

Caroline Pross

Das Gesetz der Reihe Zum Verhältnis von Literatur, Wissen und Anthropologie in Schnitzlers »Reigen«

Über den heute vielleicht bekanntesten seiner Texte schrieb Arthur Schnitzler 1897, es handele sich um »nichts als eine Szenenreihe, die vollkommen undruckbar ist, literarisch auch nicht viel heißt, aber, nach ein paar hundert Jahren ausgegraben einen Theil unserer Cultur eigentümlich beleuchten würde.«¹ Lediglich in Bezug auf den Zeitraum hat Schnitzler sich geirrt. Ein Schlaglicht auf die Kultur des ausgehenden 19. und angehenden 20. Jahrhunderts hat »Reigen« bereits zu Lebzeiten seines Verfassers geworfen,² und lange Zeit stand Schnitzlers »Szenenreihe« nicht nur im Licht, sondern auch im Schatten der Auseinandersetzungen, die bereits unmittelbar nach der ersten Drucklegung des Textes im Jahr 1900 entbrannten und in den zwanziger Jahren in einer Reihe von Prozessen ihren Höhepunkt fanden. Die Kontroversen, die sich um Zensurmaßnahmen und Aufführungsverbote entspannen, haben den Gegenstand des Anstoßes keineswegs vergessen gemacht, vielmehr haben sie die Aufmerksamkeit um so stärker auf jenen Bereich der Kultur der frühen Moderne gelenkt, der nach Schnitzlers eigener Einschätzung in »Reigen« so »eigentümlich« zur Darstellung kommt: auf die Bestimmung des Menschen ausgehend von seiner Physis und seinen Trieben. Gegenstand des Textes, darin waren Kritiker und Befürworter von »Reigen« sich stets einig, ist der »homo sexualis«,³ der Mensch im Spiegel seiner Triebe.

In diesem Gegenstand überkreuzen sich zwei Fragestellungen. Mit der zehnmal wiederholten Darstellung des Geschlechtsaktes und seiner ver-

¹ Arthur Schnitzler: Briefe 1875–1912. Hg. von Therese Nickl und Heinrich Schnitzler. Frankfurt a. M. 1981, S. 314.

² Vgl. die Dokumentation Schnitzlers Reigen. Zehn »Dialoge« und ihre Skandalgeschichte. Analysen und Dokumente. Hg. von Alfred Pfoser, Kristina Pfoser-Schewig und Gerhard Renner. 2 Bde. Frankfurt a. M. 1993.

³ Horst Glaser: Arthur Schnitzler und Frank Wedekind. Der doppelköpfige Sexus. In: Wollüstige Phantasie. Sexualästhetik und Literatur der Jahrhundertwende. Hg. von Horst Glaser. München/Wien 1974, S. 148–184, hier: S. 159.

balen Vor- und Nachspiele hat Schnitzlers Text am Diskurs der ›Scientia sexualis‹ Teil, jener Disziplin, die seit dem 19. Jahrhundert eine grundlegende Bestimmung des Menschen von seinen Trieben her unternimmt.⁴ Die Schriften ihres bekanntesten deutschsprachigen Vertreters, Richard von Krafft-Ebing, waren Schnitzler gut bekannt.⁵ Mit der Fokussierung der Sexualität als elementarer Triebkraft menschlichen Verhaltens hat »Reigen« darüber hinaus aber auch Teil am übergreifenden Diskurs der Wissenschaften vom Menschen, die über die Grenzen einzelner Disziplinen wie der Sexualwissenschaft hinaus die Formulierung einer allgemeinen Anthropologie betreiben. Durch seine Ausbildung und Tätigkeit als Mediziner war Schnitzler mit dem Diskurs und den Praktiken dieser Wissenschaften vertraut.⁶ Daß er ihnen durchaus kritisch gegenüber stand, ist bezeugt. Ebenso finden sich aber auch Aussagen, die belegen, daß das Wissen der humanwissenschaftlichen Disziplinen für Schnitzler über seine Abwendung von der klinischen Praxis und seine Hinwendung zur Literatur hinaus zeitlebens von Bedeutung blieb.

Über das Wissen, das er sich in Klinik und Labor aneignen konnte, schreibt Schnitzler in einer frühen Aufzeichnung, nur dieses »Studium« könne »[s]einer Menschenfexerei ein wenig Genüge leisten.«⁷ Klinik, Praxis und Labor werden hier als Ort ausgewiesen, an dem die anthropologische Neugierde befriedigt und Wissen über den »Menschen« und seine Eigenschaften als Gattungswesen ermittelt werden kann. Dieses Wissen ist dabei nicht auf einzelne Disziplinen beschränkt, es ist Teil eines allgemeinen Diskurses, der ›den Menschen‹ über die Grenzen der einzelnen Disziplinen hinweg als Gegenstand des Wissens konstruiert und dabei der Sexualität am Ende des 19. Jahrhunderts immer größere

⁴ Vgl. Michel Foucault: *Der Wille zum Wissen. Sexualität und Wahrheit 1* (1976). Frankfurt a. M. 1983, S. 67–93.

⁵ Vgl. Arthur Schnitzler: *Medizinische Schriften*. Hg. von Horst Thomé. Frankfurt a. M. 1991, S. 239f., 318 und 326.

⁶ Vgl. die den älteren Forschungsstand zusammenfassenden und aktualisierenden Studien von Horst Thomé: *Autonomes Ich und ›Inneres Ausland‹. Studien über Realismus, Tiefenpsychologie und Psychiatrie in deutschen Erzählungen (1848–1914)*. Tübingen 1993, S. 598–644, und Wolfgang Riedel: *›Homo natura‹. Literarische Anthropologie um 1900*. Berlin/New York 1996, S. 226–250.

⁷ Arthur Schnitzler: *Tagebuch*. Hg. von der Kommission für literarische Gebrauchsformen der Österreichischen Akademie der Wissenschaften unter Mitwirkung von Peter Michael Braunwarth, Susanne Pertlik und Reinhard Urbach. Bd. 1: 1879–1892. Wien 1987, S. 105.

Bedeutung beimißt. Durch diesen wissenschaftsgeschichtlichen Kontext ergibt sich für die Lektüre von »Reigen« ein übergreifender Bezugsrahmen, der bisher wenig Beachtung gefunden hat. Über die in der Forschung privilegierte Bezugnahme Schnitzlers auf die Sexualwissenschaft und die Trieblehren seiner Zeit hinaus ist hier nach den Erkenntnisanliegen und den Verfahren der Wissensproduktion in den zeitgenössischen Wissenschaften vom Menschen zu fragen, denen der in »Reigen« so prominent vertretene Diskurs der ›Scientia sexualis‹ zugehört.

Im Rahmen einer Diskursgeschichte gilt es dabei nicht nur nach Bezügen und Übereinstimmungen auf der Ebene *inhaltlicher* Aussagen zu fragen, nicht minder wichtig sind die Affinitäten und Bezüge auf der Ebene der *formalen* Verfahren und Regeln, mit denen Aussagen über den »Menschen« gebildet und als Wissen zur Darstellung gebracht werden.⁸ Besondere Aufmerksamkeit gilt daher im Folgenden der Serie oder Reihe als einer Aussage- und Darstellungsform. Um die Beziehungen zwischen »Reigen« und den zeitgenössischen Wissenschaften vom Menschen herauszuarbeiten, werden Besprechungen, Aufsätze und Forschungsberichte aus den 1880er und 1890er Jahren herangezogen, in denen Schnitzler zu Praxis und Wissen der zeitgenössischen Sexualwissenschaft, Kriminalanthropologie und Psychiatrie Stellung nimmt. Schnitzler selbst scheidet nach 1893 aus dieser Praxis aus, an die Stelle der Beschäftigung mit dem »Menschen« in Klinik, »Studium« und Labor tritt in der Folgezeit mehr und mehr die literarische Beschäftigung mit diesem Gegenstand der Erkenntnis. Die zwischen 1896 und 1900 entstandene »Scenenreihe« »Reigen« gehört mithin jener Übergangszeit an, in der Literatur und Wissenschaft bei Schnitzler noch *nebeneinander* stehen.⁹ In einem ersten Schritt möchte ich zeigen, daß es sich bei beiden Bereichen um Teile *eines* Wissensfeldes handelt oder, wie Schnitzler selbst schreibt, um Teilbereiche *einer* »Cultur«. Ausgehend davon wird in einem zweiten Schritt danach zu

⁸ Vgl. Michel Foucault: Archäologie des Wissens. Frankfurt a. M. 1981, S. 258–262.

