

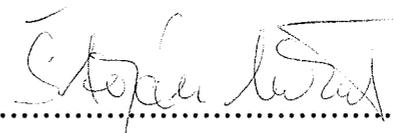
FILOZOFICKÁ FAKULTA UNIVERZITY KARLOVY  
ÚSTAV GERMÁNSKÝCH STUDIÍ

***WERNER SCHWABS ADAPTATION***  
***VON***  
***ARTHUR SCHITZLERS "REIGEN"***

**Vypracoval:** Štěpán Nekut

**Vedoucí:** Prof. PhDr. Jiří Stromšík, CSc.

Prohlašuji, že jsem tuto diplomovou práci napsal za pomoci materiálů  
uvedených v seznamu literatury.

Podpis:  .....

Děkuji Prof. PhDr. Jiřímu Stromšíkovi, CSc. za cenné rady, podněty a podporu při psaní této práce. Dále děkuji pracovníkům Rakouské národní knihovny za pomoc při vyhledávání materiálů.

<b>1. EINLEITUNG</b>	- 5 -
<b>2. ARTHUR SCHNITZLER UND DER ORIGINAL-REIGEN</b>	- 8 -
2.1. Arthur Schnitzler – eine typische Gestalt der Jahrhundertwende	- 8 -
2. 2. Entstehungs- und Rezeptionsgeschichte von Schnitzlers <i>Reigen</i>	- 16 -
2. 2. 1. Entstehungsgeschichte von <i>Reigen</i>	- 16 -
2. 2. 2. Rezeptionsgeschichte von <i>Original-Reigen</i>	- 19 -
2. 3. Die Analyse des literarischen Texts von <i>Reigen</i>	- 22 -
2. 3. 1. Der Nebentext	- 22 -
2. 3. 1. 1. Der Titel	- 22 -
2. 3. 1. 2. Die Szenentitel	- 24 -
2. 3. 1. 3. Regieanweisungen	- 25 -
2. 3. 2. Der Haupttext	- 30 -
2. 3. 2. 1. Die Konfigurationsstruktur	- 30 -
2. 3. 2. 2. Die Handlung	- 31 -
2. 3. 3. Zum Sprachgebrauch in <i>Reigen</i>	- 33 -
<b>3. WERNER SCHWAB UND SEINE COVER-VERSION</b>	- 39 -
3. 1. Eine typische Gestalt des Medienzeitalters: Werner Schwab	- 39 -
3. 2. Entstehungs- und Rezeptionsgeschichte von <i>Reigen</i> -Coverversion	- 47 -
3. 2. 1. Entstehungsgeschichte von <i>Reigen</i> -Coverversion	- 47 -
3. 2. 2. Rezeptionsgeschichte von <i>Reigen</i> -Coverversion	- 49 -
3. 3. Analyse des literarischen Texts von <i>Reigen</i> -Coverversion	- 51 -
3. 3. 1. Der Nebentext	- 51 -
3. 3. 1. 1. Der Titel	- 51 -
3. 3. 1. 2. Die Szenentitel	- 53 -
3. 3. 1. 3. Regieanweisungen	- 55 -
3. 3. 2. Der Haupttext	- 65 -
3. 3. 2. 1. Die Konfigurationsstruktur	- 65 -
3.3.2.2. Die Handlung	- 65 -
3. 3. 3. Zum Sprachgebrauch in <i>DER REIZENDE REIGEN nach dem Reigen des REIZENDEN HERRN ARTHUR SCHNITZLER</i>	- 67 -
<b>4. ZUSAMMENFASSUNG</b>	- 73 -
<b>5. RESUMÉ</b>	- 80 -
<b>LITERATURVERZEICHNIS</b>	- 85 -

# 1. Einleitung

Als ich vor Jahren in Österreich lebte und studierte, entwickelte sich bei mir eine Zuneigung zu diesem kleinen, aber an Kultur, Geschichte und außerordentliche Persönlichkeiten reichen Land, die mich auch während meines Germanistik-Studiums immer wieder zur österreichischen Literatur zurück führte. Eines Tages hatte mich ein Freund auf den in der Tschechischen Republik damals noch wenig bekannten Dramatiker Werner Schwab aufmerksam gemacht. Bei der Durchsicht seiner Bibliographie fiel mein Auge auf den Titel *DER REIZENDE REIGEN nach dem Reigen des REIZENDEN HERRN ARTHUR SCHNITZLER* und ich erinnerte mich sofort an das Original von Arthur Schnitzler – das Thema einer Seminararbeit war sofort da. Im Laufe der Zeit mutierte es jedoch zu einer Diplomarbeit.

Arthur Schnitzler war immer einer meiner Lieblingsautoren, für seine sprachliche Leichtigkeit, die die Heiterkeit des österreichischen und Wiener Geistes innehat, und die mit einer unverwechselbaren Ehrlichkeit der Gesellschaft oft gerade das zeigt, was sie nur ungern sieht. Dagegen war Werner Schwab ein mir völlig unbekanntes Gebiet. Schon nach der Lektüre erster Repliken von *Präsidentinnen* war mir klar, dass es sich um ein besonderes literarisches und vor allem sprachliches Phänomen handelt. Die tschechische Aufführung von *ANTIKLIMAX* in Divadlo Komedie im Sommer 2004 hat mir diesen ersten Eindruck bestätigt. Als ich dann später auf *DER REIZENDEN REIGEN* stieß, begann ich nach Materialien zu suchen. Als Ziel der Arbeit sah ich vor allem einen Versuch, die beiden Werke zu vergleichen, wobei die Unterschiede und Gemeinsamkeiten der Adaptation von Schwab auf der Grundfläche der Originalanalyse projiziert werden. Ausgangspunkte für diesen Vergleich bilden die Lebensläufe beider Autoren und die Entstehungs- und Rezeptionsgeschichten beider Werke. Zu diesem Zwecke teilt sich diese Arbeit in zwei Hauptabschnitte. Der erste widmet sich Arthur Schnitzler und seinem *Reigen*, der zweite beschäftigt sich mit Werner Schwab und seinem Cover-Stück, das in Berücksichtigung der Analyse der Vorlage untersucht wird.

Ich war natürlich nicht um die Materialien zu Arthur Schnitzler besorgt. Es gibt zahlreiche Publikationen. Zur Erforschung des Autors selbst wurden vor allem die Bücher von Michaela L. Perlmann *Arthur Schnitzler*, Giuseppe Farese *Arthur Schnitzler. Ein Leben in Wien 1862 – 1931* sowie die Autobiographie *Jugend in Wien* und die Tagebücher von Schnitzler herangezogen.<sup>1</sup> Was die Erforschung der Entstehungs- und Rezeptionsgeschichte von *Reigen* angeht, stützt sich die Arbeit vor allem auf den Doppelband von Alfred Pfoser und Kristina Pfoser-Schewig, sowie auf zahlreichen Artikeln, Essays und Studien.

Bei Werner Schwab war die Lage völlig anders, da sich noch heute, etwa dreizehn Jahre nach seinem Tod, nicht viel an Literatur vorfinden lässt. Schließlich bin ich auf den Sammelband von Gerhard Fuchs und Paul Pechmann aus dem Jahre 2000 gekommen, der unter anderem auch eine umfangreiche Bibliographie zu seinen Werken enthält.<sup>2</sup> Zur Beschreibung seines Lebens enthält dieser Sammelband noch gewissermaßen genug Informationen. Die Entstehungs- bzw. Rezeptionsgeschichte von Werner Schwabs *Adaptation* musste jedoch zumeist aus einzelnen Artikeln und Studien rekonstruiert werden.

Bereits hier ergab sich, dass diese beiden Werke, die vom Umfang her eher als Kleinwerke bezeichnet werden könnten, mehr als den Stoff und die Form gemeinsam haben. Die Geschichte von Arthur Schnitzlers *Reigen* wurde wie keines seiner Werke durch unzählige Skandale begleitet und wurde letztendlich Gegenstand eines Gerichtsprozesses. Skandale oder zu viel Aufmerksamkeit waren im Zusammenhang mit den Werken von Werner Schwab und mit seinem Auftreten an der Tagesordnung. *Der Reizende Reigen* gelangte schließlich auch in den Gerichtssaal, obwohl der Anlass ein

---

<sup>1</sup> Wagner, Renate: *Arthur Schnitzler. Eine Biographie*, Verlag Fritz Molden, Wien/München/Zürich/New York 1981.

Farese, Giuseppe: *Arthur Schnitzler. Ein Leben in Wien 1862 – 1931*, Verlag C. H. Beck, München 1999.

Schnitzler, Arthur: *Jugend in Wien. Eine Autobiographie*, Aufbau-Verlag, Berlin/Weimar 1985.  
Arthur Schnitzler: *Tagebuch. 1879 – 1892*. Unter Mitwirkung von Peter Michael Braunwarth, Susanne Petrlik und Reinhard Urbach, hrsg. von der Kommission für literarische Gebrauchsformen der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Obmann: Werner Welzig, Wien 1987.

<sup>2</sup> Fuchs, Gerhard und Pechmann, Paul: *Werner Schwab*, Literaturverlag Droschl, Graz/Wien 2000.

anderer war, nämlich der der Schnitzler-Erben, die unter Plagiatverdacht das Werk für Veröffentlichungen – sowohl dramatisch umgesetzte als auch gedruckte – sperren wollten.

Mit der Untersuchung der dramatischen Struktur der beiden Werke, die jeweils den Kapiteln über die Entstehung und Rezeption folgt, werden auch die hauptsächlichsten Unterschiede und Besonderheiten erläutert und die Frage angeschnitten, inwieweit es sich bei Schwabs Adaptation um ein eigenständiges Werk handelt, inwieweit sich der Plagiatverdacht der Familie Schnitzler bestätigt. Die Analyse der spezifischen dramatischen Konstruktion der zwei Dialogreihen wird anhand des Handbuchs von Manfred Pfister *Das Drama. Theorie und Analyse* vorgenommen.<sup>3</sup>

In den jeweils letzten Kapiteln der beiden Hauptabschnitte konzentriert sich die Arbeit auf die Besonderheiten des Sprachgebrauchs beider Autoren im Kontext von *Reigen* bzw. *Der reizende Reigen*. Dabei wird unter anderem auch die Tatsache berücksichtigt, dass die Sprache für die beiden Autoren einen unterschiedlichen Charakter besitzt und dem nach auf der Gesamtwirkung des Stücks im unterschiedlichen Maße beteiligt ist.

Im letzten Kapitel werden die Erkenntnisse dieser Arbeit zusammengefasst, die Unterschiede und Gemeinsamkeiten des *Reigen*-Originals und der Adaptation erläutert.

---

<sup>3</sup> Pfister, Manfred: *Das Drama. Theorie und Analyse*, 11. Auflage, Wilhelm Fink Verlag, München 2001.

## 2. Arthur Schnitzler und der Original-Reigen

### 2.1. Arthur Schnitzler – eine typische Gestalt der Jahrhundertwende

Arthur Schnitzler wurde am 15. Mai 1862 als Sohn von Johann und Luise Schnitzler geboren. Seine Familie stellte in Wien, wo Arthur Schnitzler aufwuchs und bis auf vereinzelte Ausnahmen sein ganzes Leben verbrachte, eine typische Familie des jüdischen Großbürgertums dar. Sein Vater Johann Schnitzler (1835 – 1893) hatte sich, einer Tischlerfamilie aus Ungarn entstammend, "hochgearbeitet", als er zuerst seinen Lebensunterhalt während seines Medizinstudiums in Wien als Privatlehrer verdiente, um später einer der besten Experten in seinem Fach zu werden. Als er 1861 die aus einer wohlhabenden, alteingesessenen jüdischen Familie kommende Luise Markbreiter (1838 – 1911) heiratet, sind die ersten Schritte für den gesellschaftlichen Aufstieg getan. Ihr Vater war ebenfalls Mediziner und ebnete dem Schwiegersohn den Weg für eine steile Karriere. Johann Schnitzler spezialisierte sich auf Laryngologie und wurde einer der bekanntesten Kehlkopfspezialisten seiner Zeit. In seiner gut besuchten Praxis empfing er nicht nur wohlhabende Mitglieder des Adels, sondern auch viele Spitzen der Wiener Bühnen, die ihn wegen ihrer spezifischen, berufsbedingten Beschwerden aufsuchten.<sup>4</sup>

Neben der Praxis machte sich Johann Schnitzler in der medizinischen Fachwelt durch Veröffentlichung zahlreicher Artikel einen Namen.<sup>5</sup> 1872 ist er einer von den zwölf jungen Dozenten, die die Wiener Poliklinik gründen, welche er dann von 1884 bis zu seinem Tod 1893 als Direktor leitet. In dieser Position ist er zahlreichen antisemitischen Attacken ausgesetzt, ein Problem, das Arthur Schnitzler in seinem Drama *Professor Bernhardt* später aufgreift, das zugleich als ein Portrait seines Vaters,

---

<sup>4</sup> Diese Beziehungen des Vaters ermöglichen dem jungen Arthur Schnitzler später nicht nur Burgtheater-Vorstellungen aus der Loge zu verfolgen, sondern einen selbstverständlichen Umgang mit Schauspielern zu pflegen. Zu regelmäßigen Patienten und guten Freunden des Hauses gehört z. B. auch Adolf von Sonnenthal, der berühmte Schauspieler. Renate Wagner leitet in ihrem Buch von dieser Tatsache ab, dass es Arthur Schnitzler gerade deswegen zum Drama zieht. Vgl. Wagner, Renate: *Arthur Schnitzler. Eine Biographie*, Verlag Fritz Molden, Wien/München/Zürich/New York 1981, S. 22f.

<sup>5</sup> Er hatte die Redaktion der „Wiener Medizinischen Presse“ von seinem Schwiegervater übernommen und gab später eine eigene medizinische Fachzeitschrift heraus, die „Internationale Klinische Rundschau“. Die Redaktion dieser von ihm begründeten Zeitschrift gab er 1887 an seinen Sohn Arthur weiter.

eines an vielen Gebieten überaus fleißigen und erfolgreichen Mannes, als eine Ehrenerweisung gedacht worden ist.<sup>6</sup>

Aber nicht nur der allgegenwärtige Antisemitismus wird von Arthur Schnitzler in diesem Mediziner-Drama thematisiert, sondern auch das Problem, mit dem er selbst lange Jahre kämpfte: Der Beruf des Arztes bezieht sich nicht nur auf einen Lebensbereich, sondern auf die gesamte Lebensauffassung. Arzt sein heißt nicht nur Mediziner sein, sondern umfasst auch noch teilweise aus unserer heutigen Sicht ein Lebensmodell, das mit moralischen und ethischen Werten verbunden ist. Arthur Schnitzlers Vater Johann war mit Leib und Seele Arzt. Für ihn war die Entscheidung, Arzt zu werden, keine Berufswahl, sondern eine Berufung. Eine der Haupteigenschaften eines Arztes war in seiner Sicht die Liebe zum Menschen, ein Arzt muss heilen und helfen können ohne Rücksicht auf Reichtum, Nationalität oder Konfession.

Diese hohen, vom Vater formulierten, mit dem Beruf des Arztes verbundenen Ansprüche stellten für Arthur Schnitzler ein Lebensproblem dar. Erstens sieht er sich nicht unbedingt für diesen Beruf bestimmt, zweitens entwickelt sich bei ihm die immer stärker werdende Tendenz zu einem Künstlerdasein. Beides wurde später von seinem Vater nicht nur ungern, sondern auch mit gewisser Gekränktheit, mit einem öfters in Auseinandersetzungen am Familientisch mündenden Widerstand hingenommen.

Als Arthur Schnitzler am 15. Mai 1862 geboren wurde, waren seine Eltern bereits in der Wiener Gesellschaft etabliert. Seinem Vater war der soziale Aufstieg in die höhere Bürgerschicht gelungen. Seine Karriere kann als typisch für den Ehrgeiz und Assimilierungs willen der jüdischen Zuwanderer betrachtet werden.<sup>7</sup> Ebenfalls typisch für den sozialen Status der Familie Schnitzler ist der häufige Umgang mit Künstlern. Im Hause Schnitzler herrschte eine künstlerfreundliche Atmosphäre, wie sie nicht ungewöhnlich ist für eine großbürgerliche Familie am Ende des neunzehnten Jahrhunderts. Klassische Ideale der liberalen Weltanschauung sind Bildung und materielle Sicherung des Lebensunterhalts. Diesen Werten getreu werden die Geschwister Schnitzler, Arthur, Julius (1865 - 1939) und Gisela (1867 - 1953) erst durch Privatlehrer unterrichtet. Die beiden Knaben wechseln später ans Akademische Gymnasium. Durch den Beruf des Vaters und den des Großvaters mütterlicherseits

---

<sup>6</sup> Schnitzler, Arthur: *Professor Bernhardt*, in: ders.: *Das dramatische Werk*, ungekürzte Ausgabe Bd. II, Fischer Verlag, Frankfurt am Main 1993, S. 337 - 463.

<sup>7</sup> Vgl. Stromšík, Jiří: *Schnitzlerovy vídeňské diagnózy*, in: *Od Gimmelshausena k Dürrenmattovi*. Verlag H&H, Jinočany 1994, S. 90.

scheint den beiden männlichen Nachkommen die Medizinerlaufbahn vorherbestimmt.

Nach der Matura, die Arthur Schnitzler 1879 mit Auszeichnung bestanden hat, begann er im Herbst desselben Jahres folglich auch mit dem Studium von Medizin. In seiner Autobiographie, die er in seinen Fünzfzigern niederschreibt, kommentiert er seine Studienwahl, sofern man von einer Wahl überhaupt sprechen kann, folgendermaßen:

In ernsterem Sinne freilich wirkten das Vorbild meines Vaters, mehr noch die ganze Atmosphäre unseres Hauses von frühester Jugend auf mich ein, und da ein anderes während meiner Gymnasialzeit überhaupt nicht in Frage gekommen war, ergab es sich als ganz selbstverständlich, dass ich mich im Herbst 1879 an der medizinischen Fakultät der Wiener Universität immatrikulieren ließ. Eine wirkliche Begabung oder auch nur ein auffallendes Interesse nach der naturwissenschaftlichen Seite hin war bis zu diesem Moment keineswegs bei mir zu konstatieren gewesen.<sup>8</sup>

Wie schon oben angedeutet, befriedigte das Medizinstudium trotz des väterlichen Vorbilds den werdenden Dichter Arthur Schnitzler nur wenig. Dank der Tatsache, dass Schnitzler bereits zu dieser Zeit fleißig und ausführlich Tagebuch schrieb, lässt sich nachvollziehen, welche geringe Rolle das Studium in seinem Leben darstellte. Seine Immatrikulation erwähnt er überhaupt nicht. Erst einen Monat nach Beginn des Studiums beschreibt er seinen üblichen Tagesablauf:

Im allgemeinen verbumml' ich und verthue ich ohne rechten innern und äußern Fortschritt die Zeit, bin auch matt gestimmt und empfinde eine gewisse Leere. Abgesehen davon, dass ich die Gegenstände, denen ich allspec. Studium einige Zeit schenken sollte, höchst flau behandle, komm' ich auch in anderm nicht recht vorwärts.<sup>9</sup>

Auch in weiteren Aufzeichnungen kann man den eigentlichen Mangel an Interesse entnehmen, der jedoch nicht nur das Studium, sondern vielmehr das gesamte Leben von Arthur Schnitzler bis in seine späten zwanziger Jahre nicht verlässt. Die Orientierungslosigkeit, die Lustlosigkeit und Mattigkeit, die in dem Fin de

---

<sup>8</sup> Vgl. Stromšik, Jiří: *Schnitzlerovy vídeňské diagnózy*, in: *Od Gimmelshausena k Dürrenmattovi*. Verlag H&H, Jinočany 1994, S. 95.

<sup>9</sup> Tagebucheintrag vom 08. 11. 1879, in: Schnitzler, Arthur: *Tagebuch. 1879 – 1892*, unter Mitwirkung von Peter Michael Braunwarth, Susanne Petrik und Reinhard Urbach, hrsg. von der Kommission für literarische Gebrauchsformen der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Obmann: Werner Welzig, Wien 1987, S. 13.

siècle nicht nur das bestimmende Lebensgefühl war, sondern auch der sehr sensiblen und grübelnden Persönlichkeit von Arthur Schnitzler entspricht, müssen als Indizien ausgelegt werden, dass er mit dem eingeschlagenen Weg unzufrieden ist. Seine schriftstellerische Produktion umfasst dagegen schon zu diesem Zeitpunkt ein beachtliches Korpus von 23 fertig geschriebenen und 13 begonnenen Dramen.<sup>10</sup>

Arthur Schnitzler war jedoch zu dieser Zeit durch sein naturwissenschaftlich orientiertes Studium noch stark an die bürgerliche Lebensauffassung seines Vaters gebunden. Der Zwiespalt zwischen seiner schriftstellerischen Tätigkeit und der im Studium vertretenen naturwissenschaftlichen Lehre löste sich für Arthur Schnitzler nur in wenigen Momenten auf: Er interessierte sich sehr für Psychologie, für die neu entdeckte Lehre vom Unbewussten, und unternahm eigene Hypnose-Versuche, um diesem Unbewussten näher zu kommen. Sigmund Freud und Arthur Schnitzler haben in einem Abstand von sechs Jahren zum Teil bei den gleichen Professoren in Wien Medizin studiert. Aus der gleichen medizinischen Schule kommend, gelangen sie beide auf verschiedenen Wegen zu einer ähnlichen Auffassung vom Menschen. Dass der Mensch seinen Trieben unterworfen ist, ist eine Auffassung, die Freud und Schnitzler teilten, und die auch in dem *Reigen* eine wichtige Rolle spielt.<sup>11</sup>

Arthur Schnitzler war also ein Schriftsteller und ein Mediziner, der den zeitgenössischen Forschungsergebnissen verbunden war. Seine Auffassung vom Menschen begründet sich aus dieser Verbindung. Auch später verfolgte er mit Interesse Sigmund Freuds Forschungsergebnisse und verarbeitete sie in seinen Werken, wobei wiederum Freund Schnitzlers Werke nicht nur mit Gefallen, sondern auch mit professionellem Auge las.<sup>12</sup> Dennoch kann auch das Interesse für die Psychologie seine Zweifel am begonnenen Medizinstudium nicht dauerhaft unterdrücken. Die nach wie vor als unüberbrückbar empfundene Diskrepanz zwischen der Medizin und dem Schreiben bringen Schnitzler noch über Jahre in ein ambivalentes Spannungsfeld zwischen diesen beiden Polen. Er selbst ist sich dessen bereits 1880 bewusst:

---

<sup>10</sup> Schnitzler, Arthur: *Jugend in Wien. Eine Autobiographie*, Aufbau-Verlag, Berlin/Weimar 1985, S. 104.

<sup>11</sup> Vgl. Couch, Lotte S.: *Der Reigen: Schnitzler und Sigmund Freud*, in: *Österreich in Geschichte und Literatur*, hrsg. vom Institut für Österreichkunde in Wien, 16. Jg. (1972), H 4, S. 217 – 227.

<sup>12</sup> In seinem Glückwunschs Schreiben zu Schnitzlers 60. Geburtstag schreibt Freud: „... ich habe immer wieder, wenn ich mich in Ihre schönen Schöpfungen vertiefe, hinter deren poetischen Schein die nämlichen Voraussetzungen, Interessen und Ergebnisse zu finden geglaubt, die mir als die eigenen bekannt waren.“ Zif. nach: *Metzler Autoren Lexikon*, Verlag J. B. Metzler, Stuttgart/Weimar 1997, S. 732.

Ich mag wie viel immer über den innigen Zusammenhang zwischen Medizin und Poesie meditieren – es bleibt doch wahr, dass man nicht zu gleicher Zeit ein ganzer Poet und ein ganzer Mediziner sein kann. Hin und Hergeworfen zwischen Wissenschaft und Kunst bringe ich zu keinem von beiden mein ganzes Ich mit und werde in der Arbeit durchs Dichten, im Dichten durch die Arbeit gestört. Dazu interessiert mich die ganze Sache mehr, als ich jemals erwartet. Andererseits spür ich, sobald ich die Poesie eine zeitlang vernachlässige – eine Art Heimweh, innere Verwirrung, Traurigkeit, womit übrigens noch nicht gesagt ist, dass sich zu gleicher Zeit Begeisterung, Inspiration einstellt.<sup>13</sup>

Wie aus diesen Zeilen ersichtlich ist, ist er sich jedoch nicht sicher, wie es sich eigentlich mit seinem künstlerischen Talent hat. Obwohl er unermüdlich schafft, ist er sich der dilettantischen Qualität seiner frühen Werke bewusst. (Auch der vorsichtig lobende Brief des Familienfreundes Sonnenthal, der ein dreiaktiges Lustspiel *Aus der Mode* des jungen Autors zur Lektüre vorgelegt bekommt, vermag an dieser Tatsache wenig zu ändern. So schreibt Schnitzler noch 1887 in einem Brief an Olga Waissnix über seine Furcht, eine Künstlernatur, aber kein Künstler zu sein, sich wie „Raphael ohne Hände“ fühlend.)<sup>14</sup>

Nachdem er das Medizinstudium ohne nennenswerte Vorkommnisse mit der Promotion im Juni 1885 beendet hat, hört dieser innere Kampf nicht auf. In den folgenden Jahren häufen sich die Bemerkungen über eine Art Zerrissenheit zwischen seinem medizinischen Beruf und seiner literarischen Berufung. Besonders in dem intensiven Briefwechsel mit Olga Waissnix, der, wenn auch unerfüllten, Liebe seines Lebens, die er 1886 in Meran kennen lernte, verleiht Schnitzler seiner Unzufriedenheit Ausdruck:

Ich werde alt – Mir fangen die Bücher und meine Schreibereien an lieber zu werden als die Welt. – Ein rechter Mediziner bin ich doch nicht. Aber sagen Sies nicht weiter. Die Leute sind mir ekelhaft – alles um mich herum!<sup>15</sup>

---

<sup>13</sup> Tagebucheintrag vom 08. 11. 1879, in: Schnitzler, Arthur: *Tagebuch. 1879 – 1892*, unter Mitwirkung von Peter Michael Braunwarth, Susanne Petrik und Reinhard Urbach, hrsg. von der Kommission für literarische Gebrauchsformen der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Obmann: Werner Welzig, Wien 1987, S. 91.

<sup>14</sup> Brief von Arthur Schnitzler an Olga Waissnix, 28. 01. 1887, in: *Arthur Schnitzler und Olga Waissnix. Liebe, die starb vor der Zeit. Ein Briefwechsel*, hrsg. von Therese Nickl und Heinrich Schnitzler, Wien/München/Zürich 1970, S. 145.

<sup>15</sup> Brief von Arthur Schnitzler an Olga Waissnix, Ende September 1888, in: *Arthur Schnitzler und Olga Waissnix. Liebe, die starb vor der Zeit. Ein Briefwechsel*, hrsg. von Therese Nickl und Heinrich Schnitzler, Wien/München/Zürich 1970, S. 120.

Die achtziger Jahre sind für den jungen Dichter in Hinblick auf sein später zur Veröffentlichung gelangendes Werk maßgeblich. Denn in diesen Jugendjahren verkehrt er in Salons, Cafés, auf Bällen, wo er allmählich, aber um so tiefer die Grundsätze, Charakteristika und – was für sein folgendes Werk von besonderer Wichtigkeit ist – die Hintergründe des gesellschaftlichen Verkehrs kennen lernt und einsaugt, welche sich durch sein gesamtes Werk als ein fast ununterbrochener roter Faden zieht. Zu dieser Zeit ist Arthur Schnitzler bereits Assistent seines Vaters an der Poliklinik in Wien und eröffnet am Burgring eine eigene kleine Praxis. Seine literarische Arbeit wird, nicht zuletzt auch durch Ermutigungen von Olga Waissnix und anderer Freunde, gleichzeitig disziplinierter.

1889 ist für Schnitzler ein entscheidendes Jahr seiner schriftstellerischen Laufbahn. Einige seiner Erzählungen, der dem *Anatol*-Zyklus anzurechnende Einakter *Episode* und einige Gedichte erscheinen in der Zeitschrift *An der schönen blauen Donau*. Gerade in dieser Zeit des ersten Erfolges als Autor wird es für Schnitzler zunehmend schwerer, die beiden Gegenpole in seinem Leben weiter miteinander zu vereinbaren. Trotz eines starken Widerwillens gegen den medizinischen Beruf („ich habe das entschiedene Gefühl, daß ich ... ethisch einen Blödsinn begangen habe, indem ich Medizin studierte“) und des damit in unmittelbarem Zusammenhang stehenden Selbstzweifels („ich weiß es noch nicht, ... ob in mir ein wahres Talent für die Kunst steckt“), löst Arthur Schnitzler auch nach dem Tod seines Vaters 1893 diese Zerrissenheit in seinem Leben nicht auf. Er kann sich nie wirklich von dem Beruf des Arztes trennen und diese Einstellung legt er auch in seinem Drama *Professor Bernhardt* in den Mund des Karrieristen Prof. Dr. Flint in den Mund: „Nämlich, alles kann man aufhören zu sein, Arzt – nie.“<sup>16</sup>

Für die Jahrhundertwende auch nicht ungewöhnlich ist die Tatsache, dass Schnitzler vorerst einen bürgerlichen Beruf erlernt und ausübt, bevor er sich auf die künstlerische Laufbahn begibt, wobei er keineswegs der einzige ist. 1890, als die Ansätze zu einem literarischen Verein sichtbar werden, lernt er auch seine künftigen nächsten Freunde Hugo von Hofmannsthal, einen Romanisten, der seine wissenschaftliche Karriere zu Gunsten der Schriftstellerei aufgibt, sowie den Juristen Richard Beer-Hofmann kennen. Schnitzler selbst schließt sich einer Tradition der

---

<sup>16</sup> Schnitzler, Arthur: *Professor Bernhardt*, in: ders. *Das dramatische Werk*, ungekürzte Ausgabe Bd. II, Fischer Verlag, Frankfurt am Main 1993, S. 450.

schriftstellernden Ärzte wie Theophrast von Hohenheim, Friedrich Schiller oder Georg Büchner an, über die er sich im Reigen selbst lustig macht.

DAS SÜSSE MÄDEL: Ich hab glaubt, Robert, du bist ein Doktor.

DER DICHTER: Wieso? Ich hab dir doch gesagt, daß ich Schriftsteller bin.

DAS SÜSSE MÄDEL: Die Schriftsteller sind doch alle Dokters.<sup>17</sup>

Auch das erste berühmte Werk, *Anatol*, ein Zyklus von Einaktern, gehört in diese Zeit. Der Held Anatol, der die Liebe als ein nie zu Ende gehendes Spiel versteht, wird immer wieder mit dem eigentlichen Leben des Autors verbunden. Wo ein Liebesabenteuer zu Ende geht, fängt gleich wieder ein neues an. Dieses Merkmal finden wir für die Schnitzlerschen Männerfiguren sehr häufig vor. Die weiblichen Gestalten sind jedoch nicht um vieles besser, denn obwohl sie sich zunächst naiv, ja gar einfältig verhalten, ist dies ein gewollter Schleier, der ihnen nur noch mehr Sinnlichkeit verleiht, sie aber moralisch keineswegs in ein besseres Licht stellt. Allen zusammen ist dann eine Hohlheit und Langeweile der Seele gemeinsam, die sich unter der Oberfläche ihrer Handlungsweisen verbirgt, denn sie sehen „Gegenwärtiges, schon im Augenblick des Erlebens, als vergangen“.<sup>18</sup> Seien es die unendlichen Liebschaften Anatols, der Koitus als das einzige Ziel der Figuren im *Reigen* oder die gelangweilten Aristokraten, die sich ihr eigenes Ende vorspielen lassen in *Der grüne Kakadu*. Die Grundlage für die Maskenhaftigkeit dieser Figuren, in der sich das Ineinanderfließen von Ernst und Spiel, von Leben und Lüge vollzieht, wurde bereits in Schnitzlers Kindheit gelegt. Etwa als er während einer Vorstellung *Margarethe* von Dr. Schmidt, welcher den Mephisto sang, von hinter den Kulissen aus begrüßt worden war, oder als während einer anderen Vorstellung einer Operette von Strauß der Tenor Szika der Familie Schnitzler einen Besuch in der Loge abgestattet hatte.<sup>19</sup>

Von den zeitgenössischen Autoren hebt sich Schnitzler dadurch ab, dass er seine Gestalten, welche im Sinne der Freudschen Tieferforschung der Seele und des Unbewussten verfasst wurden, nicht direkt moralisch verurteilt, dass er aufgrund dieser Gestalten keine Weltbesserungstheorien entwirft. Indem Schnitzler seine

---

<sup>17</sup> Schnitzler, Arthur: *Reigen*, in: ders.: *Das dramatische Werk*, ungekürzte Ausgabe Bd. II, Fischer Verlag, Frankfurt am Main 1993, S. 365.

