

JIHOČESKÁ UNIVERZITA V ČESKÝCH BUDĚJOVICÍCH
PEDAGOGICKÁ FAKULTA
KATEDRA GERMANISTIKY

DIPLOMOVÁ PRÁCE

**Zum Zeitgeist in ausgewählten Dramen
Arthur Schnitzlers**

O duchu doby ve vybraných dramatech
Arthura Schnitzlera

The zeitgeist in selected dramas of Arthur Schnitzler

Autor práce: Mária Lacušová
Studijní obor: Nj – Bi/SŠ
Ročník: 7.

Vedoucí práce: Dr. Phil. Zdeněk Pecka

2011

Prohlašuji, že svoji diplomovou práci jsem vypracovala samostatně pouze s použitím pramenů a literatury uvedených v seznamu citované literatury.

Prohlašuji, že v souladu s § 47b zákona č. 111/1998 Sb., v platném znění, souhlasím se zveřejněním své diplomové práce, a to v nezkrácené podobě elektronickou cestou ve veřejně přístupné části databáze STAG provozované Jihočeskou univerzitou v Českých Budějovicích na jejích internetových stránkách. Souhlasím dále s tím, aby toutéž elektronickou cestou byly v souladu s uvedeným ustanovením zákona č. 111/1998 Sb. zveřejněny posudky školitele a oponentů práce i záznam o průběhu a výsledku obhajoby kvalifikační práce. Rovněž souhlasím s porovnáním textu mé kvalifikační práce s databází kvalifikačních prací Theses.cz provozovanou Národním registrem vysokoškolských kvalifikačních prací a systémem na odhalování plagiátů.

11. listopadu 2011

vlastnoruční podpis studentky

*Ich danke Dr. phil. Zdeněk Pecka für seine wissenschaftliche Führung meiner
Magisterarbeit, Dr. habil. Jürgen Eder und Prof. Dr. Stephan Elspaß für die
Möglichkeit des Zutritts zu der nötigen Literatur in Augsburg, und Mgr. Hana Kupková
für ihre Hilfe beim Schreiben.*

ANOTACE

LACUŠOVÁ, Mária: O duchu doby ve vybraných dramatech Arthura Schnitzlera: diplomová práce. České Budějovice: Jihočeská univerzita, Pedagogická fakulta, Katedra germanistiky, 2011. Vedoucí práce: Dr. phil. Zdeněk Pecka.

Klíčové pojmy:

fin de siècle

Vídeňská moderna

dekadence

duch doby

charakteristika postav a obraz viktoriánské společnosti ve Vídni kolem 1900

Arthur Schnitzler a Anatol; Rej (Reigen)

Tato práce se zabývá analýzou vybraných děl známého rakouského spisovatele Arthura Schnitzlera. Pro účely vyobrazení ducha doby byla použita dramata Anatol a Rej (Reigen). Vlastní analýze děl předchází teoretická část s bližším popisem sociálně – historické situace ve Vídni na přelomu 19. a 20. století.

Součástí hlavní části práce je krátké pojednání o významu cyklu jednoaktovek v tvorbě autora děl, analýza dramát samotných a charakteristika postav, na jejichž základě jsou vyvozeny závěry o obrazu viktoriánské společnosti, kterým se autor v dělech zabývá.

Část poslední uzavírá obě analýzy a nabízí náčrt obrazu a popis ducha společnosti, jako je ho možné vyvodit na základě obou Schnitzlerova dramata jejich porovnání se sociologicko-historickými znalostmi o této době.

SUMMARY

LACUŠOVÁ, Mária: The zeitgeist in selected dramas of Arthur Schnitzler: diploma work. České Budějovice: University of South Bohemia, Pedagogical Faculty, German studies department, 2011. Thesis supervisor: Dr. phil. Zdeněk Pecka.

Key terms:

fin de siècle

Viennese Modernism

decadence

zeitgeist

characters characteristics and the image of Victorian society in Vienna around 1900

Arthur Schnitzler and Anatole; Reigen

This work deals with the analysis of selected works by the famous Austrian writer Arthur Schnitzler. For the purpose of zeitgeist illustration the dramas Anatole and Reigen were used. The analysis of the works is preceded by theoretical section with a closer description of the socio-historical situation in Vienna at the turn of the 19th and 20 century.

A part of the main section is a short treatise on the importance of one-act plays cycle in the development of the author's works, dramas analysis and characterization of the characters, on the basis of which the conclusions are drawn about the image of Victorian society, which the author deals with in his works .

The last part concludes the analysis and provides an outline description of the image and the zeitgeist as it can be deduced on the basis of both Schnitzler's dramas compared to socio-historical knowledge of that time.

ANNOTATION

LACUŠOVÁ, Mária: Zum Zeitgeist in ausgewählten Dramen Arthur Schnitzlers: Diplomarbeit. Budweis: Südböhmische Universität in Budweis, Pädagogische Fakultät, Institut für Germanistik, 2011. Leiter der Arbeit: Dr. phil. Zdeněk Pecka.

Schlüsselwörter:

Fin de Siècle

Wiener Moderne

Dekadenz

Zeitgeist

Figurencharakterisierung und die Skizze der viktorianischen Gesellschaft in Wien um 1900

Arthur Schnitzler und Anatol; Reigen

Diese Arbeit behandelt die Analyse der ausgewählten Dramen eines bekannten österreichischen Autors Arthur Schnitzler. Für den Zweck der Veranschaulichung des Zeitgeistes wurden die Dramen „Anatol“ und „Reigen“ benutzt. Der eigenen Analyse der Werke geht ein theoretischer Teil mit näherer Beschreibung der sozialen und historischen Situation in Wien auf der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert voran.

Ein Bestandteil des Hauptteils der Arbeit ist eine kurze Diskussion über die Bedeutung des Einakterzyklus in dem Oeuvre des Autors, weiter die eigene Analyse der Dramen und Charakterisierung der Figuren, anhand denen die Schlussfolgerungen über die Skizze der viktorianischen Gesellschaft abgeleitet werden, mit der sich der Autor in den Werken beschäftigt.

Letzter Teil schließt beide Analysen ab und bietet eine Skizze des Bildes und den Zeitgeist der Gesellschaft, wie es möglich ist, ihn aufgrund beider Schnitzlers Dramen abzuleiten, und ihr Vergleich mit der soziologisch-historischen Kenntnissen über diesen Zeitalter.

INHALTSVERZEICHNIS

Prolog: Österreich – eine Wintergeschichte.....	9
1. Einleitung	11
1.1 Abgrenzung des Themas.....	11
1.2 Wien, Literatur, Jung-Wien und La Belle Époque	12
2. Analyse der Dramen „Anatol“ und „Reigen“	19
2.1 Einakterzyklus – neue Form des Bühnenstücks.....	19
2.2 Anatol – Der „Décadent parfait“.....	21
2.2.1 Die Frage an das Schicksal	22
2.2.2 Weihnachtseinkäufe	26
2.2.3 Episode	30
2.2.4 Denksteine.....	34
2.2.5 Abschiedssouper.....	37
2.2.6 Agonie	42
2.2.7 Anatols Hochzeitmorgen.....	48
2.3 Was die Beziehung zwischen Anatol und Max sein mag.....	50
2.4 Prinzip Anatol.....	51
3. „Reigen“ – Liebestanz der viktorianischen Gesellschaft.....	56
3.1 Was ist ein Reigen?.....	56
3.2 „Reigen“ als gesellschaftskritisches Drama	56
3.2.1 Der Soldat und das Stubenmädchen	59
3.2.2 Der junge Herr und die junge Frau	60
3.2.3 Die junge Frau und der Ehemann	63
3.2.4 Das süße Mädel und der Dichter	65
3.2.5 Der Dichter und die Schauspielerin	67
3.2.6 Der Graf und die Dirne.....	69
3.3 Figur als Typus der Gesellschaft im „Reigen“	70
3.3.1 Die Dirne: „Komm, mein schöner Engel.“.....	73
3.3.2 Der Soldat: „Noch immer spielen s´ das... tadarada tadarada...“	77
3.3.3 „Das Stubenmädchen nimmt eine Zigarre vom Rauchtisch, steckt sie ein und geht ab.“	79

3.3.4 Der junge Mann: „Und jeder berichtet, daß es ihm bei der Frau, [...]so gegangen ist wie jetzt mir.“.....	80
3.3.5 Die junge Frau: „Offenbar fällt es sich ganz angenehm.“.....	83
3.3.6 Der Gatte: „Lügnerinnen liebt man nicht.“.....	87
3.3.7 Das süße Mädchen: „Mit einer Freundin und ihrem Bräutigam bin ich im chambre separée gewesen [...]“.....	91
3.3.8 Der Dichter: „[...] ich tu´ dir ja nichts – vorläufig.“.....	95
3.3.9 Die Schauspielerin: „Du redest wie ein Idiot...“.....	96
3.3.10 Der Graf: „Wenn man dran glaubt, ist immer eine da, die einen gern hat.“.....	99
4. Schilderung der Gesellschaft in der Dramen „Anatol“ und „Reigen“ und ihr Vergleich mit dem soziologisch–historischen Wissen über diesen Zeitalter.....	103
4.1. Skizze der Gesellschaft in Wien um 1900.....	104
5. Schluss.....	110
Resümee.....	113
LITERATURVERZEICHNIS.....	115

Prolog: Österreich – eine Wintergeschichte

Das 19. Jahrhundert rückt langsam zu seinem Übergang in das neue Jahrhundert. Es ist Winter 1896, und obwohl es noch nur ein später Nachmittag ist, ist es draußen schon dunkel. Überall Schnee, die weißen Flocken fallen still und ruhig zum gefrorenen Boden. Ohne Schrei und Lärm verschmelzen sie mit den anderen und bilden eine weiße Wüste über das ganze Österreich. Eine Schneeflocke lässt sich von dem Wind tragen, sie fliegt durch die Luft, mal schneller, mal langsamer, bis sie auf der Fensterscheibe eines Hauses landet. In dem Raum ist es hell, und bevor sie, wegen der aus dem Zimmer kommenden Wärme, sich ganz friedlich in einen Wassertropfen verwandelt, sieht sie einen Mann, der in der Stube hinter seinem Arbeitstisch sitzt und schreibt. Und dabei lächelt er, denn es ist einerseits etwas sehr Lustiges, was er schreibt. Andererseits ist es aber auch etwas Wahres und Ernstes, was die ganze Gesellschaft betrifft, und deshalb lacht er fast schon laut; er werde sich so rechtfertigen. Und schon jetzt, in diesem Moment weiß der Mann, dass dieses nie für einen durchschnittlichen Wiener Leser bestimmt sei, der es sowieso nie ganz richtig verstehen werde. Dann taut die Flocke ab. Das weitere „Lärm um Nichts“ muss sie nicht erleben. Der Mann in dem Zimmer, ein „Verbrecher gegen die Moral“, aber schon. Denn gerade in diesen Minuten arbeitet er, der 34-jährige Arthur Schnitzler, an seinem „Reigen“, den ihn später durch die ganze Hölle gezogen hat, bis er ihm, erst spät nach seinem Tode, einen Lorbeerkranz auf den Kopf stellen konnte. Er hat sich sicher gewünscht, der „Reigen“ solle genau wie die Flocke ohne Schrei und Lärm mit den anderen Werken in dem Wirrwarr der Literatur verschmelzen. Als „vollkommen undruckbar“¹ lag das Manuskript danach in der Schublade. Denn es spiegelte die ganze damalige Gesellschaft wider, in ihrer tiefsten „Krankheit“ und „Verdorbenheit“. Aber was „krank“ und „verdorben“ ist, ist zugleich auch interessant. Vor allem, wenn man es lange nicht sehen und haben darf. So ging es auch dem „Reigen“, einem Werk aus der Jahrhundertwende zu dem 20. Jahrhundert, aus der Zeit der sog. Wiener Moderne, das ein Autor des „Jung-Wiens“ namens Arthur Schnitzler geschrieben hat. Es ist unbestritten sein am meisten besprochenes Werk, sicherlich aber nicht das erste und das letzte. Auf den nächsten Seiten werden seine zwei Dramen vorgestellt. Das eine, bei dem er sich nicht für

¹ Sprengler, P.: Reigen. Zehn Dialoge. In: Kim, H.-J., Saße, G.: Arthur Schnitzler Dramen und Erzählungen. In: Interpretationen. Stuttgart: Reclam 2007, S. 101

den Abschluss entscheiden konnte, und das andere, was als das unmoralischste gilt.
Der Exkurs in die Dramen(-zyklen) „Anatol“ und „Reigen“ fängt gerade an.

1. Einleitung

1.1 Abgrenzung des Themas

„Die Wiener Moderne – das umfasst Hofmannsthal und Gustav Klimt genauso wie Altenberg und Adolf Loos; wie Bahr, Kraus oder Schnitzler; Joseph Kainz oder das Kaffeehaus; Skandale um Secession und Schönberg-Konzerte.“² Das Ende des 19. Jahrhunderts in Wien stellt sich dem Beobachter in seiner großen Vielfalt dar. Es entsteht ein gemischtes Gefühl: man sitzt gemütlich beim „Sacher“ und vernascht die Süßigkeiten, bald danach ist man ein Teil einer wilden Fahrt im Prater, nach einer Weile sieht man die Leute beim Picknick im Park, und gleich sitzt man im Café Griensteidl mit Herrn Bahr, Schnitzler und Hofmannsthal und liest die „Moderne Dichtung“. Danach sieht man sich die Klimtschen Bilder an und tanzt Wiener Walzer am Abend im Prater, nimmt ein süßes Mädchen aus der Vorstadt in den *Chambre Separée* beim „Sacher“ und trinkt Champagner, damit man am nächsten „Morgen“, obwohl es schon 14 Uhr ist, aufstehen, sich schön anziehen und ins Theater gehen kann, und danach wieder in demselben *Chambre Separée*, diesmal aber mit der schönen Schauspielerin aus dem Theater-Ensemble, gemütlich rauchen und wieder Champagner trinken kann. Die Frage danach, was am nächsten Tag passiert, ist überflüssig.

Die Gesellschaft in Wien um die Jahre 1895-1899 führt ein Leben, voll von kurz dauerndem Genuss, orientiert sich nicht nach der Zukunft und kümmert sich um die anderen nur im Zusammenhang mit sich selbst und mit eigenem Nutzen, was sich vor allem in dem sexuellen Verhalten und in der Anschauung auf das weibliche Geschlecht widerspiegelt.

In dieser Arbeit wird die Frage nach der Vielfalt beantwortet. Ist Wien um 1900 wirklich so bunt, wie es einem scheinen könnte? Oder sind es eher Typus und Wiederholung, die diese „Epoche“ kennzeichnen? Und falls ja, was für Typen findet man in der Gesellschaft, und warum die Personen zum ständigen Wiederholen ihres Benehmens und somit auch der geschehenen Ereignisse rutschen? Sind diese Fragen global zu nehmen, oder beziehen sie sich nur auf ein paar einzelne Fälle? Und doch: Was geschieht am Tag danach? Oder besser gesagt, gibt es ein „danach“? Oder prägt

² Wunberg, G.: Die Wiener Moderne. Literatur, Kunst und Musik zwischen 1890 und 1910. Stuttgart: Reclam 1995, S. 11

das Ende des „Einen“ gleich den Anfang des „Anderen“, so dass es eigentlich kein „danach“ existiert, sondern nur ein flüssiger Übergang der Situationen? Diese Forschung sollte auch feststellen, was die wichtigsten Faktoren sind, die die Menschen dazu führen, so zu handeln und zu leben, wie sie es um 1900 tun.

Diese Arbeit soll den Zeitgeist Wiens um 1900 anhand zwei früher dramatischer Werke Arthur Schnitzlers „Reigen“ und „Anatol“ charakterisieren. Die Dramen sind prägend für dieses Zeitalter. Anatol ist ein literarischer Typus, zu dem Schnitzler in seinem weiteren Leben immer wieder zurückkehrt und ihn aufs Neue entwickelt. In diesem Drama zeigt er die Art und Weise der allgemeinen Weltbetrachtung in Wien um 1900. Im „Reigen“ geht er noch weiter. Diese ursprüngliche Idee der Kritik der Denkweise in „Anatol“ wird entwickelt, stark typisiert und auf ein gesellschaftliches Model übertragen. In „Reigen“ sind die Figuren ähnlich zu den, die in „Anatol“ auftreten. Wichtig ist aber nicht ihre Charakterisierung, wie es bei „Anatol“ der Fall ist, sondern ihr offensichtliches Benehmen, das den Schein und Sein der viktorianischen Gesellschaft zur Geltung bringt und dieses Doppelleben der Menschen in einem einheitlichen Bild der Bourgeoisie kritisiert. Das Ziel dieser Arbeit soll die Beschreibung der viktorianischen Gesellschaft in Wien um 1900 und ihr Urteil aus heutiger Sicht sein.

1.2 Wien, Literatur, Jung-Wien und La Belle Époque

Die Wiener Literatur macht in dieser Zeit verschiedene Veränderungen durch.

„Die Literatur des „Jungen Wiens“ wird im Folgenden nicht als Erwiderung auf den Berliner und Münchener Naturalismus verstanden, sondern als eine literarische Richtung in Ensemble der „Modernismen“, mit denen die Avantgarde in Europa seit den achtziger Jahren auf historische Tendenzen reagiert, auf die Ablösung des liberalen Konkurrenzkapitalismus im Zeichen des Imperialismus, auf Industrialisierung, Verstädterung und Klassenkampf, auf naturwissenschaftlichen und technischen Fortschritt, die die Gründerzeit kennzeichnen.“³

Die junge, nervöse Generation wollte nicht mehr die Wege ihrer Väter eintreten, sondern frei von allen Erscheinungen der k. und k. Monarchie sein, diese kritisieren oder sie gar ablehnen und ein ganz anderes Leben mit anderen Werten führen -

³ Janz, R.-P., Laermann, K.: Arthur Schnitzler: Zur Diagnose des Bürgertums im Fin de siècle. Stuttgart: J. B. Metzler 1977, S. VII

ein modernes Leben. Ein Leben der modernen Ansichten, neuer Ideen und Technik, neuer Philosophie und Erkenntnisse. Deshalb „wendet sich die Wiener Literatur den Bürgersöhnen zu, die von der Gründungsgeneration und ihren Maximen, von Kapitalakkumulation und deren verschwenderischer Zurschaustellung nichts mehr wissen wollen.“⁴ Viel mehr interessierten sich diese Bürgersöhne für ihre eigenen Seelen, für ihre Gefühle und die Innerlichkeit, als für das Geld und ein anständiges Leben. Sie wollten das Leben wirklich leben und genießen, und sie wussten, dass es nicht in einem altgesellschaftlichen und auch -politischen System zu verwirklichen ist. Der Mensch war das Hauptthema. Der Körper und vor allem die Seele. Sie waren von den neuen Erkenntnissen und Erfahrungen auf dem Feld der Biologie, Medizin und Psychologie begeistert, sie setzten sich für die Hypnose ein und verlangten die Antwort auf die grundlegenden Fragen des Lebens. Dabei fühlten sie aber auch eine gewisse Langeweile wegen des Alten und Nervosität von dem Neuen.

Das Leben der Jung-Wiener-Generation beruht auf den Problemen, die sie in ihren Werken abbildeten. Man kann hier die Merkmale der Dekadenz finden, vor allem Lebenslangeweile und Nervosität.

„Das >Leben<, wie es die Lebensphilosophie des ausgehenden 19. Jahrhunderts den Jung-Wienern suggerierte, meint [...] das Erleben in Unmittelbarkeit und Authentizität [...] jenseits der tradierten Ordnungen, jenseits aber auch von Selbstreflexion, die immer auch Selbst-Entfremdung und Spaltung bedeutet.“⁵

Wer sind aber die Dekadenten? „Um die Jahrhundertwende [...] bezieht sich der Begriff auf diejenigen Bürgersöhne, die eine subjektivistisch – ästhetizistische Lebenshaltung annehmen, die der bürgerlichen Lebensweise entgegensteht.“⁶

Der Mensch ist ein lebendiges Wesen, das außer der Arbeit und der Ratio auch Seele und Gefühle hat. Man wollte es aber nicht voneinander trennen, sondern diese Eigenschaften vereinigen. Man wollte in die Welt gehen und die Welt erleben, sie mit allen Sinnen wahrnehmen und nicht zu viel darüber nachdenken, nicht alles analysieren, sondern eine Einheit zwischen Leben und Erleben, Äußerem und Innerem, Vernunft und Seele, Objektivem und Subjektivem finden. Die Lebensweise eines *Décadent* war

⁴ Janz, R.-P., Laermann, K.: Arthur Schnitzler: *Zur Diagnose des Bürgertums im Fin de siècle*. Stuttgart: J. B. Metzler 1977, S. IX

⁵ Lorenz, D.: *Wiener Moderne*. Stuttgart – Weimar: J. B. Metzler 2007, S. 70

⁶ Elwardy R.: *Liebe spielen – spielend lieben. Arthur Schnitzler und seine Verwandlung der Liebe zum Spiel*. Marburg: Tectum Verlag 2008, S. 35

„antibürgerlich“⁷ und dient dem einen Zweck, „den Augenblick zu genießen, dass [er] aus der für [ihn] sinnlos gewordenen Welt fliehen [konnte].“⁸ Um sich selbst mit der Langeweile, mit dem Gefühl, dass man nichts machen muss und trotzdem alles hat, und mit der Entgegenstellung zu der vorigen Generation abzufinden, suchte – so Elwardy – der *Décadent* einen Ausweg im Spiel: „Spiel und Spielerei sind [...] Ersatz für den nicht auffindbaren Lebenssinn.“⁹

In der Literatur konzentrierte sich die Sicht auf eine „kleine-große“ Gruppe der Autoren, die man heute zum sog. Jung-Wien zählt.

„Dieses >Jung-Wien< war nicht nur die Clique Schnitzler, Beer -Hofmann, Salten und Hofmannsthal – wohlprotegiert von Bahr. Stattlich ist die Liste der Namen, die unter >Jung-Wien< und >Das junge Österreich< von Schnitzler notiert werden (...) Der hier genannte Personenkreis deckt sich im Wesentlichen mit denjenigen Namen, die Alfred Zohner als die der regelmäßigen Besucher des Café Griensteidl aufzählt.“¹⁰

„In den Tagebuchaufzeichnungen Arthur Schnitzlers befindet sich im Februar 1891 die Eintragung: Das junge Österreich. Im Griensteidl.“¹¹ Es handelt sich aber um keine richtige Strömung in dem Sinne des gemeinsamen Programms oder Manifeste. Auf dieser Stelle fragt man sich also ganz berechtigt, wie so eine Gruppierung entstanden sei. Ganz künstlich gegründete Gruppe ist sie auch nicht, denn sie besteht doch aus Bekannten und Freunden, die sich im „Griensteidl“ und dann später auch im Café Central¹² getroffen haben. Es ging dabei aber mehr um

„praktisch-strategische Interessen Bahrs: Er wollte eine junge Generation von Autoren und Künstlern im deutschsprachigen Raum bekannt machen, ihr gewissermaßen Marktanteile verschaffen, indem er sie als homogene Gruppe präsentierte – und sich zugleich gegenüber seinen ehemaligen Redaktionskollegen in Berlin [...] – als Repräsentant einer in Wien lokalisierten literarischen Richtung profilieren.“¹³

Obwohl dieser Kreis kein richtiges Ziel hatte, kann man in den Werken von Jung-Wienern gemeinsame Themen finden. Es handelt sich um die Diskurse über „Ich und Seele, Traum und Wunschwelt, Leben und Kunst, Sprache und Sprachunfähigkeit,

⁷ Elwardy R.: *Liebe spielen – spielend lieben. Arthur Schnitzler und seine Verwandlung der Liebe zum Spiel*. Marburg: Tectum Verlag 2008, S. 35

⁸ Ebd. S. 35

⁹ Ebd. S. 35

¹⁰ Wunberg, G.: *Die Wiener Moderne. Literatur, Kunst und Musik zwischen 1890 und 1910*. Stuttgart: Reclam 1995, S. 14f

¹¹ Lorenz, D.: *Wiener Moderne*. Stuttgart – Weimar: J. B. Metzler 2007, S. 91

¹² Vgl. ebd. S.92

¹³ Lorenz, D.: *Wiener Moderne*. Stuttgart – Weimar: J. B. Metzler 2007, S. 44f

Historismus.“¹⁴ Die Mitglieder dieser „kleinen-großen“ Gruppe kennzeichnen sich durch gewisse Eigenschaften, die sie „soziologisch [zu dem] Frühpensionärstyp“¹⁵ macht.

„Ihre Textproduktionen reflektieren [...] die Lebensumstände eines Teils der Jugend im Fin de Siècle Wien, die, abhängig von der Herkunft, geprägt waren von der Funktionslosigkeit sowohl im familiären als auch im beruflichen Sinne als Folge der entkräfteten sozialpolitischen Bedeutung eines Laissez-faire-Liberalismus.“¹⁶

Mit welchen Problemen konfrontieren sich die Jung-Wiener, ist in Hofmannsthals Gabrielle d'Annunzio zu finden:

„Heute sind zwei Dinge modern zu sein: die Analyse des Lebens und die Flucht aus dem Leben. [...] Man treibt Anatomie des eigenen Seelenlebens, oder man träumt. Reflexion und Phantasie, Spiegelbild oder Traumbild. Modern sind alte Möbel und junge Nervositäten.“¹⁷

Es war also erwünscht, sich mit sich selbst zu beschäftigen, dabei wurde es aber gleich abgelehnt, als ob man die Angst hätte, sich zu viel der Vätergeneration anzunähern. Man wollte anders sein, aber man wusste nicht, wie es zu schaffen ist. Man hatte den Eindruck, einer ist nicht anders als die Vorigen. Das verursachte die Zersplitterung der Seele in zwei Teile – eine, die lebt, und andere, die träumt. Eine Art des schizophrenen Denkens, oder nur pragmatisch gesagt, man wusste nicht, was man wollte.

Die Kritikerin Marie Herzfeld beschreibt die Generation des *Fin de Siècle* folgend:

„Zart und schwach [...] beginnen wir unser Dasein und machen mit Blitzzuggeschwindigkeit [...] den ganzen geistigen Entwicklung der Menschheit durch – allein, selbständig ohne Freund und Hilfe, im Conflict mit den officiellen Erziehungssystem, das in seinen verschiedenen Zweigen um zehn, fünfzig, hundert Jahre hinter der Cultur zurück ist, das uns ebenso sehr hemmt wie fördert [...]. Je reicher wir beanlagt sind, desto heftiger erfassen wir und erfasst uns jede neue Phase; was Wunder dann, wenn wir uns mit zwanzig Jahren alt, krank, nervös und müde fühlen? Wenn wir misstrauisch gegen Systeme und misstrauisch gegen uns selbst geworden!“¹⁸

Alles schien sehr schnell zu sein, man flog durch das eigene Leben über und es gab keine Haltestelle, wo man sich ausruhen konnte. Genau so die Schnitzler'schen Figuren;

¹⁴ Lorenz, D.: *Wiener Moderne*. Stuttgart – Weimar: J. B. Metzler 2007, S. 69

¹⁵ Ebd. S. 97

¹⁶ Ebd. S. 97

¹⁷ Ebd. S. 73

¹⁸ Ebd. S. 78

„[...] sie sind ohne Arbeit, ohne Beruf, ohne Familie, oft auch alterslos [...]“¹⁹
Die Autoren waren mit dem System offen unzufrieden, kritisiert wurde die ganze Gesellschaft oder ihre Teile – Erziehung oder Kultur. Marie Herzfeld nennt auch den Unterschied der Klassen. War man reicher, standen einem die Möglichkeiten offener und das heißt, man erschöpfte sie auch schneller, sodass nach kürzerer Zeit der Eindruck entstand, es sei hier nichts Modernes, Schönes und Interessantes. Dann fühlte man sich schneller von dieser Welt gelangweilt und man begann zu experimentieren. Oder man ging zurück zu den grundlegenden Trieben und verkürzte sich die Langeweile, indem man neue sexuelle Erlebnisse suchte. Dabei handelte es sich aber auf gar keinen Fall um die wahre Liebe zu einem anderen. Die schizophrene Zersplitterung zwischen Traum und Realität also zwischen dem Subjektiven und dem Objektiven hat eine Abspiegelung des eigenen Ichs in dem Ich des anderen zu Folge. Die „wahre“ Liebe zu einem anderen wird dann eine wahre narzisstische Liebe zu sich selbst verstanden, die das eigene Ich nicht als subjektive, sondern als objektive Erscheinung interpretiert. Daraus geht hervor, dass „[...] wenn die Welt für das Subjekt und Objekt nicht ausgehalten wird, sondern hereingenommen in Subjektivität, dann wird der andere nur noch als Spiegel benützt, dann liebt das eine Ich nicht das andere, sondern seine Liebe zum anderen, das heißt sich selber.“²⁰ Deswegen klingt die im „Reigen“ so oft gestellte Frage nach der Liebe: „Sag wenigstens, hast mich gern?“²¹ in diesen Fällen absolut ironisch.

Die Gesellschaft Wiens um 1900 bestand aus verschiedenen Schichten. Zu der Oberschicht zählte man das Bürgertum und den Adel, zu den Unterschichten das Kleinbürgertum und das Proletariat. Die Angehörigen der Schichten konnte man auch danach erkennen, wo sie lebten. Diese materielle aber auch im Unterbewusstsein geprägte Teilung Wiens auf das adelige und großbürgerliche Zentrum, die kleinbürgerliche innere Vorstadt, und die äußeren Vorstädte „bevölkert von Einwanderern, Proletariern, Hausierern, Dienstbotinnen, Arbeitslosen, Kriminellen und

¹⁹ Janz, R.-P., Laermann, K.: *Arthur Schnitzler: Zur Diagnose des Bürgertums im Fin de siècle*. Stuttgart: J. B. Metzler 1977, S. XV

²⁰ Lorenz, D.: *Wiener Moderne*. Stuttgart – Weimar: J. B. Metzler 2007, S. 71

²¹ Schnitzler, A.: *Reigen Liebele*. Frankfurt: Fischer 2004, S. 30

sog. Taugenichtsen“²² wurde von dem von den sechziger bis neunziger Jahren des 19. Jahrhunderts realisierten Bau der Ringstraße noch mehr unterstützt. Die Ringstraße galt als Spielplatz der Bourgeoisie und des Adels, die diese Straße als Zentrum ihrer Machtübung sahen. Immerhin führte diese Straße doch am „Rathaus, Parlament, Hofoper und Burgtheater ebenso vorbei wie an der Börse.“²³ Wenn man also sich selbst präsentieren wollte, musste man es in der Ringstraße entweder in einem Fiaker, oder bei einem Spaziergang tun. Die Figuren von Schnitzler sehen diese Straße als eine Grenze zwischen der Innenstadt und inneren Vorstadt, wobei sie oft in der kleinbürgerlichen Vorstadt eine schöne und vor allem sorglose Liaison mit einem süßen Mädchen suchen. Von den äußeren Vorstädten, wird meistens in den Werken nicht gesprochen.

„Nun war dieses Wien um 1900 tatsächlich ein eigensinniges Konglomerat der unterschiedlichsten, einander widersprechenden und doch sich ergänzenden, ja bedingenden sozialen, politischen und kulturellen Entwicklungen.“²⁴

Die auf der einen Seite der Ringstraße waren den auf der anderen gebunden, haben von ihr abgehängt und deshalb konnten die beiden Seiten nicht ohne einander existieren, wobei sie sogar kooperieren mussten, sodass die Menge der Vorstädte mit dem Zentrum ins Eine verschmolzen hat und heute einen „homogenen Stadtkörper suggerieren soll.“²⁵

Die alte Generation der Väter war überholt, die neue wollte etwas anderes. Es wurde „[d]ie Tradition in ihren inhaltlichen Vorgaben beibehalten, und zugleich in ihrem Verfahren [...] verändert.“²⁶ Die neue Generation, aufgewachsen in der alten Staatsordnung und Tradition stellte sich in direkte Opposition zu dem vorigen System, verspottete es sogar. Einige suchten die

„Rollentypologie der Vätergeneration [...]. Da ist etwa der Beamte, an dem die Unabsehbarkeit unserer Betriebe [...] nichts, als die mechanische Fähigkeit übrig lässt, dass er darüber sich zur Maschine werden fühlt und krank werden möchte über sich selber. Es folgt der Geschäftsmann, dessen ganze Kräfte dem Wirbel des schrankenlosen Geldwesens hingegen, mitwirken, eine inkalkulable

²² Maderthaler, W., Musner, L.: *Wien um 1900: Mythen und Realität*. In: *Zeitschrift für Germanistik*, Neue Folge XIII – 2003. Bern: Peter Lang AG, Europäischer Verlag der Wissenschaften 2003, S. 71

²³ Janz, R.-P., Laermann, K.: *Arthur Schnitzler: Zur Diagnose des Bürgertums im Fin de siècle*. Stuttgart: J. B. Metzler 1977, S. XIV

²⁴ Maderthaler, W., Musner, L.: *Wien um 1900: Mythen und Realität*. In: *Zeitschrift für Germanistik*, Neue Folge XIII – 2003. Bern: Peter Lang AG, Europäischer Verlag der Wissenschaften 2003, S. 67

²⁵ Ebd. S. 70

²⁶ Wunberg, G.: *Fin de siècle in Wien. Zum bewußtseinsgeschichtlichen Horizont von Schnitzlers Zeitgenossenschaft*. In: *Text + Kritik Zeitschrift für Literatur*, Heft 138/139 Arthur Schnitzler. München: Verlag text + kritik GmbH April 1998, S. 19

Welt auf kalkulable Werte zu reduzieren [...], gefolgt vom Mann der Wissenschaft, dem in einer Welt, in der alle Begriffe sich in unendliche Relativitäten auflösen, sein Hirn zu schwimmen beginnt und der mit gebanntem Blick auf ein armseliges Teilresultat starr [...]. Weitere typische Gründerzeitvertreter sind der Journalist, in dessen Inneren jedes sichere Gefühl, auf dem Gesinnung ruhen könnte, aufgelöst ist [...], der Adlige, der in sich die Daseinsgefühle seines Standes unreell werden fühlt [...], sowie schließlich der Arzt, der unter seinen Händen das leidende Geschöpf zerfallen sieht in seine Teile, dass ihm der Name in-dividuum wie ein Hohn entgegensticht [...].²⁷

Es werden Beamte, Geschäftsmänner, Wissenschaftler, Journalisten, Adelige, Ärzte kritisiert. Alles erfolgreiche Vertreter, in dieser Zeit Männer, die zu den anerkannten und auch reichen Schichten der k. u. k. Monarchie gehören und sich irgendwie für ihre Existenz einsetzen oder, wie die Adelige, ein Teil von ihr bilden, im Sinne des absterbenden Systems. Es wird das Rationelle, das Pragmatische und Kalkulable kritisiert, also alles, was die Söhne an den Laissez-Faire-Liberalismus des endendes Jahrhunderts erinnert.

Die Wiener Moderne ist dementsprechend eine bunte Gruppe, derer Grenzen nicht festgesetzt wurden. Die jungen Autoren um Hermann Bahr trafen sich in Kaffeehäusern, wo sie ihre Probleme diskutierten und teilweise auch ihre Werke schrieben. Die Anzahl der Mitglieder ist groß, unter die berühmteste zählt man z.B. Schnitzler, Beer-Hofmann, Salten und Hofmannsthal, aber auch viele anderen, die nicht so bekannt geworden sind. Unterstützt von Bahr, den wir heute als einen guten PR- und Marketing-Manager bezeichnen würden, konnten sie ihre Werke schreiben und ihre Ideen, Phantasien aber auch Erlebnisse, Erfahrungen und Kritiken des Lebens herausgeben. Die Themen sind teils dieselben: Ich, Seele, Traum, Wunsch, Leben, Kunst, Sprache, Historismus, alles im Zusammenhang mit dem Leben des jeweiligen Autors, sodass die Meinungen und Vorstellungen voneinander divergieren, je nachdem, wie der Autor lebte und seine Jugend im *Fin de Siècle*, also um die Jahrhundertwende vom 19. zum 20. Jahrhundert, verbrachte, ob die Familie und der Beruf harmonisch oder funktionslos waren, und wie man sich zum Laissez-faire-Liberalismus stellte, einer Marktphilosophie, die die Leute allein entscheiden und handelt lässt. Letztlich sind alle Einstellungen der wichtigen Autoren doch dieselben und die Vorstellungen der Gesellschaft und ihre Kritik haben einige gemeinsame Punkte, die weiter in dieser Arbeit erwähnt und anhand von Schnitzlers frühen Dramen analysiert werden.

²⁷ Lorenz, D.: *Wiener Moderne*. Stuttgart – Weimar: J. B. Metzler 2007, S. 74

2. Analyse der Dramen „Anatol“ und „Reigen“

2.1 Einakterzyklus – neue Form des Bühnenstücks

„Mit der Wahl des Einakters leistet Schnitzler einen Beitrag zur Zersetzung und Zertrümmerung überkommener Dramenformen, um so den Weg zu neuen Formen des epischen und absurden Theaters zu bahnen.“²⁸ Schnitzlers Vorliebe für Theater, die er schon als Kind entwickelte, lässt sich in seinem Werknachlass nicht unterschätzen. Beide Dramen, „Anatol“ und „Reigen“ kann man als Einakterzyklen bezeichnen. Es handelt sich nämlich um Szenen, die zwar formal miteinander verbunden sind, trotzdem aber auch als selbständige Einakter aufgeführt werden können. Alle diese kurzen Szenen bilden situative Ausschnitte aus dem Leben ab. Was sie miteinander verbindet, sind die Figuren, die in dem Drama auftreten. Die Anzahl der Figuren ist auf ein Minimum reduziert, die Handlung ist direkt, ohne jegliche Unterbrechungen oder Nebenhandlungen. Nicht die Charaktere der Figuren sind wichtig, sondern ihr Stand, ihr Verhalten, ihre Gedanken und Stereotypen, denen sie unterliegen. „Aller Nebenhandlungen entkleidet und in der Personenzahl reduziert, konzentriert sich die neue selbstständige Kurzform bei Schnitzler auf die Situation statt auf die Handlung.“²⁹

„Der Zyklus der »Anatol«- Szenen ist das früheste dramatische Zeugnis, das Schnitzler in die gesammelten Werke aufgenommen hat. Die Szenen entstanden in den Jahren zwischen 1888 und 1891. [...] Der Gesamtzyklus wurde 1893 [...] veröffentlicht.“³⁰ Es handelt sich um eine neue Form des Dramenaufbaus, die gegen dem klassischen Aristotelischen Dramenkonzept verstößt. Man könnte die Abstammung dieses Werkes als eine „Wiener Variante der französischen Boulevarddramatik“³¹ bezeichnen. Die Literaturwissenschaftlerin Christa Melchinger behauptet, die Form sei eine Neuigkeit, die man nicht dem französischen Einfluss zurechnen könne:

„In diesem Zyklus lose aneinandergereihter Einakter kündigen sich neue Formbestrebungen an, die kaum mit der Übernahme französischer Muster

²⁸ Perlmann, Michaela L.: *Arthur Schnitzler*. Sammlung Metzler, Band 239. Stuttgart: J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung 1987, S. 36

²⁹ Ebd. S. 36

³⁰ Melchinger, CH.: *Illusion und Wirklichkeit im dramatischen Werk Arthur Schnitzlers*. Heidelberg: Carl Winter Universitätsverlag 1968, S. 40

³¹ Ebd. S. 41

hinreichend erklärt werden können und die sich grundlegend von der losen Szenenfolge naturalistischer Stücke unterscheiden.“³²

„Anatol“ ist ein Dramenzyklus, in dem die Einakter, oder auch Aufzüge, wenn man den Zyklus als einheitliches Drama betrachtet, nur durch die Figur des Anatols selbst, und die seines besten Freundes Max verbunden sind. Die situativen Darstellungsformen Anatols in jedem Einakter verschmelzen und bilden damit eine präzise Charakterisierung des Typus der Hauptfigur. „Jede Szene fügt dem Gesamtbild von Anatols Existenz eine neue Facette zu. [...] Illusion, Desillusionierung und Rückfall in die Illusion ist das wiederkehrende Schema aller Szenen.“³³ Der Literaturwissenschaftler Günter Selling nennt „Anatol“ ein „Episodendrama, weil es zwar durchgehende Figuren, aber keine direkte Kausalität zwischen den einzelnen Szenen aufweist.“³⁴ Dieser Meinung neige ich nicht zu, die Kausalität des Handelns muss zwischen den Zeilen gelesen werden. Spätestens in „Anatols Größenwahn“ deckt sie der Autor selbst auf. Aus diesem Grund verstehe ich das Drama „Anatol“ als Einakterzyklus, der das Leben von Anatol episodenhaft schildert und zugleich die Gesellschaft Wiens um die Jahrhundertwende zu dem 20. Jahrhundert kritisiert.