⁹ Zur Produktivität des humanwissenschaftlichen, insbesondere des medizinischen Diskurses für die Literatur um 1900 allgemein vgl. Walter Ehrhart: Medizingeschichte und Literatur am Ende des 19. Jahrhunderts. In: Scientia Poetica 1 (1997), S. 225–267. Weitere Beispiele für die Produktivität dieses Diskurses für Schnitzler aus dem gleichen Zeitraum wie »Reigen« sind die Einakter »Die Frage an das Schicksal« (1889) und »Paracelsus« (1898), in denen Wissensbestände der Hysterieforschung und der Kur durch Suggestion und Hypnose verarbeitet werden.

fragen sein, welches Licht die Literarisierung und die Literarisierbarkeit des wissenschaftlichen Wissens, die in »Reigen« zu beobachten ist, auf die epistemischen Grundlagen dieser Wissenskultur wirft.¹⁰

I

Die zehn »Dialoge«, aus denen der Text von »Reigen« aufgebaut ist,¹¹ kreisen um das sexuelle Verhalten von zehn Männern und Frauen, die den unterschiedlichsten Bereichen und Schichten der Gesellschaft des ausgehenden 19. Jahrhunderts zugeordnet sind. Sie zeigen Verhaltensweisen auf, die sich mit geringfügigen Abweichungen bei allen diesen Figuren beobachten lassen, sobald diese ihren Trieben folgen. Das Wissen über diese Übereinstimmungen ist in »Reigen« allerdings nicht von vornherein gegeben, vielmehr führt der Text vor, wie es sich im Laufe der »Scenenreihe« nach und nach *als* Wissen konstituiert. In jeder der zehn Szenen treten zwei der zehn Figuren auf, sie bilden ein Paar, eine der Figuren kommt in der nächsten Szene wieder vor, dort trifft sie auf eine weitere Figur, diese wiederum begegnet in der nächsten Szene einem neuen Partner. In der zehnten Szene gelangt diese theoretisch immer weiter fortsetzbare Aneinanderreihung von Begegnungen mit dem neuerlichen Auftreten der »Dirne« an ein vorläufiges Ende. Innerhalb der Tradition des Dramas ist diese Konfiguration ohne Vorbild,¹² und auch in Schnitzlers dramatischem Werk findet sich keine Parallele zu der ungewöhnlichen Verkettung der Szenen nach dem Schema a + b, b + c, c + d ...¹³ Weniger ungewöhnlich ist diese »serielle« Formgebung, die »ein Basisschema unbegrenzt variiert«,¹⁴ wenn man den literarischen

¹⁰ Vgl. Joseph Vogl: Für eine Poetologie des Wissens. In: Die Literatur und die Wissenschaften 1770–1930. Hg. von Karl Richter, Jörg Schönert und Michael Titzmann. Stuttgart 1997, S. 107–127.

¹¹ Arthur Schnitzler: »Reigen« (1900). In: Ders.: Die dramatischen Werke. Bd. 1. Frankfurt a. M. 1962, S. 327–390. Zitate nach dieser Ausgabe werden im laufenden Text unter Angabe der Seitenzahl angeführt.

¹² Vgl. Manfred Pfister: Das Drama. Theorie und Analyse. München 1988, S. 238f.

¹³ Vgl. Gunther Selling: Die Einakter und Einakterzyklen Arthur Schnitzlers. Amsterdam 1975 und Hans Peter Bayerdörfer: Vom Konversationsstück zur Wurstelkomödie. In: Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft 16 (1972), S. 516–575.

¹⁴ Umberto Eco: Serialität im Universum der Kunst und der Massenmedien (1987). In: Ders.: Im Labyrinth der Vernunft. Text über Kunst und Zeichen. Leipzig 1989, S. 301–324, hier: S. 319.

Bezugsrahmen überschreitet und die Reihung von gleich strukturierten Einzelszenen auf die Verfahren der Erhebung von Wissen über den Menschen in den anthropologischen Disziplinen des 19. Jahrhunderts bezieht.

Hier kommt es seit der Jahrhundertmitte zu einer Übertragung von Verfahren aus dem Bereich der Statistik und der Wahrscheinlichkeitsrechnung auf den Menschen und sein Verhalten in der Gesellschaft. Wichtigster Gewährsmann ist dabei der belgische Physiker Adolphe Quetelet.¹⁵ Ausgangspunkt von Quetelets Überlegungen ist die Beobachtung, daß sich bei einer großen Zahl von Messungen an einem Objekt stets eine Häufung der Ergebnisse um einen mittleren Wert einstellt. Je weiter die Zahl der Messungen erhöht wird, desto niedriger fällt insgesamt die Zahl der Abweichungen aus und desto deutlicher stellten sich die Werte mit der Zeit um einen gemeinsamen *Mittelwert* ein. Diese auch als »Normalverteilung« bezeichnete Gesetzmäßigkeit läßt sich in allen Bereichen der Natur beobachten, an unbelebten Gegenständen wie an belebten. Und umgekehrt läßt sich aus der Tatsache, daß Meßergebnisse sich bei einer großen Zahl von Messungen um einen Mittelwert herum einstellen, auf das Vorliegen eines *natürlichen* Gesetzes schließen.

Seit Quetelet werden diese bis dahin in erster Linie an unbelebten Objekten untersuchten Verteilungsgesetze systematisch auch auf den Menschen angewandt. Anhand von statistischen Daten über Körperbau, Paarungs- und Fortpflanzungsverhalten großer Bevölkerungsgruppen wird der Nachweis geführt, daß eine Häufung von Eigenschaften um mittlere Werte sich auch für den Menschen und sein Verhalten in der Gesellschaft beobachten läßt. Derartige Mittelwerte sollen Aufschluß über die gemeinsamen Eigenschaften einer Gruppe, ja im äußersten Fall über die Eigenschaften der gesamten Gattung »Mensch« geben. Dazu ist die Erfassung und Auswertung einer großen Zahl von Einzelfällen nötig. Gleichwohl erschließt sich dieses Wissen nicht vom Einzelnen her. Vielmehr gilt es,

¹⁵ Hierzu und im folgenden vgl. Stephen Stigler: *The History of Statistics. The Measurement of Uncertainty before 1900.* Cambridge, Ma./London 1986, Ian Hacking: *The Taming of Chance.* New York 1990 und Jürgen Link: *Versuch über den Normalismus. Wie Normalität produziert wird.* Opladen 1997.

vom einzelnen Menschen [zu] abstrahieren, wir dürfen ihn nur als einen Bruchteil der ganzen Gattung betrachten. Indem wir ihn seiner Individualität entkleiden, beseitigen wir Alles, was zufällig ist; und die individuellen Besonderheiten, die wenig oder gar keinen Einfluss auf die Masse haben, verschwinden von selbst und lassen uns zu allgemeinen Ergebnissen gelangen.¹⁶

Ergebnis einer derartigen Abstraktion ist der sogenannte »homme moyen«, der »mittlere Mensch«,¹⁷ der die mittleren gemeinsamen Merkmale einer Gruppe verkörpert.