<sup>18</sup> Scheible, Hartmut: *Arthur Schnitzler in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, Rowohlt Taschenbuchverlag, Reinbeck bei Hamburg, 1976, S. 33.

<sup>19</sup> Schnitzler Arthur: *Jugend in Wien. Eine Autobiographie*, Aufbau-Verlag, Berlin/Weimar 1985, S. 24 f.

Protagonisten auf die Bühne stellt, sie schlicht und einfach ohne jeglichen Kommentar wirken lässt, tritt ihre Verdorbenheit und Oberflächlichkeit umso klarer hervor.

Solche Charakteristika trägt auch Schnitzlers prosaisches Werk, das von zahlreichen Erzählungen (z. B. *Sterben*, 1892, *Der Tod des Junggesellen*, 1907) bis zum Roman (*Der Weg ins Freie*, 1908) reicht und in den zwei psychologischen Novellen *Leutnant Gustl* (1900) und *Fräulein Else* (1924) kulminiert. Beide bedienen sich des inneren Monologs – von Schnitzler im *Leutnant Gustl* in die deutschsprachige Literatur eingeführt – der den Leser in kürzester Zeit in die Psyche des Helden eintauchen lässt und ihn darin unbeirrbar orientiert. Wiederum zeigt sich das Talent des Autors, die Charakterzüge der Figuren schlicht hinzuschreiben und die Verdorbenheit der Figuren bzw. der sie umgebenden Welt ohne weiteres nur durch das Vorhandensein dieser Charakterzüge zu enthüllen. Dadurch, dass er oft nicht nur normale Situationen beschreibt, sondern sich in extreme Lebenslagen begibt (Sterben, Duell, Tod bzw. Sex), werden gerade die wahren, die natürlichsten Beweggründe des menschlichen Verhaltens hervorgezogen, welche in gewöhnlichen Situationen durch Intellekt und gesellschaftliche Konventionen, also durch ein Spiel, gedeckt und kontrolliert werden.<sup>20</sup> Sein von Freud bewundertes psychologisches Talent besteht darin, dass Konfliktsituationen scheinbar unbedeutenden Impulsen entspringen, unter der Oberfläche heranreifen zu lassen, um sie in den richtigen Momenten umso entwaffnender ans Tageslicht zu bringen. In dem in *Reigen* stattfindenden, durch alle soziale Schichten gehenden Spiel mit dem eindeutigen Ziel, das noch in der ersten Szene ein Herumreden um den heißen Brei zu sein scheint, zeigt sich durch seine Wiederholung, dass Antrieb und Zweck dieses Verhaltens und der ganzen damit verbundenen Rederei nur die Befriedigung der Libido ist, welche dadurch nun mehr auf belanglose, hohle Phrasen und Pose entwertet wird.

Schnitzlers Werk ist vor allem durch feine psychologische Ausarbeitung der Figuren und dadurch auch der Umstände charakteristisch. Er war ein gnadeloser Realist und Kritiker der Welt, der er selbst entstammte. Die Generation, welcher Schnitzler angehört und die als sog. Moderne der Jahrhundertwende bezeichnet wird, hat mehrere Strömungen zusammengeführt – z. B. Symbolismus, Impressionismus, Dekadenz u. ä. In dieser Mischung einen Platz für Schnitzler zu finden ist nicht einfach, denn bei ihm können, wegen seiner allgemeinen positivistischen

---

<sup>20</sup> Vgl. Stromšík, Jiří: *Schnitzlerovy vídeňské diagnózy*, in: *Od Gimmelshausena k Dürrenmattovi*. Verlag H&H, Jinočany 1994, S. 97.

Wissenschaftler- und Beobachternatur, auch Bindungen zum Naturalismus festgestellt werden. In diesem Kontext kommt die treffendste Charakterisierung Schnitzlers Werks von ihm selbst, wenn er erklärt, er „schreibe Diagnosen“.<sup>21</sup>

## 2. 2. Entstehungs- und Rezeptionsgeschichte von Schnitzlers *Reigen*

### 2. 2. 1. Entstehungsgeschichte von *Reigen*

Wenn Schnitzler als der Meister der Kleinform bezeichnet wird, betrifft dies vor allem zwei seiner Werke – nicht zuletzt, weil diese beiden Werke ihm selbst schwierige Zeiten brachten. Eines dieser Werke ist *Leutnant Gustl*, in dem er den inneren Monolog in die deutschsprachige Literatur einführt, das zweite ist *Reigen*. 1896 ist Arthur Schnitzler am Anfang seiner schriftstellerischen Laufbahn, hat jedoch als Dramatiker bereits seine ersten Erfolge hinter sich. Nach den Uraufführungen von *Das Abenteuer seines Lebens* am 1. Dezember 1893 und der *Liebelei*, des Stücks, das für seine Karriere ausschlaggebend war, wurde Schnitzler nicht nur in den literarisch-dramatischen Kreisen als Talent bekannt, sondern auch in der Öffentlichkeit als ein Autor berühmt, dessen Stücke Skandalpotential innehaben.

Dieses sich in der Wiener Gesellschaft etablierenden Rufs des Autors ist sich auch der damalige Burgtheater-Direktor Max Burckhard bewusst, der den jungen Dramatiker mag und ihn in einem Gespräch, das Schnitzler in seinem Tagebuch notiert, zur weniger skandalösen Produktion auffordert:

Schreiben S' doch einmal was ganz Anständiges, damit die Leut nicht sagen können, Sie können nichts anderes. Das die *L(iebelei)* ein schönes Stück (ist) können auch Ihre Feinde nicht abstreiten – aber sie sagen: Wir werden sehen, ob er auch was andres kann. Und Sie könnens sicher – schreiben S' doch so was – und schlagen S' ihnen so den Säbel aus der Hand.<sup>22</sup>

---

<sup>21</sup> Zit. nach: *Metzler Autoren Lexikon*, Verlag J. B. Metzler, Stuttgart/Weimar 1997, S. 733.

<sup>22</sup> Tagebucheintrag vom 19. 05. 1896, in: Arthur Schnitzler: *Tagebuch. 1879 – 1892*, unter Mitwirkung von Peter Michael Braunwarth, Susanne Petrlik und Reinhard Urbach, hrsg. von der Kommission für literarische Gebrauchsformen der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Obmann: Werner Welzig, Wien 1987, S. 191.

Diese Bemerkung Burckhards überrascht und verstimmt Schnitzler, der sich wahrscheinlich den kontroversen Charakter seiner Texte nicht wirklich zugestanden hatte, nicht nur ihrer Offenheit wegen, sondern auch, weil der Dichter selbst der Meinung ist, dass diese Bemerkung ihre Richtigkeit haben mag. Mit einem Schlag fragt er sich jedoch gleich, ob und warum die Leute nicht damit zufrieden seien, was ein Künstler am besten kann.<sup>23</sup>

In diesem Jahr, wo Karl Kraus sich der Griensteidl-Gruppe gegenüberstellt und einen Zeitungskrieg erklärt, schreibt Schnitzler in der ersten Hälfte sein neu begonnenes Stück *Freiwild* fertig und beginnt am 23. November „einen Hemicyclus von zehn Dialogen“, von dem er am 27. November bereits „mit Laune“ die vierte Szene verfasst.<sup>24</sup> Mit den unschuldigen Dialogen mit durchaus stichigem Unterton kommt Schnitzler schnell voran, die Gefahr ihrer Wirkung wird ihm jedoch bereits in der Entstehungsphase klar. Seine Bedenken äußert er in einem Brief vom 7. Jänner 1897 an den Direktor des Deutschen Theaters Berlin, Otto Brahm:

Ich arbeite jetzt übrigens auch zu Zeiten – zehn Dialoge, eine Bunte Reihe; aber etwas Unaufführbareres hat es noch nie gegeben.<sup>25</sup>

Obwohl Schnitzler eine bewegte Periode seines Lebens erlebt, in der seine Geliebte vor dem Dilemma steht, zwischen ihrer Karriere samt Umzug nach Deutschland und dem Zusammenleben mit Schnitzler in Wien wählen zu müssen, wobei sich Schnitzler dem Zusammenleben gar nicht so positiv gegenüberstellt, kommt die Arbeit am *Liebesreigen*, wie er die Dialogenreihe nennt, schnell voran. So kann er am 24. Feber feststellen, dass der *Liebesreigen* abgeschlossen ist, und liest ihn im März zum ersten Mal seinen Freunden vor. Diese Lesung wird ein großer Erfolg.

Daher entscheidet sich der Autor, es mit der Veröffentlichung doch zu versuchen und verschickt sein Manuskript an seinen Verleger Samuel Fischer. Ihm gefällt zwar das Werk sehr gut, nach der Beratung mit seinem Rechtsanwalt, Dr. Albert Osterrieth, empfiehlt er Schnitzler jedoch aus Angst vor den deutschen Behörden, den Dialogenzyklus als privat gedrucktes Manuskript in Österreich zu

---

<sup>23</sup> Ebd.

<sup>24</sup> Ebd. S. 226 und 227.

<sup>25</sup> Zit. nach: Farese, Giuseppe: *Arthur Schnitzler. Ein Leben in Wien 1862 – 1931*, Verlag C. H. Beck, München 1999, S. 75.

veröffentlichen.<sup>26</sup> Vorher nimmt Schnitzler noch eine kleine, aber wichtige Änderung vor. Auf Anraten des deutschen Theaterkritikers Alfred Kerr, dem er das Werk 1899 ebenfalls zur Beurteilung schickt, verkürzt er den Titel von *Liebesreigen* auf *Reigen*, damit im Zusammenhang mit dem bereits so kontroversen Stück keine weiteren unnötigen Missverständnisse entstehen können. So erscheinen im Feber 1900 auf Schnitzlers Kosten zweihundert Exemplare von *Reigen*, die nicht für den Verkauf bestimmt sind und die der Autor mit einem polemischen Vorwort versieht.

Ein Erscheinen der nachfolgenden Szenen ist vorläufig ausgeschlossen. Ich habe sie nun als Manuskript in Druck gegeben; denn ich glaube, ihr Wert liegt anderswo als darin, daß ihr Inhalt den geltenden Begriffen nach die Veröffentlichung zu verbieten scheint. Da jedoch die Dummheit und böser Wille immer in der Nähe sind, füge ich den ausdrücklichen Wunsch bei, dass meine Freunde, denen ich dieses Manuskript gelegentlich übergeben werde, es durchaus in diesem Sinne behandeln und als ein bescheidenes, ihnen persönlich zugedachtes Geschenk des Verfassers aufnehmen mögen.<sup>27</sup>

Doch die zwei Hundert, die während der nächsten drei Jahre unter den Freunden des Autors zirkulieren, verbreiten den Namen des Buches schon bald in ganz Europa, wobei ein richtiger Skandal vorerst ausbleibt. Der erlesene Kreis beurteilt *Reigen* als außerordentlich geglückt, und Arthur Schnitzler überlegt sich wiederum eine Veröffentlichung dieses Stücks.

Anfang 1903 fragt er deshalb erneut bei Samuel Fischer nach den Plänen bezüglich *Reigen*, welcher ihm im Feber antwortet:

Lieber Herr Doktor! Ich habe den Reigen noch einmal gelesen, aber ich bin auch jetzt zu der Überzeugung gekommen, daß an eine Veröffentlichung in Deutschland nicht zu denken ist. Ich glaube auch nicht, ob dieses Werk unbeanstandet in Österreich erscheinen könnte. Aber das müssen die Wiener Verleger besser wissen.<sup>28</sup>

Schnitzler ist mit diesem Rat nicht zufrieden und nach der Beratung mit seinen Freunden Hugo von Hofmannsthal und Richard Beer-Hofmann, die ihn in einem köstlichen Brief, überschrieben „lieber Pornograph“, zu einer Veröffentlichung

---

<sup>26</sup> Vgl. Briefe von Dr. Albert Osterrieth und Samuel Fischer, in: Pfoser, Alfred/Pfoser-Schewig, Kristina/Renner, Gerhard: *Schnitzlers Reigen*, Bd. I, *Der Skandal. Analysen und Dokumente*, Fischer Taschenbuchverlag, Frankfurt am Main 1993, S. 209 f.

<sup>27</sup> Zit. nach: Scheible, Hartmut: *Arthur Schnitzler in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, Rowohlt Taschenbuchverlag, Reinbeck bei Hamburg, 1976, S. 67.

<sup>28</sup> Zit. nach: Farese, Giuseppe: *Arthur Schnitzler. Ein Leben in Wien 1862 – 1931*, Verlag C. H. Beck, München 1999, S. 77.

geradezu anstiften, wendet er sich im März an den Wiener Verlag von Fritz Freund, wo *Reigen* am 2. April 1903 in der ersten Auflage auch erscheint.<sup>29</sup> Alle Exemplare werden in kurzer Zeit ausverkauft, doch der Wiener Verlag geht 1911 in Konkurs und die *Reigen*-Rechte gehen an den Verlag J. Singer & Co. über, wo das Werk 1913, obwohl unter dem Namen des Wiener Verlages, wiederum erscheint. 1914 werden die zehn Dialoge noch im Benjamin Harz Verlag in Wien und Berlin veröffentlicht, wobei sie eine Auflage von fünfundsiebzigtausend erreichen. Der anfangs eine distanzierte Stellung einnehmende Samuel Fischer Verlag erwirbt erst 1931 die Rechte an dieses Werk.<sup>30</sup>

## 2. 2. 2. Rezeptionsgeschichte von *Original-Reigen*

Im März 1904 wurde *Reigen* zum ersten Mal beschlagnahmt. Zu der Zeit hat das Werk sein erstes Jahr als öffentliches Kulturgut hinter sich, das vom Entsetzen mancher Kollegen des Autors und allgemeiner Entrüstung gekennzeichnet ist. Diese Entwicklung nimmt Schnitzler bereits im März vorweg, als er sich zu Karl Kraus' Reaktion auf die Verleihung des Bauernfeldpreises in sein Tagebuch notiert:

Beim Reigen wird es nett werden!<sup>31</sup>

Die Rezensenten waren natürlich unterschiedlicher Meinung, was die Wirkung des Buches betrifft. Das Gegnerlager sprach von Frivolität, die Befürworter konterten mit aufklärerischen und desillusionierenden Effekten. Auf beiden Seiten fielen starke Wörter, und so hieß es in einem Artikel, die Gedankenstriche seien bei „diesen Sauspielen“ die Hauptsache; im anderen wiederum, dass der Leser, welcher das

---

<sup>29</sup> Vgl. Brief von Hugo von Hofmannsthal und Richard Beer-Hofmann an Arthur Schnitzler, 15. Feber 1903, in: Pfoser, Alfred/Pfoser-Schewig, Kristina/Renner, Gerhard: *Schnitzlers Reigen*, Bd. I, *Der Skandal. Analysen und Dokumente*, Fischer Taschenbuchverlag, Frankfurt am Main 1993, S. 213 f.

<sup>30</sup> Eine tschechische Übersetzung kam ein Jahr nach der Buchausgabe des Originals. Schnitzler, Arthur: *Kolo: deset dialogů*, übersetzt von R. V. Boubela, Brno 1904. Weiters wurde der *Reigen* noch 1986 auf Tschechisch herausgegeben. Schnitzler Arthur: *Rej*, übersetzt von Josef Balvín, Dilia Verlag, Praha 1986.

<sup>31</sup> Tagebucheintrag vom 26. 03. 1903, in: Arthur Schnitzler: *Tagebuch. 1903 – 1908*, unter Mitwirkung von Peter Michael Braunwarth, Susanne Petrlik und Reinhard Urbach, hrsg. von der Kommission für literarische Gebrauchsformen der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Obmann: Werner Welzig, Wien 1987, S. 22.

Buch nur erotisch versteht „ein Trottel, ein versumpfter, indifferenter Lackel“ sei.<sup>32</sup> Wie auch immer, das Büchlein wurde über Jahre hinweg Gegenstand von Zensur, Verboten und befand sich ständig unter der Lupe der Behörden sowie selbsternannter Moralisten.

Obwohl Schnitzler eine Aufführung immer kategorisch ablehnte, kam es bereits während der ersten Entrüstungswelle, die sich in der deutschsprachigen Presse und Öffentlichkeit nach der *Reigen*-Veröffentlichung erhob, zur Inszenierung der Dialoge 4, 5, 6. Die Veranstaltung war ein großer Erfolg. Doch der inszenierende Akademisch-dramatische Verein der Münchner Universität wurde, nicht zuletzt unter dem Druck negativer Rezensionen der ausnahmsweise im gleichen Ton schreibenden Befürworter und Gegner, vom Senat der Universität aufgelöst. Schnitzlers Freund Hermann Bahr plante auf den 8. November 1903 eine öffentliche Lesung der Dialoge. Da er diese Absicht nicht verheimlichte, wurde die Lesung vom Wiener Verlag zur Werbekampagne bei Buchhändlern ausgenützt und Bahr von Karl Kraus als Mächtetern-Märtyrer und Schmarotzer kritisiert. Schließlich weckte dieser Plan auch die Aufmerksamkeit der Behörden, welche die Lesung durch das am 1. November heraus gegebene Verbot unterlassen hatten. Von allen diesen Veranstaltungen distanzierte sich Arthur Schnitzler, blieb bei seinem ursprünglichen Entschluss und lehnte alle Angebote einer *Reigen*-Aufführung zwischen den Jahren 1903 – 1918 ab.

1919 erhielt Schnitzler ein Angebot vom Direktor des Deutschen Theaters Berlin, Max Reinhardt, das er nach Beratung mit Samuel Fischer annahm. Zur gleichen Zeit verhandelte er auch über eine Aufführung im Wiener Volkstheater. Max Reinhardt lässt jedoch einige Aufführungstermine platzen, und Schnitzler verliert das Vertrauen:

Von Reinhardt das übliche Telegramm mit Ausreden etc. Premiere angeblich Mitte März.

*Reigen* mein ich. <sup>33</sup>

Im Sommer resignierte Max Reinhardt auf seine Funktion und der *Reigen*-Vertrag ging an Felix Holländer über. Doch dieser war am *Reigen* weniger interessiert und bat Schnitzler um Zustimmung, das Stück dem Kleinen Schauspielhaus Berlin

---

<sup>32</sup> Pfoser, Alfred/Pfoser-Schewig, Kristina/Renner, Gerhard: *Schnitzlers Reigen*, Bd. I, *Der Skandal. Analysen und Dokumente*, Fischer Taschenbuchverlag, Frankfurt am Main 1993, S. 51 und 255.

<sup>33</sup> Zit. nach: Pfoser, Alfred/Pfoser-Schewig, Kristina/Renner, Gerhard: *Schnitzlers Reigen*, Bd. II, *Die Prozesse. Analysen und Dokumente*, Fischer Taschenbuchverlag, Frankfurt am Main 1993, S. 27.

unter der Leitung von Gertrud Eysoldt zu überlassen. Schnitzler war einverstanden, obwohl sein allgemeines Interesse abgeflaut war. Am 23. Dezember 1920, etwa zwei Stunden vor der Premiere, traf im Kleinen Schauspielhaus Berlin eine die Aufführung von *Reigen* verbietende einstweilige Verfügung ein. Die Leitung der Bühne entschied sich jedoch, teilweise auch aus ökonomischen Gründen, das Stück dennoch zu spielen. Die danach folgenden Kritiken konzentrierten sich mehr auf die Verbote und Skandale als auf die Qualität der Aufführung. Auch Alfred Kerr nahm dazu Stellung:

Darf man Stücke verbieten? – Nicht mal, wenn sie schlecht geschrieben sind und schlecht gespielt werden; (was ein Standpunkt sein könnte). Hier aber ist ein reizendes Werk, – und es wird annehmbar gespielt. Der Erfolg war gut; die Hörerschaft wurde nicht schlechter davon. Und die Welt ist, zum Donnerwetter, kein Kindergarten. <sup>34</sup>

Wenig später, am 1. Feber 1921, fand auch in den Wiener Kammerspielen die österreichische Premiere statt, die von einem Stoßtrupp gestürmt wurde, während dessen es zu einer Stinkbombenschlacht kam.<sup>35</sup> Der Skandal füllte erneut die Presse, der Antisemitismus und die feindseligen Gemüter wurden wieder wach. Anfang 1921 kam es in Berlin zum legendären *Reigen*-Prozess, der mit dem Freispruch der angeklagten Berliner Direktion endete. Da sich jedoch der Skandal um den *Reigen* nicht beruhigen wollte und das Werk sogar im Kampf politischer Parteien zum Spielball wurde, entschloss sich Schnitzler etwa Mitte 1922, sein kleines Dekameron nicht mehr auf die Bühne bringen zu lassen.<sup>36</sup> Zu der ersten Aufführung nach Schnitzlers Tod kam es am 1. Jänner 1982 in Schweizer Basel, wo der Urheberschutz 50 Jahre nach dem Tod des Autors galt, im Gegensatz zu Österreich (70 Jahre).

*Reigen* wurde jedoch Gegenstand zahlreicher Verfilmungen und Überarbeitungen quer durch die Welt. Die berühmteste und wohl beste Filmversion brachte der Franzose Max Ophüls 1950 auf die Leinwand. Er wählt dabei die direkte Karussellmetapher mit einem „meneur de jeu“, der einzelne Szenen verkoppelt, ihre Akteure beliebig einsetzt. Die Zeitlosigkeit von *Reigen* zeigt sich im weiteren Verlauf der Zeit, wenn das Stück nach und nach in verschiedene Epochen und gesellschaftliche sowie politische Kontexte eingebettet wird. Je nach Zeit und Ort

---

<sup>34</sup> Kerr, Alfred: *Arthur Schnitzler: ‚Reigen‘*, Kleines Schauspielhaus, in: Berliner Tagblatt, 24. Dezember 1920.

<sup>35</sup> Arthur Schnitzler soll sich während dieses Überfalls in der Damengarderobe aufgehhalten haben. Vgl. Koberg, Roland: *Schrauben und Muttern*, in: *Die Zeit*, 12. April 1996, S. 45.

<sup>36</sup> Pfoser, Alfred/Pfoser-Schewig, Kristina/Renner, Gerhard: *Schnitzlers Reigen*, Bd. I, *Der Skandal. Analysen und Dokumente*, Fischer Taschenbuchverlag, Frankfurt am Main 1993, S. 189.

ändern sich Personenentwürfe bzw. die Entwürfe der gesellschaftlichen Typen und Umstände, doch die Basis, die Dialoge sind fast identisch. So begegnen wir in der Inszenierung David Hares von 1998 zwar statt dem Süßen Mädels einem Model, doch beide zeigen die gleichen moralischen Grundsätze. Und obwohl zwischen ihnen hundert Jahre liegen, klingen beide fast tödlich realitätsbezogen und wahr, zumal sowohl das Süße Mädels als auch das Model sich dessen bewusst sind, diesen Grundsätzen nicht nachkommen zu können.<sup>37</sup> Die 1997 entstandene Adaptation einer Dramaturgie-Studentin an der Slowakischen Hochschule für musische Künste holt noch weiter aus, wenn sie die ganze Geschichte eines Jahrhunderts in den *Kolotoč (Reigen)* verpackt. Die Szene der Gatte vs. das Süße Mädels, die bei Schnitzler im *chambre séparée* und bei Hare im Hotel Metropol stattfindet, ist in diesem Fragment in „die rote Ecke“ versetzt, wo sich die sozialistischen Bürger der Tschechoslowakei 1976 politisch bilden sollen. Dem Vorwurf der Dekadenz und Verdorbenheit von Kapitalismus wird hier durch den die Pionierin heuchlerisch ausfragenden Genossen mit purem Hohn entgegengetreten, wobei der Inhalt der Repliken kaum geändert wurde.<sup>38</sup> *Reigen* wurde schließlich auch ins dritte Millennium mitgenommen – zurzeit läuft im Prager ABC-Theater die Inszenierung von *Arturovo Bolero*. Bereits in der Zusammenfassung des Theaterprogramms stellt man sich die Frage: Was bedeutet Sex für den Menschen im 21. Jahrhundert? Ist es immer noch die Krönung einer Leidenschaftsflamme und unentbehrlicher Teil einer Liebesbeziehung oder lediglich ein Instrument zur Manipulierung mit Anderen?

## **2. 3. Die Analyse des literarischen Texts von *Reigen***

### **2. 3. 1. Der Nebentext**

#### **2. 3. 1. 1. Der Titel**

Arthur Schnitzlers „Hemicyklus“ ist schlicht *Reigen* überschrieben. Es gibt keinen Untertitel, der die Szenen näher spezifiziert. Wie bereits oben erwähnt, lautete der Titel

---

<sup>37</sup> Schnitzler, Arthur: *Reigen*, in: ders.: *Das dramatische Werk*, ungekürzte Ausgabe Bd. I, Fischer Verlag, Frankfurt am Main 1993 und Hare, David: *The Blue Room. Freely adapted from Arthur Schnitzler's La Ronde*, Faber and Faber, London 1998.

<sup>38</sup> Vgl. Grusková, Anna: *Dramatika viedenskej moderny*, Divadelní ústav Praha, 1999, S. 86 ff.

ursprünglich *Liebesreigen*, der auf Empfehlung des Theaterkritikers Alfred Kerr gekürzt worden ist.<sup>39</sup> Der in *Reigen* abgeänderte Titel enthält weder einen bestimmten noch einen unbestimmten Artikel.

Der Begriff „Reigen“ entstammt etymologisch dem altfranzösischen Wort „raie“, das als „Tanz“ übersetzt wird und einen Zusammenhang mit dem mittelhochdeutschen Ausdruck „reie“ aufweist, der als „Reihen“ bzw. „Reihe“ verstanden werden kann. Der Begriff beschreibt eine Art Rundtanz, bei dem eine größere Zahl von Tänzern paarweise einem Vortänzer und Vorsänger schreitend oder hüpfend folgt.<sup>40</sup> Dies unterstützen auch die immer wieder auftauchenden Bezüge des Werks auf das Motiv des mittelalterlichen Totentanzes, der in Kreis-, Reihen- oder Kettenform getanzt wurde.

Dieser Hintergrund gibt uns einigermaßen Aufschluss über den Inhalt. Die Form von zehn aneinander gereihten Szenen von *Reigen* entspricht einem Kreis bzw. einer Kette und der mit dem Wort „Reigen“ bezeichneten Tanzform, in der jeweils ein Partner Platz für einen neuen macht. Die Verbindung dieses Totentanzes und des Partnerwechsels im „Liebesreigen“ lässt die Parallele der Verruchtheit und des Untergangs ahnen. Um diese Verruchtheit ostentativ, aber realitätsnah zum Ausdruck zu bringen, steht am Anfang und Ende des Kreises die „Dirne“; als Bindeglied, das Seil, an dem alle im Kreis hängen, fungiert der unausgesprochene Geschlechtsakt.

Das Tanzmotiv wird in den Szenen zweimal wieder aufgegriffen: in der zweiten Szene – Soldat vs. Stubenmädchen – und in der vierten Szene – der Junge Herr vs. die Junge Frau. Das erste Paar trifft sich beim Tanzen im Prater. Nach dem sexuellen Intermezzo mit dem Stubenmädchen fordert der Soldat ein anderes Mädchen zum Tanz auf und unterstreicht die Oberflächlichkeit seines Handelns. In der vierten Szene wird der Tanz als unverfängliche Möglichkeit einer intimeren Kommunikation zwischen den beiden Sündigern in der Öffentlichkeit geschildert, bei welcher die herrschenden Konventionen nicht verletzt werden.

Auf den Totentanz wird im Zusammenhang mit dem *Reigen* auch immer wieder hingewiesen. Der Tod stellt den Reigenführer dar, der alle Standesunterschiede missachtend, sowohl den Kaiser als auch den Bettler zum tanzen bringt. Im *Reigen* macht der Graf eine direkte Anspielung auf diese Tradition:

---

<sup>39</sup> Vgl. Seite 10 f.

<sup>40</sup> Vgl. *DUDEN Universalwörterbuch*, DUDEN Verlag, Mannheim/Leipzig/Wien/Zürich, 1996, S. 1235. Ins Tschechische wird das Wort "Reigen" mit "taneční kolo", "kolo", oder "kolový tanec" übersetzt. Vgl. *Německo-český slovník*, Redaktionsführung Hugo Siebenschein, Státní pedagogické nakladatelství, Praha 1970, S. 986.

Meiner Seel ... also der Lulu möcht wieder sagen, ich philosophier, aber es ist wahr, der Schlaf macht auch schon gleich, kommt mir vor; - wie der Herr Bruder, also der Tod...<sup>41</sup>

### 2. 3. 1. 2. Die Szenentitel

Die zehn Dialoge sind durch römische Zahlen markiert und mit einzelnen Titeln überschrieben. Weitere im Drama gebräuchliche Segmentierungseinheiten wie Akt oder Auftritt gibt es nicht,<sup>42</sup>

Die Szenentitel teilen uns mit, dass zehn Figuren im *Reigen* mitspielen, wobei man in jedem der Dialoge zwei der Figuren antrifft. Dabei taucht jede einzelne Figur in zwei aufeinander folgenden Titeln auf, bevor sie einer anderen Figur des gleichen Geschlechts Platz macht, die wiederum den Reigen weiterspielt und in der nächsten Szene mit einem neuen Geschlechtspartner zusammenkommt. Die Szenentitel sind: 1. Die Dirne und der Soldat, 2. Der Soldat und das Stubenmädchen, 3. Das Stubenmädchen und der Junge Herr, 4. Der Junge Herr und die Junge Frau, 5. Die Junge Frau und der Ehemann, 6. Der Gatte und das Süße Mädchel, 7. Das Süße Mädchel und der Dichter, 8. Der Dichter und die Schauspielerin, 9. Die Schauspielerin und der Graf, 10. Der Graf und die Dirne. In dem die letzte Szene an die erste anknüpft, entsteht auch durch die Szenentitel ein Kreis, das Symbol der ewigen Wiederkehr und des Unendlichen, ohne wirklichen Anfang und ohne tatsächliches Ende.

Funktionsmäßig sind die Szenentitel ein Mittel, die zehn Figuren vorzustellen, ohne sie jedoch innerhalb der Szenentitel näher zu beschreiben. Es gibt in den Szenenüberschriften keinen Namen, die Figuren können nicht individualisiert werden und werden so zu namenlosen Typen. Diese Typisierung ordnet sie in ihre gesellschaftliche Schicht ein.

Arthur Schnitzler entwirft mit dem Personal von *Reigen* quasi ein soziales Muster der Wiener Gesellschaft um die Jahrhundertwende. Exponenten der Unterschicht sind die „Dirne“, der „Soldat“ und das „Stubenmädchen“, Vertreter des Bürgertums sind der „Junge Herr“, die „Junge Frau“ und der „Ehemann“. Die Künstlerbohème wird durch die Figuren des „Dichters“ und der „Schauspielerin“ repräsentiert, und der

---

<sup>41</sup> Schnitzler, Arthur: *Reigen*, in: ders.: *Das dramatische Werk*, ungekürzte Ausgabe Bd. I, Fischer Verlag, Frankfurt am Main 1993

<sup>42</sup> Pfister, Manfred: *Das Drama. Theorie und Analyse*, 11. Auflage, Wilhelm Fink Verlag, München 2001, S. 314 – 318.

