenig zurückgehaltenen Emotionen prägen den Stil. Wichtige Meinungsträger und Parteiorgane sind dabei die liberalen Blätter *Neue Freie Presse* und *Neues Wiener Tagblatt*, die rechtskonservative *Reichspost*, die sozialdemokratische *Arbeiter-Zeitung*, die großdeutschen *Wiener Neuesten Nachrichten*, die kommunistische *Rote Fahne* und die nationalsozialistische *Deutschösterreichische Tageszeitung*. Meistgelesenes Blatt ist schon damals die *Kronen-Zeitung*. Weitere wichtige Boulevardzeitungen sind *Die Stunde*, *Der Abend*, *Der Morgen* sowie *Der Tag*.²³⁰

Die *Reigen*-Aufführung in den Kammerspielen wird in diesem Informationsgefüge zum medialen Ereignis. Das Premierendatum wird Wochen davor bereits angekündigt²³¹ und es erscheinen Berichte über die Probenarbeiten. „Die Theatersensation der kommenden Woche wird natürlich 'Reigen' sein“, suggeriert das *Neue Wiener Journal* acht Tage vor der Premiere. Besonderes Augenmerk gilt der szenischen Umsetzung der „Gedankenstriche“. In den Kammerspielen, heißt es, sollen „die einzelnen Bilder jeweilig bei offener Szene gestellt werden. Denn der Vorhang wird an diesem Abend bloß einmal vor der großen Pause fallen.“ Das Wiener Publikum wird scheinbar mehr zu sehen bekommen, als bei einer zitierten russischen *Reigen*-Aufführung²³², bei der „die verfänglichen Gedankenstriche in jedem Bilde [...] durch einen Vorhang angedeutet“ wurden.²³³ Die hohe

Manfred Zollinger. Innsbruck/Wien/Bozen: Studien Verlag 2008. S.429-438. Hier S.429.

229 Ebd. S.430.

230 Ebd.

231 U.a. Neues Wiener Journal, 7. und 12. Jänner 1921.

232 Kristina Pfoser-Schewig berichtet von *Reigen*-Aufführungen in Russland während des ersten Weltkriegs, u.a. 1917 in Moskau und St. Petersburg, sowie 1919 in einem Kriegsgefangenenlager in Irkutsk. Nähere Informationen zu diesen Aufführungen liegen nicht vor. Der Zeitungsartikel im *Neuen Wiener Journal* vom 22. Jänner 1921 bezieht sich vermutlich auf eine dieser Aufführungen, die darin als „Uraufführung“ des *Reigen* bezeichnet wird, von der Schnitzler allerdings erst nachträglich in Kenntnis gesetzt und für die offiziell nie Aufführungsrechte vergeben wurden. Siehe Kristina Pfoser-Schewig: Erste Aufführungsversuche. In: Pfoser/Pfoser-Schewig/Renner: Schnitzlers „Reigen“. S.73-79. Hier. S.76-77.

233 Hinter den Kulissen. In: Neues Wiener Journal, 22. Januar 1921. S.8.

Erwartungshaltung wird medial noch verstärkt. Umso ernüchternder fallen die Rezensionen nach der Vorpremiere für die Presse aus.

Es ist ein ambivalentes mediales Meinungsbild, das sich herauslesen lässt. Die Rezensionen in der Presse fallen gespalten aus. Einerseits wird die erwartete oder auch befürchtete sexuelle Aufgeladenheit des Bühnengeschehens enttäuscht. Es sei ein „gut gekühlter *Reigen*“ rezensiert *Der Abend*. Die Aufführung nehme den Dialogen „den heißen, stockenden Atem [...]“. Die Temperatur der schwülen Zwiegespräche wird künstlich herabgesetzt, der heiße Hauch erregter Sinne ist nicht mehr spürbar.“²³⁴ Was im Text oder auch in den Vorankündigungen zwischen den Zeilen erhofft wurde, wird nun regelrecht vermisst. „Ich vermisse in der Inszenesetzung Schulbaurs den Atem und das amüsant Spielerische“, heißt es im *Neuen Wiener Journal*. Es fehle weiters am „Stimmungsgehalt“ und am „Mut zur witzigen Frechheit“.²³⁵ Die *Montags-Zeitung* resümiert, der *Reigen* sei „nicht die ganz große Sensation geworden, die man sich in der Generalprobe versprach“ und die „Spekulation auf die Erotik des Publikums ist leider nicht gelungen“.²³⁶ Andererseits wird trotz aller Zurückhaltung in der Darstellung eine gesellschaftliche Schamgrenze spürbar. Raoul Auernheimer, Schriftsteller und Redakteur bei der *Neuen Freien Presse*, schreibt von einem „Augenblick“, der in jeder Szene „fatal“ bleibe und zwar deshalb, „weil er sich seiner Natur nach der dramatischen Darstellung“ entziehe²³⁷. Diese Wahrnehmung, bei der scheinbar nicht nur der Redakteur selbst, sondern die Bühne an sich „angesichts der für ihre Mittel unlösbaren Aufgabe in Verlegenheit gerät“²³⁸, präzisiert Auernheimer zwei Tage darauf in einer weiteren Rezension.

Das sich umarmende Paar mag immerhin im tiefsten Dunkel verschwinden und zwei Sekunden später harmlos plaudernd wieder zum Lichte zurückkehren, es bleibt doch ein beklemmender Augenblick, um so beklemmender, als er sich mit peinlicher und undramatischer Regelmäßigkeit von Szene zu Szene wiederholt. Es ist aber ein nicht nur beklemmender, sondern auch ein dramatisch öder Moment, den dieser Dunkelheitsrefrain auslöst, weil man sich der Ohnmacht der Bühne dabei jedes Mal deutlich bewußt wird. Die Verdunkelung wirkt wie eine Verlogenheit, und diese Verlogenheit stört und beeinträchtigt naturgemäß die künstlerische Wirkung eines Werkes, dessen beste Eigenschaft seine kühne Wahrhaftigkeit ist.²³⁹

Was hier als beklemmend, peinlich und verlogen wahrgenommen wird, ist mehr als eine

234 Walter: *Reigen*. In: *Der Abend* (Wien), 1. Februar 1921. Zitiert nach: Pfoser, S.270-272. Hier S.171.

235 -bs-: Schnitzlers *Reigen*. Erstaufführung in den Kammerspielen. In: *Neues Wiener Journal*, 1. Februar 1921. S.8.

236 Theaterwoche. In: *Montags-Zeitung*, 7. Februar 1921. S.3.

237 R[aul] A[uernheimer]: [Kammerspiele.] In: *Neue Freie Presse* (Wien), 31. Januar 1921. S.5.

238 Ebd.

239 R[aul] A[uernheimer]: Schnitzlers *Reigen* auf der Bühne. In: *Neue Freie Presse* (Wien), 2. Februar 1921. S.3.

subjektive Empfindung. Es ist auch Ausdruck einer spezifischen gesellschaftlichen Wahrnehmung. Auernheimer, der Schnitzlers Freundschaft genießt und seine Arbeiten äußerst schätzt, sieht sich einem „alten Wien“ verpflichtet.²⁴⁰ Seine langjährige Tätigkeit für die *Neue Freie Presse* weist ihn als Vertreter für das liberale, großbürgerliche Klientel des traditionellen Blattes aus, dessen Niedergang er in seiner Autobiografie bedauert.²⁴¹ Was in der Rezeption der *Reigen*-Aufführung zum Vorschein kommt – und das besonders in der besprochenen Rezension, die als eine der ausführlichsten mit der Bedeutung der Inszenierung ringt –, sind kulturelle Reibungsflächen. Auernheimer ist versucht, diese Bruchstellen zu verbergen, indem er die „literarische“ und „kulturhistorische Bedeutung“ von Schnitzlers „Kunstwerk“ permanent betont, die „charakteristisch“ für eine „Epoche“ stünde, der der *Reigen* angehöre. Insofern bemüht er sich, den dennoch „peinlich“ wirkenden Anblick nachträglich mit einer Kanonisierung des Autors zu kaschieren²⁴² – was aber nicht gelingt. Er kommt zum Schluss, auch wenn „die Welt“ durch die *Reigen*-Aufführung „nicht schlechter“ werde, so würden dennoch „viele Verehrer des Dichters sein geistreiches Werk dorthin zurückwünschen, woher es stammt und wohin es gehört: Ins Buch.“²⁴³ Was Auernheimer bereits nach der Premiere anmerkt, bestätigt das *Neue Wiener Journal* eine Woche darauf in ähnlicher Weise: Schnitzler wäre für viele ein „Führer“ und ein „Repräsentant“ für „unsere Zeit“ gewesen. Durch die Aufführung des *Reigen* sehe man nun eine „Anarchie“ im modernen Theaterbetrieb. Ein „Meister der dramatischen Form hätte daran denken müssen, daß sein 'Reigen' nicht Theater ist“.²⁴⁴ Der *Reigen* scheint einen wunden Punkt des Wiener Großbürgertums getroffen zu haben. Dabei darf allerdings nicht vorschnell eine homogene „bürgerliche“ Meinung zu den *Reigen*-Aufführungen angenommen werden. Zwar zeigt sich die Mehrheit der liberalen Blätter unschlüssig und politisch defensiv – auch um keiner Missstimmung im Bündnis mit dem rechts-konservativen Lager Vorschub zu leisten – doch gibt es Ausnahmen. So bezieht die Schriftstellerin und Journalistin Bertha Zuckerkandl als eine der wenigen aus dem Freundeskreis Schnitzlers klar Stellung für den *Reigen*.²⁴⁵ Dennoch: Das Selbstverständnis einer „Welt von Gestern“ (Stefan Zweig) liegt wie das

240 Auernheimer verfasst etliche Theaterstücke und Geschichtsdarstellungen, u. a.: Das ältere Wien. Bilder und Schatten. 2. Ausg. Wien/Leipzig: Hartleben 1925/26.

241 Raoul Auernheimer: Aus unserer verlorenen Zeit. Autobiographische Notizen 1890–1938. Mit einem Nachwort von Patricia Ann Andres. Wien: Molden 2004. S.185-191.

242 R[aul] A[uernheimer]: [Kammerspiele.] In: Neue Freie Presse (Wien), 31. Januar 1921. S.5.

243 R[aul] A[uernheimer]: Schnitzlers *Reigen* auf der Bühne. In: Neue Freie Presse (Wien), 2. Februar 1921. S.3.

244 Neues Wiener Journal, 12. Februar 1921. S.1.

245 Pfoser, Die Wiener Aufführung, S.132.

Nachkriegswien in Trümmern. Die mediale Berichterstattung über den *Reigen* auf der Bühne zeugt von einer Irritation und Krise der großbürgerlicher Identität.

5.6. Sublimierung der Schaulust

Wie ambivalent man Schnitzlers *Reigen* im Wiener Kunst- und Kulturleben verhandelte, lässt sich am humoristischen Umgang mit dem Theaterereignis zeigen. Erstes Beispiel ist eine Karikatur Schnitzlers, die für einen Karikaturen-Almanach²⁴⁶ erstellt wird. Am 31. Jänner 1921 findet der Concordia-Ball statt, eine Faschingsveranstaltung des „Journalisten- und Schriftstellervereins Concordia“, der sich seit 1863 eine Stellung unter den „Elitebällen“ Wiens sicherte.²⁴⁷ An diesem Abend vor der *Reigen*-Premiere wird das genannte Buch im Prunkeinband als Damenspende vergeben. Die gesellschaftliche Bedeutung des Balls und des besonderen Geschenks zeigt sich insofern, da selbst die großen Tageszeitungen Auszüge aus dem Buch abdrucken.²⁴⁸ In dem handlichen Band sind prominente Persönlichkeiten der Wiener Kunst- und Kulturszene karikiert. Schnitzler ist auf einen der vorderen Blätter abgebildet: sein Kopf, umtanzt von den Figuren aus dem *Reigen*.²⁴⁹ Am gegenüberliegenden Blatt ist die Darstellung kommentiert: „Das Unbeschreibliche / Schreibt der Poet, / Das Ewig-Leibliche / Hundertmal geht. / Prüde und Bängliche, / Verdammt nur die Kritzler! / Alles Verfängliche / Sublimiert Schnitzler.“²⁵⁰ Die Abbildung in dem Geschenkbuch zeigt zwei Tatsachen: Zum einen markiert sie die repräsentative Stellung des Autors für Wien, der sich in guter Gesellschaft befindet. Unter den weiteren Abgebildeten finden sich u.a. Albert Einstein, der zu dieser Zeit mit der Relativitätstheorie in aller Munde ist, seine Schriftstellerkollegen Karl Schönherr, Richard Beer-Hofmann, Hermann Bahr und Hugo von Hofmannsthal, der eben ernannte neue Burgtheaterdirektor Anton Wildgans, die Opernsängerin Marie Jeritza, die Schauspielerin Hansi Niese und auch der Dramatiker Hans Müller, Autor des bereits besprochenen Skandalstücks *Flamme*. Zum anderen weist die Abbildung über die Prominenz der Personen hinaus und steht für eine Form gesellschaftlicher Rechtfertigung. Denn wenn es in Versform heißt, Schnitzler sei trotz aller Kritiker ein „Poet“, der das Anstö-
ßi-

246 Ball-Gobelins der Concordia. Karikaturen-Almanach. 31. Jänner 1921. Hergestellt i.d. Offizin d. Gesellschaft f. graph. Industrie. Wien: Verlag des Journalisten- und Schriftsteller-Vereins „Concordia“ 1921.

247 Czeike, Historisches Lexikon Wien, Bd.1, S.589.

248 U.a. Neues Wiener Journal, 1. Februar 1921. S.3; Neue Freie Presse, 1. Februar 1921. S.6.

249 Karikatur von Schnitzler, Illustration v. W. S. Dessauer. In: Ball-Gobelins der Concordia, Blatt 5.

250 Ball-Gobelins der Concordia. Blatt 6.

ge in seiner Kunst „sublimiere“, gleichsam erhöhe, ist damit weniger eine literarische Bewertung getroffen, als vor allem eine gesellschaftliche. Die Karikatur rechtfertigt sich stellvertretend für jene Gesellschaft, die sich auf dem Concordia-Ball vergnügt und Geschäfte macht. Solange Personen und Ereignisse, wie die Aufführung des *Reigen*, die am gesellschaftlichen Selbstbild kratzen, „sublimierbar“ bleiben, also aufwertbar, scheinen sie tragbar.

