

ADELINA DEBISOW (HRSG.)

**GESCHLECHTER-DRAMEN:
LITERARISCHE UND FILMISCHE
INSZENIERUNGEN VON 1800 BIS HEUTE**

GESCHLECHTER-DRAMEN

STUDIEN DER PADERBORNER KOMPARATISTIK

Herausgegeben von

Jörn Steigerwald und Claudia Öhlschläger

Bd. 2

2017

Universitätsbibliothek Paderborn

**GESCHLECHTER-DRAMEN:
LITERARISCHE UND FILMISCHE
INSZENIERUNGEN VON 1800 BIS HEUTE**

Herausgegeben von Adelina Debisow

2017

Universitätsbibliothek Paderborn

Wissenschaftlicher Beirat

Prof. Dr. Rita Morrien (Paderborn), Jun.-Prof. Dr. Hendrik Schlieper
(Paderborn), Dr. Leonie Süwolto (Paderborn)

„Wenn es aber... bei mir anders wäre?“

Geschlechter-Rollen-Spiele und alternative Rollenentwürfe in Arthur Schnitzlers *Reigen*

Zirkulärer Partnertausch, wechselnde Sexualkontakte und die im Stück repräsentierten Geschlechterrollen im Rahmen eines bürgerlichen Ehe- und Sexualitätsdiskurses um die Jahrhundertwende sorgten in ihrer Darstellung in Arthur Schnitzlers *Reigen* nach der ersten Veröffentlichung 1903 und der Aufführung einzelner Szenen für einen Skandal. Die Uraufführung im Jahr 1920 in Berlin zog ferner einen Prozess wegen Unzucht und Erregung öffentlichen Ärgernisses nach sich. Der „zeitgenössisch diffamierte“¹ Liebesreigen Schnitzlers, so die Grundannahme der folgenden Überlegungen, traf das empfindliche Zentrum eines sich in der Krise befindenden bürgerlichen Liebes- bzw. Sexualitätsdiskurses des ausgehenden 19. Jahrhunderts. Schnitzler gelang eine enthüllende Beobachtung des Umgangs mit Sexualität in Wechselwirkung mit verschiedenen (typologisierten) Entwürfen von Weiblichkeit und Männlichkeit, deren Lektüre bis heute, besonders unter der Perspektive eines gendertheoretischen Zugriffs, virulent erscheint.

Dieser Aufsatz geht der Frage nach, ob und wie Arthur Schnitzler im *Reigen* das zur Zeit der Jahrhundertwende vorhandene (minoritäre) weibliche Rollenbild – in Abgrenzung und Abwertung zum männlichen Geschlecht – problematisiert und welche alternativen Rollenentwürfe von Weiblichkeit und Männlichkeit er den zeitgenössischen Geschlechterrollen gegenüberstellt. In diesem Sinne werden im Folgenden erstens der Kontext eines sich formierenden Sexualitäts- und Geschlechterdiskurses der Zeit um 1900 skizziert sowie das daraus resultierende Spannungsfeld zwischen vorherrschenden Konzepten von Weiblichkeit und Männlichkeit sowie aufkommenden alternativen Rollenentwürfen in den Blick genommen. Dies wird zweitens anhand des Zusammenhangs zwischen Sprache und Sexualität bzw. anhand sprachlicher Performance von (Geschlechter-)Rollen in dem Stück näher herausgearbeitet. Drittens werden mittels exemplarischer Figuren die im *Reigen* aufgeworfenen Geschlechterrollen näher analysiert. Dabei wird in Bezug auf die weiblichen Figuren zunächst die Erfüllung zeitgenössischer Rollenerwartungen und in Abgrenzung dazu die Subversion dieser Rollenentwürfe skizziert. Anschließend wird die Auswirkung der Geschlechter-Rollen-Spiele der Frauenfiguren auf die im *Reigen* modellierten Männerfiguren, gemäß einer Vorführung und Untergrabung männlicher Rollenbilder der Zeit, umrissen.

Jahrhundertwende und Sexualitätsdiskurs

Zur Kontextualisierung des Schnitzler'schen *Reigen* und des hierin abgebildeten Geschlechterdiskurses sei zunächst der zeitgeschichtliche Horizont der Jahrhundertwende kurz skizziert: Schnitzlers Zeitgenossen sahen sich mit der Modernisierung und Urbanisierung der Lebenswelt in Folge der zweiten Industriellen Revolution, der Entwicklung der ‚neuen Medien‘ wie

¹ Cornelia Fischer: „Arthur Schnitzler: *Reigen: Zehn Dialoge*“, in: Heinz Ludwig Arnold (Hrsg.): *Kindlers Literatur Lexikon*, Bd. 14 (Ror – Sez), 3., völlig neu bearbeitete Auflage, Stuttgart und Weimar 2009 (¹1972), S. 588–589.

Photographie und Kino sowie mit sozialen Wandlungsphänomenen konfrontiert. Letztere betrafen neben dem Ausbau von (Sport-)Vereinen zu Massenorganisationen sowie der Erfindung von Freizeit und den dazugehörigen Freizeitvergnügungen (Sport, Kino, Tanz, Reisen) vor allem Entwicklungen bezüglich der Geschlechterverhältnisse. Dies wird insbesondere mit Blick auf die Rolle der Frau, dem Wandel von Familienkonzeptionen sowie einen breit geführten Sexualitätsdiskurs virulent. Dabei war die Gesellschaft jener Zeit von einer Doppelmoral geprägt: äußerlich prüde, das Sexuelle streng unterdrückend, lässt sich eine innerlich bzw. heimlich „erotisiert[e] Gesellschaft“² erkennen. Zum Ausdruck kommt dies sowohl in der künstlerischen Manifestation von Sexualität, beispielsweise innerhalb der teilweise anonym veröffentlichten literarischen Werke mit frivolem bis hin zu pornografischem Inhalt,³ als auch in der breiten Rezeption sexualwissenschaftlicher Schriften wie Richard von Krafft-Ebings *Psychopathia sexualis* oder Otto Weiningers misogynem und rassenideologischem Werk *Geschlecht und Charakter*. Sexualität stand demnach im Spannungsfeld von Unterdrückung und Befreiung. Die Thematisierung von Sexualität, Lust und Begierde war allgegenwärtig, unterlag jedoch weiterhin strengen Verboten und Beschränkungen. Dies zeigen unter anderem auch die zeitgenössische Rezeption und der Skandal um die Veröffentlichung und Aufführung des *Reigen*. Für die Lektüre des Schnitzler'schen *Reigen* in Bezug auf die Repräsentation von Geschlechterrollen lohnt sich ein Blick auf die Ausführungen Krafft-Ebings zu der vorausgesetzten Norm des Sexus.