„Graf“ tritt als Vertreter der Aristokratie auf. Zuordnungsschwierigkeiten gibt es allein bei dem „Süßen Mädel“. Dieser Typus, den Schnitzler zwar nicht erfunden, aber wie Karl Kraus es einmal formulierte, „burgtheaterfähig“ gemacht hat, taucht in nahezu allen seinen Werken auf.<sup>43</sup> Das „Süße Mädel“ lässt sich dabei nicht über einen Beruf oder Status definieren. Es ist aber immer an demselben sozialen Ort angesiedelt – in der Wiener Vorstadt. Am nächsten steht es wahrscheinlich dem Kleinbürgertum.<sup>44</sup>

### 2. 3. 1. 3. Regieanweisungen

Die Regieanweisungen spielen in dem *Reigen*-Original eine sehr wichtige Rolle, und zwar in dem Sinne, dass Arthur Schnitzler dieses Werk in erster Reihe als Lektüre geplant hatte.

Sie können in zwei Gruppen getrennt werden: a) dem Haupttext vorangestellt, b) innerhalb des Haupttexts enthalten. Zwecks der Übersichtlichkeit der Regieanweisungenanalyse bedienen wir uns dieser Gliederung. Darüber hinaus werden die Regieanweisungen noch thematisch gegliedert.

#### a) Dem Haupttext vorangestellte Regieanweisungen

##### *Ort und Zeit*

Ausgenommen die erste Szene, werden in allen vorangestellten Regieanweisungen ausführliche Beschreibungen des Ortes und der Tageszeit gegeben, auch wenn die Zeit nicht in allen Szenen explizit genannt wird. So z. B. in der sechsten Szene:

Ein Cabinet particulier im Riedhof (...) Auf dem Tisch sind die Reste einer Mahlzeit, Oberschaumbaisers, Obst, Käse. In den Weingläsern ein ungarischer weißer Wein.<sup>45</sup>

Der Ort wird hier sehr genau benannt, doch über die Zeit erfahren wir nichts

---

<sup>43</sup> Zit. nach Glogauer, Walter: *Die Signifikanz von Arthur Schnitzlers Vers- und Prosasprache*, in: *Literatur und Kritik*, 1984, H. 181/182, S. 273.

<sup>44</sup> Vgl. Janz, Rolf Peter und Laermann, Klaus: *Arthur Schnitzler. Zur Diagnose des Wiener Bürgertums im Fin de siècle*, Metzler Verlag, Stuttgart 1977, S. 43.

<sup>45</sup> Schnitzler, Arthur: *Reigen*, in: ders.: *Das dramatische Werk*, ungekürzte Ausgabe Bd. I, Fischer Verlag, Frankfurt am Main 1993, S. 354.

Spezifisches. Aber aus den anderen angegebenen Tatsachen – z. B. Wein auf dem Tisch – kann man vermuten, dass es sich um ein „Souper“ unter vier Augen handelt. Dies bestätigt uns später während der Szene auch das Süße Mädel, wenn es immer wieder davon redet, dass es nach Hause muss, da es schon spät sei.<sup>46</sup>

Sowohl die Ortsbestimmung, das „chambre séparée“ als auch die mutmaßliche Tageszeit des Geschehens, der Abend, lassen auf eine ungestörte, ja romantische Atmosphäre schließen, die eine positive Stimmung für den Geschlechtsakt erzeugen soll.

### *Stimmung/Interieur*

Eine dergleichen positive Stimmung wird in den Regieanweisungen durch zusätzliche Stimmung erzeugende Elemente herbeigeführt. In der achten Szene hängt zum Beispiel der Mond „über den Wiesen und Hügeln.“<sup>47</sup>

Außer den ersten zwei Dialogen spielt sich die gesamte Handlung in geschlossenen Räumen ab. Der Stimmungseffekt wird hier dadurch verstärkt, dass Schnitzler in den Regieanweisungen die Atmosphäre, die der Raum besitzt, so wie in der siebten Szene direkt schildert. Das Zimmer wird dort als „mit behaglichem Geschmack eingerichtet“ beschrieben.<sup>48</sup> Ergänzt wird die Atmosphäre durch detaillierte Beschreibungen des Interieurs, wie in der zehnten Szene:

Ein ärmliches Zimmer, einfenstrig, die gelblichschmutzigen Rouletten sind heruntergelassen. Verschlissene grünliche Vorhänge. Eine Kommode, auf der ein paar Photographien stehen und ein auffallend geschmackloser, billiger Damenhut liegt. Hinter dem Spiegel billige japanische Fächer. Auf dem Tisch, der mit einem rötlichen Schutztuch überzogen ist, steht eine Petroleumlampe, die schwach brenzlich brennt, papierener, gelber Lampenschirm, daneben ein Krug, in dem ein Rest von Bier ist, und ein geleertes Glas. Auf dem Boden neben dem Bett liegen unordentlich Frauenkleider, als wenn sie eben rasch abgeworfen worden wären.<sup>49</sup>

Diese detaillierten Beschreibungen der Einrichtung sind ein wesentlicher Bestandteil des zum Lesen bestimmten Werkes, da der Autor in ihnen möglichst viel an Stimmung und Atmosphäre mitschwingen lassen musste. Dazu kommt noch, dass

---

<sup>46</sup> Ebd. S. 357.

<sup>47</sup> Ebd. S. 371.

<sup>48</sup> Ebd. S. 364.

<sup>49</sup> Ebd. S. 385.

Schnitzler in die Regieanweisungen auch Sachverhalte mit einschließt, die sich dramatisch nicht umsetzen lassen. In der dritten Szene heißt es daher:

Die Eltern sind schon auf dem Lande. – Die Köchin hat Ausgang. – Das Stubenmädchen schreibt in der Küche einen Brief an den Soldaten, der ihr Geliebter ist.<sup>50</sup>

Ein aufmerksamer Leser merkt, dass hier von dem Soldat aus der vorhergehenden Szene gesprochen wird, aber weder das, noch die Tatsache, dass alle anderen Hausbewohner nicht daheim sind, kann einem Theaterzuschauer ohne eine direkte Erwähnung auf der Bühne vermittelt werden. Ähnlich verhält es sich mit den kleinen Details wie z. B. mit dem „französischen Roman“, den der Junge Herr liest, oder mit dem „ungarischen Weißwein“, der in der sechsten Szene beim Abendessen getrunken wird.<sup>51</sup>

## **b) Die innerhalb des Haupttextes enthaltenen Regieanweisungen**

### *Beschreibung der Figuren*

Hinsichtlich des Äußeren der Figuren finden wir sehr wenige Angaben. Nur in der dritten Szene richtet sich das Stubenmädchen die „Schneckerln“ vor dem Spiegel.<sup>52</sup>

Ebenso sparsam geht Schnitzler mit den Informationen über die Kleidung vor. Wird ein Kleidungsstück in den Regieanweisungen erwähnt, steht es immer im direkten Zusammenhang mit dem thematischen Inhalt der Szene oder mit einer Bewegung. In der vierten Szene trägt also die Junge Frau einen dichten Schleier, der sie vor dem Erkanntwerden auf der Straße schützt, da sie gerade zu einem Ehebruch unterwegs ist. Später nimmt sie diesen Schleier ab.<sup>53</sup>

Am Anfang der siebten Szene trägt das Süße Mädchel einen Hut mit Mantille, den sie später zusammen mit ihrem Mieder ablegt.<sup>54</sup> Auch hier ist dies direkt mit dem Inhalt der Szene zu verbinden. Das Süße Mädchel, am Anfang in Mantel und Hut völlig angezogen, beteuert gleich wieder fortgehen zu müssen.<sup>55</sup> Die ständige

---

<sup>50</sup> Ebd. S. 333.

<sup>51</sup> Ebd.

<sup>52</sup> Ebd. S. 334.

<sup>53</sup> Ebd. S. 337 und 338.

<sup>54</sup> Ebd. S. 367.

<sup>55</sup> Ebd. S. 364.

Wiederholung dieser Absicht zeigt sich jedoch bald als eine zu ihrem Verführungsspiel gehörende, heuchlerische Phrase.

Nicht zuletzt betont die spärliche Beschreibung des Äußeren der Figuren die Entindividualisierung der Figuren, bzw. die Orientierung des Autors auf den Typus, der nicht näher charakterisiert sein soll.

#### *Die Art und Weise, wie die Figuren ihre Repliken vorbringen*

Oft beziehen sich die Regieanweisungen, die innerhalb der Dialoge vorgefunden werden können, auf die Art und Weise, wie die Figuren ihre Repliken vortragen und dadurch auch Auskunft über die innere Befindlichkeit der Figuren geben. In der fünften Szene zum Beispiel ist der Gatte beim Sprechen einmal „peinlich berührt“, ein anderes Mal stellt er wiederum „leicht beunruhigt“ seiner Frau eine Frage.<sup>56</sup>

#### *Klassenzugehörigkeit der Figuren*

Sowie die Figurenbezeichnungen dienen manche Regieanweisungen innerhalb der Szenen ebenfalls dazu, die Klassenzugehörigkeit der Figuren zu unterstreichen. Dabei ergibt sich, dass die Vertreter verschiedener sozialer Schichten sowohl einen unterschiedlichen Umgang mit sich, sowie mit ihrer Körperlichkeit und ihrem Sexualtrieb aufweisen: Während der Soldat die Dirne in der ersten Szene ziemlich grob „gepackt“ hat und in der zweiten das Stubenmädchen gleich zu Beginn um die Taille fasst, zeigt sich der Junge Herr wesentlich zögernder, wenn er sich dem Stubenmädchen körperlich nähern soll.<sup>57</sup> Aus den Regieanweisungen dieser Szene geht klar hervor, dass der Junge Herr mehrere Anläufe braucht, bevor er endlich „entschlossen“ seiner Handlung eine eindeutige Richtung gibt, da in der Umgebung, an die er gewohnt ist, solche Direktheit nicht üblich ist,<sup>58</sup> Umgekehrt muss das Stubenmädchen, das seine tölpelhaften Versuche durchschaut, über deren Umständlichkeit lächeln, denn in ihrer sozialen Schicht geht man wesentlich direkter vor.<sup>59</sup>

Diese Angst, dass die eigentliche, die Handlung der Figuren antreibende Absicht, enthüllt werden könnte, variiert von Figur zu Figur. Je nach der

---

<sup>56</sup> Ebd. S. 350 und 351.

<sup>57</sup> Ebd. S. 328, 329 und 354.

<sup>58</sup> Ebd. S. 333 ff.

<sup>59</sup> Ebd. S. 334.

Klassenzugehörigkeit der in jeweiligen Szenen vorkommenden Figuren wird mehr bzw. weniger um den heißen Brei geredet. Je nach der Klassenzugehörigkeit der Figuren kreiert Schnitzler mit seinen Regieanweisungen eine entsprechende Atmosphäre, die der Verführung dienlich sein soll.

Während in der ersten Szene, die sich zwischen dem Soldaten und der Dirne abspielt, keinerlei Stimmung erzeugende Elemente notwendig sind, bevor man zur Sache kommt, muss sich der Junge Herr in der vierten Szene wesentlich mehr anstrengen und seinen Plänen mit künstlich erzeugter Atmosphäre helfen.

Auch in den anderen Szenen unterstützen die Regieanweisungen sowohl die Schichtzugehörigkeit als auch die soziale Beziehung der gerade sich in Interaktion befindenden Figuren. Der Junge Herr küsst in der vierten Szene der Jungen Frau wiederholt die Hand, eine für die gehobenen Schichten generell übliche Geste, um die Ehre einer (begehrten) Frau zu erweisen, wogegen der Graf lachen muss, wenn er sich dabei ertappt, wie er der Dirne automatisch die Hand küsst.<sup>60</sup> Es ist offensichtlich, dass eine solche Geste gegenüber einer Dirne nicht gängig ist, dass sie aber der Graf ganz unwillkürlich gemäß den Gepflogenheiten seiner Sozialschicht anwendet.

### *Aktionen und Bewegungen*

Außer der oben angeführten Regieanweisungen finden wir im *Reigen* auch Regieanweisungen, die dazu dienen, die Aktionen und Bewegungen der handelnden Figuren zu beschreiben. Die durch diese Regieanweisungen geforderten Bewegungen sind nicht raumgreifend, sondern eher minimalistisch aufgefasst, wie in der sechsten Szene die Aktionen des Gatten folglich beschrieben werden: „(...) steht auf, stellt sich hinter den Sessel und umarmt das Süße Mädel, indem er ihren Kopf zu sich wendet“, oder an anderer Stelle in der gleichen Szene: „küsst sie und wird zärtlicher“.<sup>61</sup>

### *Genussmittel*

In den Regieanweisungen sind oft Hinweise auf verschiedenste Genussmittel zu finden. So raucht der Soldat in der zweiten Szene eine Virginiazigarre, wie der Junge

---

<sup>60</sup> Ebd. 338 f. und 387.

<sup>61</sup> Ebd. S. 354 und 359.

Herr zu Beginn der dritten Szene, an deren Ende das Stubenmädchen eine Zigarre vom Rauchtisch stiehlt, die höchstwahrscheinlich wiederum für den geliebten Soldaten bestimmt ist. Durch diese eine Zigarre wird hier also ein der Reigenform treuer Bezug zwischen der zweiten und dritten Szene hergestellt.<sup>62</sup> Weiterhin erfahren wir in der vierten Szene, dass der Junge Herr, so wie in der dritten, eine Zigarre raucht und abermals eine Verbindung zwischen zwei aufeinander folgenden Szenen herstellt.<sup>63</sup>

In dem gleichen Dialog isst die Junge Frau eine „kandierte Birne“, die der Junge Herr zusammen mit einer Flasche Likör vorbereitet hat. Auch der Gatte in der sechsten Szene raucht eine Havanna und trinkt zusammen mit dem Süßen Mädel einen Wein.<sup>64</sup> Schließlich wird in der letzten Szene ein Krug mit dem Rest von Bier darin erwähnt.<sup>65</sup>

Wie wir daraus ersehen können, werden die einzelnen Teile von *Reigen* durch die Wiederaufnahme des gleichen Genussmittels aufeinander bezogen, wodurch der Reigen-Effekt gefördert wird. Darüber hinaus helfen die Genussmittel nicht nur der „Versüßung“ der Stunde, sondern dienen weiterhin als ein Unterscheidungszeichen einzelner sozialer Schichten. Die Junge Frau bekommt von dem Jungen Herrn kandierte Birnen und Likör angeboten, das Süße Mädel das Oberschaumbaiser und ungarischen Weißwein. Der Soldat raucht eine Virginerzigarre, der Gatte eine Havanna. Der Dichter und die Schauspielerin rauchen Zigaretten, wodurch der Lebensstil der Bohème angedeutet wird. Auch weil das Rauchen bei Frauen zu Schnitzlers Zeiten generell als ungehörig empfunden wurde. Schließlich stellt das in dem Zimmer der Dirne stehende Bier das billigste alkoholische Getränk dar. Alles entspricht den Möglichkeiten, den sozialen Stellungen der Protagonisten.

## **2. 3. 2. Der Haupttext**

### **2. 3. 2. 1. Die Konfigurationsstruktur**

Unter Konfiguration versteht man den Teil des Gesamtpersonals eines dramatischen Werkes, der jeweils an einem bestimmten Punkt des Textverlaufs (im Falle von *Reigen*

---

<sup>62</sup> Ebd. S. 330, 333 und 336.

<sup>63</sup> Ebd. S. 333 und 337.

<sup>64</sup> Ebd. S. 354.

<sup>65</sup> Ebd. S. 385.

während eines Dialogs) auf der Bühne anwesend ist. Die Konfigurationsstruktur eines Stückes ergibt sich dann aus der Abfolge aller Konfigurationen.<sup>66</sup> So gesehen entspricht die Konfigurationsstruktur in *Reigen* der durch die Szenentitel angedeuteten Konstellation eines Kreises. Lediglich in der fünften Szene stoßen wir auf eine Umbenennung einer der Figuren: Die im Szenentitel als „Ehemann“ bezeichnete Figur tritt im Haupttext als „Gatte“ auf. Auf die Szene hat diese Tatsache jedoch keinen weiteren Einfluss. Es liegt die Vermutung nahe, dass dieser Fehler Schnitzler unbewusst unterlaufen war, weil er dann in der sechsten Szene auch in dem Szenentitel das kürzere Wort „Gatte“ benützt.

Die zehn Dialogszenen in *Reigen* sind durch ihre Zweier-Konfigurationen kettenartig miteinander verbunden. Am Ende dieser Kette steht die Konfiguration der Graf vs. die Dirne, welche zu der Anfangskonfiguration zurückführt und den Kreis abschließt.

Die Konfigurationsstruktur gibt uns also über den formalen Aufbau dieses Dramas Aufschluss. Es handelt sich praktisch um eine Aneinanderreihung von Einaktern, die aber durch die Konfigurationsstruktur zu einem Ganzen verkoppelt werden. Aufgrund der Konfigurationsstruktur ergeben sich noch weitere Schlüsse, die Manfred Pfister wie folgt beschreibt:

Schon auf der Ebene der Konfigurationsstruktur ist erkennbar, dass hier kein dramatischer Text vorliegt, der einem konventionellen Handlungsverständnis entsprechend einen linearen Handlungsablauf zwischen einer Reihe von Figuren entwickelt, sondern ein dramatischer Text von extrem episodischer Struktur, in der alle Figuren in gleicher Weise Haupt- bzw. Nebenpersonen sind.<sup>67</sup>

## 2. 3. 2. 2. Die Handlung

Wie wir der Konfigurationsstruktur entnehmen konnten, verläuft die formale Handlung nicht in linearen Handlungssträngen. Es gibt keinen einem konventionellen Handlungsverständnis entsprechenden durchgängigen Handlungsverlauf, der sich zwischen den Figuren entwickelt. Das Stück besteht aus zehn Szenen, die im Prinzip auch für sich allein stehen könnten, da sie eigentlich Einakter sind. Diese zehn Einakter gliedern sich wiederum in „ante coitum“ und „post coitum“. Trotzdem muss

---

<sup>66</sup> Pfister, Manfred: *Das Drama. Theorie und Analyse*, 11. Auflage, Wilhelm Fink Verlag, München 2001, S. 235 f.

<sup>67</sup> Ebd. S. 239.

*Reigen* als ein Stück betrachtet werden, weil die zehn Szenen, wie aus den oben ausgeführten Analysen der Szenentitel, der Regieanweisungen und der Konfigurationsstruktur ersichtlich ist, Zusammenhänge aufweisen, kohärent sind. Demzufolge ist auch seine Handlung im Gesamtzusammenhang zu untersuchen.

Der Kern der Handlung ist von einem Wiederholungsprinzip gekennzeichnet. Erst durch die ständige Wiederholung der Handlungsabläufe innerhalb aller Szenen entsteht die Kohärenz, und der *Reigen* entfaltet sich in seiner gesamten Bedeutung und Wirkung. In neun der zehn Szenen verläuft das Geschehen nahezu identisch: Ein Mann und eine Frau treffen sich, ein kürzeres oder längeres Gespräch folgt, in dem sich das Spiel der Verführung, der Geschlechter entfaltet. Dieses Spiel lebt von einer raffinierten Strategie, die das ständige Hin und Her zwischen Umwerbung, Zurückweisung und Gewährenlassen umfasst. Je nachdem, welcher gesellschaftlichen Schicht die auftretenden angehören, ist die Phase des Vertuschens der eigentlichen Absichten der Protagonisten, die Phase des Vorspiels kürzer oder länger.

Dieses Spiel mündet schließlich in den Geschlechtsakt, der im *Reigen*-Original innerhalb des Haupttextes durch Gedankenstriche nur angedeutet, aber doch deutlich genug markiert wird.<sup>68</sup> Da Arthur Schnitzler den Geschlechtsakt nicht in Form von Regieanweisungen beschreibt, lässt uns diese Tatsache noch mal vermuten, dass er dieses Stück ursprünglich nicht für eine dramatische Umsetzung geschrieben hat. Für eine eventuelle Inszenierung könnten diese Gedankenstriche, dieses bewusste Auslassen einer Schilderung des Geschlechtsaktes, eine Schwierigkeit darstellen, für die Schnitzler keine Lösung fand und auch nicht finden musste. Diese Gedankenstriche, die im literarischen Text für den Moment des Koitus stehen, trennen die Szene nicht nur, sie unterbrechen den gesamten Handlungsverlauf und dienen als äußeres Zeichen einer situativen Veränderung innerhalb der Dialoge. Eine Ausnahme stellt die zehnte Szene dar, weil in ihr das Geschehen erst nach dem schon stattgefundenen Geschlechtsakt einsetzt. Der Geschlechtsakt lässt sich aber aufgrund des stereotypen Verlaufs der vorherigen Szenen des Gesamtgeschehens auf die Zeit vor dem Szenebeginn beziehen.

Die im vorhergehenden Absatz erwähnte situative Veränderung im Handlungsverlauf, die das Geschehen in den ersten neun Szenen erfährt, bildet

---

<sup>68</sup> Arthur Schnitzler ist nicht der erste deutschsprachige Autor, der den Geschlechtsakt in seinem Text mit Gedankenstrichen umgeht. Z. B. Heinrich von Kleist hilft sich in seiner Erzählung *Die Marquise von O...* mit dem selben Trick, wenn er die Vergewaltigung schildert. In: Heinrich von Kleist: *Die Marquise von O.../Das Erdbeben in Chile. Erzählungen*, Stuttgart 1984, S. 5.

einen der wichtigsten Punkte des Dramas. War vor dem Geschlechtsakt das bestimmende Element der männlichen Figuren ein werbendes, folgt danach im Gegensatz eine Art Überdruß, aus dem das Streben nach einer schnellen Auflösung des Paares resultiert. Im Unterschied dazu betrachten wir bei den weiblichen Figuren, dass ihr Verhalten vor dem Geschlechtsakt durch Zurückhaltung geprägt ist. Nach dem Geschlechtsakt wird ihr Verhalten von Anhänglichkeit bestimmt. Dabei unterscheiden sich die Dauer und Direktheit der Auflösung, der Umwerbung, sowie das Maß der Zurückhaltung bzw. der Anhänglichkeit wiederum nach der Schichtzugehörigkeit der einzelnen Figuren.

### **2. 3. 3. Zum Sprachgebrauch in *Reigen***

Die Sprache, die Arthur Schnitzler seinen Figuren in den Mund gelegt hat, ist nicht homogen. Die unterschiedlichen Sprachebenen, die er dabei wählt, bestätigen noch einmal die mehrmals erwähnte soziale Herkunft der Figuren, wodurch sie der Autor zugleich zu gesellschaftliche Schichten repräsentierenden Typen macht. Durch diese Typen entwirft Schnitzler eine beinahe vollständige Topographie der Wiener Gesellschaft der Jahrhundertwende. Der sozialen Differenzierung der Figuren widmet sich der Autor auf mehreren Ebenen: die Differenzierung erfolgt durch die Figurenbezeichnungen, durch die Regieanweisungen und auch durch die Sprache, die die Figuren sprechen.

In *Reigen* begegnen wir einem schichtspezifischen Sprachduktus, der das jeweilige soziale Milieu, dem die Figuren angehören, charakterisiert. Die Sprache, die die Figuren sprechen, informiert uns über deren Herkunft und Bildung, sowie über die Art der Beziehung zu den anderen Figuren, mit denen sie während des Geschehens zusammentreffen. Wenn sich nämlich eine Figur in der ihr ebenbürtigen Ebene befindet, spricht sie anders, als wenn sie mit Angehörigen anderer Klassen in Kontakt kommt.

Die Sprache der Dirne und des Soldaten ist vom Gebrauch der Wiener Umgangssprache geprägt. Der Soldat sagt der Dirne z. B.: „Lass mich in Ruh, Geld hab ich keins“, oder wenig später „Na, krall aufi“, wobei die veränderte Form der Präposition ein typisches ost-österreichisches Sprachphänomen ist.<sup>69</sup> Auch das

---

<sup>69</sup> Schnitzler, Arthur: *Reigen*, in: ders.: *Das dramatische Werk*, ungekürzte Ausgabe Bd. I, Fischer Verlag, Frankfurt am Main 1993, S. 327 und 328.

Stubenmädchen in der zweiten Szene spricht die Wiener Umgangssprache, wenn es sich mit folgenden Worten zum Soldaten wendet: „Ich hab halt dacht, Herr Franz, Sie werden mich z'haus führen.“<sup>70</sup> Auch hier finden wir klare Indizien der Wiener Umgangssprache, wie das Weglassen der Verbendungen bzw. Partizip-Präfixe, sowie der in Österreich übliche Ausdruck „zu Haus führen“. Im Haupttext finden sich viel mehr Belege dafür, dass die Sprache stark durch österreichische Variante beeinflusst ist; es kommen auch einzelne Ausdrücke vor, die der österreichischen Umgangssprache entlehnt sind. Zum Beispiel das Wort „mollert“, welches sich im Hochdeutsch etwa mit „attraktiv“ ersetzen lässt und das der Soldat in der zweiten Szene zum Besten gibt.<sup>71</sup> Dies gilt auch für „G'frett“, einen Ausdruck, den die Dirne in der Endszene von *Reigen* gebraucht und unter dem man „Ärger“ versteht.<sup>72</sup> Auch derbe Wörter finden wir in ihrem Wortschatz – „Strizzi“, was soviel wie Zuhälter heißt, oder „Fallot“, worunter man „Gauener“ versteht.<sup>73</sup>

Die Umgangssprache prägt auch den Satzbau der Repliken, die manche Figuren vortragen. Die Sätze sind oft grammatisch nicht korrekt, was durch einen Bildungsmangel erklärt werden kann, der wiederum Rückschlüsse auf die gesellschaftliche Herkunft und Stellung der Handelnden erlaubt. So lesen wir, wie die Dirne zum Soldaten „Ich kenn kein Huber nicht“ sagt, oder wie ihm in der zweiten Szene das Stubenmädchen erwidert: „Oh nichts – ich hab nur gesehn, wie er mit die andern ist.“<sup>74</sup>

Der Sprachstil ändert sich jedoch, sobald wir eine Stufe nach oben gehen, wenn in der dritten Szene das Stubenmädchen mit dem Jungen Herrn verkehrt. Bis auf wenige Ausnahmen, wie z. B. „der kommt heut nimmer“ bemüht sich das Stubenmädchen gegenüber dem Jungen Herrn um den korrekten Sprachgebrauch. Denn dieser entspricht einem respektvollen Verhältnis eines Stubenmädchens gegenüber ihrem Arbeitgeber.

An der Figur des Jungen Herrn sieht man am deutlichsten, dass in diesem Werk strikt unterschieden wird, ob sich die Handlung zwischen zwei sich gleich gestellten Personen abspielt, oder ob es zwischen ihnen Klassenunterschiede gibt. Während er dem Stubenmädchen mit einem legeren Ton gegenübertritt, der nicht ganz frei von umgangssprachlichen Elementen ist – „Na, so schau'n S' endlich nach – durchs

---

<sup>70</sup> Ebd. S. 332.

<sup>71</sup> Ebd. S. 330.

<sup>72</sup> Ebd. S. 387.

<sup>73</sup> Ebd. S. 329.

<sup>74</sup> Ebd. S. 327 und 330.

Guckerl“, ist seine Sprache im Gespräch mit der Jungen Frau ihrem Niveau angepasst.<sup>75</sup> Denn vor dem Stubenmädchen braucht sich der Junge Herr nicht zu genieren, zu ihr hat er auch viel weniger Respekt, wogegen er der Jungen Frau zeigen muss, dass er ihrer Gesellschaft und ihres Körpers würdig ist, zumal er sie beeindrucken und verführen will. In der Schlafgemachszene wird ausschließlich Hochdeutsch gesprochen, um den Konventionen eines anständigen Ehepaars gerecht zu werden.

In dem sechsten Einakter lässt Schnitzler das Süße Mädels wiederum in die Umgangssprache abrutschen. Die Sprache des Süßen Mädels ist hier von der Umgangssprache stark gefärbt, etwa wenn es eine der Fragen des Gatten beantwortet: „Na, wer solls denn sein? Die Ältere ist im G’schäft, die Mutter tut nichts als raunzen – kommt immer alles auf mich“. <sup>76</sup> Hier finden wir die für das österreichische Deutsch so typische Konstruktion mit dem falschen Hilfsverb "tun". Auch in der siebten Szene plaudert das Süße Mädels im gemütlichen Ton der Umgangssprache mit dem Dichter, der sich allerdings um höchst korrekte Sprache bemüht und umgangssprachliche Elemente bei ihm nur vereinzelt vorkommen, wie z. B.: „Hm... mir wär lieber, du hättest Durst. Cognac hab ich nämlich zu Haus, aber Essen müßte ich erst holen.“<sup>77</sup> Im Unterschied zu dem Schlafgemachdialog der Eheleute bzw. dem Sprachgebrauch der Gesprächspartner des Süßen Mädels, zeigt es sich zwar zierlich, aber ungebildet, was für beide ihrer Gegenpole einen zusätzlichen Sex-Appeal-Faktor darstellt. (So sagt der Dichter: „Göttlich, diese Dummheit“).<sup>78</sup> Das Hochdeutsch weist auf die gute Bildung des Dichters, doch verglichen mit dem nüchternen Ehemann enthalten seine Aussagen viel Pathos; zum Beispiel wenn er dem Süßen Mädels schmeichelt: „Du bist schön, du bist die Schönheit, du bist vielleicht sogar die Natur, du bist die heilige Einfalt“. <sup>79</sup> Oder wenn er wenig später ein Liebesbekenntnis ablegt: „Es ist sonderbar – was mir beinah noch nie passiert ist, mein Schatz, mir sind die Tränen nah. Du ergreifst mich tief.“<sup>80</sup> Dabei geht es nicht um Gefühle, sondern um Geschwätz der verliebten Selbstbespiegelung, die ein Mittel zum Zweck ist. Schnitzler dringt mittels Sprache in die menschliche Seele und enthüllt die Triebhaftigkeit und Eigennützigkeit des menschlichen Handelns.

---

<sup>75</sup> Ebd. S. 336.

<sup>76</sup> Ebd. S. 358 f.

<sup>77</sup> Ebd. S. 366.

<sup>78</sup> Ebd. S. 365.

<sup>79</sup> Ebd. S. 369.

<sup>80</sup> Ebd.

Lässt sich der Dichter im Kontakt mit dem Stubenmädchen noch hie und da zur der Wiener Umgangssprache verleiten, zeichnet sich sein Dialog mit der Schauspielerin, die sozial auf dem gleichen Niveau wie er selbst ist, durch einen höchst korrekten Ton aus, der aber trotzdem oft ins Theatralische übergeht. Die sich in *Reigen* in jedem Teil wiederholende Handlung bringt auch die gleichen hohlen Phrasen mit sich. So überrascht es auch nicht, wenn der Dichter beinahe identische Wörter, das gleiche Pathos auch im Verführungsspiel mit der Schauspielerin anwendet. „Du bist eine Welt für sich ... Du bist das Göttliche, du bist das Genie... Du bist ... Du bist die heilige Einfalt“.<sup>81</sup> Aber sie, eine erfahrene Frau aus der Künstlerwelt, schaut dieses Gerede durch und tut es selbstbewusst ironisch ab: „Rede keinen Stiefel und reiche mir lieber diese Tasche vom Tisch herüber.“<sup>82</sup>

Auch die Schauspielerin verrät in ihrer Sprechweise das Milieu, in dem sie sich daheim fühlt. Der Ton ihrer Sprache wird ebenfalls vom theatralischen Pathos bestimmt. Die Redewendungen, der sie sich bedient, gleichen oft Übertreibungen. Auf die Besorgung des Grafen, ob ihr wohl sei, erwidert sie, sie sei dem Tode nahe gewesen.<sup>83</sup> Gleichzeitig wird daraus und aus ihrem gesamten Verhalten deutlich, dass dies alles auf Wirkung bedacht ist. Sie hört eigentlich nie auf, Theater zu spielen. Sie ist die einzige weibliche Figur in *Reigen*, welche die Männer mit einem gewissen Despekt behandelt. Sie ist es gewohnt, bewundert zu werden und so fällt es ihr nicht besonders schwer, mit ihren Verehrern offen zu spielen, und sie ihre Macht spüren zu lassen.

