DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

Archiv der Schaulust

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

Verfasser
Thomas Arzt

angestrebter Akademischer Grad
Magister der Philosophie (Mag. Phil.)

Wien, März 2011

Studienkennzahl lt. Studienplan A-317
Studienrichtung lt. Studienplan Theater-, Film- und Medienwissenschaft
Betreuerin Dr. Birgit Peter
Für Nina, die nie aufgehört hat, daran zu glauben, dass ich
diese Arbeit schreiben werde; die mir liebevoll und hartnäckig
stets Unterstützung und Antrieb gab; und der ich ebenso liebevoll
und hartnäckig immer meine Texte anvertrauen will.
Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung.....................................................................................................................3

2. Abgrenzungen des Forschungsfelds...........................................................................8
   2.1. Wissenschaftliche Reigen-Rezeption.................................................................8
   2.2. Künstlerische Reigen-Rezeption.......................................................................12
   2.3. Theaterwissenschaftliche Freud-Forschung.......................................................15
   2.4. Bemerkungen zur Schnitzler-Freud-Forschung..................................................19

3. Theorien zu Theater und Schaulust.........................................................................23
   3.1. Überblick zum Lustbegriff.................................................................................23
   3.2. Einführung in Sigmund Freuds Lusttheorie.......................................................24
   3.3. Relativierung und Erweiterung von Freuds Lustbegriff......................................26
   3.4. Schaulust als Teil eines „modernen“ Zuschauerbegriffs.....................................29

4. Theorien zu Theater und Archiv..............................................................................32
   4.1. Überblick zum Archivbegriff.............................................................................32
   4.2. Grundlagen zur Gedächtnistheorie bei Sigmund Freud.....................................33
   4.3. Das Freudsche „Archivübel“ bei Jaques Derrida..............................................37
   4.4. Der Archivbegriff als theaterwissenschaftliche Kategorie.................................39

5. Die Schaulust am Reigen in Wien 1921..................................................................43
   5.1. Schaulust im Theaterbetrieb um 1920...............................................................43
   5.2. Kalkül der Schaulust im Reigen-Geschäft.........................................................46
   5.3. Zensuren der Schaulust im Reigen-Akt.............................................................50
   5.4. Schaulust im „männlichen Blick“ auf den Reigen ............................................55
5.5. Medialisierung der Schaulust

5.6. Sublimierung der Schaulust

5.7. Skandalisierung und Verbot der Schaulust

6. Der Reigen als „Archiv der Schaulust“

6.1. Kulturpolitische Erinnerungsrahmen

6.2. Sozioökonomische Erinnerungsrahmen

6.3. Theaterästhetische Erinnerungsrahmen

6.4. Psychohygienische Erinnerungsrahmen

6.5. Performative Erinnerungsrahmen

7. Zusammenfassung

8. Quellenverzeichnis

8.1. Literaturverzeichnis

8.2. Archivquellen und Zeitungen

8.3. Abbildungen

8.4. Film- und Theaterproduktionen

9. Anhang

9.1. Abstract (Deutsch)

9.2. Abstract (English)

9.3. Lebenslauf
1. Einleitung


---


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

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

---


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

---

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


---

2. Abgrenzungen des Forschungsfelds


2.1. Wissenschaftliche Reigen-Rezeption


---

gerade in der Literaturwissenschaft lange Zeit tabuisiert oder künstlerisch abgewertet.\(^{19}\)


28 Ebd. S.128.

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


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


29 Ebd. S.134. HV im Orig.
30 Ebd. S.110-115.
31 Ebd. S.139. HV im Orig.
2.2. Künstlerische Reigen-Rezeption


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

2.3. Theaterwissenschaftliche Freud-Forschung


45 Ebd. S.50.


Es lohnt sich, diesen Abschnitt etwas ausführlicher nachzulesen, da hier Freuds Zugang zum Theater sehr deutlich wird. Freud schreibt 1920:

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

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

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

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

---

57 Ebd. S.223.
60 Freud, Jenseits des Lustprinzips, S.13. HV im Orig.

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

---

61 Ebd.
62 Ebd. S.15.
64 Freud, Jenseits des Lustprinzips, S.15.
65 Mannoni, Das Spiel der Illusion, S.25.
2.4. Bemerkungen zur Schnitzler-Freud-Forschung