Nicht desto weniger ist „Reigen“ das glänzende Beispiel für einen Einakterzyklus. Jede Szene ist in ihrer Handlung abgeschlossen und kann selbständig als ein Einakter stehen. Es geht nur um oberflächliche Typisierung der Figuren, ihre Charakterisierung muss nicht verstanden werden. In keiner der Szenen findet man mehr als das notwendigste Minimum der Figuren, die zu einem Dialog nötig sind, also zwei. Die Handlung ist direkt und schildert nur einen kleinen Ausschnitt aus dem Tagesablauf der Figuren. Das alles würde das Verstehen der Handlung nicht hindern. Der tiefere Sinn bliebe bei der Vereinzelung der Szenen aber aus, denn nur in der Reihenform kann der Rezipient die satirische Kritik der Gesellschaft in „Reigen“ völlig begreifen. Die Szenen knüpfen aneinander in der situativen Komik an, die anhand dessen entsteht, dass der eine oder andere Partner lügt oder heuchelt.

³² Melchinger, CH.: *Illusion und Wirklichkeit im dramatischen Werk Arthur Schnitzlers*. Heidelberg: Carl Winter Universitätsverlag 1968, S. 41

³³ Perlmann, Michaela L.: *Arthur Schnitzler*. Sammlung Metzler, Band 239. Stuttgart: J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung 1987, S. 38f

³⁴ Selling, G.: *Die Einakter und Einakterzyklen Arthur Schnitzlers*. Amsterdam: Rodopi 1975, S. 198

2.2 Anatol – Der „Décadent parfait“

Der Zyklus „Anatol“ besteht aus einer Einleitung in der Form eines Gedichtes von Loris, im Herbst 1892 geschrieben, und sieben einzelnen Akte, die nicht durch die Handlung miteinander verknüpft sind. Deshalb halten einige Autoren diese Szenen auch für mehrere nacheinander gereihete Einakter und zählen überdies noch den Einakter „Anatols Größenwahn“, als eine mögliche Schlusszene, dazu.³⁵

„Der »Anatol«-Zyklus ist das erste Lustspiel im dramatischen Schaffen der Moderne; und er ist unverkennbar ein Produkt der Wiener Moderne: geschrieben in einer Zeit, in der sich der deutsche Naturalismus in Berlin endgültig Bahn brach, als ein Stück der »dekadenten« fin de siècle-Literatur, das in die Bahnen des eben von Frankreich aus sich verbreitenden »Impressionismus« lenkte.“³⁶

Dieser Einakterzyklus schildert das Leben eines gelangweilten und sich selbst suchenden Anatol, der aus einer höheren Schicht der Gesellschaft stammt, und wahrscheinlich den Adel repräsentiert. Schnitzler selbst äußert sich zu, Stand Anatol und dessen Freund Max überhaupt nicht. Nachdem beide allerdings Champagner und Austern in dem Akt „Abschiedssouper“ essen, lässt sich abschätzen, dass die beiden Männer, die die einzigen männlichen Figuren in dem Drama sind, nicht unter Geldmangel leiden – erst Recht, nachdem Max zu Annies Aussage, dass sie die Austern jeden Tag essen könne, bemerkt: „Kann?! – Sollte! Muß!“³⁷

Die Einleitung bildet ein Vorwort zu dem Drama. Sie wurde vom Loris, ein Pseudonym von Schnitzlers langjährigem Freund Hugo von Hoffmansthal geschrieben.³⁸ Es handelt sich um ein Gedicht, mit freiem Reim und ungebundenem Vers. Es geht eigentlich nur um eine poetische Anreihung von Bildern, die die richtige Stimmung evozieren soll. Die Bilder sind voneinander durch Aposiopesen geteilt. Der Leser macht mit Loris eine Zeitreise in das Wien um 1760, dessen Ruhm allerdings in der Zeit der Entstehung des Gedichtes schon vergessen ist: „Wappen, nimmermehr vergoldet, [...] Rokoko, verstaubt und lieblich.“³⁹ Zu der Entwicklung einer richtigen Stimmung nutzt er zwei bekannte Maler der Zeit: Canaletto und Watteau. Nach den Bildern von Canaletto soll man sich zuerst die Natur, die Umgebung und Wien

³⁵ Z.B. Perlmann u.a.

³⁶ Melchinger, Ch.: *Illusion und Wirklichkeit im dramatischen Werk Arthur Schnitzlers*. Heidelberg: Carl Winter Universitätsverlag 1968, S. 41

³⁷ Schnitzler, A.: *Anatol. Anatols Größenwahn. Der grüne Kakadu*. Stuttgart: Reclam 2008, S.53

³⁸ <http://www.kirjasto.sci.fi/hugohof.htm>, 06. 07. 2011

³⁹ Schnitzler, A.: *Anatol. Anatols Größenwahn. Der grüne Kakadu*. Stuttgart: Reclam 2008, S. 5

vorstellen, Watteau gibt der Vorstellung lebhaftere Bewegung, die die Gesellschaft mit ihren sich liebenden Paaren vervollständigt. Diese Bilder entlässt er und weist den Leser darauf hin, dass er nicht die damalige Gesellschaft meint, sondern die jetzige. Er verspottet die Menschen und ihre Leben, indem er sie als Schauspieler ihrer eigener Komödien abbildet, die er wahrscheinlich im Aristotelischen Sinne als eine unterworfenere Art des Dramas meint: „Also spielen wir Theater, spielen unsere eignen Stücke, frühgereift und zart und traurig, die Komödie unsrer Seele.“⁴⁰ Der letzte Vers gehört einer Metapher mit zwei Tieren: „Und ein Bologneserhündchen bellt verwundert einen Pfau an...“,⁴¹ was sich als ein Bild eines Mannes, der sich mit Interesse eine schöne Frau anschaut, derer Liebe er nie erreichen wird, deuten lässt.

Das Drama „Anatol“ besteht aus sieben eigenständigen Einaktern, der abschließende, „Anatols Hochzeitsmorgen“ alterniert mit dem Einakter „Anatols Größenwahn“. Weil dieser alternative Abschluss nicht in das Drama selbst eingesetzt wurde, wird er in dieser Arbeit nicht als Bestandteil des Dramas interpretiert. Als das Ende von Anatols wildem Junggesellenleben verstehe ich seine Hochzeit im letzten Akt des Dramas, die die Veränderung seines freien Lebens und damit eine grundsätzliche Veränderung in seinem Leben bedeuten kann. Somit wird das Drama mit einem offenen Ende abgeschlossen. „Anatols Größenwahn“ kann somit als eine Alternative zu „Anatols Hochzeitsmorgen“, andererseits auch als darauf folgender Akt gelesen werden, der das Drama durch eine Abbildung Anatols als alten, auf seine Lebensansichten resignierenden Mann, versöhnlich mit der bürgerlichen Gesellschaft und seinem eigenen erotischen Leben beendet. Ich werde mich in dieser Arbeit aber nicht weiter damit auseinandersetzen, da ich den letzten Aufzug des eigentlichen Dramas auch für seinen Abschluss halte.

2.2.1 Die Frage an das Schicksal

In dem ersten Akt lernt man die zwei Hauptfiguren kennen: Anatol und Max. Sie kommen ins Zimmer und sprechen über Hypnose, einer neuen Erfindung, deren Zauber Anatol beherrscht. Weiter sprechen sie darüber, dass Anatol spürt, dass ihn seine

⁴⁰ Schnitzler, A.: *Anatol. Anatols Größenwahn. Der grüne Kakadu*. Stuttgart: Reclam 2008, S. 6

⁴¹ Ebd. S. 6

Geliebte betrügt, aber keine Beweise für ihre Untreue hat. Dafür wäre nach Max Meinung gerade die Hypnose das beste Mittel, wie er es herausfinden könnte. Anatol hält die Idee für gut und wenn seine Geliebte Cora erscheint, will er sie hypnotisieren und sie danach fragen. Als Cora aber einschläft, bekommt Anatol Angst vor der Wahrheit und weckt sie auf, ohne sich vergewissert zu haben, ob sie ihn betrügt oder nicht.

Das Gespräch wird von Max eröffnet, der ganz erstaunt über die Kraft der Hypnose ist. Max hat in dem Gespräch nur eine Absicht, und zwar seinen Freund dazu zu bringen, die Wahrheit zu erfahren, um sich nicht mehr darüber zu quälen, ob ihm Cora untreu ist. Am Ende des Aktes wird es sogar offensichtlich, dass er von Coras Untreue auch überzeugt ist: „Eines ist mir klar: Daß die Weiber auch in der Hypnose lügen...“⁴²

Anatol erscheint am Anfang des Aktes als ein großer Zauberer, der „sich ein wahres Wort aus einem Weibermund hervorhexen“⁴³ kann, um die Bühne als ein schwacher Feigling zu verlassen, der Angst vor der Wahrheit und davor hat, „[...] daß eine Frau, die [er liebt], wirklich so ist, wie sie *alle* [seiner] Idee nach sein sollen“.⁴⁴ Seine Absicht ist es zu erfahren, ob ihn Cora betrügt und wenn ja, mit wem. Er ist sich sicher, dass sie ihm nicht treu ist, Beweise hat er zwar keine, aber er ahne und fühle es,⁴⁵ was dem pragmatischen Max als Unsinn vorkommt. Anatols Meinung nach, könne keine Frau treu sein, weil sie dazu keine Motivation habe: „Und was einen Grund hätte sie, mir nicht untreu zu sein?“⁴⁶ Er ist eifersüchtig und misstrauisch. Diese Eigenschaften stammen von seinen eigenen Erfahrungen. Er selbst ist auch nicht treu, aber er sagt es der Frau nicht, auch wenn sie fragt, denn er will sie nicht unglücklich machen: „Wenn ich einer sage: Ich liebe dich, nur dich – so fühle ich nicht, daß ich sie belüge, auch wenn ich in der Nacht vorher am Busen einer andern geruht.“⁴⁷ Er lügt und fühlt sich auch belogen: „Aber ich glaube nicht und bin nicht glücklich!“⁴⁸ Liebe ist für ihn kein Grund, treu zu sein: „Warum bin ich nicht treu? ... Ich liebe sie doch gewiß!“⁴⁹ Die Idee von Max, Cora zu hypnotisieren und sie zu fragen, findet er anfangs gut, dann

⁴² Schnitzler, A.: *Anatol. Anatols Größenwahn. Der grüne Kakadu*. Stuttgart: Reclam 2008, S. 18

⁴³ Ebd. S. 10

⁴⁴ Ebd. S. 17

⁴⁵ Ebd. S. 8

⁴⁶ Ebd. S. 8f

⁴⁷ Ebd. S. 9

⁴⁸ Ebd. S. 10

⁴⁹ Ebd. S. 9

sucht er aber nach Ausreden, sie doch nicht fragen zu müssen. Er vergewissert sich, dass sie ihn belügt, wenn er sie nach ihrem Alter fragt:

„Max. Du, wie alt ist sie denn?
Anatol. Neunzehn... Cora wie alt bist du?
Cora. Einundzwanzig Jahre.
Max. Haha
Anatol. Pst... das ist ja außerordentlich... Du siehst
daraus...“⁵⁰

Er bekommt Angst und fragt Cora nach seiner Treue lieber nicht. Ihm ist die Unkenntnis, die ihm das flüchtige Glück schafft, lieber, als eine Wahrheit, die ihn „betrüben“ würde.⁵¹ Er glaubt, im Allgemeinen gehen Frauen mit den Männern so um, wie er mit den Frauen umgeht, was ihm die Unsicherheit in einer Beziehung bringt. Er ist aber zu feige, direkt danach zu fragen. Daraus lässt sich folgern, dass er selbst so behandelt werden wünscht, wie er selbst die Frauen behandelt, nur damit er weiter in dem schönen Traum leben kann, und sich Sorgen machen kann, mit denen er seine Langeweile verdrängen kann.

Die Absichten beider Figuren werden nicht erfüllt, keiner von den beiden erfährt, ob die Frauen treu oder nicht, Max bekommt am Ende die Überzeugung, dass die Frauen immer lügen, unabhängig von Anlass und dem Zustand ihres Bewusstseins.

Die Gesprächsanteile sind ungleich, entsprechend der Tendenz im ganzen Drama. Anatol als dichterischer, sinnlicher Mann redet mehr als Max, der pragmatisch und mit einer guten Portion Zynismus nur Bemerkungen zu den psychischen Zuständen seines Freundes macht. Das macht dieses Gespräch asymmetrisch, obwohl sich Absichten und ihre Erfüllung bei den beiden Figuren gleichen.

Das Gespräch erreicht seinen Höhepunkt durch Max direkte Aussage, dass Anatol feige ist:

„Eine Frage – und du erfährst, ob du einer von den wenigen bist, die *allein* geliebt werden, kannst erfahren, wo dein Nebenbuhler ist, erfahren, wodurch ihm der Sieg über dich gelungen – und du sprichst dieses Wort nicht aus! – Du hast eine Frage frei an das Schicksal! Du stellst sie nicht! [...] Und warum? Weil es sich vielleicht fügen kann, daß eine Frau, die du liebst, wirklich so ist, wie sie *alle* deiner Idee nach sein sollen – und weil dir deine Illusion doch tausendmal lieber ist als die Wahrheit.“⁵²

⁵⁰ Schnitzler, A.: *Anatol. Anatols Größenwahn. Der grüne Kakadu*. Stuttgart: Reclam 2008, S. 13

⁵¹ Ebd. S. 9

⁵² Ebd. S. 17

Die Handlung kulminiert am Ende, wenn Anatol Cora weckt, ohne sie vorher nach der Treue gefragt zu haben.

Schnitzler äußert in dem Akt viele Meinungen zu dem Thema der Frau und des Mannes, ihrer Liebe zueinander und zu der Treue. Der Hauptgedanke, dass eine Frau nicht treu sein kann, weil es ihr nicht angeboren sei, sobald sie auch nur über einen Funken Temperament verfügt, ist das Leitmotiv des Aufzugs:

„Immer sind diese Frauenzimmer uns untreu. Es ist ihnen ganz natürlich... sie wissen es gar nicht... So wie ich zwei oder drei Bücher zugleich lesen muß, müssen diese Weiber zwei oder drei Liebschaften haben.“⁵³

Die Männer sind in der Sache der Treue auch nicht anders, erkennt Anatol. Obwohl sie eine Frau lieben, sind sie ihr untreu: „Ich... ja! Und du vielleicht nicht? Und sie, meine angebetete Cora vielleicht nicht?“⁵⁴ Schnitzler macht keine Unterschiede zwischen den Geschlechtern, jede/r ist untreu, jede/r glaubt nicht, dass ihr/ihm der/die Andere Treue halten will, und wenn, dann nicht absichtlich, sondern nur deswegen, dass sie/er noch keine Gelegenheit dazu hatte, die Treue zu verletzen: „Und wenn sie mir treu ist - [...] So ist es der reine Zufall... Keineswegs denkt sie: Oh ich muss ihm die Treue halten, meinem lieben Anatol... keineswegs...“⁵⁵ Keine/r bekennt sich aber zu der Untreue, man lügt lieber, um die/den Andere/n nicht zu verletzen: „Ich liebe dich, nur dich – so fühle ich nicht, daß ich sie belüge, auch wenn ich in der Nacht vorher am Busen einer anderen geruht.“⁵⁶ Damit hängt auch zusammen, dass keine/r die Wahrheit hören möchte, um sich selbst vor der Traurigkeit der Realität zu schützen: „Eines ist mir klar: Daß die Weiber auch in der Hypnose lügen... Aber sie sind glücklich – und das ist die Hauptsache.“⁵⁷ Diese Tendenz kann man zu einem der Merkmale des *Fin de Siècle* zuordnen. Sie hängt nämlich sehr eng mit dem augenblicklichen Erleben der Welt zusammen. In jedem neuen Augenblick kommt ein neues Abenteuer, so wird die Langeweile bekämpft. Man denkt nicht nach, was der nächste Moment bringt. Wenn man einer/m Anderen seine Liebe gesteht, ist es in dem einen Augenblick auch wahr, man erlebt die Liebe gerade jetzt. Die Zukunft ist unklar, die Vergangenheit nicht zu ändern, deshalb genießt man diesen einen Moment und fühlt sich nicht schuldig, auch wenn man die/den Andere/n belügt.

⁵³ Schnitzler, A.: *Anatol. Anatols Größenwahn. Der grüne Kakadu*. Stuttgart: Reclam 2008, S. 8

⁵⁴ Ebd. S. 9

⁵⁵ Ebd. S. 9

⁵⁶ Ebd. S. 9

⁵⁷ Ebd. S. 18

Schnitzler drückt sich zu dem Einfluss der bürgerlichen Gesellschaftsideale aus, um den Kontrast zwischen der Denkweise und realen Lebensweise anzudeuten. Man vertuscht die Untreue und Lüge vor den anderen:

„Wenn ein Ehemann aus dem Hause tritt, wo er eben seine Frau mit ihrem Liebhaber entdeckt hat, und ein Freund tritt ihm entgegen mit den Worten: Ich glaube, deine Gattin betrügt dich, so wird er nicht antworten: Ich habe soeben die Überzeugung gewonnen... sondern: Du bist ein Schurke...“⁵⁸

Untreu sein ist weniger schlimm als betrogen zu werden, denn das löst Mitleid, Schamgefühl und Minderwertigkeitsempfindungen des Betrogenen aus: „Unglücklich sein – ist erst das halbe Unglück, bedauert werden: Das ist das ganze!“⁵⁹

Die Zersplitterung des Meinens und des Handelns der bürgerlichen Gesellschaft in Wien um 1900 trifft in diesem Aufzug an den Emanzipationsgedanke auf, dass sich die Geschlechter gleich sind, in Bezug auf Liebe und Sex. Diese zwei Tendenzen der Bourgeoisie schaffen weitere Konflikte im Handeln und Denken eines Individuums, welches sich dann dem dekadenten Leben naht, um sich selbst vor der Realität zu schützen.

2.2.2 Weihnachtseinkäufe

Dieser Aufzug handelt von einem zufälligen Treffen von Anatol und Gabriele in den Straßen Wiens, am Weihnachtsabend kurz vor dem Christbaum. Beide machen die letzten Weihnachtseinkäufe, Anatol sucht ein Geschenk für seine Geliebte aus der Vorstadt. Der Akt besteht aus zwei verschiedenen Erzähllinien, die eine behandelt die Rechtfertigung von Anatol und Gabriele damit, was zwischen ihnen passiert ist, und die andere beschreibt den Unterschied zwischen einer Frau aus der Bourgeoisie und einer aus der Wiener Vorstadt – zwischen einer Mondaine und einem süßen Mädels. Das ganze Gespräch ist von einer starken Ironie und Sarkasmus durchdrungen, die vorwiegend auf der Seite der Frau zu finden ist. Man kann daraus schon von Anfang an ableiten, dass die Beziehung der Figuren nicht ganz unschuldig ist und dass etwas vorher zwischen den beiden vorgefallen sein musste.

⁵⁸ Schnitzler, A.: *Anatol. Anatols Größenwahn. Der grüne Kakadu*. Stuttgart: Reclam 2008, S. 10

⁵⁹ Ebd. S. 17

Anatol sieht Gabriele beim Einkaufen und geht ihr nach, um sich mit ihr wieder zu begegnen. Das Gespräch eröffnet er, indem er ihr seine Hilfe mit den Paketen anbietet. Sie ist überrascht, ihn wiederzusehen, eine große Freude darüber zeigt sie allerdings nicht: „Ah, Sie sind´s!“⁶⁰ Sie möchte seine Hilfe ablehnen und wirft ihm vor, dass er sie lange nicht besucht hat.

Aus dem Gespräch lässt sich nach den Andeutungen der beiden Figuren ableiten, dass Anatol Gabriele zu seiner Geliebten machen wollte, dass sie auch geflirtet hatten. Dann hatte er aber den Kontakt abgebrochen, weil sie, als eine verheiratete bürgerliche Frau, mit ihm, aus pragmatischen Gründen, die das bürgerliche Familienideal widerspiegeln, nicht weiter zusammen sein konnte, was ihn sehr verletzt hatte:

„Gabriele. *Sie* – kenne ich!
Anatol. Nicht so gut, als ich es wünschte!
[...]
Anatol. Warum verbummle ich mein Leben? Wer ist schuld? – Wer?!
Gabriele. Geben Sie mir die Pakete! –
[...]
Anatol. Also Engel! Darf man sagen – das ist schön – Engel! -
Gabriele. Wollen Sie gefälligst schweigen?
[...]
Gabriele. [...] es ist merkwürdig, daß Sie immer mit solchen Vorstadtdamen zu tun haben – aber immer!
Anatol. Gnädige Frau – *meine* Schuld ist es nicht.
[...]
Gabriele. Ich bitte – mir nimmt man nichts weg – wenn ich etwas behalten will.
Anatol. Ja... aber, wenn Sie selber irgendwas nicht wollen... es ärgert Sie doch, wenn´s ein anderer kriegt? -
[...]
Anatol. [...] Ein »Nein« zur rechten Zeit, selbst von den geliebtesten Lippen – ich konnte es verwinden. – Aber ein »Nein«, wenn die Augen hundertmal »Vielleicht« gesagt – wenn die Lippen hundertmal »Mag sein!« gelächelt – wenn der Ton der Stimme hundertmal nach »Gewiß« geklungen – so ein »Nein« macht einen –
Gabriele. Wir wollen ja was kaufen!
Anatol. So ein Nein macht einen zum Narren... oder zum Spötter!“⁶¹

Gabrielle wirkt viel direkter gegenüber Anatol, sie spricht offener, verfolgt aber eine versteckte Absicht. Sie will Anatol ihre Zuneigung und ihr Bedauern über die verpasste Chance, mit ihm zusammen zu sein, ausdrücken, aber als anständige Frau kann sie das nicht tun, ohne eine Metapher dafür zu benutzen. Diesen Gedanken spricht sie erst am Ende des Aufzug aus, und überrascht Anatol damit, der den Grund ihres Benehmens scheinbar vorher nicht gekannt hat: „Diese Blumen, mein ... süßes Mädli,

⁶⁰ Schnitzler, A.: *Anatol. Anatols Größenwahn. Der grüne Kakadu*. Stuttgart: Reclam 2008, S. 19

⁶¹ Ebd. S. 20 - 24

schickt dir eine Frau, die vielleicht ebenso lieben kann wie du und die den Mut dazu nicht hatte...“⁶² Der sich beleidigt fühlende Anatol, für den Gabrieles Ablehnung nicht zu ertragen ist, verfolgt in dem Gespräch meiner Meinung nach, keine versteckten Absichten, er beschuldigt sie, dass sie ihn abgelehnt habe und auf die Aufforderung Gabrieles beschreibt er den Unterschied zwischen einem Leben in der Vorstadt und in der höheren Gesellschaft.

Das Gespräch wirkt wegen den Figurenabsichten asymmetrisch, obwohl die Gesprächsanteile ausgeglichen sind, an manchen Stellen sogar mit Neigung zur Stichomythie, was die Erregung und Unsicherheit beider Figuren während derer Rede zeigt. Das Gesprächsende ist geschlossen, Gabrieles Absichten sind erfüllt und es bleibt nichts unausgesprochen.

Schnitzler bildet in dieser Szene einen eifersüchtigen Mann ab, der nicht das bekommen hat, was er wollte, und der sich deswegen auf eine kindische Art beleidigt fühlt. Anatol wirft Gabriele vor, dass sie mit ihm zwar geflirtet, sich dann aber doch entschieden habe, ihrem Mann treu zu bleiben und sich weiter nach dem bürgerlichen Familienideal zu benehmen. Dieser Aufzug zeigt die Unterschiede zwischen den bürgerlichen Frauen und denen der Wiener Vorstadt. Anatol typisiert alle Personen, benennt sich selbst als „leichtsinnige[n] Melancholiker“,⁶³ Gabriele sei für ihn eine „böse Mondaine“⁶⁴ und seine neue Liebe ist „das süße Mäd“.⁶⁵ Er beschreibt diese Frauentypen, indem er Gabriele die Unterschiede zwischen ihr und seiner neuen Geliebten aufzeigt. Das süße Mäd sei „nicht faszinierend schön – sie ist nicht besonders elegant – und sie ist durchaus nicht geistreich...“,⁶⁶ was in dem Kontext als eine negative Charakterisierung Gabrieles und der anderen Damen des höheren Standes gelten kann. Diese Damen sind reich, man könnte sie sich in einem „glänzenden Salon vorstellen, wo die schweren Portieren niederfallen – mit Makartbuketts in den Ecken, Bibelots, Leuchttürmen, mattem Samt... und dem affektierten Halbdunkel eines sterbenden Nachmittags.“⁶⁷ Das süße Mäd ist das Gegenteil dazu. Sie ist nicht wie die Damen der großen Welt, sie ist einfach, nicht gebildet, durchschnittlich was die Schönheit betrifft. Dafür hat sie aber andere positive Eigenschaften, die ein Mann an ihr

⁶² Schnitzler, A.: *Anatol. Anatols Größenwahn. Der grüne Kakadu*. Stuttgart: Reclam 2008, S. 28

⁶³ Ebd. S. 24

⁶⁴ Ebd. S. 25

⁶⁵ Ebd. S. 25

⁶⁶ Ebd. S. 25

⁶⁷ Ebd. S. 25

schätzt: „[Sie] hat die weiche Anmut eines Frühlingsabends... und die Grazie einer verzauberten Prinzessin... und den Geist eines Mädchens, das zu lieben weiß!“⁶⁸ Eine Frau der Vorstadt ist auch nicht reich: „[...] ein kleines dämmeriges Zimmer – so klein – mit gemalten Wänden – und noch dazu etwas zu licht – ein paar alte, schlechte Kupferstiche mit verblaßten Aufschriften hängen da und dort. – Eine Hängelampe mit einem Schirm.“⁶⁹, aber trotzdem herzlich: „Ich bin so froh, daß ich dich wieder hab!“,⁷⁰ und nach Gabrieles Meinung auch glücklich: „Die weiß ja gar nicht, wie gut sie´s hat!“⁷¹, weil sie frei leben kann und von niemandem abhängig ist.

Es werden hier zwei verschiedene Welten kontrastiv beschrieben und beurteilt. Gabriele ist neidisch auf die Entscheidungsfreiheit und auf das einfache Leben des süßen Mädels, weil sie beides in ihrem Leben nie erlebt hat und auch nie erleben wird. Denn sie bewegt sich in höherer Gesellschaft, wo man eigentlich keine genaue Vorstellungen über die Welt der Vorstadt hat: „Man hat Ihnen zu viel verschwiegen, als Sie junges Mädchen waren – und hat zu viel gesagt, seit Sie junge Frau sind!... Darunter leidet die Naivität Ihrer Betrachtungen -“⁷² Sie selbst sieht bei einer Frau aber keinen Unterschied in der Liebe, der von ihrem Stand abhängen würde. Gabriele hat nicht die Möglichkeit der Entscheidungsfreiheit gehabt, deshalb muss sie die Scheinwelt der Bourgeoisie nachgehen, obwohl sie sich nicht glücklich fühlt, und nur die Forderungen erfüllt, die ihr die Gesellschaft vorschreibt: „»Diese Blumen, mein... süßes Mädli, schickt dir eine Frau, die vielleicht ebenso lieben kann wie du und die den Mut dazu nicht hatte...«“⁷³

Das augenblickliche Erlebnis wird auch in diesem Aufzug angedeutet. Anatol gibt zu, dass er für sein süßes Mädels nicht für immer der Einzige sein wird: „... Möglich!... Heute... (Schweigen)“⁷⁴ Er rechnet nicht damit, dass er mit dem süßen Mädels zusammenbleibt, sieht die Beziehung eher sentimental. Weiter denkt er nicht nach, und vor Gabriele schämt er sich dafür, ein so planloses Leben zu führen. Er will diese Tatsache aber auch nicht weiter besprechen, was Schnitzler in seiner Figurenrede in der Regieanweisung mit „Schweigen“ ausdrückt. Ein weiteres Merkmal der Dekadenz

⁶⁸ Schnitzler, A.: *Anatol. Anatols Größenwahn. Der grüne Kakadu*. Stuttgart: Reclam 2008, S. 25

⁶⁹ Ebd. S. 25

⁷⁰ Ebd. S. 27

⁷¹ Ebd. S. 27

⁷² Ebd. S. 25

⁷³ Ebd. S. 28

⁷⁴ Ebd. S. 27

ist die Meinung Anatols über sich selbst. Er plant sein Leben nicht, arbeitet nicht, macht auch nichts in seiner Freizeit außer Spaziergehen. Der Typus „leichtsinniger Melancholiker“⁷⁵ erklärt seine Lebenseinstellung: Er kümmert sich um nichts, denkt nicht viel über die Zukunft nach, fühlt sich aber nicht glücklich. Sein eigenes Leben langweilt ihn. Er befasst sich zu viel mit sich selbst, aber nur in seinen Gedanken, die er dann nicht verwirklicht. Das einzige, was ihn glücklich macht, ist die Liebe einer Frau. Er verbindet aber Liebe und Leben nicht, sondern teilt sie streng voneinander: „[...] in der kleinen Welt werd ich nur geliebt; in der großen – nur verstanden...“⁷⁶

2.2.3 Episode

In dem dritten Aufzug bringt Anatol seinem Freund Max eine Schachtel mit Erinnerungsgegenständen an alle seine ehemaligen Geliebten mit, um sie bei ihm aufzubewahren. Nachdem sie ein paar konkrete Liebesabenteuer besprechen, erwähnt Anatol eine Zirkusreiterin Bianca, die er geliebt hat. Diese taucht später in Max Zimmer auf, weil sie ihn nach einer längeren Zeit außerhalb Wiens besucht. Ihren ehemaligen Liebhaber Anatol erkennt sie aber nicht mehr.

Die Gesprächseröffnung kommt von der Seite Anatols, der Max besucht. Anatols Absichten verändern sich während des Gesprächs. Am Anfang will er nur seine Sachen bei Max aufbewahren, weil er aufgrund eines Beziehungsendes aus Wien abreist: „Dieses Jugendleben hat in meinem Haus kein Quartier mehr!“⁷⁷ Weil er alle diese Erlebnisse seiner Jugend zuschreibt, lässt sich daraus interpretieren, dass er sich nun erwachsen fühlt, oder sich in einer Übergangsphase seines Lebens befindet. Als sie dann aber zusammen die Päckchen mit den zumeist traurigen Erinnerungen an seine Beziehungen „durchwühlen“, stoßen sie auf ein Liebesabenteuer mit Bianca, das sich in Anatols Gedächtnis tief eingepägt hat, obwohl er es nur als „Episode“ benennt.⁷⁸ Als er erfährt, dass er seine „Einzig Geliebte“⁷⁹ wieder treffen, und sich so seinen Traum verwirklichen könne, „...irgendein Machtwort [zu haben], daß alle [seine Geliebten]

⁷⁵ Schnitzler, A.: *Anatol. Anatols Größenwahn. Der grüne Kakadu*. Stuttgart: Reclam 2008, S. 24

⁷⁶ Ebd. S. 22

⁷⁷ Ebd. S. 29

⁷⁸ Ebd. S. 33

⁷⁹ Ebd. S. 30

wieder erscheinen“⁸⁰ verändern sich seine Absichten. Er will nun versuchen, Bianca wieder zu treffen um den Zauber der ersten Begegnung mit ihr wieder zu erleben: „Du kannst nicht im Ernst glauben, daß ich auf ein Wiedersehen verzichten soll, das mir so leicht gemacht wird.“⁸¹ Seine Absicht erfüllt sich zwar, er trifft Bianca, sie erkennt ihn aber nicht wieder, was seine Theorie der Liebe und Stimmung, und die Ansicht auf sich selbst in jüngeren Jahren scheitern lässt. Anatol sieht sich selbst als einen „Don Juan“, der viele Frauen verführt hat, ohne sie zu lieben, empfand sich aber von allen seinen Geliebten angebetet worden, obwohl er mit einigen nur eine Nacht verbracht hat: „Du warst der Sturmwind, der die Blüten wegfegte...“⁸² Nach so vielen Beziehungen glaubt er auch das Innere der Frauen und das Geheimnis der Liebe erkannt zu haben:

„Max. Und worin löst sich für dich das Rätsel der Frau?
Anatol. In der Stimmung.
Max. Ah – du brauchst das Halbdunkel, deine grün – rote
Ampel... dein Klavierspiel.“⁸³

In dem Moment, als sich Bianca nicht mehr an die Nacht erinnern kann, die sie zusammen verbracht hatten, wird die Vorstellung zerstört, und damit scheitert auch der Glaube, dass er ein Frauenkenner sei: „Aber ich mußte empfinden, was sie in meinen Armen fühlte!“⁸⁴ Das bestätigt die Meinung Max, dass Anatol mehr liebte, als geliebt worden war, und dass er alle seine Taten und Gedanken auf seine ehemaligen Geliebten projizierte, weil er ein sensibler Mann ist, und sich wünscht, wirklich geliebt zu sein: „Wahrer Zauberborn, deine »Stimmung«. Alle, die du liebst, tauchen darin unter und bringen dir nun einen sonderbaren Duft von Abenteuern und Seltsamkeit mit, an dem du dich berauschest.“⁸⁵ Alle seine Frauen, auch Bianca, waren nicht so, wie er sie gesehen hat. Er hat von jeder eine eigene Vorstellung, obwohl diese nicht immer stimmt: „[...] für mich ist sie eine von den tausend Gefallenen, denen die Phantasie eines Träumers neue Jungfräulichkeit borgt.“⁸⁶ Diese Wahrheit über Anatols Person und über seine Geliebten spricht der Realist Max aus, um Anatol die Augen zu öffnen: Anatol war seinerseits für all die Frauen auch nichts anderes, als eine Episode:

„Anatol. [...] Ich war weder der erste, noch der letzte... ich war –
Max. Nun, was warst du? ... Einer von vielen. Dasselbe war sie

⁸⁰ Schnitzler, A.: *Anatol. Anatols Größenwahn. Der grüne Kakadu*. Stuttgart: Reclam 2008, S. 30

⁸¹ Ebd. S. 38

⁸² Ebd. S. 34

⁸³ Ebd. S. 36

⁸⁴ Ebd. S. 36

⁸⁵ Ebd. S. 36

⁸⁶ Ebd. S. 37

in deinen Armen wie in denen der anderen. [...] Ich wollte nur sagen, du magst den süßesten Zauber empfunden haben, während es ihr dasselbe bedeutete wie viele Male zuvor.“⁸⁷

Max Absichten verändern sich ebenfalls während des Gesprächs. Seine erste Absicht scheitert, als er erkennt, dass er Anatol nicht von seiner Idee, sich mit Bianca wiederzutreffen, abhalten kann: „Geh – was willst du dir denn den Zauber zerstören lassen.“⁸⁸ Im Gespräch mit Bianca möchte er seinen Freund dafür rächen, dass sie Anatols Gefühle verletzt hat: „Ich räche dich, so gut ich kann, Freund Anatol...“⁸⁹ Diese seine Absicht wird auch erfüllt. Biancas Figur erscheint auf der Bühne nur, um die Handlung voran zu bringen. Sie verfolgt keine Absichten, ihre Funktion besteht darin, Max Worte zu dem Thema Selbstprojektion Anatols in die geliebte Frau zu bestätigen.

Der Höhepunkt des Gesprächs und der Handlung liegen sich nicht in einem Punkt. Die Handlung erreicht den Höhepunkt mit Biancas Auftritt, wenn sie Anatol nicht wieder erkennt: „Freilich... Nicht wahr... es war in St. Petersburg...?“⁹⁰ Das Gespräch zwischen Anatol und Max gipfelt in Max Erkennung der Selbstprojektion Anatols: „[...] Aus dem reichen und schönen Leben deiner Seele hast du deine phantastische Jugend und Glut in ihr nichtigen Herz hineinempfunden, und was dir entgegenglänzte, war Licht von *deinem* Lichte.“⁹¹

Die Gesprächsanteile sind auch hier nicht ausgeglichen, Anatol redet mehr als die anderen Figuren. Obwohl der Vorhang mitten im Dialog zwischen Bianca und Max fällt, ist das Gespräch abgeschlossen, es bleibt kein offenes Thema und das Weggehen Anatols bestätigt das Gesprächsende auch noch mit der Handlung auf der Bühne. Der Abschlussdialog soll metaphorisch die Genugtuung Anatols mit Bianca zeigen, die durch den Vermittler Max in der Tat der Verbrennung von Biancas Erinnerungspäckchen durchgeführt wird.

Der Titel „Episode“ ist zutreffend; es dreht sich alles um das Episodenhafte von Anatols Beziehungen. Anatol meint, er sei das feste, ausgewogene Element, um das sich diese Episoden drehen würden, und dass hingegen die Frauen das Flüchtige,

⁸⁷ Schnitzler, A.: *Anatol. Anatols Größenwahn. Der grüne Kakadu*. Stuttgart: Reclam 2008, S. 37

⁸⁸ Ebd. S. 38

⁸⁹ Ebd. S. 41

⁹⁰ Ebd. S. 40

⁹¹ Ebd. S. 37

Sich-Verändernde seien: „Sie war wieder eine von denen gewesen, über die ich hinweg mußte. Das Wort selbst fiel mir ein, das dürre Wort: Episode. Und dabei war ich selber irgend etwas Ewiges...“⁹² Hinter dem Titel steckt eine rhetorische Frage: „Wer war für wen eine Episode?“ Wie es sich am Ende des Aufzugs zeigt, war es genau umgekehrt, als es sich Anatol eingebildet hat. Anatol hat sich an jede Kleinigkeit des Abends erinnert, Bianca hat sich aber nicht mehr an ihn selbst erinnern können. Dieser Aufzug beschreibt die psychologische Wahrnehmung einer Situation durch eine Person und relativiert diese im Vergleich zu der Wahrnehmung durch eine andere Person. Anatol projizierte seine eigenen Gefühle in Biancas Person hinein, er war der Liebende, nicht der Geliebte, und hat sich so in seinen Weltbetrachtungen geirrt:

„Anatol. [...] Ich wußte auch, daß das »arme Kind« nimmer diese Stunde aus ihrem Sinn schaffen könnte – gerade bei der wußt´ich´s.
[...]
Bianca. Wo war es nur, wo wir uns trafen... wo nur... ach ja! [...] es war in St. Petersburg...?“⁹³

„Was Anatol wahrnimmt, ist nicht eine veränderte Welt, sondern die Projektion seiner eigenen Empfindungen auf die Welt. [...] Er liebt nicht Bianca, sondern seine Liebe zu ihr – oder besser: die »Stimmung« [...]. Wenn die Realität für das Subjekt allein in der Empfindung gegeben ist, hört sie Schnitzler zufolge auf, als Realität erkannt zu werden und wird zu einem Entwurf des Subjekts, in dem es sich spiegelt.“⁹⁴

Die Meinung Anatols zu seinem Verhalten gegenüber die Frauen: „Diese Mädchen und Frauen – ich zermalmte sie unter meinen ehernen Schritten [...]“⁹⁵ hat sich nicht bestätigt, er litt unter der unerfüllten Liebe offensichtlich mehr und länger als Bianca. „Was Anatol an der Episode do außerordentlich schätzt, ist der Genuß an der puren Möglichkeit.“⁹⁶ Für Bianca war er genauso auch nur eine von vielen Möglichkeiten, anhand ihrer Lebensweise hat sie diese kurzweilige Beziehung nicht als Liebe empfunden. Anatol dagegen ist die Heiligkeit der Möglichkeit im Gedächtnis geblieben, weil er sie nicht völlig nutzen konnte. Deshalb ist ihm die Beziehung nicht langweilig und stereotyp geworden. In Wirklichkeit war er nicht in die Balletttänzerin Bianca verliebt, sondern in die augenblickliche Stimmung der Situation, die er in seinem Gedächtnis als eine schöne Eroberung behalten hat.

