

# Masken der Verführung–Intimität und Anonymität in Schnitzlers *Reigen*

CLAUDIA BENTHIEN

Arthur Schnitzlers *Reigen* sollte ursprünglich *Liebesreigen* heißen. Erst nachdem dieser Titel als "irreführend" kritisiert wurde, erhielt es seinen jetzigen Namen.<sup>1</sup> Das Verhältnis zwischen dem "körperlichen" und dem "seelischen" Aspekt des Liebens – im Reigen zentrale Problematik – ist Untersuchungsgegenstand der Studie *Liebe als Passion: Zur Codierung von Intimität* von Niklas Luhmann.<sup>2</sup> Obwohl die Untersuchung den "Liebescode" von der Renaissance bis zur Gegenwart detailliert aufzuschlüsseln bemüht ist, stellt sie für die Jahrhundertwende kein Modell vor. Dies ist unverständlich, da sich die systemtheoretische Betrachtungsweise gerade für das handlungsarme, primär dialogische Drama des Fin-de-Siècle anböte. Die *Krise des Dramas* (Szondi) läßt gegen Ende des 19. Jahrhunderts die neue Form des Einakters entstehen, ebenso wie eine Reduktion der Akte auch im abendfüllenden Drama stattfindet. Diese Verkürzungstendenzen deuten an, daß Erleben weniger kontinuierlich, als vielmehr impressionistisch und zufällig gedacht wird: Durch die Beschränktheit der Auftritte einzelner Protagonisten in diesen neuen Dramenformen, die keine Darstellung von innerer Charakterentwicklung mehr ermöglichen, wird auf das äußere, funktionalisierende Moment von Interaktion verwiesen. Die Epoche kennzeichnet sich durch einen Zustand von Anomie und das Fehlen von durchgängigen sozialen Modellen. Es herrscht eine Unorientiertheit vor, in der die radikale Unerkennbarkeit des anderen zum Problem wird. Traditionelle Liebeskonzepte werden verworfen. Die Protagonisten in Schnitzlers Stücken sind auf der Suche nach neuen Verhaltensnormen; sie bedienen sich der alten Sprach- und Beziehungsmuster nur noch formal, ohne noch an ihre Bedeutung glauben zu können. Die Eigengesetzlichkeit von Interaktion – ihr Funktionieren unabhängig von der Identität der Teilnehmer – wird zunehmend bewußt.<sup>3</sup>

Die "zehn Dialoge" (so der Untertitel des *Reigen*) bestehen ausschließlich aus Zweierszenen. Der Aufbau einer intimen *Sonderwelt*, der für die abendländische Konzeption von Liebe konstitutiv ist, wird so bereits als gegeben gesetzt. Das Formprinzip des Stückes, nach welchem jeder Protagonist mit zwei Partnern agiert, stellt die Liebe hingegen als etwas grundsätzlich wiederholbares dar. Der der Liebe in der westlichen Tradition zugeordnete Topos der Ausschließlichkeit und Bezoogenheit auf nur einen Partner wird von vornherein destruiert. Durch das Wissen des Zuschauers (spätestens nach dem zweiten oder dritten Partnerwechsel), daß es zu einem erotischen Kontakt kommen wird, konzentriert sich der Zuschauer in seiner Beobachtung der Bühneninteraktion nicht mehr auf das *ob*, sondern nur noch auf das *wie*. Dies steht im Kontrast zur gegenseitigen Beobachtung der Protagonisten, die sich vorrangig unter dem Aspekt des *ob* beobachten. Es geht um die *Lesbarkeit* eines uneindeutig gewordenen erotischen Codes; jede Aussage oder Geste wird als Zeichen für fortwährendes Interesse oder bereits beginnende Indifferenz gedeutet. So beobachteten sich beispielsweise der Soldat und das Stubenmädchen bereits vor Beginn der Bühnenszene II beim vorangegangenen "Fünftkreuzerranz" im "Wurstelprater", bevor sie sich als Paar von der Gesellschaft isolierten.<sup>4</sup>

Der Zuschauer ist aufgrund seiner externen Positionierung in der Lage, *Beobachtung zu beobachten*, wohingegen die Bühnenfiguren dies nicht können. Diese grundsätzliche Struktur des *Theaterrahmens*<sup>5</sup> wird durch die "Versuchsanordnung" im *Reigen* potenziert: Dadurch, daß der Zuschauer die formalisierte Struktur des Stückes bald durchschaut, wird er unfeilwilliger Zeuge von Rollenkonzepten und Selbstinszenierungen. Er sieht jeden der Protagonisten mit zwei Partnern und kann durch diesen Kontrastblick feststellen, inwiefern das Verhalten auf das jeweilige Gegenüber abgestimmt wird. Der Zuschauer kann erkennen, wer auf welche Art die Initiative ergreift, wer auf eine Fortsetzung des Liebesverhältnisses hinsteuert, wer die Individualität des gerade Erlebten betont – oder auch, wer auf ein in der ersten Szene einstudiertes Verhalten in der zweiten zurückgreift (oder es modifiziert). Ein eigentlicher "Charakter" der Protagonisten, so wird zunehmend deutlich, läßt sich nicht erkennen; der Identität der Figuren wird ein innerer "Kern" abgesprochen. Das Subjekt ist bei Schnitzler kein *Individuum* mehr – im Sinne des unteilbaren, einen Ganzen – sondern dezentrierte Vielheit, die sich im jeweiligen Gegenüber bildet und spiegelt.