71 Schnitzler, Tagebuch vom 1. April 1921, S.164.
sen ein und begleitet ihn anschließend beim Heimweg. Schnitzler schreibt in sein Tagebuch: „Das Gespräch wird wärmer und persönlicher; – über Altern und Sterben; – er gesteht mir gewisse Solneßgefühle ein (die mir völlig fremd sind)” . Der gemeinsame Spaziergang wirkt wie eine erst spät beginnende Lösung von einem möglichen Konkurrenzbild, das beide voneinander getrennt haben mag. Henrik Ibsens Theaterstück Bau-
meister Solneß, das vom Erfolgsstreben und der Lebenslüge eines alternierenden Architekten erzählt, wird dabei zum Spiegel für Freud, der auf sein eigenes Leben und Schaffen zurückblickt. Schnitzler vermerkt, einen ebensolchen wehmütigen Blick auf die Vergangenheit nicht zu haben. Die Tatsache, dass er sein Leben akribisch notiert und niederschreibt, zeugt vom Gegenteil. Im schriftlichen Festhalten seiner Erinnerungen steckt eine manische Angst vor dem eigenen Vergessen und auch eine Angst vor dem Vergessen-Werden. Abgesehen von einer ihm zuzuschreibenden Eitelkeit liest sich Schnitzlers Tagebuch als Überlieferung einer „Erinnerungswut“.


Die Gewissheit, mit der Freud vom Potential des Unbewussten sprach, teilte Schnitzler

---

74 Ebd. S.19.
75 Ebd.

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

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

78 Fliedl, Poetik der Erinnerung, S.29.
79 Schnitzler, Reigen, S.69.
80 Ebd. S.82.
81 Ebd. S.87.
82 Ebd. S.95.
83 Ebd. S.99.
84 Ebd. S.109.
entschwindet seine Erinnerung. „Ich bitte sich zu erinnern“, sagt die Schauspielerin in der neunten Szene zum Graf, „ich bin soeben Ihre Geliebte gewesen.“ Der Graf darauf: „Ich werds nie vergessen!“


---

85 Ebd. S.126.
86 Ebd. S.130.
3. Theorien zu Theater und Schaulust

3.1. Überblick zum Lustbegriff


\(^8\) Ebd. S.553-554.
\(^9\) Ebd. S.555-557.
\(^10\) Ebd. S.558-559.
\(^12\) Ebd. S.563-564.


3.2. Einführung in Sigmund Freuds Lusttheorie


94 Ebd.
95 Ebd. 308-309.
96 Freud, Jenseits des Lustprinzips, S.4.


---

98 Ebd. S.68-69.
99 Ebd. S.110-112.
100 Ebd. S.78-79.

3.3. Relativierung und Erweiterung von Freuds Lustbegriff


---

102 Ebd. S.326-349.
103 Ebd. S.325.


109 Ebd. S.17.
110 Ebd.
111 Ebd. S.19.
112 Ebd. S.256-257.
Wurmser definiert Theatophilie als „das Verlangen zuzuschauen und zu beobachten, zu bewundern und sich faszinieren zu lassen“ sowie „Vereinigung und Meisterung oder Beherrschung durch aufmerksames Sehen zu erzielen.“ Delophilie, von gr. „deloûn“ („zeigen, offenbaren, enthüllen, ausdrücken, zur Schau stellen“) ist das „Verlangen, sich auszudrücken und andere durch Selbstdarstellung (self-exposure) zu faszinieren, sich ihnen zu zeigen und sie zu beeindrucken“ wie auch „mit dem anderen durch Kommunikation zu verschmelzen.“


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

3.4. Schaulust als Teil eines „modernen“ Zuschauerbegriffs


\textsuperscript{118} Ebd. S.46-47.


119 Im Weiteren als J. Lehmann bezeichnet, um nicht mit dem zuvor genannten Hans-Thies Lehmann verwechselt zu werden.
121 Ebd. S.17.
122 Ebd. S.23.
123 Ebd. S.39.
4. Theorien zu Theater und Archiv

4.1. Überblick zum Archivbegriff


---

[125] Ebd. S.12.
[126] Ebd.
[129] Ebd. S.111.
4.2. Grundlagen zur Gedächtnistheorie bei Sigmund Freud


133 Ebd. S.42.
134 Ebd.
nur ein „Back-Up-System“. Für Freud wird das Unbewusste zur eigentlichen Basis individueller Gedächtnisprozesse. In *Jenseits des Lustprinzips* spricht er von Erinnerungen, die im Unbewussten „Dauerspuren als Grundlage des Gedächtnisses“ hinterlassen.\(^{136}\)


\(^{138}\) Ebd. S.5.