⁹² Schnitzler, A.: *Anatol. Anatols Größenwahn. Der grüne Kakadu*. Stuttgart: Reclam 2008, S. 35

⁹³ Ebd. S. 35 u. 40

⁹⁴ Janz, R.-P., Laermann, K.: *Arthur Schnitzler: Zur Diagnose des Bürgertums im Fin de siècle*. Stuttgart: J. B. Metzler 1977, S. 13

⁹⁵ Schnitzler, A.: *Anatol. Anatols Größenwahn. Der grüne Kakadu*. Stuttgart: Reclam 2008, S. 33

⁹⁶ Janz, R.-P., Laermann, K.: *Arthur Schnitzler: Zur Diagnose des Bürgertums im Fin de siècle*. Stuttgart: J. B. Metzler 1977, S. 7

Schnitzler drückt in dem Aufzug auch seine Meinung zu dem Unterschied zwischen Freundschaft und Liebe aus. Man kenne eine Person besser, wenn man miteinander befreundet ist, als wenn man sich liebt. Seiner Meinung nach macht die Liebe blind: „Besser, weil wir einander nicht liebten. Für mich war sie nicht die Märchengestalt [...]“⁹⁷ Max hat Bianca realistisch eingeschätzt, so wie sie wirklich war, weil er nicht in sie verliebt war. Bianca schätzt eine Freundschaft auch höher, als eine flüchtige Liebe: „Wie schön das ist, wenn einem das so gesagt wird – ohne geringste Eifersucht!“⁹⁸ was sie auch in der Tat beweist, indem sie einen alten Freund in Wien besucht, nicht die alten Lieben: „Sie sind der allererste – der einzige überhaupt.“⁹⁹ Die Freundschaft hat für den Autor einen höheren Wert als die erotische Liebe.

Der Wert des augenblicklichen Erlebnisses ist in dem Aufzug auch zu finden. Was Anatol glücklich macht, ist ein stimmungsvolles erotisches Erlebnis mit einer Frau, die er nicht kennt, und das sich auch weiter nicht entwickelt, sondern sich nur als eine schöne Erinnerung in sein Gedächtnis einprägt. Der Versuch um erneutes Erlebnis scheitert: „Geh nach Hause mit deiner süßen Erinnerung. Man soll nichts wiedererleben wollen.“¹⁰⁰ Es handelt sich um ein Merkmal des dekadenten Welterlebens, man will das Schöne genießen, bis es da ist, und noch bevor die ersten Probleme kommen könnten, will man etwas Neues finden, was wieder unkompliziert ist, und neue Abenteuer bringt, mit denen man die Langeweile bekämpfen kann.

2.2.4 Denksteine

Dieser Aufzug spielt sich in Emiliens Zimmer ab, am Vorabend der Hochzeit von Anatol und Emilie Hochzeit. Anatol kontrolliert Emilies Schreibtisch, er hat einen Verdacht, dass sie ihm nicht treu ist, und will feststellen, ob es stimmt. Er findet zwei Edelsteine, einen Rubin und einen schwarzen Diamant, und hält sie für den Beweis ihrer Untreue.

⁹⁷ Schnitzler, A.: *Anatol. Anatols Größenwahn. Der grüne Kakadu*. Stuttgart: Reclam 2008, S. 37

⁹⁸ Ebd. S. 39

⁹⁹ Ebd. S. 39

¹⁰⁰ Ebd. S. 38

Emilie tritt ein und eröffnet das Gespräch. Sie bezichtigt Anatol des Durchstöberns ihrer Schubladen: „[...] Ja, was machst du denn? Do stöberst meine Laden durch?... Anatol!“¹⁰¹

Die Absichten der Figuren sind eindeutig ausgesprochen. Anatol will Emilie wegen ihrer Untreue verlassen, vorher möchte er aber wissen, was die Steine bedeuten, warum sie sie aufbewahrt hat: „Vergessen?... So wohl verwahrt waren sie [...] Gesteh es doch lieber gleich, statt zu lügen wie alle...“¹⁰² Er habe mit Emilie ein neues Leben anfangen, seine Vergangenheit gänzlich zerstören und vergessen wollen. Deshalb haben sie alles vernichtet, was die Erinnerung an andere Männer in Emilies Leben hervorrufen könnte:

„Ich glaubte wahrhaftig alles Vergangene getilgt... [...] Die Armbänder, die Ringe, die Ohrgehänge... wir haben sie verschenkt, verschleudert, sie sind über die Brücke in den Fluß, durchs Fenster auf die Straße geflogen...“¹⁰³

Weil er sich denkt, dass sie ihn belogen hat, will er sich von ihr trennen: „... weil wir alles glauben, was uns die Weiber sagen, von der ersten Lüge an, die uns beseligt...“¹⁰⁴ Seine Absicht ändert sich allerdings rasch. Nachdem Emilie erklärt, dass sie den Rubin wegwirft, entscheidet er sich, mit ihr zu bleiben: „Komm Emilie, [...] wir wollen im Park spazierengehen...“¹⁰⁵ Wenn er aber die Wahrheit von dem schwarzen Diamant erfährt, dass sie ihn deswegen bewahrt hat, weil er sehr teuer war, greift er sie verbal an und trennt sich endgültig von ihr: „Dirne!“,¹⁰⁶ womit sich seine ursprüngliche Absicht erfüllt und das Gespräch abschließt. Emilie hat nur eine Absicht, sie will die Beziehung mit Anatol retten und ihm vernünftig erklären, ohne lügen zu müssen, warum sie die zwei Steine bewahrt hat, und ihn überzeugen, dass er sich irrt, wenn er sie der Untreue beschuldigt. Ihre Absicht scheitert am Ende des Aufzugs.

Auch dieses Gespräch kann als asymmetrisch bezeichnet werden. Die Gesprächsanteile sind zwar ausgeglichen, allerdings macht die inhaltliche Ebene den Dialog aber asymmetrisch. Anatol ist von Anfang an überzeugt, dass er Emilie verlässt. So wird Emilie in dem ganzen Gespräch benachteiligt, was für ihre

¹⁰¹ Schnitzler, A.: *Anatol. Anatols Größenwahn. Der grüne Kakadu*. Stuttgart: Reclam 2008, S. 42

¹⁰² Ebd. S. 43

¹⁰³ Ebd. S. 43

¹⁰⁴ Ebd. S. 43

¹⁰⁵ Ebd. S. 47

¹⁰⁶ Ebd. S. 48

Figurenrede bedeutet, dass sie mehr Argumentation und logische Verknüpfungen enthalten muss.

Der Höhepunkt der Handlung und des Gesprächs liegen wieder nicht in demselben Punkt. Der Gesprächshöhepunkt wird dadurch erreicht, dass Emilie Anatol gesteht, warum sie den Rubin aufbewahrt hat: „[...] kann ich deswegen die Minute vergessen, die mich zum Weibe machte?“¹⁰⁷ Die Handlung zieht sich langsam durch den ganzen Aufzug, bis sie am Ende plötzlich, fast unerwartet gipfelt. Anatol beschimpft Emilie, und weil er das Aufbewahren eines teuren Edelsteins als einen Verrat empfindet, trennt er sich endgültig von ihr.

In dem vierten Aufzug wiederholt sich teilweise das Thema des ersten. Der Autor spielt wieder mit Anatols chronischen Eifersucht und Verdächtigung, und seinem Misstrauen gegenüber seinen Geliebten. Dieses Thema wird um das Thema der barmherzigen Lüge und grausamen Wahrheit erweitert. Anatol wird von Emilie unbedingt die Wahrheit hören, was die zwei Steine symbolisieren. Sie will ihn nicht belügen, deshalb gesteht sie alles aufrichtig, und drückt dabei ihre Gefühle zu ihm aus. Er kann aber die Wahrheit nicht ertragen, sie ist ihm zu hart: „[...] Und du siehst nicht ein, daß mich dies Geständnis toll machen muß, daß du mit einem Male diese ganze schlummernde Vergangenheit wieder aufgestört hast! [...]“¹⁰⁸ Emilie bereut es, dass sie nicht lieber offen eine Lüge sagte, mit der er besser leben könnte, als mit der Wahrheit: „Wie gut haben es doch die Frauen, die lügen können. Nein... ihr verträgt sie nicht, die Wahrheit...!“¹⁰⁹ Obwohl sie ihm alles direkt zugesteht hat, trennt er sich von ihr, er hält sein Wort nicht, ihr alles zu vergeben, wenn sie nicht lügt: „[...] Warum hast du mich immer darum angefleht? »Alles würde ich dir verzeihen, nur eine Lüge nicht!«“¹¹⁰ Anatol will einerseits von Emilie, dass sie ihn nie belügt, dass sie immer aufrichtig ist, und immer Wahrheit sagt, andererseits kann er diese Wahrheit nicht ausstehen, obwohl sie eigentlich nicht so schlimm ist. Er hat genauso große Angst vor der Lüge wie vor der Wahrheit. Er fordert von seinen Geliebten, dass sie ihn präzedenzlos lieben und anbeten, er braucht ihr hundertprozentiges Vertrauen, glaubt an diese Liebe aber selbst nicht, und sucht immer nach neuen, teilweise auch unlogischen Beweisen, die sein Vertrauen in sie brechen würden, damit er Recht hat, dass die Frauen

¹⁰⁷ Schnitzler, A.: *Anatol. Anatols Größenwahn. Der grüne Kakadu*. Stuttgart: Reclam 2008, S. 45

¹⁰⁸ Ebd. S. 46

¹⁰⁹ Ebd. S. 46

¹¹⁰ Ebd. S. 46

nicht treu sein können, und damit er sich selbst als einen Frauenkenner präsentieren kann. Seine Forderungen an eine Frau erreicht er mittels psychischen Drucks und emotionalen Erpressens, unter der Drohung, dass er die Frau verlässt. Zu einem konstruktiven Gespräch kann es mit ihm nicht kommen, obwohl Emilie gut reagieren und argumentieren kann, denn er lässt sich von seinen Gefühlen der Eifersucht und Misstrauens beeinflussen und ist nicht imstande, objektiv die Situation zu beurteilen: „[...] Ja, nun weiß ich´s wieder, daß du noch von anderen Küssen träumen kannst, als von den meinen [...]“¹¹¹ Wenn er ihr noch die Aufbewahrung des Rubins verzeihen kann, ist dasselbe nicht bei dem schwarzen Diamant möglich. Der teure Edelstein, auf den Emilie nur wegen seines hohen Wertes nicht verzichten wollte, ist für Anatol ein Ausdruck Emiliens Zweifel daran, dass er sie finanziell sichern kann. Diese Tatsache ist für ihn eine größere Beleidigung, als dass sie nicht den Moment vergessen kann, wenn sie zum ersten Mal Sex hatte. Dieser Ausdruck des Misstrauens betrifft nicht nur seine Gefühle, sondern auch seine Position in der Gesellschaft, was er nicht ertragen kann.

Für Anatol ist es nicht möglich, sich mit dem Misstrauen einer Frau gegenüber seiner Person abzufinden. Emilie und andere seine Geliebten, müssen aber an seine Gefühle und Fähigkeiten einwandfrei glauben.

2.2.5 Abschiedssouper

Der fünfte Aufzug handelt von einem Abend, an dem sich Anatol von seiner Geliebten Annie trennen will, weil er eine neue Geliebte hat. Er ist aber nicht fähig, dieses auszudrücken. Daher beendet Annie die Beziehung, weil sie schon längst in einen anderen Mann verliebt ist.

Der Szenenbeginn ist undefinierbar, Anatol bereitet ein Treffen mit Annie im *Chambre Separée* vor, und erwartet ihr Ankommen mit einer gewissen Nervosität: „Und – wenn sie gar nicht kommt?“¹¹² Man könnte denken, dass es sich um ein Treffen eines verliebten Paares handelt. Das einzige Störelement in der Szene ist Max, der nicht begreift, warum er auch dabei sein soll. Anatol verrät ihm seine Absicht, sich von Annie

¹¹¹ Schnitzler, A.: *Anatol. Anatols Größenwahn. Der grüne Kakadu*. Stuttgart: Reclam 2008, S. 46

¹¹² Ebd. S. 48

feierlich zu trennen und zugleich gesteht er seine Unfähigkeit, es ihr zu sagen. Er hat Angst, dass sie es nicht verträgt und dass sie sich nicht angemessen benehmen wird: „Du sollst für alle Fälle da sein – du sollst mir beistehen [...] – du sollst mildern – beruhigen [...]“¹¹³ Max hat dagegen keine Absichten, seine Funktion auf der Bühne besteht wieder darin, die ganze Situation und Anatols Handeln zynisch zu kommentieren. Er bildet einen Kontrast zu Anatol, er denkt pragmatisch und logisch, lässt sich nicht von Gefühlen bestimmen und entlarvt die gestörte Denkweise Anatols über Liebe und Frauen. Er eröffnet das Gespräch, um zu erfahren, was passieren soll, und schließt es ab, wobei er den ganzen Ablauf des Aufzugs sarkastisch zusammenfasst und die Situation abschließt: „Na... siehst du... es ist ganz leicht gegangen!“¹¹⁴ Annie hat dieselbe Absicht wie Anatol, sie will ihn verlassen. Sie versucht es auf eine direkte Art und Weise zu machen. Sie kann sich im Dialog besser durchsetzen, ihre Figurenrede bleibt dabei aber ruhig. Anatol lässt sich sofort provozieren, er wird ungeduldig und grob gegenüber Annie. Er kann die Situation nicht fassen, dass er sich in der Rolle des Betrogenen befindet. Er greift Annie verbal an, womit er seine Absicht verletzt, feierlich und im Frieden auseinanderzugehen.

Die Gesprächsanteile von Annie und Anatol sind ausgeglichen, Max spricht weniger, dafür wählt er aber passende Worte zur richtigen Zeit, so dass seine kurzen Unterbrechungen des Dialogs als Erklärungen der wichtigsten Stellen in dem Aufzug fungieren. Er wird in der Situation zum Zuschauer, der in die Szene eingreifen kann. Er entlarvt die Unlogik des Gesagten, und zeigt die Perversion Anatols Meinungen an manchen Stellen im Dialog: „Nein, nein – nur keinen Betrug – das verabscheue ich!“¹¹⁵

Das Gespräch ist asymmetrisch, die Absichten der beiden Hauptfiguren und die Gesprächsanteile sind zwar gleich, Max Figur und die unterschiedliche Weise, wie die Trennung bei Anatol und Annie begriffen werden, lassen den Dialog asymmetrisch werden.

Die Absicht der Trennung wird zwar erreicht, allerdings anders, als sie am Anfang durch Anatol geplant worden war. Er wollte sich von Annie Schuss trennen und dabei der starke bleiben, der den Abschied herbeiführt, weil er eine Andere gefunden hat. Das sollte seine Position in der Männergesellschaft stärken und deswegen hat er

¹¹³ Schnitzler, A.: *Anatol. Anatols Größenwahn. Der grüne Kakadu*. Stuttgart: Reclam 2008, S. 49

¹¹⁴ Ebd. S. 61

¹¹⁵ Ebd. S. 51

auch Max eingeladen, der dem ganzen Akt als Zeuge Anatols innerer Kraft, sich nicht von Gefühlen beeinflussen zu lassen, zusehen soll. Wenn Annie aber als erste ihre Pläne der Trennung offen ausdrückt, scheitert Anatols Absicht, als Sieger aus diesem Kampf hervorzugehen. Seine Abschlussworte sollen die Funktion der Beruhigung und Milderung erfüllen, die Anatol für Annie geplant hat, Max adressiert sie sarkastisch an seinen besten Freund.

Den Höhepunkt des Gesprächs bildet Annies Entscheidung, sich von Anatol zu trennen: „Es ist aus zwischen uns [...]“¹¹⁶ Der Höhepunkt der Handlung liegt aber erst am Ende des Aufzugs, wo auch der Streit gipfelt, und wo Annie die ganze Wahrheit offenbart: „Nie hätte ich es dir gesagt... nie!“¹¹⁷

Schnitzler bietet in der fünften Szene dem Rezipienten eine erweiterte Charakterisierung Anatols Eifersucht an. Er fordert von seiner Geliebten grenzenlose Treue, selbst betrügt er sie aber schon seit längerer Zeit mit einer anderen Frau. Er ist eifersüchtig auf den neuen Liebhaber von Annie, obwohl er kein Recht dazu hat, denn er selbst hat die Bedingungen gleich am Anfang der Beziehung geäußert. Es ist ihm wichtig, dass eine Frau ihm gleich die ganze Wahrheit sagt, er will nicht betrogen werden: „Ich habe es Annie aufrichtig gesagt [...] Weißt du, liebe Annie – wer von uns eines schönen Tages spürt, daß es zu Ende geht – sagt es dem andern rund heraus...“¹¹⁸ Er selbst kann es ihr aber schon seit einer Woche nicht gestehen, weil er Angst davor hat: „Jetzt, wo ich es sagen soll, traue ich mich nicht... Es wird ja doch weh tun...“¹¹⁹ Er liebt nicht sie, die Beziehung ist ihm zum Stereotyp geworden, er braucht einen neuen Impuls, damit er sein Leben genießen kann: „[...] Weil sie mich langweilt!“¹²⁰ „Das Neue gibt ihm [...] die Möglichkeit, eine neue Art von Genuss zu spüren, die er im gewöhnlichen Leben vermisst.“¹²¹ Er befürchtet aber, dass er nicht so stark ist, um sich von ihr zu trennen, trotzdem kann er nicht länger mit ihr bleiben, weil er schon eine neue Beziehung mit einer anderen Frau aus der Vorstadt hat: „Ich kann dieses Doppelspiel nicht länger durchführen...“¹²² Er hat Angst davor, betrogen zu werden, selbst betrügt er aber seine Geliebte schon einige Zeit. Er ist eifersüchtig, ein Gespräch

¹¹⁶ Schnitzler, A.: *Anatol. Anatols Größenwahn. Der grüne Kakadu*. Stuttgart: Reclam 2008, S. 54

¹¹⁷ Ebd. S. 61

¹¹⁸ Ebd. S. 51

¹¹⁹ Ebd. S. 51

¹²⁰ Schnitzler, A.: *Anatol. Anatols Größenwahn. Der grüne Kakadu*. Stuttgart: Reclam 2008, S. 49

¹²¹ Elwardy R.: *Liebe spielen – spielend lieben. Arthur Schnitzler und seine Verwandlung der Liebe zum Spiel*. Marburg: Tectum Verlag 2008, S. 39

¹²² Schnitzler, A.: *Anatol. Anatols Größenwahn. Der grüne Kakadu*. Stuttgart: Reclam 2008, S. 51

seiner Geliebten mit einem anderen Mann reicht schon aus, damit er das als Untreue interpretiert: „Schon längst bist du in ihn verliebt! – Das ist eine dumme Lüge, das von heute abend!“¹²³ Wegen seiner Eifersucht fürchtet Anatol davor, betrogen zu werden, obwohl er es bei sich selbst anders sieht: Er kann seine Geliebte betrügen, ohne dafür bestraft zu werden.

Schnitzler zeigt in dem Akt „Abschiedssouper“ die Meinung der bürgerlichen Gesellschaft über die Ehe. Anatol denkt, Annie wolle sich von ihm trennen, weil sie einen Heiratsantrag bekommen habe. Sie meint aber, das ein Heiratsantrag kein Grund dafür sei, einen Liebhaber zu verlassen: „Ach wenn´s das wäre! – Das wäre ja kein Grund, dir den Abschied zu geben.“¹²⁴ Diese Denkweise über Ehe und Heiraten zeigt den Zwiespalt zwischen dem Sein und Schein der Bourgeoisie. Offiziell war es verboten, einen Liebhaber oder eine Geliebte zu haben. Inoffiziell war es aber durchaus gängig, und ein Heiratsantrag war auch kein Argument dafür, dass man seinen Liebhaber oder Geliebte verlassen musste. Die Ehe und die Liebe scheinen allgemein getrennt betrachtet zu werden; die Ehe aus dem pragmatischen Grund der Familiengründung und, im Falle der Frauen, auch um einen Versorger zu haben. Die Liebe gehörte einem oder mehreren Abenteuern mit dem anderen Geschlecht, bei den Liebhabern wollte man Zärtlichkeit sowie körperliche und seelische Nähe finden. Dieser Zwiespalt zeigt, wie groß der Unterschied zwischen der realen und der geheuchelten Welt des Bürgertums um 1900 in Wien war. Die Frauen suchten bei den Liebhabern das, was ihre Ehemänner oder potenzielle Gatten nicht hatten. Wenn eine Frau viele Bekanntschaften mit reichen Männern hatte, war für sie nicht das Geld oder Eigentum das Entscheidende. Annie schätzt bei ihrem neuen Partner, dass er schön und nett sei, und ihre Ansprüche verstehe: „Hübsch – bildhübsch! [...] beim Karl werd ich bleiben, [...] weil er lustig ist, wenn er auch kein Geld hat – weil er mich nicht sekieren wird – weil er ein süßer, süßer – lieber Kerl ist!“¹²⁵ Sie sieht die Beziehung mit ihm als eine neue Herausforderung. Sie ist nicht mehr in Anatol verliebt, sondern in Karl: „Dich hab ich ja nimmer gern!“¹²⁶ Sie sucht einen neuen Impuls, bei dem sie fühlen würde, dass sie liebt und geliebt wird: „Heut hab... ich gefühlt, daß es meine

¹²³ Schnitzler, A.: *Anatol. Anatols Größenwahn. Der grüne Kakadu*. Stuttgart: Reclam 2008, S. 58

¹²⁴ Ebd. S. 54

¹²⁵ Ebd. S. 56 u. 58

¹²⁶ Ebd. S. 59

Bestimmung ist...“¹²⁷ Anatol sucht auch stetig nach neuen Impulsen, er sucht sich immer eine neue Geliebte, weil ihn die alte langweilt. Alle Beziehungen scheinen ihm zu stereotyp, deshalb sucht er immer nach etwas Neuem. Das Neue muss aber nicht unbedingt anders oder besser sein, weil er selbst beim Ausschauen der Partnerinnen stereotypes Verhalten aufweist. Er wählt immer eine Frau, die sein Typ ist, und die den Typus eines süßen Mädels oder einer Mondaine mehr oder weniger verkörpert. Er kann selbst nicht begründen, warum er gerade diese Frau zu seiner neuen Geliebten machen will und verlässt sich auf seinen Instinkt:

„Ein kleines, süßes, blondes Köpferl, weißt du... so... na, es ist schwer zu schildern!... Es wird einem warm und zufrieden bei ihr... Wenn ich ihr ein Veilchenbukett bringe, steht ihr eine Träne im Augenwinkel...“¹²⁸

Diese Beschreibung weist keine genaue oder präzise Schilderung der jungen Frau auf, es könnte sich um jede zweite Wienerin aus der Vorstadt handeln. Anatol interessiert nicht das Einzigartige bei den Frauen, sondern das Gewöhnliche, was sich bei jeder seinen Geliebten wiederholt und was die Beziehung dann in einen Stereotyp umwandelt. Dass er nie dieser Suche nach dem Typus loswerden kann, behauptet auch Gabriele im zweiten Aufzug: „Ich kenne ja Ihren Geschmack... Wird wohl wieder irgendwas von der Linie sein – dünn und blond!“¹²⁹ Trotzdem sucht er immer wieder nach neuem Typus und Impuls, die ihm das augenblickliche Erlebnis von Glück schaffen sollen. Jede seine Geliebte langweilt ihn nach einer Zeit, er braucht immer einen neuen Reiz, eine gewisse Freiheit und Unabhängigkeit, damit er sich nicht gebunden fühlt. Das findet er nur bei gleichem Typus von Frauen, bei süßen Mädels, Künstlerinnen oder bei den Mondainen, die ihm aber zugleich den Schein der ewigen Liebe und Treue vorspielen können. Annie handelt auch ähnlich, im Rahmen dessen, was ihre Stelle in der Gesellschaft als Frau ihr erlaubt. Als eine Künstlerin ist sie, wie Anatol auch, nicht an die ungeschriebenen Gesetze der bürgerlichen Gesellschaft gebunden, deswegen kann sie sich eine „freie Beziehung“ mit Anatol erlauben, die sie nicht verpflichtet, ihn zu heiraten, oder mit ihm zusammenzubleiben. Sie fühlt sich auch gegenüber Anatol unverbunden, sie weiß vom Anfang an, dass sie einmal voneinander gehen: „[...] Annie, sagtest du... wir wollen uns nie betrügen... [...] Lieber gleich die ganze Wahrheit sagen...“¹³⁰ Sie hat einen neuen Liebhaber gefunden, der für sie

¹²⁷ Schnitzler, A.: *Anatol. Anatols Größenwahn. Der grüne Kakadu*. Stuttgart: Reclam 2008, S. 57

¹²⁸ Ebd. S. 50

¹²⁹ Ebd. S. 21

¹³⁰ Ebd. S. 53

auch zu einem neuen Impuls ist. Die Art, wie sie über Karl redet, ist der ähnlich, wie Anatol seine neue Geliebte aus der Vorstadt beschreibt: „[Er ist] lustig, wenn er auch kein Geld hat, [er wird] mich nicht sekieren – weil er ein süßer, süßer – lieber Kerl ist!“¹³¹ Dabei ist für Annie noch das äußere Aussehen wichtig: „Hübsch – bildhübsch! – Das ist freilich alles...“¹³² Für Anatol spielen genau dieselben Werte der Schönheit, Bescheidenheit und Unverbundenheit die Rolle bei der Wahl einer Partnerin:

„[...] sentimentale Heiterkeit... lächelnde schalkhafte Wehmut... [...] Ein kleines süßes Köpferl, weißt du... so... na, es ist schwer zu schildern! ... Es wird einem warm und zufrieden bei ihr... [...] Die ist die Anspruchslosigkeit selbst!“¹³³

Hieraus lässt sich interpretieren, dass es nach Schnitzler keine Unterschiede zwischen Männer und Frauen gibt, was das impulsive und augenblickliche Erleben der Liebe betrifft. In der Wiener Gesellschaft um 1900 lässt sich nicht unterscheiden, ob die Liebesgefühle einem Mann oder einer Frau gehören, die Geschlechter verhalten sich zwar nach ihren, von dem Bürgertum vorgeschriebenen Rollen, trotzdem streben sie nach neuen Reizen, die ihnen ein bisschen Glück in ihrem Leben vermitteln können.

2.2.6 Agonie

Der sechste Aufzug des Dramas Anatol handelt von Anatols Beziehung mit der verheirateten Else. Anatol will die Beziehung nicht weiter führen, er fühlt sich nicht mehr glücklich mit Else. Am Ende trennt er sich auf eine ganz pathetische Art und Weise von ihr.

Der Aufzug besteht eigentlich aus zwei verschiedenen Gesprächen, die aber thematisch eng miteinander verbunden sind. In dem ersten Gespräch bespricht Anatol mit seinem besten Freund Max seine Gefühle und seine Pläne mit seiner Beziehung mit einer verheirateten Frau. In dem zweiten Gespräch werden diese Pläne in die Taten umgesetzt. Der erste Dialog wird von Max eröffnet, den Anatol zu sich führt, um mit ihm über seine Beziehung zu diskutieren. Diese einzige Absicht Anatols wird erfüllt, Max bleibt in seiner Wohnung und äußert seine Meinung zu der Situation. Max

¹³¹ Schnitzler, A.: *Anatol. Anatols Größenwahn. Der grüne Kakadu*. Stuttgart: Reclam 2008, S. 58

¹³² Ebd. S. 56

¹³³ Ebd. S. 50

Absichten bestehen nur darin, seinem Freund zu helfen, indem er ihn überzeugt, dass ihn diese Beziehung nicht glücklich macht und er sie beenden soll. Diese Absicht scheint am Ende des Gesprächs nicht erfüllt zu sein, sie wird erst durch Anatols Handeln erfüllt. Elses Absicht in dem zweiten Gespräch spricht sie direkt an, sie will mit Anatol in Wien bleiben und ihre Familie nicht verlassen.

Die Gesprächsanteile der Figuren sind nicht gleich, in beiden Fällen redet Anatol mehr als seine Gesprächspartner. Die Dialoge sind deswegen asymmetrisch.

Der Höhepunkt der Handlung befindet sich am Ende und wird erst mit der letzten Figurenrede klar; Anatol trennt sich von Else. Das erste Gespräch, sehr philosophisch geprägt, erreicht sein Höhepunkt, wenn Max konstatiert, dass Anatol nicht fähig ist, sich von seiner Vergangenheit zu trennen und aufzuhören, sie zu analysieren: „Deine Gegenwart schleppt immer eine ganze schwere Last von unverarbeiteter Vergangenheit mit sich...“¹³⁴ Der Höhepunkt des zweiten Gesprächs wird von Anatols Figur verbalisiert; er schlägt Else vor, zusammen abzureisen: „Fliehe mit mir - [...]“¹³⁵ Beide Gespräche sind formal und inhaltlich abgeschlossen.

In dem sechsten Akt vergleicht Schnitzler metaphorisch das Ende einer Beziehung mit dem Akt des Sterbens. Er lässt seinen Protagonisten Anatol eine Agonie vor dem Tod seiner Beziehung mit einer verheirateten Frau Elsa erleben. So wie bei einer Agonie langsam die wichtigsten Funktionen des Organismus versagen, stirbt auch Anatols Liebe allmählich ab. Der Arzt Arthur Schnitzler war mit den Begriffen der Agonie und des Todes bestens vertraut, seine Kenntnisse aus der Medizin hat er, meiner Meinung nach, sinnbildlich in seinem Drama Anatol für das Ende einer komplizierten und längeren Beziehung umgesetzt. Um seinen Ansatz zu folgen finde ich es wichtig, die Begriffe „Agonie“ und „Tod“ zu erklären, und zwar aus zwei verschiedenen Perspektiven. Die eine Perspektive ist die allgemein-philologische. Die Begriffe werden anhand eines deutschen Wörterbuchs beschrieben. Die andere ist die medizinische, wo man sie tiefer erörtert, damit ein komplexes Bild über Sterben und Tod entsteht, welches mit dem Wissen von Schnitzler zu diesem Thema korrespondieren würde.

¹³⁴ Schnitzler, A.: *Anatol. Anatols Größenwahn. Der grüne Kakadu*. Stuttgart: Reclam 2008, S. 65

¹³⁵ Ebd. S. 70

Agonie ist ein veränderter Zustand menschliches Körpers, der beim natürlichen Tod des Menschen kurz vor dem klinischen Tod eintritt und von typischen Merkmalen gekennzeichnet wird. „Das Deutsche Wörterbuch“ von Brockhaus/Wahrig sagt über Agonie folgendes:

„**Ago´nie** <f.; -, -n; Med.> *Todeskampf, der durch fortschreitende Lähmung aller Muskel- u. Nervenfunktionen in Verbindung mit dem Erlöschen des Bewußtseins u. des Pulses gekennzeichnet ist* [zu grch. *agonia* „Kampf; Angst“]“¹³⁶

Der Begriff des Todes wird im sechsten Band des „Deutschen Wörterbuchs“ wie folgt erklärt:

„**Tod**<m.; -(e)s, -e; Pl. selten> **1** *das Sterben, Aufhören aller Lebensvorgänge [...]* **3** <geh.> *Ende, Erlöschen (eines Vorgangs, einer Entwicklung, eines Zustandes [...])* [*mhd. tot <ahd. tod <got. dauþus „Tod“; → tot*]“¹³⁷

Nach dem „Handbuch gerichtliche Medizin“ von Brinkmann/Madea ist Agonie ein Synonym für Sterben. Es definiert sie als „Übergang von einem im Gleichgewichtszustand lebenden Organismus zu [dem endgültigen Ausfall der gesamten Hirnfunktion].“¹³⁸ Agonie ist ein Vorgang, dessen Teilschritte logisch nacheinander folgen, und zum Versagen des Organismus führen: „Die Agonie beginnt mit einer Dysfunktion einer oder mehrerer für das Akutüberleben wichtiger Organsysteme [...]“¹³⁹ Das Versagen dieser Organsysteme ist auch ein Prozess, mit dem der eigene Tod im Organismus gestartet wird: „Biologisch ist der Tod ein *Vorgang*, der den Zeitraum vom Bewusstseinsverlust bis zum Absterben der letzten Zelle des Organismus umfasst [...]“¹⁴⁰ Bei der Beobachtung eines sterbenden Organismus kann das Sterben, also die Agonie, erst nach dem Eintritt der ersten Kennzeichen des Todes festgestellt werden, weil sich die Agonie nicht mit dem eigentlichen Tod zeitlich überlagert, sondern der Tod erst nach der Agonie kommt: „[...] von einer Agonie [kann] immer erst nach Eintritt des Todes gesprochen werden, da bis zum Todeseintritt, bis zum Erreichen des „point of no return“, der Sterbeprozess prinzipiell reversibel ist.“¹⁴¹ Bei der Agonie handelt sich es um ein Prozess,

¹³⁶ Brockhaus, Wahrig: *Deutsches Wörterbuch in sechs Bänden*. Herausgegeben von Gerhard Wahrig, Hildegard Krämer, Harald Zimmermann. Erster Band A-BT. Stuttgart: F.A. Brockhaus 1980, S. 135

¹³⁷ Brockhaus, Wahrig: *Deutsches Wörterbuch in sechs Bänden*. Herausgegeben von Gerhard Wahrig, Hildegard Krämer, Harald Zimmermann. Sechster Band STE-ZZ. Stuttgart: F.A. Brockhaus 1984, S. 242f

¹³⁸ Brinkmann B., Madea B.: *Handbuch gerichtliche Medizin*. Berlin, Heidelberg: Springer – Verlag 2004, S. 3

¹³⁹ Ebd. S. 4

¹⁴⁰ Ebd. S. 3

¹⁴¹ Ebd. S. 4

der unterschiedlich lange dauern kann, für die Interpretation im Rahmen des Dramenzyklus „Anatol“ ist es wichtig, dass der Prozess nicht augenblicklich ist, und dass das Versagen der verschiedenen Lebensfunktionen schrittweise vorgeht, bis die Funktion des Gehirns zum Stillstand kommt, was als das endgültige Zeichen für das Feststellen des Todes gilt: „Als Todeszeitpunkt gilt der Zeitpunkt, zu dem die Diagnose und Dokumentation des Hirntodes abgeschlossen ist.“¹⁴² Mit der langwierigen Dysfunktion des Gehirns beginnt der biologische Tod des Organismus, welcher „durch das Sterben der letzten Körperzelle definiert [ist].“¹⁴³ Damit ist das Leben aus der medizinischen, rechtlichen und auch philosophischen Perspektive beendet.

Der Arzt Arthur Schnitzler arbeitet absichtlich mit diesem medizinischen Begriff der Agonie, an die dann der Tod des Organismus anknüpft. Deshalb ist es wichtig, die Begriffe „Agonie“ und „Tod“ komplex zu erklären und sie mit dem philologischen Begriff zu vergleichen. Die Analyse dieser zwei verschiedenen Ansätze hat ergeben, dass das Deutsche Wörterbuch den Begriff „Agonie“ und „Tod“ einfacher und allgemeiner definiert, als es im Falle des medizinischen Handbuchs ist. Die medizinische Definition finde ich konkreter und exakter, und für die Zwecke der Arbeit scheint sie besser anwendbar zu sein.

Der Aufzug heißt „Agonie“. Und wie Anatol selbst zugestehen muss, ist das die Agonie, was er gerade erlebt: „Aber du hast recht – es ist die Agonie!“¹⁴⁴ Seine Beziehung mit Else stirbt gerade ab, die jeweiligen Teile der Beziehung, die mit den Organsystemen im Körper zu vergleichen sind, versagen allmählich nacheinander ihre Funktion. Elses Figur hat es eilig, sie schaut immer auf die Uhr, will sich nicht lange aufhalten, sie muss weggehen. Jeder verbale Ausdruck, mit dem sie ihr Abgang andeutet, könnte man mit dem Versagen eines weiteren Organsystems vergleichen, so dass der am Ende in der Luft hängenbleibende Kuss als der letzte Atemzug zu interpretieren ist. Wenn Anatol die Zeit vor Elses Ankunft als die Agonie bezeichnet, kann man den – anscheinend letzten - Besuch Elses bei Anatol als den Tod verstehen. Else bemüht sich noch, Anatol zu vergewissern, dass morgen alles besser wird: „Ich

¹⁴² Brinkmann B., Madea B.: *Handbuch gerichtliche Medizin*. Berlin, Heidelberg: Springer – Verlag 2004, S. 18

¹⁴³ Ebd. S. 18

¹⁴⁴ Schnitzler, A.: *Anatol. Anatols Größenwahn. Der grüne Kakadu*. Stuttgart: Reclam 2008, S. 62

werde dich schon wieder gut machen ... morgen!“¹⁴⁵ Dieser Ausdruck lässt sich als Metapher interpretieren: Morgen wird die Beziehung schon tot sein. Nach dem Tod leidet man nicht mehr, man fühlt nichts mehr, einem Totkranken „wird es besser“. Der Tod eines Organismus ist nach Schnitzler analogisch mit dem Ende einer Beziehung. Nach der Phase der Agonie, in der Anatol mit Max das Ende der Beziehung voraussieht, kommt die Phase des Todes, in der er sich von Else endgültig trennt und einsieht, dass das eigene Ende sich schon lange naht: „Nun habe ich sie mit diesem Kuß zu dem gemacht, was sie zu sein verdient ... zu einer mehr!“¹⁴⁶ Weil er aber in der Phase der Agonie feststellt, dass es sich um Agonie handelt, haben schon die ersten Zeichen des Todes eintreten müssen, die Beziehung hat schon vorher ihren „point of no return“ erreicht, sonst hätte er nicht konstatieren können, dass es sich um eine Agonie handelt, wie es das medizinische Handbuch beschreibt.¹⁴⁷ Die Beziehung müsste deshalb schon längst beendet sein. Diese Meinung spricht in dem Aufzug der pragmatische Max aus: „Vergiß nur eines nicht: Dieses Ende beginnt oft früher, als wir es ahnen! - [...] Weiß du nichts von den schwer Kranken, die sich für gesund halten bis zum letzten Augenblick?“¹⁴⁸ Max weiß, dass die Beziehung seines besten Freundes schon längst zu Ende ist, und auch dass es Anatol nicht zugeben möchte: „Ich bin stets ein Hypochonder der Liebe gewesen...“¹⁴⁹

Nachdem das „Agonie-Gespräch“ zwischen Max und Anatol beendet ist, kommt eine kurze Pause, ein Störelement in dem Aufzug, wo Max nicht von der Bühne ohne einen Aphorismus weggehen möchte. Dieses Störelement soll die Grenze zwischen dem ersten und dem zweiten Gespräch, oder zwischen Agonie und Tod bilden, die Leser und Zuschauer sollen sich nicht mit den Figuren identifizieren, sollen nicht in die Handlung gezogen werden, damit sie das nächste Geschehen an der Bühne möglichst objektiv und mit Abstand betrachten können. Diese Strategie erinnert an den Brechts Verfremdungseffekt im Drama, was zusammen mit der Zyklusform und freien Sprache den Abkehr Schnitzlers von dem klassischen Aristotelischen Drama bestätigt.