Derartige Verfahren der Ermittlung von Wissen über den »Menschen« mit Hilfe von Normalverteilungen und Mittelwerten gehören seit Auguste Comte zum methodischen Inventar der im Entstehen begriffenen Gesellschaftswissenschaften. Ihr wichtigstes Einsatzgebiet bleiben im 19. Jahrhundert jedoch die Naturwissenschaften, insbesondere jene Disziplinen wie die Psychiatrie, die Kriminalanthropologie oder die Sexualwissenschaft, deren Entwicklung zu eigenständigen Disziplinen eng mit dem Zugriff auf jene großen Datenmengen verbunden ist, die nach dem Gesetz der Normalverteilung und Mittelwertbildung nötig sind, um zur Formulierung von verallgemeinerbaren Gesetzmäßigkeiten zu gelangen. In Wien, wo Schnitzler seine Ausbildung durchläuft, standen solche Datenmengen seit der Jahrhundertmitte zur Verfügung. Aufgrund der von Karl von Rokitansky eingeleiteten und von seinen Nachfolgern in den 1860er und 70er Jahren fortgeführten Zentralisierung der Wiener Kliniken und der Vereinheitlichung in der Erhebung, Aufzeichnung und Auswertung von Fällen waren die erforderlichen großen Bestände an statistisch aussagekräftigem Material vorhanden.¹⁸

Daß Schnitzler der Zusammenhang zwischen der Suche nach »Gattungs«-Merkmalen und dem »Gesetz der großen Zahl«¹⁹ geläufig war, geht etwa aus seiner Besprechung von Cesare Lombrosos »Der geniale Mensch« von 1891 hervor. Die »statistischen Tabellen« und die

¹⁶ Adolphe Quetelet: Ueber den Menschen und die Entwicklung seiner Fähigkeiten oder Versuch einer Physik der Gesellschaft. Stuttgart 1838 (frz. Original 1835), S. 3.

¹⁷ Vgl. ebd., S. 558f. (Meine Hervorh. C. P.).

¹⁸ Vgl. Erna Lesky: Die Wiener medizinische Schule im 19. Jahrhundert. Graz/Köln 1965, S. 119–141, und Albrecht Hirschmüller: Freuds Begegnung mit der Psychiatrie. Von der Hirnmythologie zur Neurosenlehre. Tübingen 1991. Vgl. hierzu auch Schnitzler, Medizinische Schriften (s. Anm. 5), S. 149f.

¹⁹ Vgl. Hacking, The Taming of Chance (s. Anm. 15), S. 95ff.

»statistischen Angaben«,²⁰ auf die Lombroso sich stützt, sind Schnitzler einer besonderen Erwähnung wert. Daß ihre Aussagen auf einer großen Zahl von Einzelbeobachtungen beruhen, die das gleiche Beschreibungsschema aufweisen, verbindet Lombrosos Schrift mit den Werken anderer Autoren, die Schnitzler in seinen Rezensionen wissenschaftlicher Neuerscheinungen zustimmend bespricht. Die in diesen Besprechungen vorgestellten Schriften Jean-Martin Charcots, Hypolite Bernheims, Cesare Lombrosos und Richard von Krafft-Ebings setzen sich alle aus umfangreichen »Reihen«²¹ von Einzelfällen zusammen, die jeweils nach dem gleichen Schema erfaßt werden. Die Aneinanderreihung dieser Beschreibungen lenkt die Aufmerksamkeit auf die gemeinsamen Merkmale der beschriebenen Fälle und ermöglicht den Lesern dieser Schriften so eine »Zurückführung« der vielen aufgeführten Einzelfalles auf die allen zugrunde liegenden »gesetzmässige[n] Bedingungen«.²²

An der Wiener Poliklinik hat Schnitzler selbst eine »Reihe« von Experimenten durchgeführt, die ihren Niederschlag in einer eigenständigen Publikation fanden.²³ »[D]a die Zahl meiner Beobachtungen eine zu geringe und auch die Zeit, in welcher ich meine Erfahrungen gesammelt habe, eine zu begrenzte ist«,²⁴ mußte Schnitzler allerdings einräumen, sei es nicht möglich, aus diesen wenigen »Beobachtungen« eine verallgemeinerbare Gesetzmäßigkeit abzuleiten. Laut Schnitzler weist auch »Reigen« die Struktur einer »Reihe« auf, einer Reihe, in der dramatische »Scenen« an die Stelle von Fallbeschreibungen treten. Die Zahl der handelnden Figuren beläuft sich dabei auf zehn, mit je fünf Vertretern sind beide Geschlechter gleichmäßig vertreten. Das Problem, mit dem Schnitzler sich in seiner wissenschaftlichen Praxis konfrontiert sah, daß die Zahl

²⁰ Schnitzler, *Medizinische Schriften* (s. Anm. 5), S. 236 und 237.

²¹ Ebd., S. 239, 274, 317.

²² Richard von Krafft-Ebing: *Psychopathia sexualis*. Mit besonderer Berücksichtigung der konträren Sexualempfindungen. Eine medizinisch-gerichtliche Studie für Ärzte und Juristen (1886). München 1984 (= Reprint der 14. Aufl. Wien 1912), S. IV.

²³ Es handelt sich um die Dokumentation »Über funktionelle Aphonie und deren Behandlung durch Hypnose und Suggestion«, die 1889 in mehreren Folgen in der »Internationalen klinischen Rundschau« erschien. Vgl. Schnitzler, *Medizinische Schriften* (s. Anm. 5), S. 176–209 und Arthur Schnitzler: *Jugend in Wien*. Hg. von Therese Nickl und Heinrich Schnitzler. Frankfurt a. M. 1981, S. 312 ff.

²⁴ Schnitzler, *Medizinische Schriften* (s. Anm. 5), S. 179. Die Zahl der von Schnitzler dokumentierten Fälle beläuft sich lediglich auf sechs Stück.

der beobachteten Individuen zu gering war, um aus ihrem Verhalten verallgemeinerbare Aussagen abzuleiten, ist in »Reigen« vorab gelöst durch die Entscheidung für eine Figurenkonzeption, die von vornherein das Individuelle zurückstellt und statt dessen das Typische und Verallgemeinerbare an der Figur herausstreicht.

Daß die Menschen ihm mitunter nicht als »Charaktere«, sondern »als Typen begegne[n]«, vermerkt Schnitzler bereits in einer frühen Aufzeichnung.²⁵ In »Reigen« ist Typisierung nun das durchgängige Prinzip der Figurengestaltung. Die zehn Männer und Frauen, die in den zehn Szenen des Dramas aufeinandertreffen, sind nicht als einmalige Individuen entworfen. In ihren Aussagen und ihrem Handeln erweisen sie sich vielmehr als Mittelwert aus einer großen Zahl von Personen der gleichen Herkunft, des gleichen Geschlechts und des gleichen Berufsstandes. Sie werden nicht mit ihren einmaligen Eigennamen eingeführt, sondern mit allgemeinen Gattungsbezeichnungen, so führt der Text sie als »Das Stubenmädchen«, »Der Soldat«, »Die Schauspielerin«, »Der Graf« oder »Die Dirne« ein. Die Figuren bestätigen diesen Befund, bemerken sie an ihrem jeweiligen Gegenüber doch immer wieder »Ähnlichkeit[en]« (390) mit einer Reihe von anderen Vertretern des gleichen Typs. So fühlt sich die »junge Frau« durch den »jungen Herrn« an »die anderen jungen Leute« (341) erinnert, das »süße Mädchel« denkt bei deren Ehemann an »gar viele« (355) Männer der gleichen Art. Der »Gatte« selbst weist seine »junge Frau« auf die Ähnlichkeit ihres Verhaltens mit dem von »Millionen von anderen Liebespaaren« (348) hin.

²⁵ Schnitzler, Tagebuch (s. Anm. 7), S. 115. Ähnlich bekennt sich auch die Titelfigur von »Anatol« zu seiner Seinsweise als »Typus«. Vgl. Arthur Schnitzler: Anatol (1892). In: Ders.: Das dramatische Werk (s. Anm. 11), S. 27–123, hier: S. 46. Aktualisiert wird durch die Entgegensetzung von »Charakter« und »Typus« in der Alltagswahrnehmung zugleich die in der Geschichte des Dramas zentrale Unterscheidung zwischen einer auf Einzigartigkeit und Individualisierung und einer auf Verallgemeinerbarkeit und Repräsentativität abzielenden Figurenkonzeption. Vgl. Pfister, Das Drama (s. Anm. 12), S. 244ff.