\(^{139}\) Ebd. S.7.

\(^{140}\) Ebd. S.25.
chens, heißen wir traumatische.“


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


Was der Organismus in seiner „triebhaften Natur“ speichert, verweise damit auf einen vergangenen Zustand, den er immer aufs Neue anstrebe.


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

145 Ebd. S.24-25.
146 Ebd. S.38.
147 Ebd. S.39.
148 Ebd. S.40. HV im Orig.
149 Ebd. S.44.
150 Ebd. S.44-45.

4.3. Das Freudsche „Archivübel“ bei Jaques Derrida


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


154 Ebd. S.14.
155 Ebd. S.35. HV im Orig.
destriebs“ in Sinne Freuds.\textsuperscript{156} Derrida schreibt: „Mit Sicherheit gäbe es ohne die radikale Endlichkeit, ohne die Möglichkeit eines Vergessens, das sich nicht nur auf die Verdrängung beschränkte, kein Begehren nach einem Archiv.“\textsuperscript{157} In anderen Worten: Erst dadurch, dass Menschen vergessen, müssen sie sich erinnern. Insofern ist der Mensch unausweichlich „dem Archiv verschrieben“, wie der deutsche Titel von Derridas Archiv-Text formuliert.

4.4. Der Archivbegriff als theaterwissenschaftliche Kategorie


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

\textsuperscript{156} Ebd. S.20-26.
\textsuperscript{157} Ebd. S.26 u. S.40.

159 Ebd. S.21-22.
162 Ebd. S.242.


---

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


166 Kreuder, Formen des Erinnerns, S.186.
167 Ebd. S.177, Fußnote.
Die Suche nach dem Skandalösen am Reigen setzt im zentralen Ereignis an, welche die Erinnerung an das Stück unwiderruflich geprägt hat. Der „Reigen-Skandal“ in Wien 1921 spielte sich auf verschiedenen Ebenen ab, von denen die kulturpolitische Hetze die offensichtlichste, aber nicht die einzige ist. Im Folgenden sollen diese Ebenen mittels historiografischer Aufführungsanalyse, die den Reigen als exklusives Theaterereignis innerhalb der Theaterpraxis der 1920er Jahre begreift, ersichtlich werden. Die Schaulust, die sich auf Seiten der Befürworter wie auch der Gegner zeigt, folgt bestimmten gesellschaftlichen Rahmenbedingungen, die es zu benennen gilt. Das vermeintlich klare Bild der politischen Intrige um den Reigen verschwimmt sukzessive in einer Unschärfe des Skandalösen.

5.1. Schaulust im Theaterbetrieb um 1920


169 Ebd. S.34.
Tanzästhetiken und ein patriarchaler Voyeurismus. Gleichzeitig mit einer einhergehenden sexuellen und moralischen Freiheit steht ein kalkuliertes Geschäft mit Sensation und Skandal an der Tagesordnung. Viele Theater setzen auf Exklusivität, preisen Schauspielstars an und orientieren sich stark am Mehrheitsgeschmack, um wirtschaftlich zu überleben.

schauen“ offenbare sich seine „Unkultur“.

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


Der aufklärerische Gestus Guttmans zeigt sich in seinem theaterverständnis. Unter „Theater“ versteht er einen „öffentlichen Sprechsaal“, der für die Entwicklung von „Persönlichkeit“ steht und zur „Entpöbelung der Gesamtheit“ beitrage. Eindeutig wechselt seine Kritik am Varieté nun zu einer Verteidigung von Theater, das sich einem aufgeklärten Bürgertum verpflichtet fühlt. Guttman’s Schrift stellt insofern auch die Frage nach dem Ort jenes Theaters, das er verteidigt. Wo findet dieses vermeintlich hochkultu-

177 Guttman, Variété, S.31.
178 Ebd. S.31-33.
180 Peter, Schaulust und Vergnügen, S.95.


### 5.2. Kalkül der Schaulust im Reigen-Geschäft

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

---
182 Ebd. S.14.
183 Guttmann, Variété, S.81.