In Schnitzlers früher entstandenem Schauspiel *Liebeliei* sind die Konzepte von *wahrer Liebe* (dem Prinzip einer einzigartigen, allumfassenden Liebe) und *Liebeliei* (dem Prinzip der kurzen, vornehmlich physischen Beziehung ohne emotionale Bindung) noch antagonistisch auf die Protagonisten verteilt. Im Gegensatz dazu ist im *Reigen* eine Spaltung *innerhalb* der Figuren zu beobachten: Obwohl in den Dialogen "wahre Liebe" thematisiert – und mitunter imitiert – wird, ist auf der Handlungsebene das Liebeliei-Konzept vorherrschend. Durch Einwilligung der Zweisamkeit gibt die Frau vor Beginn der jeweiligen Szene bereits ein erstes Zeichen der Zuneigung. Dennoch wäre es verfehlt, wie Erna Neuse davon auszugehen, daß "der elementare Trieb des Geschlechts allen Menschen gemein-

sam ist und der niedrigste gemeinsame Nenner für alle. Jede der Figuren hat in der dargestellten Szene nur den einen Wunsch, diesen Trieb zu befriedigen.“<sup>6</sup> In dem Neuse allen Protagonisten ein gleiches und einziges Anliegen unterstellt, verkennet sie die Ambivalenz von Liebe und Intimität, die hier in aller Abgründigkeit von Schnitzler verhandelt wird.

Zwischen der verbalen und der emotionalen – bzw. der verbalen und der interaktiven – Ebene werden oft Diskrepanzen aufgezeigt, z. B. wenn in Szene IV die junge Frau Emma, nachdem ihr gerade die Mantille ausgezogen wurde, „Adieu“ sagt (82), oder wenn die Körpersprache des Stubenmädchens Marie in Szene III ein „Ja“ signalisiert (durch Seufzer oder ähnliches), wohingegen sie auf verbaler Ebene ein „Nein“ artikuliert. Am Ende des 19. Jahrhunderts ist das Vertrauen in Gebärden geschwunden: die Dechiffrierbarkeit gestischer Zeichen wird ebenso fragwürdig wie die Beteuerung des „Liebens“. Die potentiellen Partner kennen den Code für Intimität bereits vor Beginn ihrer Liebschaft – Roman und Theater sind als Lehrmeister in Liebesfragen bereits Allgemeingut geworden, wie der Verweis auf Stendhals *De l'amour* zeigt. Der Liebescode ermutigt sie geradezu, die entsprechenden Gefühle oder Begehren auszubilden.<sup>7</sup> Gleichzeitig macht Schnitzler wie kaum ein anderer Autor seiner Zeit deutlich, inwieweit die Eindeutigkeit des Codes bereits in Frage gestellt wird. Um ihn noch als signifikant lesen zu können, wird es notwendig, Nebenbedeutungen auszuklammern, indirekt Mitgesagtes zu überhören oder Stereotypes als Singuläres unzuordnen.

An vielen Stellen des *Reigen* werden phrasenhafte Formeln zur Bestätigung von Zuneigung verwendet – die Rede des „Liebhabs“ ebenso wie zahlreiche Einmaligkeitsbekundungen und repetierte Komplimente. Auf die meistens von den Frauen aufgeworfene Frage, ob der Partner sie „lieb hat“, wird in stupenden Gleichmaß geantwortet, „das mußt du doch merken“ (99). Statt verbal ein Gefühl auszudrücken, wird auf die Sprache des Körpers verwiesen; ihr Ungenügen wird wiederum versucht, rhetorisch zu überbrücken. Ein konstantes Verweisen von der einen auf die andere Ebene wird ebenso nötig wie ineffektiv.

Schnitzler verwendet in seinem Werk oft selbstreferenzielle Theatermetaphern, wie das *Spielen einer Komödie* oder *Tragödie* und das „Mitspielen im Weltreiben“.<sup>8</sup> Die Tragik des *Daseins als Schauspieler* – die Notwendigkeit, kontinuierlich Rollen zu spielen und die wahren Bedürfnisse und Bestrebungen zu maskieren – wird insbesondere im Frühwerk ausgiebig thematisiert. In den Erzählungen *Die kleine Komödie* und *Komödiantinnen* beispielsweise inszenieren die Protagonisten nicht nur einzelne Aspekte ihrer Persönlichkeit (wie im *Reigen*), sondern spielen dem Partner eine ganz und gar fremde Persönlichkeit vor.<sup>9</sup> Die Inszenierungsthematik orientiert sich in *Reigen* an der sozialen Stellung der Protagonisten: Wo die gesellschaftliche Situierung niedriger ist, ist die Notwendigkeit zur Selbstinszenierung geringer, was auch an der Länge der Regieanweisungen zu erkennen ist. So beschränkt sich das Stubenmädchen beispielsweise darauf, sich die „Schneckerh“ zu richten (76), bevor sie sich auf die Flitterrei mit dem jungen Herrn einläßt. Als strategisch geplant wird ihr Liebes-

abenteuer erst am Ende der Szene entlarvt, wo die anscheinend verliebte Stimmung durch das Mitnehmen einer seiner Zigarren dekonstruiert wird. Schnitzler deutet damit ihre Berechnung an, die im Gegensatz zu der anscheinenden passiven Hingabe und Übertreibung durch den Mann steht. Ein solches Unterminierendes ‚Gefühls‘ findet sich auch in Szene IV, als Alfred nach Ver-schwinden Emmas trocken resümiert: „Also jetzt hab ich ein Verhältnis mit einer anständigen Frau“ (89) – nachdem er in der Interaktion mit ihr eher hilflos als berechnend wirkte.