Sublimierungen nehmen in der Psychoanalyse die Rolle einer Abwehrstrategie ein. Léon Wurmser schreibt dazu: „In einem gewissen Sinn ist die Sublimierung die Kunst, Metaphern zu benutzen, wenn man sich verhindert fühlt, sich dem Eigentlichen hinzugeben.“ Direkte Triebbefriedigung werde mit einem symbolischen, indirekten Ziel ersetzt, so spreche man anstelle von „Geschlechtsverkehr“ etwa von einem „geistreichen intellektuellen Verkehr.“²⁵¹ Eine häufige Form von Sublimierung – Freud widmet ihm eine ganze Studie – ist dabei der Witz.²⁵² Humor gleicht somit einer intellektuellen Rechtfertigung unangenehmer Empfindungen oder Wahrnehmungen. Es ist in diesem Zusammenhang nicht unbedeutend, dass der *Reigen* bereits seit seinem Entstehen mehrmals parodiert wurde.²⁵³ Auch rund um die Aufführungen in den Kammerspielen nützen die Wiener Unterhaltungstheater schnell das parodistische Potential. „In der 'Femina' allabendlich ein 'Ringelreigen' als Revue“, vermerkt Schnitzler im Tagebuch, „in der Hölle Redoute 'Höllenreigen', in einem andern Cabaret ein 'Reigen' von . . . Solonummern . . . – Nachtvorstellung 'der rosenrothe Reigen' . . .“²⁵⁴ In diese Serie reiht sich auch ein humoristisches Buch, das der Kabarettist und Schriftsteller Robert Weil²⁵⁵ unter dem Pseudonym „Homunkulus“ 1921 verfasst. *Das Reigenereignis und andere Ereignisse*²⁵⁶ betitelt sich der dünne Band, in dem kurze Verse und Witze abgedruckt sind.

251 Wurmser, *Die Maske der Scham*, S.16.

252 Sigmund Freud: *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten*. [1905] GW IV. Frankfurt a. M.: Fischer 1999.

253 Siehe Gerd Klaus Schneider / Peter Michael Braunwarth (Hg.): *Ringel-Ringel Reigen. Parodien zu Arthur Schnitzlers „Reigen“*. Wien: Sonderzahl 2005.

254 Schnitzler, *Tagebuch* vom 30. März 1921, S.163.

255 Robert Weil, Pseud. Homunkulus/Gustav Holm: geboren 1881 in Wien, gestorben 1960 in New York; jüdischer Schriftsteller, Bühnen- und Drehbuchautor, Kabarettist, Librettist, Mitarbeiter humoristischer Zeitungen; trat u.a. im Kabarett Himmel, Café Landtmann, Beethovensaal, Wiener Konzerthaus sowie auf zahlreichen europäischen Bühnen v.a. mit seinen *Schulaufsätzen des Poldi Huber*, *Wiener Liäsons*, *Wallersteins Lager* u.a. Kabarettvorträgen auf; wirkte mit Egon Friedell während des ersten Weltkriegs in Fronttheatern mit; schrieb mit Ernst Decsey das Singspiel *Sissi*, das als Operette von Ernst und Hubert Marischka mit Musik von Fritz Kreisler zum Erfolg wurde; flüchtete 1938 ins Exil nach Prag, später nach Zürich; emigrierte in die USA, wo er weitere Bühnenstücke und Filmdrehbücher verfasste; Werk und Nachlass sind in Österreich noch wenig aufgearbeitet. Siehe: www.kabarettarchiv.at/Bio/Weil.htm. Stand: 30. Juli 2010.

256 Homunkulus [Robert Weil]: *Das Reigenereignis und andere Ereignisse*. Wien: Halm und Goldmann 1921.

Das titelgebende Ereignis, auf das Weil parodistisch Bezug nimmt, ist die Premiere des *Reigen*. Weil erzählt in Versform die Geschichte des Ehepaares Merores, das sich für den bevorstehenden Theaterabend bereit macht, dann auf die Premiere geht, während der Vorstellung im Publikum sitzt und sich anschließend voneinander scheiden lässt. Frau Merores ist – durch die Geschehnisse auf der Bühne ermuntert – mit ihrem Sitznachbarn durchgebrannt. Als Dank, dass seine Frau ihn nach all den Ehejahren wegen des *Reigen* verlässt, schreibt Herr Merores einen Brief an Schnitzler. Die fiktive Geschichte kommentiert einen Teil der real stattfindenden Gespräche über den *Reigen* in der Wiener Gesellschaft und vor allem den Premierenabend, an dem Geld und Mode ausgetragen werden. „Zur Premier' / Wälzt sich her, / Was von vornehmem Exterieur“, heißt es mit ironischem Unterton. Auch die Merores sind dabei, „Dekolletiert, / Parfümiert“. Frau Merores unterhält sich mit einem Herrn Bloch und ihr Mann begrüßt „von der Börs' die Freund“. Der Abend ist ein illustres Geschäft. „Alles lacht, / Daß es kracht, / In Valuten wird viel gemacht“.²⁵⁷ Dann beginnt die Vorstellung mit der ersten Szene: „Oben auf der Bühne zeigt sich ein / Mägdelein / Ganz allein, / Ein Soldat / Sich ihr naht, / Sie benimmt sich gar nicht fad.“ Während Dirne und Soldat auf der Bühne sich nähern, steigt im Publikum die Anspannung. „Im Parkett, oj joj, / Und im Parterre, oj joj, / Da wächst sofort, oj joj, / Die Neugier sehr, oj joj, / Man wittert eine heikle Position / Und manche Schöne denkt sich: —“ Ein Gedankenstrich, wie er von Schnitzler sein könnte, ersetzt, was nicht ausgesprochen und auch nicht gesehen werden darf. Denn „wie's da droben kritisch wird / Und man spürt: / Und schon! / Da — was sagt man da dazu? / Wird die Bühne schwarz im Nu! / Im Parkett oj joj / Und im Parterre oj joj / Denkt man sich: Himmelfix! / Grad jetzt — jetzt sieht man nix!“ Die Anspannung des Publikums wird enttäuscht. Die Meinungen darüber gehen auseinander. „'C'est interessant', haucht Frau von Münz, / Herr Bloch meint: 'Oui!' / Und eine Alte ruft: 'Pfui!' / Und so geht das fort den ganzen Abend / 800 Ka — / Jetzt sitzt ma da, / Hat nix davon / Als Kongestion, / Denkt Berthold schon.“²⁵⁸ Herr Bloch beweist kulturelles Interesse, Herr Merores ökonomisches. Er ist enttäuscht, trotz der hohen Eintrittspreise, keinen frivolen Anblick genießen zu können und schläft daraufhin ein. Frau Merores hingegen, die anfangs nicht den „Erotiker“ Schnitzler, sondern den „poetischen“ und „ethischen“ Schnitzler sieht, kommt während der Vorstellung in eine „eigentümliche“, „verwirrende“ Stimmung und berührt das Bein ihres Sitznachbarn Bloch. Als Herr Mer-

257 Ebd. S.5-6.

258 Ebd. S.6-7.

ores erwacht, ist der Sitz seiner Frau leer und er wird am nächsten Morgen vom Rechtsanwalt über ihren Scheidungswunsch in Kenntnis gesetzt. Als zynischen Endpunkt lässt Weil seine Figur einen Brief an Schnitzler schreiben, indem er das feststellt, was er anfangs als Geschäftsmensch nicht einsehen wollte: „Herr, Sie sind / Ein Poet, / Wie es keinen größern gibt auf unserem Planet! / Denn Sie haben was vollbracht, / Dran mit Macht / Ich gedacht / Volle 25 Jahr' / Tag und Nacht“.²⁵⁹

Inwiefern der „Scheidungsfall“ in Weils Parodie auf tatsächlichen Begebenheiten beruht, bleibt fraglich. Ob die Wirkung des *Reigen* ähnlich wie bei Goethes Werther eine Welle von Folgehandlungen nach sich zog, ist derzeit nicht bekannt, wäre aber einer näheren Untersuchung wert. Zumindest aber lässt sich eine Verbindung zwischen dem Ehepaar Merores und der Ehe zwischen Arthur Schnitzler und seiner Frau Olga vermuten, die bereits nach langjährigen Differenzen gerade zur Probenzeit des *Reigen* eine erneute Krise durchlebten. Olga Schnitzler (geborene Waissnix) verließ kurz vor der *Reigen*-Premiere am 29. Jänner 1921 ihre gemeinsame Wiener Wohnung, wohnte für die nächste Zeit bei einer Freundin in München und forderte per Brief die Scheidung von Schnitzler.²⁶⁰ Abgesehen von solchen möglichen realen Vorbildern für Weils *Reigenereignis*, reagiert die parodistische Handlung zweifelsohne auf das Konzept der bürgerlichen Ehe anhand der skandalisierten *Reigen*-Aufführung. Der Text kann demnach neben der Schnitzler-Karikatur für den Concordia-Ball und den zahlreichen *Reigen*-Parodien im Kabarett- und Revuetheater als kompensatorischer Versuch gewertet werden, mit den Vorfällen um den *Reigen* 1921 gesellschaftlich umzugehen. Freilich stehen die Möglichkeiten zur Vermarktung des Gesellschaftsereignisses als plausible Begründung im Vordergrund. Dahinter ist aber eine mit Humor sublimierte gesellschaftliche Kränkung aufspürbar.

5.7. Skandalisierung und Verbot der Schaulust

Das gesellschaftliche Selbstbild, das vorerst noch mit Witz und Ironie zusammengehalten wird, erfährt im Laufe der weiteren Begebenheiten einen tiefen kulturellen und politischen Schock. Die Reibungsfläche wird sukzessive ideologisch aufgeladen. Eine zentrale Rolle spielt dabei die *Reichspost*, das Blatt des rechts-konservativen, katholisch orientierten Lagers. Bereits im Vorfeld wird die Aufführung politisch instrumentalisiert.

²⁵⁹ Ebd. S.9.

²⁶⁰ Schnitzler, Tagebuch vom 28. Jänner 1921, S.135.

Die Rezension, die der Redakteur Hans Brecka²⁶¹ nach dem Premierenabend verfasst, konstruiert schließlich eine Kampfansage, die die bereits offenkundige Hetze gegen Schnitzler, Bernau und die jüdischen Künstler in Wien verschärft.

Diesen 1. Februar 1921, diesen Tag, an dem es eine Wiener Bühne ungestraft wagen durfte, sich zum Schauplatze geilster pornographischer Literatur zu machen, den müssen wir uns gut merken. An diesen Tag werden wir die Behörden erinnern, wenn sie über den fortschreitenden Sittenverfall klagen. [...] Wir verlangen von den Behörden, die uns ja auch von dem Umsichgreifen einer Pest zu behüten die Pflicht haben, daß sie dieser volksvergiftenden Schmach sofort ein Ende bereiten. Wir verlangen es mit aller Strenge und werden gewiß nicht müde werden, auf Mittel zu sinnen, die diesem wahrhaftig gerechten Verlangen Nachdruck zu geben vermögen. [...] Mit dem *Reigen* hat Schnitzler das Theater, das uns ein Haus edler Freuden sein sollte, zu einem Freudenhause, zum Schauplatz von Vorgängen und Gesprächen gemacht, wie sie sich schamloser in keiner Dirnenhöhle abwickeln können. [...] Schnaufende Dickwänste mit ihrem weiblichen Anhang, der den Namen der deutschen Frau schändet, sollen sich jetzt dort allabendlich ihre im wüsten Sinnentaumel erschlaffenden Nerven aufkitzeln. Allein wir gedenken den Herrschaften das Vergnügen bald zu verleiden. [...] Schluß mit den *Reigen*-Aufführungen!²⁶²

Die beschriebene Szenerie entspricht nicht den vorliegenden Fakten. Vielmehr wird eine eindeutige Propaganda betrieben, die den *Reigen* politisch skandalisiert. Die Erregungsmomente sind aber wiederum eng mit dem verknüpft, was Auernheimer als Beklemmung feststellt. Die vehemente Argumentation gegen den *Reigen* bedient jene Assoziationen, die sie kritisiert. Hinter der vorgegeben Angst vor einem solchen Gesellschaftszustand, steckt die Lust, von einem solchen zu lesen oder einen solchen gar zu erleben. Diese Lust, die in den engen moralischen Grenzen der Zeit als Unlust bestimmt wird, wird gewaltsam unterdrückt. Wie gewaltsam ein solcher Akt sein kann, zeigt sich in den Tagen nach der Premiere.

Am 11. Februar 1921 wird im Parlament von den Sozialdemokraten ein Dringlichkeitsantrag im Nationalrat gestellt.²⁶³ Grund ist eine Weisung des christlichsozialen Bundesministers für Inneres, Egon Glanz, an die zuständige Magistratsabteilung der Stadt Wien, weitere *Reigen*-Aufführungen in den Kammerspielen zu unterbinden. Die Weisungsberechtigung liegt allerdings bei der Landesregierung und dem amtierenden sozialdemokratischen Landeshauptmann und Bürgermeister Wiens, Jakob Reumann.²⁶⁴ Es kommt zu einer emotional aufgeladenen Debatte in der Parlamentssitzung, in der von körperlichen Auseinandersetzungen berichtet wird.²⁶⁵ Ein Theaterstück wird zur „Staatsaffäre“, macht die rechtsstaatlichen Lücken der 1918 erstellten ersten österreichischen

261 Redakteur, Theaterkritiker, Erzähler und Kulturfunktionär. Publierte unter den Pseudonymen Hans Stiftegger (Verbindung zw. Stifter u. Rosegger), Hans Biederhofer sowie Christofer etliche Erzählungen, Romane und Theaterstücke. War Leiter der Christlichen Kunststelle im rechts-konservativen, klerikalen Ständestaat unter Dollfuß und Schuschnigg.

262 [Hans] B[recka]: *Reigen*. In: Die Reichspost (Wien), 1. Februar 1921. S.4.