¹⁴⁵ Schnitzler, A.: *Anatol. Anatols Größenwahn. Der grüne Kakadu*. Stuttgart: Reclam 2008, S. 71

¹⁴⁶ Ebd. S. 71

¹⁴⁷ Siehe oben

¹⁴⁸ Schnitzler, A.: *Anatol. Anatols Größenwahn. Der grüne Kakadu*. Stuttgart: Reclam 2008, S. 64

¹⁴⁹ Ebd. S. 64

Elses Figur wird auch als ein Typus abgebildet. Sie ist in allen wichtigen Punkten der „jungen Dame Emma“ im Reigen ähnlich. In dem sechsten Aufzug wird der Grund vorgestellt, warum sich die Frauen um 1900 in Wien, die jung heiraten mussten, um so ihre Anständigkeit in der Gesellschaft zu bewahren, einen Liebhaber schaffen:

„Dann kamt ihr zurück – und es wurde dir langweilig – selbstverständlich denn du bist schön – elegant - und eine Frau -! Nun kamen die Jahre der Koketterie... ich nehme an, der Koketterie allein! [...] Du hast dich in deiner Ehe unglücklich gefühlt oder nicht glücklich genug – und wolltest geliebt sein. Du hast ein bißchen mit mir geflirtet, hast von grande passion gefaselt [...] Und so bist du meine Geliebte geworden!“¹⁵⁰

Die Lebenslangeweile und Mangel an Liebe von der Seite des Ehemannes sind Schnitzlers Meinung nach die zwei wichtigsten Gründe, warum die „junge[n] Mädchen aus guter Familie“¹⁵¹ ihre Gatten betrügen.

Die typischen Merkmale der Literatur des *Fin de Siècle* sind auch in dem Aufzug „Agonie“ zu finden. Der Genuss des augenblicklichen Erlebens, der sich durch das ganze Drama zieht, verbalisiert Anatol im Gespräch mit Max: „Weil es mitten in dieser unendlichen Ödigkeit der Agonie sonderbare täuschende Augenblicke gibt, in denen alles schöner ist als je zuvor...!“¹⁵² Das Gefühl, dass man nicht die Vergangenheit loswerden kann, dass sie mit der Gegenwart und auch mit der Zukunft verschmilzt, und dass man keinen Ausweg von der lästigen Situation, die um 1900 in der k. u. k. Monarchie herrschte, finden kann, lässt Schnitzler beide männliche Figuren einsehen:

„Deine Gegenwart schleppt immer eine ganze schwere Last von unverarbeiteter Vergangenheit mit sich... [...] Und darum ist ja ewig dieser Wirrwarr von Einst und Jetzt und Später in dir [...] Man muß immer genau so gesund wie die andern – man kann aber ganz anders krank sein wie jeder andere!“¹⁵³

Wie in den Aufzügen vorher, findet man auch in diesem das Merkmal des täglichen Bedürfnisses nach einem neuen Reiz: „Aber ich muß mich damit *überraschen* – es darf kein Vorsatz dabei sein [...]“¹⁵⁴ Anatol will sein Leben nicht planen, weil es ihm dann zum Stereotyp wird, deshalb sucht er jeden Tag nach neuen Gelegenheiten, die plötzlich erscheinen und ihm kurzweilig das sich immer wiederholende Leben verschönern.

¹⁵⁰ Schnitzler, A.: *Anatol. Anatols Größenwahn. Der grüne Kakadu*. Stuttgart: Reclam 2008, S. 69

¹⁵¹ Vgl. Schnitzler, A.: *Reigen Liebele*. Frankfurt: Fischer 2004, S. 52

¹⁵² Schnitzler, A.: *Anatol. Anatols Größenwahn. Der grüne Kakadu*. Stuttgart: Reclam 2008, S. 63

¹⁵³ Ebd. S. 65

¹⁵⁴ Ebd. S. 65

2.2.7 Anatols Hochzeitsmorgen

Der abschließende Aufzug spielt in Anatols Junggesellenzimmer, am Tag von Anatols Hochzeit. Er hat Ilona in der Nacht zuvor getroffen und sie nach Hause mitgenommen, am Anfang will er auch die Hochzeit absagen. Als dann aber Max erscheint und Ilona sich lustig über Anatol macht, entscheidet er sich, sich doch trauen zu lassen. Ilona flippt aus, Max bleibt aber bei ihr und beruhigt sie. Sie will sich am Ende für alles rächen.

Nach einer kurzen Vorbereitung auf der Bühne, bei der Anatol nur ein paar Worte mit seinem Diener Franz wechselt, tritt Max in größter Eile auf die Bühne auf, um zu fragen, welche Farbe sein Bukett haben soll. Er ist aber sehr überrascht, wenn er Anatol noch „im Morgenanzug“ findet.¹⁵⁵ Die Gesprächseröffnung erfolgt durch den aufgeregten Max, der zum ersten Mal in dem ganzen Drama auch ein Problem hat: „Nun – ich habe vergessen, das Bukett zu bestellen [...]“¹⁵⁶ Mit seinem Problem wird ihm aber nicht wirklich eindeutig geholfen, denn er wird vom Anatols Problem übertroffen: „Ich höre eine weibliche Stimme und urteile: Du fängst früh an, deine Frau zu betrügen!“¹⁵⁷ Das Problem namens „Ilona“ wächst dann zu einer unlösbaren Situation über, in der sich zwei Männer mit einer Frau keinen Rat wissen.

Die Absichten der Figuren ändern sich mit dem Verlauf des Aktes. Anatol, der am Anfang fest entschlossen ist, dass er an dem Tag nicht heiratet, will es am Ende doch. Seine Meinung wendet sich zu dem Punkt um, wenn sich Ilona lustig über ihn macht: „Sie hat mich gereizt... [...]“¹⁵⁸ Max kommt immer als „der Retter“ auf die Bühne, um seinem Freund Anatol Hilfe zu gewährleisten. Seine Absicht, mit der er am Anfang kommt, und zwar um zu erfahren, welche Farbe sein Bukett haben soll, verändert sich sehr rasch, wenn er feststellt, dass Ilona Anatol mit Leichtigkeit überspielt, und dass er es nicht allein schafft, sie loszuwerden: „Nun – jedenfalls komme ich wieder zurück, sobald ich kann –“¹⁵⁹ Ilonas Absicht, Anatol nie mehr zu verlassen, ändert sich in demselben Punkt wie die von Anatol: wenn sie erfährt, dass er

¹⁵⁵ Schnitzler, A.: *Anatol. Anatols Größenwahn. Der grüne Kakadu*. Stuttgart: Reclam 2008, S. 72

¹⁵⁶ Ebd. S. 73

¹⁵⁷ Ebd. S. 73

¹⁵⁸ Ebd. S. 85

¹⁵⁹ Ebd. S. 81

an dem Tag heiratet, und dass er sie die ganze Zeit belogen hat. Anstatt ihn zu lieben will sie sich rächen.

Das Ende bleibt offen. Ilona geht zwar mit Max aus der Wohnung Anatols ab, ihre Worte deuten aber eine weitere Handlung an, die den Akt der Rache versprechen: „Auf Wiedersehen!“¹⁶⁰ Es wird nicht weiter gesagt, ob Anatol doch heiratet, ob Ilona einen Skandal macht und ob es Max noch zu der Hochzeit schafft. Ilona vertritt am Ende des Aufzugs das ganze Frauengeschlecht, ihre Worte sind allgemein zu verstehen, wenn nicht sie, dann wird es eine andere sein, die in Anatols Leben wieder einkehrt, um seine Geliebte zu sein. Als ob es für Anatol keinen Ausweg gäbe, eine einzige Frau zu haben, die seine Ehefrau oder Geliebte sein könnte. Damit ist auch trotz Anatols Hochzeit das ewige Treiben seiner Seele zwischen mehreren Frauen nicht beendet und deswegen wirkt das Ende offen. Es handelt sich in dem Drama Anatol um den einzigen Aufzug, der das offene Ende hat. Alle anderen werden abgeschlossen, Themen werden erschöpft, Absichten erfüllt, die Handlung bricht ab. Dem letzten Aufzug wurde vom Schnitzler so was nicht ermöglicht, und damit bleibt auch für den Zuschauer ein freier Raum zum Nachdenken. Es bleibt etwas unausgesprochen, womit es angedeutet wird, dass sich Anatol doch nicht verändern kann, dass er doch keine Frau gefunden hat, die seine hohen Ansprüche erfüllen kann, und dass er auch nicht imstande ist, sich an die neue Situation anzupassen und keine Geliebte zu haben.

Die Gesprächsanteile sind ausgeglichen, Anatol bekommt hier zum ersten Mal keinen Platz, um seine philosophischen Gedanken zu äußern. Beim Streit von Ilona und Anatol wird Stichomythie bevorzugt, um die bewegte Situation auch verbal zu unterstützen. Das Gespräch ist aber asymmetrisch, am Anfang wegen Ilonas Unbewusstheit der Situation, am Ende wegen Anatols Angst vor Ilonas Ärger.

Der Höhepunkt der Handlung bildet das Gestehen Anatols vor Ilona, dass er an demselben Tag heiratet. Der Höhepunkt des Gesprächs ist nicht eindeutig zu finden, weil es sich eigentlich um drei Gespräche während eines Aufzugs handelt. Der mittlere Teil kulminiert aber an der Stelle des Höhepunkts der Handlung, womit sich der letzte Akt wieder von den anderen im Drama unterscheidet.

Allgemein kann man eine Schlussfolgerung aussprechen, dass der letzte Akt in seinem Aufbau andere Merkmale aufweist, als die sechs Akte zuvor. Sie unterscheiden

¹⁶⁰ Schnitzler, A.: *Anatol. Anatols Größenwahn. Der grüne Kakadu*. Stuttgart: Reclam 2008, S. 88

sich voneinander in der Art des Endes, in den Gesprächsanteilen, in den Höhepunkten und auch in der Situation, die zu einer Posse neigt. Das macht diesen Aufzug definitiv zu dem Akt, der das Drama abschließt, was auch die Absicht des Autors verfolgt, wenn er diesen Aufzug anstatt den „Anatols Größenwahn“ in den Zyklus eingesetzt hat.

2.3 Was die Beziehung zwischen Anatol und Max sein mag

Der letzte Aufzug zeigt den überzeitigen Wert einer treuen Freundschaft, wo man einander vertraut, hilft, rät, und sich aufeinander verlassen kann. Die Verschiedenheit der Ansichten, dafür aber kooperative Zusammenarbeit, findet man zwar in jedem Aufzug, in dem letzten wird sie aber am deutlichsten bearbeitet und zum Höhepunkt getrieben. Trotz Max eigener Meinung zu der entstandenen Situation in „Anatols Hochzeitmorgen“ und seiner Überzeugung, dass Anatols Verhalten nicht richtig ist: „So was tut man nicht!“,¹⁶¹ bleibt Max auf der Seite seines besten Freundes und hilft ihm, sich von der wütenden Ilona loszureißen und rechtzeitig auf der Hochzeit zu erscheinen. Er opfert seine eigene Zeit, Laune, Fähigkeiten, und im letzten Aufzug auch seinen eigenen Bukett für Anatols Probleme. Er steht immer bei Anatol, hört ihm zu, versucht, ihm eine andere Stellung zu zeigen. Anatol sucht immer Zuflucht vor seinen Problemen bei ihm. Wenn Max auch nicht immer aktiv hilft, ist er immer für Anatol da und versucht mit ihm, seine Probleme in einem Gespräch zu klären. Er weiß mit Anatols Gefühlen umzugehen, er weiß, was sich sein Freund denkt, er diskutiert mit ihm über seine Einstellungen, drückt seine eigene Meinung aus, versucht dabei aber nicht, Anatol dazu zu bringen, sich diese Meinung zu verinnerlichen. Er gibt Rat aber zwingt nicht, sich so zu verhalten, wie er es sich vorstellen würde. Er lässt sich nicht von seinen Gefühlen manipulieren, bleibt meistens ruhig, realistisch, pragmatisch, objektiv und distanziert, diese Position schafft er sich teilweise durch „seine kalte, gesunde Heiterkeit.“¹⁶²

„[Max] ironisiert und relativiert durch seine sarkastischen Einwürfe die Aussagen Anatols und übernimmt damit die Funktion des auktorialen Erzählers, der in ironischer Prosa häufig vorkommt. [...] Als ironisches Mittel benutzt Max dabei

¹⁶¹ Schnitzler, A.: *Anatol. Anatols Größenwahn. Der grüne Kakadu*. Stuttgart: Reclam 2008, S. 73

¹⁶² Neun, O.: *Unser postmodernes Fin de Siècle. Untersuchungen zu Arthur Schnitzlers „Anatol“-Zyklus*. Würzburg: Verlag Königshausen & Neumann GmbH 2004, S. 81

häufig die Form des „feindlichen Zitats“, d.h. des gegen den Sprecher selbst zurückgewendeten Ausspruches.“¹⁶³

Seine Figur schwankt so zwischen der Rolle des besten Freundes, dessen Humor ironisch und bitter sarkastisch wirkt, und der Rolle eines auktorialen Erzählers, der an der richtigen Stelle einen Einwurf sagt, mit dem er Anatol opponiert. Anatol sucht ihn aus, wenn er seine psychischen Zustände diskutieren möchte, erwartet von ihm keine allgemein gültige Lösung der Situation, sondern nur seine Gesellschaft und sein Zuhören. Diese Beziehung erinnert stark an eine Beziehung eines Psychologen und seines Patienten, die Methode an die der Freud'schen Psychoanalyse. Max fungiert wie ein Psychologe, mit dem Anatol seine Meinungen, Launen und seelische Zustände diskutiert. Er interpretiert diese objektiv, sagt ihm seine eigene Meinung, die stark realistisch eingepägt ist, beurteilt verborgen in der Ironisierung der Zustände. Er schafft Anatol mit seinem kalten Pragmatismus einen festen Boden, und bringt ihn mit seinem Sarkasmus zurück in die Realität, wenn er zu viel träumt oder philosophiert, wobei er ihm eine andere Ansicht auf seine Probleme zeigt. Über die „Märchengestalt“ Bianca sagt er: „[...] für mich war sie eine von den tausend Gefallenen, denen die Phantasie des Träumers neue Jungfräulichkeit borgt.“¹⁶⁴

Max zeigt Anatol die Realität aus einer neuen Sicht und ironisiert dabei sein träumen in einem einzigen Satz. Er erspart sich das Philosophieren, anstatt dessen spricht er seine Meinung etwas grausam und kalt aus.

2.4 Prinzip Anatol

Anstatt einer Gesellschaftsskizze bietet uns Schnitzler in seinem Werk eine Ansicht eines neuen Menschentypus an. Anatol ist keine echte Persönlichkeit, kein reales Bild. Er ist ein Typus, ein Model, er ist ein Prinzip. Er verkörpert das Prinzip des Denkens und Verhaltens, ist das Model eines Mannes, dessen junge Jahren von den Launen des *Fin de Siècle* beeinflusst wurden, und der diese Weltanschauung bis Abend seines Lebens nicht verlassen kann. Anatol ist überall zu finden, überall zu sehen, man spürt dieses Prinzip der bürgerlichen Gesellschaft in jeder Ecke Wiens um

¹⁶³ Neun, O.: *Unser postmodernes Fin de Siècle. Untersuchungen zu Arthur Schnitzlers „Anatol“-Zyklus*. Würzburg: Verlag Königshausen & Neumann GmbH 2004, S. 80f

¹⁶⁴ Schnitzler, A.: *Anatol. Anatols Größenwahn. Der grüne Kakadu*. Stuttgart: Reclam 2008, S. 37

1900, man kann ihn in einem Salon finden, in einem *Chambre Separée*, auf der Ringstraße, wie er spaziert und wie üblich, etwas „herrlich Planloses“ macht.¹⁶⁵ Er ist abends im Theater zu sehen, oder in einem Lokal der inneren Vorstadt, wo er mit einem süßen Mädels „soupiert“. Er selbst als Person schwankt zwischen einem Décadent und einem Casanova.¹⁶⁶ Diese Unentschiedenheit seiner Neigung kommt aus seinem impressionistisch-dekadenten Inneren heraus, stößt aber auf die Realität des modernen Zeitalters, wo die sexuelle Freiheit und die Emanzipation immer stärker werden, und zerbricht in tausend erotische Episoden, die zusammen für ihn wie eine Desillusionierung wirken müssen, die sich in seinem inneren verwandelt und sich als Melancholie und Illusion nach außen ausprägt. Diese Melancholie und Illusion bilden einen Schutzmechanismus seiner Psyche vor der Realität und Desillusionierung. Der Ausstieg aus diesem Teufelskreis ist unmöglich und wird von ihm selbst auch als unrealisierbar abgelehnt. Das einzige, was ihn mit der Realität verbindet, ist sein Freund Max, sein „Psychotherapeut“, der so nüchtern wie möglich sein Handeln und Denken kommentiert.

„Anatol ist ein sentimental – träumerischer junger Mann, dessen Lebensraum sich aus von ihm selbst erzeugten Illusionen zusammensetzt. Sein Freund Max [...] ist ein Realist und nimmt in seinen Kommentaren zu Anatols Verhalten die Desillusionierung vorweg, die dieser erst später durch die Ereignisse erlebt.“¹⁶⁷

Anatol ist ein Typus, der in dem Drama kritisiert wird. Unter dem Begriff „Typus“ verstehe ich ein Modelwesen, dessen Eigenschaften für die dramatischen Zwecke übertrieben sind, die in der Realität zwar existieren, nicht aber genau in allem mit Anatol korrespondieren müssen. Bei der Typisierung verliert die Charakterisierung an der Individualität der Persönlichkeit. Die Charakterzüge sind dann typisch, also übertrieben und unnatürlich. Das führt zu der Schlussfolgerung, dass Anatol als ein immerwährender Prinzip der höheren Bourgeoisie fungiert und nicht als Persönlichkeit, was sich auch in der episodenhaften Abbildung seines Lebens widerspiegelt. Die Episoden müssen auch nicht individuell sein, denn sie sind genau so typisch, wie Anatol selbst und auch wie alle seine Geliebten, die in den Episoden auftreten. Diese Frauen brauchen keine persönlichen Züge, sie verkörpern

¹⁶⁵ Schnitzler, A.: *Anatol. Anatols Größenwahn. Der grüne Kakadu*. Stuttgart: Reclam 2008, S. 20

¹⁶⁶ Siehe auch: Melchinger, Ch.: *Illusion und Wirklichkeit im dramatischen Werk Arthur Schnitzlers*. Heidelberg: Carl Winter Universitätsverlag 1968 und Kilian, K.: *Die Komödien Arthur Schnitzlers. Sozialer Rollenzwang und kritische Ethik*. Düsseldorf: Bertelsmann Universitätsverlag 1972

¹⁶⁷ Kilian, K.: *Die Komödien Arthur Schnitzlers. Sozialer Rollenzwang und kritische Ethik*. Düsseldorf: Bertelsmann Universitätsverlag 1972, S. 53

die häufigsten Typen, die Schnitzler kritisiert: das süße Mädel, die mondäne Frau, die Künstlerin. Ihre Funktion ist es nicht, als selbständige Figuren in dem Drama aufzutreten. Sie sind da, um Anatols Charakterisierung ans Licht zu bringen, anhand dieser Figuren kommt es in jeder Szene zu einer Desillusionierung Anatols, was ihn dann weiter in eine neue Illusion mit einer anderen Frauenfigur bringt.

Max halte ich für die einzige Figur, die nicht typisch ist. Sein Charakterbild ist aber auch nicht komplett, er ist als Nebenfigur nur zum Zuhören und Ratgeben da, sein Charakter ist unwichtig, weil nur seine Meinungen, die meistens in der Opposition zu den des Anatols stehen, etwas in dem Drama zählen. Er ist nicht typisch und auch nicht ins Detail beschrieben, er gleicht im Sinne der Aufklärung einem selbst denkenden Zuschauer, der das Handeln Anatols möglichst objektiv beurteilen kann. Wir können von einem auktorialen Erzähler oder einem Störfaktor reden, so wie er auch bei Brechts epischem Theater bekannt ist.

Das Drama „Anatol“ basiert auf der Typisierung Wiener Gesellschaft um 1900. Anatol selbst ist ein Typus, wie auch seine Geliebten. Max Figur gleicht einem Zuschauer, der kritisiert und auf die Realität zeigt. Zugleich ist er aber auch eine Figur, die als Anatols Psychologe oder sein Alter-Ego fungiert.

Das Bild Anatols Eigenschaften wird in jeder Szene erweitert, so dass der Rezipient am Ende ein komplettes Charakterbild bekommt und begreift, dass sich Schnitzlers Held nie verändern kann. Eine seiner Eigenschaften ist die Neigung zum Sado-Masochismus. Er verhält sich zu den Frauen teils sadistisch und teils masochistisch. In „Episode“ ist er der, der die Frauen „zermalmt“. ¹⁶⁸ Diese Vorstellung grenzt an die sadistischen Praktiken, über die Frau grenzenlos zu verfügen. In „Agonie“ quält er sich selbst mit einer Beziehung mit einer Frau, die er nicht mehr liebt, und damit, dass er sich nicht von ihr trennen kann. Er verbringt sein Leben in einer Agonie und Qual, trotzdem hofft er, dass er mit Else weiter zusammen sein kann. Diese Liebe ist für ihn masochistisch.

„Eine subtile und weniger auffällige Art des Masochismus ist die Melancholie. Freud behandelt diese Neurose [...] in seinem Aufsatz „Trauer und Melancholie“. [...] Diese Lust an der eigenen Krankheit, die sich u. a. in der Melancholie zeigt,

¹⁶⁸ Schnitzler, A.: *Anatol. Anatols Größenwahn. Der grüne Kakadu*. Stuttgart: Reclam 2008, S. 33

nennt er in seiner späten Schrift „Das ökonomische Problem des Masochismus“ einen „moralischen Masochismus“ [...].¹⁶⁹

Anatol sagt über sich selbst, er sei ein „leichtsinniger Melancholiker“,¹⁷⁰ womit er nach Freunds Theorie eigentlich seine masochistischen Züge bestätigt.

Anatol lebt in und für den Augenblick. Die andere Welt außer der seinen interessiert ihn nicht und die seine langweilt ihn schon. Aus seiner Sicht hat sie ihm nichts Neues zu bieten, er ist sich sicher, sie schon ganz entdeckt zu haben und sie zu kennen. Sie ist ihm mit allen ihren Genüssen zu langweilig. In diesem Sinne sieht ihn Neun als blasierten Jugendlichen der Jahrhundertwende zum letzten Jahrhundert. Schnitzler selbst beschreibt dieses blasierte Prinzip „[i]n einem Brief an Olga vom 27/5/1890 [...]: Blasirt sind die, welche stets den Typ hinter der Individualität wittern. Nie kann ihnen das entgehen. Sie sind mit etwas geistig längst zu Ende, während sie im realen Sinne noch mittendrin stehn. Daher ewige Hast und Müdigkeit.“¹⁷¹

Anatol ist ein explizites Beispiel der Blasiertheit. Der Typus seiner Geliebten überspielt ihre Individualitäten. In Agonie ist er längst mit der Beziehung zu Ende, obwohl es seine Umgebung noch nicht so spürt. Die Müdigkeit lässt sich als sein Nichtstun im Alltag interpretieren. Er ist gelangweilt und sucht den Ausweg in den Abenteuern, die ihm die Beziehungen mit Frauen gewährleisten. Natürlich müssen dann diese Beziehungen schnelle Abwechslung haben, damit sie nicht stereotyp werden und mit seiner alltäglichen Realität verschmelzen, wo nichts Neues zu entdecken ist.

Die Blasiertheit zieht sich durch das ganze Drama hin und gehört zu der Charakterisierung des Prinzip Anatols, also des der bürgerlichen Jugendlichen um 1900, die das Leben noch nicht wirklich entdeckt hatten und es trotzdem innerlich als abgeschlossen fanden.

Prinzip Anatol ist ein Experiment, die jungen Menschen in Wien um 1900 summarisch zu beschreiben. Ihre Charakterisierung basiert auf der Langeweile und Blasiertheit, die sich mit den bürgerlichen Moralvorstellungen vermischt und in der Realität zur Desillusionierung führt. Dieses Gefühl kommt dann als Melancholie, Bejahung des Impressionismus und der Dekadenz, als neue Illusion oder als Neigung

¹⁶⁹ Neun, O.: *Unser postmodernes Fin de Siècle. Untersuchungen zu Arthur Schnitzlers „Anatol“-Zyklus*. Würzburg: Verlag Königshausen & Neumann GmbH 2004, S. 153f

¹⁷⁰ Schnitzler, A.: *Anatol. Anatols Größenwahn. Der grüne Kakadu*. Stuttgart: Reclam 2008, S. 24

¹⁷¹ Neun, O.: *Unser postmodernes Fin de Siècle. Untersuchungen zu Arthur Schnitzlers „Anatol“-Zyklus*. Würzburg: Verlag Königshausen & Neumann GmbH 2004, S. 65

zum Sadismus oder Masochismus in den zwischenmenschlichen Beziehungen zum Ausdruck.

3. „Reigen“ – Liebestanz der viktorianischen Gesellschaft

In diesem Abschnitt werde ich Arthur Schnitzlers Werk „Reigen“ interpretieren. Ich werde mich mit sechs Dialogen von insgesamt zehn befassen und sie werkimmanent, das heißt auf der das Werk nicht überschreitenden Ebene, interpretieren. Weiter gehe ich konkret auf die jeweiligen Figuren und deren Charaktere ein, so dass ein möglichst genaues Charakterbild jeder Frauen- und Männerfigur entsteht in Bezug auf die Besonderheiten der Gesellschaft um die Jahrhundertwende des 19. zum 20. Jahrhundert in Wien. Ich werde mich bemühen, die wichtigsten Zeichen des *Fin de Siècle* und der Dekadenz zu finden, sowohl auf der gesellschaftlichen Ebene, als auch auf der privaten und persönlichen Ebene, in den Meinungen der Personen über sich selbst und über die Anderen, über das Leben und sein Sinn.

3.1 Was ist ein Reigen?

Reigen ist ein Paartanz, eine

„uralte Tanzform. [Er wird] meist im geschlossenen Kreis in beliebiger Reihenfolge [getanzt], aber auch eine lange, gebogene Reihe ist möglich, es führt ein Anführer (Vorsänger). Der Kreis bewegt sich langsam nach links im Kreis oder in einfachen Figuren. Ein Vorsänger singt eine Ballade, dabei kann jede Zeile wiederholt werden, es singen alle mit, oder alle singen den Refrain.“¹⁷²

Laut dem Autor dieses Artikels, fassen sich die Tänzer an den Händen, oder Kleinfingern und tanzen mit nach unten gestreckten Armen, die bei der Bewegung leicht schwingen können.

3.2 „Reigen“ als gesellschaftskritisches Drama

Das Drama „Reigen“ besteht aus zehn Dialogen zwischen verschiedenen Figuren. Diese wurden vom Autor als Repräsentanten der Wiener Gesellschaft um 1900 ausgewählt. Die Anzahl der Figuren ist ebenfalls zehn, in der Reihenfolge, in der sie im Werk auftreten, immer zu zweit, so dass jede Figur zweimal auf der Bühne zu sehen ist.

¹⁷² <http://www.volksmusik.cc/volkstanz/reigentanz.htm>, 23.5.2011

Es handelt sich um folgende Figuren: Die Dirne, Der Soldat, Das Stubenmädchen, Der junge Herr, Die junge Frau, Der Ehegatte, Das süße Mädels, Der Dichter, Die Schauspielerin und Der Graf. Die Eigennamen der Personen erfährt man erst im Verlauf des Gesprächs. Namen sind aber nicht wichtig, maßgebend ist der Stand oder die Gesellschaftsgruppe, zu der sie gehören. Zu der Aufbauform des Dramas meint Sprengel folgendes:

„Der „Liebesreigen“, von dem Titel der Manuskriptfassung spricht, besteht aus lauter Zweipersonen-Szenen (in der Regel mit sexuellem Zwischenspiel) und ist so organisiert, dass jede Figur zu zwei anderen in sexuellen Kontakt tritt, und zwar grundsätzlich in zwei aufeinanderfolgenden Szenen. Der eine Partner wurde schon als Sexualpartner einer anderen Person gezeigt, der zweite Partner wird sich in der nächstfolgenden Szene mit einer neuen Person vereinigen [...]“¹⁷³

Alle Dialoge sind in ihrem Grundschema eigentlich gleich. Es gibt immer zwei Figuren verschiedener Geschlechter, die sich irgendwo treffen. Es handelt sich immer um einen Ort in Wien oder in der nahen Umgebung, sowohl draußen in der Natur, als auch im Innenraum. Es folgt ein kurzer Dialog der Figuren, bei dem alle Figuren dieselbe Absicht verfolgen, und zwar mit dem anderen Sex zu haben. Nur in zwei Dialogen sind nicht die Männer die Anregenden. Die Frauen verhalten sich eher zurückhaltend, zeigen die Absicht nicht offen, obwohl sie sie versteckt auch verfolgen. Sie lassen sich gerne von den Männern überreden, spielen die „Lovegames“ mit, oder in der „Tanzsprache des Reigens“: Sie tanzen offenbar gerne mit.

Es gibt in jeder Szene ein „Vorher“ und ein „Nachher“, welche auf verschiedene Weisen durchgeführt werden, und immer von dem Sozialstatus der Figuren und der Situation abhängig sind.

„Es geht in diesem Werk offenbar nicht darum, was sich zwischen Mann und Frau körperlich vollzieht – nicht eine unverhüllte Sexualität interessiert, sondern ihre kulturelle Überformung im Vor – und Nachspiel.“¹⁷⁴

In allen Aufzügen des Dramas, bis auf den letzten, wo es eigentlich nur ums „Danach“ geht, kommt es zu einem sexuellen Akt, dessen aber die Leser, bzw. Zuschauer ausgespart werden. Dazu benutzt Schnitzler geschickt eine Zeile der Gedankenstriche, „im ursprünglichen Manuskript: Auslassungszeichen. [...] Diese Form der Ellipse

¹⁷³ Sprengel, P.: *Reigen. Zehn Dialoge. Die ungeschriebenen Regeln der Liebe*. In: Interpretationen. Arthur Schnitzler. Dramen und Erzählungen, Hrsg. Von Hee-Ju Kim und Günter Saße, Stuttgart: Reclam 2007, S. 107

¹⁷⁴ Ebd. S. 105

inmitten einer an und für sich geschlossenen Szene verstößt gegen die Konventionen der dramatischen Technik.“¹⁷⁵ Auf der Bühne könnte man nach Sprengel dasselbe z.B. durch das Licht-Auslöschten, Vorhang-Fallen oder Musik-Spielen ¹⁷⁶ erzielen. Danach vereinbaren die Figuren immer ein weiteres Treffen.

Es handelt sich um einen Einakterzyklus,¹⁷⁷ das heißt eine Szene gleicht einem Akt oder einem Aufzug. Alle Szenen sind miteinander zu einem Drama verbunden, könnten aber auch allein als Einakter stehen. Ich werde alle Aufzüge nicht als Einakter betrachten, sondern als Szenen, die zu einem Ganzen gehören und ohne die der „Reigen“ nicht vollständig wäre.

Für diese Arbeit habe ich folgende Akte zur Analyse ausgewählt:

Der Soldat und das Stubenmädchen, Der junge Herr und die junge Frau, Die junge Frau und der Ehemann, Das süße Mädel und der Dichter, Der Dichter und die Schauspielerin, Der Graf und die Dirne. Diese Auswahl soll alle Stände der damaligen Gesellschaft und alle Typen der Liebe, von der käuflichen bis zur ehelichen, zeigen. Der Literaturwissenschaftler Peter Sprengler meint, dass

„[i]n den zehn erotischen Interaktionen des Stücks die drei wichtigsten Beziehungstypen vorgeführt [werden], die in der damaligen Gesellschaft die Sexualität organisierten. Neben der ehelichen Liebe [...] gibt es Prostitution, das >Verhältnis< mit einer verheirateten oder sexuell emanzipierten Frau und die – für das Wien um 1900 so charakteristische [...] – Liaison mit dem >süßen Mädel<.“¹⁷⁸

Diese drei Beziehungstypen sind anhand der oben genannten sechs Szenen am besten zu zeigen. Außerdem werden in diesen Szenen alle sozialen Schichten abgebildet, sodass jede Figur einmal in der Analyse erscheint.

¹⁷⁵ Sprengel, P.: *Reigen. Zehn Dialoge. Die ungeschriebenen Regeln der Liebe*. In: Interpretationen. Arthur Schnitzler. Dramen und Erzählungen, Hrsg. Von Hee-Ju Kim und Günter Saße, Stuttgart: Reclam 2007, S. 104f

¹⁷⁶ Ebd. S. 105

¹⁷⁷ Ebd. S. 104

¹⁷⁸ Ebd. S. 109

3.2.1 Der Soldat und das Stubenmädchen

Dieser Akt spielt sich in der Nähe des Praters ab, in einer dunklen Allee, in der Soldat und das Stubenmädchen zusammen nach einem Praterbesuch spazieren gehen. Der Soldat raucht.

Das Gespräch wird von dem Stubenmädchen Marie eröffnet. Sie reden darüber, dass es in der Allee zu dunkel ist, über die Gesellschaft, die im Prater an dem Abend war und über das Nach-Hause-Gehen. Die zwei haben sich an dem Abend zum ersten Mal getroffen, der Soldat kann sich an den Namen des Mädchens gar nicht erinnern: „Wie heißen S`? Kathi?“¹⁷⁹ Marie lehnt sein Angebot zum Du sagen ab, weil sie einander noch nicht so gut kennen: „Sagen wir uns Du.“ „Wir sein noch nicht so gute Bekannte. –“¹⁸⁰

Sie will am Anfang scheinbar nicht mit ihm in die Allee gehen, klagt über die Dunkelheit und über die Menschenleere an dem Ort, wo sie sich befinden: „Da ist ja kein Mensch mehr. Kommen S`, gehn wir zurück! – Und so dunkel!“¹⁸¹ Dann verrät sie ihre Absicht, indem sie ihm sagt: „[...] aber pst, wenn wer kommen tät!“ und deutet so an, dass sie seine Absichten kennt und mit ihm doch weiter gehen will. Er will sich aber mit ihr anscheinend nur an dem Abend amüsieren. Sie wehrt sich nur zum Schein, dann lässt sie sich überreden. Nach dem Sex verändern sich die Absichten des Soldaten, er will nicht mehr bei ihr bleiben, will sie auch nicht nach Hause begleiten, sein Ziel ist es jetzt, zurück zum Prater zu gehen, weiter zu tanzen und sich mit anderen Frauen zu amüsieren: „Ja, da haben wir ja einen Weg ... aber jetzt ist`s mir zu früh [...] I` geh` noch tanzen.“¹⁸² Im Höhepunkt des Gesprächs begreift das Stubenmädchen, dass ihre Absicht, einen Mann für längere Zeit zu finden, scheitert, und dass sich der Soldat weiter nicht für sie interessieren wird: „O Gott, sein die Männer schlecht. Was, Sie machen`s sicher mit einer jeden so.“¹⁸³

Das Gespräch ist für den Soldaten damit beendet und er begibt sich zurück auf den Prater, um sich zu unterhalten. Es ist ihm egal, was das Stubenmädchen weiter macht oder wo sie ist: „Wie schnell wir wieder da sein. [...] Also wannst auf mich

¹⁷⁹ Schnitzler, A.: *Reigen. Liebelei*. Frankfurt am Main: Fischer 2004, S. 28

¹⁸⁰ Ebd. S. 29

¹⁸¹ Ebd. S. 28

¹⁸² Ebd. S. 31

¹⁸³ Ebd. S. 31

warten willst, so führ ich dich z` Haus... wenn nicht... Servas – ¹⁸⁴ Für das Stubenmädchen steht aber das Ende offen, sie bleibt noch da und wartet auf ihn, auch wenn er sich ganz direkt ausgedrückt hat. Die Gesprächsanteile der Figuren sind fast ausgeglichen, am Anfang redet sie mehr, was ein Zeichen für ihre Erregung ist, am Ende spricht der Soldat mehr, er sagt ihr direkt, was er an dem Abend noch vor hat.

Das symmetrische Gespräch am Anfang verändert sich in ein asymmetrisches, indem die Absichten beider Figuren nach dem sexuellen Akt auseinander gehen. Die des Soldaten werden erreicht, das Mädchen sieht am Ende wie ein Opfer seiner Tat aus, weil sie nicht gewusst hat, wie er sich „danach“ verhalten wird. Er macht sich lustig über ihre Frage, ob er sie liebt und behandelt sie ironisch und grob: „Na, das muß doch g`spürt haben, Fräul`n Marie, ha!“¹⁸⁵

Die Art und Weise, wie er mit ihr redet, zeigt seine Meinung über sie, sie ist es ihm nicht wert, dass er mit ihr Hochdeutsch kommuniziert. Mit einer anderen, mit der er dann tanzen will, spricht er, wie es auch in der Regieanweisung steht, „sehr hochdeutsch“.¹⁸⁶ Der Höhepunkt der Handlung und des Gesprächs liegen nicht in demselben Punkt, das Gespräch erreicht den Höhepunkt an der Stelle, an der der Soldat offen seine Pläne sagt, und die Absicht des Mädchens scheitert.

Die Handlung kulminiert bei dem sexuellen Akt.

In diesem Aufzug kritisiert der Autor die Armee und die Soldaten. Er zeigt auf der Bühne, wie sie sich verhalten, wenn sie nicht in der Kaserne sein müssen, kritisiert ihr Benehmen zu den Frauen, aber auch in der Gesellschaft. Er zeigt die Soldaten wie ganz gelangweilte Menschen, die ihre Langeweile mit Frauen und Alkohol verdrängen.

3.2.2 Der junge Herr und die junge Frau

Der vierte Akt zeigt eine junge Dame, Emma, und einen jungen Mann, Alfred, beide sind Angehörige eines höheren bürgerlichen Standes.