Der Sexualwissenschaftler bindet den Sexus und die befriedigende Ausübung von Sexualität an die Liebe, die wiederum an eine dauerhafte Verbindung, im Sinne einer psychischen und intimen Gemeinschaft der liebenden Personen, gebunden ist. Somit wird die bürgerliche Ehe als Naturform des Sexus festgelegt.⁴ Den Geschlechtern kommen dabei laut Krafft-Ebing differente naturgegebene Charaktereigenschaften zu: Dem Mann wird „ein lebhafteres geschlechtliches Bedürfnis“⁵ zugeschrieben, ohne dass dieses naturgegebene Verhalten gänzlich seine Psyche bestimmen würde. Konträr dazu habe die Frau ein geringeres sinnliches Verlangen. Ferner richte sich das geschlechtliche Bedürfnis der Frau innerhalb der Liebe eher auf eine seelische Verbundenheit, denn auf den Geschlechtsakt und wandle sich schließlich nach der Geburt von Kindern völlig in einen Mutter- und Familieninstinkt, der das sinnliche Bedürfnis verschwinden lässt.⁶ Jedoch, so stellt Krafft-Ebing weiter heraus, „macht sich im Bewusstsein des Weibes das sexuelle Gebiet mehr geltend als in dem des Mannes“.⁷ Zeitgenössisch entsteht im gesellschaftlichen Kontext auch die Angst vor der weiblichen Sexualität im

² Marianne Fischer: *Erotische Literatur vor Gericht: Der Schmutzliteraturkampf im Wien des beginnenden 20. Jahrhunderts*, Wien 2003, S. 5.

³ Beispielsweise die Felix Salten zugeschriebenen Erzählungen „Josefine Mutzenbacher: Die Geschichte einer Wienerischen Dirne, von ihr selbst erzählt“ (1906) und „Bekenntnisse einer Prinzessin“ (1907). Vgl. Andre Schwarz: *Lustvolles Schweigen und Enthüllen: Eine Poetik der Darstellung sexuellen Handelns in der Literatur der Wiener Moderne*, Marburg 2012, S. 20.

⁴ Vgl. Horst Thomé: „Arthur Schnitzlers *Reigen* und die Sexualanthropologie der Jahrhundertwende“, in: *Text + Kritik: Zeitschrift für Literatur*, Heft 138, 139 (Arthur Schnitzler), herausgegeben von Heinz Ludwig Arnold, April 1998, S. 102–113, hier: S. 104.

⁵ Richard von Krafft-Ebing: *Psychopathia sexualis: Eine klinisch-forensische Studie*, herausgegeben von Georges Batailles, München 1984 [Stuttgart 1886], S. 9–10.

⁶ Vgl. Krafft-Ebing: *Psychopathia sexualis*, S. 10 sowie Thomé: „*Reigen* und Sexualanthropologie“, S. 105.

⁷ Krafft-Ebing: *Psychopathia sexualis*, S. 10.

Sinne einer Furcht des Mannes vor dem ‚Fremden‘ der Frau.⁸ Dies gipfelt in der binären Zuschreibung der Frau zwischen Hure und Heiliger bzw. Mutter.

Die zeitgenössisch exzessive Beschäftigung mit der Sexualität wird als Folge der gesellschaftlichen Tabuisierung des Sexus reflektiert. Besonders die Psychoanalyse (Freud) untersuchte in diesem Zusammenhang die der Repression unterliegende, aber stets durchbrechende Triebhaftigkeit der Menschen und die in Folge dessen entstehenden psychischen Störungen. In Übertragung des oben skizzierten medizinischen und psychologischen Sexualitätsdiskurses auf den künstlerischen Diskurs, auf den sich der vorliegende Beitrag vorzugsweise konzentriert, kommt der Literatur dabei die Funktion eines Experimentierfeldes für die Problematisierung von (geschlechtlichen) Normen und Rollenbildern sowie für die Erprobung alternativer Konzepte von Weiblichkeit und Männlichkeit zu.⁹ Stellvertretend für die von der Norm abweichenden Rollenbilder entstehen in jener Zeit in den Künsten im Allgemeinen und der Literatur im Speziellen Typisierungen der Frau als „femme fatale“, „femme fragile“ oder auch „femme enfant“.¹⁰ Analog dazu werden ebenfalls von der Norm abweichende männliche Rollenbilder wie der Dandy, der Flaneur, der kindliche Exot oder der Hochstapler entworfen.¹¹

Dies lässt sich als Indiz für die tiefgreifenden kulturellen Wandlungsprozesse in Bezug auf die Geschlechterentwürfe und deren Verhältnis zueinander deuten. Um einen konkreteren Eindruck der Problematisierung von Geschlechterverhältnissen und -konflikten sowie von der möglichen Erprobung neuer Geschlechterrollen zu gewinnen, wird im Folgenden der Schnitzler'sche *Reigen* aus der Perspektive der Performanz von Weiblichkeit und Männlichkeit im Kontext von Körperlichkeit und Sexualität analysiert. Es soll nachvollzogen werden, ob und wie Schnitzler im Sinne einer ‚Versuchsreihe‘, einer ‚Verhaltensstudie‘ die historischen Gegebenheiten der Epoche reflektiert, problematisiert und unter Umständen unterläuft.

Zirkularität, Sprache und Geschlechterrollen in Arthur Schnitzlers *Reigen*

Zunächst seien der Aufbau und die Handlung des Schnitzler'schen *Reigen*¹² in aller Kürze skizziert: der *Reigen* bildet eine Folge von zehn Szenen. Die Konzeption des Stückes entspricht nicht der pyramidalen Bauform des klassischen Dramas, sondern orientiert sich in seiner (vermeintlich) kreisförmigen Anlage eher an der zeitgenössisch populären und eher

⁸ Zum Hysterie-Diskurs der Jahrhundertwende vgl. überblicksartig Franziska Schöbler: *Einführung in die Gender Studies*, Berlin 2008, v.a. Kapitel 3.1 sowie besonders in Hinblick auf die zeitgenössische Geschlechterordnung: Regina Schaps: *Hysterie und Weiblichkeit: Wissenschaftsmythen über die Frau*, Frankfurt am Main 1992; Dorion Weickmann: *Rebellion der Sinne: Hysterie – ein Krankheitsbild als Spiegel der Geschlechterordnung (1880–1920)*, Frankfurt am Main 1997 und Silvia Kronberger: *Die unerhörten Töchter: Fräulein Else und Elektra und die gesellschaftliche Funktion der Hysterie*, Innsbruck 2002.

⁹ Vgl. Dorothee Kimmich und Tobias Wilke: *Einführung in die Literatur der Jahrhundertwende*, Darmstadt 2006, S. 60.

¹⁰ Zu den zeitgenössischen Rollenbildern bzw. Typisierungen von Weiblichkeit vgl. einschlägig Stephanie Catani: *Das fiktive Geschlecht: Weiblichkeit in anthropologischen Entwürfen und literarischen Texten zwischen 1885 und 1925*, Würzburg 2005.