263 Pfoser, Die Wiener Aufführung, S.127.

264 Ebd. S.121-125.

265 Ebd. S.127-128.

Verfassung deutlich und schreibt sich so in die Geschichte der ersten Republik ein. Die Presse von 1921 reagiert fassungslos. „Welche Schande für das Parlament, daß die Abgeordneten beinahe mit den Fäusten aufeinanderschlagen, alles aus Wut wegen der Aufführung des 'Reigen'!“, schreibt die *Neue Freie Presse* auf der Titelseite. Die irritierenden Vorfälle werden als „Groteske“ wahrgenommen, als „Satyrspiel nach der Tragödie“. Ein „schwarzer Tag des Parlaments“ sei es und eine „Schande“, die vor den künftigen Generationen nicht zu entschuldigen wäre. „Am besten wäre es, diese Sitzung aus den Protokollen des Parlaments auszulöschen“.²⁶⁶ Die *Reichspost* gibt dagegen den Ablauf der Sitzung teils im Wortlaut auf drei Seiten ausführlich wider und schreibt so ein gut nachlesbares Skript, ein Nachspiel, auch mit Regieanweisungen. Die Rollen sind hier klar verteilt. Es sei „das Verdienst des Landeshauptmannes Reumann, aus einer Schmutzkomödie eine sozialistische Haupt- und Staatsaktion gemacht zu haben.“ Drohend wird die „bodenständige christliche Bevölkerung“ beschworen, die es nie vergessen werde, dass „fremdrassige Theatermacher“ sich „gegenüber dem Willen des wirklichen Volkes als Herren aufzuspielen wagen dürfen“.²⁶⁷ Unverschleiert zeigt sich 1921 die stark antisemitische Diktion des rechts-konservativen Lagers. Innenminister Glanz tritt dabei als Führerfigur auf. „Beherrschtheit“, „Tatkraft“ und „Kaltblütigkeit“ würden ihn auszeichnen und die Sozialdemokraten „außer Rand und Band“ bringen. Drei sozialdemokratische Abgeordnete, so die Schilderung der Vorfälle,

drängen sich an die Ministerbank und schlagen tollwütig mit den Fäusten auf den Tisch vor Bundesminister Dr. Glanz. [...] Ihr Vordrängen weckt den Ehrgeiz anderer Genossen. Auch sie wollen ihre starken Seiten zeigen [...]. Sie balgen sich beinahe untereinander, an die Ministerbank herangekommen. Beschimpfungen werden laut. [...] Die christlichsozialen Abgeordneten versuchen, sich durchzudrängen, um den Minister vor Tätlichkeiten zu schützen. In der Mitte des Saales bildet sich ein drängender, stoßender Knäuel. Die akustische Belebung der Szene besorgen die Sozialdemokraten mit Bravour. [...] Steigerung der Entrüstung zur Empörung. Innigere Tätlichkeiten scheinen beinahe unvermeidlich. Doch es gelingt den Ordnern beider Parteien, die Streitenden zu trennen, bevor die Auseinandersetzung endgültig jenen Moment [!] annimmt, den die Sozialdemokraten beim Versammlungssprengen zu üben pflegen.²⁶⁸

Im Landtag setzt sich, nach Bericht der *Reichspost*, der „Skandal“ in regelrechten „Sturmszenen“ fort. „Wir erheben flammenden Protest“, soll es in einer der Wortmeldungen heißen haben. Und „mit erhobener Stimme“ wird an den Bürgermeister die Drohung gerichtet: „Hüten Sie sich und spielen Sie nicht mit dem Äußersten. Es gibt eine Gewalt, die sich stärker erweisen wird, als Sie.“²⁶⁹

266 Die Abgeordneten und der „Reigen“. Die Fortsetzung der Aufführungen trotz des Verbotes. In: *Neue Freie Presse* (Wien), 12. Februar 1921. S.1

267 Der Reigen um die Latrine. In: *Reichspost*, 12. Februar 1921. S.1.

268 Die Theateraffäre im Nationalrat. In: Ebd. S.2.

269 Der „Reigen“-Skandal im Wiener Landtag. In: Ebd. S.3.

Fünf Tage später zeigt sich diese Gewalt in der Rotenturmstraße und in den Kammerspielen. „Gesprengte 'Reigen'-Vorstellung“²⁷⁰, lautet die Schlagzeile am Titelblatt des *Neuen Wiener Journals* am 17. Februar 1921 in großen Lettern. Über die Vorgänge zwischen halb acht und halb neun des Vorabends, die zum Abbruch der Vorstellung, einer Räumung des Saals und einer Absage der Nachtvorstellung führten, liegen verschiedene Berichte vor. Die *Neue Freie Presse* schreibt in einem dreiseitigen Bericht von „Stinkbomben“ im Zuschauerraum, einem „Wasserstrahl“ aus dem bühnennahen Hydranten, „Prügelszenen“ im Parterre und in den Logen, mutwilliger Zerstörung der Theatereinrichtung und „Mißhandlungen“ am Publikum. Eine „wohlerwogene Planmäßigkeit“ stecke hinter der „Sprengung“ der Vorstellung und wäre nicht vergleichbar mit anderen Wiener Theaterskandalen.²⁷¹ Der Skandal um den *Reigen* erreicht seinen Höhepunkt. Die Ausführlichkeit der Berichterstattung zeigt einerseits die Fassungslosigkeit, andererseits wird der politischen Härte Ausdruck verliehen. Berichterstattung und Illustrationen evozieren Bilder von Chaos, Panik und Verrohung der Kultur. Die Vorgänge wirken wie von einem Augenzeugen geschildert, doch sind sie die Verdichtung verschiedener Aussagen und Mutmaßungen, die als Ganzes dem entsprechen, was die Leserschaft der *Neuen Freien Presse*, das Wiener Großbürgertum, in Erinnerung behält. Dieses *Reigen*-Ereignis wird zur Markierungsstelle für die Historisierung des Stücks. In den Worten der *Neuen Freien Presse* liest sich das folgendermaßen:

Die Aufführung war bis zu dem Dialoge „Junger Herr und junge Frau“ gediehen. Plötzlich hörte man von der Rotenturmstraße aus und aus dem Vorraum des Theaters schrille Sirenenpfeifen und laute Hurrarufe. Im oberen Teil der Rotenturmstraße und auf dem Fleischmarkt sowie auf dem Franz Josefskai hatten sich mittlerweile kleine Gruppen angesammelt, darunter eine Anzahl von Hochschülern und auch sonst zum Großteil jugendliche Leute [...]. Die Gruppen, die sich von beiden Seiten zusammenschlossen, mögen insgesamt etwa 600 Personen stark gewesen sein. Vor dem Theatergebäude versahen zehn Sicherheitswachleute den Dienst. Sie versuchten durch Bildung einer Kette dem Ansturm standzuhalten, wurden aber überrannt, und auch auf die Wachleute wurde mit Stöcken und Knütteln, welche die Demonstranten mit sich führten, losgeschlagen. [...] In der Vorstellung selbst waren schon während des dritten Dialogs einige Mißbilligungsrufe laut geworden. Während des vierten Dialogs wurde im rückwärtigen Teil des Zuschauerraumes eine Stinkbombe auf den Fußboden geworfen. [...] Die Türen des Theatersaales wurden geöffnet, um den üblen Geruch hinausströmen zu lassen. In diesem Augenblicke wurden aber auch schon die Rufe von der Straße aus hörbar und da begannen auch schon die im Theater als Zuschauer sitzenden Gesinnungsgenossen der Demonstranten, an ihrer Spitze jener als Nationalrat bezeichnete Theatergast, mit dem Skandale. Die im Theater befindlichen Teilnehmer an der Kundgebung, riefen die Worte: „Weg mit dem Schiebergesindel!“ Heraus mit dieser Schweinerei! Judenpack! und dergleichen mehr. [...] Mittlerweile hatten die von der Straße aus eingedrungenen Demonstranten einen neuen Sturm Lauf gegen die im Theaterfoyer aufgestellten, wenigen Wachleute unternommen. Dieses Beginnen war ihnen geglückt, sie überrannten nochmals den schwachen Wachriegel und stürmten unter lautem Geschrei und drohend ihre Stöcke schwingend mit Pfuirufen auf die Theaterleitung, auf den Autor des Stückes und auf das Publikum über die Treppen hinunter, teils in das Parterre, teils in die Logen. Der Ueberfall muß planmäßig organisiert gewesen sein, da die Demons-

270 Gesprengte 'Reigen'-Vorstellung. In: Neues Wiener Journal, 17. Februar 1921. S.1-2.

271 Sprengung der heutigen Vorstellung des „Reigen“. In: Neue Freie Presse, 17. Februar 1921. S.6.

tranten plötzlich sich des Theatersaales förmlich bemächtigt hatten. Von den Logen aus warfen sie zusammengeballte Papiere, die mit Teer getränkt waren, in den Zuschauerraum, und auch Eierschalen, deren Inneres mit Teer ausgefüllt war. Desgleichen wurden die Stühle aus den Logen in den Zuschauerraum sowohl als auch auf die Bühne geschleudert. [...] Eine förmliche Jagd wurde auf die Flüchtenden veranstaltet; Männer, die ihre bedrohten Frauen beschützen wollten, wurden verprügelt, viele von ihnen durch Hiebe mit Stöcken und mit Schlagringen verletzt, weibliche Theaterbesucher bei den Haaren zu Boden gerissen und geschleift. Während der Panik stürzten einige Personen zu Boden und wurden hier durch Fußtritte mißhandelt. [...] Während sich diese Szenen abspielten, hatte sich der Autor des Stückes, Artur [!] Schnitzler im Theater eingefunden. Die Panik wurde noch dadurch vergrößert, daß plötzlich ein dichter Wasserstrahl sich über den Zuschauerraum ergoß. Nach einer Darstellung soll ein diensthabender Feuerwehrmann den nächst der Bühne befindlichen Hydranten geöffnet haben. Nach einer anderen Darstellung aber ist dies durch einen Demonstranten geschehen [...]. Unterdessen hatte die Sicherheitswache aus der Wachstube in der Postgasse Verstärkung erhalten und unterstützt von den im Theater den Dienst versiehenden Feuerwehrleuten wie auch von den Bühnenarbeitern wurde an die Räumung des Saales geschritten. Als der Führer der Demonstranten, der Mann, der mit der Sirenenpfeife die Signale gegeben hatte, die Verstärkung der Wache bemerkte, gab er seinen Anhängern das Kommando zum Rückzug.²⁷²

Opfer und Täter sind in diesem Bericht klar verteilt. Von Außen dringt die Störung ins Innere des Theaters. Aber auch von Innen ist die Ruhe bereits unterlaufen worden. Von allen Seiten droht dem Publikum Unordnung, Zerstörung und Gewalt. Es ist mehr als ein Überfall in ein beliebiges Theater, der hier geschildert wird. Es ist der Einbruch der Anarchie in eine Gesellschaftsordnung. Das Bild dazu liefert das *Illustrierte Wiener Extrablatt* [!]. Auf der Titelseite der Ausgabe vom 18. Februar 1921 sind die Vorfälle in einer Illustration nachgezeichnet.²⁷³ Die Geschehnisse wirken unüberschaubar. Dicht gedrängt sitzt das Publikum im Zuschauerraum. Irritierte Blicke in den Gesichtern der Herren und Damen in Abendkleidung, die auf ihren Sitzen ausharren. Mehrere Männer drängen sich mit erhobenem Schlagstock durchs Parkett, mit offenen Mündern, uniform gekleidet in Mantel und Hut, wie „Gangster“ in einem Kolportagekrimi. Ein Zuschauer in einer vorderen Reihe beugt sich schützend über eine Dame. Von den Logen im ersten und zweiten Rang werden Stühle geworfen. Auf der Bühne werden drei der Schläger von einem Wasserstrahl zurückgedrängt. Welche Gesellschaftsordnung hier auf dem Spiel steht, wird sehr deutlich. Es ist der Einbruch von Kriminalität und Gewalt in einen Theaterraum der Hochkultur, die den Eindruck vermittelt, die gesamte Welt – oder zumindest ganz Wien – sei vom „Reigen-Skandal“ betroffen. Zieht man allerdings auch Tageszeitungen heran, die eher bildungsferne Leserinnen und Leser bedienen, relativiert sich dieses Bild. Die Berichterstattung über den Vorfall in der *Illustrierten Kronenzeitung* etwa, des auflagenstärksten Boulevardblatts, fällt vergleichbar gering aus. Das Titelblatt, schon zu dieser Zeit mit Titelbild, zeigt am 18. Februar 1921 keinen Theatertumult, sondern das Wetter: Heftiger Wind verweht die Röcke der Damen, die Geldschei-

272 Neue Freie Presse (Wien), 17. Februar 1921, S.7.

273 Illustriertes Wiener Extrablatt, 18. Februar 1921, S.1.

ne der Reichen und ein Flugzeug, das Wunderwerk der Technik, vom Himmel.²⁷⁴ Was sich in den Kammerspielen abspielt, findet in einer knappen Spalte Platz. Die *Reichspost* versucht den gewaltsamen Anschlag vom 16. Februar 1921 parteipolitisch als notwendige „Säuberung“ zu rechtfertigen. Die „Verhinderung der Aufführung“ sei die „Erfüllung einer allgemeinen Forderung des Volkswillens“ gewesen und der „Sturm“ der „jungen Burschen“ resultiere großteils aus einer Provokation einiger „Judenjünglinge“. Dass „dabei auch einige unschuldige Leute zu Schaden kamen“, sei, lapidar festgestellt, „erklärlich“.²⁷⁵

Die gewaltsame Unterbindung der *Reigen*-Aufführungen in Wien 1921, an deren gesellschaftlichem Umgang sich tiefe Schichten kollektiver Unsicherheit, Irritation und Krise spiegeln, zeugt an seiner radikalen Oberfläche von einem sich formierenden totalitären Regime, das sich wenige Jahre später im austrofaschistischen Ständestaat verwirklicht. In letztllicher Konsequenz des Wiener „*Reigen*-Programs“ und der darauf einsetzenden Welle weiterer antisemitischer Störaktionen im deutschsprachigen Raum²⁷⁶ erteilte Arthur Schnitzler als Autor immer weniger Theatern eine Aufführungserlaubnis für den *Reigen*. Ein tatsächliches Verbot liegt allerdings nicht vor. Vielmehr schreibt Schnitzler als Antwort auf Lizenzanfragen in den Jahren nach 1921 von der einstweiligen „Inopportunität“ einer Aufführung.²⁷⁷ Für Alfred Pfoser liegt die Vermutung nahe, Schnitzler habe damit seinen antisemitischen Gegnern nicht die Möglichkeit geben wollen, als gerechtfertigte Sieger aus den Gerichtsprozessen um den *Reigen* hervorzugehen. Eine „Doktrin“, so Pfoser, habe Schnitzler aus den Aufführungsverweigerungen allerdings nie gemacht.²⁷⁸ Im Gegenteil: Noch 1930 soll Schnitzler auf die Anfrage eines Pariser Theaters, das den *Reigen* plante, zustimmend reagiert haben, wie Pfoser berichtet.²⁷⁹ Ob diese Aufführung tatsächlich realisiert wurde, bliebe noch zu recherchieren. Schnitzler stirbt 1931. Die deutschsprachigen Verwertungsrechte seines umfangreichen Werks samt *Reigen* gingen an Schnitzlers Sohn Heinrich über. Es müsste genauer nachvollzogen werden, inwieweit Heinrich Schnitzler die Einschätzung seines Vaters über die „Inopportunität“ eines *Reigen* am Theater weiterführte, oder ob in späterer Folge ein tatsächliches Verbot ausgesprochen wurde.