Das Prinzip der Typisierung, das in der Figurengestaltung zum Tragen kommt und die Protagonisten von »Reigen« von vornherein als »Mittelwerte« und »mittlere Menschen« einer bestimmten Gruppe, eines Geschlechts oder einer Schicht erscheinen läßt, kehrt auch in der Struktur der einzelnen Szenen wieder. Diese können in einem Park oder in einem bürgerlichen Wohnzimmer, in einer Dachkammer oder einer chambre séparée spielen. Die Räumlichkeiten mögen sich in Ausstattung und Ansehen unterscheiden, in seinen Eckpunkten bleibt das Arrangement aber stets das gleiche: Ein Mann, eine Frau, die Abwesenheit Dritter. In diesem Rahmen legen alle Figuren ähnliche Verhaltensweisen an den Tag: Mit ihrem jeweiligen Gegenüber vollziehen sie den im Text selbst lediglich durch eine Ellipse angedeuteten Geschlechtsakt, dieser ist durch eine Reihe verbaler Annäherungs- und Abstoßungsmanöver flankiert.²⁶ Die Annäherung, der Akt und die neuerliche Abwendung wiederholen sich, und in der zehnfachen Wiederholung dieser Ereignisfolge im Syntagma des Texts stellt sich für den Betrachter und Leser der Eindruck des Regelhaftein.

Auf der einen Seite läßt sich dieser Eindruck darauf zurückführen, daß bereits der äußere Rahmen der einzelnen Szenen annähernd der gleiche ist. Auf der anderen Seite stellt diese Einheitlichkeit der Rahmenbedingungen überhaupt erst ein Raster zur Verfügung, das den Betrachter in die Lage versetzt, Vergleiche zu ziehen und auf diese Weise das Wiederkehrende und das Abweichende, das Individuelle und das Allgemeine im Handeln der Figuren zu unterscheiden.²⁷ Bereits Schnitzlers Zeitgenossen haben das Prinzip der »Wiederholung« des Gleichen als auffälliges Merkmal von »Reigen« registriert, und immer wieder begegnet die Einschätzung, es handele sich hierbei um ein wesentlich »undramatisches«, der Form des Dramas fremdes Prinzip.²⁸ Innerhalb der dramatischen

²⁶ Vgl. Erna Neuse: Die Funktion von Motiven und stereotypen Wendungen in Schnitzlers »Reigen«. In: Monatshefte 64 (1972), S. 356–370. Eine Abweichung von diesem Schema ist lediglich in der zehnten Szene zu verzeichnen. Hier liegt der Akt bereits einige Stunden zurück.

²⁷ Zu den Abweichungen vgl. Ludwig Marcuse: Obszön. Geschichte einer Entrüstung. München 1962, S. 217–221.

²⁸ Vgl. Annette Delius: Schnitzlers »Reigen« und der »Reigen«-Prozeß. Verständliche und manipulierte Mißverständnisse in der Rezeption. In: Der Deutschunterricht 28 (1976), S. 98–115, hier: S. 103. Weitere Quellen für die zeitgenössische Rezeption in: Schnitzlers Reigen (s. Anm. 2).

Tradition ist es in der Tat ungewöhnlich, daß zehnmal hintereinander die gleiche Sequenz gezeigt wird, und offenkundig bedarf es auch für Schnitzler einer Erklärung dafür, daß Wiederholung in »Reigen« zum zentralen Prinzip der Textorganisation aufrückt und »Handlung« im traditionellen Sinne ersetzt. »Der Einakterzyklus sitzt tief in meinem Wesen«, erläutert Schnitzler gegenüber Otto Brahm diese in seinem dramatischen Werk wiederholt zu beobachtende Abweichung von der überkommenen Dramenform, »[s]tatt festgefügtter Ringe einer Kette stellen meine einzelnen Akte mehr oder minder echte, an einer Schnur aufgereichte Steine vor – nicht durch verhakende Notwendigkeit aneinandergeschlossen, sondern am gleichen Bande *nachbarlich aneinandergereiht*.«²⁹ Mit dem Vergleich von »Kette« und »Schnur« unterscheidet Schnitzler ein Syntagma, in dem die Elemente durch Entwicklung des einen aus dem anderen kausal auf einander bezogen sind, von einem Syntagma, in dem die Elemente untereinander keine Verbindung eingehen, sondern lediglich in einem Verhältnis der Kontiguität zu einander stehen.

Wenn Schnitzler von einer Aneinanderreihung einzelner Elemente spricht, so hebt dies die relative Unverbundenheit der Szenen innerhalb des »Einakterzyklus« hervor. Zyklisch ist diese Form darin, daß in der Abfolge der Szenen das Wiederkehrende und Gleiche das Abweichende und Neue überwiegt.³⁰ Die Struktur eines geschlossenen Kreises, die man »Reigen« immer wieder zugesprochen hat, scheint mir dagegen eher eine nachgeordnete Deutungsmöglichkeit der dominant *seriellen* Struktur des Dramas zu sein.³¹ Diese Struktur ist durch das Prinzip der

²⁹ Der Briefwechsel Arthur Schnitzler – Otto Brahm. Hg. von Oskar Seidlin. Berlin 1953, S. 192 (Hervorh. C.P.).

³⁰ Vgl. Pfister, Das Drama (s. Anm. 12), S. 238f. und 376f.

³¹ Diese Deutung stützt sich auf das erneute Auftreten der Dirne aus der ersten Szene in der letzten Szene des Dramas. Dabei ist allerdings offen, ob sich mit diesem erneuten Auftreten ein Kreis schließt, der einer identischen Wiederholung entgegen geht, oder ob mit dem neuerlichen Auftreten der Dirne, die in der letzten Szene ja auf einen anderen Partner trifft als zu Beginn, eine neue Serie anhebt. Der Deutung von »Reigen« als geschlossener Kreisstruktur hat neben Illustrationen, die die Figuren in einem Kreis tanzend zeigen, vor allem Max Ophüls Verfilmung »La Ronde« zugearbeitet, die den Kreis und das bei Schnitzler selbst nicht vorkommende Bild des Karussells als übergeordnetes Deutungsmuster etabliert. Zur literaturwissenschaftlichen Aneignung der Karussell-Metapher vgl. Gunter Grimm: Strukturen. Essays zur deutschen Literatur. Göttingen 1963, S. 28ff., zu der ähnlich argumentierenden Deutung des Textes als »Totentanz« vgl. Richard Alewyn: Nachwort. In: Arthur Schnitzler: Reigen. Liebelei. Frankfurt a. M. 1960, S. 163–168, hier: S. 167.

lockeren Reihung bestimmt, das Schnitzler Brahm gegenüber hervorhebt. Es kommt dabei nicht nur zu einer Lockerung der syntagmatischen Verknüpfung der einzelnen Szenen. Zugleich ist das Syntagma in »Reigen« als zehnfache Wiederholung ein und desselben »Basisschemas« organisiert. Damit realisiert es sich als sukzessive Entfaltung eines Paradigmas,³² und an diesem Paradigma können Lesarten ansetzen, welche die auffällige Paradigmatisierung des Textes als »zyklische« Wiederkehr des Gleichen deuten.

Was Schnitzler selbst unter einer »Reihe« versteht, läßt sich seinen wissenschaftlichen Besprechungen entnehmen. Seine Charakterisierung der Reihung deckt sich mit neueren Beobachtungen zur Struktur »serialer Texte«.³³ »[A]us einer Reihe« von Beobachtungen, schreibt Schnitzler, kann ein »trefflicher Beobachter« allgemeingültige »Resümees« und Regelmäßigkeiten ableiten.³⁴ Bei der »Reihe von Beobachtungen«,³⁵ die Schnitzler etwa an Richard von Krafft-Ebings »Neuen Forschungen auf dem Gebiet der Psychopathia sexualis« hervorhebt, handelt es sich um eine Sammlung von Fallgeschichten, die an einer größeren Gruppe von Personen ähnliche Verhaltensweisen aufzeigen. Sammlungen wie diese lenken den Blick auf das Wiederkehrende und Gleiche, daher setzen sie, wie Schnitzler schreibt, den Leser in die Lage, »das Allgemeine aus dem Speziellen abzuleiten«.³⁶

Das Wissen um das »Allgemeine«, das sich bei der Sichtung und Lektüre einer »Reihe« von Geschichten und Fällen einstellt, weist damit eine *prozessuale* Struktur auf, es stellt sich als Ergebnis des Addierens und des Vergleichens einer wachsenden Zahl von Einzelbeobachtungen und Einzelfällen ein. Denn aus einem »Einzelfalle« allein läßt sich, wie Schnitzler 1892 zu Cesare Lombrosos »Der politische Verbrecher und die Revolution« schreibt, noch keine »Regel« ableiten.³⁷ Weisen mehrere Fälle Ähnlichkeiten auf, so steht zu vermuten, daß diese Ähnlichkeiten auf eine ihnen zugrundeliegende Regelmäßigkeit verweisen. Lassen sich die gleichen Merkmale bei einer großen Anzahl von Individuen beob-

³² Vgl. Jurij M. Lotman: Die Struktur literarischer Texte. München 1972, S. 158ff.