¹¹ Vgl. Kimmich, Wilke: *Einführung in die Literatur der Jahrhundertwende*, S. 62.

¹² Arthur Schnitzler: *Reigen: Zehn Dialoge*, herausgegeben von Michael Scheffel, Stuttgart 2002, S. 12.

offenen Form des Einakters und des Einakterzyklus.¹³ So ergibt sich für die Szenenreihe ein gewisser Ausschnittcharakter, da eine potentiell unendliche Weiterführung und Wiederholung der Szenen und ihrer Konstellationen möglich wäre. Kompositorisch ergibt sich daraus keine fortführende Handlung, sondern die Szenen werden durch die auftretenden Figuren miteinander verknüpft. Im Sinne eines AB-BC-CD-DE (usw.) Schemas kommen in jeder Szene eine Frau und ein Mann zusammen, wobei jeweils einer der beiden in der vorherigen Sequenz bereits mit einem anderen Partner gezeigt wurde und der andere dann in der folgenden Szene mit einem nächsten Partner zusammentrifft. Die Andeutung einer potentiell unendlichen Fortsetzung der Zusammenkünfte verweist auf die (graduelle) Austauschbarkeit der beteiligten Figuren und eine beliebige Wiederholbarkeit der sexuellen Verbindungen.

Die Figuren im *Reigen* bilden dabei die Skala sozialer Möglichkeiten der Gesellschaft Wiens zur Jahrhundertwende ab: Proletariat bzw. einfaches Volk (Dirne, Soldat, Stubenmädchen), Kleinbürgertum (süßes Mädel), (Groß-)Bürgertum (junger Herr, junge Frau, Ehemann), Künstlertum bzw. Boheme (Schauspielerin, Dichter) und Aristokratie (Graf). Die eingegangenen Verbindungen bzw. intimen Zusammenkünfte der Figuren entsprechen in ihren sozialen Konstellationen und im Stattfinden an wechselnden Schauplätzen den lebensweltlichen Gegebenheiten der Epoche. Das Zustandekommen von Überkreuzungen sozialer Grenzen ist dabei keinesfalls beliebig, sondern unterliegt seinerseits ebenfalls detaillierten Normierungen.¹⁴ So kann der Soldat sowohl mit der Dirne als auch mit dem Stubenmädchen zusammenkommen, eine Verbindung mit der jungen Frau wäre jedoch im Hinblick auf das soziale Gefüge der Wiener Gesellschaft zur Zeit der Jahrhundertwende nicht vorstellbar.¹⁵ Dennoch stiftet die zyklische Komposition des *Reigen* ein verbindendes Moment, sowohl im Hinblick auf die soziale Zugehörigkeit, als auch bezüglich der Geschlechterzugehörigkeit. Das zweimalige Auftreten jeder Figur und die gleiche Anzahl weiblicher wie männlicher Figuren innerhalb des Liebesreigen führen anschaulich vor, dass „ein nicht notwendig von der Liebe abhängiger Sexus nicht nur alle sozialen Schichten, sondern ohne jeden Unterschied auch die Naturen von Mann und Frau beherrscht“.¹⁶ Schnitzlers Szenenfolge kann demnach als ‚Versuchsreihe‘ und soziale ‚Verhaltensstudie‘, strukturiert nach den Gesetzen des Sozialen (den gesellschaftlichen Schichten sowie den Geschlechterrollen), verstanden werden. Die handlungsbestimmenden „Normen und Codes der Verhältnisse werden mit Aufstieg auf der sozialen Skala komplexer“,¹⁷ gemeinsam ist aber allen Verbindungen, dass die Beteiligten stets „bestrebt sind, sich gegenseitiges [...] sexuelles Interesse zu versichern, jedoch ohne es ausdrücklich zu benennen.“¹⁸ Die Sprache, mit Hilfe derer die Annäherung der jeweiligen Partner gestaltet ist, variiert ebenfalls in Relation zu sozialer Zugehörigkeit und reicht von

¹³ Vgl. Peter Sprengel: „*Reigen: Zehn Dialoge: Die ungeschriebenen Regeln der Liebe*“, in: Hee-Ju Kim und Günter Saße (Hrsg.): *Arthur Schnitzler: Dramen und Erzählungen*, Stuttgart 2007, S. 101–116, hier: S. 102 sowie „Nachwort“, in: Schnitzler: *Reigen*, S. 135–147, hier: S. 139.

¹⁴ Vgl. Kimmich, Wilke: *Einführung in die Literatur der Jahrhundertwende*, S. 108.

¹⁵ Vgl. Rolf-Peter Janz und Klaus Laermann: *Arthur Schnitzler: Zur Diagnose des Wiener Bürgertums im Fin de siècle*, Stuttgart 1977, S. 74.

¹⁶ Nachwort *Reigen*, S. 146. Die Auftritte der Dirne in der ersten sowie der letzten Szene des Stückes bilden hierbei deutlich ein verbindendes Moment, da sie mit Männern des niedrigsten (Soldat) sowie des höchsten (Graf) Ranges verkehrt und somit das Bedürfnis nach Sexualität, als schichtübergreifendes Motiv und Triebziel, durch die Dirne verkörperlicht wird.

¹⁷ Kimmich, Wilke: *Einführung in die Literatur der Jahrhundertwende*, S. 107–111, hier: S. 108.

¹⁸ Ebd.

„der schlichten, dialektal gefärbten Rede von Soldat, Dirne und süßem Mädels über das Bildungsdeutsch des gehobenen Bürgertums bis hin zum Jargon des Aristokraten.“¹⁹

Die ‚Darstellung‘ von tabuisierter Sexualität als ‚Bühnenhandlung‘, die seinerzeit als anstößig und unsittlich empfunden wurde, wurde von Schnitzler sehr diskret bzw. indirekt gestaltet.²⁰ Der Vollzug des Geschlechtsaktes ist nämlich nicht als körperlicher Vorgang präsent. An der Stelle der jeweiligen Szenen, an denen die körperliche Vereinigung stattfindet, wird die Darstellung oder Beschreibung ausgespart und die gewissermaßen verborgene sexuelle Handlung durch Gedankenstriche (in der Erstfassung durch Auslassungszeichen) markiert. Ferner gibt es verschiedene sprachliche Motive, die sich innerhalb des *Reigen* zirkulär wiederholen und somit Aufschluss über die zentralen Themen des Stücks geben: Sexualität, ihre gesellschaftliche Regulierung bis ins Privateste hinein sowie (klassenspezifische) Rollenbilder von Männlichkeit und Weiblichkeit. Das Aufbrechen starrer Geschlechterrollen gelingt (ansatzweise) in den Szenen des Stücks, in denen sich die jeweiligen Figuren den vorgegebenen Sprechschablonen verweigern bzw. diese unterlaufen.