Eine interessante Variante von der Wiener Umgangssprache mit soziolektaler Färbung und Hochdeutsch, auf welche man heute am häufigsten bei der Wiener Mittelschicht stößt, liefert uns der Graf mit seinen philosophischen Betrachtungen. Die Gründe, warum er sich aus Ungarn nach Wien versetzen ließ, erläutert er der Schauspielerin folgendermaßen:

Ich hab zuviel Zeit, drum denk ich nach. Bitt Sie, Fräulein, schauen S', ich hab mir gedacht, wenn s'mich nach Wien transferieren, wird's besser. Da gibt's Zerstreung, Anregung. Aber es ist im Grund doch nicht oben als da oben.<sup>84</sup>

Durch die Kombinierung von Fremdwort und Umgangssprache klingt der Sprecher zwar gebildet, doch aber ein bisschen bäurisch. Die Aristokratie zählte

---

<sup>81</sup> Ebd. S. 372.

<sup>82</sup> Ebd. S. 373.

<sup>83</sup> Ebd. S. 378.

<sup>84</sup> Ebd. S. 379.

selbstverständlich zu den besseren Schichten der Gesellschaft, ihre Stellung sah sie jedoch unerschütterbar. Daher muss der Graf nicht so sorgfältig auf seine Ausdrucksformen achten, zumal er mit ihm gesellschaftlich untergeordneten Personen spricht. Diese Mischung ergibt schließlich das richtige Maß an Überheblichkeit, das für den österreichischen Adel repräsentativ war. Der Graf kann es sich sogar leisten, sich im Umgang mit der Dirne in der zehnten Szene auf ihr Niveau herabzulassen. Gehobenen Stil, beschwingte Fremdwörter und dergleichen finden wir hier nicht.

Zwangsläufig ist das auffallendste Charakteristikum der *Reigen*-Sprache der Umgang mit dem Unaussprechlichen. Das Thema des Sexualtriebs zieht sich durch das ganze Werk. Dieser wird in keinem der zehn Dialoge direkt angesprochen. Stattdessen wird ständig um den heißen Brei herum geschrieben bzw. geredet. So sagt der Soldat in der zweiten Szene, wenn er durch den Vergleich mit einem zufällig anwesenden Liebespaar den geplanten Geschlechtsverkehr mit dem Stubenmädchen anbahnen will: „Na, ich mein halt, die haben sich auch gern.“<sup>85</sup> Die Sprache hilft hier offensichtlich, die eigentlichen Tatsachen zu verschleiern und bagatellisieren. Diese Bagatellisierung führt dazu, dass sich das Stubenmädchen einbildet, der Geschlechtsakt hätte etwas mit wahren Gefühlen zu tun. Wohl wissend, dass diese Einbildung falsch ist, fragt es den Soldat mit versteckter naiver Hoffnung, an die es selbst nicht glaubt: „Sag, Franz, hast mich gern?“<sup>86</sup>

Sowohl die in diesem Zusammenhang bereits erwähnten Merkmale, als auch die sprachliche Seite von *Reigen* zeichnen sich durch das Wiederholungsprinzip aus. Die sprachlichen Klischees, die hier benützt werden, spielen die Rolle von Chiffren. Sie stehen als Tarnmechanismen für das eigentliche Anliegen der Protagonisten, deren sie sich bedienen, um ans Ziel zu gelangen. In allen Dialogen handelt es sich um dieselben Chiffren, die somit gewisse gesellschaftliche Konventionen bilden, die allgemein verständlich und akzeptiert werden. Wie allgemein gültig diese Spielregeln sind, untermauern die weiteren Bearbeitungen von *Reigen*. Zum Beispiel über die bereits angeführte Inszenierung von David Hare schreibt Anna Grusková:

Štruktúra dialógov sa v skutočnosti nezmenila. Keď si odmyslíme všetky aktualizácie, vynárajú sa za nimi tie isté šifry, ktoré k sebe spoľahlivo privedú muža a ženu za zážitkom *la petite mort*, malej smrti: zabudnutia, vytrhnutia z všednodenného trápenia.

---

<sup>85</sup> Ebd. S. 331.

<sup>86</sup> Ebd. S. 332.

Harova adaptácia ukázala, že týmito šiframi sú ešte stále, po sto rokoch, tie isté vety, že tieto vety, táto lexika a syntax, prekračujú hranice strednej Európy, hranice priestorové aj časové. Hare urobil transformáciu, ktorá zachovala invariantné jadro hry. Aké sú to vety a slová, aké motívy, ktoré pretrvali dodnes?

Sú to morálne schéma a zábrany, ktoré dávno neslúžia cnosti, ba práve naopak: rovnako ako v Schnitzlerových časoch.<sup>87</sup>

---

<sup>87</sup>Die Struktur der Dialoge hat sich eigentlich nicht geändert. Lassen wir alle Aktualisierungen weg, lugen hinter ihnen die selben Chiffren, die zuverlässig Mann und Frau zusammen führen, mit dem Zweck einer Erfahrung von *la petite mort*, des kleinen Todes: Vergessen, Ausbruch aus dem Alltag.

Hares Adaptation zeigte, dass diese Chiffren nach hundert Jahren noch immer die selben Sätze sind. Diese Sätze überschreiten die grenzen von Mitteleuropa, überschreiten räumliche und zeitliche Grenzen. Hare schuf eine Transformation, die das unvariable Kern des Stücks beibehält. Wofür stehen die Sätze und Worte, welche Motive sind es, die bis heute überdauert haben?

Es sind Moralschemata und Hemmungen, die nicht mehr im Dienste der Tugend stehen, ganz im Gegenteil: genauso wie in Schnitzlers Zeiten. Vgl. Grusková, Anna: *Dramatika viedenskej moderny*, Divadelní ústav Praha, 1999, S. 88.

## 3. Werner Schwab und seine Cover-Version

### 3. 1. Eine typische Gestalt des Medienzeitalters: Werner Schwab

Im Unterschied zu Arthur Schnitzler, der in wohlhabenden Verhältnissen einer relativ wenig durch das Leben herausgeforderten Familie aufwuchs, wurde Werner Schwab in ärmliche Verhältnisse geboren. Seine Mutter Aloisia Schwab, 1924 als Aloisia Konrad geboren, kam aus einer Bauernfamilie, in der die Bildung nicht als allzu wichtig angesehen wurde. Aloisia Konrad war eine fleißige Schülerin und ihrer Erziehung auf dem Lande gerecht auch eine sehr fromme Frau. Als ihre Schwester 1953 heiratet und die Wirtschaft übernimmt, zieht Aloisia Konrad nach Graz um, wo sie als Wärterin und Haushälterin eines Primararztes arbeitet. Dort lernt sie, während der Renovierung der Villa ihres Arbeitgebers, auch ihren späteren und einzigen Lebenspartner, Erwin Schwab, kennen – einen Maurer und Bienenzüchter, den sie 1957 auch heiratet. Dieser bereits 1959 wieder geschiedenen Vermählung entspringt 1958 der Sohn Werner Schwab. Noch im selben Jahr, nach dem sich das Zusammenleben mit dem verantwortungslosen und an dem Kind nicht interessierten Erwin Schwab als unmöglich erweist, kehrt Aloisia Schwab mit ihrem kleinen Sohn zurück ins Elternhaus, um kurz darauf wieder eine Haushälterinstelle bei einem Hofrat in Graz anzutreten. Eine Bedingung dieser Anstellung zwang Aloisia Schwab ihr Kind in Pflege zu geben. Dieser Moment wurde einer der vielen negativen Erfahrungen für den noch kleinen Werner, denn die Pflegefamilie hatte sich um das Baby nur dürftig gekümmert und ließ es zum Beispiel stundenlang alleine in der Sonne liegen, bis es sich einen Sonnenbrand geholt hat.<sup>88</sup>

1960 vermittelte ihr eine Schwester den Posten einer Hausmeisterin, zu dem eine kalte Kellerunterkunft gehörte. Diese neue Anstellung ermöglichte der allein erziehenden Mutter, ihren Sohn wieder zu sich zu nehmen. Doch war den traumatischen Erfahrungen dadurch kein Ende gesetzt. Werner Schwabs Tage in dem Kellerzimmer waren mit Einsamkeit und Warten auf die Mutter erfüllt, wo seine einzige Unterhaltung die Füße von den am Kellerfenster vorbeigehenden Passanten

---

<sup>88</sup> Schödel, Helmuth: *Ich bin der Dreck dieser Erde*, in: Fuchs, Gerhard und Pechmann, Paul: *Werner Schwab*, Literaturverlag Droschl, Graz/Wien 2000, S. 250.

darstellten. Aus dieser Situation half ihr wiederum ihre Schwester, die in demselben Haus als Haushälterin bei dem Latein- und Griechischlehrer Simchen arbeitete und tagsüber das Kind öfters zu sich nahm. Die Bibliothek des Professors – wie die Schüler in Österreich ihre Unterrichtenden anzureden pflegen – wird für Werner Schwab die Basis seiner Belesenheit und Bildung. Der Junge liest gern und viel; vor allem russische Klassiker wie Dostojewski und Tolstoi, aber auch Mauthners Sprachkritik und neuere französische Philosophen.<sup>89</sup> In dieser Zeit entwickelt sich bei dem Jungen unter der unwillkürlichen Führung des Herrn Simchen Sinn und Talent fürs Beobachten und sein Hang zur Kunst.

Nach der Grundschulausbildung und einer kurzen Anabase an der Handelsschule beginnt er sein Studium an der Kunstgewerbeschule in Graz. Obwohl er sich da nicht unbedingt interessiert zeigt und 1977 von der Schule flieht, ist der dortige Aufenthalt wichtig für ihn: er trifft hier seine Freundin und spätere Frau Ingeborg Orthofer. Auch verstand er sich bereits in dieser Zeit als ein Künstler. Laut seiner Mutter soll er zu ihr einmal gesagt haben:

„Ihr denkt ja eh alle, i bring nix zamm, aber i wers schaffen.“<sup>90</sup>

Und er kommt auf diese Aussage später in seiner Radikalkomödie *Volksvernichtung oder Meine Leber ist sinnlos* wieder zurück, wenn er da dem jungen, verzweifelten Künstler folgende Worte in den Mund legt:

WURM: Aber einmal wird ein Tag auftauchen, der sich gezwungen sehen wird, in eine Kenntnis hereinzunehmen, daß der Maler Hermann Wurm in Graz sein Licht erblickt hat und daß er das gleich auf der ganzen Weltoberfläche abgebildet hat. Graz ... wird man sagen ... und Wurm ... wird man sagen ... und Kleinstadt: Großkunst ... wird man sagen und ganz einfach Grazkunst.<sup>91</sup>

Im selben Jahr versuchte er auf die Akademie der bildenden Künste aufgenommen zu werden, was vorerst nicht gelingt. In dem Jahr bleibt er einigermaßen in der Luft hängen, versucht sich in der Musik, hört Akustik-Vorlesungen in Wien und nimmt an den ersten Happenings in der Galerie seines Freundes Janos

---

<sup>89</sup> Fuchs, Gerhard und Pechmann, Paul: *Werner Schwab*, Literaturverlag Droschl, Graz/Wien 2000, S. 66.

<sup>90</sup> Schödel, Helmuth: *Ich bin der Dreck dieser Erde*, in: Fuchs, Gerhard und Pechmann, Paul: *Werner Schwab*, Literaturverlag Droschl, Graz/Wien 2000, S. 251.

<sup>91</sup> Schwab, Werner: *Volksvernichtung oder meine Leber ist sinnlos*, in: ders.: *Fäkaliendramen*, Thomas Sessler Verlag, Graz/Wien 1991, S. 127.

Erdödy – COOL TOUR – teil, wo er mehrmals sich selbst inszeniert und durch seine schon früher in der Grazer Kunstgewerbeschule bis zur Pose gesteigerten Intellektualität auffällt.

Ein Jahr später, 1978, bewirbt sich Schwab wiederum um das Studium an der Akademie der bildenden Künste und wird diesmal in die Meisterklasse von Bruno Gironcoli aufgenommen. In diesem Jahr erfährt er aus einer Zeitungsanzeige von dem Tod seines Vaters. Seine Beziehung zu ihm war jedoch von der Abwesenheit und Interesselosigkeit des Vaters geprägt. Werner Schwab hatte ihn in seinem ganzen Leben nur zweimal getroffen. Er hat ihm ein einziges Mal als vierzehnjähriger einen Besuch abgestattet, der Vater ist seinem Sohn mit höchster Gleichgültigkeit gegenübergetreten, was Schwab später zu einer völligen Fabulierung bzw. Verleugnung seiner Existenz führte. Durch diese total gescheiterte Vater-Sohn-Beziehung, durch die vielen negativen Erfahrungen seiner Kindheit und Jugend war die Katastrophe seiner Persönlichkeit bereits vorprogrammiert. Nicht nur erdachte sich Schwab immer wieder neue Mythen, um „den nicht vorhandenen Vater ein bißchen vorhandener zu machen“, sondern sagte sich auch von seiner für ein besseres Dasein stets unermüdlich kämpfenden Mutter los.<sup>92</sup> Ihr schafft er in *Die Präsidentinnen* mit der Figur und Geschichte der frommen Erna, die von einem glücklichen Lebensabend mit dem katholischen Fleischhauer Wottila träumt und vom eigenen Sohn brutal umgebracht wird, ein höchst ambivalentes Denkmal.<sup>93</sup>

Bei Gironcoli beschäftigte er sich mit Plastiken aus verderblichen Materialien, machte zum Beispiel kleine Skulpturen aus Brot und betrachtete, wie sie vertrocknen und verschimmeln. Schwab zeigt jedoch auch hier nicht viel Eifer. Schwab wäre an dem Studium im Allgemeinen eigentlich wenig interessiert. Die Hauptgründe, warum er sich für das Studium bewarb, waren die Stipendien, die für ihn und seine Geliebte zusammen mit der Waisenrente zum ersten Mal in seinem Leben einen mäßigen Lebensunterhalt ausmachten, und auch die Tatsache, dass dieses Studium die einzige Möglichkeit für Schwab bildete, irgendetwas weiter machen zu können.<sup>94</sup>

---

<sup>92</sup> Schödel, Helmut: *Seele brennt. Der Dichter Werner Schwab*, Verlag Deuticke, Wien 1995, S. 31.

Zum Beispiel hat Schwab einmal aus seinem Vater ein Nazi-Zuchttier des Programms Lebensborn gemacht. Vgl. Schödel, Helmut: *Ich bin der Dreck dieser Erde*. In: Fuchs, Gerhard und Pechmann, Paul: *Werner Schwab*, Literaturverlag Droschl, Graz/Wien 2000, S. 255.

<sup>93</sup> Schödel, Helmut: *Ich bin der Dreck dieser Erde*, in: Fuchs, Gerhard und Pechmann, Paul: *Werner Schwab*, Literaturverlag Droschl, Graz/Wien 2000, S. 255 f.

<sup>94</sup> Michael Merschmeier: *Kommunion der Kannibalen. Ein Portrait des Grazer Dramatikers Werner Schwab*, in: Theater heute, 32 Jg. (1991), H. 3, S. 46.

1981 bricht Schwab das Studium an „der Bildenden“ ab, erwirbt mit Ingeborg Orthofer einen Bauernhof und beide ziehen sich aufs Land zurück. Der Bau ist sehr alt, die Holzteile morsch und das junge Paar muss sich durch den ersten Winter wortwörtlich durchfrieren; das Leben wird bescheiden, aber glücklich. Schwab arbeitet als Holzfäller, kümmert sich gemeinsam mit seiner Gefährtin um die Wirtschaft, baut einen Bienenstock und holt sich Lebensweisheit von dem alt eingesessenen bodenständigen Herrn Trink, der in der Kohlberger Zeit sein Vertrauter wird. Neben der Arbeit betreiben die beiden Künstlerseelen, Schwab und Orthofer, die so genannte Alltagsarchäologie: alles Herumliegende – Hühnerkämme, Hasenhäute, Schweinkiefer – wird im Prozess der natürlichen Verwesung betrachtet und aufgenommen, Post mit dem Freund aus der Grazer Zeit, Janos Erdödy, wird intensiv gewechselt, die Kunstauffassung und Ausdrucksformen kristallisieren sich heraus, die sich in der bereits erwähnten Post angekündigt haben. Die seit 1978 datierte Korrespondenz mit Erdödy besteht aus Materialien verschiedenster Herkunft wie z. B. Zeitungsfotos und -textausschnitte, Zugfahrkarten, Abfallmaterial. All das wurde zu Text-Bild-Kompositionen umgesetzt.<sup>95</sup>

Vor allem widmet sich Werner Schwab jedoch dem Schreiben, worin er sich endlich finden, seine eigene Welt schaffen und in sein Inneres einigermaßen Ordnung bringen kann. Er schreibt zuerst verschiedenste experimentelle Prosatexte und Erzählungen, aus denen sich die Grundlagen für Schwabs Theaterfiguren herausbilden. Ende der achtziger Jahre rutschte Schwab in eine Krise ab. Das romantische Zusammenleben auf dem Land verlor langsam seinen Reiz, da die Familie nicht aus den Schulden zu kommen schien und es zu Spannungen zwischen den jungen Eheleuten kam. Außerdem hatte Schwab seine Texte seit Jahren an verschiedenste Stellen abgeschickt, aber niemals eine positive Antwort erhalten.

Als Schwab nach dem Zusammenbruch der Beziehung mit Ingeborg Orthofer 1989 wieder nach Graz zurückkehrt (1991 wurde ihre Ehe geschieden), ändert sich vorerst nichts. Er gründet mit Christian Marčik in Graz den Verein „Into Graz Spection“, welcher das Theaterfestival „Die Vorstadt schlägt zurück“ organisiert, wo sein Stück *Das Lebendige ist das Leblose und die Musik* aufgeführt wird.

Doch 1990 kam die Wende. Das noch am 6. Dezember 1989 vom Burgtheater als „ungewollt komisch“ und „nicht aufführbar“ abgelehnte Stück *Die Präsidentinnen*,

---

<sup>95</sup> SCHWABSammlung, Ausstellungskatalog, hrsg. Ingeborg Orthofer, Peter Weibel, Literaturverlag Droschl, Graz/Wien 1996, S. 11 ff.

wird bereits am 13. Feber 1990 im Wiener Künstlerhaustheater uraufgeführt.<sup>96</sup> Dadurch verschaffte sich der Jungdramatiker einige Aufmerksamkeit, erhält den Literaturförderpreis der Stadt Graz. Die Uraufführung des Stücks *Übergewicht, unwichtig: Uniform* (12. Jänner 1991) bringt schließlich den endgültigen Durchbruch. Ab diesem Zeitpunkt begann der raketenhafte Aufstieg von Werner Schwab. 1991 wird Schwab, in der Zwischenzeit nach Wien übersiedelt, von der Zeitschrift *Theater heute* zum Jungdramatiker des Jahres gekürt, im November desselben Jahres folgt eine weitere Premiere. Diesmal ist es die Radikalkomödie *Volkvernichtung oder meine Leber ist sinnlos*, wofür er 1992 – wiederum von *Theater heute* zum interessantesten Dramatiker des Jahres gewählt – den „Mühlheimer Dramatikerpreis“ und den Förderpreis des Schiller-Gedenkpreises erhält. In der Begründung für die Preisvergabe des Mühlheimer Dramatikerpreises heißt es:

Seine Radikalkomödie durchschlägt die Konvention und setzt die Grotteske einer Gesellschaft frei, die ihre Vernichtung probt. Schwab ver-rückt die Sprache und damit die Wahrnehmung der Welt.<sup>97</sup>

Hierdurch wird ein Aspekt angedeutet, der in Schwabs Werk wahrscheinlich die größte Rolle einnimmt: Schwabs Sprache, die sich sehr früh als Markenzeichen der Stücke feststellen lässt. Bereits 1992 schreibt Sigrid Löffler in ihrem Artikel über Werner Schwab, dass alle Figuren in seinen Stücken „Schwabisch“ reden.<sup>98</sup> Der Autor selbst bezeichnet sein Schwabisch einmal als „Sprachproblemstellungskommando“.<sup>99</sup> Ein anderes Mal charakterisiert er einen der wichtigsten Wesenszüge seiner Sprache:

Die Sprache zert die Personen hinter sich her: wie Blechbüchsen, die man an einem Hundeschwanz angebunden hat.<sup>100</sup>

Die Figuren werden von ihrer Sprache dominiert, nicht umgekehrt. Schwab lässt sie eine Kunstsprache sprechen, deren sich Menschen im realen Leben niemals bedienen würden. Diese Sprache, oft wegen des ordinären Inhalts als

---

<sup>96</sup> Trenkler, Thomas: *Ich bin der Dreck und das Gute*, in: Fuchs, Gerhard und Pechmann, Paul: *Werner Schwab*, Literaturverlag Droschl, Graz/Wien 2000, S. 274.

<sup>97</sup> Vgl. *Werner Schwab. Mühlheimer Dramatikerpreis 1992*, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, Nr. 126, 01. 06. 1992, S. 35

<sup>98</sup> Löffler, Sigrid: *Meeting Mr. Kaltschnauz*, in: Profil, Jg. 23 (1992), Nr. 23, 01. 06. 1992, S. 75.

<sup>99</sup> Regieanweisungen zu *Volkvernichtung oder meine Leber ist sinnlos*, in: Schwab, Werner: *Fäkaliendramen*, Thomas Sessler Verlag, Graz/Wien 1991, S. 124.

<sup>100</sup> Regieanweisungen zu *Mein Hundemund*, in: Schwab, Werner: *Fäkaliendramen*, Thomas Sessler Verlag, Graz/Wien 1991, S. 181.

„Fäkalsprache“ bezeichnet, bedient sich der Schwabschen Neuschöpfungen. In ihr wird der „Spracheschrott“ zum Spielmittel, fäkaler Wortwitz und Tabubruch werden zusammengeführt und in ihrer Wirkung gesteigert.<sup>101</sup> Durch willkürliches Vertauschen von Subjekt und Objekt, durch das Brechen jeglicher grammatischer Regeln und Ordnung mutiert diese Sprache zu einem unkontrollierbaren Mechanismus, der die Lektüre zu selten vorkommender Mühe macht, um so besser und einschlägiger die Stücke aber auf der Bühne wirken lässt. Michael Merschmeier schreibt dazu:

Die hohe Künstlichkeit der Sprache schlägt um in merkwürdigen Realismus, sobald sie nicht nur auf dem Papier steht, sondern laut gesprochen wird. Dann entsteht ein schräger, beängstigender Aufschrei gegen die Welt der sauberen Syntax, der klaren Regeln und der wahren Worte und Werte.<sup>102</sup>

Schwab ventiliert seine zwiespältige Einstellung gegenüber dem Bürgertum. Auf höchst provokante, ja schockierende Weise enthüllt er dessen Dummheit, Beschränktheit und Heuchlerei, wobei er innerlich stets versucht hatte, sich in diese Gesellschaft einzugliedern.

In seinen Stücken findet man vor allem Grausamkeit. In *Pornogeographie*, einem seiner späteren Dramen, legt der Autor die Erklärung dieser Tatsache einer der Personen in den Mund:

DIE GATTIN DES HAUSBESITZERS: (...) Wenn etwas entsetzlich ist, dann muss man diese Entsetzlichkeit an eine noch größere Entsetzlichkeit herantreiben und alles wird wieder gut.<sup>103</sup>

Auch in der *Volkvernichtung*, dem Stück, mit dem Schwabs Durchbruch verbunden wird, finden diese Themen bereits Anklang: Inzest, Perversion, Gewalt und Tod. Die Komödie handelt von einer Hausgemeinschaft, die von der Hausbesitzerin Frau Grollfeuer dominiert bzw. tyrannisiert wird. In den ersten zwei Akten führt Schwab den Zuschauer in die Verhältnisse im Haus ein: Frau Wurm mit ihrem behinderten Sohn, die eine Art Hassliebe verbindet und die Familie Kovacic, deren Oberhaupt sich ständig an seinen zwei Töchtern vergreift. Im dritten Akt vergiftet Frau Grollfeuer ihre Mieter, die sie als Untermenschen bezeichnet, während einer Geburtstagsfeier

---

<sup>101</sup> Miesbacher, Harald: *Die Anatomie des Schwabischen*. Werner Schwabs Dramensprache, Literaturverlag Droschl, Graz/Wien 2003, S. 203 und 207.

<sup>102</sup> Merschmeier, Michael: *Kommunion der Kannibalen*. Ein Portrait des Grazer Dramatikers Werner Schwab, in: Theater heute, 32 Jg. (1991), H. 3, S. 46.

<sup>103</sup> Schwab, Werner: *Pornogeographie*, in: ders. *Dramen III*, Thomas Sessler Verlag, Graz/Wien 1994, S. 164.

durch den Geburtstagskuchen. Diese Grausamkeit wird im vierten Akt scheinbar zurückgenommen, in dem die gleiche Szene wieder aufgegriffen wird. Doch geht es diesmal auf der Feier nahezu tödlich heiter zu. Dabei stellt die Figur von Hermann Wurm mit seiner Hassliebe zu der Mutter als auch mit dem Wunsch einmal ein großer Künstler zu werden, eine Art alter ego von Werner Schwab dar.

Nach der Uraufführung der *Volkvernichtung* wird Schwab von der Nachfrage überschüttet. Seine Stücke werden gespielt, er wird sowohl von Theatern als auch von Schauspielern um neue gebeten und er kommt dem Interesse nach.<sup>104</sup> Im Zeichen seiner ersten zwei Erfolge *Übergewicht: unwichtig. Unform* und *Volkvernichtung oder meine Leber ist sinnlos* verfasste Schwab Ende 1991 das Drama *Der Himmel. Mein Lieb. Meine sterbende Beute*, das gewissermaßen als eine Fortsetzung der *Volkvernichtung* verstanden werden kann. Sowohl Autor als auch sein alter ego Hermann Wurm sind bereits etablierte Künstler. Wurms Galerist Axel Dingo macht sich für ihn durch die Kommerzialisierung der Kunst unentbehrlich und fordert Wurm zur weiteren Produktion auf, mit den Worten, dass es ihm die „augenkrebsverblühten Neureichen“ sowieso aus den Händen reißen werden.<sup>105</sup> Ebenso ergeht es dem Dichter, denn auch der Theaterbetrieb verlangte mehr. Bis 1992 erschienen zwei Dramenbände – *Fäkaliendramen* und *Königskomödien*. Das „Projekt Schwab“ gedieh besser, als sich die Beteiligten vorstellen könnten.

Die seit der Uraufführung der *Präsidentinnen* mit Schwab zusammenarbeitende Agentin Eva Feitzinger managte den jungen Autor wie einen Popstar. Sein Terminkalender war voll: Lesungen, Presse- und Phototerminen usw. Der Autor wurde in sein selbst entworfenes und gefördertes Image sattelfest eingebettet und gnadenlos vermarktet. Die fabulierten Teile seiner Biographie, sein Aussehen und Auftreten, das alles war ein Bestandteil der Popschiene, auf der das „Projekt Schwab“ fuhr. (Mit dem Mystifizieren um seine Person verfolgte er noch ein Ziel – seine ehemalige Frau und seinen Sohn Vinzenz vor den Medien zu schützen.) Werner Schwab war sich über die Mechanismen der kommerziellen Welt ständig bewusst.

---

<sup>104</sup> Joachim Kronsbein spricht in seinem Artikel *Müllwerker der Bühne* über zwölf Stücke, die Schwab in den Jahren 1991/1992 geschrieben haben soll, in: *Der Spiegel*, 46. Jg. (1992), 12. 10. 1992, S. 304.

<sup>105</sup> Schwab, Werner: *Der Himmel. Mein Lieb. Meine sterbende Beute*, in: ders. *Königskomödien*, Literaturverlag Droschl, Graz/Wien, 1992, S. 208.

Management + Legende + Text = Sieg + Spaß. Wäre ich klein, fett, mit Glatze und runder Brille, würde ein Drittel meines Erfolges wegfallen. So aber kann das deutsche Feuilleton Spaß haben an einer Figur wie mir, weil sie wieder einmal „der blonde Hüne“ schreiben dürfen.<sup>106</sup>

Er pflegte sich auch ein mediengerechtes Image eines *Enfant Terrible*, das von seinem stattlichen, in schwarz gekleideten Körperbau und rotem Haar eingerahmt wurde. Dass dieses Image tatsächlich nur für den Stardramatiker-Beruf bestimmt war, bestätigen die Aussagen seiner Lebensgefährtinnen Ingeborg Orthofer bzw. Elisabeth Krenn, sowie der übrigen Wenigen, die sich zu seinem Freundeskreis zählen durften. Sie alle beschreiben Werner Schwab als einen rücksichtsvollen, sensiblen Menschen, der eigentlich nur durch das Leben irrt und die Rotzigkeit als eine Schutzmauer um sich baut. Zu den Presseterminen erschien er meistens angetrunken und wirbelte mit seinen Auftritten und Aussagen immer wieder viel Staub auf. Zwischendurch fand Werner Schwab auch Zeit, um eine Aufführung seiner Radikalkomödie *Volkvernichtung oder meine Leber ist sinnlos* von der Ausstattung über Kostüm und Bühnenbild bis hin zur Regie selber in Szene zu setzen. (Die Premiere fand am 08. Dezember 1992 in dem Linzer Phönixtheater statt.)

Der ganze Rummel um seine Person beeindruckte den Dichter jedoch kaum. Er fühlte sich zunehmend eher gelangweilt als beteiligt und kam eigentlich wie sein ganzes Leben mit der Last seiner Kindheitstraumata sowie mit der Bürgergesellschaft nicht richtig klar. Der Ruhm, der plötzliche Erfolg, der Erwartungsdruck und die vielen Auftragsstücke hatten ihn überfordert. Einerseits wollte er niemanden enttäuschen, andererseits wuchs ihm die Arbeit über den Kopf. 1993, auf der erneuten Suche nach seinem Platz in einer Gesellschaft, in die er nicht hingehörte, zog er nach Graz um. Dort arbeitet er an der Uraufführung von *Pornogeographie*, beginnt mit dem ersten Beitrag einen Briefroman über zwei jugendliche Kleinkriminelle, findet eine neue Liebe, die schöne Studentin Elisabeth Krenn. Als er noch kurz vor Weihnachten einen Koffer mit aussortierten Manuskripten bei seiner Exfrau hinterlässt, zu der er ein freundschaftliches Verhältnis pflegte, ahnt noch keiner der beiden, dass diese Begegnung ihre letzte ist. Am Neujahrsmorgen 1994 findet ihn seine damalige Geliebte in ihrer Wohnung tot vor. Das letzte Theaterstück von Mariedl, *ANTIKLIMAX*, hatte er gerade fertig geschrieben.

Schwabs Texte, mit ihrer Zerfleischung der Sprache und Zersprachlichung des Fleisches, handeln von Menschen, denen immer wieder Grenzen gesetzt werden, die

---

<sup>106</sup> Koberg, Roland: *Keiner versteht eine Wüste*, in: Falter, 14. - 20. 1994, S. 17.

ihren natürlichen Instinkten und Begierden gemäß diese Grenzen ihres Alltags zu überschreiten suchen. Dieses Streben nach der Freiheit trägt Züge der Postmoderne. Jede Grenzüberschreitung wird jedoch von einer neuen Begierde = Grenze gefolgt. Die Welt, voll Qual und Schmerz, die er unserer Realität entnimmt und welche er durch Übertreibung jeder Illusion beraubt, ist somit ein Gefängnis, aus dem es kein entkommen gibt.