³³ Eco, Serialität im Universum der Kunst (s. Anm. 14), S. 319.

³⁴ Schnitzler, Medizinische Schriften (s. Anm. 5), S. 317.

³⁵ Ebd., S. 239f.

³⁶ Ebd., S. 222.

³⁷ Ebd., S. 275.

achten, so kann nach dem Gesetz der Normalverteilung und der Wahrscheinlichkeit auf das Vorliegen einer natürlichen Gesetzmäßigkeit geschlossen werden. »[A]nthropologische Aufschlüsse«³⁸ ergeben sich somit aus dem Betrachten, Lesen und Vergleichen einer größeren Zahl von Darstellungen, Geschichten und Fällen. Sie stellen sich erst über einen Zeitraum hinweg ein, und sie sind das Ergebnis der syntagmatischen Aneinanderreihung von Einzelbeobachtungen und der dabei allmählich zu Tage tretenden Gegebenheit eines Paradigmas.

Auch in »Reigen« verbindet sich die Bildung einer Reihe mit der Formulierung von Aussagen über die Natur des Menschen und die allgemeinen Gesetze seines Handelns. Dieses Wissen ist nicht von Beginn an gegeben, es konstituiert sich erst im Laufe des Textes, in der Abfolge der zehn Szenen und der zehn Akte. Dabei sind es die Figuren selbst, die die Frage nach dem Allgemeinen und dem Individuellen aufwerfen und die Aufmerksamkeit auf den Anteil an Einmaligem und Wiederkehrendem in ihrem Handeln lenken. Dies zeigt etwa die Art und Weise, in der die zehn Männer und Frauen ihr jeweiliges Gegenüber ansprechen. Wenn die »Dirne« in der ersten Szene ihren Namen, Leocadia, nennt und den »Soldaten« nach dem seinen fragt, sucht sie dem flüchtigen Akt im Gebüsch einen persönlichen Anstrich zu geben.

Zugleich spricht sie den Soldaten jedoch auch als »eine[n] wie du« (327) an, und macht ihn so als Vertreter der zahlenmäßig großen Gruppe der Militärs kenntlich. Demselben Soldaten fordert in der zweiten Szene das Stubenmädchen in Bezug auf den im Park vollzogenen Geschlechtsakt ein Zeichen dafür ab, daß er nicht »mit einer jeden so« (332) verfare wie mit ihr. Zugleich nimmt sie selbst den Soldaten aber nicht nur als solchen wahr, sondern auch als Vertreter der noch weitaus größeren Gruppe namens »die Männer« (332). Wenn sich in der fünften Szene der Gatte und seine junge Frau über das sexuelle Verhalten der »Männer« (349) und der »Frauen« (350) unterhalten, bewegen sie sich, wie der Gatte eine Szene später zu dem »süßen Mädels« sagen wird, bereits auf der Ebene der Geschlechter »im allgemeinen« (363).

Im Verlauf des Textes kommt es in »Reigen« somit zu einer sukzessiven Erweiterung des Aussageradius. Dieser bezieht sich zu Beginn der »Scenenreihe« noch auf die Einzelperson, von Szene zu Szene erstreckt

³⁸ Ebd., S. 275.

er sich auf immer größere Gruppen, am Ende werden Aussagen über die Geschlechter und die Gattung als ganze gemacht. Diese zunehmende Verallgemeinerung der Aussagen findet in der neunten Szene ihren Höhepunkt. Hier wird ausgesprochen, was sich in den acht Szenen zuvor bereits angedeutet hat: »Die Menschen«, verkündet der Graf mit Blick auf seine Erfahrungen mit Männern und Frauen an den unterschiedlichsten Orten, »sind überall diesselben« (380). Aus einer Reihe von zehn Einzelszenen hat sich damit nach und nach eine wiederkehrende Eigenschaft der Gattung »Menschen« herausgeschält. Damit stößt »Reigen« zur Formulierung einer anthropologischen Konstante vor.

III

Wenn der Graf in der vorletzten Szene mit seiner Aussage über »die Menschen« die Aussagen der anderen Figuren konterkariert und das im Verlauf des Textes zutage getretene Wissen über die Gesetze des menschlichen Verhaltens auf einen prägnanten Nenner bringt, ist diese Aussage im Text durch die große Erfahrung motiviert, die der Graf den anderen Figuren aufgrund seines Alters und seiner Mobilität quer durch alle Schichten der Gesellschaft voraus hat. Genau besehen kommt es hier jedoch zu einem Kurzschluß der Ebenen. Denn das Wissen über »den« Menschen und die Gesetze seines Handelns erschließt sich in »Reigen« nicht den Figuren im Text, sondern den *aufstehenden* Zuschauern und Lesern. Es erschließt sich nicht aus der Binnenperspektive der einzelnen Szene, sondern im Überblick über die *gesamte* »Reihe« der zehn Szenen und Akte. Daß »Gesetze, die das menschliche Geschlecht betreffen« sich nur »[a]us grösserer Entfernung« und im Überblick über eine »hinreichende Anzahl von Beobachtungen« erkennen lassen, statuiert bereits Quetelet.³⁹ Der Erkenntnisgegenstand, den »Reigen« mit den humanwissenschaftlichen Disziplinen gemeinsam hat, liefert daher womöglich eine Erklärung für die ungewöhnliche Formgebung von Schnitzlers Text, für die sich innerhalb der literarischen Tradition kein Vorbild ausmachen läßt.

³⁹ Quetelet, Ueber den Menschen (s. Anm. 16), S. 4.

Bei der Suche nach einem möglichen Vorbild ist auf William Hogarths Tableaus »Before and After« hingewiesen geworden.⁴⁰ Hogarths 1736 veröffentlichte Sammlung von Kupferstichen zeigt eine Reihe von Paaren, jeweils kurz vor und kurz nach dem Geschlechtsakt. Durch die Aneinanderreihung der einzelnen Bilder entsteht eine Serie, die, mit geringfügigen Abweichungen, immer wieder das gleiche Geschehen zeigt. In Deutschland sind Hogarths Tableaus durch Georg Christoph Lichtenberg bekannt geworden, der sich mehrfach mit dem anthropologischen Erkenntniswert von Hogarths Abbildungen auseinandersetzt.⁴¹ Wenn von Lichtenberg eine Linie zu Schnitzler führt, so führt diese Linie allerdings weniger über die Formensprache der Literatur, sondern über die Aufnahme und Fortführung der von Hogarth verwendeten Formen in den Humanwissenschaften des 19. Jahrhunderts.⁴² Diese bedienen sich zur Dokumentation und Archivierung ihres Materials zum einen der schriftlichen Beschreibung. Als gelesener Text hat »Reigen« in dieser Hinsicht Ähnlichkeit mit den langen Reihen von Fall*beschreibungen*, die Schnitzler an den Werken Charcots, Bernheims und Lombrosos hervorhebt.

Als Bühnenstück hat »Reigen« dagegen Ähnlichkeit mit den *Bilderserien*, die der schriftlichen Erhebung von Wissen über den Menschen seit der Mitte des 19. Jahrhundert Konkurrenz machen. Hier gewinnt die photographische Aufzeichnung dank verkürzter Belichtungszeiten und verbesserter technischer Verfahren seit der Jahrhundertmitte an Bedeutung.⁴³ Lichtbilder treten an die Stelle von schriftlichen Beschreibungen

⁴⁰ Vgl. Alfred Pfoser, Kristina Pfoser-Schewig, Gerhard Renner: Der Skandal. Ein Vorwort. In: Schnitzlers Reigen (s. Anm. 2), S. 9–42, hier: S. 14–19.

⁴¹ Vgl. Georg Christoph Lichtenberg: G. C. Lichtenbergs ausführliche Erklärungen der Hogarthischen Kupferstiche (1794ff.). In: Ders.: Schriften und Briefe. Hg. von Wolfgang Promies. Bd. 3. München/Wien 1972, S. 657–1060.