46
das deutsche Volkstheater nicht nur auf dem Niveau der hervorragendsten Prosabühne für das Sprechgenre zu erhalten, sondern es auch durch liebevolle Pflege des modernen Dramas, sowie durch die Ausgestaltung von Regie und Darstellung noch höher zu heben.\textsuperscript{186}


\begin{itemize}
\item \textsuperscript{187} Castle, Geschichte der deutschen Literatur, S.2017.
\item \textsuperscript{188} Ebd. S.2040-S.2041.
\item \textsuperscript{189} Simek, Direktion Alfred Bernau, S.41.
\item \textsuperscript{191} Castle, Geschichte der deutschen Literatur, S.2018.
\item \textsuperscript{192} Ebd. S.2019.
\end{itemize}
der Bühne des Deutschen Volkstheaters „Unterhaltung und Anregung, Klassisches und Modernes“ zu sehen, was das breite Zielpublikum unterschiedlich aufnahm.

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


¹⁹³ Ebd.
¹⁹⁴ Ebd. S.2025.
¹⁹⁵ Ebd. S.2024.
¹⁹⁶ Simek, Direktion Alfred Bernau, S.43.

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


---

200 Pfoser, Konjunktur und Krise, S.35.

5.3. Zensuren der Schaulust im Reigen-Akt


---

204 Ebd. S.104.
205 Ebd.


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

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

207 Ebd.
208 Ebd. S.263-264.
209 Ebd. S.266.


213 Ebd.


---


5.4. Schaulust im „männlichen Blick“ auf den Reigen


218 Ders., Tagebuch vom 9. Februar 1921, S.140.
219 Vollständiger Name des Malers konnte nicht ermittelt werden.

55

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


5.5. Medialisierung der Schaulust

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

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

Die \textit{Reigen}-Aufführung in den Kammerspielen wird in diesem Informationsgefüge zum
medialen Ereignis. Das Premierendatum wird Wochen davor bereits angekündigt\footnote{231} und
es erscheinen Berichte über die Probearbeiten. „Die Theatersensation der kommenden
Woche wird natürlich 'Reigen' sein“, suggeriert das \textit{Neue Wiener Journal} acht Tage vor
der Premiere. Besonderes Augenmerk gilt der szenischen Umsetzung der „Gedanken-
striche“. In den Kammerspielen, heißt es, sollen „die einzelnen Bilder jeweilig bei offe-
er Szene gestellt werden. Denn der Vorhang wird an diesem Abend bloß einmal vor der
großen Pause fallen.“ Das Wiener Publikum wird scheinbar mehr zu sehen bekommen,
as bei einer zitierten russischen \textit{Reigen}-Aufführung\footnote{232}, bei der „die verfänglichen Ge-
dankenstriche in jedem Bilde […] durch einen Vorhang angedeutet“ wurden.\footnote{233} Die hohe

\footnotesize
\begin{itemize}
\item Ebd. S.430.
\item Ebd.
\item Kristina Pfoer-Schewig berichtet von \textit{Reigen}-Aufführungen in Russland während des ersten Welt-
kriegs, u.a. 1917 in Moskau und St. Petersburg, sowie 1919 in einem Kriegsgefangenenlager in Ir-
kutsk. Nähere Informationen zu diesen Aufführungen liegen nicht vor. Der Zeitungsartikel im
\textit{Neuen Wiener Journal} vom 22. Jänner 1921 bezieht sich vermutlich auf eine dieser Aufführungen,
die darin als „Uraufführung“ des \textit{Reigen} bezeichnet wird, von der Schnitzler allerdings erst nach-
träglich in Kenntnis gesetzt und für die offiziell nie Aufführungsrechte vergeben wurden. Siehe
Kristina Pfoer-Schewig: Erste Aufführungsversuche. In: Pfoer/Pfoer-Schewig/Renner: Schnitz-
\end{itemize}
Erwartungshaltung wird medial noch verstärkt. Umso ernüchternder fallen die Rezensionen nach der Vorpremiere für die Presse aus.


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

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

238 Ebd.


Dennoch: Das Selbstverständnis einer „Welt von Gestern“ (Stefan Zweig) liegt wie das


5.6. Sublimierung der Schaulust


247 Czeike, Historisches Lexikon Wien, Bd.1, S.589.
ge in seiner Kunst „sublimiere“, gleichsam erhöhe, ist damit weniger eine literarische Bewertung getroffen, als vor allem eine gesellschaftliche. Die Karikatur rechtfertigt sich stellvertretend für jene Gesellschaft, die sich auf dem Concordia-Ball vergnügt und Geschäfte macht. Solange Personen und Ereignisse, wie die Aufführung des Reigen, die am gesellschaftlichen Selbstbild kratzen, „sublimierbar“ bleiben, also aufwertbar, scheinen sie tragbar.