¹⁸⁴ Schnitzler, A.: *Reigen. Liebeleie*. Frankfurt am Main: Fischer 2004, S. 32

¹⁸⁵ Ebd. S. 31

¹⁸⁶ Ebd. S. 32

Die Handlung fängt mit einer langen Regieanweisung an, der Mann bereitet die Wohnung für einen Damenbesuch vor, und es liegt ihm am Herzen, wie die Zimmer aussehen. Die Frau will nicht, dass sie jemand erkennt, sie ist aufgeregt schon beim Eintreten. Das Gespräch wird von dem Mann eröffnet, er heißt sie in seinem Liebesnest willkommen mit den Worten der Dankbarkeit, dass sie doch gekommen ist. Dem Zuschauer soll hiermit schon von Anfang an klar sein, dass es sich um eine verbotene Liebe handelt. Während der Handlung erfährt man auch, dass die Frau verheiratet ist: „Ihr Mann hat Champagner...“¹⁸⁷

Sie will nicht lange in der Wohnung bleiben und so redet sie immer vom Weggehen, lässt sich aber zu einem Glas Cognac überreden. Sie fühlt sich schuldig, weil sie ihren Mann betrügt: „Ich bin ja selbst schuld.“¹⁸⁸ Die Zuschauer kennen die Absicht des jungen Herrn schon gleich am Anfang, er rechnet damit, dass Emma mit ihm an dem Abend im Bett landet, weil er „[...] die Bettpolster mit feinen Strahlen von Veilchenparfüm“¹⁸⁹ bespritzt. Von dieser Absicht lässt er sich nicht abhalten, er zieht sie ins Schlafzimmer, wo er sich dann plötzlich nervös fühlt: „Laß mir dich – laß dir mich *Er verspricht sich* ... laß... mich – dir – helfen.“¹⁹⁰ Die Nervosität verhindert ihn, sich zu entspannen: „Ich habe dich offenbar zu lieb... ja... ich bin wie von Sinnen.“¹⁹¹ Er versucht die Situation mit den Geschichten aus Stendhals *Psychologie de l'amour* retten, die junge Frau macht sich aber lustig über die Situation: „Ah - ich dachte, Stendhal sagte, alle Kavallerieoffiziere weinen bei dieser Gelegenheit.“¹⁹²

Der Höhepunkt der Handlung liegt an der Stelle, wo auch der Höhepunkt des Gesprächs, und zwar, wenn Emma bei Alfred bleibt, und die Handlung mit ihrer Aktivität weiterführt. Das Gespräch ist für beide Figuren abgeschlossen.

Die andere Absicht Alfreds wird aber erst bei dem allerletzten Satz des Dialogs klar: „Also jetzt hab` ich ein Verhältnis mit einer anständigen Frau.“¹⁹³ Diese Tatsache ist ein Mittel, wie Schnitzler die Männer aus dem bürgerlichen Milieu kritisiert, die eine Beziehung mit verheirateter Frau als Erhöhung der Anerkennung in der männlichen

¹⁸⁷ Schnitzler, A.: *Reigen. Liebeleien*. Frankfurt am Main: Fischer 2004, S. 42

¹⁸⁸ Ebd. S. 43

¹⁸⁹ Ebd. S. 38

¹⁹⁰ Ebd. S. 44

¹⁹¹ Ebd. S. 45

¹⁹² Ebd. S. 46

¹⁹³ Ebd. S. 50

Gesellschaft nutzen. Dieses Streben nach höherem Ansehen deutet auch Prutti in ihrem Aufsatz zu Inszenierungen der Sprache im *Reigen*:

„[Die Doppelmoral] ist es [...] auch, die die Affäre mit der bürgerlichen Ehefrau für den jungen Mann so erstrebenswert macht, für den der „respektable“ Frauenkörper gleichsam die Eintrittskarte in die Welt der Erwachsenen seiner eigenen sozialen Schicht darstellt.“¹⁹⁴

Obwohl Emma keine versteckte Absichten verfolgt, ist das ganze Gespräch schon von Anfang an asymmetrisch, einerseits wegen Emmas Ehe und andererseits wegen Alfreds am Ende aufgedeckter Absichten, ein neues Abenteuer zu erleben. Die Absichten beider Figuren werden so erreicht.

Alfred benimmt sich immer wie ein Gentleman, er will Emma beeindrucken und seine Absicht verstecken. Sie ist dagegen ganz offen zu ihm, in der Tat und Rede, ihre Absicht, Sex zu haben, versucht sie am Anfang auch zu verstecken, indem sie über ihre Schuld redet. Sie kommt aber doch zu ihm, was schon am Anfang ihre Zustimmung zu einem sexuellen Akt zeigt.

Dass es sich bei dieser Beziehung um ein öffentliches Geheimnis handelt, wird an der Stelle klar, wo Emmas Schwester ins Spiel kommt, als eine Person, die Emma ein Alibi gewährleistet. Dies ist für Schnitzler ein Mittel zu der Kritik der Frauen, dass sie in den Sachen der Untreue zusammenhalten.

In diesem Akt drückt der junge Herr auch seine Meinung zu dem Leben aus: „Das Leben ist so leer, so nichtig – und dann, - so kurz – so entsetzlich kurz! Es gibt nur ein Glück [...]“¹⁹⁵ Diese Ansicht ist typisch für die Zeit des *Fin de Siècle*, spiegelt die Angst davor wider, dass etwas Neues beginnt aber etwas Altes noch nicht beendet ist, zeigt sowohl das Gefühl der Nichtigkeit des Lebens bei jungen Menschen um die Jahrhundertwende, als auch die Tatsache, dass ihr Leben voll von Langeweile und Sinnlosigkeit war, und dass sie Liebe mit Sex verwechselt haben.

¹⁹⁴ Prutti, B.: *Inszenierungen der Sprache und des Körpers in Schnitzlers Reigen*. Munksgaard: Orbis Litterarum 1997, S. 9

¹⁹⁵ Schnitzler, A.: *Reigen. Liebelei*. Frankfurt am Main: Fischer 2004, S. 43

3.2.3 Die junge Frau und der Ehemann

Es einer der wichtigsten Aufzüge in dem Theaterstück. Nicht nur, weil er die Mitte und so eine der wichtigsten Stellen in einem Drama besetzt, sondern der Autor legt auch viele kritische Meinungen der Leute über die Wiener Gesellschaft um 1900 in den Mund der Figuren hinein.

Dieser Akt zeigt den Verlauf der ehelichen Liebe während der Jahre des Zusammenlebens. Karl, ein älterer Mann, schmeichelt seiner jungen Frau, die ein Buch im Bett liest, um mit ihr eine Nacht zu genießen, nach einer längeren Zeit ohne Ehe-Sex: „Du bist ja das klügste und entzückendste Wesen, das es gibt. Ich bin sehr glücklich, dass ich dich gefunden habe.“¹⁹⁶ Emma, die ihn mit einem jungen Mann betrügt,¹⁹⁷ eröffnet das Gespräch und hat nur eine Absicht, sie will seine Meinung zu der allgemeinen Untreue hören. Sie fordert ihn auf, über seine Jugend und über verheiratete Frauen zu reden, mit denen er etwas hatte. Karl hält seine Frau für einen Engel, der nichts anderes im Kopf hat, als ihn und die Liebe zu ihm und zu ihrem Kind, und ist auf sich selbst stolz, dass er sie geheiratet hat und sie so vor unedel zu sein gerettet hat:

„Ihr, die ihr junge Mädchen aus guter Familie wart, die ruhig unter Obhut eurer Eltern auf den Ehrenmann waren konntet, der euch zu Ehe begehrt; - ihr kennt ja das Elend nicht, das die meisten von diesen armen Geschöpfen der Sünde in die Arme treibt.“¹⁹⁸

Sehr alibistisch schmeichelt er ihr mit der Meinung, dass sie, weil sie unerfahren in die Ehe eingetreten ist, die Sachen der Liebe aufgeklärter sieht, als er, ein Mann, der vor ihr schon andere Erfahrungen mit Frauen gemacht hat: „Denn wir sind ganz verwirrt und unsicher geworden durch die vielfachen Erlebnisse, die wir notgedrungen vor der Ehe durchzumachen haben.“¹⁹⁹

Er sagt ihr ganz offen seine Meinung, zu den Frauen, die entweder nicht anständig in der Ehe leben oder sogar einen Ehebruch begangen haben. Er meint, es seien „[...] recht bedauernswerte Wesen [...]“,²⁰⁰ die unter einer „[...] mangelhaften Auffassung für

¹⁹⁶ Schnitzler, A.: *Reigen. Liebeleien*. Frankfurt am Main: Fischer 2004, S. 52

¹⁹⁷ Siehe oben

¹⁹⁸ Schnitzler, A.: *Reigen. Liebeleien*. Frankfurt am Main: Fischer 2004, S. 53

¹⁹⁹ Ebd. S. 53

²⁰⁰ Ebd. S. 53

das, was erlaubt, und insbesondere für das, was edel ist“,²⁰¹ leiden. Sie provoziert ihn mit weiteren Fragen, bis es zu dem Höhepunkt des Gesprächs kommt, wo er ihr verbietet, sich mit solchen Frauen zu treffen, die einen Seitensprung begangen haben: „Dass du nie mit einer Frau verkehren wirst, bei der du auch den leisesten Verdacht hast, dass sie... kein ganz tadelloses Leben führt.“²⁰²

Das Gespräch ist für Emma abgeschlossen und sie hat ihre Gesprächsabsicht erreicht; Franz muss zugeben, dass er eine Beziehung mit einer verheirateten Frau hatte, als er jung war: „Es ist meine traurigste Erinnerung.“²⁰³ Für Franz ist das Gespräch auch abgeschlossen, er meint, er hat Emma über etwas belehrt, und seine Absicht erfüllt sich, wenn Emma zum Sex einwilligt.

Das ganze Gespräch ist asymmetrisch. Er redet viel mehr als sie, weil er ihr etwas erklären will und weil sie ihn dazu auffordert. Sie will wissen, was er über solche Frauen meint, wie sie ist, die verheiratet sind und ihre Männer mit jüngeren betrügen. Deshalb stellt sie Fragen, die er ihr gerne mit einem väterlichen Gefühl, seine unerfahrene Frau über das Leben zu belehren, auch beantwortet. Keine der beiden Figuren ist aufrichtig was ihre Liebesaffären angeht. Diese Lügen haben den Zweck, den Schein der glücklichen Ehe aufrechtzuerhalten, damit die Familie keine gesellschaftlichen Fauxpas erleidet.

Schnitzler zeigt hier den Grund, warum die Eheleute auch noch eine andere Ablenkung bei der Ehe suchen. Die Männer seien mit ihrem Arbeitsleben so beschäftigt, dass sie keine Zeit und Lust haben, mit ihren Frauen zusammen zu sein: „Man ist nicht immer der liebende Mann, man muss auch zuweilen hinaus ins feindliche Leben, muss kämpfen und streben!“²⁰⁴ So wenig Liebe und Aufmerksamkeit führe die Frauen dazu, etwas anderes zu suchen und etwas Neues kennenlernen zu wollen, was sie in ihrer Jugend nicht gekannt haben, wegen einer frühen Ehe mit einem erfahrenerem Mann, den für sie ihre Eltern ausgesucht hatten.

Der Autor kritisiert auch die Ehen, wo ein zu großer Altersunterschied vorliegt, die jüngeren Frauen sehnen sich nach einem häufigeren Sex, wobei die älteren Männer vor allem an das Leben außer der Ehe denken.

²⁰¹ Schnitzler, A.: *Reigen. Liebeleien*. Frankfurt am Main: Fischer 2004, S. 53

²⁰² Ebd. S. 55

²⁰³ Ebd. S. 56

²⁰⁴ Ebd. S. 57

3.2.4 Das süße Mädel und der Dichter

Der Dialog spielt sich im Arbeitszimmer des Dichters ab. Die Figuren reden von dem Nachmittag, von einem bestimmten Biebitz und von dem Leben. Der Dichter drückt sich sehr bildhaft aus, das süße Mädchen dagegen sehr einfach und direkt. Er gibt als Gastgeber den Anstoß zum Gespräch, sie sind bei ihm zu Hause.

Die Absichten der beiden Figuren sind gleich, sie wollen einen schönen Nachmittag zusammen verbringen, er zeigt seine Lust zum Sex schon am Anfang offen, indem er sie auf den Diwan hinlegt und will, dass sie sich ausruht: „[...]– hier an den Schreibtisch; - aber nein, das ist nicht bequem. Setzt dich auf den Diwan.“²⁰⁵ Für sie gehört es zu der schönen Zeit, die sie mit ihm am Nachmittag hatte und macht den ersten klaren Schritt dazu, indem sie ihr Mieder auszieht: „Du, das Mieder tut mir weh.“²⁰⁶

Den Dichter interessiert, ob sie mit ihm deswegen ist, das er, Biebitz, ein berühmter Schriftsteller in Wien ist, oder weil sie ihn wirklich mag: „[...] nun, kennst du den Namen vielleicht nicht?“²⁰⁷ Der Ruhm und die Frauen, die mit ihm nur wegen einer Rolle im Theaterspiel (er schreibt für das Burgtheater) oder wegen seinem Namen sind, gehen ihm auf die Nerven. Er sucht bei dem süßen Mädel eine gewisse Dummheit, die ihm eine „reine Liebe“ sichert: „Du liebst nur mich, du würdest mich auch lieben, wenn ich Schnittwarencommis wäre. Das tut wohl.“²⁰⁸ Er braucht eine Erholung von der Gesellschaft, mit der er sich täglich trifft und wo ihm die meisten Frauen schmeicheln: „Freilich bist du so dumm. Aber gerade darum hab` ich dich lieb.“²⁰⁹

Der Höhepunkt des Gesprächs ist, wenn Biebitz begreift, dass sie wirklich keine Vorstellung über seine Beschäftigung hat. Somit erreicht er seine Absicht, wenigstens für eine bestimmte Zeit eine uneigennützig Liebe gefunden zu haben: „Es ist sehr

²⁰⁵ Schnitzler, A.: *Reigen. Liebeleien*. Frankfurt am Main: Fischer 2004, S. 71

²⁰⁶ Ebd. S. 75

²⁰⁷ Ebd. S. 76

²⁰⁸ Ebd. S. 77

²⁰⁹ Ebd. S. 72

sonderbar – was mir beinah noch nie passiert ist [...] Wir wollen zusammenbleiben, ja?“²¹⁰

Für ihn ist das Gespräch abgeschlossen, er will von ihr eine objektive Meinung zu seinem Theaterspiel hören, weil er weiß, dass sie ihm nicht mit einer positiven Bewertung schmeicheln wird: „Ich bin nicht Biebitz, Biebitz ist mein Freund. Aber Sonntag ist das Stück von Biebitz [...] Du wirst mir sagen, wie dir das Stück gefallen hat; ja?“²¹¹ Außerdem sichert ihm dieses kleine Präsent in der Form der Theaterkarten noch ein Wiedersehen mit dem süßen Mädchen, und vervielfacht so die Wahrscheinlichkeit zum Sex. Für sie bleibt aber das Gespräch offen, sie hat gar nicht seine Absicht erkannt, und wegen ihrer niedrigeren Intelligenz hat sie auch nicht begriffen, was er ihr andeuten wollte: „Jetzt, die G`schicht` mit dem Biebitz – da bin ich schon ganz blöd`.“²¹²

Der Dichter hat einen größeren Gesprächsanteil und eine versteckte Absicht, was das Gespräch asymmetrisch macht.

Der Autor drückt auch seine Meinung zu den süßen Mädeln aus. Diese jungen Frauen seien immer gleich, eine wie die andere, die Männer nehmen sie nur als eine Ablenkung von ihren langweiligen Leben, wo alle Tage gleich sind. Diese kurzzeitigen Bekanntschaften nehmen sie auch nicht ernst, und vergessen diese Mädchen gleich, wenn sie weggehen, oder sogar schon früher. Diese Mädchen unterscheiden sich voneinander gar nicht, keine habe etwas Interessantes oder Anderes in ihrem Charakter, so dass die Männer von ihnen zwar am Anfang bezaubert seien, dann aber, nach ein paar Nächten nicht mehr wissen, mit welcher es eigentlich war: „Du, das ist beinah unheimlich, ich kann mir dich nicht vorstellen – In einem gewissen Sinne hab` ich dich schon vergessen –“²¹³ Der Autor kritisiert auch das Leben der Schriftsteller und Künstler, ihre Meinung zur Liebe und die Art der Wahrnehmung der Frauen, und vor allem, der süßen Mädeln:

„Ich hatte es mir schön vorgestellt, mit dir zusammen, allein mit dir, irgendwo in der Einsamkeit draußen, im Wald, in der Natur ein paar Wochen zu leben. [...] Und dann, eines Tages adieu – voneinandergehen, ohne zu wissen, wohin.“²¹⁴

²¹⁰ Schnitzler, A.: *Reigen. Liebeleien*. Frankfurt am Main: Fischer 2004, S. 77

²¹¹ Ebd. S. 79

²¹² Ebd. S. 79

²¹³ Ebd. S. 74

²¹⁴ Ebd. S. 78

3.2.5 Der Dichter und die Schauspielerin

Der Dichter und die Schauspielerin machen zusammen einen Ausflug auf das Land. Die Stimmung ist schon mit der Umgebung und der Zeit zu einer Liebesaffäre vorausbestimmt: es ist Frühling, Abend, das Gasthof steht vereinsamt, und gleich bei dem ersten Auftritt der Figuren auf die Bühne verlöscht wegen des Luftzugs das Licht. Die Figuren unterhalten sich über den Ausflug, über ihr künstlerisches Talent und Arbeit, und besprechen zusammen, ob sie jemanden betrügen. Beide Figuren sprechen schnell, reagieren ohne langes Nachdenken und bedienen sich einen bestimmten Pathos, der bei beiden Figuren zwischen Melancholie, Zynismus, Frechheit, eigener Hochmütigkeit und dem Versuch, den anderen zu demütigen, schwankt. Das Gespräch eröffnet zwar verbal der Dichter, wichtiger ist allerdings die nonverbale Eröffnung der Handlung durch die Schauspielerin.

Was die Absichten der beiden angeht, müssen sie dem Zuschauer oder Leser von Anfang an klar sein, nur noch wegen der Stimmung. Sie werden nicht offen ausgedrückt, obwohl das Thema der gerade erlebten Affäre ins Gespräch kommt. Die Schauspielerin bemerkt, dass „[d]as doch schöner [sei], als in blödsinnigen Stücken [zu] spielen.“²¹⁵ Weitere Absicht der beiden Figuren ist es, den anderen Gesprächspartner zu überzeugen, dass man ein/e hervorragende/r Künstler/in sei, und zugleich den anderen mit seinem eigenen „Auftritt auf der Bühne“ oder seinem „neuen genialen Stück“ zu überwältigen. Wer hier eigentlich der „Dichter“ und „Regisseur“ ist, und wer der „Schauspieler“, bleibt bedenklich – schon am Anfang erfährt man, es sei die Idee der Schauspielerin gewesen,²¹⁶ diesen Ausflug zu machen. Sie benimmt sich auch auffällig dominant und bringt die Handlung weiter, wobei der in der Tat feinere Dichter nur auf die „Regieanweisungen“ der Schauspielerin hört und selbst die Handlung ohne die Anweisung von der Schauspielerin nicht weiterbringt.

Der Höhepunkt der Handlung liegt an der Stelle, wo sich die Auslassungszeichen befinden. Der Höhepunkt des Gesprächs ist aber dort, wo die Schauspielerin offen sagt, dass sie ihn nicht liebt: „Du bist eine Laune.“²¹⁷ Obwohl die Schauspielerin am Ende versucht, sich dem Dichter nochmal zu schmeicheln mit dem Bekenntnis zur Liebe,

²¹⁵ Schnitzler, A.: *Reigen. Liebelei*. Frankfurt am Main: Fischer 2004, S. 84

²¹⁶ Ebd. S. 81

²¹⁷ Ebd. S. 86

bleibt darüber ein großes Fragezeichen zu hängen, bis zur nächsten Szene, wo sie sich einen körperlichen Genuss mit dem Graf schafft.

Die Absichten werden teilweise erfüllt, die Schauspielerin spielt einen wunderbaren Auftritt vor, wobei sie zugleich auch die Schriftstellerin und Regisseurin dieses „Stückes“ ist, bekommt dafür aber kein Lob. Dieses bekommt zwar der Dichter: „Ja, du bist ein großes Genie, Robert!“,²¹⁸ er wird aber nur vorgespielt im Rahmen des „Bühnenauftritts“ der Schauspielerin und wird gleich mit der Ablehnung eines Verhältnisses negiert. Die einzige wirklich erfüllte Absicht der beiden bleibt also der sexuelle Akt und die Befriedigung der Triebe. In diesem Sinne ist das Gespräch auch geschlossen, obwohl es paradoxerweise mit einem Gedankenstrich abbricht.

In dieser Szene wird es sozusagen mit genauer realistischer Ansicht an die Sache und Zynismus des Autors gespielt – trotzdem, dass die Figuren in demselben Bett bleiben und weiterreden, werden sie nie zusammen bleiben. In diesem Aufzug war es für den Autor nicht nötig, die Figuren voneinander am Ende physisch zu trennen, dem Rezipienten ist es klar, was der eigentliche Grund des Treffens war – Sex. Dabei hat sich der „Reigen“ schon das achte Mal „gedreht“, so dass man dem Zuschauer keine falschen Hoffnungen vorspielen muss, dass es sich zufällig um Liebe handelt.

Was die Länge und Anzahl der Figurenreden angeht, ist das Gespräch symmetrisch gebaut. Die Schauspielerin ist aber im Reden und Handeln viel dominanter als der Dichter, was das Gespräch wiederum asymmetrisch macht.

Der Autor kritisiert das Verhalten der Künstler. Sie seien gelangweilte Menschen, suchen Ablenkung, oder vielleicht neue Muse in kurzdauernden Lieben, leben kurzweilig, und seien auf den Moment des Genusses hingewiesen. Ein Künstler oszilliere immer zwischen zwei Welten. Die eine, die persönliche, sei auch die reale Welt, wo man sich immer von der Konkurrenz angegriffen fühle. Die andere, die Welt der Bühne und der Auftritte, wo man sich als eine „Diva“ fühle, sei Welt gelogen. Mittelst dieser Lüge schaffe sich die *Bohème* ein bisschen Glück. Diese gelogene Welt vermische sich mit der realen Welt, sodass die Künstler im Endeffekt auch im persönlichen Leben jeden Tag eine neue Rolle vorführen müssten.

²¹⁸ Schnitzler, A.: *Reigen. Liebelei*. Frankfurt am Main: Fischer 2004, S. 85

Dieser Aufzug wird als Rechtfertigung Arthur Schnitzlers mit seinem Verhältnis mit Adele Sandrock verstanden: „Poetisch ausgeschlachtet hat Schnitzler sein Verhältnis mit der Diva [Adele Sandrock] in drei Szenen („Halb zwei“, „Haus Delorme“ und „Der Dichter und die Schauspielerin“ [abgebildet]).“²¹⁹ Diese Beziehung war wild, voll von Eifersucht, Eitelkeit und ständigem Streit und Ärger. Schnitzler selbst wünschte sich in dieser Zeit eine ganz andere Frau, er hatte „Sehnsucht nach einem sehr jungen, sehr duftenden Mädels ohne Pathos.“²²⁰ Diese Beschreibung einer Frau ist mit dem „süßen Mädels“ zu vergleichen, das in beiden Dramen, „Anatol“ und „Reigen“ vorkommt, und das er als literarisches Wesen geschaffen hat.

3.2.6 Der Graf und die Dirne

Der Graf erwacht nach einer durchgesoffenen Nacht, auf einem Diwan liegend, in dem Zimmer der Dirne. Sie schläft. Er kann sich nicht erinnern, was passiert ist, und er ist sich nicht sicher, ob er mit der Dirne geschlafen hat. Er beobachtet sie kurz bis sie erwacht, und mit ihm über folgende Themen diskutiert: welche Möglichkeiten sie im Leben hat, wie ihre Meinung zu dem Leben und zu den Männern ist, und über die gestrige Nacht.

Der Graf spricht viel zu sich selbst in Monologen, das Gespräch wird von ihm eröffnet und auch abgeschlossen. Sie redet wenig und in kurzen Sätzen, antwortet vorwiegend auf seine Fragen. Das Gespräch ist asymmetrisch.

Der Höhepunkt des Dialogs ist, wenn die Dirne dem Grafen sagt, dass er mit ihr doch geschlafen hat: „Na freilich... mit mir zusammen.“²²¹

Dieser Dialog unterscheidet sich von den anderen. Es gibt hier nur eine Figur, die eine Absicht hat und so die Handlung weiterführt – den Grafen. Es kommt hier auch nicht zu einem sexuellen Akt zwischen den Figuren, was in keinem der Aufzüge vorkommt. Der Graf führt eine Art innerer Monolog, obwohl laut für die Zuschauer. Das Gespräch und die Gesprächsabsichten sind abgeschlossen, aber mit den letzten

²¹⁹ Lahan, B.: *Sie liebten sich und sie schlugen sich: Arthur Schnitzler und Adele Sandrock. Du listiger Schimpanse*. Die Welt, Hamburg 20.XII.1975. In: Lindken, H.-U.: *Arthur Schnitzler. Aspekte und Akzente*. Frankfurt am Main: Verlag Peter Lang GmbH 1987, S. 249

²²⁰ Ebd. S. 248

²²¹ Schnitzler, A.: *Reigen. Liebeleien*. Frankfurt am Main: Fischer 1960, S. 102

Worten des ganzen Theaterspiels: „Ja freilich... guten Morgen... guten Morgen.“²²² deutet der Autor an, dass wieder ein neuer Tag beginnt, der gleich wie die anderen wird, dass sich der Reigen wieder drehen wird, und dass es, bis die Sonne unter- und aufgeht, nie anders sein wird.

Das Thema der Gleichheit zieht sich über das ganze Drama, hier wird es aber ganz offen benannt. Die männliche Figur drückt die Meinung zu den Frauen aus, die alle gleich sind, egal ob es eine Dirne, eine anständige Frau oder ein süßes Mädel ist: „Wenn man nicht wußt, was sie ist! [...] der Schlaf macht auch schon gleich [...] Es ist unglaublich, wie sich manchmal alle Weiber ähnlich schauen...“²²³

Schnitzler kritisiert auch die Möglichkeiten damaliger Frauen, wie sie ihr Leben führen konnten. Die Frau sollte möglichst früh verheiratet worden sein, mit einem Mann, der sie ernähren konnte. Die andere Möglichkeit wäre gewesen, selbst Geld auf der Straße zu verdienen: „Sag mir einmal, bist du eigentlich glücklich? [...] Du könntest doch z.B. einen Geliebten haben. [...] ich mein` aber einen, weißt einen, der dich aushalt, dass du nicht mit einem jeden zu gehen brauchst.“²²⁴

Dem Grafen tut es am Ende leid, dass er doch mit der Dirne etwas hatte, er hat anscheinend schon so viel erlebt, dass es ein großes Abenteuer mit höchstem Wert für ihn wäre, nur so von ihr wegzugehen: „Es wär doch schön gewesen, wenn ich sie nur auf die Augen geküsst hätt`. Das wäre beinahe ein Abenteuer gewesen...“²²⁵ Für dieses ist er auch bereit zu zahlen. Er will auch ihre Meinung zu der Situation hören: „Du, sag einmal, dir ist schon alles egal, was?“²²⁶ Sie begreift aber nicht, warum er das wissen will. Schnitzler kritisiert so die Männer, die schon zu viel erlebt haben, denen ein Kuss so wert ist, oder sogar mehr, als Sex.

3.3 Figur als Typus der Gesellschaft im „Reigen“

Im Schnitzlers Werk „Reigen“ geht es bei den jeweiligen Figuren gar nicht um ihr persönliches Schicksal.

²²² Schnitzler, A.: *Reigen. Liebelei*. Frankfurt am Main: Fischer 2004, S. 102

²²³ Ebd. S. 98

²²⁴ Ebd. S. 99

²²⁵ Ebd. S. 102

²²⁶ Ebd. S. 100

„Schon die typisierenden Bezeichnungen der Figuren (der „Ehemann“, der „Soldat“ usw.) verraten, daß es nicht um komplexe Charaktere und um die Vielfalt ihrer Wünsche, Bedürfnisse und Lebensverhältnisse geht. Der Text spielt vielmehr abstrakte „Theatermodelle“ durch ...“²²⁷

Die Figuren bekommen auch keine Namen, die man schon beim Lesen des Verzeichnisses der auftretenden Figuren merken würde. Einige Figuren bekommen allerdings doch einen Namen, aber erst, wenn sie in dem Akt vortreten. Meistens werden sie auch zu einem konkreten Zweck genutzt. Diese Namen könnte man aber immer umtauschen, was auch an der Stelle sichtbar wird, wenn der Soldat den Namen seiner sexuellen Partnerin gleich am Anfang der Szene falsch benutzt; er nennt sie Kathi anstatt Marie. Das könnte man als Signal der hier immer wieder auftretenden Gleichheit interpretieren. Es ist dem Soldaten an dem Abend völlig egal, ob sie Kathi oder Marie heißt. Wichtig ist, dass es eine gibt, die mit ihm in die dunkle Allee geht. Und noch besser, falls er noch mit einer anderen etwas anzufangen schafft, bis er wieder in die Kaserne muss. Die Figuren sollen also nicht eine konkrete Person vorstellen. Sie sind Vertreter für eine Gruppe. Die junge Frau soll sich so benehmen, wie alle jungen Frauen, und wenn sich der Leser einen verluderten und gelangweilten Aristokraten vorstellt, soll dieser sich genau wie der Graf benehmen.

In diesem Abschnitt wird eine genaue Charakterisierung der Figuren abgebildet, und zwar ein möglichst differenziertes Charakterbild der Figuren. Ihr sozialer Status wird in die Interpretation einbezogen, so dass eine möglichst genaue Vorstellung der Vertreter des einen oder anderen Standes entsteht. Dabei werden die abgebildeten Eigenschaften nicht einzelfällig betrachtet, sondern als Typus für eine bestimmte Gruppe oder soziale Klasse.

Zuerst ist es aber im Rahmen der Arbeit nötig, sich mit dem Thema eines *Dècadent* und einer „Kokette“ zu befassen. Wer ist eigentlich ein *Dècadent*? Was sind seine Eigenschaften und wie benimmt er sich? Die wesentlichen Charakteristika dieser dekadenten Bürgersöhne stellt Oosterhoff wie folgt dar:

„Viele der [...] bürgerlichen Söhne [...] sind solche verwöhnten Kinder der Gründerzeit, allergisch gegen den Erwerbssinn der Väter, orientierungslos zwischen ihren verschiedenen beruflichen und künstlerischen Neigungen hin und her getrieben, wirtschaftlich gesichert, ohne viele Interesse für die politischen und gesellschaftlichen Entwicklungen ihrer Zeit, [sie] gleiten [...] von

²²⁷ Thomè, H.: *Arthur Schnitzlers „Reigen“ und die Sexualanthropologie der Jahrhundertwende*. In: Text + Kritik Zeitschrift für Literatur, Heft 138/139 Arthur Schnitzler. München: Verlag text + kritik GmbH April 1998, S. 107

Augenblickserlebnis zu Augenblickserlebnis, in völliger Anpassung an ihre jeweiligen Stimmungen und Launen und an flüchtige Eindrücke des Moments.“²²⁸

Ein *Dècadent* ist also ein Mann, der einer bürgerlichen Familie abstammt. Er muss sich keine Mühe geben und trotzdem hat er alles. Das, was seine Eltern, meistens also der Vater, erreicht haben, wird an ihn vererbt. Als ein junger Mann muss er keine Bemühungen ausüben, um genug Geld für sich selbst zu haben, ihm fehlt nichts. Da ist seine Verwöhnung entstanden. Er sucht vergeblich nach dem Sinn des Lebens. Er kann ihn nicht in der Arbeit und nicht in der Kunst finden, deshalb bewegt er sich irgendwo dazwischen. Seine Strebungen haben kein konkretes Ziel. Das einzige, was ihn glücklich macht, ist es, das Augenblickserlebnis zu genießen. Das kann schnell zum Alkoholismus, Drogenmissbrauch oder Vorliebe für Esoterik, z.B Hypnose oder Magie führen. Der *Dècadent* sieht auch den echten Sinn der Liebe nicht. Das, was für ihn Liebe heißt, ist eigentlich ein kurzzeitiger körperlicher Kontakt mit dem anderen oder dem gleichen Geschlecht. Anders gesagt, Sex ist für einen *Dècadent* Ersatz für Liebe.

Eine Kokette dagegen, ist eigentlich solche Frau, die dem *Dècadent* den Genuss der augenblicklichen Liebe für eine längere Zeit leisten kann. Was heißt es aber eigentlich, für eine längere Zeit?

„Georg Simmel hat der „Psychologie der Koketterie“ (1909) einen seiner aufschlußreichen mikrosoziologischen Essays gewidmet, in dem er sie als die von seiten der Frau bewußt produzierte Erscheinung einer Reserve charakterisiert, die als Gleichzeitigkeit eines angedeuteten Ja und Nein das männliche Begehren zu stimulieren vermag. Die Koketterie [...] ist jenes zum Verhalten geronnene Vielleicht des weiblichen Glücksversprechens, das sich nicht auf eine eventuelle Einlösung festlegen läßt und in der erotischen Provokation die Möglichkeit einer Verweigerung zugleich präsent hält. [...] Die sogenannte Kokette macht sich [...]ihre natürliche Disposition als Frau geschickt zunutze [...].“²²⁹

Eine Kokette ist also die, die zugleich das „Ja“ und das „Nein“ geschickt sagt. Unter „geschickt“ verstehe ich, dass diese Frau sich schnell an eine entstandene Situation und an den Gesprächspartner, seine Gefühle und seine Sprache anpassen kann, und so dem Partner, in diesem Fall ist der Mann gemeint, ihr Körper zwar verspricht, aber er darf sich nicht dessen bewusst sein, wann das Versprechen realisiert wird. Dieses Verhalten der Frau schafft eine Ungewissheit bei dem Mann, der es immer wieder versuchen wird, festzustellen, ob es zum Erfüllen der gegebenen oder angedeuteten Zusage kommt.

²²⁸ Elwardy R.: *Liebe spielen – spielend lieben. Arthur Schnitzler und seine Verwandlung der Liebe zum Spiel*. Marburg: Tectum Verlag 2008, S. 36

²²⁹ Prutti, B.: *Inszenierungen der Sprache und des Körpers in Schnitzlers Reigen*. Munksgaard: Orbis Litterarum 1997, S. 9f

Diese Frau kann also eine gewisse Zeit mit einem zeitlichen Vakuum operieren und den Mann auf diese Weise motivieren, immer wieder zu ihr zurückzukehren. Eine Kokette gibt einem Mann oder einem *Décadent* so die Möglichkeit, einen Augenblick mit ihr auch mehrmals und für eine längere Zeit zu genießen. Diese Zeit ist aber dann zu Ende, wenn die Absticht des Mannes voll erreicht wird und die Beziehung sich in der Phase des „Vakuums“ nicht weiter oder anders entwickelt.

3.3.1 Die Dirne: „Komm, mein schöner Engel.“²³⁰

Die Dirne ist die erste und gleich auch die letzte weibliche Figur die man auf der Bühne sieht. Sie eröffnet und schließt den Reigen. Und das im doppeltem Sinne, denn erstens scheint der Reigen nie richtig offen oder zu zu sein. Ein Kreis ohne Anfang und Ende, der sich immer dreht. Und weil die Dirne als letzte weibliche Figur da steht, könnte man wieder nochmal von Anfang an das Stück lesen beginnen. Zweitens ist sie, metaphorisch gesagt, das erste und das letzte Weib eines Mannes, wobei es nicht vom Stand, Alter oder Aussehen des Mannes abhängt. Wieso hat aber Schnitzler mit der Figur der Dirne begonnen und auch aufgehört? Wäre es nicht möglich, diese Stelle einer anderen Figur zu geben? Eignet sich dafür die junge Frau oder die Schauspielerin nicht besser? Es scheint, als ob es im Reigen unausweichlich wäre, genau mit der Dirne anzufangen. Der Kreis wurde nämlich von der ganz niedrigen Schicht, über die Klein- und Großbürgerliche bis zum Adel gebaut. Wieso wird dann aber im letzten Auftritt wieder so eine große Sozialschere auf die Bühne gebracht, wo der Graf in einem Bordellzimmer der Dirne nach einem „ordentlichen Rausch“ aufwacht?²³¹ Eigentlich scheint die Dirne alle Klassen zu verbinden. Den adeligen Grafen mit einem Soldaten. Sie ist die, die in Reigen eigentlich Zugang zu allen Männern haben kann, im Unterschied zu der jungen Frau oder der Schauspielerin. Diese würden nämlich nie eine Liaison mit einem einfachen Soldaten anfangen und hätten auch nie Kontakt zu ihm. „Keineswegs verkehrt hier ja jeder mit jeder oder jede mit jedem; der einfache Soldat hätte keinen Zutritt bei der Schauspielerin, und die junge Ehefrau würde sich auch kaum mit dem alten Grafen

²³⁰ Schnitzler, A.: *Reigen. Liebeleli*. Frankfurt am Main: Fischer 2004, S. 25

²³¹ Ebd. S. 102

einlassen.“²³² Aber die Dirne gilt für die einzige Figur, zu der jede der männlichen Figuren auf irgendwelche Weise kommen kann. Eine Dirne, unabhängig davon in welchem Zeitalter, war, ist, und bleibt auch für immer die, die den Sex unter dem Vorwand der Liebe beruflich gewährleistet. Die anderen Figuren bieten zwar den Männern dasselbe an, aber nur begrenzt. Diese Grenzen sind in den Möglichkeiten jeder Frauenfigur. Die Dirne, die in einer Sozialgesellschaft am Rande steht, hat paradoxerweise Zugang zu allen anderen Schichten und umgekehrt. Es handelt sich zwar nur um männliche Repräsentanten der Klassen, was aber davon abhängig ist, dass es sich in Reigen nur um heterosexuelle Beziehungen handelt. Homosexualität ist bei Schnitzler zwar nicht ausgeschlossen, sie wird auch in dem achten Aufzug erwähnt, aber die Figuren selbst suchen nur eine heterosexuelle Liebe. Das liegt im Konzept des Dramas – Reigen als Paartanz, wo, sinnbildlich gesagt, immer zwischen zwei männlichen Tänzern eine Tänzerin steht, und zwischen zwei Tänzerinnen ein Tänzer, so dass sich die Geschlechter auch regelmäßig wechseln. Eine „Scenenreihe, die vollkommen undruckbar ist“,²³³ wie es Schnitzler selbst genannt hat. Die Möglichkeiten anderer Frauen im Reigen die konkreten Männerfiguren zu begegnen, hängen mehr von dem Sozialstatus der Figuren ab. Und je höhere Klasse, desto mehr wird Sex mit Liebe verwechselt und mit einem Schleier der Lüge und des Vortäuschens vertuscht. Leocadia muss nichts vortäuschen, ihre Rolle in der Gesellschaft ist klar und obwohl sie am Rande der Gesellschaft steht, ist sie die Ehrlichste, weil sie, zumindest in der Sache Sex und Liebe nicht lügt, und sich somit den Partnern und Zuschauern vorstellt, wie sie wirklich ist. Hier könnte die Kritik der Gesellschaft beginnen, weil die Leute, die am ehrlichsten sind und keinem etwas vorspielen, fast ausgeschlossen von der Gesellschaft leben, und die Leute, die das Bürgertum oder Adel vertreten und sich als Vorbild der Gesellschaft, meistens in der prächtigen Ringstraße beim Spaziergang oder im Fiaker präsentieren, in einer großen Lüge leben, weil sie immer und jedem etwas über ihr Leben oder ihre Persönlichkeit vortäuschen müssen. Eine junge Dame könnte sich nämlich nicht zu solchen Gedanken bekennen, wie z.B. die Dirne, denn sie würde gleich ihr Ansehen verlieren. Trotzdem, wie man in Reigen in den Szenen eins, vier, fünf und zehn finden kann, ist der Unterschied zwischen den beiden Figuren nur gering. Leocadia schafft sich einen Liebhaber, der „es bei [ihr]

²³² Sprengel, P.: *Reigen. Zehn Dialoge*. Die ungeschriebenen Regeln der Liebe. In: Interpretationen. Arthur Schnitzler. Dramen und Erzählungen, Hrsg. Von Hee-Ju Kim und Günter Saße, Stuttgart: Reclam 2007, S. 108

²³³ Ebd. S. 101

umsonst [hat]²³⁴ in der ersten Szene, die junge Frau schafft sich den jungen Mann in der vierten Szene auch nur mit dem Zweck, mit ihm ihre sexuelle Abstinenz in der Ehe zu dämpfen. Beide haben aber im Reigen auch einen anderen Mann, der sie finanziell unterstützt. Die Dirne bekommt das Geld von dem Grafen für die ihm in voriger Nacht gewährleistete Dienstleistung, die junge Frau von dem Gatten, für die Dienstleistungen in der Ehe. Hier scheint sogar die junge Dame benachteiligt werden, denn sie muss in der Ehe viel mehr Dienstleistungen dem Mann anbieten können – außer Sex hat sie die Pflicht, den Mann gut zu repräsentieren, sich um die Kinder, den Mann und den Haushalt zu kümmern. „Die materielle Macht des Familienvaters äußert sich nicht nur in seiner Verfügungsgewalt über den Körper der Ehefrau und Mutter, sondern weitet sich zu deren geistig – seelischen Unterdrückung aus.“²³⁵ Die Dirne muss dagegen nur Sex anbieten, egal im welchen Fall, ob sie es will oder muss. Nach Wolfdietrich Rasch gibt es verschiedene Gründe, warum ein *Décadent* die Vorliebe für die Dirne hat:

„Das wichtigste Motiv für die dekadente Vorliebe für Kurtisanen [Dirnen] ist doch wohl, daß die erotische Beziehung zu ihnen in aller Regel ohne Bindung, ohne Verantwortung und Verpflichtung bleibt. Jede Pflicht wird hier abgelöst durch das Geld, das man der Kurtisane zahlt.“²³⁶

Und genau so wird die Dirne auch im „Reigen“ behandelt. Man tut ihr zahlen und wenn sie vorher sagt, dass sie kein Geld möchte, ist das wie eine Dienstleistung umsonst. Sie hat aber freie Wahl, wie sie sich verhält und wem sie ihr Körper anbietet: „I geh´ auch nicht mit ein´ jeden. Gott sei Dank, das hab´ i net notwendig, ich such mir`s schon aus.“²³⁷ Sie ist also selbständig und braucht sich nicht jemandem anzupassen. Das ist auch der Grund dafür, warum sie nicht heiraten möchte, obwohl sie es könnte, weil es einen Mann zum Heiraten gäbe. Sie sieht es als Beschränkung eigener Freiheit und fühlt sich noch nicht genug alt dafür, diese Beschränkung zu akzeptieren. In dieser Hinsicht ist sie also eine der emanzipiertesten Frauenfiguren in dem Stück.