⁴² Vgl. Martin Stingelin: Überstürztes und träges Sehen. Zum historischen Spannungsverhältnis zwischen aktuellen und virtuellen Verbrecherbildern in ihrer satirischen Brechung durch Lichtenberg, Friedrich Nietzsche, Karl Kraus und Friedrich Glauser (1782–1936). In: Menschenbilder. Zur Pluralisierung der Vorstellung von der menschlichen Natur (1850–1914). Hg. von Achim Barsch und Peter M. Hejl. Frankfurt a. M. 2001, S. 423–453, hier: S. 444f.

⁴³ Vgl. The Face of Madness. Hugh W. Diamond and the Origin of Psychiatric Photography. Hg. von Sander L. Gilman, New York 1976; Georges Didi-Huberman: Erfindung der Hysterie. Die photographische Klinik von Jean-Martin Charcot (1982). München 1997, und Gunnar Schmidt: Anamorphotische Körper. Medizinische Bilder vom Menschen im 19. Jahrhundert. Köln/Weimar/Wien 2001.

und Skizzen. Vor allem in der Kriminalanthropologie und Psychiatrie entstehen umfangreiche photographische Sammlungen. Dabei werden die Bilder aus diesen Sammlungen wiederum zu Reihen zusammengestellt, die Reihen zu Tafeln angeordnet, die Tafeln zu Atlanten. Derartige Bilderserien betrachten zu können, war zunächst noch ein Privileg von Kriminalisten, Wissenschaftlern und Ärzten. Mit den Bildbänden, »Alben« und Atlanten, in denen Lombroso Verbrecherinnen und Verbrecher aus allen Länder,⁴⁴ und Charcot die Patientinnen und Patienten der Pariser Klinik Salpêtrière⁴⁵ vor dem Auge der Betrachter vorbei ziehen lassen, werden diese Bilderserien seit den 1880er Jahren über einen kleinen Kreis von Fachleuten hinaus bekannt. Wie die Männer und Frauen in diesen Bilderserien werden die Figuren in »Reigen« stets bei den gleichen Handlungen und in den gleichen Haltungen und Posen gezeigt. Stellt man sich »Reigen« als Szenenfolge auf der Bühne vor Augen, so gleicht der Text daher nicht nur den erzählten Fallsammlungen, sondern auch den Bilderserien in den zeitgenössischen Wissenschaften vom Menschen.⁴⁶

»[N]ur durch einen Grundgedanken«, erläutert Schnitzler Hugo von Hofmannsthal gegenüber die Struktur seiner Einakterzyklen, seien die einzelnen Szenen »verbunden, und eines mag das andre beleuchten.«⁴⁷ In »Reigen« besteht der »Grundgedanke«, den Schnitzler hier anspricht, in der Regelmäßigkeit, die sich in der Paarbildung und dem sexuellem Verhalten von Dichtern und Dirnen, Ehefrauen und Schauspielerinnen, Soldaten und Grafen beobachten läßt und derenthalb sich eine Reihe von zunächst sehr unterschiedlichen Individuen unter ein Allgemeines namens »Mensch« subsumieren läßt. Dieser »Grundgedanke« ist nur für den erkennbar, der die »Szenenreihe« in ihrer Gesamtheit überblickt. Auch hierin hat »Reigen« Ähnlichkeit mit den Beobachtungsverhältnissen

⁴⁴ Vgl. Cesare Lombroso: Der Verbrecher in anthropologischer, ärztlicher und juristischer Beziehung. Hamburg 1887ff., insbesondere Bd. 3: Atlas mit erläuternden Texten.

⁴⁵ Vgl. Iconographie photographique de la Salpêtrière. Hg. von D.- M. Bourneville und Paul Regnard. 3 Bde. Paris 1876–1880. Die Herausgeber stellen die seit 1876 als Buchreihe erscheinende Sammlung in der Einleitung zum ersten Bandes als »Album de cent photographies« vor (Einleitung ohne Paginierung).

⁴⁶ Die 1921 im Verlag Frisch & Co. in Wien erschienene Ausgabe übersetzt diese Homologie wieder ins Bild zurück: Dem Text sind zehn Radierungen beigegeben, die die Paare in einheitlichem Rahmen und einheitlicher Situation und Pose zeigen.

⁴⁷ BW Schnitzler, S. 150.

in den humanwissenschaftlichen Fallsammlungen, Reihen und Tableaus. Denn die Figuren selbst treten nie in mehr als zwei der zehn Szenen auf, keine von ihnen begegnet daher mehr als zwei der neun anderen Figuren, der Soldat begegnet nur dem Stubenmädchen und der Dirne, der Gatte nur der jungen Frau und dem süßen Mädel, die Schauspielerin nur dem Dichter und dem Grafen. Den Figuren bleibt damit eben jener Überblick und jene Möglichkeit des Vergleichens verwehrt, die nötig ist, damit die einzelnen Elemente sich gegenseitig »beleuchten« und in der wechselseitigen Erhellung eine Regelmäßigkeit erkennen lassen.

Von hier erklärt sich die Diskrepanz zwischen der Selbsteinschätzung der Figuren und der Einschätzung, zu welcher der Zuschauer bzw. Leser von »Reigen« gelangt. In die Immanenz der Einzelszene eingeschlossen und auf das Wissen um den Einzelfall verwiesen, bestehen die Figuren darauf, daß ihr Gegenüber ihren Namen kennt, ihr Gesicht und ihre »Züge« (366) von denen anderer unterscheidet, sie in ihrer Einzigartigkeit und Besonderheit würdigen soll. Sie wollen nicht als »Dirne« angesprochen werden, sondern als »Leocadia« (329), sie wollen nicht als »Stubenmädchen« wahrgenommen werden, sondern als »Marie« (329), nicht als »Dichter«, sondern als »Robert« (368). Sie lassen sich versichern, daß der gemeinsame Geschlechtsakt etwas Unverwechselbares sei, und sie bestehen darauf, mit keinem anderen und »keiner andern verwechsel[t]« (366) zu werden. Der Wunsch, ein »exceptioneller Fall« (344) zu sein, läßt sie sich gegen das Wissen um die »Ähnlichkeit« (390) und das Austauschbare an ihrem Handeln immunisieren, das in Momenten, in denen die Figuren sich »gleich« (388) sehen und einander mit Dritten verwechseln, gleichwohl aufsteht.

Aus der Perspektive des Gesamttextes ist die Hartnäckigkeit, mit der die Figuren auf ihrer Individualität bestehen und ihrem jeweiligen Gegenüber Belege für die Einmaligkeit ihrer Begegnung abverlangen, ihrem Handeln keineswegs angemessen, vielmehr erweist dieser Wunsch sich selbst als eines der bei allen »Menschen« wiederkehrenden Verhaltensmuster und Motive.⁴⁸ Damit tut sich in »Reigen« eine Kluft zwischen dem Wissen des Zuschauers oder Lesers und dem der Figuren auf. Diese Kluft wird im Laufe des Textes keineswegs geringer, mit jeder Szene und mit jeder Wiederholung des gleichen Geschehens wächst sie

⁴⁸ Vgl. Neuse, Die Funktion von Motiven und Stereotypen (s. Anm. 26), S. 361–365.

ganz im Gegenteil weiter an. Lombroso schreibt in seiner von Schnitzler als »wunderbare[s] Buch«⁴⁹ bezeichneten Schrift »Der geniale Mensch«, es gebe »in der Natur keine individuellen Fälle: alle besonderen Fälle sind der Ausdruck und die Folge eines Gesetzes und, wie man es in der Sprache der Statistik nennt, der Punkt einer Reihe.«⁵⁰ Die Figuren in »Reigen« dagegen beharren darauf, gerade nicht als »Punkt« in einer Reihe wahrgenommen zu werden, sondern als »exceptionell« und einmalig. Aus der Sicht des Gesamttextes unterliegen sie mit diesem Beharren einer Verkennung, diese Verkennung aber lenkt die Aufmerksamkeit der Zuschauer und Leser um so stärker auf das Wechselspiel von Ausnahme und Regel, von Besonderem und »Allgemeine[n]«, in dem sich das Wissen über den »Menschen« und seine »Natur« allererst konstituiert.