Schwab knüpft mit seinem auf die Sprache fixierten Werk im gewissen Sinne an die österreichische Tradition der Sprachkritik (Fritz Mauthner u. a.) an, die etwa das Ende des 19. bzw. Anfang des 20. Jahrhunderts die österreichische Philosophie und Literatur prägte. Die Sprachform, das Schwabische ist eine Rebellion gegen die herrschende, streng normierte und hierarchisierte Sprachwelt.<sup>107</sup> Schwab zeigt sich als pessimistischer Moralist, der jede Art von Überheblichkeit ad absurdum führt und bestraft.<sup>108</sup> Trotzdem sind seine Stücke nicht als Sozialkritik abzufertigen. Denn seine Figuren sind zwar Verdammte, aber die Probleme, die behandelt werden, sind nicht die einer bestimmten Sozialschicht, sondern die, welche er für allgemein menschlich hält, was in *DER REIZENDE REIGEN nach dem Reigen des REIZENDEN HERRN ARTHUR SCHNITZLER* die beiden Autoren in diesem Aspekt zusammenführt.

## **3. 2. Entstehungs- und Rezeptionsgeschichte der *Reigen-Coverversion***

### **3. 2. 1. Entstehungsgeschichte von *Reigen-Coverversion***

Die Entstehungsgeschichte von *DER REIZENDE REIGEN nach dem Reigen des REIZENDEN HERRN ARTHUR SCHNITZLER* kann anders, als es bei dem Originalwerk der Fall ist, nicht so detailliert erforscht werden. Der Grund liegt darin, dass es außer des Manuskripts, welches sich mit dem gesamten Nachlass im Besitz der ehemaligen Frau von Werner Schwab Ingeborg Orthofer befindet, keine weiteren Belege über dieses Werk gibt. Aus einem Interview, das der Enkel von Arthur Schnitzler der *Neuen Zürcher Zeitung* gab, lässt sich vermuten, dass Schwab seinen *Reigen* um 1990/1991 fertig zur

---

<sup>107</sup> Miesbacher, Harald: *Die Anatomie des Schwabischen*, hrsg. Franz Nabl Institut für Literaturforschung, Droschl Verlag, Graz 2003, S. 242 ff.

<sup>108</sup> Zimmermann, Stephan: *Werner Schwab*, in: *Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*, S. 7.

Veröffentlichung hatte.<sup>109</sup> Damals enthüllt Peter Schnitzler dem Reporter, wie er bei den Dreharbeiten des Dokuments *Auf den Spuren Schnitzlers* auf Schwab gestoßen sei.<sup>110</sup> Auch Martin Halter schreibt in seinem Artikel *Eskalation ordinär*, Schwab hätte sein Stück 1991 zu Papier gebracht, was die obige Vermutung bestätigt.<sup>111</sup>

Im Werk von Werner Schwab kommen noch zwei weitere Adaptationen von Klassikern – *Faust:: Mein Brustkorb: Mein Helm* und *Troiluswahn und Cressidatheater*.<sup>112</sup> Die Züge der anderen Werke von Werner Schwab, die Komik, mit der alle seine Stücke das Leben der heutigen modernen Menschen bzw. einige Aspekte des modernen Lebens parodieren, lassen uns ahnen, dass diese Remakes für uns den Inhalt dieser Klassiker als Travestien aktualisieren werden.<sup>113</sup> Mit allen drei Adaptationen knüpft sich Schwab für das jeweilige Land den Dichter schlechthin vor und holt ihn an die Schwelle des 21. Jahrhunderts. Dabei interessieren ihn nicht die Figuren, nicht der Inhalt sondern nur die Sprache.<sup>114</sup>

Das Thema ist mir völlig egal, ob das nun die Neubearbeitung einer Donald-Duck-Story ist Ausländerfeindlichkeit ist. Für mich ist das alles sprachliches Material, das seine gesellschaftliche Bedeutung verloren hat und wie Abfall auf dem Schrottplatz herumliegt. Schrott mit dem ich herumspiele.<sup>115</sup>

Gleichzeitig äußert er großen Respekt vor Goethe und sagt, er wolle sich über Goethe nicht lustig machen und mache „einen Kratzfuß“ vor ihm.<sup>116</sup> Trotz des ein wenig ironisierenden Titels für die *Reigen*-Neufassung kann man nicht behaupten, Schwab nehme Schnitzler nicht ernst. Im Gegenteil wollte er uns den Autor und sein in der Entstehungszeit kontroverses Werk wieder neu vorstellen:

---

<sup>109</sup> Koberg, Roland: *Peter Schnitzler: Sympathie für Werner Schwab*, in: *Neue Zürcher Zeitung*, Nr. 66, 20. März 1995, S. 27.

<sup>110</sup> Ebd.

<sup>111</sup> Halter, Martin: *Eskalation ordinär*, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, Nr. 65, 17. März 1995, S. 46.

<sup>112</sup> Schwab, Werner: *Faust:: Mein Brustkorb: Mein Helm* und *Troiluswahn und Cressidatheater*, in: *Dramen III*, Thomas Sessler Verlag, Graz/Wien 1994, S. 7 – 134.

<sup>113</sup> *Metzler Literaturlexikon* definiert Travestie als eine „komisch-satirische literarische Gattung, die einen bekannten Stoff beibehält, aber seine Stillage oft grob verändert, eine Form der aktualisierten und häufig nicht nur traditions-, sondern gesellschaftskritischen Auseinandersetzung. ...“, *Metzler Literaturlexikon*, Verlag J. B. Metzler Stuttgart, 1993, S. 472 f.

<sup>114</sup> Huber-Lang, Wolfgang: *Der Rest ist ein Missverständnis*, in: *Die Presse*, 21./22. Dezember 1991, S. IV.

<sup>115</sup> Lohs, Lothar: *Der Schrottplatz, auf dem ich spiele*, in: *Der Standard*, 23./24. November 1991, S. 13.

<sup>116</sup> Loibl, Elisabeth: *Philosoph und Popstar*, in: *Basta*, Nr. 11 November 1992, S. 141.

Ich mache das so, dass ich die Dramen völlig neu schreibe, aber die Struktur belasse. Wer sich das anschaut, muss nicht vorher das Original gelesen haben, er bekommt die Story trotzdem rüber.<sup>117</sup>

### 3. 2. 2. Rezeptionsgeschichte von *Reigen-Coverversion*

Schon zu Schwabs Lebzeiten versuchten sich die Vertreter von Thomas Sessler Verlag, wohl ahnend welche Probleme der *Reizende Reigen* mit sich bringen könnte, gegen mögliche Plagiatsvorwürfe zu schützen. So wurde im Jänner 1992 mit dem Fischer Verlag eine Unterlassungserklärung unterschrieben, laut der die Dialoge nur in den Ländern veröffentlicht bzw. aufgeführt werden konnten, wo die Frist des Copyright-Schutzes weniger als 70 Jahre (Österreich, Deutschland) beträgt.<sup>118</sup>

Schwabs Agentin, Eva Feitzinger, wollte die Gelegenheit nützen, dass Peter Schnitzler, der in Los Angeles lebende Enkel des Schriftstellers, in Österreich war, und sprach ihn 1991 an, in gutem Glauben, er würde eine Inszenierung, auf die bereits das Schauspielhaus Düsseldorf drängte, mit seinem „ja“ absegnen. Wie Peter Schnitzler selber in dem oben erwähnten Interview erklärte, hatte er das Stück erst nach einigen Monaten durchgeblättert, hatte gemerkt, es wäre kein eigenständiges Werk und hatte daher auch keinen Segen für eine Aufführung gegeben.<sup>119</sup> Peter Schnitzler erklärt in dem Interview mit Roland Koberg auch, der Fischer Verlag hat ihn in einem Telefongespräch nachträglich um eine Zustimmung für den Rechtsweg gebeten.<sup>120</sup> Darüber hinaus gesteht er:

Ich habe mir das Stück ehrlich gesagt kaum angeschaut. Ich war mitten in einer Filmproduktion und habe es erst Monate danach schnell durchgeblättert. Ich merkte, dass es eine Version des 'Reigens' und kein eigenständiges Werk ist, daher sollte es nicht aufgeführt werden, und damit war für mich Schluss. Es hat mich literarisch nicht weiter interessiert. Danach habe ich nie mehr etwas davon gehört, bis ich vor ein paar Tagen in Amerika von dieser Geschichte in Zürich erfahren habe.<sup>121</sup>

---

<sup>117</sup> Ebd.

<sup>118</sup> Haider, Hans: *Kunstfiguren von heute im „Reizenden Reigen“*, in: *Die Presse*, 11. März 1995, S. 21.

<sup>119</sup> Koberg, Roland: *Peter Schnitzler: Sympathie für Werner Schwab*, in: *Neue Zürcher Zeitung*, Nr. 66, 20. März 1995, S. 27.

<sup>120</sup> Ebd.

<sup>121</sup> Ebd.

Das war bereits im März 1995, wo die Frage nach der möglichen Veröffentlichung erneut gestellt wurde. Der Grazer Verlag hat sich nämlich in der Zwischenzeit trotzdem um eine Veröffentlichung bzw. Aufführung bemüht und Hoffnung in der Schweizer Gesetzgebung gefunden. In der Schweiz betrug der Urheberrechtsschutz im Unterschied zu Österreich und Deutschland (70 Jahre nach dem Tod des Autors) nur 50 Jahre. So konnte bereits 1982 in Basel Schnitzlers Stück wieder auf die Bühne gebracht werden.<sup>122</sup>

Dank des am 1. Juli 1993 in Kraft getretenen Urheberrechtsgesetzes wurde die Gesetzeslage der der EU angeglichen und die Schutzfrist wurde auf 70 Jahre angehoben. Dieses Gesetz regelt aber nicht klar, ob dies auch rückwirkend für Werke gilt, die gemäß der alten Regelung in der Schweiz frei waren. Der Sessler Verlag ging davon aus, dass Schwabs Werk nun doch als frei anzusehen war und bot das Stück daher in der Schweiz an, wo sich der Intendant des Züricher Schauspielhauses Gerd Leo Kuck des Werkes annahm. Die Premiere wurde für den 15. März 1995 geplant. In dem, was kam, verbinden sich die Schicksäle der beiden *Reigen*-Versionen. Zwar wurde die vom kantonalen Obergericht am 14. 03. 1995 erlassene einstweilige Verfügung nicht wegen Unsittlichkeit, sondern wegen Autorenschutz erwirkt, aber beide Werke wurden knapp vor der Premiere doch noch verboten und beide wurden dennoch gespielt.<sup>123</sup> Dem Züricher Schauspielhaus blieb jedoch der Ausweg einer eintrittsfreien Privatvorstellung, die schließlich hinter geschlossenen Türen auch stattfand. Die Bezeichnung "Uraufführung" wurde sicherheitshalber auf "Privatvorstellung" geändert.

Eine neue Uraufführung schien vorerst nicht in Frage zu kommen. Doch im Laufe des Jahres 1995 ist es zu einem Vergleich zwischen den beiden Verlagen gekommen. Der Fischer Verlag gab nach und Schwabs Stück durfte gespielt werden, wofür sich der Thomas Sessler Verlag verpflichtet hatte, einen Teil der Tantiemen dem Frankfurter Partner abzutreten.<sup>124</sup>

Die Ehre einer nun regelrechten Uraufführung hatte am 31. März 1996 wiederum das Schauspielhaus Zürich unter der Regie von Rüdiger Burbach. Die deutsche und österreichische Erstaufführung folgten am 25. Oktober 1996 im Staatstheater Stuttgart (Regie Martina Wrobel) und am 11. Jänner 1997 im Grazer Schauspielhaus (Regie Hans Gratzer). Seitdem fanden unzählige Premieren und

---

<sup>122</sup> Vgl. oben, S. 14.

<sup>123</sup> Haider, Hans: *Kunstfiguren von heute im 'Reizenden Reigen'*, in: *Die Presse*, Nr. 14114, 14. März 1995, S. 21.

<sup>124</sup> Koberg, Roland: *Schrauben und Muttern*, in: *Die Zeit*, 12. April 1996, S. 45.

Reprisen von der Adaptation Schwab statt. 1997 im Schauspielhaus Frankfurt, Regie führte Amélie Niermeyer, 2000 im Landestheater Linz geleitet von Christian Wittmann. Heuer konnte man Schwabs Stück im Repertoire des Salzburger Landestheaters verzeichnen. Auch die österreichische Premiere-Bühne des Remakes, das Grazer Schauspielhaus, lädt zu der Vorstellung am 05. 06. 2006 ein. In der Sommertheater-Saison werden sich Interessierte das Vergnügen mit dem Rosa-Theegarten-Ensemble in der Regie von Christoph Rech gönnen können.

In der Tschechischen Republik gewinnt der österreichischen Stardramatiker, oder genau genommen seine Stücke erst seit 1997 an Land. Pražské komorní divadlo, der Betreiber von Divadlo Komedie, stellte den Autor mit den Inszenierungen von *Die Präsidentinnen*, *Volksvernichtung oder meine Leber ist Sinnlos* und *ANTIKLIMAX* (noch diese Saison gespielt) auch dem hiesigen Theaterliebhaber vor.

### **3. 3. Analyse des literarischen Texts von *Reigen-Coverversion***

#### **3. 3. 1. Der Nebentext**

##### **3. 3. 1. 1. Der Titel**

In Anlehnung an das Original von Arthur Schnitzler lautet der Titel von Schwabs Zyklus von Dialogen *DER REIZENDE REIGEN nach dem Reigen des REIZENDEN HERRN ARTHUR SCHNITZLER*. Auch hier finden wir keinen Untertitel sowie keine Gattungsbezeichnung im Titel.

Formal können wir einige Stilfiguren feststellen, die den Titel kennzeichnen: Erstens finden wir eine Alliteration, also eine Wiederholung der ersten Silbe, vor, und zwar bei den Wörtern "reizend" und "Reigen". Einerseits bekommt der Titel dadurch eine gewisse Melodik, die den Titel leicht ironisiert, andererseits klingt er beschwörungformelartig, dem Motiv des Totentanzes folgend. Zweitens kann dem Titel ein Polyptoton entnommen werden, d. h. ein Wort taucht mehrmals in verschiedenen Kasusformen innerhalb eines Satzes auf.<sup>125</sup> Wiederum bezieht sich diese Stilfigur auf die Wörter "reizend" und "Reigen". Drittens kann in dem Titel auch

---

<sup>125</sup> Metzler *Literaturlexikon*, Verlag J. B. Metzler, Stuttgart 1993, S. 358 f.

eine Paronomasie festgehalten werden, die nochmals die Wörter "reizend" und "Reigen" betrifft. Das am Anfang stehende Adjektiv "reizend" betont den "Reigen" und durch seine Wiederholung am Ende die Wortgruppe "Herr Arthur Schnitzler". Dieser Effekt wird außerdem durch die Großschreibung der jeweiligen Bestandteile des Titels ergänzt: "DER REIZENDE REIGEN" und "REIZENDEN HERRN ARTHUR SCHNITZLER".

Durch die Wiederholung des Wortes "reizend" wird ein direkter Zusammenhang zwischen dem Anfang des Titels "Der reizende Reigen" und dem "reizenden Herrn Arthur Schnitzler" gebildet. Hierbei besitzt das Adjektiv "reizend" eine Doppeldeutung. Einerseits kann es leiblich ausgelegt werden, als körperliche Erregung erweckend, das auf die erotische Seite des Werks, auf das in Schnitzlers Werk Verhüllte anspielt. Andererseits kann man "reizend" im Sinne von "provozierend" verstehen. Dies führt wiederum zu den skandalösen Geschichten um die Veröffentlichung und Aufführung des Originals, sowie dem berühmt-berüchtigten Autor zurück.

Die Wiederholung und Variation von "reizend" und "Reigen", sowie die travestierende Anspielung auf den Autor selbst enthält also Komik und Ironie. Weiterhin weist dieser Titel auch auf die Art und Weise hin, mit der sich Schwab auch der anderen beiden Coverstücke angenommen hatte – *Faust :: Mein Brustkorb : Mein Helm* und *Troiluswahn und Cressidatheater*, nämlich darauf, dass er diese mit dem Schwab-Sprech und seiner Art von Kunst und Humor für uns aktualisiert.<sup>126</sup> Hans Haider spricht in seinem Kurzaufsatz *Presse-Meinung* über ein kleines Herz der Schnitzlererben, wenn sie das Cover-Stück-Verbot zu erwirken versuchten, und kontert damit, das die Wiederaufnahme bzw. Wiederverarbeitung eines Themas als der tiefste Kotau, die höchste Ehrenbezeugung eines Autors seinem Vorgänger zu werten ist.<sup>127</sup> Auch die Tatsache, dass die anderen zwei Coverdramen, die sich Schwab angeeignet hatte, von durch die Zeit erprobten Klassikern stammen, und Schwabs Aussage in einem Interview, er habe einen "Kratzfuss vorm Geheimrat gemacht", mögen diese Sichtweise unterstützen.<sup>128</sup> Doch seine Beziehung zu Schnitzler lässt sich insgesamt nicht eindeutig erläutern und klären.

Wie Schwabs Ruf, so auch der Titel, wecken schließlich die Erwartungen, die sich einerseits auf die Vorlage, andererseits auf die kommende Portion Humor, die der Leser bzw. Theaterbesucher von ihm mitgeliefert bekommt, beziehen lassen. Das Tanzmotiv, das in der Vorlage innerhalb des Textes noch zweimal ausgenützt wird,

---

<sup>126</sup> Schwab, Werner: *Faust :: Mein Brustkorb : Mein Helm* und *Troiluswahn und Cressidatheater*,

<sup>127</sup> Haider, Hans: *Die Presse-Meinung*, in: *Die Presse*, 14. März 1995, S. 21.

<sup>128</sup> Vgl. Loibl, Elisabeth: *Philosoph & Popstar*, in: *Basta* Nr. 2, November 1992, Wien 1992, S. 141.

treffen wir aber bei Schwab nicht mehr an. Dagegen finden wir aber noch eine versteckte, aber doch klare Anspielung auf Schnitzler, wenn die Sekretärin in der siebten Szene sagt:

Aber mir ist der doch eine Blunzen, der Nestroy, und eine Blunzen ist ja nicht schlecht, aber Schnitzel ist besser.<sup>129</sup>

Ob diese Replik so zu interpretieren ist, dass Schwab Arthur Schnitzler mit seinem Werk näher stand als der Volksstückverfasser Nestroy, kann hier aber ebenfalls aufgrund der zugänglichen Quellen nicht beantwortet werden.

### 3. 3. 1. 2. Die Szenentitel

Selbstverständlich besteht auch der *Reizende Reigen* aus zehn Szenen, die im Szenentitel nummeriert sind. Die Nummern sind aber keine römischen Zahlen, sondern in Versalien in Worten ausgeschrieben. Wie bei Schnitzlers *Reigen* finden wir auch hier keine weitere Segmentierung.

Neben dieser numerischen Gliederung werden einzelne Szenen durch Szenentitel überschrieben; Schnitzlers Konzept nach tauchen auch in diesen Titeln jeweils zwei Figuren auf, zwischen denen sich der Dialog abspielt. Schwab behält selbstverständlich auch die kettenartige Verknüpfung der einzelnen Szenen, wenn er immer eine der Figuren in zwei aufeinander folgenden Szenen auftauchen lässt, wodurch sich wiederum die runde geschlossene (Reigen-)Form ergibt.

Allerdings gibt es bereits innerhalb der Szenentitel wesentliche Unterschiede zwischen dem Original und Schwabs Adaptation, die sich auf das auftretende Personal beziehen. Schwabs Figuren sind unserer Zeit entnommen, und so lauten die Titel der einzelnen Szenen wie folgt: 1. Die Hure und der Angestellte, 2. Der Angestellte und die Friseurin, 3. Die Friseurin und der Hausherr, 4. Der Hausherr und die Junge Frau, 5. Die Junge Frau und der Ehemann, 6. Der Ehemann und die Sekretärin, 7. Die Sekretärin und der Dichter, 8. Der Dichter und die Schauspielerin, 9. Die Schauspielerin und der Nationalratsabgeordnete, 10. Der Nationalratsabgeordnete und die Hure.

---

<sup>129</sup> Schwab, Werner: *DER REIZENDE REIGEN nach dem Reigen des REIZENDEN HERRN ARTHUR SCHNITZLER*, Tomas Sessler Verlag, Graz/Wien 1996, S. 44.

Den Rollennamen von Schnitzlers Gestalten entsprechen bei Schwab jedoch nur vier Figuren: Die Junge Frau, der Ehemann – bei ihm wird diese Bezeichnung durch den ganzen Text hindurch beibehalten, der Dichter und die Schauspielerin. Die bei Schnitzler den *Reigen* eröffnende Dirne modernisiert Schwab zu der Hure. Dieser Ausdruck ist jedoch nicht nur moderner, sondern auch eine viel schärfere und deffigere Bezeichnung einer Prostituierten. Weitere Figuren werden bei Schwab durch zeitgemäße Personen ersetzt. Der Soldat, dessen gesellschaftliche Bedeutung heute im Vergleich mit der Monarchie ganz anders ist, mutiert zum Angestellten. Aus dem Stubenmädchen, einem Typus, der im heutigen Wien und Europa viel seltener zu finden ist und bei dem sich daher ein repräsentativer Bezug auf die gesellschaftlichen Verhältnisse am Ende des 20. Jahrhunderts schon gar nicht herstellen lässt, wird die Friseurin. Unter einem Jungen Herrn stellen wir uns heute ebenfalls etwas völlig anderes als vor hundert Jahren, und die Beibehaltung dieser Figur würde zum Missverstehen des Werkes führen. Der Junge Herr repräsentierte zu Schnitzlers Zeiten das gehobene Großbürgertum. Diese Bezeichnung evoziert heutzutage jedoch einen jungen Mann, so wird der Junge Herr von dem Hausherrn abgelöst. Damit die gesellschaftliche Abhängigkeitsstruktur jedoch nicht gebrochen wird, steht hier der Friseurin der durch eine Erbschaft "besser" gewordene Hausherr gegenüber. Sowie der Junge Herr, ist auch der Hausherr zu seinem Wohlstand nicht durch sein Verdienst aufgestiegen, sondern sein Wohlstand wurde ihm sozusagen in die Wiege gelegt. So gibt auch er mit Philosophie an, wo Schnitzlers Junger Herr mit Stendhal kommt, da er sich nicht um seinen Lebensunterhalt viel zu kümmern braucht. Weiters muss sich Schwab auch mit dem von Schnitzler erfundenen, sehr zeitspezifischen Typus des Süßen Mädels anlegen und für ihn eine gemäße Substitution finden, in der der gleiche oder zumindest ähnliche soziale Hintergrund mitschwingt. Dieses Problem löst Schwab mit der Gestalt der Sekretärin, die sehr wohl viele Affinitäten zu ihrer Vorgängerin aufweist. Die letzte zu ersetzende Figur war der Graf, Vertreter einer Schicht, die es in dem Kontext des *Fin de siècle* nicht mehr gibt. Um die (wenn auch in diesem Fall nur formale) politische Macht der Gestalt des Grafen beizubehalten, durfte sich Schwab nicht nur mit einer Persönlichkeit der Wiener Schickleria zufrieden geben und setzte die Figur des Nationalratsabgeordneten ein.

In die *Reigen*-Coverversion wurden also die Personen des Originals nur dann übernommen, wenn auch ihre Typen in der heutigen Gesellschaft die gleiche bzw. ähnliche Stelle einnehmen und somit in ein auf unsere Zeit bezogenes Werk

übertragbar waren. Der Rest des Schnitzler-Personals musste zeitgemäß aktualisiert werden. Trotzdem ist aber Schwabs Adaptation nur teilweise oder gar nicht als Topographie vom Wien der 90er Jahre zu betrachten, denn die Charaktere der Personen sind nicht mehr so absolut gültig und der soziale Aufstieg oder Übergang zwischen den einzelnen Schichten heutzutage nicht mehr so unvorstellbar und kompliziert, wie Schwab selbst beifügt:

Es überlappt und vermischt sich auch alles. Es gibt ja kein intaktes aristokratisches oder großbürgerliches Milieu mehr. Jeder 20-, 30jährige Rotzbub kann mit irgendwelchen Aktien oder Verschiebergeschichten relativ rasch dort sein, wo man früher hineingeboren wurde oder sich mühsam hinaufarbeiten musste. (...) Darum gibt es auch das "Volk" und das "Volksstück" nicht mehr.<sup>130</sup>

Schwabs Figuren sind eher Leute, die im Kontext ihrer sozialen Stellung in einer gewissen Phase ihres Lebenslaufs festgehalten werden.

### 3. 3. 1. 3. Regieanweisungen

Gehen wir von unseren Ausführungen aus, dass die Konzeption der Regieanweisungen bei Schnitzler auf die Lektüre ausgerichtet ist, so kann anhand der Regieanweisungen von *Der reizende Reigen* mit Sicherheit festgestellt werden, dass dieser Text von Anfang an für die Bühne vorgesehen war und so auch konzipiert wurde.

Die folgende Untersuchung der Regieanweisungen, welche zwecks Übersichtlichkeit gleich wie im Kapitel 2.3.1.3. gegliedert werden sollen, zeigt uns den praktisch orientierten Umgang mit der Bühnendramaturgie.

#### b) Dem Haupttext vorangestellte Regieanweisungen

Bei allen Schwab-Stücken finden wir Vorbemerkungen, die das gesamte Werk einführen und sich auf die Personen, den Raum und die Sprache beziehen.<sup>131</sup>

#### *Personen*

---

<sup>130</sup> Koberg, Roland und Nüchtern, Klaus: *Vernichten, ohne sich anzuputzen*, in: *Falter* Nr. 40, 2. - 8. Oktober 1992, S. 5.

<sup>131</sup> Schwab, Werner: *DER REIZENDE REIGEN nach dem Reigen des REIZENDEN HERRN ARTHUR SCHNITZLER*, Tomas Sessler Verlag, Graz/Wien 1996, S. 4.

Allen männlichen Figuren werden abschraubbare Geschlechtsteile zugewiesen, ihre weiblichen Gegenpole verfügen über passende, austauschbare Mütter.<sup>132</sup> Die Sexualorgane werden hier als mechanische Bestandteile des menschlichen Körpers dargestellt, die lediglich auf die ihnen zu Grunde liegende Funktion reduziert werden. Dieses Motiv finden wir in dem Buch *Vom Subjekt zum Projekt* des 1991 verstorbenen Philosophen Vilém Flusser:

Bei Menschen und anderen Organismen passen die beiden Geschlechter zusammen wie Schraube und Mutter.<sup>133</sup>

Es lässt sich jedoch nicht mit absoluter Sicherheit sagen, ob Werner Schwab diesen Philosophen kannte.

Nun passen bei Schwab die Geschlechtsorgane zwar noch wie Schraube und Mutter zusammen, aber durch die Tatsache, dass Schwab das männliche Geschlechtsteil als abschraubbar und das weibliche Gegenstück als austauschbar beschreibt, wird Sexualität, die der Autor selbst für ein „hoffnungslos überschätztes Thema“ erklärt, zu einem mechanisierten, entkörpernten und damit entpersönlichten Akt.<sup>134</sup>

In der zehnten Szene deutet Schwab durch den Nationalratsabgeordneten an, dass dem nicht immer so war, dass die Geschlechtsteile in dieser mechanischen Form vorhanden gewesen sind, sondern sich erst im Laufe der Zeit zu abschraubbaren/austauschbaren Werkzeugen entwickelt haben:

Wie ich noch ein großfeuerjugendlicher Mensch habe sein können, wo mein Schwanz noch nicht zum Abschrauben gegangen ist, da war ich zum Sterben anverliebt in eine verheiratete Frau. Die hat dann ihren Mann verlassen, bevor sie mich verlassen hat.<sup>135</sup>

Die Figuren des *Reizenden Reigens* waren nicht immer so liebesunfähig, bzw. die Liebe war ihnen nicht immer nur ein Mittel zum Zweck. Die Entfremdung und Isolation des Einzelnen sind somit keine natürlichen Kennzeichen des Menschen an sich.

---

<sup>132</sup> Ebd.

<sup>133</sup> Flusser, Vilém: *Vom Subjekt zum Projekt. Menschwerdung*, Fischer Taschenbuchverlag, Frankfurt am Main 1998, S. 108.

<sup>134</sup> Koberg, Roland und Nüchtern, Klaus: *Vernichten, ohne sich anzuputzen*, in: *Falter*, Nr. 40, 2. – 8. Oktober 1992, S. 4.

<sup>135</sup> Schwab, Werner: *DER REIZENDE REIGEN nach dem Reigen des REIZENDEN HERRN ARTHUR SCHITZLER*, Tomas Sessler Verlag, Graz/Wien 1996, S. 60.

Obwohl Schwab immer jegliche Sozialkritik verweigerte, stellt er hier die Entwicklung zwischenmenschlicher Beziehungen klar und vermittelt die des Menschen allgemein in Frage.

### *Raum*

Im Gegensatz zu Arthur Schnitzler beschränkt sich Schwab lediglich auf den Hinweis, der „tendenziöse Raum“ sei eine Voraussetzung „für eine umfangreiche Sammlung“, anstatt detaillierte Beschreibung der Ausstattung und Dekoration des Raums zu liefern.<sup>136</sup> Die bühnenmäßige Verfassung soll mit dem Inhalt der Szenen Schritt halten, ihn untermauern oder sogar überzeichnen, was mit den Mitteln des Theaters (Bühne, Kostüm, Requisite usw.) ohne Probleme zu realisieren ist. Unter „tendenziös“ ist jedoch keinesfalls „stimmungsvoll“ zu verstehen, ein Spezifikum des Originals.

Hinsichtlich der dramatischen Realisierung zeigt sich Schwab, sowie bei allen seinen Stücken, sehr Praxis bezogen. Denn für die „umfangreiche Sammlung“ ordnet er der Regie kaum Umbauten während der Aufführung an, überlässt es der Regie, ob und inwieweit die Bühne umgeändert wird; er geht eher von einem variablen Einheitsraum aus.

Würde man sich jedoch bei einer dramatischen Umsetzung von Schnitzlers *Reigen* genau an seine Regieanweisungen halten, wäre die Regie durch die detaillierten Beschreibungen des Interieurs, das sich fast in jeder Szene ändert, zu weitreichenden Umbauungen gezwungen, die die Vorstellung sehr beeinträchtigen, oder gar unmöglich machen könnten. Daraus lässt sich weiterhin schließen, dass Schnitzler ungleich Schwab sein Stück nur für Leser verfasste.

### *Sprache*

Bezüglich der Sprache äußert Schwab nur eine Forderung: „DIE unerhörte Sprache gehört einfach standrechtlich erschossen von EINER Sprache“.<sup>137</sup> Wiederum spielt er hier mit den Bedeutungen. "Unerhört" kann als "nicht wahrgenommen" verstanden werden und bietet eine Interpretation als Anspielung auf die Nicht-Belehrbarkeit der Menschen. "Unerhört" kann aber auch im Sinne von "unverschämt" oder "erstaunlich" aufgefasst werden. "Unverschämt" kann dabei auf Schwabs Anlass, sich Schnitzlers

---

<sup>136</sup> Ebd. S. 4.

<sup>137</sup> Ebd.

Werk anzunehmen, aber auch auf seine Adaptation selbst bezogen werden, die dem Original folgend, der Gesellschaft gerade das vor die Nase hält, was sie einem Konsens entsprechend, zu verbergen sucht.