„Ihre outcast-position könnte ihr in der Tat eine relative Freiheit gewähren, wenn diese nicht eine höchst unfreiwillige – Not der materiellen, sozialen, sexuellen

²³⁴ Schnitzler, A.: *Reigen. Liebeleil*. Frankfurt am Main: Fischer 2004, S. 25

²³⁵ Gutt, B.: *Emanzipation bei Arthur Schnitzler*. Berlin: Spiess 1978, S. 47

²³⁶ Elwardy R.: *Liebe spielen – spielend lieben. Arthur Schnitzler und seine Verwandlung der Liebe zum Spiel*. Marburg: Tectum Verlag 2008, S. 50

²³⁷ Schnitzler, A.: *Reigen. Liebeleil*. Frankfurt am Main: Fischer 2004, S. 99

Existenz – und wäre die Überschreitung von Sitte, Moral und Scham eine innerlich bewältigte, substanziell reflektierte.“²³⁸

Genauso, wie es der Gatte gemacht hat und der junge Mann gerade macht, will sie die Freiheit und Jugend genießen, das Leben auskosten, Männer kennenlernen, und danach vielleicht auch gesetzter werden und heiraten. Mit zwanzig kommt es ihr noch zu früh vor: „[...] ich möcht´ nicht heiraten, nein, um keinen Preis. Später einmal vielleicht.“²³⁹ „Otto Weiniger versteht unter dem Begriff „Dirne“ die Frau, die einerseits die Mutterschaft nicht anstrebt und die andererseits auf bloßen Lustgewinn bedacht ist.“²⁴⁰ Die Dirne im „Reigen“ anstrebt wirklich keine Mutterschaft, obwohl sie einen Bedarf nach einer sinnlichen Liebe hat. Das wird im ersten Aufzug deutlich, wenn sie sagt, „dass sie kein Geld braucht“²⁴¹ und „wenn die Dirne dem Soldaten erklärt, dass sie nach der „Sinnenliebe“ sucht“²⁴²: „So einen wie dich möchte ich zum Geliebten.“²⁴³ Im Stück scheint sie das „recht bedauernswerte Wesen“²⁴⁴ zu sein, wie es der Gatte im Ehebett im fünften Akt formuliert. Ist sie es aber? Oder hat sie es sich selbst ausgesucht, um nicht so wie die junge Frau leben zu müssen?

Aus dieser Untersuchung geht hervor, dass es gerade sie ist, die das freiste Leben von all den Frauenfiguren im „Reigen“ hat, weil sie nicht lügen muss, weil sie niemandem schmeicheln muss, um Geld zu bekommen, und weil sie selbstständig ist – im Denken und Handeln von niemandem abhängig. Ihr ist also doch nicht „alles egal“²⁴⁵, wie der Graf meint, sie hat sich selbst entschieden und darauf eingestellt, sie weiß, was sie will und sagt was sie meint. Oder hatte sie doch keine andere Wahl gehabt? Könnte sie denn nicht als ein Stubenmädchen arbeiten? Für solche rhetorischen Fragen lässt uns Schnitzler freien Spielraum, man kann darüber nachdenken, aber man findet in dem Drama keine Antwort darauf. Es geht nämlich nicht um Leocadias eigene Lebensgeschichte, sondern darüber, wie sie sich, als Vertreterin ihres Standes benimmt.

²³⁸ Gutt, B.: *Emanzipation bei Arthur Schnitzler*. Berlin: Spiess 1978, S. 48

²³⁹ Schnitzler, A.: *Reigen. Liebele*. Frankfurt am Main: Fischer 2004, S. 101

²⁴⁰ Elwardy R.: *Liebe spielen – spielend lieben. Arthur Schnitzler und seine Verwandlung der Liebe zum Spiel*. Marburg: Tectum Verlag 2008, S. 49

²⁴¹ Ebd. S. 51

²⁴² Ebd. S. 51

²⁴³ Schnitzler, A.: *Reigen.Liebele*. Frankfurt am Main: Fischer 2004, S. 26

²⁴⁴ Ebd. S. 53

²⁴⁵ Ebd. S. 100

3.3.2 Der Soldat: „Noch immer spielen s´ das... tadarada tadarada...“²⁴⁶

Der Soldat Franz tritt im *Reigen* mit zwei Partnerinnen auf, mit der Dirne und mit dem Stubenmädchen. Beide trifft er am Abend, wenn er aus der Kaserne weg darf. In beiden Aufzügen beeilt er sich mit dem sexuellen Akt, obwohl er eigentlich in der Szene mit dem Stubenmädchen mehr Zeit hätte. Weil ihm aber die Zeit außer der Kaserne teuer ist, will er an einem Abend möglichst viel schaffen. In der ersten Szene möchte er über sich selbst nicht reden, als er erfährt, dass Leocadia ihm ihr Körper umsonst anbietet, plant er sein Abend schnell um und anstatt in die Kaserne zurückzugehen, bedient er sich noch eines Abenteuers mit ihr am Donauufer. Er bekennt sich dazu, untreu zu sein, sich nicht an eine Frau binden zu wollen.

Das Leben eines einfachen Soldaten ist nach der Vorstellung im „Reigen“ folgend: Am Tag in der Kaserne dienen, am Abend in Prater feiern, als ob Frauen, Sex und Alkohol das einzige wären, was ihm die Ablenkung von dem Stereotyp des Dienstes leisten würde. Der Soldat ist im nicht die einzige Figur, die in dem Drama die k. und k. Armee vertritt. Der Graf ist auch ein Offizier, eines höheren Ranges. Dieser kommt zur Stimmung auch nur am Abend, wenn er schon etwas getrunken hat: „Ich komm´ immer erst beim Souper in Stimmung.“²⁴⁷ Diese Ähnlichkeit ist sicherlich nicht zufällig. Beide müssen es zuerst vergessen, was der Tag für sie heißt und dann können sie sich entspannen und unterhalten. Oder in die Stimmung kommen, als ob sie in der Kaserne ein stereotypes und vor allem langweiliges Leben führten. Fritsche meint zu diesem Thema folgendes: „Es liegt nahe, zwischen Adel und Militär Verbindungen und Gemeinsamkeiten zu vermuten, schon allein deshalb, weil viele Adelige bei Schnitzler auch als k. u. k. Offiziere auftreten.“²⁴⁸ Zu beiden seinen Partnerinnen verhält sich der Soldat grob und wählt auch die Wörter nicht. Sein Kompliment zur Marie: „Also der Teufel soll mich holen, wenn eine heut beim Swoboda mollerter gewesen ist als Sie, Fräul´n Marie.“²⁴⁹, klingt für eine Frau auch nicht besonders überzeugend, dass sie ihm wirklich gefällt. Sie fragt gleich, ob „[er es] bei allen so probiert [hat]“²⁵⁰ wie gerade an ihrer Taille. Diese Frage signalisiert ihr

²⁴⁶ Schnitzler, A.: *Reigen.Liebelei*. Frankfurt am Main: Fischer 2004, S. 32

²⁴⁷ Ebd. S. 94

²⁴⁸ Fritsche, A.: *Dekadenz im Werk Arthur Schnitzlers*. Frankfurt /M.: Herbert Lang & Cie AG, Bern, Peter Lang GmbH, 1974, S. 149

²⁴⁹ Schnitzler, A.: *Reigen.Liebelei*. Frankfurt am Main: Fischer 2004, S. 28

²⁵⁰ Ebd. S. 28

Nichtvertrauen zu ihm und dazu, was er sagt, vor allem, wenn er an dem Abend mehr Zeit mit einer anderen Frau verbracht hat. Nach dem Sex spricht er mit Marie zynisch und ablehnend. Er muss sich wieder zurück beeilen und sich noch weiter amüsieren, er hat „heut [...] über Zeit...“²⁵¹ und muss den Abend noch genießen und nicht die Zeit damit verschwenden, dass er sich als Gentleman verhält und sie nach Hause führt. Das ist in der Szene auch nicht seine Absicht gewesen, er wollte nur ein Liebesabenteuer mit einem schönen Stubenmädchen, Beziehung ist ihm nicht wichtig. Es kommt ihm sogar auch auf das Mädchen nicht an, er denkt an Kathi, schläft mit Marie und tanzt mit einer blonden Frau „mit dem schiefen Gesicht“.²⁵² Einen höchst amüsanten Abend hat er erlebt und genießt ihn, als ob es sein letzter wäre. Er weiß auch nicht, ob es nicht sein letzter ist, deshalb muss er sich beeilen und alle Möglichkeiten nutzen, die ihm der eine Abend in Prater anbieten kann. Und falls er noch die andere beim Swoboda sieht, kann er es noch bei ihr probieren, das wird eine gute Geschichte für die anderen Soldaten in der Kaserne, wenn sie sich am nächsten Tag wieder langweilen und über den letzten Abend sprechen werden. Fast in der Art: Mit je mehr Frauen er an einem Abend schläft, desto mehr wird er unter den Männern anerkannt. Diese Vorstellung erinnert stark an die Stendhal'sche „Psychologie de l'amour“ im vierten Akt, wo der junge Herr das Buch beschreibt:

„DER JUNGE HERR: Da kommt eine Geschichte drin vor, die sehr bezeichnend ist.

DIE JUNGE FRAU: Was ist das für eine Geschichte?

DER JUNGE HERR: Das ist eine ganze Gesellschaft von Kavallerieoffizieren zusammen –

DIE JUNGE FRAU: So.

DER JUNGE HERR: Und die erzählen von ihren Liebesabenteuern. [...]“²⁵³

Für den jungen Herrn ist diese Geschichte so bezeichnend, dass er mit ihr die Situation seines Versagens zu retten versucht. Und somit identifiziert er sich mit diesen Kavallerieoffizieren, von denen zwar auch jeder schon versagt hat, aber auf der anderen Seite, viele andere Liebesabenteuer gehabt hatte, bei denen er nicht versagte. Und das alles erzählen sie sich gegenseitig. Damit sie aber etwas erzählen können, müssen diese Offiziere zuerst etwas erlebt haben und „Erfahrungen gesammelt haben“.

²⁵¹ Schnitzler, A.: *Reigen.Liebelei*. Frankfurt am Main: Fischer 2004 S. 31

²⁵² Ebd. S. 29

²⁵³ Ebd. S. 45

Der Soldat im „Reigen“ ist auch gerade auf der „Jagd nach den Erfahrungen“. Und dass diese auch weitergegeben werden, zeigt sich an der Stelle, wo der Soldat das blonde Mädchen für „eine Bekannte von einem [seinen] Freund“²⁵⁴ bezeichnet. Das könnte heißen, er kennt sie „so vom Reden her“ und vielleicht stellt er auch an dem Abend noch fest, ob das gesagte auch stimmt. So unterstützt sein letztes Figurenhandeln im „Reigen“ auch sinnbildlich die Tanzallegorie des Dramas, er geht zurück in die Kneipe, und von der einen Frau wegkommend bietet er seine Hand einer anderen Frau an, die gerade mit einem anderen Mann tanzt.

3.3.3 „Das Stubenmädchen nimmt eine Zigarre vom Rauchtisch, steckt sie ein und geht ab.“²⁵⁵

Das in dem zweiten Akt als naiv abgebildete Stubenmädchen, dessen Intelligenz auch noch beschränkt wirken soll, zeigt sich im nächsten Auftritt als eine ausrechnerische Person, die für sich selbst doch nicht so dumm ist. Aus der Regieanweisung erfahren wir, dass es sich doch gelohnt hat, an den Soldaten beim Swoboda zu warten, er ist jetzt ihr Geliebter. In beiden Szenen lässt sie sich verführen, ihre eigene Aktivität liegt nur darin, dass sie die Absichten der Männer erkennt und dass sie keinen Widerstand leistet. Sie muss aber „danach“ bei beiden Männern ihre Launen dulden, was dann ja auch einen weiteren Zweck aufweist. Bei dem Soldaten möchte sie, dass er sie nach Hause führt und ihr Geliebter ist, was ihr auch gelingt. Beim jungen Herrn könnte es sich um einen besseren Lohn handeln, oder wenigstens andere Luxusvorteile im Beruf. Wenn diese ihre Absicht im dritten Akt scheitert, nimmt sie wenigstens heimlich eine Zigarre von dem Rauchtisch des jungen Herrn. Diese Zigarre stellt so ihr „Lohn“ für die überstandarte Dienstleistung für ihren Arbeitgeber vor. Im zweiten Akt geht sie mit dem Soldaten in „die dunklen Alleen“²⁵⁶, wobei der Soldat auch eine Virginierzigarre raucht, sie aber nicht. Die Zigarre, die sie also von dem Rauchtisch des jungen Herrn nimmt, wird sie weiter an den Soldaten schenken, weil dieser ihr Geliebter ist und weil er auch Zigarren raucht. Das ist von ihr zwar ausrechnerisch, aber ich meine, dass sie dafür auch Recht hat, in dem Sinne: „wer

²⁵⁴ Schnitzler, A.: *Reigen. Liebelei*. Frankfurt am Main: Fischer 2004, S. 29

²⁵⁵ Ebd. S. 37

²⁵⁶ Ebd. S. 28

fordert, der muss auch fördern“. Wenn der junge Herr sie schon zum Verdrängen der Langeweile ausnutzt, sollte sie auch dafür was bekommen, wie es auch im Geschäft läuft. Anscheinend leistet sie nämlich dem jungen Herrn ihre überstandarte Dienste öfters, oder sogar regelmäßig, denn er sie, im Gegenteil zu der Köchin, vom Namen her kennt, und sie auch in der Nacht, wenn er nach Hause kommt und sich Wasser holt, nackt schlafend im Bett spitzelt. Auf der anderen Seite lässt sie die Tür offen, vielleicht auch deswegen, weil sie sich dessen bewusst ist und so das Liebesspiel absichtlich mitspielt, um den jungen Herrn zur Leistung der oben genannten Luxusvorteilen zu manipulieren.

Das Stubenmädchen kann nicht damit rechnen, dass sie einmal mit dem jungen Herrn eine Beziehung haben wird, das ginge wegen ihrer verschiedenen Klassenangehörigkeit nicht. So nutzt sie diese Situation für sich selbst aus, und zwar so gut, wie möglich.

3.3.4 Der junge Mann: „Und jeder berichtet, daß es ihm bei der Frau, [...]so gegangen ist wie jetzt mir.“²⁵⁷

Dass der junge Herr zugleich ein guter Schauspieler sein könnte, begreift der Leser gleich am Anfang des vierten Aktes. Wenn es um Sex mit dem Stubenmädchen geht, ist er, nach der Regieanweisung, „vornehm“,²⁵⁸ „entschlossen“,²⁵⁹ „einfach“,²⁶⁰ „streng“,²⁶¹ und „noch strenger“,²⁶² Wenn er aber mit der jungen Frau zusammen allein ist, benimmt er sich nicht mehr so selbstbewusst und lässig, er kontrolliert, ob alles für einen Damenbesuch vorbereitet ist, bereitet „seine Bühne“ – die Wohnung, die als sein Liebesnest dient, gründlich vor, nimmt mehrmals die Hand der jungen Frau, küsst sie oft, nimmt sie ins Schlafzimmer, küsst ihre Füße und dann, wenn es schon zu dem eigenen Akt kommen soll, wird er durch eine Bemerkung der jungen Frau „unangenehm berührt“²⁶³, und nach seinem Versagen

²⁵⁷ Schnitzler, A.: *Reigen. Liebeleien*. Frankfurt am Main: Fischer 2004, S. 45

²⁵⁸ Ebd. S. 33

²⁵⁹ Ebd. S. 35

²⁶⁰ Ebd. S. 35

²⁶¹ Ebd. S. 37

²⁶² Ebd. S. 37

²⁶³ Ebd. S. 45

sogar auch „höchst irritiert“²⁶⁴ und „höchst unangenehm berührt“.²⁶⁵ Erst wenn sie ihm ein Kompliment schafft: „Es ist doch besser, daß wir nicht geweint haben.“²⁶⁶ wird er wieder fröhlicher und stolz.

In dem Aufzug mit dem Stubenmädchen ist er zu Hause und langweilt sich. Er sucht eine Ablenkung und beim Lesen eines französischen Romans fällt ihm nichts Besseres auf, als eine kurze Liaison mit dem Stubenmädchen. Er ruft sie, ohne einen konkreten Grund zu haben, und lässt sie, in dem Zimmer dunkel machen. Dann versichert er sich, unter dem Vorwand, sich Cognac bringen lassen, den es aber zu Hause gerade nicht gibt, weil die Köchin frei hat, ob wirklich niemand dort ist, der sie stören könnte. Er ist ganz allein zu Hause mit dem Stubenmädchen und es steht ihm nichts im Wege, sich kurz mit ihr zu amüsieren. Dies wird mit dem vielsagenden „So...“²⁶⁷ ausgedrückt. Nachdem das Stubenmädchen das Wasser bringt, sucht er nur noch nach einem Vorwand, wie er jetzt seine Pläne verwirklichen kann. Wie spät es wirklich ist, und ob der Doktor Schüller dort war, interessiert ihn nur marginal. In der Szene mit der jungen Frau Emma muss er viel mehr Phantasie zeigen. Hier ist das wichtig, was sich auf der sprachlichen Ebene entwickelt. Um der jungen Frau nicht zu lügen, muss er geschickt zwischen Wahrheit und Lüge balancieren können. Er wählt auch solche Worte aus, mit denen er nichts verderben kann. Auf Emmas Fragen antwortet er indirekt und verschlüsselt. Wenn sie ihn nach einer anderen Geliebten fragt, antwortet er ausweichend: „Aber Emma – dieses Haus steht schon zwanzig Jahre! [...] Es ist nicht schön, daß Sie an so etwas denken können.“²⁶⁸ Das Gespräch kann somit weiter geführt werden, aber eine endgültige Antwort hat Emma nicht erfahren, allerdings ahnt sie sie doch: „Es ist besser, wenn ich nicht frage.“²⁶⁹ In seinem weiteren Geständnis, dass er keinen Hof machen [könne] und dass er zu naiv [sei],²⁷⁰ ist auch etwas Lächerliches drin, was den Leser auf eine bloße Lüge verweist. Die Art seines Verhaltens beweist, dass er den Hof machen kann, und sogar sehr gut. Und dass er doch nicht naiv ist, erfährt der Leser am Ende, wenn er seine versteckte Absicht aufdeckt.

²⁶⁴ Schnitzler, A.: *Reigen. Liebeleien*. Frankfurt am Main: Fischer 2004, S. 47

²⁶⁵ Ebd. S. 48

²⁶⁶ Ebd. S. 49

²⁶⁷ Ebd. S. 34

²⁶⁸ Ebd. S. 42f

²⁶⁹ Ebd. S. 43

²⁷⁰ Ebd. S. 43

Mit den Komplimenten ist es bei ihm unausgeglichen. Wenn die Komplimente dem Stubenmädchen adressiert werden, klingen sie eher einfach und fast zynisch: „Das ist ein ganz schönes Blau.“²⁷¹ oder: „Ihre Haare riechen sogar angenehm.“²⁷² „Ganz“ und „sogar“ signalisieren hier eine Abschwächung der ernsthaften Meinung seiner Aussagen. Bei der jungen Frau muss er aber Hof spielen. Sie ist verheiratet, es kann für beide sehr gefährlich sein, eine Affäre zu haben, und wenn er sie beeindrucken will, muss er sich viel mehr Mühe bei dem Vorspiel geben, als bei dem Stubenmädchen. Vor dem Treffen mit der jungen Frau bereitet er alles in den Zimmern vor, alles muss stimmen, damit sich die Frau dort gut fühlt. Nur noch das zeigt einen großen Unterschied zu dem vorigen Akt, wo er nur die Vorhänge ziehen lässt. Erstens ist das viel weniger, was er für die gute Stimmung des Stubenmädchens macht, zweitens lässt er sie es tun, als Zeichen seiner Überlegenheit in dem Haus. Bei der jungen Frau bespritzt er alles mit einem Veilchenparfüm und wenn es die Frau merkt, spielt er vor, dass es ein Zufall ist und macht ihr ein Kompliment daraus: „Das bist du selbst...“²⁷³ In der Szene mit Emma folgt er eine verhüllte Absicht, sich ein besseres Ansehen in der bürgerlichen Männergesellschaft zu schaffen, indem er eine Beziehung mit einer verheirateten Frau anfängt. Für diese Rolle bereitet er sich sehr gut vor, weil für ihn vieles davon abhängt, ob es gelingt oder nicht. Im ersten Teil der Szene verhält er sich sehr zärtlich aber auch selbstbewusst. Die junge Frau macht bei diesem Liebesspiel mit und lässt ihn die erste Geige spielen. Wenn er sie dann aber ins Schlafzimmer trägt, greift sie ihn verbal und auch nonverbal an, was er vorhin nicht erwartet hat, und seine Nervosität steigert sich. Sie verunsichert ihn, indem sie ihre Verhaltensweise wechselt. Die junge Frau, die vorhin eine eher unerfahrene und schüchterne Frau vorspielt, verändert sich plötzlich in eine pragmatische und erfahrene Frau, zumindest, was Sex angeht. Erstens trägt sie kein Mieder an, was für den jungen Mann eine Andeutung dessen ist, dass sie doch mit dem erotischen Akt gerechnet hat. Zweitens identifiziert sie sich so mit der Bohème, mit der Schauspielerin Helene Odilon,²⁷⁴ was bei einer anständigen Frau um 1900 nicht zu erwarten ist. Dass sie dann noch frech und zynisch ist, indem sie dem jungen Mann nicht glaubt, dass er es schafft,

²⁷¹ Schnitzler, A.: *Reigen. Liebeleien*. Frankfurt am Main: Fischer 2004, S. 35

²⁷² Ebd. S. 36

²⁷³ Ebd. S. 45

²⁷⁴ Helene Odilon, 1863 – 1939, Schauspielerin. In: Gutt, B.: *Emanzipation bei Arthur Schnitzler*. Berlin: Spiess 1978, S. 55, siehe auch: http://www.austria-lexikon.at/af/AEIOU/Odilon_Helene_eigentlich_H_Petermann/Bilder_Odilon_Helene

sie sexuell zu befriedigen, macht die Situation für Alfred noch schlimmer und er fühlt sich durch ihre Bemerkung angegriffen:

„DER JUNGE HERR Gleich wird´s warm werden.
DIE JUNGE FRAU *leise lachend* Glaubst du?
DER JUNGE HERR *unangenehm berührt für sich* Das hätte sie nicht sagen sollen. [...]“²⁷⁵

Dass Alfred dann versagt, ist nur die Folge dessen, dass er sich selbst unter einen gewissen Druck gestellt hat, weil er natürlich nicht versagen darf, wenn er eine Liaison mit einer erfahrenen Frau haben möchte, die seine Kräfte oder Schwächen hervorheben könnte, und dessen, dass er nicht solche Verhaltensweise von Emma erwartet hat, wie sie ihm gerade vorgezeigt hat.

Alfred spricht dann von *Psychologie de l'amour* und versucht, sich mit den Kavallerieoffizieren zu identifizieren und sich selbst zu beruhigen, dass er nicht der einzige auf der Welt ist, dem so was passiert ist, und will sich bei ihr dafür entschuldigen. Wenn sie ihn aber dann mit einem „Kuß zum Abschied“,²⁷⁶ eigentlich mit oralem Sex, wieder zur Stimmung bringt, besteht er diese „Prüfung“ und kann am Ende verdient zugestehen: „Also jetzt hab´ ich ein Verhältnis mit einer anständigen Frau.“²⁷⁷

3.3.5 Die junge Frau: „Offenbar fällt es sich ganz angenehm.“²⁷⁸

Die junge Frau namens Emma²⁷⁹ muss in sich in viele Rollen ihres sozialen Lebens versetzen können. Die Rolle der Ehefrau ist ganz anders als die Rolle der Geliebten. Ihre Untreue im vierten Aufzug schafft eine ironisch-lächerliche Situation in dem fünften Aufzug, wo sie versucht, sich mit der Untreue zu rechtfertigen. In der vierten Szene kommt sie in ein Liebesnest, um die versprochenen fünf Minuten mit dem jungen Mann zu verbringen. Sie ist dicht verschleiert, damit sie niemand erkennt und sehr aufgeregt. Während des ganzen „Vorher“ redet sie vom Weggehen und verhält sich sehr unsicher. Das ist nicht merkwürdig, denn sie weiß sehr

²⁷⁵ Schnitzler, A.: *Reigen. Liebeleie*. Frankfurt am Main: Fischer 2004, S. 45

²⁷⁶ Ebd. S.48

²⁷⁷ Ebd. S.50

²⁷⁸ Ebd. S. 53

²⁷⁹ Der Name Emma soll nach mehreren Autoren (u.a. Fliedl, Sprengler etc.) an die berühmte Figur der Emma Bovary aus Gustave Flauberts Werk „Madame Bovary“ erinnern.

gut, dass es sie „beide den Hals kosten“²⁸⁰ kann. Der Leser weiß schon von Anfang an, dass etwas mit ihrer Anständigkeit nicht stimmt, selbst wenn der Ehemann ins Gespräch kommt. Um mehr Mut zu haben und sich zu entspannen, schenkt sie sich ein Glas Cognac ein. Wenn der junge Herr das Wasser vom Schlafzimmer bringt, schaut sie ihm nach und fragt, wo er war. Sie muss sich dessen gut bewusst sein, warum sie sich in dieser Wohnung getroffen haben, trotzdem spielt sie eine eher unerfahrene und schüchterne Frau vor. Selbst beim Ausziehen der Schleier und Mantille muss ihr der junge Mann helfen, als ob sie es nicht wollte. „Als ob“ ist das ganze Vorspiel, denn sie hat ihren Schuhknöpfler von Zuhause mitgenommen und trägt kein Mieder, was in diesem Kontext heißt, dass sie vorhin hat wissen müssen, dass ihr Besuch beim jungen Mann nur ein Vorwand für ein Liebesabenteuer ist. Damit sie aber „anständig“ bleibt und sich nicht so schuldig fühlt, lässt sie sich verführen. Die ganze Schuld schiebt sie dem jungen Mann zu, damit sie vor sich selbst reines Gewissen hat, und damit sie ein bisschen Umstände macht, und sich nicht wie eine Prostituierte fühlt, die auch den Männern ihr Körper anbietet. Ist dieses Schauspiel nötig? Die Antwort heißt nach Schnitzler eindeutig: In der Bourgeoisie, ja. Sie möchte doch nicht, dass sich der junge Mann denkt, dass er nicht ihr erster und letzter Liebhaber ist. Genau umgekehrt, sie muss vorspielen, damit ihre „Anständigkeit“ unberührt bleibt. „Hier [...] befinden wir uns [...] mitten im bürgerlichen Illusionstheater, in dem es unter Einsatz aller verfügbarer erotischen Kunstmittel um die Produktion des schönen Scheins geht [...].“²⁸¹ Sinn dieses Scheins ist es, dass „hier eine außereheliche Affäre begonnen werden soll, während zugleich die Fiktion der Anständigkeit [...] aufrecht erhalten werden muß, die die bürgerliche Doppelmoral der jungen Frau und Mutter vorschreibt.“²⁸² Dabei spielt sie mit Alfred ein Spiel eines Jägers und eines Opfers, wo sie sich selbst als Opfer arrangiert. Dass sie es aber nicht ist, wird dann deutlich, wenn sie im Schlafzimmer ihr Benehmen verändert und plötzlich entschieden und selbstständig handelt. Das verunsichert den jungen Mann so, dass er dann versagt, denn er wusste eigentlich nicht, wie erfahren sie wirklich ist.²⁸³ Und dass sie die Kunst des Liebens vollkommen beherrscht, zeigt sich, wenn sie ihn mit oralem Sex in die richtige Stimmung bringt.

²⁸⁰ Schnitzler, A.: *Reigen. Liebeleli*. Frankfurt am Main: Fischer 2004, S. 48

²⁸¹ Prutti, B.: *Inszenierungen der Sprache und des Körpers in Schnitzlers Reigen*. Munksgaard: Orbis Litterarum 1997, S. 9

²⁸² Ebd. S. 9

²⁸³ Siehe oben

Dass sie sexuell erfahren ist, ist unbestritten. Wo hat sie aber ihre Erfahrungen gesammelt, wenn sie mit ihrem Ehemann nur „zehn oder zwölf Liebschaften“²⁸⁴ in fünf Jahren gehabt hatte, bleibt im „Reigen“ offen. Von dem Konzept des Dramas ausgehend meine ich aber, dass die Affäre mit dem jungen Herrn nicht ihre einzige ist, obwohl sie sich so stilisiert. Sie ist in der Ehe unzufrieden, oder sogar depriviert und sucht eine Ablenkung von ihrer täglichen Realität. Wenn Alfred erkennt, dass sie unglücklich ist, antwortet sie nach der Regieanweisung: „*erfreut* Ja.“²⁸⁵ Was freut sie so an ihrem eigenen Unglück? Mitleid des jungen Herrn, seine Aufmerksamkeit, mit der er zeigt, dass er sich um sie sogar mehr als ihr eigener Ehemann interessiert, oder nur die Tatsache, dass sie es jemandem sagen kann? Sie sehnt sich nach jemandem, der sie wirklich lieben würde, und der ihr seine Liebe auch zeigen würde, was ihr Gatte, wie man im fünften Akt erfährt, nicht macht: „Man könnte es manchmal fast vergessen.“²⁸⁶ Um den Mangel am körperlichen Kontakt und Verständnis zu dämpfen, beginnt sie die Affäre außer der Ehe, natürlich mit einem jüngeren Mann, als ihr Gatte ist, weil sie bei einem, der ungefähr in ihrem Alter ist, mehr psychische Nähe zu finden hofft.

In der fünften Szene verhält sie sich sehr erwachsen und reif, was man von ihr innerhalb der bürgerlichen Gesellschaft auch erwartet. Ihrem Gatten wirft sie vor, dass er sie vergisst, als wäre sie nicht wirklich seine Frau, als ob es in der Ehe nur um Pflichten ginge und nicht um Liebe und Lebensfreude: „[...] freilich bin ich deine Frau... aber ich möchte auch ein bisschen... deine Geliebte sein.“²⁸⁷ Auf der anderen Seite, und das bestätigt das Konzept des „Reigens“, wo jede Figur eigentlich lügt, erzählt sie ihrem Mann lauter nur Lügen und Ausreden, wenn er über die Untreue redet. Solche Frauen wie sie ist, sind „recht bedauernswerte Geschöpfe“,²⁸⁸ aber nicht deswegen, dass sie sich außer der Ehe mit anderen Männern einlassen, sondern, weil sie ein unglückliches Leben der damaligen bürgerlichen „Scheinwelt“ führen müssen. Dass es in Emmas Ehe nicht mehr so wirklich um Liebe geht, sondern dass es eher eine Freundschaft ist, versteht man, wenn die junge Frau entzückt ihren Mann nach einer Geliebten vor ihr fragt. Diese Frau interessiert sie viel mehr als eigener Mann und sie fühlt auch keine Eifersucht, sondern hofft sogar, dass sie diese Frau kennt, um sich mit

²⁸⁴ Schnitzler, A.: *Reigen. Liebeleli*. Frankfurt am Main: Fischer 2004, S. 51

²⁸⁵ Ebd. S. 43

²⁸⁶ Ebd. S. 51

²⁸⁷ Ebd. S. 54

²⁸⁸ Ebd. S. 53

ihr identifizieren zu können, damit sie sich nicht als die einzige Ehebrecherin fühlt. Ihr Mann versteht sie gar nicht, hat eine andere Weltanschauung, andere Vorstellungen über Ehe als sie, und dazu, hört er ihr nicht zu, wenn sie redet, sonst müsste er ahnen, dass sie in der Sache des Ehebruchs nicht unerfahren ist. Er beschreibt unbewusst ihr gemeinsames Eheleben: „Voll Lüge, Tücke, Gemeinheit und voll Gefahren.“²⁸⁹, und wenn sie es ihm ganz offen bestätigt: „Ja freilich. Da hast du schon recht.“²⁹⁰ begreift er ihre Bemerkung nicht, oder besser gesagt, will er sie nicht begreifen, weil er sich selbst als Vertreter der bürgerlicher Moral sieht, der alles seiner jungen unerfahrenen Frau erklären muss um sie nicht auf falsche Wege geraten zu lassen. Die junge Frau ist sehr emanzipiert, hat viele eigene Meinungen und Lebenserfahrungen, trotzdem lässt sie sich von ihrem Mann und seiner anständig – bürgerlichen Meinung über das Leben beeinflussen, und reproduziert diese auch weiter, z.B. im Gespräch mit dem jungen Mann: „Ich habe immer gedacht, daß nur bei älteren... oder bei sehr... weißt du, bei Leuten, die viel gelebt hatten...“²⁹¹ Diese Aussage würde meiner Meinung nach genau in den Mund des Gatten passen, repräsentiert auch eine der klein- und großbürgerlichen Gedanken, und von heutiger Sicht der Anatomie und Physiologie des menschlichen Körpers betrachtet, weiß man natürlich auch, dass es gar nicht stimmt. Dass sie es glaubt, ist aber logisch, andere Meinungen kennt sie nicht, weil sie keine Möglichkeit hat, sie kennen zu lernen. Es wird von ihr in der Gesellschaft nicht erwartet, dass sie sich mit solchen Themen befasst, sondern, dass sie ihre Pflichten als Ehefrau gut erfüllt: Kinder erziehen, sich um den Haushalt kümmern, den Mann und die Familie repräsentieren, immer schön, vital und freundlich sein und – immer lächeln.

„Das bürgerliche Weiblichkeitsideal „Hausfrau und Mutter“ gerät Schnitzler zum wirklichkeitsnahen Zerrbild der zu Gebärapparat und Dienstbotin – auch wenn sie über eigenes Personal verfügt – instrumentalisierten Frau. Die physische Ausbeutung geht mit der psychischen zusammen.“²⁹²

Die bürgerliche Moral sieht die innere Welt einer Frau gar nicht, außer, dass sie rein – also als Jungfrau - in die Ehe eintreten soll und dann auch anständig bleibt. Was sie dabei fühlt, ob sie sich langweilt, ob sie liebt und geliebt wird, und ob sie vielleicht noch andere Wünsche hat, damit befasst sich diese Moral nicht mehr, als wäre eine Frau nur ein Spiegelbild ihres Mannes ohne eigene Seele. Die Frau soll seinem

²⁸⁹ Schnitzler, A.: *Reigen. Liebelei*. Frankfurt am Main: Fischer 2004, S. 56

²⁹⁰ Ebd. S. 56

²⁹¹ Ebd. S. 46

²⁹² Gutt, B.: *Emanzipation bei Arthur Schnitzler*. Berlin: Spiess 1978, S. 47

Ehemann völlig unterworfen sein, was das materielle aber auch seelische angeht. Gutts Meinung nach hat Schnitzler für den Vorbild einer jungen Frau die Person seiner eigenen Mutter genommen: „Ein eklatantes Beispiel für Anpassungswillen und -fähigkeit der Frau an den traditionellen Rollenzwang [...] hatte Schnitzler in seiner eigenen Mutter vor Augen.“²⁹³ Daher finde ich die junge Frau viel mehr „bedauernswert“ als die Dirne.²⁹⁴

3.3.6 Der Gatte: „Lügnerinnen liebt man nicht.“²⁹⁵

Ich halte den Gatten für eine der tragi-komischsten Figuren im „Reigen“. Obwohl man die Lügnerinnen nicht liebt, liebt er eine – seine Frau – und er erklärt es ihr auch sehr feierlich: „Geliebt hab´ ich nur eine – das bist du. [...] Warum hab´ ich dich nicht schon als Kind gekannt?“²⁹⁶ Und trotzdem vergisst er es immer und immer wieder, wenn er ein *Chambre Separée* mit einem süßen Mädchen betritt, sonst wäre „die Ehe etwas Unvollkommenes“.²⁹⁷ Dieser Mann sieht sich selbst als einen lebenserfahrenen Mann, der seine anständige Frau von der großen und bösen Welt beschützen muss. Im „Reigen“ ist er die Figur, die die bürgerliche Moral vertritt, die er auch verteidigt und damit am lächerlichsten aussieht und am meisten vom Autor kritisiert wird. Der Leser weiß nämlich am Anfang der fünften Szene, dass sein Engelchen vorhin sein Körper einem jungen Mann angeboten hatte und je nachdrücklicher er sich ausdrückt, desto zynischer klingt ganze seine Figurenrede, wenn man ihn im *Chambre Separée* in der nächsten Szene sieht. Ein Seitensprung von beiden Partnern in der Ehe – das ist eine starke Kritik von Schnitzler an die Gesellschaft, vor allem, wenn man weiß, dass er nicht die eine einzige Ehe von Emma und Karl meint. Der Rezipient muss sich in der fünften Szene des Aufbauprinzips von „Reigen“ schon bewusst sein, er versteht, dass es sich um Verallgemeinerung aller bürgerlichen Ehen handelt. Kein Wunder, dass in 1920/21 so ein großer Prozess um das Drama entstanden ist, wo sich alle Zuschauer des „Kleinen

²⁹³ Gutt, B.: *Emanzipation bei Arthur Schnitzler*. Berlin: Spiess 1978, S. 47

²⁹⁴ Vgl. Kapitel 3.3.1

²⁹⁵ Schnitzler, A.: *Reigen. Liebeleien*. Frankfurt am Main: Fischer 2004, S.56

²⁹⁶ Ebd. S. 57

²⁹⁷ Ebd. S. 51

Schauspielhauses²⁹⁸ in Berlin angegriffen fühlten. „Reigen“ greift die ganze Gesellschaft an und lässt sogar (!) die von Gott geheiligte Institution der Ehe nicht aus.