IV

Diese Kluft zwischen dem Wissen der Zuschauer und Leser und dem der Figuren ist der Kluft zwischen dem Wissen des Wissenschaftlers und Forschers und dem der vielen Einzelnen vergleichbar, aus deren Beobachtung und Vergleich dieser sein Wissen über den »Menschen« als Gattungswesen gewinnt. In der Sprache des Dramas lässt sich diese Differenz zugleich mit dem Begriff der »dramatische Ironie« fassen. Ironie meint hier das Mehrwissen der Zuschauer gegenüber den Figuren, ein Mehrwissen, das Anteilnahme hervorrufen, aber ebenso zur Quelle von Überlegenheit und Distanzierung werden kann. In »Reigen« entwickelt sich die im Lauf des Texte wachsende Differenz zwischen dem Wissen der Zuschauer und dem der Figuren mehr und mehr zu einer Quelle der Distanznahme und des Gelächters. Schnitzlers Text ruft dabei kein Lachen »mit« hervor, sondern weit eher ein Lachen »über«,⁵¹ er fordert kein Lachen heraus, das den Betrachter in die Gemeinschaft der belachten Figuren mit einschließen würde, sondern er provoziert das Lachen eines außenstehenden Beobachters, der aus dem im Text zutage treten-

⁴⁹ Schnitzler, *Medizinische Schriften* (s. Anm. 5), S. 233.

⁵⁰ Cesare Lombroso: *Der geniale Mensch*. Hamburg 1890, S. X.

⁵¹ Vgl. Hans Robert Jauss: *Über den Grund des Vergnügens am komischen Helden*. In: *Das Komische*. Hg. von Wolfgang Preisendanz und Rainer Warning. München 1976, S. 103–133, hier insbesondere S. 103–109.

den Wissen über »den Menschen« und die Gesetze seines Handelns die nötigen Folgerungen zieht und von den Verkennungen Abstand nimmt, in denen die Figuren bis zuletzt befangen bleiben. Das Lachen über die Figuren und ihren Mangel an Einsicht läßt sich dabei als Ausdruck einer überlegenen Erkenntnis verstehen, ebenso läßt es sich aber auch als Gratifikation deuten, mit der die Zuschauer und Leser für die Abstriche entschädigt werden, die die »Zurückführung« des vermeintlich Einmaligen und Individuellen auf verallgemeinerbare Gesetze des menschlichen Handelns für ihr eigenes Selbstbild nach sich ziehen muß.

In »Reigen« zeigt Schnitzler sich den humanwissenschaftlichen Disziplinen seiner Zeit und ihrem Wissen damit zutiefst verbunden. Hält man die Aussagen über eine »überall« zu beobachtende Sexualität, die sich in »Reigen« als allgemeinste Triebkraft des menschlichen Handelns erweist, neben ähnlich lautende Aussagen eines Charcot oder Krafft-Ebing; stellt man darüber hinaus die Gemeinsamkeiten in den Verfahren in Rechnung, mit denen derartige Aussagen über den »Menschen« gebildet und in Text und Bild zur Darstellung gebracht werden, so überwiegen die Übereinstimmungen die Differenzen in Einzelfragen bei weitem.⁵² Im Lichte von »Reigen« erscheint Schnitzler daher nicht nur als typischer Vertreter der »Scientia sexualis«, sondern auch als ebenso typischer Vertreter einer »Anthropologie«, die ausgehend von einer seriellen Beobachtung der Individuen Aussagen über den »Mensch als Naturwesen«⁵³ formuliert.

Gleichwohl lassen sich in »Reigen« auch Differenzen gegenüber der Wissenskultur und der »Anthropologie« des ausgehenden 19. Jahrhunderts ausmachen, allerdings sind diese Differenzen weniger auf der Ebene inhaltlicher Aussagen anzusetzen. Weit eher sind sie in der Veränderung der diskursiven *Geltungskraft* zu suchen, die dieses Wissen über den »Menschen« und seine Triebe durch seine Transposition in ein literarisches Drama erfährt. So hat Horst Thomé darauf hingewiesen, daß das Aufsehen, das Schnitzlers Text bei seinem Erscheinen erregte, nicht nur auf das Aussprechen unliebsamer Wahrheiten über die Triebnatur des

⁵² Zu diesen Differenzen vgl. Riedel, »Homo natura« (s. Anm. 6) und Thomé, Autonomes Ich (s. Anm. 6), speziell für »Reigen« vgl. Horst Thomé: Arthur Schnitzlers »Reigen« und die Sexualanthropologie der Jahrhundertwende. In: Arthur Schnitzler. Hg. von Heinz Ludwig Arnold. Göttingen 1998, S. 36–46.

⁵³ Riedel, »Homo natura« (s. Anm. 6), S. 240.

Menschen zurückzuführen ist. Ebenso wichtig dürfte die Tatsache gewesen sein, daß Schnitzler hier ein ansonsten Wissenschaftlern und Ärzten vorbehaltenes Wissen der Sexual- und Menschenwissenschaft⁵⁴ zum Gegenstand einer Darstellung für ein literarisches Publikum machte.⁵⁵

Denn die Transposition dieses Wissens aus Klinik und Labor in einen *literarischen* Text verändert und relativiert dieses Wissen in seinem Status als wissenschaftliches Wissen. Das gleiche gilt für die Geltung der Aussageformen, mit denen dieses Wissen gebildet und zur Darstellung gebracht wird, im Falle ihrer Übertragung in die Sprache des literarischen Dramas und in das Formenrepertoire des komischen Theaters. Diese Übertragung bringt Veränderungen in der *Pragmatik* der in Frage stehenden Darstellungen, Aussagen und Aussageformen mit sich, vor allem aber macht sie sichtbar, *dafs* es in Bezug auf die Struktur dieser Aussagen, Darstellungen und Aussageformen Übereinstimmungen zwischen dem literarischen und wissenschaftlichen Diskurs gibt.

Das Verfahren der Aneinanderreihung einer großen Zahl von Erzählungen, Bildern oder Szenen nach dem Prinzip der Wiederholung und der Ähnlichkeit begegnet nicht nur im literarischen, sondern, wie die Schriften von Krafft-Ebing, Lombroso oder Charcot zeigen, auch im wissenschaftlichen Diskurs. Ohne daß sich ein eindeutiges Ableitungsverhältnis zwischen diesen beiden Diskursen ausmachen ließe, erscheinen beide als Teil *eines* Wissensfeldes, das durch das gemeinsame Interesse an einer »überall« und bei allen zu beobachtenden Natur des »Menschen« geeint wird. Von hier, aus dem gemeinsamen Interesse am Gegenstand »Mensch« erklärt sich womöglich die literarisch ungewöhnliche Formgebung von »Reigen«. Zugleich wirft die Leichtigkeit, mit der die Formensprache der Wissenschaft durch einen literarischen Text assimiliert und auf dramatisch effektvolle Weise verwertet werden kann, die Frage nach dem Anteil an »Poetischem«, Formalisiertem und Konstruktivem auf, der bei der *Konstituierung* dieses Wissens im Spiel ist.

⁵⁴ Vgl. Thomé, Arthur Schnitzlers »Reigen« (s. Anm. 52), S. 111. Als repräsentatives Beispiel für die Abgrenzung der Fachleute gegenüber den Laien kann der Einsatz einer fachsprachlichen, »lateinischen« Nomenklatur dienen, mit der Richard von Krafft-Ebing sich gegen eine mißbräuchliche Lektüre der »Psychopathia sexualis« durch »Unberufene« abzusichern sucht. Krafft-Ebing, *Psychopathia sexualis* (s. Anm. 22), S. V.

⁵⁵ So die in der Forschung am häufigsten vertretene Lesart, wie sie sich zuletzt bei Konstanze Fliedl resümiert findet; dies.: Arthur Schnitzler: »Reigen«. In: *Dramen des 20. Jahrhunderts. Interpretationen*. Bd. 1. Stuttgart 1996, S. 25–37, hier: S. 26f.