Gemäß der theoretischen Prämissen des performativen Modells, das Judith Butler in ihrer einschlägigen Studie *Gender trouble: Feminism and the Subversion of Identity* entwirft, ist die Produktion von Geschlecht vor allem an die Notwendigkeit der Zitation und der performativen Wiederholung geknüpft.²¹ Mittels der Aufnahme männlich konnotierter Sprechakte durch die weiblichen Figuren – insbesondere der jungen Frau sowie der Schauspielerin – wird das zeitgenössische weibliche Rollenbild aufgebrochen, und durch die Wiederholung dieser männlich konnotierten Sprechschablonen Männlichkeit performiert. Daher soll im Folgenden die Struktur der Wiederholung, die (auch) sprachlich repräsentiert wird, anhand einiger Motive exemplarisch aufgezeigt und auf ihre Implikationen bezüglich des Sexualitätsdiskurses und den Geschlechterrollen bzw. -verhältnissen überprüft werden.

Zu den dagegen spezifisch weiblich geprägten Sprechschablonen wäre beispielhaft ein Motiv anzuführen, das Erna Neuse als „Angst, daß jemand kommt“²² definiert, welches in fast allen Szenen des *Reigen*, vor allem durch Äußerungen der weiblichen Figuren, aufgegriffen wird. Bemerkenswert sei im Hinblick auf dieses Motiv, dass jenes von allen Figuren als einziger Grund angeführt wird, die sexuelle Handlung nicht zu vollziehen. Keinesfalls werden Bedenken hinsichtlich der Verletzung von Moral oder problematischer hygienischer Gegebenheiten ins Feld geführt.²³ Das Bewusstsein einer notwendigen Verhüllung von Sexualität, die außerhalb des gesellschaftlich legitimen Geschlechtslebens zwischen Ehemann und Ehefrau stattfindet, wirkt also als allgegenwärtig und die Demonstration der Absicht zur Verhüllung scheint besonders den weiblichen Figuren wichtig zu sein. Moralische Bedenken in Bezug auf die illegitimen Sexualkontakte spielen hingegen eine untergeordnete Rolle, was auf die

¹⁹ Nachwort: *Reigen*, S. 142.

²⁰ Vgl. Nachwort: *Reigen*, S. 140.

²¹ Vgl. Judith Butler: *Gender trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, New York 1990. Vgl. für einen Überblick außerdem Dagmar von Hoff: „Performanz / Repräsentation“, in: Christina von Braun und Inge Stephan (Hrsg.): *Gender@Wissen: Ein Handbuch der Gender-Theorien*, Köln, Weimar und Wien 2013 (12005), S. 275–295.

²² Erna Neuse: „Die Funktion von Motiven und stereotypen Wendungen in Schnitzlers *Reigen*“, in: *Monatshefte für deutschen Unterricht, deutsche Sprache und Literatur*, Jg. 64 (1972), H. 4, S. 356–370, hier S. 360–361.

²³ Vgl. Neuse: „Funktion von Motiven und stereotypen Wendungen in Schnitzlers *Reigen*“, S. 361.

oben thematisierte zeitgenössische sexuelle Doppelmoral verweist. Auffallend ist, dass mit einer Ausnahme ausschließlich die weiblichen Figuren des Stücks diese Bedenken äußern:

DIE DIRNE: Pst. Jeden Moment kann ein Wachmann kommen.²⁴

STUBENMÄDCHEN: - aber pst, wenn wer kommen tät!²⁵

DAS SÜSSE MÄDEL: Aber Karl... und wenn wer hereinkommt...²⁶

GRAF: ... ich hab immer so die Empfindung, als könnte die Tür aufgehn...²⁷

Der Graf ist die einzige männliche Figur des Stücks, die die Sorge vor dem ‚Erwischt-Werden‘ äußert und somit diesbezüglich effeminiert wirkt. Dies wird besonders evident, da er diese Sorge in der Szene seiner Zusammenkunft mit der Schauspielerin ausspricht, welche die einzige weibliche Figur des Stückes ist, die derlei Bedenken nicht äußert. Durch diese umgekehrte Aufnahme der Sprechschablone werden die Geschlechterrollen in dieser Szene verkehrt. Analog dazu wiederholen ebenfalls die Frauenfiguren des Stücks immer wieder, dass sie über die Verführung seitens der Männer überrascht seien und betonen ihre Unbedarftheit bzw. Passivität in Bezug auf das Voranschreiten körperlichen und sexuellen Kontakts. Die Wiederholung von Sprechschablonen wie „Ah, was machen S‘ denn? Wenn ich das gewußt hätt!“,²⁸ „In dem Wein muß was drin gewesen sein“²⁹ oder „Alfred, Alfred, was machen sie aus mir!“³⁰ sollen die Verführung der weiblichen durch die männlichen Figuren und die vermeintliche Unschuld der Frauen unterstreichen. Gedoppelt wird dieser Unschuldsgestus durch eine Schein-Selbstanklage der weiblichen Figuren untermauert: „Was bin ich für eine leichtsinnige Person!“³¹ „Du mußt dir eigentlich was schönes von mir denken! [...] Daß ich gleich so mit Ihnen ins *Chambre séparée* gegangen bin“.³² Laut Nause sind aber beide Formen dieser Anklagen nur geheuchelt und verdeutlichen somit einmal mehr, dass die Ausübung von Sexualität überhaupt nur unter Einhaltung der stereotypen Geschlechterrollen möglich ist, die besonders anhand von geschlechtlich konnotierten Sprechakten performiert wird. Einmal mehr sind es die Figuren der Schauspielerin und der jungen Frau, die trotz der Aufnahme dieser stereotypen Sprechschablonen, im Sinne der Betonung ihrer Passivität und Unschuld, den aktiv verführenden Part in den Zusammenkünften mit dem Dichter und dem Grafen bzw. dem jungen Herrn übernehmen.³³

Im Gegensatz zu den bisher herausgearbeiteten sprachlichen Motiven sind die wiederkehrenden Äußerungen von Komplimenten und Schmeicheleien primär den männlichen Figuren zugeordnet:

DER JUNGE HERR: Sie sind sehr nett angezogen, Marie. [...] Sie haben eine schöne weiße Haut, Marie.³⁴

DER JUNGE HERR: So schön waren sie noch nie. [...] Ich weiß jetzt erst, was Glück ist. [...] Ich bete dich an, Emma.³⁵

²⁴ Schnitzler: *Reigen*, S. 7.

²⁵ Ebd., S. 14.

²⁶ Ebd., S. 65

²⁷ Ebd., S. 106.

²⁸ Ebd., S. 13.

²⁹ Ebd., S. 65–66.

³⁰ Ebd., S. 30.

³¹ Ebd., S. 29.

³² Ebd., S. 55.