Mit „unvollkommen“ meint der Gatte, dass die Ehe „ihre Heiligkeit verlieren“²⁹⁹ würde. Seine Frau, die mit ihm ironisch spricht, ist anscheinend einer anderen Meinung, die sie aber nicht vor der Öffentlichkeit ausdrücken darf, obwohl sie längst schon weiß, dass es ihnen doch so „wie den Millionen von anderen Liebespaaren“³⁰⁰ gegangen ist, und dass sie „fertig miteinander“³⁰¹ sind, und dass sich die Angst von „den ersten Tagen [ihrer] Ehe“³⁰² bestätigt hatte. Der Gatte lebt aber in einer Scheinwelt der Bourgeoisie. Warum auch nicht, wenn ihm diese Welt so viele Möglichkeiten anbietet. Er hat eine bessere Stelle in der Gesellschaft als seine Frau. Während sie ein braves „junge[s] Mädchen aus guter Familie“³⁰³ sein muss, darf er alles, woran er sich erinnern kann. Hauptsache, es findet sich eine Ausrede, warum er es hat machen müssen. So einer Ausrede bedient er sich, wenn er Emma erklärt, warum sie, wenn sie als Jungfrau in die Ehe eingetreten hat, „einen viel klaren Blick für das Wesen der Liebe“³⁰⁴ hat. Sein Grund, in Sachen der Liebe, ganz „verwirrt und unsicher“³⁰⁵ zu sein, ist es, dass ein Mann „die vielfachen Erlebnisse notgedrungen vor der Ehe durchzumachen“³⁰⁶ hat und so die Liebe, eigentlich Sex, „recht gründlich widerwärtig“³⁰⁷ findet. So widerwärtig ist es ihm aber in dem *Chambre Separée* doch nicht, wenn er sich dem Sex mit süßem Mädels hingibt. Darauf hat seine Frau auch eine Antwort aus der eigenen Erfahrung: „Offenbar fällt es sich ganz angenehm.“³⁰⁸ die der Ehemann gar nicht begreift. Je mehr sie sich anstrengt, ihm anzudeuten, dass sie ihn nicht liebt, dass sie denkt, dass er sie nicht liebt, und dass er kein Recht auf sie mehr hat, desto mehr glaubt der Gatte, mit väterlicher Geduld seiner Frau erklären zu müssen, dass „es bei [ihr] nicht anders [ist]“,³⁰⁹ als bei ihm, und dass sie ihm heute Abend sowieso die dreizehnte „Liebschaft“ gewährleisten muss. Immer, wenn er nicht

²⁹⁸ Pfoser A., Pfoser – Schewig K., Renner G.: *Schnitzlers „Reigen“*. Band 2: Die Prozesse. Analysen und Dokumente. Frankfurt am Main: Fischer 1993, S. 28

²⁹⁹ Schnitzler, A.: *Reigen. Liebelei*. Frankfurt am Main: Fischer 2004, S. 51

³⁰⁰ Ebd. S. 52

³⁰¹ Ebd. S. 52

³⁰² Ebd. S. 52

³⁰³ Ebd. S. 52

³⁰⁴ Ebd. S. 52

³⁰⁵ Ebd. S. 52

³⁰⁶ Ebd. S. 53

³⁰⁷ Ebd. S. 53

³⁰⁸ Ebd. S. 53

³⁰⁹ Ebd. S. 52

mehr weiß, wie er Emma im Gespräch widersprechen soll, zieht er sich zurück in die Scheinwelt und greift nach einer neuen Phrase aus dem „Lexikon der Bourgeoisie“. Seine eigene Meinung darf er nicht sagen, sonst müsste er sich auch zur Untreue bekennen: „Du hast eine Art, zu reden... denk doch, daß du Mutter bist... daß unser Mäderl da drin liegt...“³¹⁰ Diese Äußerung widerspiegelt die Denkweise der bürgerlichen Väter und wird von Schnitzler kritisiert, weil er „in der Hausfrau- und Mutter-Rolle eine Rolle [erkennt], die auf Selbstverleugnung angelegt ist und [...] in den Verlust des eigenen Ich mündet.“³¹¹

„Die solchermaßen der Lächerlichkeit überantworteten Lehren des Ehemannes nehmen gleichwohl eine besondere Stellung innerhalb des Stückes ein. Sie verkörpern die offizielle Sexualmoral der Zeit, gegen deren heuchlerische Verstellung die ganze Anlage des *Reigen*s als präzise Gegenrede gerichtet ist.“³¹²

„Es gibt [doch] nicht viele, die sich noch nach fünf Jahren an – ihr Venedig erinnern.“³¹³, weil sie vielleicht mehrmals zusammen waren als zehn- oder zwölfmal, daher können sie sich nach fünf Jahren Ehe natürlich nicht mehr daran erinnern, wie das erste Mal war, weil sich die Beziehung, auch was Sex angeht, schon weiter entwickelt hat, und nicht immer auf demselben Niveau bleibt, wie es in dieser bürgerlichen Ehe Emmas und Karls abgebildet wird.

In dem Aufzug mit dem süßen Mädchen verhält sich der Gatte dagegen ganz anders. Seine bürgerliche Moral legt er zur Seite und bevor er mit ihr etwas beginnt, fragt er sie nach ihrem Leben aus. Dieses Verhör hat nur einen Zweck: er möchte wissen, was für eine Frau sie ist und ob es nicht zu gefährlich ist, mit ihr Sex zu haben. Er will so vermeiden, dass er mit einer sexuellen Krankheit angesteckt wird oder dass er zu einem Duell aufgefordert wird. Das würde seine Untreue gleich verraten. Deshalb fragt er mehrmals nach den vorigen Liebhabern des süßen Mädchens. Ihre Situation zu Hause interessiert ihn auch, aber nur weil er feststellen möchte, wer sie ist und ob sie seine Geliebte sein kann, mit der er sich öfters treffen kann.

³¹⁰ Schnitzler, A.: *Reigen. Liebeleil*. Frankfurt am Main: Fischer 2004, S. 54

³¹¹ Gutt, B.: *Emanzipation bei Arthur Schnitzler*. Berlin: Spiess 1978, S. 47

³¹² Sprengler, P.: *Reigen. Zehn Dialoge*. In: Kim, H.-J., Saße, G.: *Arthur Schnitzler Dramen und Erzählungen*. In: *Interpretationen*. Stuttgart: Reclam 2007, S. 112

³¹³ Schnitzler, A.: *Reigen. Liebeleil*. Frankfurt am Main: Fischer 2004, S. 57

Wenn das süße Mädchen meint, er ist wie „ausgewechselt“³¹⁴, hat sie Recht, er ist, im Vergleich zu dem vorigen Aufzug, wie ausgewechselt. In dem süßen Mädchen hat er sich aber verschätzt, sie ist doch nicht so unerfahren, wie er vorhin gemeint hat, das stellt er aber erst nach dem sexuellen Akt fest: „Du bist... na also, unerfahren kann man ja nicht sagen [...]“³¹⁵ Er will aber, und das, einerseits aus den pragmatischen Gründen, damit er eine Erkrankung vermeidet, andererseits aus dem Grund der biologisch-sozialen Ansicht auf den Vorrang des α -Männchens bei der Frau, das er der einzige Liebhaber des süßen Mädchens ist. Wenn er sagt, dass er „nicht auf [sie] aufpassen kann“,³¹⁶ beruht diese seine Angst in einem Gedanken: „[D]ie Männer sind im allgemeinen ein gewissenloses Volk.“³¹⁷ Diese mit allgemeiner Gültigkeit ausgesprochene Aussage widerspiegelt auch sein eigenes Verhalten gegenüber Frauen. Denn, würde er daran glauben, was er seiner Frau in der vorigen Szene erzählt hat, könnte er nicht in dem *Chambre Separée* mit dem süßen Mädchen sein, nur um den sexuellen Mangel in der Ehe zu dämpfen und sich an die Zeit zu erinnern, als er „auf die Geschöpfe [...] angewiesen“ war.³¹⁸ Diese Seitensprünge sind nach seiner bürgerlich – moralischen Theorie also auch das, was „seine Zeit in der Ehe“ hat,³¹⁹ weil sie ihm ermöglichen, die „zehn oder zwölf Liebschaften“³²⁰ in fünf Jahren mit seiner Frau zu haben, dank denen seine Ehe so „feste Gründe der wahren Liebe und des absoluten Vertrauens“ hat. Vor der Wahrheit schließt er die Augen zu, obwohl sie ihm das süße Mädchen direkt sagt: „Ah was, deine Frau macht´s sicher nicht anders als du.“³²¹ Dieser Satz ist nach meiner Meinung der Schlüsselsatz im „Reigen“, was das Thema der (Un-)Treue angeht. Dem noch kindlichen süßen Mädchen ist es erlaubt, so eine Äußerung in der bürgerlichen Gesellschaft zu sagen, denn ihre Meinung ist gar nicht wichtig und dazu noch unerwachsen, sie muss noch der Regel der bürgerlichen Moral belehrt werden. Es ist bei ihr nicht ein so großes faux-pas, wie es bei der jungen Frau wäre. Im „Reigen“ können sich es nicht so viele Frauenfiguren leisten, die Wahrheit auf die Bühne zu bringen. Eigentlich sind es nur zwei: die Dirne und das süße Mädchen. Wahrheit will von anderen Figuren auch nicht gehört werden, oder

³¹⁴ Schnitzler, A.: *Reigen. Liebeleien*. Frankfurt am Main: Fischer 2004, S. 68

³¹⁵ Ebd. S. 69

³¹⁶ Ebd. S. 69

³¹⁷ Ebd. S. 69

³¹⁸ Ebd. S. 53

³¹⁹ Ebd. S. 57

³²⁰ Ebd. S. 51

³²¹ Ebd. S. 69

sie wird streng abgelehnt, wie es in dem Fall des Ehemannes in dem sechsten Aufzug ist: „Du, das verbiet´ ich mir.“³²²

Die Untreue praktiziert man und macht davor die Augen zu. Sie ist nicht erlaubt, aber auch nicht verboten. Sie wird bestraft, aber „Verdacht... oh... Verdacht“³²³, beweisen kann man sie nicht. Der Schatten der bürgerlichen Doppelmoral hängt über die ganze Bourgeoisie und trotzdem, oder gerade deshalb dreht sich der „Reigen“ weiter.

3.3.7 Das süße Mädchen: „Mit einer Freundin und ihrem Bräutigam bin ich im chambre séparée gewesen [...]“³²⁴

Das süße Mädchen ist ein Typus an sich selbst. Sie ist jung – keine Frau, immer noch Mädchen – und süß. Und das ist eigentlich alles, was sie braucht, um von Männern geliebt zu werden. Im Werk Schnitzlers gibt es zwei Typen des süßen Mädchens. Es gibt die „naive Variante – wie Christine in Schnitzlers *Liebelei* – und [die] kluge, flatterhafte, verderbte Variante – wie das süße Mädel in Schnitzlers *Reigen*.“³²⁵ Das süße Mädchen, dessen Namen nie im „Reigen“ benutzt wurde, ist die, „die bewußt eine Liebelei mit einem Mann aus den bevorrechteten Kreisen [beginnt], um ein wenig von den Genüssen der großen Welt zu erhaschen, die [ihr] sonst verschlossen blieben.“³²⁶ Das Phänomen des süßen Mädchens ist bei Schnitzler aus seiner eigenen Erfahrung entstanden, bei einer Beziehung mit einer blonden Frau Annie,

„die verdorben war ohne Sündhaftigkeit, unschuldsvoll ohne Jungfräulichkeit, ziemlich aufrichtig und ein bißchen verlogen, meistens gut gelaunt und doch manchmal mit flüchtigen Sorgenschatten über der hellen Stirn [...]“³²⁷

„[E]in Mündchen, [...] geschaffen zum Küssen – ein Paar glänzende Augen [...] der Gang hin und her wiegend - [...] die Stimme hell – die Sprache im

³²² Schnitzler, A.: *Reigen. Liebelei*. Frankfurt am Main: Fischer 2004, S. 69

³²³ Ebd. S. 55

³²⁴ Ebd. S. 62

³²⁵ Elwardy R.: *Liebe spielen – spielend lieben. Arthur Schnitzler und seine Verwandlung der Liebe zum Spiel*. Marburg: Tectum Verlag 2008, S. 47

³²⁶ Ebd. S. 47

³²⁷ Schnitzler, A.: *Jugend in Wien. Eine Autobiographie*. Wien – München – Zürich: Fritz Molden 1968, S. 150

natürlichen Dialekt [...]. „Man ist nur einmal jung“, meint sie mit einem halb gleichgültigen Achselzucken. – Da gibt’s nicht zu versäumen, denkt sie sich...“³²⁸

Natürlich könnte man sagen, dass diese Annie aus den Erinnerungen des jungen Schnitzler auch Recht hatte, wenn man nicht erfahren würde, dass sie

„von [einem] Vorstadt – Don - Juan in die Hoffnung gekommen [war], hatte es aber vorgezogen, ihrem Zustand ein gewaltsam – vorzeitiges Ende zu bereiten; und so gehörte sie, in der mahnenden Erinnerung jenes peinlichen Zwischenfalls und durch ihr Temperament doch immer wieder in neue Liebesabenteuer getrieben, zu den fast bedauernswerten weiblichen Geschöpfen [...].“³²⁹

Elwardys Definition des süßen Mädchens klingt folgend:

„Unter dem Begriff das „süße Mädél“ versteht man das Mädél, das ein Liebesverhältnis mit einem Mann hat, von dem es durch den Klassenunterschied getrennt ist. Dieser Mann könnte ein Bürger, ein Bürgersohn bzw. ein Décadent oder ein Künstler sein. Das süße Mädél entstammt entweder dem Proletariat oder dem Kleinbürgertum, lebt in der Vorstadt entweder allein oder mit seiner Familie, hat den Beruf der Modistin, Statistin an der Bühne, Schauspielerin, Kunststickerin oder versorgt den elterlichen Haushalt. Es ist jung, hübsch, unverheiratet, anschniegsam, versteht es, den jungen Herrn zu lieben, und stellt keine Ansprüche.“³³⁰

„Für den Bürgersohn bzw. Décadent, dem die Dirne zu kostspielig ist, der durch eine Dirne seine Gesundheit gefährdet sieht, dem die Beziehung zur Ehebrecherin zu riskant ist, der seinerseits die standesgemäße junge Dame (noch) nicht heiraten kann oder will, repräsentiert das süße Mädél eine ideale Alternative [...], da [es ihm] selbstlose Zärtlichkeiten und sexuelle Befriedigung gewährt, ohne dafür finanzielle oder gesellschaftliche Ansprüche geltend zu machen.“³³¹

Wenn wir uns das süße Mädchen im „Reigen“ näher anschauen, müssen wir zu derselben Definition neigen und eine auffällige Ähnlichkeit zu Annie feststellen. Sie ist jung, unverheiratet und hübsch: „Du bist schön, du bist die Schönheit [...]“³³² kommt aus der Vorstadt Wiens, wo sie ihrer Mutter im Haushalt und jüngeren Geschwistern hilft. Sie leistet ihren beiden Geliebten aus anderer Klassenschicht eine „wahre“ und süße Liebe, ohne Ansprüche auf irgendetwas - allerdings weiß sie, dass Karl verheiratet ist: „Aber du bist ja doch verheiratet!“³³³ und auf der anderen Seite, kennt sie den

³²⁸ Schnitzler, A.: *Jugend in Wien. Eine Autobiographie*. Wien – München – Zürich: Fritz Molden 1968, S. 114

³²⁹ Ebd. S. 150

³³⁰ Elwardy R.: *Liebe spielen – spielend lieben. Arthur Schnitzler und seine Verwandlung der Liebe zum Spiel*. Marburg: Tectum Verlag 2008, S. 46

³³¹ Ebd. S. 48

³³² Schnitzler, A.: *Reigen. Liebeleien*. Frankfurt am Main: Fischer 2004, S. 77

³³³ Ebd. S. 69

berühmten Biebitz nicht, sie kann also nur schwer von ihren Bekanntschaften, bis auf den Obersschaumbaiser, profitieren. Sie ist verdorben und unschuldsvoll,³³⁴ ziemlich aufrichtig: „Ja, beim Souper im chambre separée!“³³⁵ aber doch verlogen: „... ich war mit meiner Freundin und ihrem Bräutigam.“³³⁶ und von einem Mann enttäuscht: „Das ist ja mein Bräutigam gewesen.“³³⁷ „Ein schlechter Mensch ist er gewesen – das ist g´wiß, sonst hätt´ er mich nicht sitzenlassen.“³³⁸ Sie ist nur einmal jung und hat nichts zu versäumen: „Und schließlich, was ist denn dabei? [...] Ob man spazierengeht oder -“,³³⁹ von immer neuen Liebesabenteuern getrieben: „Mir gehen gar viele nach.“³⁴⁰ wird bald vielleicht eines der bedauernswerten weiblichen Geschöpfen sein: „Und dann, eines Tages adieu – voneinandergehen, ohne zu wissen, wohin.“³⁴¹

Ein süßes Mädchen braucht keinen Namen. Annie, Mizzi, Christina, Kathi... kommt bei Schnitzler´schen männlichen Figuren nicht darauf an. Sie sind immer gleich. Eine wie die andere. Das süße Mädchen im „Reigen“ verhält sich auch in beidem Szenen gleich. Sie sagt dasselbe, benutzt dieselben Ausreden, warum sie irgendwohin nicht gehen kann und erzählt von sich selbst auch das gleiche. Sogar ihre Verführungsstrategie ist in beiden Aufzügen gleich: „... und wie du einen anschaust...“³⁴² Ihre Aussagen versucht sie immer an den Mann und Situation anzupassen und in diesem Sinne modifiziert sie auch das Gesagte. Der Sinn bleibt aber immer derselbe. Ihr Geliebter im sechsten Akt wird, um einen größeren Pathos zu gewinnen, den auch der Dichter benutzt, zu ihrem Bräutigam in dem siebten Akt. Die Ausrede, dass sie nicht mit den Männern in eine offene Gesellschaft gehen darf, schiebt sie immer auf die Mutter: „Na, was glaubst, wenn die Mutter was hört...“³⁴³ Dieser Grund gilt für mich für eine Ausrede, weil man spätestens in der Szene mit dem Dichter feststellt, dass sie mehrere Liebhaber hat. Und wenn ein „Malheur fertig ist“,³⁴⁴

³³⁴ In der Szene mit dem Dichter bedeckt sie das Gesicht, wenn er sie nackt beobachtet. Eigentlich sollte sie sich vor der Scham intime Stellen bedecken, nicht das Gesicht. Ihre Scham spielt sie gut vor, und zwar so, dass sie auch beim Sich-schämen sehr aufreizend und verführerisch bleibt.

³³⁵ Schnitzler, A.: *Reigen. Liebeleie*. Frankfurt am Main: Fischer 2004, S. 74

³³⁶ Ebd. S. 74

³³⁷ Ebd. S. 75

³³⁸ Ebd. S. 65

³³⁹ Ebd. S. 60

³⁴⁰ Ebd. S. 60

³⁴¹ Ebd. S. 78

³⁴² Ebd. S. 63

³⁴³ Ebd. S. 73

³⁴⁴ Ebd. S. 73

das heißt, der andere Liebhaber ermittelt, dass er nicht „[der] erste“ – „Na ja...“³⁴⁵ ist, verliert sie ihre „Vorrechte“, deren sie sich jetzt freuen kann – z.B. Karten ins Theater. Ihre Aufrichtigkeit scheint nicht so ernst zu sein. Sie kann sie gut vortäuschen, ehrlich sind ihre Worte nicht gemeint, denn man findet in jeder Aussage eine Halbwahrheit oder eine Lüge. Das süße Mädel antwortet mit gewisser Geschicklichkeit und eher allgemein auf die Fragen, die ihr gestellt werden. Falls sie nicht antworten will, bedient sie sich eines Gedankensprungs und schmeichelt sich dem Mann mit einem Kompliment. Gebildet ist sie nicht, eher einfach und das schätzt Schnitzler bei diesen Frauen sehr hoch: „Wie blöd! Göttlich -“³⁴⁶ sagt der Dichter im „Reigen“, Theodor in „Liebelelei“ äußert sich folgenderweise:

„Erholen! Das ist der tiefere Sinn. Zum Erholen sind sie da. Drum bin ich auch immer gegen die sogenannten interessanten Weiber. Die Weiber haben nicht interessant zu sein, sondern angenehm.“³⁴⁷

Die Männer suchen bei dem süßen Mädchen die Erholung von der großen Welt. Sie fragt nicht, hat keine eigene Meinung, sie ist einfach dazu da, einem die schönen Momente zu vermitteln, soll keine eigene Seele haben, die auffallend beim Gespräch wäre. Man will mit ihr auch nicht diskutieren, es wird von ihr die körperliche Nähe und Sex erwartet, mehr nicht. Diese Frauen müssen dann die Männer einmal loswerden, denn sie bringen einen nicht weiter, bei ihnen fühlt man sich auf einer Stelle zu stagnieren:

„DER DICHTER Ich hatte es mir so schön vorgestellt, mit dir zusammen, allein mit dir, irgendwo in der Einsamkeit draußen, im Wald, in der Natur ein paar Wochen zu leben. Natur... in der Natur. Und dann eines Tages adieu – voneinandergehen, ohne zu wissen, wohin.

DAS SÜSSE MÄDEL Jetzt red´st schon vom Adieusagen! Und ich hab´ gemeint, daß du mich gern hast.

DER DICHTER Gerade darum -“³⁴⁸

Der Dichter möchte mit ihr nur eine gewisse Zeit verbringen, eine schöne Zeit, nicht in der Stadt sondern in der Natur, wo er Ruhe und Erholung sucht. Damit sie ihm in seinen Erinnerungen immer schön und süß, jung, aufreizend und problemlos bleibt, will er sich gleich danach von ihr trennen. Wegen des Klassenunterschieds darf mit dem süßen

³⁴⁵ Schnitzler, A.: *Reigen. Liebelelei*. Frankfurt am Main: Fischer 2004, S. 67

³⁴⁶ Ebd. S. 75

³⁴⁷ Ebd. S. 109

³⁴⁸ Ebd. S. 78

Mädels auch der Gatte oder ein anderer junger Herr aus der „besseren“ Gesellschaft nicht bleiben, diese können sie als Geliebte zwar aushalten, sie zu heiraten ist ihnen aber nicht gestattet.

3.3.8 Der Dichter: „[...] ich tu´ dir ja nichts – vorläufig.“³⁴⁹

Die erste Figur der Welt der Bohème, die der Leser des „Reigen“ begegnet, ist der Dichter, ein pathetischer und zarter junger Mann, der geschickt in dem Umgang mit Frauen ist, was er seinem Talent, die Worte wählen zu können, verdankt. Seine Art der Rede ist sehr fein, vor allem im Vergleich mit der Schauspielerin. Sein Ego ist aber größer als seine reale Position und auch als sein Ruf in der Gesellschaft.

Der Dichter ist ein „Mann der Worte“. Er spricht mit einem Pathos, der nicht zwecklos zu sein scheint. Er will sich damit mehr Ansehen und eine überlegene Position im Gespräch sichern, was ihm nur bei dem süßen Mädchen gelingt. Während der Rede sucht er nach neuen Anlässen, die ihm eine Idee für eine Metapher bringen können. Dabei hat er aber nur teilweise Erfolg. Sonst müsste er nicht in beiden Szenen dieselben Komplimente benutzen: „[...] du bist die heilige Einfalt.“³⁵⁰ Er mag seinen Ruhm, trotzdem sucht er bei dem süßen Mädchen eine Ablenkung, und Erholung von der Welt des Theaters. Das hindert ihn aber nicht daran, eine Liebelei mit der Schauspielerin anzufangen. Nach Sprengler war Peter Altenberg, ein Freund Arthur Schnitzlers, das Vorbild für diese Figur, „auch wenn [...] spielerisch verändert und karikaturistisch verzerrt [...]“.³⁵¹ Doch kann man in der Charakteristik der Figur auch eigene Persönlichkeit des Autors finden, als auch viele Hinweise zu der Denkweise im *Fin de Siècle*. Die Behauptung des süßen Mädels im siebten Akt: „Ich hab´ ´glaubt, Robert, du bist ein Doktor.“³⁵² weist direkt auf den Autor hin, der genau der Vorstellung des Mädchens entspricht, als Doktor und Schriftsteller in einer Person.

³⁴⁹ Schnitzler, A.: *Reigen. Liebelei*. Frankfurt am Main: Fischer 2004, S. 75

³⁵⁰ Ebd. S. 77

³⁵¹ Sprengler, P.: *Reigen. Zehn Dialoge*. In: Kim, H.-J., Saße, G.: Arthur Schnitzler Dramen und Erzählungen. In: Interpretationen. Stuttgart: Reclam 2007, S. 112

³⁵² Schnitzler, A.: *Reigen. Liebelei*. Frankfurt am Main: Fischer 2004, S. 72

Der Dichter neigt zur Dekadenz. Der momentane Genuss ist für ihn am wichtigsten. In der Kunst und auch in den Liebesverhältnissen: „Überhaupt wer’s gemacht hat, das ist immer egal. Nur schön muß es sein [...]“³⁵³

Die Kritik richtet sich auf die Lebensweise von Künstlern. Auf einen Besuch seiner Geliebten ist er, im Vergleich mit dem jungen Mann, nicht gut vorbereitet, er hat sich darüber also keine Gedanken vorher gemacht. Wenn das süße Mädchen, für ihn überraschend sagt, dass sie Hunger hat, stellt er fest, zu Hause kein Essen zu haben. Cognac hat er aber, was andeutet, dass er ihn auch öfters trinkt, und dass er ein wichtiger Bestandteil seiner Genussmittel-Ausstattung ist. Das Essen steht an der zweiten Stelle. Er ist sich seiner Berühmtheit gewiss und ist überrascht, wenn das süße Mädchen sein Pseudonym nicht kennt. Die Frage: „Du kennst den Namen Biebitz nicht?“³⁵⁴ beinhaltet für mich nicht nur diese, in diesem Fall positiv konnotierte Überraschung, sondern auch ein bisschen bittere Enttäuschung. Anscheinend hat er gemeint, dass sein Ruhm keine sozialen Grenzen kennt. Sein Ego will nicht zulassen, dass er in Wien doch nicht so bekannt sein muss, wie er es sich gedacht hat: „Was ist der Ruhm!“³⁵⁵

Der Dichter hält sich für einen guten Menschenkenner, die Realität ist aber wieder anders. Er entlarvt keine der Lügen des süßen Mädels und glaubt, sie nach ihrer Meinung zu seinem Werk noch tiefer kennen zu lernen, was nicht geschehen kann, weil sie nicht genug intelligent dazu ist, seine Absichten zu erkennen. Das, was er nicht bei der Schauspielerin findet, sucht er in den Armen des süßen Mädels und umgekehrt. Wenn ihm nicht gefällt, dass die dreiste und schlagfertige Schauspielerin die Regel bestimmt, greift er nach einer eher submissiven Frau, die ihm nie das „Nein“ sagt und die ihn für alles bewundert.

3.3.9 Die Schauspielerin: „Du redest wie ein Idiot...“³⁵⁶

Sie ist die „Diva“ im „Reigen“. Man muss sie bewundern, denn sie ist emanzipiert, kräftig, selbstständig, intelligent, sich selbst und des Liebesspiels bewusst.

³⁵³ Schnitzler, A.: *Reigen. Liebeleien*. Frankfurt am Main: Fischer 2004, S. 72

³⁵⁴ Ebd. S. 76

³⁵⁵ Ebd. S. 77

³⁵⁶ Ebd. S. 82

Oder man muss sie gerade deswegen hassen. Oder beides zusammen. Für die Welt der Bühne, für Schauspieler, Dichter, Tänzer ist sie eine, deren Zauber man unterliegen muss. Für die bürgerliche Welt bedeutet sie eine dämonische Frau, die kein anständiges Leben führt und wird deswegen als Vorbild für Frauen abgelehnt. Sie sehnt sich nach großer Liebe, oder zumindest sagt sie es: „Geliebt hab´ ich nur einen. [...] Fritz.“³⁵⁷ und trotzdem ist ihr Schicksal, immer allein zu bleiben. Ihr Selbstbewusstsein übergeht fließend in den Eigendünkel: „Was sollen mir denn die Leute antworten? Ich rede ja mit keinem.“³⁵⁸ und ihr ganzes Leben wird zur Pose, die sie, genau wie im Theater, immer wechselt, und die sie zu Zwecken des Flirts und der Liebe ausnutzt. Ihr Madonnenbild ist eine Pose, mit deren sie sich bei dem Dichter den Schein der Tugend schaffen möchte, genau wie mit dem Allein-sein-wollen beim Ausziehen. Im Gespräch mit dem Grafen ist ihr seine Seele aber nichts wert: „Was geht mich deine Seele an?“³⁵⁹ sodass der Schein einer Gläubigen gleich zerstört wird. Die Art und Weise ihrer Figurenrede ist einem Bühnenauftritt ähnlich, die Deminutivausdrücke wechseln sich mit den Pejorativen: „[...] mein kleiner Philosoph. So, du Verführer, du... süßes Kind, du Seelenverkäufer, du Iltis... [...]“³⁶⁰

Sie kennt keine Hemmnisse, beschimpft die Männer, spricht über große Liebe und über „grande passion“³⁶¹, und ist damit einer in Schnitzlers Autobiographie erwähneter „dämonischen Frau“³⁶² ähnlich, die „kein anderes Gesprächsthema als die Liebe [hatte], ohne daß jemals ein sonderlich kluges oder gar originelles Wort zu diesem oder einem andern Thema von ihren meist halboffenen, feuchten Lippen gekommen wäre [...]“³⁶³ Diesen Charakterzug findet man auch bei der Schauspielerin. Sie will sich nicht von Themen, wie z.B. Lebensphilosophie unterhalten. Sie interessiert sich für das Leben pur, will es genießen und nicht darüber nachdenken, was sie macht, was sie hätte machen können: „denken, das ist das Unglück.“³⁶⁴ Sie teilt den Menschen auf zwei Teile: Seele und Körper, befasst sich aber absichtlich nur mit dem Körper, den anderen Teil überlässt sie anderen Figuren: „Laß mich mit deiner

³⁵⁷ Schnitzler, A.: *Reigen. Liebeleien*. Frankfurt am Main: Fischer 2004, S. 85

³⁵⁸ Ebd. S. 85

³⁵⁹ Ebd. S. 95

³⁶⁰ Ebd. S. 96

³⁶¹ Schnitzler, A.: *Jugend in Wien. Eine Autobiographie*. Wien – München – Zürich: Fritz Molden 1968, S. 306

³⁶² Ebd. S. 307

³⁶³ Ebd. S. 306

³⁶⁴ Schnitzler, A.: *Reigen. Liebeleien*. Frankfurt am Main: Fischer 2004, S. 89

Philosophie in Frieden. Wenn ich das haben will, lese ich Bücher.“³⁶⁵ Sie sieht die Philosophie praktisch und von ihrem künstlerischen Stand ausgehend, bemüht sie sich, lieber wenigen nachzudenken und mehr zu leben. Sie sammelt ihre Erfahrungen, indem sie handelt, nicht liest: „Aus Büchern lernt man ja doch nie.“³⁶⁶ was auch der Graf, der zu ihr in der Sache Philosophie in Opposition steht, gestehen muss. Sie ist die, die im „Reigen“ handelt und auch das Tempo der Handlung angibt, in beiden Szenen verführt sie ihre Verehrer und dabei nennt sie sie „Verführer“,³⁶⁷ womit sie ihre Egos spielerisch, wie eine Meisterin der Tat und der Worte, unterstützt.

Die Schauspielerin im Reigen wurde nach dem persönlichen Vorbild von Adele Sandrock geschaffen.³⁶⁸ Schnitzler schreibt über Adele Sandrock in der Autobiographie:

„Wir spielten einander eine kleine Komödie der Verliebtheit vor, ohne uns gegenseitig zu überzeugen. Sie war zärtlich ohne Herz, dämonisch ohne Seele, lüstern ohne Leidenschaft und hingebungsvoll bis zu jener Grenze, wo ihrer Ansicht nach der eigentliche Ehebruch anfangt, als wenn es sich nur darum handelte, ihrem Mann oder ihrem Liebhaber gegenüber nicht geradezu meineidig zu werden.“³⁶⁹

Man kann diese Beschreibung genau an die Schauspielerin im „Reigen“ anwenden, die ihre Liebe oder Verliebtheit auch nur als Momentane Empfindung darstellt, die aber zugleich weiß, dass sie von ihren zwei Partnern nicht tief geliebt wird. Mit den Männern spielt sie. Sie schmeichelt, um in den nächsten Moment befehlen zu können. Sie beleidigt, um gleich dem Mann ein Lorbeerkränzchen geben zu dürfen. Sie liebt, um Sex zu bekommen. Sie hasst, um sich einen Liebhaber zu sichern. Sie verzichtet auf den Mann, um ein neues Abenteuer erleben zu können. Bei ihr ist der Kreis des „Reigens“ vollkommen. „Reigen“ ist ihr Leben, sie weiß das, weist es nicht ab, und weil ihr so mehrere Möglichkeiten offen stehen, als einer Blumenhändlerin oder Frau in dem Haushalt, spielt sie mit.

Die Schauspielerin ist die pragmatischste Figur im Reigen, was sich im Vergleich zu beiden ihren Partnern noch deutlicher ausprägt. Sie gibt dem feinen Dichter

³⁶⁵ Schnitzler, A.: *Reigen. Liebeleien*. Frankfurt am Main: Fischer 2004, S. 95

³⁶⁶ Ebd. S. 95

³⁶⁷ Ebd. S. 80 und S. 98

³⁶⁸ Sprengler, P.: *Reigen. Zehn Dialoge*. In: Kim, H.-J., Saße, G.: Arthur Schnitzler Dramen und Erzählungen. In: Interpretationen. Stuttgart: Reclam 2007, S. 112

³⁶⁹ Schnitzler, A.: *Jugend in Wien. Eine Autobiographie*. Wien – München – Zürich: Fritz Molden 1968, S. 311

und dem philosophierenden Graf keine Möglichkeit, ihre Gedanken zu äußern. Sie fühlt sich gegenüber beiden Männern überlegen und benimmt sich auch so.

3.3.10 Der Graf: „Wenn man dran glaubt, ist immer eine da, die einen gern hat.“³⁷⁰

„Der Feudal – Adel trägt wie keine andere soziale Gesellschaftsschicht in Schnitzlers Werk die Stigmata der Spätzeitlichkeit und damit der Dekadenz.“³⁷¹ Der Graf ist ein gutes Beispiel dafür. Die wirtschaftliche Position des Adels, sowie die Meinung der Gesellschaft zu diesem Überbleibsel des ehemaligen großen und starken Kaisertums widerspiegelt sich in dem Tagesablauf des Grafes. Er ist „[...] gewöhnt, spät zu dinieren“,³⁷² philosophiert zu viel, weil er sich bei seinen Pflichten „Rekruten ausbilden und Remonten reiten“³⁷³ langweilt: „Ich hab´ zu viel Zeit, drum denk´ ich nach.“³⁷⁴ er kommt „erst beim Souper in Stimmung“,³⁷⁵ wenn er schon etwas getrunken hat und die Laster der großen Welt zum Spiel der Philosophie umwandeln kann. Ein alkoholisierte, immer nach neuem Rausch suchender, langsam älternder Mann, der sich aber immer noch wie ein Jugendlicher verhält: „[...] Sie jugendlicher Greis [...]“,³⁷⁶ der sich der alten Sitten hält, wird in der vorletzten Szene im Gespräch durch die Schauspielerin überwältigt. „Sie erblickt in ihm einen Repräsentanten jenes verblühenden österreichischen Adels, der wohl merkt, dass seine Zeit abgelaufen ist, es sich aber nicht einzugestehen gewillt ist und die Zeichen des Zerfalls vertuscht.“³⁷⁷

Trotzdem ist die Figur des Grafen eine Schlüsselfigur des „Reigens“. Schnitzler lässt ihn in seiner Figurenrede, die wichtigsten Aussagen auszudrücken, die die Absicht des Autors, die er beim Schreiben hatte, entschlüsseln: „Die Menschen sind überall dieselben [...]“³⁷⁸ Diese bittere Erkenntnis des Grafen, der in seinem Leben mehrere Orte besucht und dort sein Glück mehrmals versucht hat, haben in dem Drama sowohl

³⁷⁰ Schnitzler, A.: *Reigen. Liebeleien*. Frankfurt am Main: Fischer 2004, S. 91

³⁷¹ Fritsche, A.: *Dekadenz im Werk Arthur Schnitzlers*. Frankfurt /M.: Herbert Lang & Cie AG, Bern, Peter Lang GmbH, 1974, S. 153

³⁷² Schnitzler, A.: *Reigen. Liebeleien*. Frankfurt am Main: Fischer 2004, S. 89

³⁷³ Ebd. S. 90

³⁷⁴ Ebd. S. 89

³⁷⁵ Ebd. S. 94

³⁷⁶ Ebd. S. 89

³⁷⁷ Fritsche, A.: *Dekadenz im Werk Arthur Schnitzlers*. Frankfurt /M.: Herbert Lang & Cie AG, Bern, Peter Lang GmbH, 1974, S. 150

³⁷⁸ Schnitzler, A.: *Reigen. Liebeleien*. Frankfurt am Main: Fischer 2004, S. 90

einer Abschlussfunktion als auch einer Funktion der Prophezeiung nahe, die sich im letzten Aufzug erfüllt. Weil sich die Menschen nicht verändern, muss sich der „Reigen“ weiterdrehen, symbolisch wird das Werk in der Szene mit der Dirne vollgebracht, indem ihr die Möglichkeit gegeben wird, den „Reigen“ abzuschließen. In der Realität kann der Gedanke als die Moral des Dramas verstanden werden, die sich der Rezipient vergegenwärtigen muss, weil er sich gerade direkt angesprochen fühlt und dementsprechend sein Verhalten verändern sollte.

Der Graf, durch die Erlebnisse und Philosophie belehrt, empfindet, dass es „Glück [nicht gibt]. Überhaupt gerade die Sachen, von denen am meisten g´red´t wird, gibt´s nicht... z.B. die Liebe.“³⁷⁹ Liebe schrumpft in seinen realistischen Vorstellungen zum Gern-Haben: „Wenn man dran glaubt, ist immer eine da, die einen gern hat.“³⁸⁰ Er glaubt daran aber nicht (mehr), sonst würde er nicht gerade so offen davon erzählen, dass er „berauscht“³⁸¹ ist und dass er sich dem momentanen Genuss der Situation völlig hingeben möchte:

„Genuß... Rausch... [...] das ist was Sichereres. Jetzt genieße ich... gut, weiß ich, ich genieß´. Oder bin berauscht, schön. Das ist auch sicher. Und ist´s vorbei, so ist es halt vorbei. [...] sobald man sich nicht dem Moment hingibt, also an später denkt oder an früher... na, ist es gleich aus.“³⁸²

Die zynische Bemerkung der Schauspielerin zu der Zukunft seiner Gesellschaftsschicht: „Es ist vorbei!“³⁸³ merkt er gar nicht.