274 Illustrierte Kronen-Zeitung, 18. Februar 1921, S.1.

275 Sturm gegen die „*Reigen*“-Aufführungen. In: *Reichspost*, 17. Februar 1921. S.5.

276 Alfred Pfoser: *Reigen*-Aufführungen an anderen Orten. In: Pfoser / Pfoser-Schewig / Renner: Schnitzlers „*Reigen*“. S.175-183.

277 Alfred Pfoser: Die „Inopportunität“ von *Reigen*-Aufführungen. In: Pfoser / Pfoser-Schewig / Renner: Schnitzlers „*Reigen*“. S.185-194.

278 Ebd. S.191.

279 Ebd. S.192.

Aus retrospektiver Sicht ist es jedenfalls bemerkenswert, wie selbstverständlich in der Erinnerung an den *Reigen* von einem „Verbot“ des Stücks überhaupt die Rede ist, gerade wenn es tatsächlich nie dazu gekommen war. Die postulierte offizielle Abwesenheit des Stücks von den Theaterbühnen im deutschsprachigen Raum und in vielen anderen Ländern erweckt den Eindruck einer Selbstzensur. Es fehlte vermutlich lange Zeit der Mut, das Wagnis *Reigen* erneut in die Tat umzusetzen. Ein stilles Einverständnis kann vermutet werden, zumindest in den Jahren nach 1945. Ein Unterlassen nährt langfristig ein Schweigen, eine Lähmung, eine Blindheit. Das unklare Verbot des *Reigen* ist damit prägender Bestandteil seiner ambivalenten Erinnerung. Kein Vergessen des Stücks mag eingesetzt haben, mehr ein Verdrängen ungewollter Ereignisse, eine Vermeidung von weiteren schmerzhaften Reizungen, ein inneres Verbot der Schaulust. Im Sinne der Psychoanalyse Freuds repräsentiert der *Reigen* womöglich auf wahrnehmungstheoretischer Ebene ein gesellschaftliches Trauma: die Krise eines bürgerlichen Begriff des Zuschauens im Theater. Die Restriktion von Sehgewohnheiten löscht keineswegs den Wunsch zu sehen aus, sondern nährt vielmehr die Assoziationskraft und Vorstellung dessen, worauf der Blick versperrt ist. Die Schaulust am *Reigen* setzt eine diffuse Erinnerungsfantasie frei, ein unbewusstes Archiv, anhand dem sich kollektive Mechanismen der Erinnerung festschreiben.

6. Der *Reigen* als „Archiv der Schaulust“

Die österreichische Erstaufführung von Schnitzlers *Reigen* in Wien 1921 wurde im vorigen Kapitel einer historiografischen Analyse unterzogen. Untersuchungskategorie war dabei der Begriff der Schaulust. Es wurde ersichtlich, wie differenziert die Haltungen gegenüber den *Reigen*-Aufführungen ausfallen. Die in der *Reigen*-Forschung maßgebliche Einschätzung, das Skandalöse an dem Stück sei rein eine politische Skandalisierung, stellt sich somit nach der Darstellung des Schau-Ereignisses etwas komplexer dar. Die zeitgenössische Rezeption bzw. die Archivierung dieses geschichtsträchtigen Vorfalls lässt sich unter der Kategorie der Schaulust auf verschiedenen, einander beeinflussenden aber auch abgrenzenden Ebenen nun modellhaft zusammenfassen. So stehen dabei Positionen einander gegenüber, die den Reiz des *Reigen* etwa auf ökonomische, politische, ästhetische oder auch psychologische Grundbedingungen beziehen. Wenn nun die Erinnerung an Theaterereignisse, wie es Friedemann Kreuder in seinem Verständnis von Theaterhistoriografie feststellt, stark an derartige Bezugsmodelle geknüpft ist, dann leistet eine genauere Differenzierung dieser Bezugsrahmen eine Annäherung an das, was mit dem Begriff der „kulturellen Erinnerung“ prinzipiell ausgesagt werden will; nämlich die Tatsache, dass Erinnerungen sowohl auf individuelle als auch kollektive Weise stark von den jeweiligen gesellschaftlichen Erinnerungsrahmen abhängen. Folgt man nun der Forschungsfrage dieser Arbeit, nämlich welche Erinnerungsrahmen die Rezeption des *Reigen* prägen, so lassen sich für die Erstaufführung in Wien 1921 folgende Ebenen benennen: kulturpolitische, sozioökonomische, theaterästhetische, psychohygienische sowie performative. Innerhalb dieser Bezugsmodelle stellt sich die Frage nach den Bedingungen sowie nach der Geschichtlichkeit von Erinnerung. Denn inwiefern gelten historische Bezugspunkte über einen konkreten Ort und eine bestimmte Zeit hinaus? Es geht schließlich auch um die Frage nach Kontinuitäten und Brüchen von Erinnerungsrahmen.

6.1. Kulturpolitische Erinnerungsrahmen

Innerhalb „kulturpolitischer Erinnerungsrahmen“ werden Bedingungen ersichtlich, welche die politische Bedeutung des *Reigen* auf der Bühne vorbestimmen. Theater bedarf

als öffentliche Institution einer politischen Legitimation. Die Kulturpolitik der ersten Republik ist stark von der parteipolitischen Auseinandersetzung des rechten und linken Lagers geprägt. Der *Reigen* wurde in den Kammerspielen des Deutschen Volkstheaters inszeniert, das wiederum als räumlich größtes Privattheater Wiens eine bedeutende Stellung einnahm. Die Leitung des Volkstheaters wurde vom rechts-konservativen, antisemitischen Lager als „jüdisches Haus“ diffamiert. Es wurde ausreichend aufgezeigt, wie sehr die Kritik an den *Reigen*-Aufführungen von diesen politischen Bestrebungen instrumentalisiert wurde. Das *Reigen*-Verbot lässt sich als Folge einer politisch motivierten Strategie nachweisen – als Resultat einer rechts-konservativen Hetze, die in Form eines gewalttätigen Anschlags auf die *Reigen*-Aufführungen am 16. Februar 1921 einen exponierten Erinnerungsplatz innerhalb der Geschichte der ersten österreichischen Republik einnimmt. Auf dieser Ebene lässt sich die *Reigen*-Rezeption, wie jene von Hans Brecka, als Instrument einer Ideologie entlarven, die bereits auf die spätere austrofaschistische Diktion verweist.

Soweit folgt diese Arbeit im Grunde der eingangs dargestellten Forschungsarbeit von Pfoser/Pfoser-Schewig/Renner. Die innenpolitische Krise, die anhand des Umgangs mit dem *Reigen* erstmals nach der 1918 verabschiedeten ersten österreichischen Verfassung ersichtlich wurde, kann so als Krise der österreichischen Demokratie verstanden werden. Wenn ein Theaterereignis im Parlament zu heftigsten, auch körperlichen Auseinandersetzungen Anlass bietet, keimt hier bereits das Versagen des Parlamentarismus auf, der von Lagermentalitäten instrumentalisiert wird. Kulturpolitik ist in diesem Machtspiel zwischen rechts und links eine wirkungsvolle, ideologische Waffe, besonders in Gesellschaften, die sich als „Kulturnation“ definieren. Für die Erinnerung an den *Reigen* von 1921 hat das maßgeblichen Einfluss. Die Schnitzler-Rezeption zeigt, wie politische Wertung auf den literarischen Kanon wirkt. Die literaturgeschichtliche Einschätzung des *Reigen* war in Österreich bis in die 1980er Jahre eine diffamierende. Erst durch eine Aufwertung von außen erfährt das Werk eine innenpolitische Bedeutung. Im Zuge einer Auseinandersetzung mit der austrofaschistischen und nationalsozialistischen Vergangenheit, so scheint es, kann nun auch der „*Reigen*-Skandal“ für Österreich neu positioniert werden. Innerhalb der gegenwärtigen Bedeutung von Schnitzler als international rezipierter „Klassiker“ öffnet sich das Skandalöse aus retrospektiver Sicht einem „nostalgischen“ Potential, womit es die ehemalige Brisanz verliert und kulturpolitisch tragbar wird. In diesem Sinne wird der Umgang mit dem *Reigen* vergleichbar mit der heutigen Bewertung der „Wiener Moderne“ in der Malerei. Besonders Egon Schiele und

Gustav Klimt prägen das Bild eines anrühigen Wiens um 1900. Das Wieder-Erinnern des „Theaterskandals“ um den *Reigen* trägt auf ähnliche Weise zur Festigung dieser neuen Identität bei. Was einst staatspolitische Rechte in Frage stellte und gesellschaftliche Wertvorstellungen irritierte, leistet nun seinen Beitrag zur Positionierung der Kulturation. Da sich Erinnerung im Theater als Gefüge von Handlung, Ort und Zeit erweist, bedienen gerade identitätsstiftende Theaterorte, wie Staatstheater und Nationaltheater, die Bewahrung und Erhaltung dieser Form von Erinnerung. Innerhalb eines kulturpolitisch perspektivierten Erinnerungsrahmens werden diese Strategien beschreibbar und mit alternativen Erinnerungstendenzen vergleichbar.

6.2. Sozioökonomische Erinnerungsrahmen

„Sozioökonomische Erinnerungsrahmen“ umfassen Bedingungen, welche das wirtschaftliche Interesse am *Reigen* prägen. Die Aufführungen des *Reigen* stehen 1921 in engem Zusammenhang mit dem Theaterbetrieb der ersten Republik in Österreich. Wirtschaftliche Konkurrenzfähigkeit, das Bedienen einer unterhaltungsorientierten Schaulust und künstlerisches Wagnis kennzeichnen den Spielplan der Kammerspiele unter der Direktion Bernau. Dieses Umfeld macht verständlich, wie sehr das Unternehmen, den *Reigen* auf die Bühne zu bringen, zum umstrittenen Schau-Ereignis wird. Theater ist Teil eines Kunstmarkts und gerade im Fall des *Reigen* wird der Schauwert des Stücks vermarktet. Das Skandalöse kann als Sensation verkauft werden. Das beeinflusst nicht nur die Produzenten, die im Theatergeschäft arbeiten, sondern auch das Publikum, das ein Marktverständnis mitträgt, in dem Kunst aus Angebot und Nachfrage hervorgeht. Die Exklusivität, die Theatermacher anpreisen, wird im Gegenzug auch verlangt. Schaulust, die sich aus erotischen wie sexuellen Publikumserwartungen generiert, spielt dabei mit der Grenze zur Pornografie. Das Geschäft mit der Schaulust ist Teil der Marktstrategie der Kammerspiele. Direktor Alfred Bernau setzt den *Reigen* in eine Reihe anderer „Skandalstücke“ und provoziert mit Angeboten, die insbesondere für männliche Erwachsene zu hohen Preisen Exklusivität versprechen. Diese produzierte Schaulust reagiert zu einem Großteil auf spezifisch patriarchale Sexualfantasien. Die bürgerliche Männlichkeit steigert damit ihre Potenz weniger auf sexueller als auf kapitalistischer Ebene und stärkt implizit ihren gesellschaftlichen Status, der nicht zuletzt Thema der dramatischen Struktur im *Reigen* ist. Der *Reigen*, der inhaltlich eine Hierarchie von gesellschaftlichen Typen vorführt, mag zwar eine selbstkritische Reflexion erlauben, ist

als Schau-Ereignis jedoch selbst Teil einer sozialen Unterhaltungshierarchie. Die Investitionskraft seines männlichen Zielpublikums bestimmt die Wertung des *Reigen* als kostspielige Vergnügung nicht unwesentlich.

Der ökonomische Wert eines Theaterstücks beeinflusst darüber hinaus also seine soziale Bewertung. Die Rezeption des *Reigen* vollzieht sich in bestimmten sozialen Bereichen, jenen nämlich, die Zutritt zum Ereignis haben und jenen, denen der Zutritt verwehrt wird. Oft werden dabei die gesellschaftlichen Bereiche übersehen, die an bestimmten Erinnerungen wenig oder überhaupt nicht partizipieren. Es ist nicht anzunehmen, dass die gesamte Bevölkerung Wiens den „*Reigen*-Skandal“ wahrgenommen hat. Theaterskandale sind nicht zuletzt Skandale der Eliten und ihrer Gegner. So sind die Hauptakteure in der Rezeption des *Reigen* einerseits das Wiener Besitz- und Bildungsbürgertum, andererseits die Parteiorganisationen des deutschnationalen, katholisch-konservativen sowie sozialistischen und kommunistischen Lagers samt ihrer journalistischen Presseorgane. Die sozioökonomische Bezugsebene zeigt die Grenzen von Erinnerungsarealen mitunter auch auf sehr topografische Weise. Die Auseinandersetzungen des *Reigen* können durchaus auch als sozialer Konflikt zwischen dem ersten Wiener Bezirk und den Außenbezirken gelesen werden. Eine markante Grenze bildet dabei der Ring, der die innere Stadt mit ihren Theatern und Unterhaltungsstätten nicht nur verkehrstechnisch, sondern auch sozial abgrenzt. So sammelt sich die vom rechts-konservativen Lager organisierte Truppe von *Reigen*-Gegnern, welche die Aufführung am 16. Februar 1921 gewaltsam unterbrechen, am Franz-Josef-Kai, an der Grenze zur Innenstadt, und dringt durch die Rotenturmstraße zu den Kammerspielen vor. Nach den brutalen Vorfällen im Theatergebäude zerstreut sich die Menge wieder Richtung Außenbezirke.