³³ Vgl. Neuse: „Funktion von Motiven und stereotypen Wendungen in Schnitzlers *Reigen*“, S. 361.

³⁴ Schnitzler: *Reigen*, S. 22.

DER GATTE: Du bist ja das entzückendste Wesen, das es gibt. [...] Und schön bist du! ... schön!³⁶
 DER DICHTER: - Diese süßen Augen [...] Du bist schön, du bist die Schönheit, du bist vielleicht sogar die Natur, du bist die heilige Einfalt. [...] Herrgott, siehst du so entzückend aus!³⁷

Nur eine weibliche Figur, die der Schauspielerin, greift dieses Motiv männlich konnotierten Sprechens auf und übernimmt somit männliches Rollenverhalten. Die potentielle Umkehrung (stereotyper) Geschlechterrollen wird demnach erneut anhand der Schauspielerin repräsentiert. Sie war es auch, die bereits bei weiteren weiblich konnotierten Sprechschablonen die Ausnahme zu den anderen Frauenfiguren des Stücks gebildet hat und somit in doppelter Weise als maskulin charakterisiert wird. Neben der Schauspielerin, die schon von Berufswegen mit Rollenspiel und Rollentausch assoziiert wird, ist es vor allem die junge Frau, die männliche Sprechschablonen aufgreift und somit die Zuordnung einer stereotypen weiblichen Geschlechterrolle aufbricht. Diese beiden Figuren können in Teilen als Repräsentantinnen des Entwurfs einer alternativen, von der zeitgenössischen Norm abweichenden, weiblichen Geschlechterrolle gelten. Im Folgenden sollen die im *Reigen* abgebildeten Geschlechterrollen anhand exemplarischer Textstellen weiterführend skizziert werden. Die Betrachtung des Stubenmädels sowie des süßen Mädels, welche als Frauenfiguren die zeitgenössischen Rollenerwartungen (größtenteils) erfüllen, dient dabei als Folie, vor der nachfolgend die von der Norm abweichenden, alternativen weiblichen Rollenentwürfe, repräsentiert durch die Figuren der jungen Frau und der Schauspielerin, illustriert werden.

Geschlechter-Rollen-Spiele: Frauenfiguren zwischen Normbewahrung und Subversion im *Reigen*

Als schematische Modelle für Frauenfiguren, die dem zeitgenössischen Rollenbild gemäß ihrer gesellschaftlichen Zugehörigkeit (größtenteils) entsprechen, können vor allem das Stubenmädchen und das süße Mädel gelten, die den unteren Schichten (Proletariat, Kleinbürgertum) angehören. Beide geben sich vor den Männern, mit denen sie zusammenkommen, eher passiv bzw. zurückhaltend und erfüllen somit weitestgehend die zeitgenössischen Rollenerwartungen. Vor dem sexuellen Akt geben sie sich zögerlich und zieren sich vor den Annäherungen und (eindeutigen) Avancen der Männer:

STUBENMÄDCHEN: - aber pst, wenn wer kommen tät!;³⁸
 Ah, was machen S' denn? Wenn ich das gewußt hätt!³⁹
 DAS SÜSSE MÄDEL: Aber Karl... und wenn wer hereinkommt...;⁴⁰
 In dem Wein muß was drin gewesen sein;⁴¹
 Nein, ich muß wirklich schon zu Haus gehen. Was glaubst denn, was die Mutter sagen wird.⁴²

³⁵ Ebd., S. 28, 30, 34.

³⁶ Ebd., S. 45, 52.

³⁷ Ebd., S. 72, 80, 83.

³⁸ Ebd., S. 14.

³⁹ Ebd., S. 13.

⁴⁰ Ebd., S. 65.

⁴¹ Ebd., S. 65–66.

⁴² Ebd., S. 60.

Nach dem Akt sind diese Frauenfiguren bestrebt, den stattgefundenen Geschlechtsakt durch die Bekundung emotionaler Verbundenheit und / oder die Absicht der Anbahnung einer Partnerschaft zu legitimieren:

DAS STUBENMÄDCHEN: Sag wenigstens, hast mich gern?⁴³

DAS SÜSSE MÄDEL: Jetzt sag mir, ob du mich wirklich gern hast.⁴⁴

Vor dieser Folie – der die Norm erfüllenden weiblichen Geschlechterrollen – ist zur Illustration der von der Norm abweichenden, alternativen Rollenentwürfe vor allem die Figur der jungen Frau beachtenswert, da diese als junge Ehefrau das (vermeintliche) Idealbild einer bürgerlichen sowie moralisch integren Frau darstellt bzw. darstellen sollte. Gerade indem Schnitzler diese junge (Ehe-)Frau jedoch zunächst während des Betrugs ihres Ehemannes mit dem jungen Herrn und direkt im Anschluss in der Zusammenkunft mit ihrem Ehemann zeigt, im Rahmen derer sie, wie im Folgenden zu zeigen sein wird, kritisch-emanzipatorisches Potential aufzeigt, wird das Zentrum des (bürgerlichen) Moralverständnisses jener Zeit massiv unterlaufen.

In der Szene zwischen dem jungen Herrn und der jungen Frau wird Letztere als RollenspielerIn gezeigt: übertrieben maskiert tritt sie mit zwei Schleiern auf, um ihr Gesicht als anständige und tugendhafte Frau zu wahren. Die junge Frau sorgt jedoch selbst dafür, dass ihre Tugendhaftigkeit als Selbstinszenierung und lediglich gespielte Rolle aufgedeckt wird, indem ihre Taten konträr zu dem stehen, was sie sagt. Sie äußert, dass sie gehen wolle, zieht sich aber dabei aus;⁴⁵ später betont sie erneut, sie müsse aufbrechen, bleibt dann aber, um sich ein zweites Mal mit dem jungen Herrn körperlich zu vereinigen.⁴⁶ Die „Subversion dieser Geschlechterrolle“⁴⁷ gipfelt schließlich in der Bemerkung des jungen Herrn, nachdem die junge Frau gegangen ist: „[...] (*Er lächelt vor sich hin und sagt zu sich selbst*). Also jetzt hab ich ein Verhältnis mit einer *anständigen* Frau [Herv. A.B.]“⁴⁸

Die Anständigkeit der jungen Frau sieht der junge Herr in Bezug auf ihre soziale Rolle als gesellschaftlich angesehene Dame im Kontrast zu dem gesellschaftlich niedriger gestellten Stubenmädchen, mit dem er zuvor zusammen gekommen war, als gegeben. Der Begriff der Anständigkeit wird in seiner Bedeutung also von der moralischen auf die soziale Ebene verschoben und somit „aus der tradierten Geschlechterrolle ausgeklammert und subvertiert letztlich sowohl den Terminus als auch die dahinter stehende Geschlechterrolle und die patriarchale Ordnung.“⁴⁹ Diese „Technik der Subversion ethischer Begriffe“⁵⁰ und in der Folge die Subversion tradierter Geschlechterrollen, die ursprünglich durch eben jene Begriffe gestützt werden, wird vor allem auch in der darauf folgenden Szene zwischen der jungen Frau und dem Ehemann evident.⁵¹ Der Ehemann tritt in dieser Szene initiativ in Bezug auf den von ihm intendierten sexuellen Akt, zugleich aber moralisch belehrend und kalkulierend in Bezug auf

⁴³ Ebd., S. 16.