In der letzten Szene, bekommt er noch eine Möglichkeit, seine Meinungen weiterzuentwickeln und auch tiefer zu erklären. Während die Dirne schläft, hat er Zeit, ein kurzes aber vielsagendes Monolog zu führen, um die Wahrheit des „Reigen“ zu enthüllen.

Der betrunkene Graf, wacht im Zimmer der Leocadia auf und weiß nicht, wie er dort gekommen ist. Er ist sich gar nicht sicher, ob er dort vielleicht schon einmal war. Seine Prophezeiung über Gleichheit beginnt sich auszufüllen: „Wenn man nicht wüß´t, was sie ist... [...] der Schlaf macht auch schon gleich, [...] wie der Herr Bruder, also

³⁷⁹ Schnitzler, A.: *Reigen. Liebeleien*. Frankfurt am Main: Fischer 2004, S. 91

³⁸⁰ Ebd. S. 91

³⁸¹ Ebd. S. 91

³⁸² Ebd. S. 91

³⁸³ Ebd. S. 91

Tod...³⁸⁴ Schlafend sehen die Menschen also alle gleich aus, der Tod ist auch das einzige, was man sicher hat, und wovon alle gleich sind, Adelige, Soldaten, Dichter, Bürger, Dienste, Schauspieler, eben auch die am Rande der Gesellschaft Stehenden.

„Es ist unglaublich, wie sich manchmal alle Weiber ähnlich schauen...“,³⁸⁵ merkt der Graf eine Ähnlichkeit der Dirne mit einer oder auch mehreren vorherigen Geliebten. Davon ausgehend, dass es um den Typus geht, klingt dieser Satz sehr kritisch zu allen anderen Frauenfiguren, die er alle mit der Dirne vergleicht, in diesem Kontext sogar alle zu Prostituierten macht. Zuletzt haben eigentlich alle Frauenfiguren den Männern, genauso wie Leocadia, ihre Körper angeboten, sich dem Spiel der Liebe hingeeben, um eigene Triebe zu befriedigen, oder ihr Lebensstandard zu behalten, indem sie sich durch Sex ihre Position in der Gesellschaft gesichert haben.

Der Graf glaubt nicht an Liebe und umso weniger glaubt er an die Unschuld der Frauen: „[...] beim Aufwachen sieht doch eine jede unschuldig aus...“³⁸⁶ Diese Meinung korrespondiert der christlichen Genesis, wo die erste Frau die Erbsünde begangen hat, die die nachfolgenden Generationen ihrerwegen tragen müssen. Apriori ist also keine Frau ohne Sünde, nur beim Aufwachen sehen sie alle gleich und unschuldig aus. Was die Schuld der Männerfiguren betrifft, wird sie dann beweist, wenn der Graf eine andere Frau in Leocadia erkennt, was die Worte des Ehemannes über „die vielfachen Erlebnisse“³⁸⁷ unterstützt, zu denen man auch dieses Erlebnis mit der Dirne zählen darf.

Den Zauber des Abenteuers sieht der Graf nach so vielen gleichen Erlebnissen nicht im Sex mit einer Frau, sondern in dem Gegenteil dazu, und zwar von der Frau wegzugehen, ohne Sex mit ihr zu haben. Umso größer ist dann seine Enttäuschung, dass er dem Trieb doch unterlegen hat, und dass er für sich selbst die Theorie der Gleichheit, und damit auch das Konzept des „Reigens“, unterstützt hat. Obwohl in der Szene kein Geschlechtsakt abgebildet ist, hat dieser doch stattgefunden, allein schon das reicht dazu, den „Reigen“ weiterzudrehen.

Der Abschied des Grafen von dem Stubenmädchen und gleich der letzte Satz ist vielsagend; der neue Tag fängt an, in dem man weiter Tanzen und weiter das Spiel

³⁸⁴ Schnitzler, A.: *Reigen. Liebeleli*. Frankfurt am Main: Fischer 2004, S. 98

³⁸⁵ Ebd. S. 98

³⁸⁶ Ebd. S. 99

³⁸⁷ Ebd. S. 53

der Liebe mitspielen muss, um am nächsten Morgen in einem anderen Bett aufzuwachen.

4. Schilderung der Gesellschaft in der Dramen „Anatol“ und „Reigen“ und ihr Vergleich mit dem soziologisch–historischen Wissen über diesen Zeitalter

In diesem Abschlusskapitel wird das Ziel dieser Arbeit erreicht, das Bild der Gesellschaft zu entwerfen, wie sie in Schnitzlers Dramen „Anatol“ und „Reigen“ beschrieben wird.

Die Gesellschaft in Wien bestand aus mehreren Schichten. Außer dem seine Macht langsam verlierenden Adel kann man nach Gay noch das Groß- und Kleinbürgertum, die Mittelschicht und das Proletariat nennen. „Das viktorianische Bürgertum war relativ groß, vielseitig und tief gespalten.“³⁸⁸ Der politische und wirtschaftliche Einfluss der Bourgeoisie hat gegenüber dem des Adels und des Proletariats verstärkt. Die Bürger, die dank ihrer Mühe und Arbeitsamkeit, aber auch einem glücklichen Zufall schnell reich geworden waren, „[stellten] den harten Kern der Bourgeoisie, [zu dem man] eine ganze Phalanx von Juristen, Ärzten, mittleren Beamten, Bankiers, Kaufleuten und Industriellen [zählte].“³⁸⁹ Auf der anderen Seite gab es auch das Kleinbürgertum, das allmählich in die Mittelschicht übergang. Zu den Proletariern zählte man die Arbeiter, Dienstboten, „Bewohner der Elendsviertel“,³⁹⁰ Bettler und Prostituierten. Die jeweilige Schicht bewohnte auch ganz bestimmte Bezirke in Wien, sodass man gleich nach dem Wohnungsort den Stand des Menschen wusste. Im Stadtzentrum bis zur Ringstraße, also im ersten Bezirk, war Adel und Großbürgertum angesiedelt. Je stadtauswärts man ging, desto ärmere Leute und Bezirke man gesehen hat. In den inneren Vorstädten wohnte das Kleinbürgertum, mit dessen für Schnitzler so bezeichnenden süßen Mädels. Was nach den inneren Vorstädten kommt, wird im Schnitzlers Werk nicht erwähnt, die Schritte des jungen Arthur gingen nicht so weit draußen. „In den äußeren Industrievorstädten [...] konzentrierten sich Wohnungselend, soziale Not, Massenzuwanderung und potenzieller Aufruhr.“³⁹¹ Es waren die Bezirke, wo das Proletariat gewohnt und gearbeitet hat.

³⁸⁸ Gay, P.: *Das Zeitalter des Doktor Arthur Schnitzler. Innenansichten des 19. Jahrhunderts*. Frankfurt am Main: Fischer Verlag 2002, S. 28

³⁸⁹ Ebd. S. 30

³⁹⁰ Ebd. S. 52

³⁹¹ Maderthaner, W., Musner, L.: *Wien um 1900: Mythen und Realität*. In: *Zeitschrift für Germanistik*, Neue Folge XIII – 2003. Bern: Peter Lang AG, Europäischer Verlag der Wissenschaften 2003, S. 67

4.1. Skizze der Gesellschaft in Wien um 1900

Schnitzler selbst beschäftigt sich in seinen dramatischen Werken „Anatol“ und „Reigen“ nur mit der Bourgeoisie, der Bohème und dem Adel. In diesen drei Klassen sieht er nicht die Individualitäten der Menschen, sondern hat für jeden eine Typus-Schublade. Wie es vor allem in „Reigen“ zu sehen ist, gibt es fünf Grundtypen der Menschen. Anatol als „leichtsinniger Melancholiker“³⁹² ist ein Typus für sich selbst.

Unter dem Adel findet man einen gelangweilten, nach Lebensgenuss suchenden Rentier, der sich um das Geld nicht kümmern muss. Zu diesem Typus gehört auch Anatol selbst, wenn man die Bedingung einnimmt, dass er ein „Frühpensionärstyp“³⁹³ ist, der seine Langeweile mit verschiedenen Geliebten vertreibt. Im Unterschied zu dem Grafen aus „Reigen“ hat er zwar nicht in Ungarn in der Kaserne leben müssen, der Typus an sich ist aber derselbe. Beide leben eher am Abend und in der Nacht, beide mögen die impressionistische Stimmung, wenn sie schon etwas getrunken haben, beide denken viel nach. Anatol neigt teilweise noch zu dem Typus eines Dichters, denn er am Tag nichts macht und oft spazieren geht, was auch die Tätigkeit des Dichters Biebitz ist. Den Adel, dessen Macht sich in der viktorianischen Zeit langsam am Abtritt befindet, repräsentiert der Graf. Sein Aussehen und Verhalten korrespondiert mit der allgemeinen Meinung über seinen Stand. Ein älterer Mann, der sich bemüht, immer noch repräsentativ auszutreten, der aber in seinem Inneren zerfressen von zu viel Alkohol und zu viel Philosophie ist, der sich unvergleichbar anders am Tag und Nacht verhält. Die „Stimmung“³⁹⁴ die er erwähnt, kommt erst am Abend, zusammen mit dem Alkoholkonsum, der dann sein Benehmen verändert und er, auf seinen Stand vergessend, ein „Hurenkaffeehaus“³⁹⁵ betritt. Am nächsten Morgen, nach einem „ordentlichen Rausch“³⁹⁶ versucht er seinen Fehltritt zu vertuschen, indem er sich einbildet, mit der Leocadia nicht geschlafen zu haben. Es ist aber bereit, für Sex zu bezahlen, eine gewisse Ehrlichkeit und Respekt vor Frauen kann man bei ihm also noch finden.

³⁹² Schnitzler, A.: Anatol. Anatols Größenwahn. Der grüne Kakadu. Stuttgart: Reclam 2008, S. 24

³⁹³ Siehe Kapitel 1.2.

³⁹⁴ Schnitzler, A.: *Reigen. Liebeleien*. Frankfurt am Main: Fischer 2004, S. 94

³⁹⁵ Ebd. S. 97

³⁹⁶ Ebd. S. 102

Die Klasse der *Bohème* repräsentieren der Dichter und die Schauspielerin, oder auch die Zirkusreiterin Bianca, die ihre Partner nach deren freien Entscheidung wählen dürfen. Diese frei lebenden und denkenden Figuren machen sich keine Sorgen um die Zukunft, leben für den Augenblick und genießen ihn, genauso wie Anatol auch. Für diese Figuren sind die Eitelkeit und das Selbstbewusstsein bezeichnend, in einer Kombination mit der Tendenz der Neigung zur männlichen Rolle der Persönlichkeit und der Demütigung des sexuellen Partners. Bei Anatol ist es auch der Fall, er muss, um sein Selbstbewusstsein zu unterstützen und um den Augenblick richtig zu genießen, seine Geliebten erniedrigen, sodass die idealste Frau für ihn eigentlich die Zirkusreiterin war, die er nach der kurzen Zeit zusammen, falsch abgeschätzt und deswegen ganz anders gesehen hat, als sie in der Wirklichkeit war.

Die Kritik der Armee erfolgt mittels der Figur des Soldaten, dessen Lebensweise in und außer der Kaserne so unterschiedlich ist, dass er die kurzen Augenblicke, wenn er nicht im Dienst ist, völlig nutzen muss. Die Soldaten werden als gelangweilte Männer abgebildet, die den militärischen Alltag in der Kaserne, wenn sie abends frei haben, im Prater mit Alkohol und Frauen versuchen zu vergessen. Nicht nur einfache Soldaten, sondern auch ihre Kommandanten werden im „Reigen“ angesprochen. Der adelige Graf verkörpert nicht nur seine Klasse, viel mehr auch die Armee, wo er tätig ist. Seine Arbeit sieht aber nach seinem Erzählen auch nicht viel amüsanter aus, als die des Soldaten: „[...] Rekruten ausbilden, Remonten reiten...“³⁹⁷ Ihre sexuellen Partnerinnen sind meistens Frauen ihrer Klasse, also Stubenmädchen, oder Künstlerinnen, oder Prostituierten, die sie am Abend in einem Kaffeehaus treffen.

Die bürgerliche Gesellschaft wird im „Reigen“ anhand des Liebesdreiecks: der Ehemann, die junge Frau und der junge Mann abgebildet. Der ältere Ehemann, der seine Frau vor allem für Hausfrau und Mutter seiner Kinder hält, sucht nach neuen sexuellen Abenteuern außerhalb der Ehe. Die jungen Frauen Emma oder Else in „Anatol“ sehnen sich nach einer romantischen Liebe und finden diese bei den Liebhabern, die ihnen mehr Verständnis und körperlicher Nähe bieten können, als ihre Gatten. Diese Liebhaber sind meistens jüngere Bürger, Künstler oder *Bohème*. Bei den Bürgern und Bürgerinnen wird am stärksten die Doppelmoral der Gesellschaft kritisiert. Die Doppelmoral teilt das Leben auf zwei Sphären: die Schein- und die Sein-

³⁹⁷ Schnitzler, A.: *Reigen. Liebelei*. Frankfurt: Fischer 2004, S. 90

Welt. Die Schein-Welt beschreibt der Ehemann im Dialog mit Emma in „Reigen“, wo er versucht, ihr zu erklären, wie sie sich benehmen soll, damit der gute Ruf der Familie in der Stadt bewahrt bleibt. Die Sein-Welt wird in den zwei Szenen gezeigt, die diesen Dialog umgeben, also Szene vier und sechs, wo jeder der Eheleute einen anderen sexuellen Partner hat. Die Schein-Welt, wo die Moral der Familie ungerührt sein muss, ist gelogen. Die Sein-Welt darf aber nicht offiziell gezeigt werden und muss vor den anderen vertuscht werden.

Die Faszination mit der Vorstadt allgemein und der Frau dieser Wiener Bezirke verkörpert das süße Mädchel. Dieses Mädchen, das der niedrigeren Klasse der Bourgeoisie angehört und in der inneren Vorstadt Wiens wohnt, hat Schnitzler zu einem Typus gemacht. Er beschreibt sie als eine mittelmäßige Frau, die nicht sehr intelligent ist, trotzdem aber clever genug, nicht reich ist, trotzdem aber einen oder mehrere Liebhaber hat, die ihr ein gutes Lebensstandard sichern können, nicht sehr schön, dafür aber nett und anschniegams, sodass sie genug interessant als sexuelle Partnerin für einen Bürger oder einen Künstler sein kann. Sie ist eine, die dem Mann hilft, seine Langeweile zu überstehen, oder die ihm das Abenteuer außerhalb der Ehe vermittelt.

Der weitere Typus ist das Stubenmädchen, das allegorisch für alle Dienstboten in dem Drama „Reigen“ steht. Die Stubenmädchen sind einfache Frauen aus den niederen Schichten, die manuell arbeiten müssen und dabei die Launen ihrer Arbeitgeber dulden müssen, wenn sie nicht um die Arbeit kommen wollen. Am Abend findet man diese Mädchen im Prater, wo sie auf der Suche nach einer längeren Beziehung sind, die sie bei Männern ihrer Klasse oder bei jungen Soldaten finden können. Was aber in dem Haus des Herrn läuft, darüber müssen sie schweigen, denn sie bekommen dafür Vorteile gegenüber den anderen Dienern. Somit unterstützen sie die Doppelmoral der Bourgeoisie.

Die Ironie des „Reigens“ gipfelt in dem letzten Akt, wo Schnitzler den Adel mit der niedrigsten Schicht im Bett verbindet. Mit diesem Kontrast und der Frage danach, wer besser und wer schlechter ist, befasst er sich aber nicht weiter. Es war ihm in dieser abschließenden Szene wichtiger zu zeigen, dass es sich nicht um Individualität und Persönlichkeit handelt, sondern um Typus und Gleichheit, in dem Sinne, das alle

Frauen gleich, und alle vergleichbar mit der Dirne sind, die Sex als ihr Job versteht, und die dafür von den Männern materielle Belohnung bekommt.

Die Figur des Anatols ist ein Typus selbst. Er verkörpert nicht eine konkrete Person, sondern eher ein Prinzip der Gesellschaft. Ein dekadenter junger Mann, der genug Geld hat, um nichts tun zu müssen, der sich deswegen langweilt und sich nur mit sich selbst und mit seiner Liebe zu den Frauen beschäftigt. Er irrt sich in allen seinen Lebenseinsichten und Vorstellungen, aber auch im Verstehen der anderen Menschen. Seine melancholischen, nach innen gerichteten Launen stellen ein Bild der allgemeinen Laune in der Wiener Gesellschaft um 1900 dar. Seine Lebensweise neigt zu dem bürgerlichen Ideal, d.h. er muss nicht arbeiten, denn er ist finanziell versorgt, hat alles, was man kaufen kann. Seine Untätigkeit zeigt aber die Negative dieser Lebensweise; die Langeweile vertreibt er mit Frauen, Feiern und mit Studium seiner selbst und neuer Erscheinungen, wie z.B. Hypnose. Deswegen kommt er nie ganz weg von dem Teufelskreis seiner Beschäftigung und er befasst sich am Ende eigentlich nur mit seiner eigenen Person. Seine Ansprüche an die anderen Menschen werden dann so hoch, dass niemand imstande ist, sie zu erfüllen, außer seines besten Freundes, der als sein Alter – Ego, also wieder mal nur er selbst, verstanden werden kann. Daran scheitern alle seine Versuche, sich mit der Gesellschaft und seinem Leben zu versöhnen. Diese Eigenschaft stellt das komische Element in dem Drama dar, zugleich wird sie aber auch kritisiert und zwingt den Rezipienten zum Nachdenken. Dieser vorbildliche Typus des *Décadent* hat sich in seinem Leben verirrt und auch nicht die Tatsache, dass er die Frau seines Lebens gefunden hat, hindert ihn daran, weiter der Doppelmoral zu unterliegen und sich danach zu benehmen.

Die Gesellschaft in Wien um 1900 wird in Dramen Arthur Schnitzlers typisiert. Jede Person könnte mehr oder weniger zu einem der oben genannten Typen zugeordnet werden. Falls diese Verallgemeinerung nicht reicht, gibt es noch einen „Obertypus“, den Anatol, dessen Figur als Stimmung der Gesellschaft zu interpretieren ist. Mithilfe der Typisierung kritisiert Schnitzler die häufigsten Typen der Menschen der viktorianischen Gesellschaft, die der bürgerlichen Doppelmoral der Zeit unterliegt. Die Schein – und Sein – Welt, die Lüge, gespielte Moral und vertuschte Realität zwingen die Bürger zu der ständigen Wiederholung der Situationen, die nach den abgebildeten Mustern, immer je nach dem Stand und Geschlecht, variieren. Die Vielfalt der Variationen ist aber nicht so groß, sodass eigentlich die Anzahl

der Personen im „Reigen“ und in „Anatol“ mit den häufigsten Möglichkeiten des offiziellen Benehmens in der Realität der Bourgeoisie korrespondieren.

Die abgebildeten Menschen leben und erleben in einem Augenblick, in dem sie sich in eine Rolle stilisieren. Diese Rollen und Augenblicke kann man als Puzzle definieren. Kleine Teilchen des Lebens bilden ein großes Ganzes. Die Frage, was am Tag danach kommt, ist irrelevant. Das Ganze lässt sich, wie es auch in „Anatol“ zu sehen ist, erst im Moment der Agonie benennen, wenn es schon klar ist, dass nichts Weiteres mehr kommen kann. Am Tag danach kommt nach Schnitzlers Vorstellung ein anderer Tag, wo sich das gleiche, das Bekannte und Langweilige wiederholt. Erst das Erlebnis der Agonie und des Todes heißt etwas, was in den Rahmen der ständigen Wiederholung nicht passt, womit aber auf einmal das Ganze abbricht und das Leben beendet wird. Ein Ereignis prägt ein anderes, spiegelt sich in der Psyche des Menschen als eine Veränderung des Benehmens – meist eine Veränderung des psychischen Zustands, z.B. Melancholie oder Depression, bzw. Wechsel der sexuellen Partner, Seitensprung, Angebot des weiblichen Körpers als Handelsobjekt – nach außen wider. Liebe hat im „Reigen“ nichts Gemeinsames mit Sex. Sex ist die Triebkraft, die alle Menschen betrifft, nicht von der Gesellschaftssicht, von dem Alter, Beruf oder von dem Geschlecht abhängt, ihn kann man nicht aus dem Leben hinauslassen, denn jeder Mensch hat Bedürfnisse, die er das ganze Leben lang befriedigen muss, um sich „leben [zu] spüren.“³⁹⁸ Das ist nur bei dem augenblicklichen Erleben der Ereignisse und einer starken Gegenwartsorientierung der Menschen möglich. Die Zukunft ist unsicher, es gibt zwar einen Morgen, der aber sehr weit entfernt zu sein scheint. Das Leben wird als ein Puzzle gestaltet, als ein fließender Übergang von einem Ereignis zu einem anderen, was in der episodenhaften Form der Dramen angedeutet wird. Anatol denkt auch nicht darüber nach, was weiter kommt, als ausschlaggebend versteht er seine momentanen Gefühle, nach denen er sich auch richtet. Eine junge bürgerliche Dame nimmt auf sich in einem Moment die Rolle der Ehefrau, in einem anderen ist sie eine Mutter, kurz danach die Geliebte eines anderen Mannes und dann gleich wieder die reizende Frau ihres Gatten. Die Männer spielen in ihrem Alltag auch mehrere Rollen.

Die Anschauung auf das weibliche Geschlecht prägt sich nach der Doppelmoral, die einerseits die Frau als liebende Ehefrau und Mutter öffentlich

³⁹⁸ Schnitzler, A.: *Reigen. Liebelei*. Frankfurt am Main: Fischer 2004, S.78

feiert. Andererseits vertuscht sie das Leiden der Frauen, die nicht selbstständig in der Sache der Wahl des Gatten handeln dürfen, und die deswegen nach der körperlichen Liebe und psychischer Nähe bei ihren Liebhabern suchen. Eine Mutter darf nicht auch eine gute sexuelle Partnerin werden, diese Rolle spielt das süße Mädchen, die der Mann als Ersatz des sexuellen Mangels in der Ehe sucht. Eine bürgerliche Frau aus guter Familie muss ihr Stand gut repräsentieren können, dafür darf sie öffentlich nicht ihre eigene Persönlichkeit zeigen, wie z.B. Gabrielle in der Szene „Weihnachtseinkäufe“. Das süße Mädchen ist dagegen eine ideale Geliebte, ein anständiger Bürger darf sie aber nie heiraten.

5. Schluss

Wien um die Jahrhundertwende zum 20. Jahrhundert sieht beim ersten Blick einerseits bunt und verschiedenartig aus. Allerdings sind es die politischen und sozialen Umstände, die diese Heterogenität ausmachen. Andererseits, und das findet man bei der Analyse beider Werke, handelt es sich bei den verschiedenen Schichten der Gesellschaft meistens nur um Wiederholung der überprüften Verhaltensweise der Frauen und Männer, wobei diese, je nach dem gesellschaftlichen Stand, mit der Schein- und Sein-Welt der Bourgeoisie übereinstimmt, oder auch nicht.

Arthur Schnitzler, der Sohn eines erfolgreichen Arztes, der in der Zeit der Entstehung dieser Dramen mit seinen 30 Jahren die Laufbahn eines Schriftstellers offen eingetreten war, beschäftigte sich mit der Beobachtung seiner Umgebung und wurde bei ihrer Kritik immer forscher, bis er bei seiner Schaffung auf die Individualität des Menschen verzichtete und den Diskurs über die Eigenschaften in die pure Typisierung umwandelte. Anscheinend dienten ihm als Vorlage seine eigenen Erfahrungen mit den Menschen, bzw. die Charaktere seiner Freunde und Geliebten, und seine Beobachtungen der Umstände in verschiedenen Schichten der viktorianischen Gesellschaft, die er während seiner studentischen und ärztlichen Laufbahn durchgemacht hatte. In seinen dramatischen Werken „Anatol“ und „Reigen“ beschäftigt er sich nur mit ausgewählten Klassen, und zwar mit dem Adel, der Bourgeoisie und der *Bohème*. Seine Faszination gehört der Vorstadt und der Frau der Vorstadt, die er zum Typus des süßen Mädels avanciert hat. Die Grenzen seiner Interessen sind fest gelegt, über die sog. äußeren Vorstädte Wiens wird nicht gesprochen. Die einzige Figur, die diese Grenze fließend überschreiten kann, ist die Dirne im „Reigen“, die aber in der Momentaufnahme ihres Lebens als Mitarbeiterin eines besseren Bordells abgebildet wird.³⁹⁹

Meine Bewertung der beiden Werke wurde von der heutigen Sicht gemacht. Die damaligen sozialen, politischen und kulturellen Umstände in der k. und k. Monarchie und ihrer Hauptstadt spiegeln sich in Schnitzlers „Anatol“ und „Reigen“ nur

³⁹⁹ Die Dirne im letzten Auftritt teilt dem Grafen mit, dass sie mit ihrem Haus in einem Monat „[...] in die Stadt, in die Spiegelgasse“ umzieht. Das Haus bekommt in seiner Branche mehr Ansehen und aus der wirtschaftlichen Sicht, verdient es mehr als ein Haus in der Vorstadt. Für Leocadia heißt es, dass sie auch mehr verdient, oder mehr Geld für ihre Arbeit fordern kann, was für sie einen Anstieg in der Gesellschaft bedeutet.

teilweise wider, der Autor hat eher die zwischenmenschlichen Beziehungen und die Anschauung auf die Meinungen der Bourgeoisie kritisiert, und zugleich eine wichtige Arbeit für uns, Rezipienten des viktorianischen Zeitalters im 21. Jahrhundert geleistet, indem er uns aus seiner persönlichen Sicht erklärt, wie die damalige Gesellschaft aufgebaut wurde und wie sie funktioniert hat. Deshalb habe ich mich auch nicht viel mit den historischen Quellen befasst, sondern die Grundlage der Arbeit auf das soziale Zeichen der Stadt Wien mit ihrer Teilung aufgrund der Ringstraße und der gesellschaftlichen Schichten festgelegt.

Diese Arbeit wurde in vier Teile geteilt. Am Anfang steht ein kurzer Prolog, der meine eigenen Ideen und Vorstellungen über das Wien und Schaffen Arthur Schnitzlers repräsentieren sollen und die als Motivation zum weiteren Lesen dienen.

Nach einem kurzen Blick in die historische Situation und der Präsentation der Wiener Moderne kommt gleich der Hauptteil, wo ich zwei Schnitzlers frühere Dramen analysiert habe. Es handelt sich um „Anatol“ und „Reigen“, wo man am besten die Typisierung der Charaktere finden und den Zeitgeist Wiens spüren kann. In diesem Kapitel ist auch eine kurze Behandlung zu dem Einakterzyklus zu finden, der bezeichnend für das Werk Arthur Schnitzlers ist, und eine Erklärung des Begriffs „Reigen“ aus der allgemeinen Sicht. Das Ziel dieses Kapitels war, eine detaillierte Darstellung der typischen Charaktere der Figuren und ihre Verhaltensweisen zu zeigen, und sie aus heutiger Sicht auch teilweise zu bewerten.

Die Analysen münden in eine Schilderung der Gesellschaft, wo ich mich um eine soziologische Skizze bemüht habe, und einen kurzen Vergleich mit den historischen Kenntnissen der Alltagsrealität in Wien um 1900.

Meine Quellenforschung umfasste zwar meiner Meinung nach die wichtigsten Werke zu diesem Thema, von weitem aber nicht alle, die geschrieben wurden. Anhand dessen lässt sich eine Schlussfolgerung ziehen, dass dieses Thema immer und immer wieder aktuell ist, in verschiedenen Zeiten und unter verschiedenen Regimen anders verstanden und interpretiert werden kann. Zwar ist es nicht mehr sensationell, überraschungsvoll und sicherlich nicht mehr empörend, was der Autor dem Leser bietet. Trotzdem sehe ich, vor allem im „Reigen“ etwas Provokatives, was auch noch heute jeden Menschen betrifft. „Anatol“, der melancholische *Décadent*, wirkt auf den heutigen Leser bei der ersten Rezeption eher komisch, je mehr man sich aber mit

seinem Charakter beschäftigt, desto mehr aktuelle und präzise Eigenschaften der Menschheit findet man. Das macht die beiden Dramen modern und zeitlos.

Wenn Schnitzler seinen „Reigen“ in „die Schublade versteckt hat“, wusste er noch nicht, was für ein Meisterwerk er geschaffen hat, weshalb zwar seine Karriere des Schriftstellers zugrunde gehen konnte, ihn aber für immer gegenwärtig in der Gesellschaft gemacht hat, weil er die Motive des Handelns der Menschen anhand ihrer grundlegenden Triebe gezeigt, und damit die Achillesferse der Bourgeoisie genau gezielt getroffen hat. Aus heutiger Sicht ist es nicht mehr skandalös, sein Oeuvre bleibt für mich persönlich ein Meisterwerk der Typisierung, Verallgemeinerung, Verkürzung und „sentimentale[r] Heiterkeit“⁴⁰⁰ mit einem Hauch des bitteren Zynismus.

⁴⁰⁰ Schnitzler, A.: *Anatol. Anatols Größenwahn. Der grüne Kakadu*. Stuttgart: Reclam 2008, S. 50

Resümee

Vídeň na přelomu 19. a 20. století vypadá na první pohled rozmanitě a pestře, ovšem jsou to právě politické a sociální okolnosti, které ji dělají heterogenní. Na druhé straně, a to je dobře poznatelné v analýze obou děl, se jedná většinou pouze o opakování zažitých způsobů chování žen a mužů z různých vrstev společnosti, přičemž toto, vždy podle společenského statusu, souhlasí nebo nesouhlasí se světem dvojí morálky buržoazie.

Tato práce je rozdělena do čtyř částí. Začátek je věnován krátkému prologu, který reprezentuje mé vlastní myšlenky a představy o Vídni, tvorbě Arthura Schnitzlera a zároveň by měl motivovat k dalšímu čtení.

Po krátkém seznámení se s historickou situací a Vídeňskou modernou přichází hlavní část práce, ve které jsem analyzovala dvě Schnitzlerova dřívější dramata. Jedná se o díla „Anatol“ a „Rej (Reigen)“, ve kterých je, podle mého názoru, možné najít nejlepší typizaci charakterů postav, a ve kterých je zároveň také nejvíce cítit přítomnost ducha doby Vídně. Součástí této kapitoly je i krátké pojednání o cyklu jednoaktovek, který je příznačný pro tvorbu Arthura Schnitzlera, a vysvětlení pojmu „Rej“ z obecného hlediska. Cílem kapitoly bylo vytvořit detailní vylíčení typických charakterů postav a ukázat jejich způsoby chování, přičemž jsem je i z dnešního hlediska zhodnotila.

Analýzy obou děl ústí do popisu společnosti, ve kterém jsem se snažila sestavit sociologickou skici a její krátké srovnání s historickými znalostmi všední reality ve Vídni kolem roku 1900.

Podle mého názoru, mé vlastní zkoumání zdrojů zahrnovalo sice nejdůležitější díla k tématu, ale zdaleka ne všechna, která byla kdy napsána. Na základě tohoto je možno vyvodit závěr, že mé téma zůstává stále aktuálním a může být v různých dobách a za různých režimů rozdílně chápáno a interpretováno. Sice to, co autor čtenáři nabízí, už nepokládáme za senzační, ani překvapující a určitě ne pobuřující, přesto vidím hlavně v díle „Rej (Reigen)“ něco provokujícího, co se týká i lidí dnešní doby. „Anatol“, melancholický dekadent, působí na dnešního čitatele při první recepci díla spíše komicky, čím více se ale čtenář jeho charakterem zabývá, tím více v něm nachází

aktuálních a stále přítomných vlastností lidstva. Tím se pro mě stávají obě dramata moderními a nadčasovými.

LITERATURVERZEICHNIS

Primärliteratur:

Schnitzler, A.: *Reigen. Liebelei*. Frankfurt: Fischer 2004

Schnitzler, A.: *Anatol. Anatols Größenwahn. Der grüne Kakadu*. Stuttgart: Reclam 2008

Sekundärliteratur:

Arthur Schnitzler: *Jugend in Wien. Eine Autobiographie*. Wien – München – Zürich: Fritz Molden 1968

Alewyn, R.: *Probleme und Gestalten. Essays*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1982

Brinkmann B., Madea B.: *Handbuch gerichtliche Medizin*. Berlin, Heidelberg: Springer – Verlag 2004

Elwardy R.: *Liebe spielen – spielend lieben. Arthur Schnitzler und seine Verwandlung der Liebe zum Spiel*. Marburg: Tectum Verlag 2008

Fliedl, K.: *Arthur Schnitzler*. Stuttgart: Reclam 2005

Fliedl, K.: *Arthur Schnitzler im zwanzigsten Jahrhundert*. Wien: Picus Verlag 2003

Fritsche, A.: *Dekadenz im Werk Arthur Schnitzlers*. Frankfurt /M.: Herbert Lang & Cie AG Bern, Peter Lang GmbH 1974

Gay, P.: *Das Zeitalter des Doktor Arthur Schnitzler. Innenansichten des 19. Jahrhunderts*. Frankfurt am Main: Fischer Verlag 2002

Gutt, B.: *Emanzipation bei Arthur Schnitzler*. Berlin: Spiess 1978

Heinrich, M.: *Erinnerung in der Wiener Moderne*. München: Martin Meidenbauer Verlagsbuchhandlung 2005

Janz, R.-P., Laermann, K.: *Arthur Schnitzler: Zur Diagnose des Bürgertums im Fin de siècle*. Stuttgart: J. B. Metzler 1977

- Karthaus, U.: *Die deutsche Literatur in Text und Darstellung. Impressionismus, Symbolismus und Jugendstil*. Stuttgart: Reclam 2004
- Koebner, T.: *Arthur Schnitzler. Reigen*. In: Erläuterungen und Dokumente. Stuttgart: Reclam 1997
- Kilian, K.: *Die Komödien Arthur Schnitzlers. Sozialer Rollenzwang und kritische Ethik*. Düsseldorf: Bertelsmann Universitätsverlag 1972
- Kim, H.-J., Saße, G.: *Arthur Schnitzler Dramen und Erzählungen*. In: Interpretationen. Stuttgart: Reclam 2007
- Lindken, H.-U.: *Arthur Schnitzler. Aspekte und Akzente*. Frankfurt am Main: Verlag Peter Lang GmbH 1987
- Lorenz, D.: *Wiener Moderne*. Stuttgart – Weimar: J. B. Metzler 2007
- Lukas, W.: *Das Selbst und das Fremde. Epochale Lebenskrisen und ihre Lösung im Werk Arthur Schnitzlers*. München: Fink 1996
- Melchinger, Ch.: *Illusion und Wirklichkeit im dramatischen Werk Arthur Schnitzlers*. Heidelberg: Carl Winter Universitätsverlag 1968
- Neun, O.: *Unser postmodernes Fin de Siècle. Untersuchungen zu Arthur Schnitzlers „Anatol“-Zyklus*. Würzburg: Verlag Königshausen & Neumann GmbH 2004
- Perlmann, M.- L.: *Arthur Schnitzler*. Sammlung Metzler, Band 239. Stuttgart: J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung 1987
- Pfoser A., Pfoser – Schewig K., Renner G.: *Schnitzlers „Reigen“*. Band 1: Der Skandal. Analysen und Dokumente. Frankfurt am Main: Fischer 1993
- Pfoser A., Pfoser – Schewig K., Renner G.: *Schnitzlers „Reigen“*. Band 2: Die Prozesse. Analysen und Dokumente. Frankfurt am Main: Fischer 1993
- Polt – Henzl E., Steinlechner G.: *Arthur Schnitzler. Affairen und Affekte*. Wien: Christian Brandstätter Verlag 2006
- Selling, G.: *Die Einakter und Einakterzyklen Arthur Schnitzlers*. Amsterdam: Rodopi 1975

Schieble, H.: *Schnitzler*. Reinbek bei Hamburg: Rohwolt Taschenbuch Verlag 1976

Wunberg, G.: *Die Wiener Moderne. Literatur, Kunst und Musik zwischen 1890 und 1910*. Stuttgart: Reclam 1995

Wörterbücher

Brockhaus, Wahrig: *Deutsches Wörterbuch in sechs Bänden*. Herausgegeben von Gerhard Wahrig, Hildegard Krämer, Harald Zimmermann. Erster Band A-BT. Stuttgart: F.A. Brockhaus 1980

Brockhaus, Wahrig: *Deutsches Wörterbuch in sechs Bänden*. Herausgegeben von Gerhard Wahrig, Hildegard Krämer, Harald Zimmermann. Sechster Band STE-ZZ. Stuttgart: F.A. Brockhaus 1984

Zeitschriften, Artikel:

Benthien, C: Masken der Verführung-Intimität und Anonymität in Schnitzlers *Reigen*. In: *TheGermanic Review: Literature, Culture, Theory*, 72: 2, 130 — 141, Online publication date: 30 March 2010, <http://dx.doi.org/10.1080/00168899709601534>

Bossinade, J.: „*Wenn es aber... bei mir ander wäre*“ *Die Frage der Geschlechterbeziehungen in Arthur Schnitzlers Reigen*. In: *Aufsätze zu Literatur und Kunst der Jahrhundertwende* / hrsg. von Gerhard Kluge; [Autoren Johanna Bossinade... et al.] – Amsterdam: Rodopi – (Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik; Bd. 18) 1894

Maderthaner, W., Musner, L.: *Wien um 1900: Mythen und Realität*. In: *Zeitschrift für Germanistik, Neue Folge XIII* – 2003. Bern: Peter Lang AG, Europäischer Verlag der Wissenschaften 2003

Prutti, B.: *Inszenierungen der Sprache und des Körpers in Schnitzlers Reigen*. Munksgaard: Orbis Litterarum 1997

Thomè, H.: *Arthur Schnitzlers „Reigen“ und die Sexualanthropologie der Jahrhundertwende*. In: Text + Kritik Zeitschrift für Literatur, Heft 138/139 Arthur Schnitzler. München: Verlag text + kritik GmbH April 1998

Urbach, R.: *Schnitzlers Anfänge: Was Anatol wollen soll*. Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur 33.1 (2008): 113-154. MLA International Bibliography. Web. 6 Aug. 2011.

Wunberg, G.: *Fin de siècle in Wien. Zum bewußtseinsgeschichtlichen Horizont von Schnitzlers Zeitgenossenschaft*. In: Text + Kritik Zeitschrift für Literatur, Heft 138/139 Arthur Schnitzler. München: Verlag text + kritik GmbH April 1998

Yates, W.E.: *Schnitzler und die Sprachkrise: Wort, Wahrheit und „Liebelei“*. In: Fliedl, K.: *Arthur Schnitzler im zwanzigsten Jahrhundert*. Wien: Picus Verlag 2003

Internetseiten

<http://www.kirjasto.sci.fi/hugohof.htm>, 06. 07. 2011

<http://www.volksmusik.cc/volkstanz/reigentanz.htm>, 23.5.2011

[http://www.austria-lexikon.at/af/AEIOU/Odilon, Helene eigentlich H. Petermann/Bilder Odilon Helene](http://www.austria-lexikon.at/af/AEIOU/Odilon,_Helene_eigentlich_H._Petermann/Bilder_Odilon_Helene), 17. 6. 2011