Bis heute sind *Reigen*-Produktionen von einem marktorientierten Schauwert geprägt, der bestimmte Gesellschaftskreise anspricht. In einer veränderten medialen Wahrnehmung vermittelt sich die Schaulust am *Reigen* zwar auf andere Weise, passt sich an die jeweiligen Medienformate an, aber stellt dennoch eine Konstante innerhalb der Rezeptionsgeschichte des Stücks dar. So sehr Nacktdarstellungen und das damit einhergehende Versprechen sexueller Anblicke auf der Bühne oder im Film zu Zeiten Schnitzlers Neugierde und Abneigung provozierten, so sehr trifft das auch auf den gegenwärtigen Umgang mit der Vermarktung von Sexualität in der Kunst zu. Oft zeigen sich Tendenzen, die aus retrospektiver Sicht schwer nachzuprüfen sind – etwa die Verbindungen des *Reigen* zu Pornografie und Prostitution – in Analysen der Gegenwart deutlicher. Begreift man die Aufführungsstrategien des *Reigen* im 21. Jahrhundert also im Wechsel-

spiel von hochkultureller Abgrenzung und popularkulturellem Unterlaufen dieser Grenzen, so sind damit ebenso sozioökonomische Tendenzen für den *Reigen* von 1921 beschrieben.

6.3. Theaterästhetische Erinnerungsrahmen

Mit „theaterästhetischen Erinnerungsrahmen“ sind Bedingungen gemeint, welche die Ästhetik des *Reigen* auf der Bühne vorbestimmen. Die Rezeption des Stücks ist auf dieser Ebene etwa davon geprägt, wie mit Nacktheit, Erotik, Sexualität in theatralen Vorgängen um 1920 innerhalb eines bestimmten Theaterbegriffs umgegangen wird. Die Inszenierung in den Kammerspielen unter Mitwirkung Schnitzlers folgt in der szenischen Umsetzung zwar den Vorgaben des Zensurbeirates und vermeidet offensichtliche Erotik und sexuelle Handlungen. So wird anstelle der Gedankenstriche, die im Text den Sexualakt markieren, in der Inszenierung die Bühne verdunkelt. Dennoch löst die Tatsache, dass der *Reigen* am Theater stattfindet, Enttäuschung, Unverständnis, Irritation und Wut aus. Daraus resultieren widersprüchliche Urteile, wie jenes, dass der *Reigen* aus seiner Dramaturgie heraus kein geeigneter Theatertext, aber als Lesetext dennoch Teil eines literarischen Kanons sei. Das skandalöse Potential, das mögliche Bühnenästhetiken von *Reigen*-Aufführungen bedienen könnten, wird durch dieses kunsttheoretische Argument nicht nur gehemmt, sondern im Grunde unterdrückt. Dahinter stecken tiefgreifende, gesellschaftliche Ängste vor dem Verlust identitätsstiftender Sehgewohnheiten. Besonders in der Berichterstattung der *Neuen Freien Presse*, die als Meinungsmacher eines großbürgerlichen Klientels gelten kann, drückt sich die Reizung von Wahrnehmungskonventionen aus. Neben Eingeständnissen, die den *Reigen* auf der Bühne als peinlich und beschämend empfinden, sind Kränkungen bürgerlicher Identitäten aufspürbar. Symptomatisch für dieses Argumentationsmuster steht die Kritik von Raoul Aurnheimer, die sich einem bürgerlichen Theatermodell verpflichtet sieht. Dem gegenüber wird mit der ästhetischen Setzung des Spielplans in den Kammerspielen ein durchaus progressiver Theaterbegriff verhandelt. Direktor Alfred Bernau mag neben einem klaren Geschäftskalkül somit auch eine ästhetische Provokation und auch Innovation verfolgt haben. Gerade die Einschätzung von Eduard Castle zeigt diese starke Auseinandersetzung mit einem „modernen“ Theatermodell. Insofern lässt sich die Schaulust am *Reigen* auf einer theaterästhetischen Bezugsebene im Spannungsfeld eines Wahrnehmungsdiskurses verstehen. In Anschluss an Friedrich Lehmanns These, das Paradigma

der „Vierten Wand“ sei vor allem eine Verschiebung von gesellschaftlichen Kommunikationsformen, lässt sich der *Reigen* als visuelle Reizung eines Zuschauermodells beschreiben. Was Bernau in den Kammerspielen in Ansätzen versucht, ist eine Ästhetik zu erproben, welche das traditionelle Verständnis der „Vierten Wand“, als Abgrenzung zu einem Kunstraum, stört. Die Störung ereignet sich im *Reigen* an wiederkehrender Bruchstelle der Handlung, die eine Verdunkelung der Bühne nach sich zieht und damit einen durchlässigen Assoziationsraum öffnet. Würde allerdings diese Verdunkelung nicht stattfinden, hätte die schauspielerische Darstellung alle Mühe die Künstlichkeit der Szene aufrecht zu erhalten, da ein sexueller Realismus in den zeitgenössischen Theaterpraktiken keinen Platz hat. Die offensive Darstellung von Sexualität findet an jenen Bühnen statt, die gerade nicht als öffentliche Institutionen einer Hochkultur gelten. Am *Reigen* verschwimmen so die Grenzen zwischen privater und öffentlicher Vorstellung.

Dieser Wahrnehmungskonflikt prägt wiederum die Erinnerung an den *Reigen*. Private Erinnerungen lassen intime Gedanken zu. Ein öffentliches Erinnern, wie es ein kollektives Erinnern ist, steht vor der Notwendigkeit, zwischen vertretbaren Ästhetiken auszuwählen. Das Erinnerungsbild, das vom *Reigen* entsteht, hängt dabei mit jener Vorstellung zusammen, die man den 1920er Jahren in Wien allgemein zuschreibt. Der Topos der „wilden Zwanziger“, der zumeist für eine exzessive, städtische Vergnügungskultur steht, trägt auch dem *Reigen* von 1921 den Hauch des Obszönen zu. Sieht man sich die tatsächlichen Bühnenfotos der Aufführung an, spielt sich der ästhetische Konflikt auf einer Ebene ab, die mit gegenwärtigen Sehgewohnheiten nur wenig zu tun hat. Schaulust bedeutet in den 1920er Jahren etwas anderes als im 21. Jahrhundert. Was der Blick auf Wahrnehmungsprozesse dabei hervorbringt, ist die Geschichtlichkeit des Schauens, die auch auf gegenwärtige Theaterformen Einfluss nimmt. Die dramaturgische Struktur des Stücks stellt gegenwärtige Inszenierungen vor die selben Fragen wie noch Schnitzler selbst. Die Grenzen der Ästhetik des Sexuellen verschieben sich zwischen 1921 und 2011 zwar – das steht außer Zweifel – dennoch bleibt die Grenze der Darstellbarkeit im theatralen Raum bestehen. Das Spiel der Sexualität bleibt ein Spiel. Die Lust am Zuschauen erhebt den Anspruch, wie Freud es feststellt, im Rahmen der Kunst vor ihrer Scham bewahrt zu werden. Das, was trotz alledem am *Reigen* bis heute reizt, ist das Ausloten dieser Wahrnehmungsgrenze.

6.4. Psychohygienische Erinnerungsrahmen

Auf der Ebene „psychohygienischer Erinnerungsrahmen“ lassen sich Bedingungen thematisieren, welche Theater als affektiven Vorgang prägen, etwa jene, die der Psychoanalytiker Léon Wurmser als „theatophile“ bzw. „délophile“ Schamaffekte beschreibt. Es wurde gezeigt, wie sehr die gesellschaftliche Auseinandersetzung mit den *Reigen*-Aufführungen in Wien 1921 psychoanalytische Denkweisen widerspiegelt, besonders jene von Sigmund Freud. Der *Reigen* wird demnach als Bühnenereignis verständlich, das nicht nur auf politische, ökonomische oder ästhetische, sondern damit verbunden auch auf psychologische Widerstände stößt. Gerade die aufklärerische Kritik Richard Guttmanns, die sich mit psychoanalytischen Argumenten gegen die Schaulust im Theaterbetrieb nach dem ersten Weltkrieg richtet, folgt historischen Konstanten, die erotische visuelle Reize als „unkulturell“, triebhaft und schamlos abwerten. Auf ähnliche Weise beschreibt auch Raoul Auernheimer die Zuschauersituation in den *Reigen*-Rezensionen als peinlich und beschämend. Tatsächlich ähneln sich Guttmann und Auernheimer in ihrer Denkweise. Beide schreiben für die *Neue Freie Presse* und vertreten Positionen des Wiener Großbürgertums. Beide blicken auf ein vergangenes Wien und eine untergegangene Kultur zurück. Auernheimer verteidigt die „Welt von Gestern“ mit kunsthistorischen Argumenten. Er bürgt für eine Kanonisierung „wahrhafter“ Kunst. Guttmann versucht eine psychoanalytische Rechtfertigung. Kunst sei kein Massenphänomen. Dort, wo Schaulust und Voyeurismus die Wahrnehmung bestimme, sei „Unkultur“. Guttmann reagiert damit auf spürbare Phänomene seiner Umwelt. Schaulust gilt zu diesem Zeitpunkt bereits über Freuds Theorie hinaus als psychisches Krankheitssymptom einer Gesellschaft. Die Rezeption der *Reigen*-Aufführungen bedient sich in den besprochenen Zeitungskritiken ebenfalls psychoanalytischer Zuschreibungen. Der Anblick sei u.a. lüstern, aufkitzelnd, schnaufend, geil, erregend, exzessiv, anstößig, schandhaft, schamlos, giftig, beklemmend, ohnmächtig und verlogen. Dagegen stünde der schöne, verinnerlichte, genüssliche, sittliche, wahrhafte und auch private Blick auf Kunst. Diese Gegenüberstellung vereinfacht zwar die Positionen, die in den dargestellten Wertungen des *Reigen* vorliegen, zeigt allerdings eine unbestreitbare Tendenz: Die Wahrnehmung des fremden und eigenen Körpers wird als unangenehm empfunden. Schweißausbrüche, Atemnot, nervliche Erregung reizen an den körperlichen Oberflächen und verweisen auf psychische Kränkungen. Der Anblick des nackten Körpers scheint um 1920, trotz der starken Präsenz von Nacktdarstellungen im Unterhaltungsbereich, dennoch gesellschaft-

lich tabuisiert zu sein. Oder steht dieser vermeintliche Widerspruch für eine notwendige Bedingung kulturellen Schamempfindens? Zeigen sich lustbetonte Schaubedürfnisse nicht trotz, sondern gerade wegen unangenehmer Tabus? Das Wechselspiel zwischen Lust und Unlust ist kein eindimensionales. Gerade in seiner Uneindeutigkeit liegt sein Reiz. Mit Freud findet dieses Verhältnis, das menschliches Verhalten maßgeblich mitbestimmt, sein Prinzip.

Die Lust am Zuschauen erhebt den Anspruch, wie Freud feststellt, im Rahmen der Kunst vor ihrer Scham bewahrt zu werden. Das, was am *Reigen* reizt, so kann man nun argumentieren, ist das Ausloten dieser Schamgrenze, die Darstellende wie Zuschauende betrifft. Die erwähnten Beispiele eines humoristischen und parodistischen Umgangs mit dem *Reigen*, wie z.B. die Karikatur am Wiener Concordia-Ball kurz vor der Premiere, spielen dabei eine kompensierende Rolle. In der fortschreitenden medialen Skandalisierung des *Reigen*, die von der *Reichspost* stark forciert wird, steigert sich, so kann man psychoanalytisch folgern, die Reizung zu Aggression. Die Parlamentsdebatte um den *Reigen* erscheint als letztes Ringen um eine vernünftige Lösung, ehe die Stürmung der Vorstellung am 16. Februar 1921 zu einem gewaltsam erzwungenen Boykott führt. Die ausführlichen Zeilen in der *Neuen Freien Presse* spiegeln ein traumatisches Ereignis wider, das in die Geschichte der ersten Republik eingeht. Das *Reigen*-Dilemma, wie es Pfoser/Pfoser-Schewig/Renner bezeichnen, wird in dieser Hinsicht zum *Reigen*-Trauma. Die Erinnerung an dieses Trauma hat damit vor allem den Sinn, das Traumatische, das Unangenehme, die Unlust zu verarbeiten und als Lust zu kompensieren. Somit erhält das Skandalöse seine wiederkehrende Berechtigung. Die Lust am *Reigen* ist ein Verarbeiten skandalöser Gedanken, Empfindungen und Erregungen. Um mit Derrida zu sprechen, wird dieses neurotische Archiv des *Reigen* zum „Archiv-Übel“: das Skandalöse wiederholt sich, gerade weil es nicht vergessen werden kann.

6.5. Performative Erinnerungsrahmen

Innerhalb der Kategorie „performativer Erinnerungsrahmen“ lässt sich Erinnerung schließlich als theatrales Phänomen beschreiben, das sich im Spannungsfeld von transitorischen, aber reproduzierbaren Handlungen vollzieht. Im Widerspruch zwischen Einmaligkeit und Wiederholbarkeit von Theater steckt das Potential einer Anwendung subjektiver, erfahrungsbezogener Erinnerungen für objektive, historiografische Erkenntnisse. Denn das körperliche und geistige Vollziehen von Wiederholungen, hinterlässt kol-

lektiv überlieferte Strukturen und Formen, die langfristig identitätsstiftende Funktionen für Gesellschaften übernehmen.