Mit dieser Regieanweisung reagiert Schwab auf die sozial-gliedernde Funktion der Sprachebenen, die Schnitzler seinem Personal in die Mäuler legt. Mit EINER Sprache, von der DIE Sprache erschossen werden soll, meint Schwab seine eigene, sein Schwabisch. Denn im Unterschied zu Schnitzler sprechen Protagonisten von *Der Reizende Reigen* ungeachtet ihrer sozialen Zugehörigkeit das gleiche Schwab-Idiom. Die klassifizierende Sprache soll also von der klassenfreien ausgeschaltet werden.

Der Raum und die Sprache gehen bei Werner Schwab immer mit den gesamten dramatischen Konzeptionen seiner Werke einher, da solche Kommentare allen seinen Stücken in abgeänderter Form voran stehen. Das Wirkungspotential dieser beiden Elemente wurde von Schwab immer im Vorhinein mitgedacht. Ihre Bedeutung für Schwabs Werke, insbesondere die der Sprache, ist daher sehr groß und das Miteinrechnen dieser Elemente geht auf sein allgemeines Kunstverständnis zurück, das auf der Basis der Überlappung, Ergänzung und Ineinander-Schmelzung einzelner Kunstgattungen und -richtungen beruht. Werner Schwab sah sich mit Literatur, Musik und der bildenden Kunst gleichzeitig verbunden und war überzeugt, dass sich alle diese Gattungen gegenseitig positiv, fruchtbar beeinflussen können.

### *Ort und Zeit*

Auch den einzelnen Szenen der Schwab-Adaptation, wie bei der Schnitzlerschen Vorlage, sind Regieanweisungen vorangestellt, welche Näheres über den Ort und die Zeit der Handlung verraten. Im Unterschied zu Schnitzler sind aber diese Angaben sehr vage und wortkarg. So wird *Der Reizende Reigen* vor der ersten Szene lediglich mit „Wien, Stadtrand“ eingeleitet und ähnlich steht auch z. B. vor der siebten Szene sehr kurz aber treffend und mit beinahe spöttischer Ironie „Dichterzimmer des Dichters“.<sup>138</sup> Diese kurzen, schlichten, den Ort der Handlung betreffenden Regieanweisungen verleihen dabei den Orten keine Atmosphäre oder Stimmung, die in *Reigen* bei jeder Szene mitgeteilt wird und die den Geschlechtsakt romantisch verschleiern könnte.

Bei Angaben über die Zeit bzw. Tagesszeit, in der sich die Dialoge abspielen, geht Schwab in einem Fall ähnlich wie sein Vorbild vor; nämlich in der fünften Szene

---

<sup>138</sup> Ebd. S. 5 und 39.

schreibt er: „Die Junge Frau liegt im Bett und liest. Der Ehemann tritt im Schlafrock ein.“<sup>139</sup> Vor der zweiten Szene finden wir einen Hinweis, dass der Angestellte die Friseurin „am Faschingsdienstag“ aufsucht.<sup>140</sup> Schließlich wird vor den Dialogen neun respektive zehn direkt angegeben, dass die Zusammenkunft der jeweiligen Personen am Vormittag bzw. in der Nacht stattfindet.<sup>141</sup>

Solch ein sparsamer Umgang mit den Regieanweisungen bezüglich Ort und Zeit untermauert zum einen, dass dieses Stück in erster Linie für die Bühne geschrieben worden war, zum anderen, dass diesen Details bei Schwab keine allzu große Bedeutung zukam.

Eine romantische Atmosphäre, wie sie Schnitzler zu erzeugen sucht, findet sich bei Schwab nicht und kommt auch nicht in Frage, denn obwohl Schnitzlers Figuren noch Reste von Illusionen besitzen mögen, oder sie zumindest vortäuschen, sind Schwabs Figuren völlig von ihnen befreit. Seine Protagonisten wissen von Anfang an, worum es geht und was kommt, und versuchen dieses Wissen auch nicht zu verbergen. Was bei Schnitzler das Spiel der Geschlechter ist, ist bei Schwab überflüssiger Ballast. Ihm geht es nicht um Sex oder Lustbefriedigung, ihm geht es um Machtverhältnisse und Missbrauch von Macht, die charakteristisch für unsere Zeit auf materiellem Wohlstand beruht. Ort und Zeit sind dabei vollkommen nebensächlich. So kreieren bereits die Regieanweisungen eine desillusionierte Welt, in der die kaltblütigen Personen daheim sind.

### *Stimmung und Interieur*

Wie bereits in dem obigen Absatz vorweggenommen, finden wir bei Schwab keine, oder nur vereinzelte Angaben zu dem Interieur, da dieses keine bestimmte Stimmung vermitteln sollte. Angaben, die dazu gemacht werden, d. h. Gegenstände oder Umstände, die in den Regieanweisungen erwähnt werden, haben eher einen bühnenpraktischen als einen die Stimmung stimulierenden Charakter.

Diese Angaben zum Interieur werden selten durch Attribute begleitet, die zwar das Interieur näher charakterisieren sollen, über seine genaue Ausstattung aber doch keine wirklichen Informationen geben. Wenn also das Zimmer des Hausherrn als „neureich eingerichtet“ bezeichnet wird oder das Schlafzimmer der Eheleute mit „französischem Bett, viel Plüsch und Fell“ ausgestattet ist, so bekommen wir zwar eine

---

<sup>139</sup> Ebd. S. 25.

<sup>140</sup> Ebd. S. 8.

<sup>141</sup> Ebd. S. 53 und 58.

gewisse Vorstellung, wie der Raum eingerichtet sein könnte, aber wie er wirklich aussieht, erfahren wir nicht.<sup>142</sup> Die eigentliche Umsetzung wird wiederum der Regie überlassen.

## **b) Die innerhalb des Haupttextes enthaltenen Regieanweisungen**

### *Beschreibung der Figuren*

Ausgenommen die Beschreibung der Geschlechtsteile, die wie Schrauben und Muttern aussehen und zueinander passen sollen, wird in beiden *Reigen*-Versionen wenig über das äußere Erscheinungsbild der Protagonisten in den Regieanweisungen gesagt. Bei Schwab beschränkt sich die Beschreibung der Bekleidung der Figuren nur auf einige, oft den Koitus betreffende Momente. Am Anfang der fünften Szene tritt zum Beispiel „der Ehemann im Schlafrock“ ins Bettzimmer ein.<sup>143</sup> An einer anderen Stelle hebt die Friseurin „ihren Arbeitskittel“, den sie später zu Besuch beim Hausherrn für einen Rock ausgetauscht hat.<sup>144</sup> Der Hausherr trägt eine nicht näher bestimmte Hose, sowie die übrigen männlichen Figuren mit Ausnahme des Ehemannes, der in der fünften Szene einen Schlafrock anhat.<sup>145</sup>

### *Die Art und Weise, wie die Figuren ihre Repliken vorbringen*

Die Regieanweisungen, die sich auf die Art und Weise, wie die Figuren ihre Repliken vortragen, beziehen, dienen ähnlich wie bei Schnitzler der näheren Charakterisierung der Figuren. So führt z. B. die Schauspielerin in der neunten Szene ihr Gespräch mit dem Abgeordneten „neckisch“.<sup>146</sup> Die Regieanweisungen geben darüber hinaus auch Aufschluss über die innere Befindlichkeit der Personen: z. B. in der zweiten Szene, sammelt die Friseurin „verdattert“ Abschiedsworte, nachdem sie der zufriedene Angestellte schnell zu verlassen sucht, oder in der fünften Szene, wo der

---

<sup>142</sup> Ebd. S. 14 und 25.

<sup>143</sup> Ebd. S. 25.

<sup>144</sup> Ebd. S. 13 und 17.

<sup>145</sup> Ebd. S. 17.

<sup>146</sup> Ebd. S. 55.

Ehemann auf eine derbe Anmerkung der Jungen Frau über seine vorehelichen Liebschaften „empört“ reagiert.<sup>147</sup>

### *Aktionen und Bewegungen*

Die die Aktionen und Bewegungen beschreibenden Regieanweisungen sind in *Der reizende Reigen* nicht so minimalistisch aufgelegt, wie es im Original der Fall ist.

Anders als bei Schnitzler lässt Schwab seine Figuren ziemlich gnadenlos miteinander umgehen. Die Regieanweisungen untermauern die Gefühllosigkeit der Figuren. Sie behandeln einander teilweise so, wie man es im Alltag gewöhnt ist. Die Friseurin „bürstet“ in der zweiten Szene den Angestellten nach dem Koitus „umsichtig ab“ und „kraut“ in der dritten Szene den Kopf des Hausherrn, welcher eine Szene später die Junge Frau „umarmt“. <sup>148</sup>

Diese gewöhnliche Behandlungsweise wird jedoch immer wieder durch brutale Momente durchbrochen, welche diese Zärtlichkeiten und Vertraulichkeiten als einen sehr dünnen Schleier für die allgemeine Unbarmherzigkeit in den zweck- und machtorientierten Beziehungen dastehen lassen. Besonders die männlichen Protagonisten sind schnell bereit, Gewalt anzuwenden. So „stürzt“ der Angestellte in der ersten Szene zu der Hure „und packt sie am Hals“, sobald sie für ihre Dienste Geld zu verlangen beginnt und „stößt sie“ wenig später „zu Boden“. <sup>149</sup> Der Ehemann gibt seiner Gemahlin „eine Ohrfeige“ als Reaktion darauf, wie sie über Frauen spricht, und entschuldigt sich mit diesen Worten: <sup>150</sup>

Das hast du mir aber jetzt gestatten müssen. Das war ja schon eine richtig dunkelschwarze Geilheit von dem deinheitlichen Menschen. <sup>151</sup>

Auch die Annäherungsversuche des Hausherrn während des dritten Dialogs verlaufen ganz anders, als es bei dem Schnitzlerschen Jungen Herrn der Fall ist. Der Hausherr greift der Friseurin bei der nächstbesten Gelegenheit zwischen die Beine. <sup>152</sup> Symptomatisch tut er das, als er zu ihr mit dem Rücken zugewandt sitzt; er braucht und will sie gar nicht sehen, er ist nur hinter dem "Fleisch" her. Wenn sich die Sekretärin

---

<sup>147</sup> Ebd. S. 13 und 27.

<sup>148</sup> Ebd. S. 14, 16 und 22.

<sup>149</sup> Ebd. S. 7.

<sup>150</sup> Ebd. S. 28.

<sup>151</sup> Ebd.

<sup>152</sup> Ebd. S. 16.

am Anfang der sechsten Szene über die Qualität der Speisen äußert, tut sie das „mit vollem Mund“ und bespuckt dabei den Ehemann mit Brösel.<sup>153</sup> Beide wechseln dann gegenseitig Rohheiten aus, wenn der Ehemann die Sekretärin küsst, ohne sich die mindesten Gedanken zu machen, dass es ihr offensichtlich unangenehm ist, was sie wiederum dadurch ehrlich und unverborgten quittiert, dass sie sich die Lippen abwischt.<sup>154</sup>

Ergänzend finden wir vereinzelt Aktionen, die wie bei Schnitzler dem Geschehen einen ironischen Kontext verleihen. Etwa wenn die Friseurin, nachdem ihr der Angestellte seinen offensichtlich nicht überaus beeindruckenden Geschlechtsteil vorführt, ihre Worte „wenn du schon ein riesengroßes Maul hast, dann brauchst du auch einen großen herrischen Mann in deiner Hose“ mit dem Platzen eines Luftballons begleitet.<sup>155</sup> Oder wenn Schwabs Schauspielerin gleich der Schnitzlerschen Schauspielerin vor dem Geschlechtsakt zu beten pflegt und knapp vor der eigentlichen Tat ein Madonna-Bildchen auf den Nachttisch stellt.<sup>156</sup>

Aktionsmäßig wird alles durch ganz normale Aktionen wie Sich-Setzen oder Ins-Bett-Steigen abgerundet. Die den Koitus selbst betreffenden Regieanweisungen werden in einem eigenen Abschnitt untersucht.

### *Genussmittel*

Die in *Der reizende Reigen* konsumierten Genussmittel erfüllen eine andere Funktion als bei Schnitzler. Hatten bei Schnitzler die Genussmittel den Zweck, Verbindungen zwischen den einzelnen Szenen herzustellen und eine romantische bzw. sinnliche Atmosphäre zu erzeugen, betonen sie bei Schwab die von Brutalität und Ekel bestimmte Umgangsweise der Figuren miteinander. Die Sekretärin spuckt am Anfang der sechsten Szene beim Sprechen Brösel der gerade eingenommenen Speise und verschluckt sich, als ihr der Ehemann beim Trinken des Weins dermaßen hilft, dass sie das ganze Glas gegen ihren Willen leeren muss.<sup>157</sup> Nach dem Geschlechtsakt kommt sie von der Toilette und nimmt einen großen Schluck von dem Wein, als wollte sie sich betäuben und ihren Ekel hinunterspülen.<sup>158</sup>

---

<sup>153</sup> Ebd. S. 32.

<sup>154</sup> Ebd. S. 33.

<sup>155</sup> Ebd. S. 11.

<sup>156</sup> Ebd. S. 46 und 49.

<sup>157</sup> Ebd. S. 32 f.

<sup>158</sup> Ebd. S. 35.

Zur Identifizierung der sozialen Milieu-Zugehörigkeit der Protagonisten dienen die Genussmittel in dem Werk von Werner Schwab nicht.

### *Gewalt*

Der markanteste Unterschied zum *Reigen* weist das Stück von Werner Schwab in dem Aspekt der Gewalt, die in den Handlungen und Regieanweisungen aller seiner Werke auftaucht. Auch in *Der reizende Reigen* finden wir Gewalt als einen fixen Bestandteil der Figurencharakteristik. Die Gewalt bestimmt ihr Verhalten stärker als der Sexualtrieb, anders als es bei Schnitzler der Fall ist.

Ganz besonders zeigt sich dieser Unterschied in den Regieanweisungen, in denen der Geschlechtsakt angedeutet oder beschrieben wird. Arthur Schnitzler ließ den Leser und später auch den Zuschauer den Koitus lediglich durch Gedankenstriche bzw. Ausblendungen ahnen, die das "vorher" und "nachher" voneinander trennen. Diese Leerstellen können aus der Sicht des Textes nicht als Regieanweisungen betrachtet werden, da sie ja keine Anweisungen enthalten.

Solche Aussparungen füllt Werner Schwab mit detaillierten Regieanweisungen, die den Geschlechtsakt schildern. Eine bestimmende Bedeutung haben hierbei die dem gesamten Text vorangestellten Regiehinweise, welche die Geschlechtsteile betreffen. Es kommt in einer jeden Szene zu einer sexuellen Interaktion der jeweiligen Protagonisten, dank der abschraubbaren Glieder und der austauschbaren Muttern bleiben die Personen jedoch räumlich voneinander getrennt. Diese Distanz bleibt während des ganzen Akts erhalten. Sie versinnbildlicht die unüberbrückbare Entfernung zwischen den Figuren, sie führt die Wurzeln und Resultate ihres Verhaltens vor, sie stellt ihr Verhalten als kaltes Machtausüben und wehrloses Sich-Fügen bloß.

Das Paradebeispiel finden wir in der sechsten Szene. Die beiden Protagonisten befinden sich während des Koitus in zwei verschiedenen Räumen. Der Ehemann trennt sich von seinem „Plastikschwanz“ und reicht ihn der Sekretärin durch die Klotür, wo sie das Geschäft erledigt.<sup>159</sup> Dort hatte sie kurz davor Zuflucht gesucht, um den gierigen Küssen des Ehemannes, vor dem sie sich offensichtlich ekelt, entgehen zu können.<sup>160</sup>

---

<sup>159</sup> Ebd. S. 35.

<sup>160</sup> Ebd.

## *Geschlechtsakt*

In neun von den insgesamt zehn Dialogen geht eine Triebbefriedigung über die Bühne, die ganz im Gegensatz zu Arthur Schnitzlers *Reigen* in den Regieanweisungen genau geschildert wird. In der zehnten Szene fällt dieser Teil aus. Gleich wie in der zehnten Szene des Originals; treten wir ins Geschehen erst nach dem Vollziehen des Geschlechtsakts ein, wenn die Hure das „Plastikding“ dem Abgeordneten wieder zurück in die Hose steckt.<sup>161</sup>

In allen anderen Szenen kommt es zum von Szene zu Szene variierten Geschlechtsverkehr – vom Fellatio in der ersten, über eine Art perversen Sex, den die Friseurin in der dritten Szene mit dem Kopf im Wasser absolviert, den ehelichen Akt der Liebe, bis zum Sich-Das-Ihre-Holen der Schauspielerin in der achten Szene.<sup>162</sup>

Die Regieanweisungen verraten, dass es sich häufig (wenn nicht in allen Fällen) um eine einseitige Triebbefriedigung handelt. In der siebten Szene stöhnt die Sekretärin „pflichtschuldig“, während sie den Dichter zufrieden stellt, der in der achten Szene selbst „trotzig starr“ neben dem Bett steht und die Schauspielerin bei ihrem Vergnügen betrachtet.<sup>163</sup> Dies stellt einen wichtigen Unterscheidungspunkt zu dem Werk von Arthur Schnitzler dar. Seine Figuren haben alle, Männer sowie Frauen, dasselbe Interesse, ihre sexuelle Lust zu befriedigen, sich ihren Alltag zu verschönern. Schwabs Figuren verfolgen mit ihrem Verhalten ganz andere Ziele, und aufgrund dieser Tatsache fallen die Szenen nicht als einzelne sich wiederholende Verführungsspiele aus, sondern als einzelne Beispiele der manchmal nahezu an Vergewaltigung grenzenden sexuellen Nötigung, wo immer einer der beiden Gegenspieler das Sagen hat und der andere sich fügen muss.

---

<sup>161</sup> Ebd. S. 59.

<sup>162</sup> Ebd. S. 6, 17, 30 und 50.

<sup>163</sup> Ebd. S. 45 und 50.

## 3. 3. 2. Der Haupttext

### 3. 3. 2. 1. Die Konfigurationsstruktur

Die Konfigurationsstruktur der Adaptation von Werner Schwab entspricht der Konfigurationsstruktur von *Reigen*.<sup>164</sup> Es handelt sich um aneinander gereihete Zweier-Konfigurationen, die durch die Hure in der ersten und letzten Szene den gleichen Kreis schließen.

Auch in *Der reizende Reigen* kommt eine Umbenennung einer der Figuren vor: der in den Titeln von Szenen zehn und neun auftauchende Nationalratsabgeordnete sagt seinen Text in den eigentlichen Szenen als Abgeordneter vor sich hin.<sup>165</sup> Es bietet sich hier wieder die Interpretation an, dass das Wort "Nationalratsabgeordneter" einfach zu lang ist und innerhalb der Szenen daher auf "Abgeordneter" abgekürzt wurde.

Sonst unterscheidet sich die Konfigurationsstruktur von *Der reizende Reigen* nicht von der des Originals. Einen konventionellen Handlungsablauf, der sich zwischen einer Reihe von Figuren entwickelt, weist das Stück nicht auf, eher erinnert der Aufbau an eine Reihe von Einaktern.

### 3.3.2.2. Die Handlung

Innerhalb der Konfigurationsstruktur ließen sich bei Schnitzler und Schwab übereinstimmende Merkmale feststellen. Dies gilt auch für die formale Handlung der beiden *Reigen*-Versionen.

*DER REIZENDE REIGEN nach dem Reigen des REIZENDEN HERRN ARTHUR SCHNITZLER* ist ähnlich wie seine Vorlage eine Aneinanderreihung von Dialogen, während deren es zum Geschlechtsverkehr kommt. Die Handlungsabläufe wiederholen sich stereotyp analog zu dem Original, obwohl sie sich in einzelnen Punkten doch unterscheiden, wie noch später gezeigt werden soll. Mann und Frau treffen wie in *Reigen* zusammen und reden miteinander. Diese Dialoge werden an einem gewissen Punkt durch den Geschlechtsakt unterbrochen; sie weisen also zwei Phasen auf – "vorher" und "nachher". Die Gespräche vor dem Koitus sind bei Schwab

---

<sup>164</sup> Zu dem Begriff Konfigurationsstruktur siehe Kapitel 2.3.2.1.

<sup>165</sup> Schwab, Werner: *DER REIZENDE REIGEN nach dem Reigen des REIZENDEN HERRN ARTHUR SCHNITZLER*, Tomas Sessler Verlag, Graz/Wien 1996, S. 53 und 58.

aber kürzer als bei Schnitzler und haben im Gegensatz zu Schnitzler auf keinen Fall einen werbenden Charakter bzw. Zweck. Schwabs Personen wissen von Anfang an, worum es geht und spielen kein Verführungsspiel. Vielmehr gleicht diese Phase einem Feilschgespräch, in dem die Bedingungen vor dem Akt festgelegt werden, unter denen der Koitus stattfinden kann. Der Koitus wird dadurch nicht der Gegenstand der gemeinsamen Lust, sondern der Gegenstand des gemeinsamen, obwohl egoistisch ausgerichtet geplanten Profits.

Schwab wendet in der Handlung (d. h. sowohl in den Gesprächen als auch in dem Geschlechtsverkehr) körperliche sowie sprachliche Gewalt an, welche wir bei Schnitzler schon allein wegen dem grundsätzlich unterschiedlichen Ausgangspunkt der Dialoge – die Befriedigung der Wollust – nicht vorfinden.

Diese Gewalt bestimmt die Beziehungen zwischen den Figuren. Am deutlichsten zeigen das die Beschreibungen des Geschlechtsverkehrs, der nicht mehr wie bei Schnitzler nur mit Gedankenstrichen angedeutet, sondern in den Regieanweisungen explizit erläutert wird. Zwar variieren die einzelnen Koitus-Momente von Szene zu Szene, aber die Funktion einer mechanischen Tätigkeit ist allen gemeinsam.

Gleich Schnitzlers Vorlage stellt die letzte Szene eine Ausnahme dar, indem sie nicht wie die restlichen Szenen mit einem "Vorher"-Gespräch anfängt, sondern bereits nach dem Liebessakt einsetzt.

Sehen wir uns generell den Handlungsverlauf an, so können wir feststellen, dass sich dieser noch in einem Aspekt von der Schnitzlerschen Vorlage unterscheidet. Durch den Koitus wird der Verlauf des Geschehens nicht mehr unterbrochen. Dadurch, dass der Koitus genau geschildert wird, wird er zu einem fixen Bestandteil der Handlung, an den die "Vorher"- und "Nachher"-Gespräche nahtlos angekoppelt sind. Auch gehen die Figuren nach dem Akt schneller auseinander als die Schnitzler-Personen, da ihre Handlungsprinzipien viel egoistischer und autistischer sind. In jeder Szene wird das Geschäft also zuerst abgesprochen, durchgeführt und schließlich gehen die Geschäftspartner auseinander.

### 3. 3. 3. Zum Sprachgebrauch in *DER REIZENDE REIGEN* nach dem *Reigen des REIZENDEN HERRN ARTHUR SCHNITZLER*

Schwabs Figuren werden durch die Sprache in seiner *Reigen*-Version ganz im Gegenteil zu dem Original, nicht sozial determiniert. Sie bedienen sich alle der gleichen Sprache, des sog. Schwabischen, das ihnen der Autor jedes Mal in dem gleichen Geiste an den Leib maß schneidert. Sowie seine anderen Werke, stellt auch in der *Reigen*-Travestie die von Werner Schwab neu geschaffene Sprache einen Hauptantrieb der gesamten Dynamik des Werks; Schwab bezeichnet seine Stücke in diesem Zusammenhang als „Sprache, sonst gar nix“.<sup>166</sup> Sandra Račko schreibt in ihrer Diplomarbeit über das Potential der Sprache Schwabs:

Er versucht aber nicht nur, die Sprache "die Wahrheit" sagen zu lassen, oder mit ihrer Hilfe etwaige Tendenzen bloßzustellen, er thematisiert überhaupt die Sprache an sich. Die Sprache ist nicht mehr ein Ausdrucksmittel, sondern beschreibt sozusagen ihre eigene Befindlichkeit und wird somit zum eigentlichen Protagonisten der Stücke Schwabs.<sup>167</sup>

Diese Kunstsprache wurde bereits mehrmals wissenschaftlich untersucht. Alle Abhandlungen weisen das gemeinsame Merkmal auf: sie alle sind in dem Punkt einig geworden, dass Werner Schwab eine neue Sprachform entwickelt hatte. Harald Miesbacher hat für diese Sprachform den Ausdruck "Schwabisch" geprägt. Er sieht Schwab als einen Sammler des Sprachalltags. Die Schwabmenschen als Sprachwölfe, die den alltäglichen Sprachschrott auf- und auseinander nehmen, wieder zusammensetzen und aus sich heraus sprechen.<sup>168</sup> Sandra Račko charakterisiert dies wie folgt:

Innerhalb des "Schwabischen" sind Worte vorgefertigte Materialien, die zu einer neuen Sinn-Einheit zusammengesetzt werden. (...)Er (Schwab) betreibt praktisch ein künstlerisches Recycling, indem er Überbleibsel der Gesellschaft, ihre Sprachfetzen nämlich, überarbeitet und zu etwas Neuem konstruiert, oder eigentlich dekonstruiert.<sup>169</sup>

---

<sup>166</sup> Koberg, Roland und Nüchtern, Klaus: *Vernichten, ohne sich anzuputzen*, in: *Falter*, Nr. 40, 2. – 8. Oktober 1992, S. 4.

<sup>167</sup> Račko, Sandra: *Das Schwabische und der Dreck. Zum Sprachgebrauch in Werner Schwabs Fäkalien Dramen*, Diplomarbeit am Institut für Germanistik Wien, Wien 1995, S. 95.

<sup>168</sup> Miesbacher, Harald: *Die Anatomie des Schwabischen*, hrsg. Franz Nabl Institut für Literaturforschung, Droschl Verlag, Graz 2003, S. 242 ff.

<sup>169</sup> Račko, Sandra: *Das Schwabische und der Dreck. Zum Sprachgebrauch in Werner Schwabs Fäkalien Dramen*, Diplomarbeit am Institut für Germanistik Wien, Wien 1995, S. 100.

Für Schwab ist Sprache also Material, das künstlerisch umgeformt werden muss. Schon in seiner mit Janos Erdödy gewechselten "Mail Art" zeigt sich sein Zugang zum gesammelten Sprachmaterial, der viel mit der bildenden Kunst zu tun hat.<sup>170</sup> Die Umgangweise mit dem Material, mit dem Sprachmaterial, trägt in Betracht der Tatsache, dass es sich um Sprachschrott des Alltags handelt, Züge der Pop-Art.

Auch in *DER REIZENDE REIGEN nach dem Reigen des REIZENDEN HERRN ARTHUR SCHNITZLER* finden wir das Schwabische den Figuren in den Mund gelegt. Die Figuren sind auch hier entindividualisierte Opfer dieses Schwabischen, ich-lose Sprachroboter, die an der Verzweiflung über sich selbst und an der Subordination der Sprache leiden, welche sich nur durch Wut und Hass abschütteln lassen.<sup>171</sup> Der Angestellte spricht in der zweiten Szene von sich von „der meinigen Vollmenschlichkeit“, der Ehemann spricht von seiner Gattin als „dem deinheitlichen Menschen“, der Dichter sagt in der achten Szene zu der Schauspielerin „Jetzt beendest du aber das Vollstopfen meines Dichters.“<sup>172</sup> Diese umgeformten Possessivpronomen sind außerdem ein Beleg dafür, dass Schwab, sowie Schnitzler, sprachlich seinen österreichischen Wurzeln gehorcht und dass sein Bühnenidiom danach entsprechend gefärbt ist. Denn dieser Gebrauch der Possessivpronomina ist typisch für die österreichische Mundart.<sup>173</sup>

Die Entfremdung wird oft mit einem anderen Mittel gefördert, einer Passivität der handelnden Personen vermittelnden Sprecherposition. Der handelnde Mensch agiert nicht als Subjekt, sondern sein Handeln wird als Objekt gesprochen. So sagt z.B. die Friseurin dem Angestellten „Verdienen Sie viel auf Ihrem Posten, der Sie arbeiten lässt?“, und wird vom Hausherrn gefragt, warum sie sich so weit fortsetzt „mit sich“. In der fünften Szene fragt die Junge Frau ihren Ehemann „Was, hat dich deine geschäftliche Post schon erledigt?“<sup>174</sup>

Dass die Figuren wehrlos der Sprachwut als handlungsunfähige Puppen ausgeliefert sind, lässt sich auch an der häufigen Verwendung von

---

<sup>170</sup> *SCHWABSammlung*, Ausstellungskatalog, hrsg. Ingeborg Orthofer, Peter Weibel, Literaturverlag Droschl, Graz/Wien 1996.

<sup>171</sup> Miesbacher, Harald: *Die Anatomie des Schwabischen*, hrsg. Franz Nabl Institut für Literaturforschung, Droschl Verlag, Graz 2003, S. 247.

<sup>172</sup> Schwab, Werner: *DER REIZENDE REIGEN nach dem Reigen des REIZENDEN HERRN ARTHUR SCHNITZLER*, Tomas Sessler Verlag, Graz/Wien 1996, S. 10, 28 und 46.

<sup>173</sup> Miesbacher, Harald: *Die Anatomie des Schwabischen*, hrsg. Franz Nabl Institut für Literaturforschung, Droschl Verlag, Graz 2003, S. 123 f.

<sup>174</sup> Schwab, Werner: *DER REIZENDE REIGEN nach dem Reigen des REIZENDEN HERRN ARTHUR SCHNITZLER*, Tomas Sessler Verlag, Graz/Wien 1996, S. 12, 15 und 25.

Objektbezeichnungen statt eigentlicher Personenanreden feststellen: die Hure spricht den Angestellten als „du schönes schnelles Auto“ und „du komische Kapelle ohne Kirchturm“ an.<sup>175</sup> In der sechsten Szene ist die Sekretärin gleich einer Maschine „außer Betrieb“ und bezeichnet sich selbst deswegen als „eine einzige Verlustanzeige“.<sup>176</sup> Miesbacher beschreibt dieses Phänomen als die Ich-Vermeidung.<sup>177</sup>

Die im Schwabischen häufige Wiederholung von Wörtern desselben Wortstamms und Pleonasmen kommt auch hier in der *Reigen*-Coverversion vor – der Angestellte ist „ein gutgestellter Angestellter“, der keine „schlechtmenschlichen Menschen“ in ihrem „eingespielten Spiel“ nicht finanziell unterstützen will.<sup>178</sup> Der Ehemann sagt in der sechsten Szene zu der Sekretärin, seine Gedanken „stellen die Feststellung fest“.<sup>179</sup>

Ein weiteres Merkmal ist die unübliche Verwendung von Präfixen, die in der Normalsprache falsche oder absolut unübliche Doppeldeutungen evozieren. So wirft der Hausherr der Jungen Frau vor: „Was hast du mich da verhintergegangen da...“.<sup>180</sup> Sie gesteht ihm wenig später sie sei „auch nur praktisch angeheiratet, mit vielen ausgleichenden Ablegern“.<sup>181</sup>

Neuen semantischen Inhalt bringen auch die unzähligen Schwabschen Komposita-Kreationen. In der ersten Szene finden wir die „immermenschlichen Beziehungen“, und die Hure beschimpft den Angestellten als „Negerfertigfresser“, denn auch die derben und ordinären Ausdrücke verzichten nicht auf den neuen Verputz.<sup>182</sup> Der Ehemann bittet im sechsten Dialog seine „Zukunftssekretärin“ um keine „Aberumständlichkeiten“.<sup>183</sup> Die Schauspielerin verspottet in der achten Szene den Dichter als eine „Sprechblasenentzündung“, der wenig später erwidert, sie müsse eines Tages doch in einem seiner Stücke spielen, bis sie ihre „Kunststücksmöglichkeiten verspielt“.<sup>184</sup>

In dem Schwabschen Sprachgebrauch tauchen jedoch auch einige grammatische Eigentümlichkeiten auf. Eine der markantesten ist der Gebrauch des

---

<sup>175</sup> Ebd. S. 5 und 11.