⁴⁴ Ebd., S. 66.

⁴⁵ Vgl. ebd., S. 27.

⁴⁶ Vgl. ebd., S. 39.

⁴⁷ Simela Delianidou: „Gestörte Geschlechterbeziehungen in der literarischen *Décadence* um 1900: Arthur Schnitzlers *Reigen*“, in: *Literatur für Leser*, Jg. 26 (2003), H. 4, S. 225–234, hier: S. 230.

⁴⁸ Schnitzler: *Reigen*, S. 42.

⁴⁹ Delianidou: „Gestörte Geschlechterbeziehungen“, S. 229–230.

⁵⁰ Delianidou: „Gestörte Geschlechterbeziehungen“, S. 230.

⁵¹ Vgl. ebd.

Begehren und Sexualität auf. Er entscheidet, dass an diesem Abend die rechte Zeit für eine „Liebschaft“⁵² sei, die er zum Erhalt der „Heiligkeit“⁵³ der Ehe nur wohl dosiert zulässt:

DER GATTE: [...] Hätte ich mich von Anfang an meiner Leidenschaft für dich willenlos hingegenben, es wäre uns gegangen wie den Millionen von anderen Liebespaaren. Wir wären fertig miteinander. [...] Darum ist es gut, immer wieder für einige Zeit nur in guter Freundschaft miteinander zu leben.⁵⁴

Die junge Frau macht durch einsilbige, nur schwach zustimmende Antworten („Oh...“; „Das ist mir zu hoch“; „Ach so“⁵⁵) deutlich, dass sie dem Ehebegriff ihres Ehemannes nicht folgen kann bzw. will – wie die vorhergehende Szene, in der sie sogar eine Form außerehelicher Sexualität auslebt, beweist. Der Ehemann übergeht in seiner Kalkulation von Leidenschaft und Sexualität im Sinne eines funktionierenden Ehelebens jedoch die zögerliche Haltung seiner Ehefrau, da innerhalb seines Ehebegriffs und Rollenverständnisses im Hinblick auf seine Frau („euch junge Mädchen aus guter Familie“⁵⁶) kein weibliches sexuelles Begehren oder gar sexuelle Initiative seitens der Frau vorkommt:

DIE JUNGE FRAU: Und jetzt... scheint also wieder eine Freundschaftsperiode abgelaufen zu sein - ?

DER GATTE: (*sie zärtlich an sich drückend*). Es dürfte so sein

DIE JUNGE FRAU: Wenn es aber ... bei mir anders wäre?

DER GATTE: Es ist bei dir nicht anders. Du bist ja das klügste und entzückendste Wesen, das es gibt. [...]⁵⁷

Durch die Äußerung bzw. Frage der jungen Frau „Wenn es aber ... bei mir anders wäre?“ wird deutlich, dass ihre Rolle als moralisch integre Ehefrau nur eine Maskerade ist, hinter der sich eine differente weibliche Rolle offenbart. Ihre subversive Haltung gegenüber dem Verständnis der Heiligkeit der Ehe, wie es der Ehemann zuvor proklamiert hat, gipfelt darin, dass sie ihr sexuelles Begehren außerhalb dieser engen, männlich bestimmten Rahmung andeutet. Im weiteren Verlauf der Szene gelingt es der jungen Frau durch (Rück-)Fragen und Äußerungen dieser Art immer wieder die Argumentation des Ehemannes zu demontieren und ihn dem Rezipienten, wissend um die vorherige Szene, als satirisches Porträt eines betrogenen Ehemannes vorzuführen.⁵⁸ Der Ehemann vollzieht eine klare Abgrenzung zwischen den moralischen und anständigen Mädchen aus gutem Hause, zu denen er seine Ehefrau zählt, und den sündhaften „armen Geschöpfen“⁵⁹ zu denen seinem Verständnis nach Dirnen, aber auch Frauen gehören, die sich nicht aus materieller Not, sondern lustgeleitet sexuellen Handlungen hingeben. Die junge Frau fragt daraufhin (rhetorisch): „Aber warum sind sie zu bedauern? – Denen geht’s ja ganz gut“.⁶⁰ Und auf die Antwort ihres Ehemanns, dass jene „Wesen von Natur aus bestimmt sind, immer tiefer und tiefer zu fallen“,⁶¹ entgegnet die junge Frau (wissend):

⁵² Schnitzler: *Reigen*, S. 44.

⁵³ Ebd., S. 43.

⁵⁴ Ebd., S. 44.

⁵⁵ Ebd., S. 44.

⁵⁶ Ebd., S. 45.

⁵⁷ Ebd., S. 45.

⁵⁸ Vgl. Brigitte Prutti: „Inszenierungen der Sprache und des Körpers in Schnitzlers *Reigen*“, in: *Orbis Litterarum: International Review of Literary Studies*, Jg. 52 (1997), H. 1, S. 1–34, hier: S. 21.

⁵⁹ Schnitzler: *Reigen*, S. 46.

⁶⁰ Ebd., S. 46.

⁶¹ Ebd., S. 46.

„Offenbar fällt es sich ganz angenehm“.⁶² Sie deutet also erneut ihr auch außerhalb der ehelichen Vorschriften ihres Mannes und sogar außerhalb der Ehe existierendes sexuelles Begehren an. Sie unterläuft somit deutlich die ihr auferlegte Zuschreibung der asexuellen Ehefrau und „enthüllt diese Rolle als Projektionsfläche des in der patriarchalen Ordnung verhafteten Mannes.“⁶³ Dieses Spiel mit den Rollen(-bildern) wiederholt sich in Bezug auf die Ausweitung der Rolle der (asexuellen) Ehefrau auf die (asexuelle) Mutter durch den Ehemann: „Du hast eine Art, zu reden... denk doch, daß du Mutter bist ... daß unser Mäderl da drin liegt ...“⁶⁴ woraufhin die junge Frau zunächst das Rollenbild der Ehefrau und Mutter annimmt, die nur zwecks Fortpflanzung sexuellen Kontakt mit ihrem Ehemann eingeht: „Aber ich möchte auch einen Buben“.⁶⁵ Anschließend betont sie ihre (vernachlässigten) sexuellen Bedürfnisse erneut und führt das Spiel mit den weiblichen Rollenbildern ad absurdum: „Geh sei nicht so ... freilich bin ich deine Frau ... aber ich möchte auch ein bisschen ... deine Geliebte sein“.⁶⁶ Im Spiel mit den weiblichen Rollenbildern und -erwartungen durch die junge Frau wird wechselseitig auch der Ehemann in seiner männlichen Geschlechterrolle, die er zunächst zeitgenössisch stereotyp zu erfüllen scheint, subvertiert, indem zum einen seine Ehefrau die von ihm propagierte (Sexual-)Moral im Gespräch in Frage stellt und seine Versuche, das weibliche Rollengefüge Hure – Mutter (Heilige) aufrecht zu erhalten, zusehends lächerlicher erscheinen. Dies tritt besonders durch den offensichtlichen Bruch dieser Rollenaufteilung durch das Verhalten seiner Frau in der vorherigen Szene als auch durch seinen eigenen Ehebruch im Rahmen der szenisch folgenden Verbindung mit dem Stubenmädchen deutlich hervor. Diese lässt sich wohl eher der Gruppe Frauen zuordnen, die er im Gespräch mit der jungen Frau noch verteufelt hat, somit demaskiert er die von ihm vertretene Sexualmoral schließlich (auch) selbst.