Schnitzlers *Reigen* bildet eine solche Struktur, die in dieser Arbeit mit dem Begriff „Archiv“ als historisches Prinzip verdeutlicht wird. Die Funktionsweise des „*Reigen-Archivs*“ ähnelt tiefenpsychologischen Strategien, die Freud an unbewussten Erinnerungsprozessen zeigt: das „Archiv der Schaulust“ bildet nicht nur eine historisch nachweisbare Sehnsucht nach bestimmten, visuellen Seherfahrungen ab, sondern generiert zugleich einen Wunsch danach. Für Freud tragen Wiederholungen die Bedeutung des Wieder-Erlebens und Wieder-Erinnerns in sich. Das Nicht-Vergessen-Können traumatischer Bruchstellen – wie jene, des Verlustes von Liebe, Zuneigung, Sicherheit und auch Identität – findet im *Reigen* nicht nur inhaltlich statt, sondern ist gleichsam in die dramatische Form des Stücks eingeschrieben. Zehn Figuren beginnen ein sich wiederholendes Wechselspiel und erleben ihre Bruchstellen als sexuelle Austauschbarkeit aufs Neue. Das ist die Dynamik des Stücks, sozusagen das Drehmoment des *Reigen*. So wird der *Reigen* ursächlicherweise zum symbolischen Kreistanz. Er trägt die Anlagen einer kreisförmigen Ästhetik in sich, die zugleich als Sinnbild seiner neurotischen Erinnerungsstruktur gedacht werden kann. Die Drehung gibt den Takt der monotonen Bewegungen im dargestellten Geschlechtsakt vor. Der triebhafte Zyklus kommt nicht zur Ruhe. Das „Ewig-Gleiche“, der „ewige“ *Reigen*, treibt doppelbödig voran: leichtfüßig-melancholisch, lustvoll-schmerzlich, lebenswütig-zwanghaft. Die Kreismetapher verbindet Lust und Unlust zugleich. Aus diesem Blickwinkel wirkt auch der *Reigen* wie eine stets wiederkehrende Erinnerungsschleife. In *Jenseits des Lustprinzips* trifft Freud Aussagen, die wiederum einen unbewussten *Reigen* der Lust beschreiben. Das Zwanghafte, das der festgestellten Wiederholung, dieser triebhaften Kreisbewegung anhaftet, setzt sich in seinen szenischen Umsetzung fort. Der *Reigen* wird zum Erinnerungsbild. Es liegt nahe, Schnitzlers *Reigen* in seinen szenischen Transformationen im Kreis routieren zu lassen – das liegt im *Reigen* als Kreistanz begründet. Aber was sich damit formt, ist eine Erinnerungsschleife. Die Form des Kreises, den jeder *Reigen* im Sinne eines Kreistanzes einnimmt, drängt sich somit als Erinnerungsform und szenische Form gleichermaßen auf. Die Bedeutung einer zwingenden räumlichen Ordnung ist nicht allein eine Frage möglicher szenischer Realisierungen, sondern eine Frage der möglichen Wahrnehmung von Erinnerungen. Freuds Gedächtnistheorie dient damit nicht nur als Brücke für dramaturgische Mechanismen im *Reigen*, sondern der „triebhafte Erinnerungszyklus“ verortet sich innerhalb seiner Rezeptionsgeschichte als vermeintlich „neurotisches Syn-

drom“. Anstatt eines Vergessens tritt eine permanente Re-Impression, nach Derrida, oder eine Überschreibung, nach Freud. In der *Notiz über den Wunderblock* schreibt Freud von den Schichten des Archiv-Systems. Neuerliche Realisierungen des *Reigen* können nicht von einer unbeschriebenen Erinnerungsbasis ausgehen. Vielmehr findet eine Überlappung von alten Schichten durch neue statt. Erinnerung wird somit als Vollzug einer Wiederholung zum Akt der Erneuerung.

Nimmt der *Reigen* seinen Platz im performativen Erbe einer Gesellschaft ein, so tut dies auch Theater als Gesamtes. Als performatives Archiv vollzieht Theater eine permanente kulturelle Neudeutung und etabliert, obwohl es nur im Moment stattfindet, Systeme der Wiederholung. Insofern zeugt Theater von kulturellen Identitäten und wird zum immateriellen Erbe von Gesellschaftssystemen. Spricht man von der notwendigen Erhaltung von Kulturgut, so umfasst dies Bereiche weit über manifeste Erinnerungsinhalte wie Theatergebäude oder Textsammlungen hinaus. Theatergeschichte erhält sich in gegenwärtigen Aktualisierungen historischer Stücke auf implizite Weise – etwa in der Lust auf immerwährenden Skandal.

7. Zusammenfassung

Innerhalb der Theatergeschichte nimmt Arthur Schnitzlers *Reigen* eine Sonderstellung ein, da er in permanentem Zusammenhang mit Skandalen, Zensuren, Verboten und gleichzeitiger Neugierde, ästhetischer Herausforderung und Sensation steht. Seit der Entstehung des Texts wird dem *Reigen* das Potential des Skandalösen zugeschrieben – ein Skandaldiskurs, der bis heute anhält und gegenwärtige Rezeptionen sowie Bearbeitungen maßgeblich prägt. In seiner dramaturgischen Struktur liegt der besondere szenische Reiz des Theaterstücks: zehn Figuren treffen in zehn Szenen aufeinander, um Sex zu haben, und vollziehen somit einen kreisförmigen *Reigen* der Sexualakte. Dieses szenische Getriebe, das die Grenze zwischen Enthüllung und Verhüllung, Sensation und Zensur, Kunst und Pornografie sowie Lust und Aggression umspielt, verhandelt in dramatischer Weise ein Handlungsprinzip des Menschen, das als „Lustprinzip“ (Sigmund Freud) eine unbewusste Reizfläche für unterdrückte Wünsche bietet, und reiht den *Reigen* im Sinne dieser Arbeit in ein „Welttheater der Scham“ (Hans-Thies Lehmann). Theaterhistorisch wird der „Anstoß“ des Skandalösen im *Reigen* allerdings vorrangig an der gewalttätig boykottierten Wiener Erstaufführung 1921 festgemacht, die vom rechtskonservativen, klerikalen Lager für eine antisemitische Hetze instrumentalisiert wurde. Am Abend des 16. Februars 1921 stürmten bewaffnete *Reigen*-Gegner das Theater (die Kammerspiele des Deutschen Volkstheaters), was als *Reigen*-Progrom in die Theatergeschichte einging und noch heute für die erste Republik in Österreich eine wichtige Markierungsstelle darstellt. Zweifelsohne bestätigte sich die politische Bedeutung des *Reigen* auch in dieser Untersuchung als ein Theaterstück, das innerhalb der Republiksgeschichte Österreichs für ein „Dilemma der neu entstandenen Demokratien“ (Alfred Pfoser, Kristina Pfoser-Schewig, Gerhard Renner) steht. Die überraschende Beobachtung dagegen, wie sehr sich die künstlerische *Reigen*-Rezeption bis zu heutigen Realisierungen in Theater, Film, Fernsehen, Internet, etc. nicht an der Aufarbeitung der geschichtlichen Quellen, sondern am szenischen Reiz des *Reigen* abarbeitet, veranlasste zur Vermutung, das Skandalöse nicht an historischer, sondern an historiografischer Stelle aufzusuchen; also danach zu fragen, wie eine bestimmte Erinnerung an das Skandalöse im *Reigen* entsteht.

Diese Arbeit untersucht die Wiener *Reigen*-Aufführung 1921 daher im Spannungsfeld

von Theater (als ein momentanes Ereignis) und Erinnerung (als ein identitätsstiftendes Konstrukt). Mit theaterwissenschaftlichem Interesse wurde die These vertreten, dass Erinnerungsprozesse gerade im Theater weniger faktische, historische Tatsachen widerspiegeln, als vielmehr subjektive Wahrnehmungen und Erfahrungen. Für den *Reigen* wurde dahingehend ein Erinnerungsraum angenommen, der stark von spezifischen „Erinnerungsrahmen“ (Friedemann Kreuder) geprägt ist, etwa den Empfindungen und Erregungen der Darstellenden und Zuschauenden. Das Besondere im Sprechen über Erinnerungen an den *Reigen* (als ein sinnlich vermitteltes und wahrgenommenes Schauspiel) ist folglich die Bedeutung des Zuschauens wie auch jene des Wegschauens. Mit dem Begriff der „Schaulust“ (Sigmund Freud) wurde versucht, dieses theaterspezifische Erinnern präziser zu beschreiben und in einer Neusichtung der Aufführungsquellen von 1921 den *Reigen* als ein Schau-Ereignis zu begreifen. Anhand dieser historiografischen Aufführungsanalyse wurden modellhafte Erinnerungsrahmen benannt und innerhalb eines Archivbegriffs systematisiert, der den Vorgang des Archivierens als bestimmende Struktur für den Erinnerungsinhalt aufzeigt. Das *Reigen*-Archiv wurde schließlich als endlos wiederkehrende Erinnerungsstruktur benennbar, im Sinne eines „Archivübels“ (Jaques Derrida). Die Forschungsfrage zielte darauf ab, die Bedingungen dieser *Reigen*-Rezeption innerhalb der beschriebenen Erinnerungsrahmen aufzuzeigen und ein Modell zu erstellen, das auch auf andere Aufführungsanalysen anwendbar ist.

Folgende Erinnerungsrahmen wurden ermittelt: kulturpolitische, sozioökonomische, theaterästhetische, psychohygienische sowie performative. Es zeigte sich, wie unterschiedlich die Bedeutungen des *Reigen* auf den verschiedenen Erinnerungsebenen ausfallen. Während aus kulturpolitischer Perspektive der *Reigen* 1921 eine Gefährdung und daraus resultierende Bruchstelle der österreichischen Verfassung (sowohl im rechtsstaatlichen wie auch parteipolitischen Sinne) darstellt, kann dies für die gegenwärtige *Reigen*-Rezeption nicht behauptet werden. Das Skandalöse erscheint vielmehr als ideologisch vereinnahmtes Prädikat eines „Alt-Wiens“, einer nostalgisch erinnerten und erneuerten „Welt von Gestern“ (Stefan Zweig). Dagegen arbeitet sich die theaterästhetische Perspektive bis heute am Skandalösen als einer Reizung der Darstellungs- und Wahrnehmungsgewohnheiten ab. Der *Reigen* hat dahingehend nichts an seiner Brisanz und Provokation verloren. Auch in gegenwärtigen szenischen Herausforderungen spiegelt sich das Ringen um die Bedürfnisse und Grenzen der theatralen Schaulust. Zugleich – und darin stehen Skandalisierungen von 1921 jenen von heute um nichts nach – erscheint die Schaulust am *Reigen* als wirtschaftliches Kapital für den Kulturmarkt. Die

Erinnerungen an den „*Reigen*-Skandal“ fördert dahingehend Erwartungshaltungen von Theaternachern und Theaterpublikum. Das Skandalöse wird zum Sensationellen, zum exklusiven Ereignis und zum Symptom einer gesellschaftlichen Orientierung nach Spaß und Lust. Die psychohygienische Perspektive ordnet dieses gesellschaftlichen Verhaltensweisen in ein psychoanalytisches Erinnerungsmodell ein. Das Begehren und gleichzeitige Ablehnen des Skandalösen wird als neurotisches Syndrom beschreibbar, welches auf das wiederholte Erinnern des „*Reigen*-Skandals“ in Form einer traumatischen Aufarbeitung zutrifft. Anstatt auf kulturpolitischer Ebene also von einem „Dilemma“ zu sprechen, das die Wiener *Reigen*-Aufführung hinsichtlich ihrer republiksgeschichtlichen Bedeutung widerspiegelt, kann auf psychohygienischer Ebene der *Reigen* als notwendige Neurose begriffen werden, um sich einer schmerzlichen Vergangenheit zu nähern – nicht nur individuell, sondern auch kollektiv. Schließlich kann aus Sicht eines performativen Begriffs von Theater dem Vollziehen, dem Stattfinden und dem Wiederholungsakt von Erinnerungen nachgekommen werden. Die Bedeutung von Theater als kulturelle Praxis des Erinnerns ermöglicht dem Skandalösen eine Umdeutung vom Tabu zum notwendigen Akt kultureller Lusterfahrung.

Die politischen, ökonomischen, ästhetischen, psychologischen und performativen Bedingungen von Erinnerungsprozessen, die eng ineinander spielen, sich überlagern und daher zu irrtümlichen Vereinfachungen führen, lassen sich durch das Herausarbeiten von Erinnerungsrahmen differenzierter betrachten. Anhand der theaterhistoriografischen Analyse des *Reigen* in Wien 1921 als ein Schau-Ereignis lässt sich letztendlich daher keine eindimensionale Begründung für den „Skandal“ der Aufführung und ihre theatergeschichtliche Bedeutung belegen. Somit wird auch die Vorstellung einer homogenen Erinnerung an das Theaterereignis *Reigen* und sein skandalöses Potential zweifelhaft. Durch die hier dargelegten Rezeptionen des *Reigen* bietet sich das „Archiv der Schau-lust“ vielmehr als aufschlussreiche Analysestruktur an, die Mechanismen kulturellen Erinnerns freilegt und neue Denkräume im Spannungsfeld von Theater und Erinnerung öffnet.

8. Quellenverzeichnis

8.1. Literaturverzeichnis

- ABRAHAM, Karl: Über Einschränkungen und Umwandlungen der Schaulust bei den Psychoneurotikern nebst Bemerkungen über analoge Erscheinungen in der Völkerpsychologie. [1914] In: Ders.: Psychoanalytische Studien. Bd.1. Gesammelte Werke in 2 Bdn. Hg. u. eingel. v. Johannes Cremerius. Gießen: Psychosozial-Verlag 1998. S.324-382.
- ALEWYN, Richard: Nachwort. In: Arthur Schnitzler: Liebelei. Reigen. Frankfurt a. M.: Fischer 1979. S.155-160.
- ARISTOTELES: Poetik. Griechisch/deutsch. Übers. u. hg. v. Manfred Fuhrmann. Stuttgart: Reclam 1994. (Reclam Universalbibliothek 7828)
- AUERNHEIMER, Raoul: Das ältere Wien. Bilder und Schatten. 2. Ausg. Wien/Leipzig: Hartleben 1925/26.
- Aus unserer verlorenen Zeit. Autobiographische Notizen 1890–1938. Mit einem Nachwort von Patricia Ann Andres. Wien: Molden 2004.
- BARCHA, Fady: Die Lust. Ein Disput in der abendländischen Tradition – von Homer bis Robespierre. Wien: Braumüller 2009.
- BEHARRIELL, Frederick John: Schnitzler: Freuds Doppelgänger. In: Literatur und Kritik 2 (1967). S.546-555.
- BERNAYS, Jacob: Grundzüge der verlorenen Abhandlung des Aristoteles über Wirkung der Tragödie. [1857] Eingel. v. Karlfried Gründer. Hildesheim: Olms 1970.
- BEST, Otto Ferdinand / Hans-Jürgen Schmitt (Hg.): Die deutsche Literatur. Ein Abriß in Text und Darstellung. Bd.13 (Impressionismus, Symbolismus und Jugendstil), hg. v. Ulrich Karthaus. Stuttgart: Reclam 1991. S.321-323.
- BRAIDT, Andrea / Klemens Gruber / Monika Meister (Hg.): Maske und Kothurn. Mit Freud. Zur Psychoanalyse in Theater-, Film- und Medienwissenschaft. Jg.52. H.1. Wien/Köln/Weimar: Böhlau 2006.
- BRAUN, Christina von: Scham und Schamlosigkeit. In: Tobias Günter Natter / Max Hollein (Hg.): Die nackte Wahrheit. Klimt, Schiele, Kokoschka und andere Skandale. Publikation anlässl. d. gleichnam. Ausstellung, Schirn Kunsthalle Frankfurt, 28. Januar bis 24. April 2005 / Leopold Museum Wien, 13. Mai bis 22. August 2005. S.43-53.
- BURKHARDT, Martin: Arbeiten im Archiv. Praktischer Leitfaden für Historiker und andere Nutzer. Paderborn/München/Wien/Zürich: Schöningh 2006.