Dies gilt insbesondere für die Struktur der »Reihe«, die in den anthropologischen Disziplinen für die Ermittlung und Darstellung von Wissen auf der Grundlage von Mittelwert und Normalverteilung von Bedeutung ist, die »Reigen« aber auch als Grundstruktur eines Dramas produktiv macht. Bei den »Reihen«, die Schnitzler an den Werken Krafft-Ebings, Charcots und Lombrosos hervorhebt und um deren Bildung er sich auch in seiner eigenen Praxis bemüht,⁵⁶ handelt es sich um Serien von Beschreibungen, die ihren Gegenstand nach ein und dem selben »Basischema« erfassen.⁵⁷ Der Text dieser »Reihen« realisiert sich als Auflistung jener großen Zahl von Einzelbeobachtungen und Einzelfällen, die nach dem Gesetz der Normalverteilung und der »großen Zahl« erforderlich sind, um das Vorliegen einer natürlichen Gesetzmäßigkeit sichtbar werden zu lassen. Die Wiederholung von Ähnlichem läßt dabei im Lauf des Textes Gemeinsamkeiten zu Tage treten. Das Syntagma des Textes vollzieht sich mithin nicht nur als Auflistung, in der Wiederholung des Ähnlichem realisiert es sich zugleich als Entfaltung eines Paradigmas. Die »Reihe« erbringt so den Aufweis, daß zwischen ihren Teilen Beziehungen der Ähnlichkeit bestehen, und sie unterstellt, daß diese Ähnlichkeiten Ausdruck einer natürlichen Gesetzmäßigkeit sind und auf eine substantielle Übereinstimmung verweisen.

Wenn die Teile innerhalb des Syntagmas nach dem Prinzip der Wiederholung und der Ähnlichkeit verknüpft werden, weist die »Reihe« aber auch die Merkmale eines »poetisch« organisierten Textes auf.⁵⁸ Damit stellt sich die Frage, ob die Regelmäßigkeiten und »Gesetze«, welche die Samm-

⁵⁶ Vgl. Schnitzler, *Medizinische Schriften* (s. Anm. 5), S. 179. Manfred Schneider hat darauf hingewiesen, daß Schnitzler auch sich selbst einer seriellen Beobachtung unterzogen hat. Seit 1887 führt Schnitzler über seine sexuellen Aktivitäten Listen und berechnet die Zahl der Geschlechtsakte für den Tag, den Monat und das laufende Jahr. Vgl. Manfred Schneider: *Liebe und Betrug. Die Sprachen des Verlangens*. München/Wien 1992, S. 344f.

⁵⁷ Vgl. noch einmal die Definition der Serie bei Eco, *Serialität in der Kunst* (s. Anm. 14), S. 303.

⁵⁸ Das Attribut »poetisch« ist nicht als bedeutungsgleich mit »literarisch« oder »fiktional« zu verstehen. Es bezieht sich auf Roman Jakobsons Bestimmung der »poetischen Sprachfunktion« als grundlegendem, auf Wiederholung und Ähnlichkeit basierendem Verfahren der Textorganisation, das sich sowohl in fiktionalen wie in faktualen Texten nachweisen läßt, als Projektion des »Prinzips der Ähnlichkeit von der Achse der Selektion auf die Achse der Kombination«, als Projektion des Paradigmas auf die Achse des Syntagmas. Vgl. Roman Jakobson: *Linguistik und Poetik* (1960). In: Ders.: *Poetik. Ausgewählte Aufsätze 1921–1971*. Hg. von Elmar Holenstein und Tarcisius Schelbert. Frankfurt a. M. 1979, S. 83–122, hier: S. 94.

lungen von Fallgeschichten und Bildern zur Darstellung bringen, eine Übereinstimmung sichtbar machen, die von Natur aus besteht und ihrer Darstellung in Text und Bild *voraus* geht. Es ist dies die Frage, ob das Wissen über den »Menschen« und seine »Anthropologie«, das mit Hilfe derartiger Sammlungen und Reihen zur Darstellung gebracht wird, nicht »poetisch« im Wortsinne ist: ob die »Gesetze« der menschlichen Natur, deren Veranschaulichung und Aufweis die Fallsammlungen, Tableaus und Reihen mit ihrer Strukturierung nach dem Prinzip der Wiederholung und der Ähnlichkeit zuarbeiten, nicht nachträgliche Effekte einer formalen Konstruktion sind, die eine ihrer Darstellung voraus liegende Natur des »Menschen« zuallererst *setzt*. Wenn das Prinzip der »Scenereihe« in »Reigen« als genuin literarische Struktur in Dienst genommen wird, wird diese Frage nach der »Poetizität« der Reihung virulent.

»Normalmensch«⁵⁹ oder, wie es in »Reigen« heißt, »die Menschen«, sind Namen, unter denen der nach den Gesetzen der Statistik und der Normalverteilung ermittelte »mittlere Mensch« der frühen Humanwissenschaften um 1900 als Referenzgröße des anthropologischen Wissens fortlebt. In diesem »Menschen« nehmen die wiederkehrenden Eigenschaften einer großen Zahl von Individuen Gestalt an, er steht ein für eine »Stubenmädchen« und »Schauspielerinnen«, »Soldaten« und »Grafen«, »Huren« und »Dichtern«, ja für eine der »Gattung« Mensch und ihren »Geschlechtern« gemeinsame Natur. Die Ausrichtung an mittleren gemeinsamen Eigenschaften macht den egalitären und emanzipatorischen Zug einer derartigen »Anthropologie« aus. Die Annahme einer allen Differenzierungen und Unterschieden der Kultur vorausgehenden menschlichen Natur kann jedoch auch zur Quelle der Ausgrenzung all dessen werden, was von dieser mittleren gemeinsamen Norm *abweicht*. Dafür muß allerdings der Anteil an Poetischem und Konstruktivem an den Verfahren und Formen vergessen werden, mit deren Hilfe das Wissen über diese zur Norm erhobene Natur zuallererst gebildet wird.⁶⁰

Bereits Quetelet hatte einräumen müssen, der »mittlere Mensch«, der die »Basis« der »Wissenschaften vom Menschen« bilde, sei letztlich ein »*fingiertes Wesen*«. ⁶¹ Auch Jean-Martin Charcot, Hypolite Bernheim und Cesare Lombroso sahen sich wiederholt dem Vorwurf ausgesetzt, die

⁵⁹ Lombroso, Der geniale Mensch (s. Anm. 50), S. XIII.

⁶⁰ Vgl. Link, Versuch über den Normalismus (s. Anm. 15), S. 199f.

⁶¹ Quetelet, Ueber den Menschen (s. Anm. 16), S. 15 (Hervorh. C. P.).

anthropologischen Gesetzmäßigkeiten, die sie durch die Auswertung der Geschichten ihrer Patientinnen und Patienten gewonnen hatten, seien in einem hohen Maße Ergebnis uneingestander Inszenierungen und undurchsichtiger Konstruktionen.⁶² Schnitzler selbst geriet aufgrund seiner am Vorbild Charcots und Bernheims orientierten Experimente mit Patientinnen der Wiener Poliklinik in den Ruf, er führe keine wissenschaftlichen Untersuchungen durch, sondern veranstalte »Vorstellungen«⁶³ wie auf einem Theater. Als Wissenschaftler verwahrte Schnitzler sich gegen den Verdacht des Theatralischen und Inszenierten. Aufgrund der Zweifel, die an der Wissenschaftlichkeit seines Vorgehens laut geworden waren, stellte er seine Experimente bald darauf ein. Als Schriftsteller dagegen legt Schnitzler das Theatralische am Wissen über »den Menschen« offen. In »Reigen« macht er das (sexual)anthropologische Wissen seiner Zeit zum Gegenstand einer manifest theatralischen Darstellung. Indem er die Übereinstimmungen und Parallelen zwischen literarischer und wissenschaftlicher Darstellung ausspielt, macht er dieses Wissen als Ergebnis von Inszenierungen kenntlich und gewährt seinen Zuschauern und Lesern zugleich Einblicke in die Gesetze seiner Konstruktion.

⁶² Vgl. Foucault, *Der Wille zum Wissen* (s. Anm. 4), S. 72f. und zuletzt Stefan Andriopoulos: *Besessene Körper. Hypnose, Körperschaften und die Erfindung des Kinos*. München 2000, S. 76–84.

⁶³ Schnitzler, *Jugend in Wien* (s. Anm. 23), S. 313.