<sup>176</sup> Ebd. 32 und 34.

<sup>177</sup> Miesbacher, Harald: *Die Anatomie des Schwabischen*, hrsg. Franz Nabl Institut für Literaturforschung, Droschl Verlag, Graz 2003, S. 103.

<sup>178</sup> Schwab, Werner: *DER REIZENDE REIGEN nach dem Reigen des REIZENDEN HERRN ARTHUR SCHITZLER*, Tomas Sessler Verlag, Graz/Wien 1996, S. 5, 6 und 7.

<sup>179</sup> Ebd. S. 32.

<sup>180</sup> Ebd. S. 21.

<sup>181</sup> Ebd. S. 22.

<sup>182</sup> Ebd. S. 7.

<sup>183</sup> Ebd. S. 36 und 33.

<sup>184</sup> Ebd. S. 50 f.

unbestimmten Artikels, den wir bei Schwab sehr oft an den Stellen finden, wo es offensichtlich gegen die allgemeinen Konventionen verstößt. Zum Beispiel sagt die Junge Frau zu dem Hausherrn, man bekäme „eine Nervosität in seine Ehe darin“, der Ehemann belehrt seine Gattin, sie sei so weit entfernt von seiner Liebe wie „ein Krebs von einem gesunden Menschen“.<sup>185</sup> Sie antwortet, dass „so ein Krebs“ nur eine einzige Heimat habe und dass der Mensch „die Einzelhaft von einem Krebs“ sei.<sup>186</sup> Durch den falsch verwendeten unbestimmten Artikel werden die Substantive in ihrer Bedeutung abgeschwächt. Außerdem findet dadurch eine Distanzierung des Sprechers von seiner eigenen Aussage statt, denn dieses Phänomen betrifft vor allem Abstrakta wie Liebe, Tugend, Geld u. ä. Die verunsicherten, kleinbürgerlichen Existenzen schützen sich so vor der Wirkung dieser großen Wörter, sie distanzieren sich, sie relativieren, sie zweifeln. Dies untermauert ihre Entfremdung gegeneinander, gegenüber der Welt und gegenüber sich selbst.<sup>187</sup>

Mit dem Gebrauch des bestimmten Artikels ist es ähnlich. Wenn er z. B. vor Eigennamen steht, weist dies auf die süddeutsche Umgangssprache und die Mundart.<sup>188</sup> So drückt sich der Dichter wie folgt aus: „Und für mich ist er ein handverlesener Gott, der Nestory.“<sup>189</sup> Die Schauspielerin sagt in der achten Szene dem Dichter: „Mahlzeit der Herr Dichter“.<sup>190</sup>

Für die Bühnenwirksamkeit von Werner Schwabs Kunstsprache sorgen auch die Metaphern und Vergleiche, die manchmal typische Redewendungen modifizieren oder sich wiederum häufig auf das Sprachgut des österreichischen Alltags zurückführen lassen. Dabei geht es um typisch Schwabsche schwulstige Bildhaftigkeit. Der Angestellte wehrt sich in der zweiten Szene, wenn ihn die Friseurin wegen seiner Körperlichkeit nahezu auslacht:

---

<sup>185</sup> Ebd. S. 28 f.

<sup>186</sup> Ebd. S. 29.

<sup>187</sup> Außer der Entpersonalisierung schließt Miesbacher auch auf den Einfluss der österreichischen Umgangssprache, der sich noch deutlicher bei dem Gebrauch des bestimmten Artikels geltend macht. Vgl. Miesbacher, Harald: *Die Anatomie des Schwabischen*, hrsg. Franz Nabl Institut für Literaturforschung, Droschl Verlag, Graz 2003, S. 121 ff.

<sup>188</sup> Siehe Anm. 118.

<sup>189</sup> Schwab, Werner: *DER REIZENDE REIGEN nach dem Reigen des REIZENDEN HERRN ARTHUR SCHITZLER*, Tomas Sessler Verlag, Graz/Wien 1996, S. 43.

<sup>190</sup> Ebd. S. 46.

Das ist ja sowieso alles gemein mit dem geschlechtlichen Totalverkehr. Das Geschlechtliche, das ist außerdem überhaupt kein General, das ist höchstens ein kleiner Zugführer im Lebensmilitär.<sup>191</sup>

Der Hausherr weist die Reden über die Trauer für seinen Vater ungerührt zurück:

Das Leben spricht ab einem gewissen Lebenszeitpunkt eine unterirdische Sprache und füllt den fertig gesprochenen Menschen auf mit den weißen und fidelen Maden.<sup>192</sup>

Ähnlich sind die Vergleiche in Schwabs *Reigen*-Version sehr eigenartig. Zum Beispiel schildert der Ehemann am Anfang der sechsten Szene seinen Gedankengang als einen „Mäusebussard über meiner Geschäftsmausefalle“.<sup>193</sup>

Wir haben schon früher erwähnt, dass sich das Schwabische unter anderem durch ordinäre Ausdrücke auszeichnet. Die heikelsten Stellen werden im Gegensatz zu Schnitzler genau geschildert, und auch im Verlauf der sonstigen Interaktion scheuen Schwabs Figuren vor keinem Ausdrucksmittel zurück. Tabus gibt es nicht, von „Scheiße“ wimmeln die Repliken beinahe. Der Angestellte fragt die Hure im Eröffnungseinakter, ob ihr „ganzer Arsch mit den Löchern darin gratis“ sei.<sup>194</sup> Sie spricht nur wenig später über den „Stummelschwanzkrüppel“.<sup>195</sup>

Die ungehobelte Sprache, die Ekel erregenden Momente, der lieblose Umgang bilden zusammen die Aspekte, welche die von Distanz, Entfremdung und teilweise auch Gewalt bestimmten Beziehungen charakterisieren. Die Befremdung betrifft sowohl die Körperlichkeit und Persönlichkeit der Anderen, als auch die eigene. Z. B. die Junge Frau bezeichnet die Frauen, sich selbst nicht ausgeschlossen, als Geschöpfe „mit einem sumpfigen Loch unten und mit geschwollenen Titten“.

Generell holen die Frauenfiguren in Schwabs Adaptation von *Reigen* die von den Männern praktizierte körperliche Gewalt nach, indem sie ihre männlichen Gegenspieler wiederholt demütigen. Die Hure nennt das Symbol der Männlichkeit des Angestellten „Mauseschwanz“, „kleinschwänziger Größenwahnsinniger“ u. ä., die Friseurin spottet über seinen „kleinen Faschingsscherz“, die Junge Frau heißt ihren Gatten „du angeschissener kleiner Blödel“ und macht sich allgemein lustig über

---

<sup>191</sup> Ebd. S. 11.

<sup>192</sup> Ebd. S. 16.

<sup>193</sup> Ebd. S. 32.

<sup>194</sup> Ebd. S. 5.

<sup>195</sup> Ebd. S. 7.

ihn.<sup>196</sup> Die Schauspielerin verhält sich ihrem Selbstbewusstsein gerecht sehr überheblich und sagt dem Dichter ins Gesicht, er sei eine „Sprechblasenentzündung“, den Abgeordneten nennt sie „Greisenfötus“, der in einer „nekrophilen Anstalt“ beschäftigt ist.<sup>197</sup>

Diese Kunstsprache, Schwabisch, gehört zu den wesentlichen Merkmalen der Werke von Werner Schwab. Er erfand sie Stück für Stück immer wieder aufs Neue. Doch sie ist gerade deswegen nicht isoliert anzusehen. Sein „Sprachproblemstellungskommando“ hatte im Kontext der sprachkritischen Tradition das Ziel, zu zeigen, dass die Sprache nicht mehr der Verständigung der Menschen dient, sondern lediglich eine Füllung der Leere durch „Redekörper“ darstellt.<sup>198</sup>

Im Hinblick auf Schnitzlers *Reigen* können manche durch Schwab übernommenen und neu verarbeiteten Motive der Adaptation stellenweise den Charakter einer Parodie haben. Etwa wenn der Hausherr sich dessen bewusst wird, dass die Junge Frau „keine schneeweiße Hochgebirgsmoralidame“ ist. Doch die Vorzüge aller Werke von Werner Schwab – auch des *Reigen*-Remakes – liegen in der unüberhörbaren Komik, die dem Schwabischen vor allem in der gesprochenen Form inne wohnt.

---

<sup>196</sup> Ebd. S. 6 und 29.

<sup>197</sup> Ebd. S. 54 und 55.

<sup>198</sup> Die in den USA dozierende Germanistin Jutta Landa meint, Schwab versuchte die Sprache in den Bereich des Körperlichen zu holen. Vgl. Landa, Jutta: *Schwabrede = Redekörper*, in: Fuchs, Gerhard und Pechmann, Paul: *Werner Schwab*, Literaturverlag Droschl. Graz/Wien 2000, S. 39 - 59.

## 4. Zusammenfassung

Beide in dieser Arbeit behandelte Autoren genossen im Kontext ihrer Zeit eine im gewissen Maße einzigartige Stellung. Arthur Schnitzler stammte aus einer guten Wiener Familie, die ihm eine gute Grundlage und Stütze für seinen beruflichen Werdegang war. Da er, gut gebildet und mit positiver Beziehung zur Kunst und Literatur, eine zwiespältige Persönlichkeit ist, welche die Züge einer für seine Zeit typischen Unstetigkeit und Unentschiedenheit in sich trägt, wird er ein schriftstellernder Arzt. Auf die Berufswahl wirkte sich natürlich auch der Einfluss des Vaters aus, der ein angesehener Kehlkopfspezialist war. Als Schriftsteller gehört Schnitzler zu der so genannten Wiener Moderne, die auf den Prinzipien von Impressionismus und Symbolismus baut. Durch seine berufliche Ausbildung, mit der sich der bei ihm natürliche Hang zum Beobachten verbindet, ist sein Werk frei von Schwärmereien der jungen Neuromantiker und behält sich das Unbewusste behandelnd eine nahezu naturwissenschaftliche Nüchternheit der Sehensweise. Dies bestätigt sich nicht nur in den künstlerischen Werken, sondern genauso in dem Briefverkehr und den Tagebüchern.

Als er den *Reigen* 1896 schreibt, hat er bereits erste Erfolge mit seiner Literatur hinter sich. Diese kleine Dialogreihe, die er in vier Monaten ohne größere Mühe, aber mit umso größeren Lust zu Papier bringt, verurteilt ihn jedoch, obzwar er fast seit dem ersten signifikanten Erfolg, *Anatol*, als zumindest provokanter Literat gilt, zu einem von Skandal umwitterten Künstlerdasein. Dieser "Hemicyklus" wie Schnitzler das Werk nennt, bringt ihm unvergesslichen Ruhm und unendliche Probleme. Obwohl der Autor selbst die Veröffentlichung verzögert, lässt er sich später zu einer Buchausgabe und noch später zu einer Theateraufführung doch überreden. Es folgen moralische Kritiken, antisemitische Hetzerei und wortwörtlich Skandal über Skandal. Diese Entwicklung, die nicht einmal nach dem Sittlichkeitsprozess aufhört, zwingt Schnitzler zu der Entscheidung, das Stück für das Theater auch nach seinem Tod zu sperren.

Mit der kühlen Wissenschaftlichkeit eines Arztes ausgestattet, hält Schnitzler in seinen Figuren den Spiegel einem Leben vor, das er täglich um sich geschehen sieht und an dem er aktiv teilnimmt. Seinem Interesse für Freuds Psychoanalyse und Untersuchung des Unbewussten treu, zeichnet er keine irrationalen Helden, sondern wahre Menschen des zeitgenössischen Alltags und eine zu seiner Zeit lange überlebte, aber aufrecht bleibende Konventionsstruktur, hinter der sich die

handelnden Menschen verbergen. Ein Paradebeispiel dieser Heuchlerei ist gerade *Reigen*.

Vom dramatischen Aufbau her handelt es sich um zehn Dialoge, in denen jeweils eine Figur des vorangehenden Dialogs mit einer neuen Figur zusammentrifft, um sich gemeinsam dem sexuellen Vergnügen hinzugeben. Durch die Figuren, die lediglich soziale Typen repräsentieren, wird ein soziales Muster der Wiener Gesellschaft geschaffen. Somit wird die unsittliche, außereheliche sexuelle Interaktion auf die gesamte Wiener Gesellschaft der Jahrhundertwende bezogen. Dabei geht der Autor von oben nach unten, um wieder in der unteren Gesellschaftsschicht zu landen: 1. Die Dirne und der Soldat, 2. Der Soldat und das Stubenmädchen, 3. Das Stubenmädchen und der Junge Herr, 4. Der Junge Herr und die Junge Frau, 5. Die Junge Frau und der Ehemann, 6. Der Gatte und das Süße Mädchel, 7. Das Süße Mädchel und der Dichter, 8. Der Dichter und die Schauspielerin, 9. Die Schauspielerin und der Graf, 10. Graf und die Dirne.

In der Untersuchung des Nebentextes finden wir ein wichtiges, durch andere Indizien (Vorwort) angedeutetes Merkmal von *Reigen* bestätigt; nämlich das dieses Stückchen nur für Lektüre bestimmt ist. Es werden Stimmung erzeugende Elemente eingebaut, die vor allem dem Leser dazu dienen sollen, sich in das Geschehen besser hineinlesen zu können. Teilweise werden in den Regieanweisungen auch Sachverhalte mitgeteilt, die ohne im Text direkt erwähnt zu werden, dem Publikum auf der Bühne versteckt bleiben; auch weitere Relationen zwischen den einzelnen Dialogen hergestellt.

Mit den Figurenbezeichnungen erfahren wir den sozialen Typus der jeweiligen Personen. Die Regieanweisungen geben uns ergänzende Auskunft über den gesellschaftlichen Status dieser Personen und informieren zugleich über die Rollenverteilung der Partner innerhalb einer Szene: eine Person ist in der Position des Begehrenden, die andere in der Position des Begehrten. Dabei behandeln die Protagonisten einander ihrer sozialen Herkunft entsprechend. Gehen die Angehörigen der unteren Gesellschaftsschichten ziemlich ungehobelt miteinander um, nehmen die Zärtlichkeit aber auch Raffiniertheit der Protagonisten mit ihrem Sozialrang zu. In beiden Rollen finden wir beide Geschlechter, damit kein Missverständnis darüber entsteht, dass die Heuchlerei, das schamlose Spiel, die unsittlichen Gedanken alle ohne Unterschied betreffen.

Die Handlung ist, der Konfigurationsstruktur gemäß (immer zwei Protagonisten führen einen Dialog), in zwei Phasen getrennt – vor und nach dem Geschlechtsakt. In

allen zehn Szenen kommt also ein Paar zusammen mit dem Ziel sich miteinander zu vergnügen. Die Kohärenz ist durch das schrittweise Abwechseln der Partner gegeben. Das Ziel der Handlung und aller Figuren, der Koitus, ist zwar immer der gleiche, aber durch die Wiederholung und Variation des "Vorher" und "Nachher", durch das Spiel des Verführens und des Sich-Verführen-Lassens, sowie des danach folgenden Überdrusses bzw. der Anhänglichkeit der jeweiligen Dialog-Partner ist die Handlung bis in die letzte Szene mit Spannung geladen.

Gerade dieses Spiel und sich hinter ihm versteckende Moral sind das Hauptthema dieses Werks. Da es sich um Dialoge handelt, ist dieses Spiel hauptsächlich ein Spiel der Sprache. Die Sprache dient gemeinsam mit den restlichen Differenzierungsmitteln (Figurenbezeichnungen, Regieanweisungen, Verhaltensweisen) unter anderem auch der sozialen Verankerung des *Reigen*-Personals. Darüber hinaus schlägt sich in ihr das Spiel der Geschlechter und der Verführung.

Die in den ersten zwei Szenen von den Protagonisten gezeigten Gefühle, die durch die sprachliche Konvention dem Leser mit Erfolg eingeredet werden können, fallen durch die Wiederholung dieser Schablone in den weiteren Teilen des Stücks als völlig belanglos aus. Durch die Anwendung dieser Schablone, und teilweise sogar gleicher Phrasen, enthüllt die Sprache die sprachliche und die sich daraus ergebende gesellschaftliche Konvention als ein Vertuschungsmechanismus. Die Protagonisten bedienen sich dieser Vertuschung nur als Gewohnheit, die einfach dazu gehört, wenn man zusammentrifft und sich einer unverbindlichen Liebeslust hingeben will, im Großen und Ganzen aber gar nichts als Wörter bedeutet. Schnitzler stößt hier auf ein Gebiet vor, auf das sich wenige wagen. Er zeigt seinen Zeitgenossen das, was sie alle wissen und gleichzeitig nicht wissen wollen. Die Sitten werden vorgetäuscht, um sich ein Alibi wenn nicht vor sich selbst, dann vor der Gesellschaft zu verschaffen. Die Wiener Gesellschaft der Jahrhundertwende ist durch und durch verdorben und in sich verliebt und macht sich nichts aus den Sitten, von denen sie überall spricht.

Mittels der Sprache dringt Schnitzler ins Innere der Menschen. Mit der Präzision eines Pathologen seziiert er die Seelen der Protagonisten, um zu ihrer Triebhaftigkeit, zu ihrem Wesen zu gelangen, es mit seinem Federskalpell auseinander zu nehmen und die Kausalitäten des menschlichen Handelns nackt darzustellen.

Ganz im Gegenteil zu Arthur Schnitzler kommt Werner Schwab aus ärmlichen Verhältnissen einer nicht vollständigen Familie. Die allein erziehende Mutter vermochte ihrem Sohn keineswegs einfache Lebensbedingungen zu bieten, obwohl sie sich tapfer schlug. Der Weg zur Kunst führt bei Schwab über die Bibliothek des Lehrers Simchen, eines der Arbeitgeber seiner Mutter. Werner Schwab beginnt zu lesen, sich zu bilden und bald schlägt er den Weg der Kunst als den Weg seines Lebens ein. Dies hat auch einen rein pragmatischen Grund. Es ist für den jungen Schwab, der ohne abgeschlossene Ausbildung da steht, der einzige Weg sich durch Kunstschulenstipendien einen gewissen Lebensunterhalt zu verschaffen.

Während sich Schnitzler von keinen ernsteren Existenzproblemen geplagt, durch die Familie unterstützt, Zeit lassen kann, im Leben einigermaßen Fuß zu fassen, muss sich Schwab mühsam, und ärmlich durchschlagen. Durch verschiedenste künstlerische sowie andere Lebenserfahrung gelangt Schwab, von der Konjunktur der multimedialen Welt umgeben, zu einer universalistischen Kunstauffassung, welche ihn bald verschiedenste Formen künstlerischer Produktion erproben lässt, um ihn schließlich zur Literatur und zum Theater zu führen. Das Wesen seiner Literatur ist auch demzufolge unterschiedlich. Schnitzler übt Kritik an dem, was er selbst ist, Schwab provoziert und kritisiert das, was er selbst nie war, nie werden konnte, obwohl manchmal werden wollte; was er verachtete und im gewissen Maße auch hasste.

Das Werk *DER REIZENDE REIGEN nach dem Reigen des REIZENDEN HERRN ARTHUR SCHNITZLER*, eine Travestie von Schnitzlers *Reigen*, ist laut den zugänglichen Quellen etwa 1990/1991 entstanden. Damals hatte der um den Erfolg noch kämpfende Dramatiker Werner Schwab vor, eine ganze Reihe von Klassikern neu zu bearbeiten.

Das Schicksal der Adaptation ist nicht dem Schicksal der Vorlage unähnlich. Skandal und Sensation gab es um den gut gebildeten, sich um die Meinungen anderer nichts scherenen Schwab genug. Im Schatten des Testaments von Schnitzler kam es fast symptomatisch zu einem Prozess und zu einer einstweiligen Verfügung knapp vor der Uraufführung, die trotzdem über die Bühne ging. Das Problem waren diesmal nicht die Sitten, sondern das Urheberschutzrecht.

Bereits im Titel (*DER REIZENDE REIGEN nach dem Reigen des REIZENDEN HERRN ARTHUR SCHNITZLER*) nimmt Schwab ironisch Bezug auf das Tanzmotiv und den Autor des Originals. Auch bei ihm dreht sich das Geschehen um zehn zusammenkommende Paare, ihre Dialoge und den Geschlechtsverkehr. Bereits die Szenentitel unterscheiden sich von dem Original. Schwab musste einige Typen von

*Reigen* mit zeitspezifischen Zügen durch aktuelle Äquivalente ersetzen. Die Szenentitel lauten bei ihm wie folgt: Die Hure und der Angestellte, 2. Der Angestellte und die Friseurin, 3. Die Friseurin und der Hausherr, 4. Der Hausherr und die Junge Frau, 5. Die Junge Frau und der Ehemann, 6. Der Ehemann und die Sekretärin, 7. Die Sekretärin und der Dichter, 8. Der Dichter und die Schauspielerin, 9. Die Schauspielerin und der Nationalratsabgeordnete, 10. Der Nationalratsabgeordnete und die Hure.

Im Sinne der Aktualisierung des Schnitzler-Stoffes weisen auch die Regieanweisungen wesentliche Unterschiede auf, die Schwabs Werk in ein anderes Licht rücken. Vor allem ist die gegensätzliche Absicht ersichtlich *Der reizende Reigen* als ein hauptsächlich für die Bühnenumsetzung bestimmtes Stück zu fassen. Alles was Ort, Zeit, Raumausstattung, Kostüme u. ä. anbelangt wird sehr kurz und sachlich behandelt und allein der Regiebearbeitung anvertraut. Keine Stimmung erzeugenden Elemente, keine Atmosphäre beschreibenden Details finden wir bei Schwab. Dagegen sind die Männer mit abschraubbaren Geschlechtsgliedern und die Frauen mit austauschbaren, zu den Gliedern passenden Muttern versehen. Ganz besondere Aufmerksamkeit wird der Sprache als Phänomen gewidmet. Denn die ist bei Schwab der zentrale Aspekt aller Werke, er bedenkt ihr Wirkungspotential noch eher er sie niederschreibt. Die Figuren werden durch die Sprache, die ihnen Schwab in den Mund legt nicht voneinander differenziert, sondern auf gleiches Niveau gesetzt.

Erfüllen die Regieanweisungen bei Schnitzler den Zweck der Atmosphärenschaffung und Differenzierung der Figuren je nach ihrem sozialen Status, so dienen sie bei Schwab völlig anderen Zielen. Denn der Grund, warum die Paare in der *Reigen*-Adaptation zusammenkommen, ist kein Vergnügen, sondern ein beidseitiges Geschäft. Egal welchen Aspekt der dramatischen Umsetzung sie betreffen, sie tragen in sich drei wesentliche Charakteristika: möglichst große Entfremdung und Entpersönlichung des Geschlechtsaktes sowie der Personen, latente oder offene Gewalt der Personen gegeneinander und im Zusammenhang damit die desillusionierte Auffassung ihrer Rendezvous.

Die Entpersönlichung und Entfremdung des Geschlechtsaktes wird hauptsächlich dadurch erreicht, dass die Geschlechtsteile der Männer vor ihren Körpern getrennt werden können und die der Frauen austauschbar sind. Folglich kann die sexuelle Interaktion ohne eine eigentliche körperliche Verbindung stattfinden, in einem Falle befinden sich die Protagonisten sogar in verschiedenen

Räumen. Das von Schnitzlers Figuren angestrebte Ziel des sexuellen Vergnügens wird hierdurch zum bloßen mechanischen, ja beinahe automatischen Prozess degradiert.

Sowohl auf der sprachlichen als auch auf der körperlichen Ebene behandeln die Personen sich selbst sowie ihre Partner rücksichtslos und wenden gegeneinander Gewalt an. Im Vergleich zu Schnitzlers *Reigen* ist die Rollenverteilung der Partner nicht der Begehrte und der Begehrende, sondern der Genötigte und der Nötigende. Diese Rollenverteilung geht Hand in Hand mit der Rücksichtslosigkeit und Verachtung der einen und Ekel und Demütigung der anderen Protagonisten. Die romantische Verführungsphase bei Schnitzler lösen bei Schwab Drohungen, Erpressung und beinahe Vergewaltigung ab. Umso schlichter verläuft auch ihr Auseinandergehen der Handelnden.

Diese Veranlagung zwischen Schwabs Figuren entspricht dem grundsätzlichen Prinzip der Beziehungen, auf dem sie in Schwabs Adaptation fungieren. Während bei Schnitzler die Dialogpartner das Gleiche wollen, ist es in *Der Reizende Reigen* nicht der Fall. Daher findet hier die im *Reigen* vorkommende Romantik keinen Platz, denn mögen Schnitzlers Figuren Illusionen nur vortäuschen, hat Schwabs Personal ganz sicher keine mehr. Das Verführungsspiel der Geschlechter ist in der *Reigen*-Travestie absolut überflüssig; es wird durch eine Geschäftsverhandlung ersetzt, der die Dialoge gleichen. Das Ziel der "Genötigten" ist in allen Fällen ein egoistisch ausgerichtetes Bessern ihrer Position innerhalb ihres Daseins. Die Hure will Geld, der Angestellte eine Frau, die Friseurin einen Preisnachlass von der Miete usw. Diese Verbesserung ist in gewisser Hinsicht an ihre soziale Stellung und an ihren materiellen Wohlstand gebunden, den die "Nötigenden" besitzen. Sie besitzen Geld und Geld bedeutet in der heutigen Welt Macht. Dessen sind sich beide Seiten bewusst, und brauchen sich daher nichts mehr vorzumachen. Um an ihr Ziel zu gelangen, müssen die "Untergeordneten" viel von ihrer Selbstachtung, ihrer Freiheit aufgeben, sie müssen sich der Macht der modernen Gesellschaftshierarchie fügen, wozu sie die "Mächtigen" zwingen, skrupellos ihren Vorteil ausnützend. Der stattfindende Geschlechtsakt ist keine gemeinsame Freude, er ist lediglich ein notwendiges Vertragssiegel des vorhin besprochenen Geschäfts.

Die Struktur der Handlung ist wie in der Vorlage durch Wiederholung geprägt und unterscheidet sich von ihr nicht. Darüber hinaus werden das Geschehen sowie die Figuren von der einzigartigen Kunstsprache – dem Schwabischen beherrscht. Durch die Verrückung von Subjekt und Objekt, durch den ungewöhnlichen Artikelgebrauch werden die Figuren und ihre Aussagen relativiert, entpersönlicht und

voneinander distanziert. Das in diesem Kontext angewandte Konzept der Wiederholung mit dem absolut unpersönlichen Geschlechtsakt, zeigt die zwischenmenschlichen Beziehungen, welche hier als die "immermenschlichen Beziehungen" bezeichnet werden, also Beziehungen, die schon immer menschlich waren, hoffnungslos oberflächlich, egoistisch und machtorientiert. Daran vermag auch die Komik, die durch Schwabs Pleonasmen, Zusammensetzungen, durch unüblichen Präfixgebrauch entstehenden Neubedeutungen nichts zu ändern, im Gegenteil lassen diese Phänomene in ihrer ganzen kleinlichen Peinlichkeit ans Tageslicht treten. Dieser Effekt wird mittels ordinärer Sprache und allgemeiner Brutalität noch betont. Die Sprache klassifiziert die Personen nicht sozial. Sie braucht es auch nicht zu tun. Das hat uns Schnitzler bereits vorgeführt. Vielmehr darf die Sprache nicht differenzierend wirken, um die Allgemeingültigkeit Schnitzlers Ausführungen einerseits bestätigen, andererseits jedoch über sie hinausweisen zu können. Das einheitliche Schwabisch zeigt, dass sich die Menschen nur in dem Sinne geändert haben, dass sie nun in der Zweckmäßigkeit ihres Verhaltens einander gleich gestellt sind.

Enthüllt Schnitzler einen der Grundtriebe des Menschen, den Geschlechtstrieb, tut Schwab genau das gleiche mit dem Machttrieb, der heute in Gesellschaftskonventionen verpackt keinesfalls an seiner Intensität abnimmt. Wo uns Schnitzler mit wissenschaftlichem Ernst die Pathologie unserer Moral zeigt, wirft uns Schwab mit Hohn ihren Kadaver vor; wo Schnitzler fein mit dem Skalpell arbeitet, schlägt Schwab, uns dabei ins Gesicht lachend, mit einem Beil zu.

## 5. Resumé

Tato diplomová práce se zabývá srovnáním dvou dialogových cyklů: *Reigen* Arthura Schnitzlera a *DER REIZENDE REIGEN nach dem Reigen des REIZENDEN HERRN ARTHUR SCHNITZLER* Wenera Schwaba. Jak je patrné již z titulů, jedná se v případě Schwaba o adaptaci Schnitzlerovy předlohy, která, stejně jako většina jeho děl, vyvolala u rakouské veřejnosti konce minulého století svého času vlnu nadšení i nevole. Přinejmenším stejný rozruch vyvolal o téměř sto let později raketový nástup Wenera Schwaba na německou a později i mezinárodní divadelní scénu.

Práce je rozdělena do dvou hlavních celků. První z nich se věnuje Arthurovi Schnitzlerovi a jeho *Reigen*. Abychom lépe pochopili autorovu tvorbu i samotné dílo, věnuje se úvodní kapitola této části autorovu životu. Vylíčení historického pozadí a atmosféry posledních desetiletí 19. století se všemi politickými, duchovními a sociálními specifiky, která na Schnitzlera působila, nám umožňuje sledovat vývoj jeho osobnosti od raného dětství. Tato kapitola mapuje jeho cestu životem od útlého mládí přes gymnázium a studium medicíny až k zájmu o psychologii a psychoanalýzu, jež se později staly neodmyslitelnou součástí vykreslení hrdinů jeho her. Autorův život i dílo nejvíce ovlivnili osobnost otce a prostředí celkově liberálně a kulturně založené rodiny, dobově příznačná nerozhodnost mezi "civilní" profesí lékaře a profesí spisovatele a také jeho židovský původ, který mu po celý život přinášel problémy, zejména při vydávání kontroverzních děl, jimiž se Schnitzlerova bibliografie vyznačuje.

Větší pozornost si vyžádala fáze vzniku *Reigen*. Tímto úsekem autorova života a díla se zabývá kapitola shrnující krátké období mezi počátečním nápadem ztvárnit téma stále se opakující milostné hry, jež prostupuje všemi společenskými vrstvami napříč. Už v té době, tedy na přelomu let 1885/1896, kdy měl za sebou jak první úspěchy jako literát, tak první skandály kolem svých dramát, si Schnitzler byl vědom, že neobsáhlé dílo, jež se mu rodilo v mysli, se stane opět terčem ostrých útoků rádoby moralistů a antisemitsky založených skupin. Proto již v té době řešil Schnitzler dilema pro umělecké dílo nejzásadnější: Zveřejnit *Reigen* nebo ho napsat "do šuplíku"? Zajímavá svědectví podává především autorův deník a jeho korespondence, skrze kterou hledá radu u svých přátel. Schnitzler si tedy

problematický charakter svého cyklu dialogů dobře uvědomoval. Po delším rozmýšlení se nakonec rozhodl, že své dílo nezveřejní. Změnu přineslo autorské čtení díla v okruhu přátel, kteří ho přesvědčili, že co do literární kvality by *Reigen* rozhodně

neměl zůstat kulturně vzdělaným čtenářům utajen. (Zároveň bylo nutné poukázat na fakt, že ačkoli byl *Reigen* divadelní hrou, byl od počátku určen pouze čtenářům; autor s divadelní realizací nepočítal, protože mu v jeho době připadala nemožná.) První pokusy o zveřejnění se u Schnitzlerova obvyklého nakladatele, především díky hrozícím problémům s cenzurou a úřady, setkaly s nepochopením. Na jeho doporučení vyšel *Reigen* poprvé až v roce 1900 v soukromém nákladu a teprve v roce 1903 se dočkal ve vídeňském nakladatelství Fritze Freunda prvního vydání.