Das Rollenhafte des „sozialen Vorspiels“ wird von Schnitzler dadurch betont, daß sich einzelne Protagonisten mit verschiedenen Partnern anders verhalten. So ist beispielsweise das Stubenmädchen dem Soldaten gegenüber eher auf körperliche Distanz bedacht, wohingegen sie bei „Herrn Alfred“ ganz eindeutige Körper-signale sendet. Auch die junge Frau Emma legt sich Alfred gegenüber eine andere *Fassade*<sup>10</sup> zu als in der Szene mit ihrem Mann. Ersterem gegenüber spielt sie eine standesgemäß keusch-sittsame Rolle, z. B. in dem sie ihr fehlendes Mieder als ganz normal charakterisiert und auf eine berühmte Schauspielerin verweist, die auch ‚ohne‘ geht; ihrem Gatten gegenüber ist sie viel gelassener und spöttischer. Der junge Herr stilisiert sich in Szene IV als romantisch-poetischer Liebhaber, der Stendhal zitiert, seine Liebe für Emma als erlittene Passion erfährt und den Regieanweisungen zufolge „traurig“ oder „tief verletzt“ spricht. Dem Stubenmädchen Marie gegenüber verhält er sich sehr viel distanzierter, seine Sprechweise wird durch Anmerkungen wie „sachlich“ oder „einfach“ charakterisiert. Diese Partnergebundenheit im individuellen Rollenverhalten ist jedoch nicht an allen Stellen zu beobachten; insbesondere die Figuren gegen Ende des Stückes (süßes Mädel, Dichter, Schauspieler, Graf) verhalten sich ihren Partnern gegenüber indifferent. Die ‚von Beruf aus‘ theatrale Figuren (Schauspielerin, Dichter) brechen die romantische Inszenierung zudem durch reflektierende Kommentare. Daß beispielsweise das süße Mädel sich mit beiden Partnern *ganz und gar* gleich verhält (sogar ihre Lügen und Einmaligkeitsbekundungen sind nahezu identisch) wird von Schnitzler als ähnlich fragwürdige Liebeskonzeption vorgestellt, wie die chameleonartigen Wandlungen manch anderer Figur: Das süße Mädel geht überhaupt nicht auf die Individualität des Gegenübers ein und stellt somit ebensowenig eine Beziehung her, wie die sich anpassen anderen Protagonisten.

In vielen Szenen wird vor oder nach dem Sex die Frage nach dem „Liebhabs“ aufgeworfen. Diese Umstilisierung des bloß Sinnlichen als ‚Liebe‘ ist – besonders in den Szenen im bürgerlichen Milieu – als Legitimierung für Sexualität zu betrachten. Der Akt diene nicht nur der Triebbefriedigung, sondern entspringe auch einer emotionalen Empathie. Der junge Mann definiert sein sexuelles Ver-sagen als ein „zu lieb“ haben (85); er stellt so Begehren und Lieben als einander ausschließende Prinzipien dar – seine Liebe sei zu rein für die Vermischung der Leiber. Eine Gegenüberstellung von Liebe und Sexualität liegt auch seiner von Stendhal inspirierten Idee der „weinenden Liebenden“ zugrunde, die diese sentimentale Art des Beisammenseins als höchste Intimität erleben (86). Unter diesen

Blickwinkel löst das süße Mädel im Dichter Robert nahezu Liebe aus, wenn er zu ihr sagt, "mein Schatz, mir sind die Tränen nah. Du ergerst mich tief" (111).

Die Theorie des Ehemannes, statt einer konstanten Partnerbeziehung mit seiner Frau, "zehn bis zwölf Liebschaften" miteinander gehabt zu haben (90), reduziert die Liebe vornehmlich auf das erotische Begehren. Luhmann beschreibt für das 20. Jahrhundert eine neue Differenzierung der traditionellen Liebesemanik: Die klassische Opposition *wahre Liebe* (romantische Liebe ohne Sexualität) und *falsche Liebe* (ausschließlich erotisches Interesse) löst sich auf in die neue Semantik *sexueller Beziehungen mit oder ohne emotionaler Bindung*. Der symbiotische Mechanismus sexueller Beziehungen wird somit als eigentlicher Code der Liebe umdefiniert.<sup>11</sup> Diese neue Differenzierung scheint auch auf *Reigen* zuzutreffen. Schmitzler entwirft damit ein Modell, das semantisch gerade erst verfügbar wird. Er *erprobt* im *Reigen* diese radikal neue Beziehungsform, die grundsätzliche Irritationen bewirkt.

Auffällig ist die Andeutung für Nähe oder Distanz mittels der Kennntnis und Unkenntnis von Namen, sowie mit den Anredeformen. Der Soldat schlägt dem Stubenmädchen Marie vor dem Liebesakt das *Du* vor, um Intimität zu markieren, danach fällt er sofort zum *Sie* zurück, um den jetzt vorherrschenden Wunsch nach Distanz anzudeuten. In vielen Szenen fällt der Gebrauch der Du-Form direkt mit der körperlichen Berührung zusammen. Hier markiert die persönliche Anredeform nicht den *Wunsch nach Intimität*, sondern sie wird erst nach dem Überschreiten der körperlichen Barrieren verwendet. Welcher Grad an Intimität den jeweiligen Umschlagpunkt markiert wird bei Schmitzler generell als schichten-spezifisch charakterisiert: Wenn in dem Roman *Der Weg ins Freie* die weibliche Protagonistin ihren Geliebten bereits nach dem ersten Kuß duzen läßt, deutet das auf einen sehr weitgefaßten Begriff von Intimität hin.<sup>12</sup> Im *Reigen* zeigen sich Differenzen zwischen dem bürgerlichen Milieu, wo Emma Alfried ab dem Moment duzt, wo er ihr die Taille aufknöpft, und der Unterschicht, wo Marie das angebotene *Du* des Soldaten erst im Vollzug der sexuellen Vereinigung annimmt (73). Das Duzen ist – wie der Soldat Franz formuliert, "Es können sich gar viele nicht leiden und sagen doch du zueinander" (72) – kein Kennzeichen von Liebe, sondern ausschließlich von forcierter körperlicher Intimisierung. Dies zeigt sich auch in Szene VI, wo der Ehemann Karl kontinuierlich darauf beharrt, daß das süße Mädel ihn duzen soll (90). Wie es scheint, ist sie zu dieser vorweggenommenen Nähe nicht bereit, da sie immer ins *Sie* zurückfällt.