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

257 Ebd. S.5-6.
258 Ebd. S.6-7.
ores erwacht, ist der Sitz seiner Frau leer und er wird am nächsten Morgen vom Rechtsanwalt über ihren Scheidungswunsch in Kenntnis gesetzt. Als zynischen Endpunkt lässt Weil seine Figur einen Brief an Schnitzler schreiben, indem er das feststellt, was er anfängs als Geschäftsmensch nicht einsehen wollte: „Herr, Sie sind / Ein Poet, / Wie es keinen größern gibt auf unserem Planet! / Denn Sie haben was vollbracht, / Dran mit Macht / Ich gedacht / Volle 25 Jahr' / Tag und Nacht“.


5.7. Skandalisierung und Verbot der Schaulust


259 Ebd. S.9.
Die Rezension, die der Redakteur Hans Brecka nach dem Premierenabend verfasst, konstruiert schließlich eine Kampfansage, die die bereits offenkundige Hetze gegen Schnitzler, Bernau und die jüdischen Künstler in Wien verschärf.


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


263 Pfoser, Die Wiener Aufführung, S.127.
264 Ebd. S.121-125.
265 Ebd. S.127-128.

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

---

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


¹²² Neue Freie Presse (Wien), 17. Februar 1921, S.7.
¹²³ Illustriertes Wiener Extrablatt, 18. Februar 1921, S.1.


---

278 Ebd. S.191.  
279 Ebd. S.192.
6. Der Reigen als „Archiv der Schaulust“


6.1. Kulturpolitische Erinnerungssysteme

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


6.2. Sozioökonomische Erinnerungsrahmen


Bis heute sind Reigen-Produktionen von einem marktorientierten Schauwert geprägt, der bestimmte Gesellschaftskreise anspricht. In einer veränderten medialen Wahrnehmung vermittelt sich die Schaulust am Reigen zwar auf andere Weise, passt sich an die jeweiligen Medienformate an, aber stellt dennoch eine Konstante innerhalb der Rezeptionsgeschichte des Stücks dar. So sehr Nacktdarstellungen und das damit einhergehende Versprechen sexueller Anblicke auf der Bühne oder im Film zu Zeiten Schnitzlers Neugierde und Abneigung provozierten, so sehr trifft das auch auf den gegenwärtigen Umgang mit der Vermarktung von Sexualität in der Kunst zu. Oft zeigen sich Tendenzen, die aus retrospektiver Sicht schwer nachzuprüfen sind – etwa die Verbindungen des Reigen zu Pornografie und Prostitution – in Analysen der Gegenwart deutlicher. Begriff man die Aufführungsstrategien des Reigen im 21. Jahrhundert also im Wechsel-
spiel von hochkultureller Abgrenzung und popularkulturellem Unterlaufen dieser Grenzen, so sind damit ebenso sozioökonomische Tendenzen für den *Reigen* von 1921 beschrieben.

### 6.3. Theaterästhetische Erinnerungsrahmen


76
6.4. Psychohygienische Erinnerungsrahmen


6.5. Performative Erinnerungsrahmen

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


7. Zusammenfassung


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


8. Quellenverzeichnis

8.1. Literaturverzeichnis


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


POMPE, Hedwig/Leander Scholz (Hg.): Archivprozesse: Die Kommunikation der Aufbewahrung. Köln: DuMont 2002. (Mediologie; Bd. 5)


SCHNEIDER, Gerd Klaus / Peter Michael Braunwarth (Hg.): Ringel-Ringel Reigen. Parodien zu Arthur Schnitzlers „Reigen“. Wien: Sonderzahl 2005.


SIEGMUND, Gerald: Theater als Gedächtnis. Semiotische und psychoanalytische Untersuchungen zur Funktion des Dramas. Tübingen: Narr 1996. (Forum modernes Theater; Bd.20)


8.2. Archivquellen und Zeitungen

Druckschriftensammlung, Wienbibliothek im Rathaus:


Montags-Zeitung, 7. Februar 1921.

Der Abend (Wien), 1. Februar 1921.

Der Morgen (Wien), 7. Februar 1921.

Illustrierte Kronen-Zeitung, 18. Februar 1921.

Illustriertes Wiener Extrablatt, 18. Februar 1921.


Österreichische Nationalbibliothek, digitales Zeitungsarchiv ANNO


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

Wiener Bilder, 13. Februar 1921.

8.3. Abbildungen

**8.4. Film- und Theaterproduktionen**


9. Anhang

9.1. Abstract (Deutsch)


9.2. Abstract (English)

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