- CASTLE, Eduard (Hg.): Geschichte der deutschen Literatur in Österreich-Ungarn im Zeitalter Franz Josephs I. Ein Handbuch unter Mitwirkung hervorragender Fachgenossen herausgegeben von Eduard Castle, Bd.2 (1890-1918). Wien: Fromme 1937.
- CZEIKE, Felix: Historisches Lexikon Wien. In 5 Bdn. Wien: Kremayr/Scheriau 1992.
- DERRIDA, Jaques: Dem Archiv verschrieben. Eine Freudsche Impression. [Mal d'Archive. Une Impression freudienne] Übers. v. Hans-Dieter Gondek u. Hans Naumann. Berlin: Brinkmann u. Bose 1997. [Vortrag von Derrida, gehalten am 5. Juni 1994, London, Int. Kolloquium „Memory: The Question of Archives“, urspr. Titel des Vortrags: „Le concept d'archive. Une Impression freudienne.“ wurde nachträglich geändert]
- EGGELER, Stefan: Wie die *Reigen*-Mappe entstanden ist. Masch. Abschr. aus *Neues Wiener Journal*, vermutlich April 1921. Universitätsbibliothek Exceter, Nachlass Schnitzler, Mappe *Reigen*. Zitiert nach: Pfoser / Pfoser-Schewig / Renner: Schnitzlers „Reigen“, Bd.1. S.250-251.
- EICKHOFF, Hajo: Arthur Schnitzler und der Reigen der Gestelle. In: Polt-Heinzl/Steinlechner (Hg.): Arthur Schnitzler. Affairen und Affekte. Katalog zur gleichnamigen Ausstellung, 12. Oktober 2006 bis 21. Jänner 2007, Österreichisches Theatermuseum, Wien: Brandstätter 2006. S.17-23.
- FENICHEL, Otto: Schautrieb und Identifizierung. [1935] In: Ders.: Aufsätze. Bd.1. Hg. v. Klaus Laermann. Gießen: Psychosozial-Verlag 1998. S.382-408.
- FLIEDL, Konstanze: Arthur Schnitzler. Poetik der Erinnerung. Wien/Köln/Weimar: Böhlau 1997. (Literatur in der Geschichte. Geschichte in der Literatur; Bd.42)
- FRANZ, Eckhart Goetz: Einführung in die Archivkunde. 5., akt. Aufl. Darmstadt: Primus 1999.
- FREUD, Sigmund. Brief an Arthur Schnitzler, 8. Mai 1906. In: Gotthart Wundberg (Hg.): Die Wiener Moderne. Literatur, Kunst und Musik zwischen 1890 und 1910. Unter Mitarb. v. Johannes J. Braakenburg. Stuttgart: Reclam 2000. (Reclam Universalbibliothek 7742) S.651.
- Brief an Arthur Schnitzler, 14. Mai 1922 In: In: Gotthart Wundberg (Hg.): Die Wiener Moderne. Literatur, Kunst und Musik zwischen 1890 und 1910. Unter Mitarb. v. Johannes J. Braakenburg. Stuttgart: Reclam 2000. (Reclam Universalbibliothek 7742) S.651-653.
- Das Unbehagen in der Kultur. [1929/1930] In: Ders.: Fragen der Gesellschaft – Ursprünge der Religion. Hg. v. Alexander Mitscherlich, Angela Richards u. James Strachey. Limit. Sonderausg. Frankfurt a. M.: Fischer 2000, S.191-270. S.201. (Studienausgabe IX)
- Der Dichter und das Phantasieren. [1908] In: Ders.: Gesammelte Werke (18 Bände und ein Nachtragsband), Hg. v. Anna Freud u.a., unter Mitw. v. Marie Bonaparte [GW], Bd.7 (Werke aus den Jahren 1906-1909). S.211-223.

- Die Traumdeutung. [1900] 11. korr. Aufl. Frankfurt a. M.: Fischer 2001. (Studienausgabe II)
- Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie. [1905] In: Ders.: GW, Bd.5 (Werke aus den Jahren 1904-1905). Frankfurt/Main: Fischer 1999. S.27-145.
- Jenseits des Lustprinzips. [1920] In: Ders.: GW, Bd.13 (Jenseits des Lustprinzips, Massenpsychologie und Ich-Analyse, Das Ich und das Es), S.1-69.
- Notiz über den „Wunderblock“. [1925] In: Ders.: GW, Bd.14, Frankfurt/Main: Fischer 1968, 1987. S.3-8. Zitiert nach Freud: Notiz über den „Wunderblock“. In: Ders.: Das Ich und das Es. Metapsychologische Schriften. Frankfurt: Fischer 2009, S.313-317.
- Psychopathische Personen auf der Bühne. [verfasst 1905-06, erstmals veröffentlicht 1942] In: Ders.: GW, Nachtragsband (Texte aus den Jahren 1885-1938). S.655-661.
- FRÖHLICH, Susanne: Strichfassungen und Regiebücher. Kulturpolitik 1888-1938 und Klassikerinszenierungen am Wiener Burg- und Volkstheater. Frankfurt a. M.: Lang 1996 (Beiträge zur neueren Geschichte Österreichs; Bd.4)
- GLOSSY, Carl: Vierzig Jahre Deutsches Volkstheater. Ein Beitrag zur deutschen Theatergeschichte. Wien 1929.
- GONDEK, Hans-Dieter: Jaques Derrida – von der psychischen Schrift zum Archiv der Psychoanalyse. In: Hans-Martin Lohmann / Joachim Pfeiffer (Hg.): Freud-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Stuttgart/Weimar: Metzler 2006. S.368-370.
- GUTJAHR, Ortrud: Im Wechselspiel von Enthusiasmus und Melancholie. Zu Arthur Schnitzlers Reigen. In: Karol Sauerland (Hg.): Melancholie und Enthusiasmus. Studien zur Literatur- und Geistesgeschichte der Jahrhundertwende. Frankfurt a. M./Bern/New York: Lang 1988. S.69-83.
- Reigen von Schnitzler. Sexuelle Szene und Verfehlung in Michael Thalheims Inszenierung am Thalia Theater Hamburg. Würzburg: Königshausen & Neumann 2009. (Theater und Universität im Gespräch; Bd.10)
- Zirkulation der Triebangst. In: Dies.: Reigen von Arthur Schnitzler. Sexuelle Szene und Verfehlung in Michael Thalheimers Inszenierung am Thalia Theater Hamburg. Würzburg: Königshausen & Neumann 2009. (Theater und Universität im Gespräch; Bd.10) S.37-53.
- GUTTMANN, Richard: Die Kinomenschheit. Versuch einer prinzipiellen Analyse. Wien/Leipzig: Anzengruber 1916.
- Variété. Beiträge zur Psychologie des Pöbels. Wien/Leipzig: Deutsch-Österreichischer Verlag 1919.

- HAIDINGER, Martin: Probebühnen der Politik – Stationen politischer Zeitungsgeschichte in der Ersten und Zweiten Republik. Unter Mitarbeit v. Patrick Swoboda. In: Stefan Karner / Lorenz Mikoletzky (Hg.): Österreich. 90 Jahre Republik. Beitragsband der Ausstellung im Parlament. Red.: Manfred Zollinger. Innsbruck/Wien/Bozen: Studien Verlag 2008. S.429-438.
- HARE, David: *The Blue Room. A Play in Ten Intimate Acts. Freely Adapted from Arthur Schnitzler's La Ronde.* [UA Donmar Warehouse, London 1998] New York: Grove Press 1998.
- JANOWSKI-FRITSCH, Roswitha: *Die Wiener Kammerspiele 1910-1939. Von der Residenzbühne zu den Kammerspielen mit besonderer Berücksichtigung der Direktionszeit Erich Ziegels von 1934-1936.* Wien: Dipl. 2008.
- KREUDER, Friedemann: Formen des Erinnerns in der Theaterwissenschaft. In: *Theater als Paradigma der Moderne? Positionen zwischen historischer Avantgarde und Medienzeitalter.* Hg. v. Christopher Balme, Erika Fischer-Lichte u. Stephan Grätzel. Unter Mitarbeit v. Ralf Rüttig u. Conrad Solloch. Tübingen/Basel: Francke 2003. (Mainzer Forschungen zu Drama und Theater; Bd.28) S.177-187.
- LANGER-OSTROWSKY, Gertrude: *Der Strich des Zensors. Die Theaterzensur-Abteilung im Niederösterreichischen Landesarchiv.* In: Andreas Brandtner / Max Kaiser / Volker Kaukoreit (Hg.): *Sichtungen. Archiv – Bibliothek – Literaturwissenschaft.* Wien: Turia + Kant 2005. S.223-251.
- LEHMANN, Hans-Thies: *Das Welttheater der Scham. Dreißig Annäherungen an den Entzug der Darstellung.* In: Ders.: *Das politische Schreiben. Essays zu Theater-texten.* Berlin: Theater der Zeit 2002 (Theater der Zeit; Recherchen 12). S.39-58.
- LEHMANN, Johannes Friedrich: *Der Blick durch die Wand. Zur Geschichte des Theaterzuschauers und des Visuellen bei Diderot und Lessing.* 1. Aufl. Freiburg im Breisgau: Rombach 2000. (Rombach Wissenschaften: Reihe Cultura; Bd.12)
- LE RIDER, Jaques: *Modernité viennoise et crises de l'identité.* Paris: Presses Universitaires de France 1990. Dt. Ausg.: *Das Ende der Illusion. Die Wiener Moderne und die Krisen der Identität.* Aus. d. Franz. v. Robert Fleck. Wien: ÖBV 1990.
- LINZ, Erika: „The warehouse theory of memory is wrong“ – Zur Performativität semantischer Wissensstrukturen. In: Hedwig Pompe/Leander Scholz (Hg.): *Archivprozesse: Die Kommunikation der Aufbewahrung.* Köln: DuMont 2002. (Mediologie; Bd. 5) S.282-294.
- MAGRIS, Claudio / Anton Reininger: *Jung Wien.* In: *Deutsche Literatur. Eine Sozialgeschichte.* Bd.8 (Jahrhundertwende. Vom Naturalismus zum Expressionismus. 1880-1918) Hg. v. Frank Trommler. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt 1982. S.224-246.
- MANNONI, Octave: *Das Spiel der Illusion oder das Theater aus der Sicht des Imaginären.* [L'illusion comique ou le théâtre du point de vue de l'imaginaire, 1958] Aus d. Franz. v. Michael Wiesmüller. In: Andrea Braidt u.a. (Hg.): *Maske und Kothurn. Mit Freud. Zur Psychoanalyse in Theater-, Film- und Medienwissenschaft.* Jg.52, H.1. Wien/Köln/Weimar: Böhlau 2006. S.17-36.

- MARCUSE, Ludwig: Obszön. Geschichte einer Entrüstung. München: List 1962.
- MAURER, Michael: Kulturgeschichte. Eine Einführung. Köln/Weimar/Wien: Böhlau 2008.
- MAYER, Andreas: Enthüllung und Erregung. Kleine Physiologie des Skandals. In: Tobias Günter Natter / Max Hollein (Hg.): Die nackte Wahrheit. Klimt, Schiele, Kokoschka und andere Skandale. Publikation anlässl. d. gleichnamigen Ausstellung, Schirn Kunsthalle Frankfurt, 28. Januar bis 24. April 2005 / Leopold Museum Wien, 13. Mai bis 22. August 2005. S.55-66.
- McDOUGALL, Joyce: Theater der Seele. Illusion und Wahrheit auf der Bühne der Psychoanalyse. Aus d. Engl. u. Franz. von Klaus Laermann, München/Wien: Verl. Internat. Psychoanalyse 1988.
- MEISTER, Monika: Die Zeichen des Traums und ihre szenische Repräsentation. In: Maske und Kothurn. Jg.37, H.1-4. Wien/Köln/Weimar: Böhlau 1991. S.295-310.
- MERSCH, Dieter: Ereignis und Aura. Untersuchungen zu einer Ästhetik des Performativen. Suhrkamp: Frankfurt a. M. 2002. (Aesthetica)
- NADLER, Josef: Geschichte der deutschen Literatur. 2. erg. Aufl. Regensburg: Habel 1961.
- NATTER, Tobias Günter / Max Hollein (Hg.): Die nackte Wahrheit. Klimt, Schiele, Kokoschka und andere Skandale. Publikation anlässl. d. gleichnam. Ausstellung, Schirn Kunsthalle Frankfurt, 28. Januar bis 24. April 2005 / Leopold Museum Wien, 13. Mai bis 22. August 2005.
- PETER, Birgit: Anrühig – Hedy Lamarr, der erste Nacktstar? Über Nacktdarstellungen. In: Edda Fuhrich u.a. (Hg.) Theater Kunst Wissenschaft. Festschrift für Wolfgang Greisenegger zum 66. Geburtstag. Zusammengestellt vom Inst. f. Theater-, Film- u. Medienwissenschaft Univ. Wien. Wien/Köln/Weimar: Böhlau 2004. S.289-300.
- Schaulust und Vergnügen. Zirkus, Varieté und Revue im Wien der Ersten Republik. Diss. Wien 2001.
- PETHES, Nicolas: Kulturwissenschaftliche Gedächtnistheorien. Zur Einführung. Hamburg: Junius 2008.
- PFOSER, Alfred: Konjunktur und Krise. Zur Sozial- und Kulturgeschichte eines Theaters. In: Evelyn Schreiner (Hg.): 100 Jahre Volkstheater. Theater. Zeit. Geschichte. Wien/München: Jugend und Volk 1989. S.35-39.
- PFOSER, Alfred / Kristina Pfoser-Schewig / Gerhard Renner: Schnitzlers „Reigen“. Zehn Dialoge und ihre Skandalgeschichte. Analysen und Dokumente. Bd.1 (Der Skandal) u. Bd.2. (Die Prozesse). Frankfurt a.M.: Fischer 1993.
- POLT-HEINZL, Evelyne und Gisella Steinlechner (Hg.): Arthur Schnitzler. Affairen und Affekte. Katalog zur gleichnamigen Ausstellung, 12. Oktober 2006 bis 21. Jänner 2007, Österreichisches Theatermuseum, Wien: Brandstätter 2006.