Ähnlich verhält es sich mit der Namensnennung, welche für die Individualisierung der *Person* des anderen steht. Das Stück beginnt damit, daß in Szene I die Dirne Leocadia dem Soldaten nach dem Beischlaf ihren Namen mitteilt. Dies ist für sie anscheinend ein viel intimeres Moment als die körperliche Hingabe. Das Zulassen von Individualität durch Nennung des Namens wird vom Soldaten in der nächsten Szene fortgesetzt, indem er seine neue Partnerin bereits zu Beginn nach ihrem Namen fragt, um ein Interesse an ihrer Person zu bekunden. Gleichzeitig wird deutlich, daß er diese Technik zwar formal einsetzt, ihr eigentlicher Zweck aber dadurch verfehlt wird, daß er verschenktlich einen *fäl-*

*schen Namen* verwendet. Marie hingegen hat sich seinen Namen sofort gemerkt, was darauf hinweist, daß sie ein klares Interesse an ihm als Person hat. Die Nennung der Vornamen wird in Szene III–V, in denen es sich um einander bekannte Protagonisten handelt, fortgeführt. In Szene VI jedoch bleibt das süße Mädel namenlos, wohingegen sie den Namen des Ehemannes mehrmals nennt. Dies ist ein Hinweis darauf, daß Karl keine 'seelische' Nähe zu ihr möchte, sondern sie eher als gesichtslosen "Typ" einordnet – als eines der "bedauerenswerten Wesen" (91). Der Dichter Robert knüpft in Szene VII an die Strategie der Dirne (in Szene I) an, indem er dem süßen Mädel nach dem Liebesakt gesteht, "Ich nenne mich Bieblitz" (110) – was allerdings die beabsichtigte Wirkung verfehlt, da sie den berühmten Dramatiker (dessen Namen er sich borgt) gar nicht kennt. Umgekehrt wird das Prinzip der Individualisierung mittels Namensnennung in Szene VIII, wo die Schauspielerin dem Dichter eine Reihe von Kosenamen gibt, dieser aber auf seinen wirklichen Namen beharrt.

Bereits in *Der Weg ins Freie* heißt es einschränkend, daß "das Individuelle doch nicht vollkommen aus der Welt zu leugnen" sei.<sup>13</sup> Im *Reigen* jedoch wird personale Identität<sup>14</sup> aufgrund der zyklischen Struktur des Stückes und der ständigen Wiederholung stereotyper Wendungen und Handlungen grundsätzlich in Frage gestellt. Die Protagonisten sind bemüht, dieser Reperetierbarkeit und Austauschbarkeit entgegenzuwirken. Es lassen sich dabei verschiedene Konzepte festhalten.

Die Tendenz zur Betonung des Singulären ist bei den Figuren im bürgerlichen Milieu ausgeprägter als im Künstlermilieu und in der Unterschicht. Dies zeigt sich u. a. an der größeren Länge der Szenen und an den dort differenzierter beschriebenen Räumen, welche wiederum Individualität symbolisieren. Weiterhin tendieren die bürgerlichen Protagonisten durch Einbeziehung von Vergangenheit und Zukunft in den Diskurs und durch den Verweis auf gemeinsame Erlebnisse (z. B. Rendezvous im Freien, Industrielienball und eine Veranstaltung bei 'Lobheimers' in Szene IV) mehr zur Historisierung ihrer Beziehung. Durch Detailbeschreibungen werden den Protagonisten des bürgerlichen Milieus von Schmitzler mehr persönliche Eigenarten attribuiert – so das sexuelle Versagen des jungen Herrn oder ein von ihm bemerktes Unglücklichsein Emmas in Szene III. Die junge Frau nimmt diese Beobachtung erstaunlicherweise "erfreut" an (84), was andeutet, daß sie sich durch diese Wahrnehmung von ihm in ihrer Einzigartigkeit erkannt und akzeptiert fühlt. In dieser Szene zeigt sich ein weiteres Moment von Individualisierung auch an der mehrfachen gegenseitigen Namensnennung vor dem Liebesakt, als Zeichen für ein – temporäres – Bewußtsein der Einzigartigkeit des Partners.

Andere 'Minimalkonzepte' von Singularität finden sich in dem bescheidenen Wunsch des Stubenmädchens, die einzige Geliebte für diesen Abend zu sein, indem sie vom Soldaten anschließend nach Hause gebracht wird, denn "es ist gar nicht so weit" (74), oder im Dialog zwischen den Eheleuten, wo der Ehemann sagt, daß er seine Frau "so lieb" hat, wie in der ersten Nacht (95). Der Gatte unternimmt so den Versuch, das Singulär-Einzigartige – ihre Hochzeitsnacht – zu

wiederholen. Auch der Graf, der es am morgen danach als "beinahe ein Abenteuer" (132) empfunden hätte, wenn er Leocadia bloß auf die Augen geküßt hätte, und somit die *romantische Liebe* paradoxerweise in das Milieu der Prostituierten verlegt, möchte die Begegnung auf diese Weise dem Strom des Immergleichen entreißen. Doch auch diese Hoffnung stellt sich kurz darauf als Trugschluß dar, da er sehr wohl, allerdings im bewußtlosen Alkoholrausch, mit Leocadia intim geworden war, wie sie ihm dann unumwunden mitteilt.