Pohnutou historii recepce díla mapuje další kapitola věnující se peripetiím kolem ohlasů a především kolem uvedení díla na divadelní scéně. Že byla Schnitzlerova opatrnost na místě, ukázaly již první reakce kritiků; především těch, kteří *Reigen* chápali jako pornografii. Proto se také Schnitzler bránil divadelnímu zpracování. Spatřoval v něm spíše další problémy než zásadnější úspěchy nebo průlom u názorové většiny. I když první pokusy divadelního ztvárnění přišly krátce po prvním knižním vydání, k premiéře, k níž Schnitzler po delší době svolil, mělo dojít až o téměř dvacet let později. Na svědectví z tohoto období autorova života navazuje přehled dalších filmových a divadelních zpracování až k současným verzím. Do češtiny byl *Reigen* přeložen již v roce 1904, ze současnějších dob pochází překlad Josefa Balvína z roku 1986.<sup>199</sup>

Následuje hlavní úsek části zabývající se Schnitzlerem a jeho *Reigen* – analýza dramatické struktury a hlavních aspektů textu. Nejprve analýza zkoumá tzv. vedlejší text dramatický. Do této kategorie patří název díla, názvy jednotlivých scén, označení hlavních postav, ale také režijní poznámky autora. I z nich je patrný autorův původní úmysl vydat dílo pouze knižně, neboť mnohdy obsahují informace, které by divadelní zpracování látky mohlo divákovi zprostředkovat jinými cestami, a naopak informace, které by se návštěvník divadelní inscenace nedověděl jinak, než přímou zmínkou v replikách představitelů, pokud ovšem dílo před tím sám nečetl. Tyto poznámky jsou nejprve tematicky rozděleny do určitých kategorií, popisujících různé průvodní jevy děje. Mají dokreslovat atmosféru a osobnosti protagonistů a částečně také uvádět jednotlivé scény do souvislostí.

Analýza vlastního textu dialogů se věnuje jeho dramatické výstavbě, především tzv. konfigurační struktuře textu, což je souhrn všech segmentů dramatického díla, v nichž se na scéně postavy setkávají. Dále tato práce zkoumá strukturu děje dialogů, jež je založena na principu opakování jednoho a téhož –

---

<sup>199</sup> Schnitzler, Arthur: *Kolo: deset dialogů*, přeložil R. V. Boubela, Brno 1904.  
Schnitzler Arthur: *Rej*, přeložil Josef Balvín, Dilia Verlag, Praha 1986.

setkání dvou lidí za účelem tělesného prožitku. Vzorec všech dialogů je stejný. V první fázi jde o vykreslení typologie jednotlivých postav. Ta je zakotvena už v jejich označení a jejich specifickém chování v situaci "muž a žena". Muž se snaží ženu svést, žena se, i když jen na oko, brání. Pak dojde k pohlavnímu styku a přichází opět typologicky podložená fáze vyvázání se z krátkého setkání. Analýza sleduje toto chování postav, které nekonečným opakováním odhaluje jeho plytkost a povrchnost.

Poslední část analýzy díla je věnována jazyku, jímž postavy v *Reigen* promlouvají. Specifické je u Schnitzlera především to, že všechny postavy patřící jako typy do určitého sociálního prostředí používají jazyk své sociální vrstvy, který v případě setkání s příslušníkem vyšší společnosti přizpůsobují jeho jazykovým zvyklostem. Díky principu opakování však vychází najevo, že jakkoli je společnost sociálně diferencovaná, ať už z materiálního nebo jazykového hlediska, jsou některé jevy ve své podstatě konstantní. Nenarazíme-li přímo na stejné formulace, významová hodnota určitých výroků je shodná.

Stejný postup je zachován i v druhé hlavní části práce, zabývající se modernizovanou verzí Schnitzlerovy předlohy *DER REIZENDE REIGEN nach dem Reigen des REIZENDEN HERRN ARTHUR SCHNITZLER* Wenera Schwaba. Přitom je neustále brán zřetel na původní Schnitzlerovo dílo; specifika adaptace jsou zkoumána ve vztahu k originálu, abychom měli možnost vidět rozdíly a společné znaky obou děl.

V první kapitole této části nahlížíme do vývoje života a osobnosti Wenera Schwaba. Již zde nalézáme zásadní rozdíly mezi oběma autory. Zatímco Schnitzler pocházel z dobře situované vídeňské židovské rodiny, procházel Schwab od útlého dětství krutými životními podmínkami. Hlavním zážitkem jeho dětství a mládí je nepřítomnost a nezájem otce. To se spolu s životními a pracovními podmínkami spolehlivě odrazilo v jeho tvrdohlavosti, odmítavém a do jisté míry i defenzivním postoji vůči společnosti. Ve srovnání se Schnitzlerem a jeho dobrým vzděláním byl Schwab autodidakt, jemuž jeho anarchistické založení bránilo jakkoli se přizpůsobit svému okolí, kterému nakonec unikl do azylu statku Kohlberg.

Zde vznikají během osmdesátých let jeho první dramata, která jsou zpočátku v nakladatelstvích odmítána; začátkem devadesátých let mu ovšem zajistí závratnou kariéru populárního dramatika. V té době také píše adaptaci Schnitzlerova *Reigen*. Zatímco u Schnitzlera je možné vznik díla vystopovat, máme o vzniku Schwabova

díla informace jen velmi kusé. Schwab měl v devadesátých letech v plánu přetvořit několik klasických dramatických děl. Jedním z nich byl právě *Reigen*.

Na rozdíl od historie vzniku nabízí recepční historie Schwabova cyklu dialogů, již se zabývá další kapitola této práce, nejen podobně košatý osud, jako je tomu u originálu, ale je s originálem přímo spjatá. Po těchto stopách se v této kapitole snažíme jít a objasnit nejen literární souvislost obou dramatických děl. Společnost devadesátých let dvacátého století je již na leccos zvyklá. I od samotného Schwaba, který se tou dobou již přes rok vyhřívá na výsluní a užívá si postavení nejžádanějšího německy píšícího dramatika. Proto nemá *DER REIZENDE REIGEN nach dem Reigen des REIZENDEN HERRN ARTHUR SCHNITZLER* – jak Schwab adaptaci nazval – problémy s cenzurou nebo nacionalisticky či protizidovskými založenými kritikami a útoky. Do cesty se mu však postaví Schnitzlerovi dědici, kteří zabrání nejen knižnímu vydání díla, ale také jeho divadelnímu zpracování. Příznačně tak dochází ke stejné události, jako v roce 1920, kdy měla mít premiéru předloha. Premiéra je zakázána z důvodu ochrany autorských práv. Podobě jako v případě *Reigen* soubor představení přesto odehraje.

V následující kapitole práce opět zkoumá dílo samotné, jeho strukturu a text. Vnější výstavba se příliš neliší od předlohy. Již při bližším pohledu na vedlejší text adaptace je zřejmé, že Schwab ji koncipuje jako předlohu divadelní inscenace, ne jako dílo určené a priori pouze čtenáři. Rozdíly vykazuje také vymezení postav a jejich typologie. Obojí bylo nutné přizpůsobit dnešní době. Schwab při tom ani na okamžik nezapomíná na originál a již v názvu se vztahuje jak na autora původního díla, tak na ono dílo samotné. Z režijních poznámek vyplývají především dva hlavní rozdíly mezi oběma verzemi *Reigen*. Za prvé: Schwab namísto pomlček, které u Schnitzlera naznačují moment tělesného spojení postav, přesně popisuje, co se mezi partnery dialogu v daný moment odehrává. Díky odšroubovatelným údům mužů a vyměnitelným matkám žen nemůže být o tělesném spojení partnerů ani řeč. Za druhé: protagonisté spolu zacházejí s chladnou normálností, která je stále nabourávána slovním i fyzickým násilím. Tam, kde Schnitzler vykresluje atmosféru setkání a navozuje příjemnou náladu, pro toto setkání nutnou, Schwab mlčí. Z obecně velmi hrubého vzájemného zacházení postav je však jasné, že u něj se romantika nekoná. U Schwaba narazíme na odcizení, odosobnění a mechanizaci v rovině nejintimnějšího kontaktu mezi lidmi.

Účel, za kterým se jeho postavy setkávají, není společné potěšení, ale egoisticky zaměřené vylepšení jejich pozic, popřípadě jejich osobní zisk. Tohoto faktu

jsou si postavy v každém okamžiku svého konání vědomy a svůj cíl žádná z nich neskrývá ani nespouští z očí. Proto před samotnou pohlavní interakcí odpadá hra svádění a odmítání. Místo ní nastupuje ve fázi "předtím" i "potom" vyjednávání podmínek obchodu, který oba partneři pohlavním stykem pouze zpečetí.

Díky konfigurační struktuře převzaté v nezměněné podobě od Schnitzlera i díky stejnému principu opakování vystupují tyto jevy z ostatního děje tím ostřeji a ukazují na modely chování člověka v situaci jeden na jednoho, kdy jeden ze zúčastněných má nad druhým nějakou moc. Schwab se totiž ve své verzi *Reigen* nezabývá morálkou vázanou na opozici počestnost versus nemanželský sex. Takový model počestnosti by už v naší době neobstál. Schwab proto aktualizuje Schnitzlerovo dílo tím, že nám představuje protagonisty, které nezajímá sex nýbrž moc a možnosti, jak ji využít a zneužít ve svůj prospěch.

V kapitole zabývající se jazykem použitým ve Schwabově travestii je patrný další zásadní rozdíl. Schnitzler pomocí řeči své postavy společensky diferencuje, zatímco Schwab pro toto dílko (stejně jako svou ostatní tvorbu) využívá svou jedinečnou "Schwabomluvu", která je pro všechny postavy stejná. Svě postavy ani příliš diferencovat nechce, aby tak zvýraznil efekt zrcadla, jež je společnosti nastaveno. Tento specifický jazyk navíc pomocí posunutí konajícího subjektu do roviny pasivního objektu, jenž je vláčen děním, umocňuje odcizení a odosobnění postav nejen ve vztahu, k druhým ale i ve vztahu k sobě samým. Tento efekt ještě podporuje užitím jazyka nejhrubšího zrna, který je nedílnou součástí Schwabova uměleckého projevu a který se – stejně jako v jeho ostatních dramatech – vyznačuje přes svou nekompromisní přímou a hrubost komičností, jíž může čtenář, ale především divák a posluchač jen stěží uniknout.

Závěrečná kapitola shrnuje poznatky této práce a rekapituluje hlavní znaky obou děl. Vyzdvihuje především rozdíly, které vykazuje Schwabův *DER REIZENDE REIGEN nach dem Reigen des REIZENDEN HERRN ARTHUR SCHNITZLER* vzhledem k původnímu *Reigen* Arthura Schnitzlera.

## Literaturverzeichnis

### Literatur zu Arthur Schnitzler:

**Schnitzler, Arthur:** *Das dramatische Werk*, ungekürzte Ausgabe Bd. II, Fischer Verlag, Frankfurt am Main 1993.

**Schnitzler, Arthur:** *Das erzählerische Werk*, ungekürzte Ausgabe Bd. II, Fischer Verlag, Frankfurt am Main 1993.

**Schnitzler Arthur:** *Jugend in Wien. Eine Autobiographie*, Aufbau-Verlag, Berlin/Weimar 1985.

**Schnitzler, Arthur:** *Tagebuch. 1879 – 1926*, unter Mitwirkung von Peter Michael Braunwarth, Susanne Petrlik und Reinhard Urbach, hrsg. von der Kommission für literarische Gebrauchsformen der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Obmann: Werner Welzig, Wien 1987.

**Schnitzler, Arthur:** *Tagebuch. 1893 – 1902*, unter Mitwirkung von Peter Michael Braunwarth, Susanne Petrlik und Reinhard Urbach, hrsg. von der Kommission für literarische Gebrauchsformen der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Obmann: Werner Welzig, Wien 1987.

**Schnitzler, Arthur:** *Tagebuch. 1903 – 1908*. Unter Mitwirkung von Peter Michael Braunwarth, Susanne Petrlik und Reinhard Urbach, hrsg. von der Kommission für literarische Gebrauchsformen der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Obmann: Werner Welzig, Wien 1987.

**Schnitzler, Arthur:** *Tagebuch. 1909 – 1912*, unter Mitwirkung von Peter Michael Braunwarth, Susanne Petrlik und Reinhard Urbach, hrsg. von der Kommission für literarische Gebrauchsformen der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Obmann: Werner Welzig, Wien 1987.

**Schnitzler, Arthur:** *Tagebuch. 1913 – 1916*. Unter Mitwirkung von Peter Michael Braunwarth, Susanne Petrlik und Reinhard Urbach, hrsg. von der Kommission für literarische Gebrauchsformen der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Obmann: Werner Welzig, Wien 1987.

**Schnitzler, Arthur:** *Tagebuch. 1917 – 1919*, unter Mitwirkung von Peter Michael Braunwarth, Susanne Petrlik und Reinhard Urbach, hrsg. von der Kommission für literarische Gebrauchsformen der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Obmann: Werner Welzig, Wien 1987.

**Schnitzler, Arthur:** *Tagebuch. 1920 – 1922*, unter Mitwirkung von Peter Michael Braunwarth, Susanne Petrlik und Reinhard Urbach, hrsg. von der Kommission für literarische Gebrauchsformen der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Obmann: Werner Welzig, Wien 1987.

**Schnitzler, Arthur:** *Tagebuch. 1923 – 1926*, unter Mitwirkung von Peter Michael Braunwarth, Susanne Petrlik und Reinhard Urbach, hrsg. von der Kommission für literarische Gebrauchsformen der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Obmann: Werner Welzig, Wien 1987.

*Arthur Schnitzler und Olga Waissnix. Liebe, die starb vor der Zeit. Ein Briefwechsel*, hrsg. von Therese Nickl und Heinrich Schnitzler, Wien/München/Zürich 1970.

*Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik. Aufsätze zur Literatur und Kunst der Jahrhundertwende*, hrsg. Gerhard Kluge, Rodopi Verlag, Amsterdam 1984.

*Arthur Schnitzler im zwanzigsten Jahrhundert*, hrsg. von Konstanze Fliedl, Picus Verlag, Wien 2003.

**Baumann, Gerhart:** *Die Welt von Gestern eines Dichters von Morgen*, Athäneum, Frankfurt am Main/Bonn 1965.

**Bruck, Max von:** *Rondo der Liebe. Schnitzlers "Reigen" als Film*, in: *Die Gegenwart*, 5. Jg., Nr. 24, Frankfurt am Main 1950, S. 18 – 19.

**Couch, Lotte S.:** *Der Reigen: Schnitzler und Sigmund Freud*, in: *Österreich in Geschichte und Literatur*, hrsg. vom Institut für Österreichkunde in Wien. 16. Jg. H 4, Wien 1972, S. 217 – 227.

**Cysarz, Herbert:** *Das Imaginäre in der Dichtung Arthur Schnitzlers*, in: *Modern Austrian Literature*, H. 2, State University of New York, Binghamton 1968, S. 7 – 17.

**Delius, Annette:** *Schnitzlers "Reigen" und der "Reigen"-Prozeß*, in: *Der Deutschunterricht*, 28. Jg., 1976, S. 98 – 115. Ger

**Doppler, Alfred:** *Geschichte im Spiegel der Literatur: Aufsätze zur österreichischen Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts*, Institut für Germanistik, Innsbruck, 1990.

**Farese, Giuseppe:** *Arthur Schnitzler. Ein Leben in Wien 1862 – 1931*, Verlag C. H. Beck, München 1999.

**Fliedl, Konstanze:** *Künstliche Konkurrenzen: Schnitzler und Schönherr*, in: *Metropole und Provinz in der österreichischen Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts. Beiträge des 10 österreichisch-polnischen Germanistentreffens in Wien 1992*, hrsg. von Arno Dusini, Dokumentationsstelle für neuere österreichische Literatur, Wien 1994, S. 115 – 127.

**Glogauer, Walter:** *Die Signifikanz von Arthur Schnitzlers Vers- und Prosasprache*, in: *Literatur und Kritik*, H. 181/182, Wien 1984, S. 270 – 287.

**Grusková, Anna:** *Dramatika viedenskej moderny*, Divadelní ústav Praha, 1999.

**Hare, David:** *The Blue Room. Freely adapted from Arthur Schnitzler's La Ronde*, Faber and Faber, London 1998.

Heinrich von Kleist: *Die Marquise von O.../Das Erdbeben in Chile. Erzählungen*, Stuttgart 1984.

**Janz, Rolf Peter und Laermann, Klaus:** *Arthur Schnitzler. Zur Diagnose des Wiener Bürgertums im Fin de siècle*, Metzler Verlag, Stuttgart 1977.

**Kann, Robert A.:** *Die historische Situation und die entscheidenden politischen Ereignisse zur Zeit und im Leben Arthur Schnitzlers*, in: *Literatur und Kritik*, H. 161/162, Wien 1982.

**Kerr, Alfred:** *Arthur Schnitzler: ‚Reigen‘*, Kleines Schauspielhaus, in: *Berliner Tagblatt*, 24. Dezember 1920.

Koberg, Roland: *Schrauben und Muttern*, in: *Die Zeit*, 12. April 1996.

**Lindken, Hans Ulrich:** *Aspekte und Akzente. Materialien zu Leben und Werk*, P. Lang Verlag, Frankfurt am Main 1984.

**Marcuse, Ludwig:** *Der "Reigen"-Prozess. Sex, Politik und Kunst 1920 in Berlin*, in: *Der Monat*, Jg. 14, H. 168, Berlin 1962, S. 48 – 55.

**Pelinka, Anton:** *Die Struktur und die Probleme der Gesellschaft zur Zeit Arthur Schnitzlers*, in: *Literatur und Kritik*, H. 163/164, Wien 1984, S. 59 – 66.

**Perlmann, Michaela L.:** *Arthur Schnitzler*, Verlag J. B. Metzler, Stuttgart 1987.

**Pfoser, Alfred/Pfoser-Schewig, Kristina/Renner, Gerhard:** *Schnitzlers Reigen*, Bd. I, *Der Skandal. Analysen und Dokumente*, Fischer Taschenbuchverlag, Frankfurt am Main 1993.

**Rey, William H.:** *Schnitzler in Neuer Sicht. Ein bedeutender Forschungsbeitrag aus Frankreich*, in: *Modern Austrian Literature*, H. 4, State University of New York, Binghamton 1968, S. 31 – 39.

- Salkind, Alexander:** *Arthur Schnitzler. Eine kritische Studie über seine hervorragendsten Werke*, Modernes Verlagsbureau Curt Wigand, Berlin/Leipzig 1907, S. 71 – 75.
- Sanders, John Barry:** *Arthur Schnitzler's "Reigen": Lost Romanticism*, in: *Modern Austrian Literature*, H. 4, State University of New York, Binghamton 1968, S. 56 – 66.
- Scheible, Hartmut:** *Arthur Schnitzler in neuer Sicht*, Wilhelm Fink Verlag, München 1981.
- Scheible, Hartmut:** *Arthur Schnitzler in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, Rowohlt Taschenbuchverlag, Reinbeck bei Hamburg, 1976.
- Stromšík, Jiří:** *Schnitzlerovy vídeňské diagnózy*, in: *Od Gimmelshausena k Dürrenmattovi*. Verlag H&H, Jinočany 1994.
- Scheit, Gerhard:** *Skandal um den Gedankenstrich. Der Reigen-Prozeß*, in: *Literatur und Kritik*, H. 277/278, Wien 1993, S. 87 – 89.
- Schneider, Gerd K:** *The Reception of Arthur Schnitzler's "Reigen" in the Old Country and the New World: A Study in Cultural Differences*, in: *Modern Austrian Literature*, 19. Jg. H 3/4, State University of New York, Binghamton 1986, S. 75 – 89.
- Arthur Schnitzler*, in: *Text und Kritik. Zeitschrift für Literatur*, hrsg. Heinz Ludwig Arnold, H IV, Nr. 138/139, Edition Text und Kritik, München 1998.
- Thompson, Bruce:** *Schnitzler's Vienna. Image of a society*, Routledge Verlag, London 1980.
- Uhrbach, Reinhard:** *Arthur Schnitzler*, Friedrich Verlag, Velber bei Hannover 1968.
- Uhrbach, Reinhard:** *Schnitzler-Kommentar zu den erzählenden Schriften und dramatischen Werken*, Winkler Verlag, München 1974.
- Wagner, Renate:** *Arthur Schnitzler. Eine Biographie*, Verlag Fritz Molden, Wien/München/Zürich/New York 1981.
- Wagner, Renate und Vacha, Brigitte:** *Wiener Schnitzler-Aufführungen 1891 – 1970*, Prestel Verlag, München 1970.
- Weißberg-Dronia, Mira:** *Selbstverständnis und Welterfahrung in Arthur Schnitzlers frühen Dramen*, Albert-Ludwig-Universität Freiburg im Breisgau, Freiburg im Breisgau 1973.

## Literatur zu Werner Schwab:

- Schwab, Werner:** *Fäkaliendramen*, Thomas Sessler Verlag, Graz/Wien 1991.
- Schwab, Werner:** *Königskomödien*, Literaturverlag Droschl, Graz/Wien, 1992.
- Schwab, Werner:** *Dramen III*, Thomas Sessler Verlag, Graz/Wien 1994.
- SCHWABSammlung*, Ausstellungskatalog, hrsg. Ingeborg Orthofer, Peter Weibel, Literaturverlag Droschl, Graz/Wien 1996.
- Werner Schwab. Mühlheimer Dramatikerpreis 1992*, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, Nr. 126, 01. 06. 1992, S. 35.
- Auffermann, Verena:** *Alle Schrauben locker. Amélie Niermeyer inszeniert in Frankfurt Werner Schwab*, in: *Süddeutsche Zeitung*, 22. September, o. S.
- Augustová, Zuzana:** *A věděli jste, že se chci narodit?!*, in: *Beilage MF DNES*, 23. Jänner 2004, S. 8.
- Fuchs, Gerhard und Pechmann, Paul:** *Werner Schwab*, Literaturverlag Droschl, Graz/Wien 2000.

- Gnauß, Karl-Markus:** *Einzelgänger im Gleichschritt*, in: *Profil*, Jg. 25, Nr. 2, 10. Jänner 1994, 66 – 67.
- Haider, Hans:** *Kunstfiguren von heute im „Reizenden Reigen“*, in: *Die Presse*, Nr. 14114, 11. März 1995, S. 21.
- Haider, Hans:** *Liebestotentanz der Wörter*, in: *Die Presse*, Nr. 14117, 17. März 1995, S. 19.
- Haider, Hans:** *"Reigen"-Skandal, von Schnitzler inszeniert*, in: *Die Presse*, Nr. 14118, 18. März 1995, S. 21.
- Haider-Pregler, Hilde:** *Totentanz auf der (Psycho-)Müllhalde*, in: *Wiener Zeitung*, 14. Jänner 1997, S. 9.
- Halter, Martin:** *Eskalation ordinär*, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, Nr. 65, 17. März 1995, S. 46.
- Hammerstein, Dorothee:** *Der Streit der toten Dichter*, in: *Die Weltwoche*, Nr. 11, 16. März 1995, S. 67.
- Höbel, Wolfgang:** *Das Gute und der Dreck*, in: *Süddeutsche Zeitung*, 5. November 1992, S. 19.
- Höbel, Wolfgang:** *Sieg und Spaß*, in: *Der Spiegel*, Jg. 48, 8. August 1994, S. 170 – 172.
- Huber-Lang, Wolfgang:** *Der Rest ist ein Missverständnis*, in: *Die Presse*, 21./22. Dezember 1991, S. IV.
- Kathrein, Karin:** *Offensive mit einem "rasend Unterschätzten"*, in: *Kurier*, 28. Dezember 1996, S. 29.
- Koberg, Roland:** *Keiner versteht eine Wüste*, in: *Falter*, Nr. 1/2, 14. - 20. Jänner 1994, S. 16 – 17.
- Koberg, Roland:** *Lach- und Gruselgeschichten*, in: *Falter*, 1/2, 13. - 19. Jänner 1995, S. 52 – 54.
- Koberg, Roland:** *Schwab-Premiere: Stoff für die Zürcher Justiz*, in: *Neue Zürcher Zeitung*, Nr. 59, 11./12. März 1995, S. 37.
- Koberg, Roland:** *Werner Schwab – das Leben ist (auch in Zürich) noch nicht fertig mit ihm*, in: *Neue Zürcher Zeitung*, Nr. 62, 15. März 1995, S. 36.
- Koberg, Roland:** *Peter Schnitzler: Sympathie für Werner Schwab*, in: *Neue Zürcher Zeitung*, Nr. 66, 20. März 1995, S. 27.
- Koberg, Roland:** *Schrauben und Muttern*, in: *Die Zeit*, 12. April 1996, S. 45.
- Koberg, Roland und Nüchtern, Klaus:** *Vernichten, ohne sich anzuputzen*, in: *Falter* Nr. 40, 2. - 8. Oktober 1992, S. 1 – 5.
- Kralicek, Wolfgang:** *Wie ein Bäckermeister. Der Dramatiker Werner Schwab hinterließ 15 Stücke und einen Koffer voll Prosa*, in: *Profil*, Jg. 25, Nr. 38, 19. September 1994, S. 99 – 100.
- Kronsbein, Joachim:** *Müllwerker der Bühne*, in: *Der Spiegel*, 46. Jg. (1992), 12. 10. 1992, 304- 308.
- Löffler, Sigrid:** *Meeting Mr. Kaltschnauz*, in: *Profil*, Jg. 23 (1992), Nr. 23, 01. 06. 1992, S. 75.
- Lohs, Lothar:** *Der Schrottplatz, auf dem ich spiele*, in: *Der Standard*, 23./24. November 1991, S. 13.
- Loibl, Elisabeth:** *Philosoph und Popstar*, in: *Basta*, Nr. 11 November 1992, S. 141 – 142.
- Mattheiss, Uwe:** *Mariedls Döschen. Schwabs "Reizender Reigen" am Wiener Schauspielhaus*, in: *Süddeutsche Zeitung*, 15. Jänner 1997, S. 14.
- Merschmeier, Michael:** *Kommunion der Kannibalen. Ein Portrait des Grazer Dramatikers Werner Schwab*, in: *Theater heute*. 32 Jg., H 3, 1991, S. 45 – 47.
- Miesbacher, Harald:** *Die Anatomie des Schwabischen. Werner Schwabs Dramensprache*, hrsg. von Franz Nabl Institut für Literaturforschung, Literaturverlag Droschl, Graz/Wien 2003.

- Pebka, Artur:** *Körper(sub)versionen: zum Körperdiskurs in Theater texts von Elfriede Jelinek und Werner Schwab*, P. Lang Verlag, Frankfurt am Main 2005.
- Pfoser, Alfred:** *Bei solcher Groteske hätte der Dichter nicht mithalten können*, in: *Salzburger Nachrichten*, 14. Jänner 1997, S. 15.
- Pohl, Ronald:** *Aufblasbar, abwaschbar, wunderbar*, in: *Der Standard*, 9. Jänner 1997, S. 11.
- Pohl, Ronald:** *Laufsteg mit toten Hosen*, in: *Der Standard*, 13. Jänner 1997, S. 22.
- Račko, Sandra:** *Das Schwabische und der Dreck. Zum Sprachgebrauch in Werner Schwabs Fäkaliendramen*, Diplomarbeit am Institut für Germanistik Wien, Wien 1995.
- Reich, Richard:** *Das Leben ist fertig mit ihm. Zum Tod des österreichischen Dramatikers Werner Schwab*, in: *Neue Zürcher Zeitung*, 5. Jänner 1994, S. 25.
- Reiter, Wolfgang:** *Eine großgute Sauerei*, in: *Profil*, Jg. 26, Nr. 12, 20. März 1995, S. 88.
- Reiter, Wolfgang:** *Wiedersehen mit Mariedl*, in: *Profil*, Jg. 26, Nr. 38, 18. September 1995, S. 108.
- Renoldner, Klemens:** *Österreichische Dramatiker – eine neue Generation*, in: *Literatur und Kritik*, H 265/266, S. 57 – 61.
- Schödel, Helmut:** *Geisterfahrer. Die Welt des Schriftstellers Werner Schwab*, in: *Die Zeit*, 6. – 31. Jänner 1992, S. 57 – 58.
- Schödel, Helmut:** *Von einem, wie er einer sein mußte*, in: *Die Zeit*, 14. Jänner 1994, S. 54.
- Schödel, Helmut:** *Ich bin der Dreck dieser Erde*, in: *Die Zeit*, 4. November 1994, S. 59 – 60.
- Schödel, Helmut:** *Seele brennt. Der Dichter Werner Schwab*, Verlag Deuticke, Wien 1995.
- Seiler, Christian:** *Spuren der Schwabomanie*, in: *Profil*, Jg. 25, Nr. 5, 31. Jänner 1994, S. 74 – 76.
- Spiegel, Hubert:** *Ewig's Hascherl: Schwabs "Reizender Reigen" im Schauspiel Frankfurt*, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 20. September 1997, S. 37.
- Steiner, Bettina:** *Unvollendeter Poet mit Manier und Manie*, in: *Die Presse*, 13753, 4. Jänner 1994, S. 19.
- Sucher, Bernd C.:** *Worte gegen Schmerz*, in: *Süddeutsche Zeitung*, 27. April 1994, S. 4.
- Trenkler, Thomas:** *Österreich: Heimat der Selbstvernichtung*, in: *Süddeutsche Zeitung*, 1. Juli 1992, S. 14.
- Trenkler, Thomas:** *Der Brachial-Dramatiker Werner Schwab. Auf Glückssuche im Wörtermüll*, in: *Der Standard*, 3. Jänner 1994, S. 9.
- Villiger-Heilig, Barbara:** *Ganz privat zu Gast bei Werner Schwab*, in: *Neue Zürcher Zeitung*, Nr. 64, 17. März 1995, S. 33.
- Villiger-Heilig, Barbara:** *Weltbühne als Puppenstube*, in: *Neue Zürcher Zeitung*, Nr. 80, 2. April 1996, S. 37.
- Völker, Klaus:** *Österreich monströs normal. Junge deutschsprachige Dramatiker: Werner Schwab*, in: *Der Tagesspiegel*, Nr. 14034, 23. November 1991, S. 15 – 16.
- Weber, Lilo:** *Bettgeflüster – ganz privat*, in: *Süddeutsche Zeitung*, 17. März 1995, S. 14.
- Weinzierl, Ulrich:** *Ruhm für drei Jahre. Helmut Schödel erinnert an den Dramatiker Werner Schwab*, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 30. Jänner 1996, S. 32.
- Wiesauer, Caro:** *Der Reigen als Lach-Orgie*, in: *Kurier*, 13. Jänner 1997, S. 30.
- Winkels, Hubert:** *Heiße Hirnarbeit und kalter Mord*, in: *Die Zeit*, 2. Oktober 1992, S. 8.
- Zimmermann, Stephan:** *Werner Schwab*, in: *Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*, S. 1 – 8.

## **Allgemeine Literatur:**

*DUDEN Universalwörterbuch*, DUDEN Verlag, Mannheim/Leipzig/Wien/Zürich, 1996.

*Metzler Literaturlexikon*, Verlag J. B. Metzler, Stuttgart 1993.

**Flusser, Vilém:** *Vom Subjekt zum Projekt. Menschwerdung*, Fischer Taschenbuchverlag, Frankfurt am Main 1998.

*Metzler Autoren Lexikon*, Verlag J. B. Metzler, Stuttgart/Weimar 1997.

*Německo-český slovník*, Redaktionsführung Hugo Siebenschein, Státní pedagogické nakladatelství, Praha 1970.

**Pfister, Manfred:** *Das Drama. Theorie und Analyse*, 11. Auflage, Wilhelm Fink Verlag, München 2001.