Gesteigert wird dieses Geschlechter-Rollen-Spiel schließlich in den Szenen mit der Schauspielerin, die schon berufsbedingt „Mittel der Parodie, Travestie und Maskerade“⁶⁷ benutzt, um stereotype weibliche Rollenbilder zu unterlaufen, wie Delianidou treffend bemerkt:

Die Figur der Schauspielerin stellt in ihrem übertriebenen Rollenspiel, in dieser Übererfüllung ihrer Rollen eine subversive Drohung für die patriarchale Ordnung dar. Sie versteht es die altbewährten Projektionen weiblicher und männlicher Geschlechterrollen auf der Bühne zu aktualisieren, sie dort aber der Lächerlichkeit preiszugeben und in diesem dekonstruktiven Potential der be- bzw. verlachbaren Komik zerbröckeln zu lassen.⁶⁸

So fällt die Schauspielerin zu Beginn der Zusammenkunft mit dem Dichter – die die beiden in einen Gasthof auf dem Land führt und somit als einzige Szene nicht in der Stadt (Wien) spielt – zunächst betend auf die Knie, demaskiert ihre Rolle der (naiven) Gläubigen aber im Folgenden durch ihre derbe (verhöhnende) Sprache gegenüber dem Dichter und der gespielten Empörung über ihren Aufenthaltsort, den sie selbst im Vorfeld vorgeschlagen hat:

⁶² Ebd., S. 47.

⁶³ Delianidou: „Gestörte Geschlechterbeziehungen“, S. 230.

⁶⁴ Schnitzler: *Reigen*, S. 48.

⁶⁵ Ebd., S. 48.

⁶⁶ Ebd., S. 48.

⁶⁷ Delianidou: „Gestörte Geschlechterbeziehungen“, S. 231.

⁶⁸ Ebd.

SCHAUSPIELERIN: (sinkt am Fenster plötzlich nieder mit gefalteten Händen)
 [...]

 DICHTER: Was machst du denn?

 SCHAUSPIELERIN: Siehst du nicht, daß ich bete? -

 DICHTER: Glaubst du an Gott?

 SCHAUSPIELERIN: Gewiß, ich bin ja kein blasser Schurke.

 DICHTER: (kniert neben sie hin und umfaßt sie).

 SCHAUSPIELERIN: Wüstling! - (Erhebt sich.) Und weißt du auch, zu wem ich gebetet habe?

 DICHTER: Zu Gott,nehm ich an.

 SCHAUSPIELERIN: (Großer Hohn) Jawohl zu dir hab ich gebetet.

 [...]

 SCHAUSPIELERIN: Sag mir lieber, wo du mich da hingeschleppt hast, Verführer!

 DICHTER: Aber Kind, das war ja deine Idee. Du wolltest ja aufs Land - und gerade hierher.⁶⁹

Die grobe Sprache der Schauspielerin geht im Verlauf der Szene zusehends in einen beleidigenden Duktus über, der seinen Höhepunkt kurz vor der sexuellen Vereinigung erreicht: „Mein Kind du bist schwer gehirnleidend“⁷⁰; „Ich bitte dich, rede nicht so märchenhaft blöd“.⁷¹ Anhand dieser verbalen Heftigkeit, mit der die Schauspielerin sich dem Dichter gegenüberstellt und die wiederholte Anrede des Dichters als „mein Kind“, mit der in den vorherigen Szenen die Frauen angesprochen werden, lässt sich ein Geschlechterrollentausch ableiten: die Schauspielerin wird als phallische Frau skizziert und der Dichter in seiner Männlichkeit degradiert (zum Kind, zum Verführten, zum Unterwürfigen) bzw. seiner männlichen Geschlechtsidentität beraubt.⁷² Wie bereits für die Szene zwischen der jungen Frau und dem Ehemann herausgearbeitet, werden auch in den Szenen zwischen der Schauspielerin und dem Dichter – initiiert durch weibliche Geschlechter-Rollen-Spiele – vorherrschende männliche Rollenbilder vorgeführt und gleichsam untergraben. Indem die Auseinandersetzung der Frau sowohl mit den männlichen Rollenbildern als auch mit ihrer eigenen Rolle ambivalent verläuft.

Alternative Rollenentwürfe in Schnitzlers *Reigen*

Wie im vorliegenden Beitrag herausgearbeitet werden konnte, illustriert Schnitzler alternative Rollenentwürfe vor allem anhand des weiblichen Figurenpersonals. Zum einen gelingt dies durch die Abgrenzung subversiver / alternativer Frauenfiguren, wie der jungen Frau und der Schauspielerin, von schematisch modellierten weiblichen Figuren, wie dem Stubenmädchen und dem süßen Mädchel. Zum anderen werden alternative Rollenentwürfe durch die Geschlechter-Rollen-Spiele erstgenannter Frauenfiguren generiert, innerhalb derer sie Männlichkeit performieren, um sowohl die Erwartung an die eigene, weibliche Rolle zu unterlaufen als auch die männliche Rolle vorzuführen und zu untergraben.

Dass Schnitzler die Frauenfiguren im *Reigen* in den Vordergrund rücken lässt, insofern sie das größte emanzipatorische und subversive Potential entfalten, verweist auf eine (moralische) Überlegenheit der weiblichen Figuren gegenüber den männlichen Figuren. Schnitzler

⁶⁹ Schnitzler: *Reigen*, S. 85–86.

⁷⁰ Ebd. S. 92.

⁷¹ Ebd. S. 92.