Ein weiterer Versuch des Grafen, seine erotischen Abenteuer zu individualisieren, ist die Eigenart, sie nur zu bestimmten Tageszeiten zuzulassen (125) – indem er also in der *Inszenierung Liebe* einen bestimmten Rahmen setzt. Diese in Szene IX eingeführte individualisierende Eigenschaft des Grafen wird in der darauffolgenden unterminiert, indem ihm die Dirne aus ihrem reichen Erfahrungsschatz mitteilt, es gäbe "viele Männer, die in der Früh nicht aufgelegt sind" (131). Der junge Herr entwickelt das Konzept, immer einen neuen Typ Frau zu verfolgen, um das Gefühl des *ersten Mals* zu konservieren. Während er in Szene III ein Stubenmädchen verführt, verweist die "Schildkrotharnadel" in Szene IV darauf, daß er inzwischen ein weiteres Abenteuer mit einer Frau erlebte, die anscheinend – im Gegensatz zur jungen Frau, die er als neuartige Liebeserfahrung kennzeichnet (79) – nicht verheiratet war. Da er mit dieser Frau ebenfalls in seinem *nidas amoris* war, ist anzunehmen, daß es sich nicht erneut um eine Bedienstete (wie in Szene III) handelte, für die ein solcher Aufwand nicht nötig wäre. Die junge Frau ihrerseits bedarf in Szene IV für ihre Konzeption von Exklusivität die – nicht der Wahrheit entsprechende – Bestätigung Alfreds, die erste zu sein, die hier von ihm verführt wird (83).

Das Formprinzip des Stückes widerlegt durch seine zyklische Struktur den Anspruch der Figuren auf einzigartige und singuläre Erlebnisse von Grund auf. Dieses destruierende Moment wird durch zahlreiche Hinweise auf vergangene und zukünftige erotische *Tête-à-têtes* unterstützt, z. B. durch die Haarnadel in Szene IV, das Verwechseln der weiblichen Vornamen in Szene II, oder die bildliche Umsetzung der Reigen-Metapher am Ende der gleichen Szene, in welcher der Soldat das vorher mit dem Stubenmädchen erprobte Schema zur Erreichung von Intimität mit einer neuen Partnerin fortsetzt. (Daß diese eine "alte Bekannte" (72) seines Freundes ist, spricht für sich.) Auch der Gatte, der hoffte, bei dem süßen Mädel durch sein ihr-in-den-Straßen-nachgehen einen Eindruck hinterlassen zu haben, täuscht sich, denn ihr "gehn gar viele nach": Sogar der Mann ihrer eigenen Kusine ist ihr kürzlich "nachg'stiegen", ohne sie jedoch zu erkennen (97).

Da sich die Protagonisten oft im Dunkeln näherkommen, bleiben sie tendenziell anonym und gesichtslos füreinander. Das Stubenmädchen thematisiert in Szene II ein Angstgefühl im Dunkeln. Dies ist Zeichen ihrer emotionalen Isolation, sie fühlt sich nicht mit dem Soldaten verbunden, sondern entfremdet und allein. Auch ihr Wunsch, beim Liebesakt sein Gesicht zu sehen und seine Antwort "A was – G'sicht. . ." (73), ebenso wie seine Weigerung in Szene I, seinen Namen preiszugeben (71), verweisen auf die Anonymität des Aktes für den Sol-

daten. Im Gegensatz dazu bedeckt der junge Herr in Szene IV das Gesicht der jungen Frau – nachdem die zwei Schleier es schließlich preisgeben – "mit heißen Küssen" (82).<sup>15</sup>

Weiterhin zeigt sich die Tendenz zur Entindividualisierung an der Verwendung von wiederkehrenden sprachlichen Wendungen, wie der Frage nach dem "Lieber haben", den austauschbaren Keuschheitsbekundungen der Frauen oder den floskelhaften Komplimenten. So bezeichnet der Dichter beispielsweise beide Szenepartnerinnen mit der offensichtlich diffamierenden, von ihm aber als Kompliment gemeinten Phrase "du bist die heilige Einfalt" (111/114). Auch in seinen Pauschalierungen wie "Ah, das ist so schön, wenn ihr dumme seid" (107), zeigt sich diese Tendenz. Der Soldat willigt in Szene I erst in ein Liebesabenteuer ein, nachdem die weibliche Protagonistin auf ihren Status als Prostituierte verweist, d. h. ihn auf das Auswechselbarkeitsprinzip aufmerksam macht. Die Bedeutungslosigkeit des individuellen Liebesaktes, der über seinen momentanen Rausch hinaus keinerlei Signifikanz besitzt, zeigt sich z. B. in Szene X, in welcher der Graf nicht einmal erinnert, ob es überhaupt dazu kam.

Der Ehemann klassifiziert zwei Frauentypen: "anständige Frauen" und "arme Geschöpfe" (91f). Diese Typisierung wird bereits im Vollzug seiner Rede als lächerlich entlarvt: Der Zuschauer weiß bereits, daß seine Frau ihm untreu ist. Daß dieses Unterminieren eines männlichen Liebeskonzeptes durch eine Frau stattdiffer, ist kein Einzelfall: In Schnitzlers Werk dozieren oftmals Ehemänner über Liebestheorien und Lebensphilosophien, wohingegen ihre Frauen diese unterlaufen. So auch im *Zwischenspiel*, wo das theoretische Konzept des Ehemannes, eine offene Ehe zu führen, schließlich von seiner Frau in die Tat umgesetzt wird und so dann doch einen Konflikt initiiert.<sup>16</sup> Im *Reigen* widerlegt der Gatte seine klassifizierende Typisierung im Grunde selbst, indem in Szene IV genau die Promiskuität des süßen Mädels, die er seiner Frau gegenüber diffamierte, ihn nun erotisiert.