- POMPE, Hedwig/Leander Scholz (Hg.): Archivprozesse: Die Kommunikation der Aufbewahrung. Köln: DuMont 2002. (Mediologie; Bd. 5)
- PRIMAVESI, Patrick: Theater, Szene und Spiel. In: Hans-Martin Lohmann / Joachim Pfeiffer (Hg.): Freud-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Stuttgart/Weimar: Metzler 2006. S.271-276.
- RITTER, Joachim / Karlfried Gründer (Hg.): Historisches Wörterbuch der Philosophie. Völlig Neubearb. Ausg. d. „Wörterbuchs der philosophischen Begriffe“ von Rudolf Eisler, Bd.5. Basel/Stuttgart: Schwabe 1980.
- ROHRWASSER, Michael: Der Gemeinplatz von Psychoanalyse und Wiener Moderne. Eine Kritik des Einfluss-Modells. In: Konstanze Fliedl (Hg.): Arthur Schnitzler im zwanzigsten Jahrhundert. Wien: Picus 2003. S.67-90. Hier S.82-86.
- SCHÄDEL, Helmut: Die Blumen des Blöden. In: Die Zeit, 8. Jänner 1982. Nr.2. Online unter: www.zeit.de/1982/02/Die-Blumen-des-Blöden. Stand: 30. Juli 2010.
- SCHNEIDER, Gerd Klaus: Die Rezeption von Arthur Schnitzlers „Reigen“ 1897-1994. Text, Aufführungen, Verfilmungen. Pressespiegel und andere zeitgenössische Kommentare. Riverside: Ariadne Press 1995. (Studies in Austrian Literature, Culture and Thought)
- „Ich will jeden Tag einen Haufen Sternschnuppen auf Dich niederregnen sehen“. Zur künstlerischen Rezeption von Arthur Schnitzlers „Reigen“ in Österreich, Deutschland und den USA. Wien: Praesens 2008.
- SCHNEIDER, Gerd Klaus / Peter Michael Braunwarth (Hg.): Ringel-Ringel Reigen. Parodien zu Arthur Schnitzlers „Reigen“. Wien: Sonderzahl 2005.
- SCHNITZLER, Arthur: Briefe 1875-1912. Hg. v. Therese Nickl und Heinrich Schnitzler. Frankfurt a. M.: Fischer 1981.
- Briefe 1912-1931. Hg. v. Peter Michael Braunwarth u.a. Frankfurt a. M.: Fischer 1984.
- Gesammelte Werke in Einzelausg., in 6 Bdn. [GW]: Die erzählenden Schriften (2 Bde.), Das dramatische Werk. (2 Bde.), Aphorismen und Betrachtungen, Entworfenes und Verworfenes. Frankfurt a. M.: Fischer 1961-1977.
- Jugend in Wien. Eine Autobiographie. Mit e. Nachw. von Friedrich Torberg. Hg. v. Therese Nickl u. Heinrich Schnitzler. Wien: Molden 1968.
- Reigen. [1900 im Privatdruck; 1903 Erstveröffentlichung] In: Ders.: GW. Das dramatische Werk. Ungek. Ausg., Bd.2 (Reigen und andere Dramen). Frankfurt a. M.: Fischer 1981. S.69-132.
- Tagebuch. 1920-1922. Unter Mitwirkung von Peter Michael Braunwarth, Susanne Pertlik und Reinhard Urbach hg. v. der Kommission für literarische Gebrauchsformen der Österreichischen Akademie der Wissenschaften. Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften 1993.

- SCHLÖSSER, Hermann: Gedankenstriche. Arthur Schnitzlers Reigen und die Kunst der Aussparung. In: Evelyne Polt-Heinzl und Gisella Steinlechner (Hg.): Arthur Schnitzler. Affairen und Affekte. Katalog zur gleichnamigen Ausstellung, 12. Oktober 2006 bis 21. Jänner 2007, Österreichisches Theatermuseum, Wien: Brandstätter 2006. S.35-45.
- SCHORSKE, Carl Emil: Fin-de-siècle Vienna. Politics and Culture. New York: Knopf 1980. Dt. Ausg.: Wien. Geist und Gesellschaft im Fin de siècle. Dt. v. Horst Günther. Frankfurt a. M.: Fischer 1982. (Der Band enthält Essays, die in den Jahren 1961, 1967, 1973 und 1979 in den USA erschienen.)
- SCHWAB, Werner: Der reizende Reigen nach dem Reigen des reizenden Herrn Arthur Schnitzler. [UA Schauspielhaus Zürich 1995] Graz/Wien: Droschl 1996.
- SIEGMUND, Gerald: Theater als Gedächtnis. Semiotische und psychoanalytische Untersuchungen zur Funktion des Dramas. Tübingen: Narr 1996. (Forum modernes Theater; Bd.20)
- SIMEK, Ursula: Direktion Alfred Bernau (1918-1924). Stilbühne, Massenszenen und Bühnenmusik. Theater im Zeichen des Expressionismus. In: Evelyn Schreiner (Hg.): 100 Jahre Volkstheater. Theater. Zeit. Geschichte. Wien/München: Jugend und Volk 1989.
- SPECHT, Richard: Arthur Schnitzler. Der Dichter und sein Werk. Eine Studie. Berlin 1922.
- THOMÈ, Horst: Autonomes Ich und „Inneres Ausland“. Studien über Realismus, Tiefenpsychologie und Psychiatrie in deutschen Erzähltexten (1848-1914). Tübingen: Niemeyer 1993. S.598-722.
- URBACH, Reinhard: Arthur Schnitzler. Velber bei Hannover: Friedrich 1968.
- VAN DEN DRIES, Luk: Kerben bis zum Kratzen der Knochen. Neue Tendenzen im flämischen Theater. In: Welttheater – Nationaltheater – Lokaltheater? Europäisches Theater am Ende des 20. Jahrhunderts. Hg. v. Erika Fischer-Lichte u. Harald Xander. Tübingen (u.a.): Francke 1993. (Mainzer Forschungen zu Drama und Theater; Bd.9) S.21-38.
- VOGEL, Juliane: Hautnähe und Körperhaftung. Kleider bei Arthur Schnitzler. In: Polt-Heinzl/Steinlechner (Hg.): Arthur Schnitzler. Affairen und Affekte. Katalog zur gleichnamigen Ausstellung, 12. Oktober 2006 bis 21. Jänner 2007, Österreichisches Theatermuseum, Wien: Brandstätter 2006. S.25-33.
- WEINZIERL, Ulrich: Arthur Schnitzler. Lieben, Träumen, Sterben. Frankfurt a. M.: Fischer 1994.
- WORBS, Michael: Nervenkunst. Literatur und Psychoanalyse im Wien der Jahrhundertwende. Frankfurt a. M.: Europ. Verl.-Anst. 1983.
- WURMSER, Léon: Die Maske der Scham. Die Psychoanalyse von Schamaffekten und Schamkonflikten. Geleitwort von André Haynal. 3., erw. Aufl. Heidelberg: Springer 1998.

ZWEIG, Stefan: Die Welt von gestern. Erinnerungen eines Europäers. In: Ders.: Gesammelte Werke in Einzelbänden. Hg. u. mit e. Nachbem. vers. v. Knut Beck. 2. Aufl. Frankfurt a. M.: Fischer 1984.

8.2. Archivquellen und Zeitungen

Druckschriftensammlung, Wienbibliothek im Rathaus:

Ball-Gobelins der Concordia. Karikaturen-Almanach. 31. Jänner 1921. Hergestellt i. d. Offizin d. Gesellschaft f. graph. Industrie. Wien: Verlag des Journalisten- und Schriftsteller-Vereins „Concordia“ 1921.

Das Reigenereignis und andere Ereignisse. Von Homunkulus [Robert Weil]. Wien: Halm und Goldmann 1921.

Arbeiter-Zeitung (Wien), 24. April 1921.

Montags-Zeitung, 7. Februar 1921.

Der Abend (Wien), 1. Februar 1921.

Der Morgen (Wien), 7. Februar 1921.

Illustrierte Kronen-Zeitung, 18. Februar 1921.

Illustriertes Wiener Extrablatt, 18. Februar 1921.

Neues Wiener Journal, 22. Januar 1921; 1. u. 17. Februar 1921.

Österreichische Nationalbibliothek, digitales Zeitungsarchiv ANNO

Neue Freie Presse (Wien), 31. Januar 1921; 2., 12. u. 17. Februar 1921.

Reichspost (Wien), 1., 12. u. 17. Februar 1921.

Wiener Bilder, 13. Februar 1921.

8.3. Abbildungen

Abb. 1 (S.53) : Zehn Szenenfotos, *Reigen*, Erstaufführung Wien, 1. Februar 1921, Kammerspiele des Deutschen Volkstheaters. Atelier Foka, Wien, abgedruckt in *Wiener Bilder*, 13. Februar 1921.

8.4. Film- und Theaterproduktionen

BERLINER REIGEN. Filmproduktion mit den Abschlussklassen der HFF Potsdam/Babelsberg. Basierend auf Arthur Schnitzlers „Der Reigen“. Regie: Dieter Berner, Deutschland 2006.

LA RONDE. D'après la pièce d'Arthur Schnitzler. Filmproduktion. Regie: Max Ophüls, Frankreich 1950.

NACKT, Musical, Musical-Theater Hamburg 2009. Siehe: Hannoversche Allgemeine, 1. November 2009. Online unter: www.haz.de/Nachrichten/Kultur/Uebersicht/Geteiltes-Echo-auf-Rock-Musical-Nackt. Stand: 30. Juli 2010.

REIGEN, Theaterproduktion, Baden Amateurbühne 2008. Siehe: Arthur Schnitzlers „Reigen“ in Baden. Blog-Eintrag, online unter: <http://gast.adaxas.net/wordpress/2008/07/08/arthur-schnitzlers-reigen-in-baden>. Stand: 30. Juli 2010.

REIGEN. Theaterproduktion, Regie: Michael Thalheimer, Thalia Theater Hamburg 2009. Siehe Ortrud Gutjahr (Hg.): Reigen von Schnitzler. Sexuelle Szene und Verfehlung in Michael Thalheims Inszenierung am Thalia Theater Hamburg. Würzburg: Königshausen & Neumann 2009. (Theater und Universität im Gespräch; Bd.10)

REIGEN. Virtuelle Theaterproduktion, Online-Umgebung „Second Life“ 2010. Siehe online unter: www.buehne-ueberlingen.de/second-life-theater/second-life-theater.html. Stand: 30. Juli 2010.

WHO LOVES WHO CARES. Theaterproduktion, Shanghai Dramatic Art Center 2008. Siehe online unter: <http://whatson.echinacities.com/Shanghai/WhatsonInfo/3426>. Stand: 30. Juli 2008.

9. Anhang

9.1. Abstract (Deutsch)

Die Aufführung von Arthur Schnitzlers Theaterstück *Reigen* in Wien 1921 gilt aufgrund ihrer politischen Skandalisierung als denkwürdiges Ereignis für die erste Republik in Österreich. Im Spannungsfeld von Theater und Erinnerung unternimmt diese Forschungsarbeit einen theaterhistoriografischen Perspektivwechsel dieser Bewertung. Sie untersucht das Skandalöse am *Reigen* mit einer Neugierde, die sich nicht an der historischen Rekonstruktion der Skandalisierung allein festmacht, sondern steckt einen Erinnerungsraum ab, der sich aus der Lust am Skandal nährt. Im Sinne des psychoanalytischen Erinnerungsmodells von Sigmund Freud erarbeitet die Re-Lektüre der Quellen zur Wiener *Reigen*-Aufführung unter dem Begriff der „Schaulust“ ein „Archiv“ – eine Struktur kollektiven Erinnerns. In Anschluss an den Archivbegriff von Jaques Derrida stellt das „Archiv der Schaulust“ nicht nur ein „Lustprinzip“ innerhalb der *Reigen*-Rezeption fest, sondern beschreibt auch, im Sinne Friedemann Kreuders, eine Systematik von „Erinnerungsrahmen“ und damit Möglichkeiten kulturellen Erinnerns im Theater.

9.2. Abstract (English)

The stage-performance of Arthur Schnitzler's play *Reigen*, taking place in Vienna in 1921, is considered to be a memorable event for the First Austrian Republic because of its political impact. Focusing the relations between „theatre“ and „cultural memory“ this thesis re-analyses the historical „scandal“ of *Reigen* by searching for collective structures of memory. Therefore the scandalised stage-performance is supposed to offer a memory- space that contains more than the political impact, but even an ambivalent desire of scandal. Referring to Sigmund Freud's theory of unconscious memory and to Jaques Derrida's deconstruction of human's obsession with history, this thesis maintains that remembering Schnitzler's *Reigen* is collectively influenced by a sexual pleasure in looking – a performative structure that is termed an „archive“. This „archive of perceptive desire“ shows principles of remembering by using memory-frames that refers to Friedemann Kreuder and finally demonstrates potentials of cultural memory in theatre.

9.3. Lebenslauf

Thomas Arzt, geboren 1983 in Schlierbach, Oberösterreich, ist Schriftsteller und lebt in Wien. Nach seiner Matura 2002 und einem Jahr Zivildienst im Seniorenwohnheim Bad Hall war er für ein Semester Gasthörer an der Hochschule für Film und Fernsehen in München. Seit 2004 studiert er an der Universität Wien Theater-, Film- und Medienwissenschaft sowie seit 2006 Germanistik, Philosophie und Psychologie. Wissenschaftliche Praxis sammelte er im Rahmen des 2008 stattfindenden Ausstellungsprojekts „*Wissenschaft nach der Mode*“? *Die Gründung des Zentralinstituts für Theaterwissenschaft an der Universität Wien 1943*. Ebenfalls 2008 bewarb er sich für das Autorenprojekt *stück/für/stück* am Schauspielhaus Wien und nahm an der halbjährigen Schreibwerkstatt teil. Sein in diesem Rahmen entstandenes Theaterstück *Grillenparz*, ausgezeichnet mit dem Hans-Gratzer-Stipendium, wird am 14. April 2011 am Schauspielhaus Wien uraufgeführt, wo er derzeit als Hausautor arbeitet.