⁷² Vgl. Delianidou: *Gestörte Geschlechterbeziehungen*, S. 232–233. Delianidou spricht in diesem Zusammenhang, in Anlehnung an Judith Butler, sogar von einem Geschlechterrollentausch im Sinne des Butler'schen *gender trouble*.

räumt seinen Frauenfiguren „persönliche sexuelle Freiheit“ ein und „stellt gleichzeitig dar, wie diese Charaktere allein an den verdrehten Normen der Gesellschaft scheitern, die ihnen genau diese Rechte auf Unabhängigkeit und Eigenverantwortung verweigert.“⁷³ In der Gegenüberstellung von diesen Frauenfiguren und den jeweiligen Männerfiguren gelingt es ihm aber auch, durch eigene Erfahrungen und „das Bewusstsein für seine eigenen [männlichen] Schwächen“,⁷⁴ diese Doppelmoral innerhalb der Gesellschaft zu lokalisieren und zu benennen, und somit männliche Rollenbilder infrage zu stellen. Abschließend ist festzuhalten, dass die Figuren des *Reigen* geradezu stereotypisiert die moralische Repression des Sexuallebens verknüpft mit einem Geschlechterverhältnis, welches die Frau eindeutig gegenüber dem Mann abwertet und Frauen generell kein sexuelles Verlangen zugesteht, repräsentieren. Durch die Spiegelung dieses Geschlechterverhältnisses im *Reigen* entsteht jedoch zur Zeit der Wiener Moderne das Potential, diese Geschlechterrollen performativ zu unterlaufen. Schnitzlers *Reigen* kann daher als eines der ersten Dramen gelten, das den Geschlechterdiskurs (der Zeit) aufnimmt und gleichsam alternative Entwürfe von Geschlechterrollen generiert. Dies geschieht primär in Bezug auf die Rolle der Frau, jedoch konnte auch eine Demontage stereotyp männlicher Geschlechterrollen herausgearbeitet werden.

LITERATURVERZEICHNIS

- Butler, Judith: *Das Unbehagen der Geschlechter*, Frankfurt am Main 2003 (¹1991).
- Catani, Stephanie: *Das fiktive Geschlecht: Weiblichkeit in anthropologischen Entwürfen und literarischen Texten zwischen 1885 und 1925*, Würzburg 2005.
- Delianidou, Simela: „Gestörte Geschlechterbeziehungen in der literarischen Décadence um 1900: Arthur Schnitzlers *Reigen*“, in: *Literatur für Leser*, Jg. 26 (2003), H. 4, S. 225–234.
- Fischer, Cornelia: „Arthur Schnitzler: *Reigen: Zehn Dialoge*“, in: Heinz Ludwig Arnold (Hrsg.): *Kindlers Literatur Lexikon*, Bd. 14 (Ror – Sez), 3., völlig neu bearbeitete Auflage, Stuttgart und Weimar 2009 (¹1972), S. 588–589.
- Fischer, Marianne: *Erotische Literatur vor Gericht: Der Schmutzliteraturkampf im Wien des beginnenden 20. Jahrhunderts*, Wien 2003.
- Hoff, Dagmar von: „Performanz / Repräsentation“, in: Christina von Braun und Inge Stephan (Hrsg.): *Gender@Wissen: Ein Handbuch der Gender-Theorien*, Köln, Weimar und Wien 2013 (¹2005), S. 275–295.
- Janz, Rolf-Peter und Klaus Laermann: *Arthur Schnitzler: Zur Diagnose des Wiener Bürger-tums im Fin de siècle*, Stuttgart 1977.
- Kimmich, Dorothee und Tobias Wilke: *Einführung in die Literatur der Jahrhundertwende*, Darmstadt 2006.
- Krafft-Ebing, Richard von: *Psychopathia sexualis: Eine klinisch-forensische Studie*, herausgeben von Georges Batailles, München 1984 [¹1886].

⁷³ Julia Mihajlovic: „Ich bin nicht geschaffen für eine bürgerliche Existenz‘ – Frauenfiguren im Werk Arthur Schnitzlers“, in: Corinna Schlicht (Hrsg.): *Geschlechterkonstruktionen: Frauen- und Männerbilder in Literatur und Film*, Oberhausen 2004, S. 116–127, hier: S. 117.

⁷⁴ Hartmut Scheible: „Nachwort zur Traumnovelle“, in: Arthur Schnitzler: *Traumnovelle, Die Braut*, Stuttgart 2002, S. 105–127, hier: S. 109.

- Kronberger, Silvia: *Die unerhörten Töchter: Fräulein Else und Elektra und die gesellschaftliche Funktion der Hysterie*, Innsbruck 2002.
- Mihajlovic, Julia: „Ich bin nicht geschaffen für eine bürgerliche Existenz“ – Frauenfiguren im Werk Arthur Schnitzlers“, in: Corinna Schlicht (Hrsg.): *Geschlechterkonstruktionen: Frauen- und Männerbilder in Literatur und Film*, Oberhausen 2004, S. 116–127.
- Neuse, Erna: „Die Funktion von Motiven und stereotypen Wendungen in Schnitzlers Reigen“, in: *Monatshefte für deutschen Unterricht, deutsche Sprache und Literatur*, Jg. 64 (1972), H. 4, S. 356–370.
- Prutti, Brigitte: „Inszenierungen der Sprache und des Körpers in Schnitzlers Reigen“, in: *Orbis Litterarum: International Review of Literary Studies*, Jg. 52 (1997), H. 1, S. 1–34.
- Schaps, Regina: *Hysterie und Weiblichkeit: Wissenschaftsmythen über die Frau*, Frankfurt am Main 1992.
- Scheible, Hartmut: „Nachwort zur Traumnovelle“, in: Arthur Schnitzler: *Traumnovelle, Die Braut*, Stuttgart 2002, S. 105–127.
- Schnitzler, Arthur: *Reigen: zehn Dialoge*, herausgegeben von Michael Scheffel, Stuttgart 2002.
- Schwarz, Andre: *Lustvolles Schweigen und Enthüllen: Eine Poetik der Darstellung sexuellen Handelns in der Literatur der Wiener Moderne*, Marburg 2012.
- Sprengel, Peter: „Reigen: Zehn Dialoge: Die ungeschriebenen Regeln der Liebe“, in: Hee-Ju Kim und Günter Saße (Hrsg.): *Arthur Schnitzler: Dramen und Erzählungen*, Stuttgart 2007, S. 101–116.
- Thomé, Horst: „Arthur Schnitzlers Reigen und die Sexualanthropologie der Jahrhundertwende“, in: *Text + Kritik: Zeitschrift für Literatur*, Heft 138, 139 (*Arthur Schnitzler*, herausgegeben von Heinz Ludwig Arnold, April 1998, S. 102–113).
- Weickmann, Dorion: *Rebellion der Sinne: Hysterie - ein Krankheitsbild als Spiegel der Geschlechterordnung (1880–1920)*, Frankfurt am Main 1997.