Eine ausschließliche Zweierbeziehung wird auch vom Stubenmädchen verworfen. Während Marie in Szene II den Soldaten als Partner für eine engere Bindung ersehnt, ist sie in der darauffolgenden Szene diesem nun entstandenen dauerhaften Verhältnis bereits überdrüssig und läßt sich daher von dem Sohn ihrer Herrschaft verführen. Auch das süße Mädel bricht durch ihr Verhältnis mit dem Dichter ein dem Ehemann zuvor gegebenes Versprechen der Ausschließlichkeit: Der junge Mann gesteht der jungen Frau in Szene IV, daß er sie "anbelei". Ihre anschließende Frage, wievielen Frauen er das schon sagte, beantwortet er mit "seit ich Sie gesehen, niemandem" (81) – was für sich selbst spricht.

Der diskursive Kennzeichnung des Liebesaktes nur durch eine Reihe Bindestriche ist jegliche Individualität genommen. Der Beischlaf – so scheint es – ist immer gleich und auswechselbar. In einzelnen Szenen ist andeutungsweise zu erfahren, wie es denn war; so schwärmt Alfred in Szene IV vom "Himmel" (87), Robert in Szene VII von "überirdischer Selbigkeit" (110), und die Schauspielerin sagt in Szene VIII, es sei doch "schöner als in blödsinnigen Stücken zu spielen" (117). Leocadia hingegen bekennet in Szene I, "auf der Bank wärs schon besser

gewesen“ (70). Diese divergierenden Kommentare machen deutlich, daß es nur die subjektive Empfindung *eines* Protagonisten ist; es findet kein gemeinsames Erleben und kein wirklicher Austausch statt.

Glückskonzepte werden vornehmlich von den männlichen Protagonisten geäußert. So ist für den jungen Herrn das einzige Glück „einen Menschen finden, von dem man geliebt wird“ (84). Auffällig ist die Einseitigkeit: Zum einen spricht er nicht davon, daß er sich selbst emotional involvieren möchte, zum anderen verweist sein Wunsch auf die *doppelte Kontingenz* (Luhmann) – jene Unwahrscheinlichkeit, daß beide Partner zugleich und im gleichen Maße lieben. Diese Ungleichzeitigkeit zeigt sich darin, daß in vielen Szenen eine Figur Signale emotionaler Zuneigung setzt, wohingegen die andere ein rein erotisches Interesse bekundet. Der Dichter definiert Glück als „sich einfach leben spüren“ (112); auch er geht also von einer subjektiven Einseitigkeit des Gefühls aus, jedoch im Gegensatz zum jungen Herrn, von sich als dem Empfindenden. Für ihn wäre das Ideal, um seiner selbst willen, anstatt wegen seines Ruhmes, geliebt zu werden. Auch dies ist eine ich-zentrierte Konzeption, die nicht von einer dualistischen Beziehung ausgeht. Der Graf spricht davon, daß es Glück – wenn überhaupt – nur im Rausch der Gegenwart gäbe (122). Es ist insbesondere diese Figur, die in den letzten Szenen des *Reigen* den Glücksbegriff thematisiert, was von Schnitzler als programmatisch zu verstehen ist: Nachdem er in vielen Szenen deutlich machte, was das ‚Kleine‘, bloß impressionistische und oftmals unteilbare Glück der Protagonisten ist, wird selbst dies gegen Ende des Stückes zur Diskussion gestellt.

Der Exzeß der Liebe bedingt ihre Kürze. Die Maßlosigkeit gilt traditionell als Zentralthese des Codes, da maßvolles Verhalten in der Liebe als Leidenschaftslosigkeit und damit als Manko gewertet wird. Dieses reflexive Zeitbewußtsein wird in den Liebediskurs insofern eingebaut, als daß das Schwören von Dauer ausschließlich für den Moment Gültigkeit besitzt.<sup>17</sup> An verschiedenen Stellen im *Reigen* finden sich Verweise auf die Kürze des Lebens, welche ein gesteigertes Drängen nach Intimität bedingt. In nahezu jeder Szene wird nach der Uhrzeit gefragt oder darauf hingewiesen, daß eine Figur nicht viel Zeit hat. Wie Neuse darlegt, wird in *Reigen* oft ein Mangel an Zeit als movens für den überrett statfindenden Liebesakt genannt.<sup>18</sup> So sagt Alfred in Szene IV, um die junge Frau zu Intimitäten zu bewegen: „Das Leben ist so leer, so nichtig – und dann – so kurz – so entsetzlich kurz!“ (84). Die Dirne verweist in Szene I darauf, daß selbst die nahe Zukunft gänzlich ungewiß ist: „Wer weiß, ob wir morgen nochs Leben haben“ (70). In beiden Fällen löst dieser Hinweis den Beginn eines erotischen Verhältnisses aus.

Um der Kürze und Instabilität von Liebe entgegenzuwirken, versuchen viele Protagonisten Konstanz durch Wiederholung zu erreichen: Da die *Inkonstanz des Objekts* bewußt ist, wird der Versuch unternommen, *Konstanz des Gefühls* zu erreichen.<sup>19</sup> So sieht der Soldat eine Ähnlichkeit zwischen dem Stubenmädchen und „Kathi“, einer früheren Geliebten – möglicherweise die gleichnamige Schwester des süßen Mädels (100). Auch sucht er mit dem Liebesakt in Szene II

anscheinend eine Wiederholung der vorangegangenen Erfahrung mit Leocadia, da diese sich durch gleiche äußere Umstände (durch große Eile, den Ort im Freien und die Dunkelheit) auszeichnet. Das Wiederaufsuchen eines Ortes früherer erotischer Begegnung wird auch von der Schauspielerin zur Erreichung von Empfindungskontinuität verwendet: Sie war bereits vor ihrem Ausflug mit dem Dichter Robert mit „Fritz“, einem früheren Geliebten, in dem Landgasthof (114). Auch daß der Dichter mit beiden Frauen exakt die gleiche Koseformel verwendet, deutet auf ein Bemühen, seine Imago der Partnerin unabhängig vom Wechsel der Person aufrechtzuerhalten. Ähnliches gilt für das süße Mädel, welches im Gesicht des Ehemannes ihren damaligen Bräutigam Karl wiederfindet. Der Graf entdeckt im Gesicht der Dirne ebenfalls das Konterfei einer anderen Frau (130), was ein sentimentales Interesse an ihr auslöst. Diese projektiven Verknüpfungen überdecken zum einen die Trauer über den Verlust vergangener Lieben, gleichzeitig dienen sie auch der instantiellen Vertrautmachung eines unbekanntem Gegenübers, indem sie dessen Fremdheit bannen. Die Spanne bis zum Übertreten körperlicher Schranken wird durch diese *Familiarisierung* eklatant verkürzt.

Ein anderer Weg zur Verlängerung des Liebens ist der Versuch des Ehemannes, durch immer neue „Liebesaffären“ mit seiner eigenen Frau Kontinuität zu erreichen: „Hätten wir gleich die erste bis zum Ende durchgekostet, hätte ich mich von Anfang an meiner Leidenschaft für dich willenlos hingeeben, es wäre uns gegangen wie den Millionen von anderen Liebespaaren. Wir wären fertig miteinander“ (90). Liebe wird von ihm nicht als erlittene Passion, sondern als der bewußten Kontrolle unterworfenen Akt definiert, was im diametralen Gegensatz zu ihrer Codierung steht. Aufgrund seiner Temporalstruktur erzwingt der Liebescode eigentlich eine Trennung von Liebe und Ehe: Da Liebe durch Inkonstanz und Kürze codiert ist, steht sie im Gegensatz zur Institution Ehe, die Dauer und Konstanz symbolisiert.<sup>20</sup> Der Versuch des Ehemannes, die Gefühlsintensität intellektuell zu steuern mündet daher als ein Versuch des Aufbaus von Sicherheit an, welcher von vornherein zum Scheitern verurteilt ist. Die Zweifel an diesem Modell anmelden die Replik der Ehefrau, „Wenn es aber... bei mir anders wäre“ (90), unterstützt – neben ihrer Untreue – den Illusionscharakter seines Modells.<sup>21</sup>

In die Liebe wird ein reflexives Zeitbewußtsein eingebaut, so daß das in der Gegenwart Erlebte bereits der Vergangenheit zugeordnet wird. So gesteht der Dichter dem süßen Mädel: „in einem gewissen Sinne hab ich dich schon vergessen“ (109) – obwohl sie doch neben ihm liegt. Der junge Herr spricht bereits zu Beginn des Rendezvous mit der jungen Frau von einer „süßen Erinnerung“ (82), und die Schauspielerin sagt zum Grafen *sofort* nach dem Liebesakt: „Ich bitte sich zu erinnern, Herr Graf, ich bin soeben ihre Geliebte gewesen“ (126). In *Reigen* gelingt es den Protagonisten bloß für den Moment, Einmaligkeit und Individualität zu schaffen, um der verhängnisvollen, vernichtenden Zeit entgegenzuwirken. Es gibt, wie Fritz Lobheimer in *Liebelel* sagt „vielleicht Augenblicke, die einen Duft von Ewigkeit um sich sprühen...“<sup>22</sup> Das ist die einzige, die wir verstehen können, die einzige, die uns gehört...<sup>22</sup>

Es entsteht das Bewußtsein einer Differenz zwischen Erleben und Handeln. Ein gemeinsames Empfinden mit dem Partner wird, genauso wie ein bloßes *Kennen* dieser Empfindungen des Anderen, zunehmend unmöglich. Die Erkenntnis der Unteilbarkeit von innerem Erleben ist eine der Hauptthesen, die im *Reigen* verhandelt werden. Sie führt dazu, daß der Dichter in Szene VIII feststellt, daß Liebe überhaupt nicht bewiesen werden kann, auch nicht durch sexuelle Hingabe (118). Betont wird die Illusion des Kennens der innersten Gefühle des Partners auch durch die Behauptung des Ehemannes, "Lügnerrinnen liebt man nicht. . . . Man liebt nur, wo Reinheit und Wahrheit ist" (94). Der wahre Charakter seiner Frau bleibt ihm notwendig verborgen – sonst könnte er sie auch nicht lieben. Während sie Alfred gegenüber behauptet, sie könne nicht lügen (88), stellt sich dies als ebenso unwahr heraus, wie das "Lieben" ihres Mannes, das auf einer Verkennung des ihm vermeintlich am nächsten stehenden Menschen beruht.

Der Graf stellt gegen Ende des Stückes fest, "gerade die Sachen, von denen am meisten g'recht wird, gibt's nicht. . . . zum Beispiel die Liebe" (122). Sie ist vielmehr eine Sache der Einbildungskraft: "Wenn man dran glaubt, ist immer eine da, die einen gem hat" (123), resümiert er nüchtern. In *Der Weg ins Freie* ist dieses selbstreflexive Bewußtsein des Illusionscharakters der Liebe ähnlich formuliert: "eine gute Gewißheit in Liebessachen ist bestenfalls ein Rausch"<sup>23</sup>. Wenn Rolf-Peter Janz und Klaus Laermann behaupten, daß den rotierenden Reigen einzig "befriedigende menschliche Beziehungen zum Stillstand bringen könnten",<sup>24</sup> so verkennen sie Schnitzlers Analyse der Unmöglichkeit von Liebe als einem vereinennden, die Isolation überwinnenden Gefühl, und damit die Kernaussage des Stückes: "Stattd Geliebte sollte man nicht Bekannte sagen. . . . sondern Unbekannte"<sup>25</sup> – so Friedrich Hofreiter's ermühter Kommentar in *Das weite Land*. Schnitzlers radikale Zeitdiagnose mündet in diese paradoxale Verknüpfung von Intimität und Anonymität, in der sich Liebende als Fremde gegenüberstehen und sich bloß maskiert begegnen.

### Humboldt-Universität

#### ANMERKUNGEN

1. Arthur Schnitzler, *Tagebuch 1893–1902* (Wien: Österreichische Akademie der Wissenschaft, 1989) 328.
2. Niklas Luhmann, *Liebe als Passion: Zur Codierung von Intimität*, 5. Aufl. (Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1982).
3. Daß es Schnitzler beim *Reigen* um eine mikroskopisch genaue Bestandsaufnahme jener zwischenmenschlichen Verhältnisse ging, die seine Zeit kennzeichnen, deutet er in einem Brief an Giampero vom 13.09.1912 an. Er spricht darin von einer "Szenenreihe, die vollkommen undruckbar ist, literarisch auch nicht viel heißt, aber nach ein paar hundert Jahren ausgegraben, einen Teil unserer Kultur eigenentlich beleuchten würde." Arthur Schnitzler, *Briefe 1875–1912*, hrsg. v. Therese Nickel und Heinrich Schnitzler (Frankfurt a. M.: Fischer, 1981).
4. Das Stubennädchen weiß beispielsweise die Anzahl der Tänze, die der Soldat mit einer gewissen blonden Frau tanzt. Arthur Schnitzler, *Reigen, Das dramatische Werk*, Bd. 2 (Frankfurt a. M.: Fischer, 1978) 71. *Reigen* wird im Folgenden im Haupttext durch Seitennummerierung zitiert.
5. Erving Goffman, *Frame Analysis: An Essay on the Organisation of Experience* (New York: Harper and Row, 1980).

6. Erna Neuse, "Die Funktion von Motiven und stereotypen Wendungen in Schnitzlers 'Reigen'" *Monatshefte* 64 (1972) 358.
7. Vgl. Luhmann 9, 23, 92.
8. Arthur Schnitzler, *Der Weg ins Freie* (Frankfurt a. M.: Fischer, 1990) 40.
9. Vgl. zur Inszenierungsthematik auch allgemein: Klaus Kilian, *Die Komödien Arthur Schnitzlers: Sozialer Rollenzwang und kritische Ethik* (Düsseldorf: Bertelsmann, 1972).
10. Vgl. Goffmans soziologische 'theatermetaphorik': Erving Goffman, *The Presentation of the Self in Everyday Life* (Woodstock: Overlook, 1973).
11. Die soziologische Systemtheorie geht von verschiedenen zentralen Subsystemen innerhalb der menschlichen Kommunikation aus, die sich mit Beginn der modernen Gesellschaft und einem sich entwickelnden Rollenbewußtsein des Individuums ausdifferenzieren. Diese sogenannten *Medien-codes*, die den unterschiedlichen sozialen Rollen entsprechen, binden sich aspekthaft an die psychophysische Individualität des Menschen und formen so die *sympiotischen Mechanismen*. Für Liebe ist dies die Sexualität. Vgl. Luhmann 201.
12. Schnitzler, *Der Weg ins Freie* 82.
13. Schnitzler, *Der Weg ins Freie* 79.
14. Vgl. zum Begriff der personalen Identität: Lothar Krappmann, "Neuere Rollenkonzepte als Erklärungsmöglichkeit für Sozialisationsprozesse," *Seminar: Kommunikation, Interaktion, Identität*, hrsg. v. Manfred Anwärter, Edith Kirsch und Klaus Schröter, 2. Aufl. (Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1976) 316.
15. Daß der Wunsch nach genauer Identifizierung des Gegenübers auch berechtigten Ängsten nach möglicher Übertragung von venerologischen Krankheiten (insbesondere der Syphilis) entspringt, zeigt Laura Oltz, "The Language of Infection: Disease and Identity in Schnitzler's *Reigen*," *The Germanic Review* 70 (1995): 65–75.
16. Arthur Schnitzler, *Zwischenenspiel, Das dramatische Werk*, Bd. 4 (Frankfurt a. M.: Fischer, 1978).
17. Vgl. Luhmann 32, 83 und Dietrich Schwanitz, *Systemtheorie und Literatur: Ein neues Paradigma* (Opladen: Westdeutscher Verlag, 1990) 200.
18. Neuse 359.
19. Vgl. Luhmann 72.
20. Luhmann 95f.
21. Johanna Bossinade nimmt diese Replik zum Ausgangspunkt für ihre feministische Analyse der divergierenden Begehren von männlichen und weiblichen Figuren im *Reigen*: Johanna Bossinade, "Wenn es aber. . . bei mir anders wäre" Die Frage der Geschlechterbeziehungen in Arthur Schnitzlers 'Reigen', *Aufsätze zur Kunst und Literatur der Jahrhundertwende*, hrsg. v. Gerhard Kluge (Amsterdam: Rodopi, 1984) 273–328.
22. Arthur Schnitzler, *Liebelein, Das dramatische Werk*, Bd. 1 (Frankfurt a. M.: Fischer, 1978) 252.
23. Schnitzler, *Der Weg ins Freie* 154.
24. Rolf-Peter Janz und Klaus Laermann, *Arthur Schnitzler: Zur Diagnose des Wiener Bürgertums im Fin-de-Siècle* (Stuttgart: Metzler, 1977) 73.
25. Arthur Schnitzler, *Das weite Land, Das dramatische Werk*, Bd. 6 (Frankfurt a. M.: Fischer, 1979) 44.