

Universität Duisburg-Essen
Campus Essen
Schriftliche Hausarbeit zur Erlangung des Titels Magister Artium
Prof. Dr. Werner Jung

Die Frau in den literarischen Geschlechterbeziehungen Arthur Schnitzlers

Vanessa Trösch

Inhalt

1. Einleitung	Seite 4
2. Die Frau im Fin de siècle	Seite 9
2.1 Frauenbewegung und Misogynie	Seite 11
2.1.1 Richard von Krafft-Ebing	Seite 14
2.1.2 Otto Weininger	Seite 17
2.1.3 Sigmund Freud	Seite 20
2.1.4 Arthur Schnitzler	Seite 22
2.2 Frauentypen in der Literatur des Fin de siècle	Seite 24
2.2.1 Femme fatale	Seite 25
2.2.2 Femme fragile	Seite 28
3. Die Frau in den literarischen Geschlechterbeziehungen Arthur Schnitzlers	Seite 30
3.1 Das süße Mädel	Seite 32
3.1.1 Das erfahrene süße Mädel	Seite 35
3.1.1.1 Cora (Anatol)	Seite 36
3.1.1.2 Mizi Schlager (Liebelei)	Seite 37
3.1.1.3 Marie (Reigen)	Seite 40
3.1.1.4 Das süße Mädel (Reigen)	Seite 42
3.1.2 Das naive süße Mädel	Seite 46
3.1.2.1 Fritzi (Anatol, Nachlass)	Seite 47
3.1.2.2 Christine Weiring (Liebelei)	Seite 48
3.1.3 Zwischenfazit	Seite 52
3.2 Das dämonische Weib	Seite 53
3.2.1 Gabriele (Anatol)	Seite 55
3.2.2 Else (Anatol)	Seite 56
3.2.3 Emma (Reigen)	Seite 58
3.2.4 Amalia (Casanovas Heimfahrt)	Seite 63
3.2.5 Albertine (Traumnovelle)	Seite 64
3.2.6 Zwischenfazit	Seite 67
3.3 Die Künstlerin	Seite 67
3.3.1 Bianca (Anatol)	Seite 68
3.3.2 Annie (Anatol)	Seite 70
3.3.3 Ilona (Anatol)	Seite 71
3.3.4 Die Schauspielerin (Reigen)	Seite 73
3.3.5 Zwischenfazit	Seite 76
3.4 Die Dirne	Seite 77
3.4.1 Emilie (Anatol)	Seite 77
3.4.2 Leocadia (Reigen)	Seite 79
3.4.3 Mizzi (Traumnovelle)	Seite 80
3.4.4 Zwischenfazit	Seite 81

3.5 Die Emanzipierte	Seite 82
3.5.1 Marcolina (Casanovas Heimfahrt)	Seite 82
3.5.2 Therese (Therese. Chronik eines Frauenlebens)	Seite 86
3.5.3 Zwischenfazit	Seite 91
3.6 Else (Fräulein Else)	Seite 92
4. Zusammenfassung und Fazit	Seite 99
5. Literaturverzeichnis	Seite 105

Einleitung

Sprachkritik und Bewusstseinskrise, Antisemitismus und Moderne, Medizin und Literatur: das sind nur einige der Zeiterscheinungen, mit denen sich der Arzt und Literat Arthur Schnitzler in seiner Gegenwart konfrontiert sieht.¹ Das Ende des 19. Jahrhunderts ist nicht nur von „Zukunftsangst, [einem] Endzeitgefühl und Weltschmerz“ geprägt; auch „Aufbruchsstimmung und Euphorie“ gehören zu den wesentlichen Merkmalen dieser Epoche.² Eine einheitliche Definition kann für das Fin de siècle aber nicht gegeben werden. Wunberg hält fest, dass die „sukzessive Auflösung stabiler Systeme (...) die zentrale Erfahrung des Jahrhundertendes ist.“³

Die Zeit um 1900 zeichnet sich vor allem dadurch aus, dass die junge Generation sich vehement gegen „die tradierte öffentliche und private Moral der Vätergeneration“ richtet. Georgette Boner spricht in diesem Zusammenhang von einer „Tradition der Traditionsverneinung.“⁴ Allerdings muss beobachtet werden, dass eben diese „Neuerer auf den Gebieten der Kunst, Literatur und Wissenschaft zugleich ganz und gar bürgerliche Verhaltens- und Lebensweisen entwickelten und bewahrten.“⁵ Euphorie trifft auf Unsicherheit.

Der Aufbruch in die Moderne mit ihren naturwissenschaftlich-technischen Errungenschaften, der Industrialisierung, ihren Entdeckungen und Erfindungen, den kulturellen Revolutionen und der Umwälzung von Raum und Zeit erzeugt nicht nur einen Rausch von Begeisterung über die Innovationen, sondern ebenso eine bislang ungekannte Angst vor dem Verlust von Kontrolle. Die Umbrüche wirken sich auf die sozialen und politischen Strukturen aus, auf die Geschlechterbeziehungen und die Lebenswelt, auf die Wahrnehmung und die Verhaltensorientierung.⁶

Eine der größten Verwirrungen der Jahrhundertwende ist die Weiblichkeit. All die nun unbekannteren und beunruhigenden Merkmale der Modernisierung, wie „Undefinierbarkeit, Inkohärenz [und] Irrationalität“ werden prompt mit dem

¹ Für umfangreiche Informationen zur Epoche siehe Wunberg, Gotthart (Hrsg.): Die Wiener Moderne. Literatur, Kunst und Musik zwischen 1890 und 1910. Reclam, Stuttgart 2000.

² Vgl. Susanne Mildner: Konstruktionen der Femme fatale. Die Lulu-Figur bei Wedekind und Pabst. Peter Lang, Frankfurt am Main 2007, S. 25.

³ Vgl. Gotthart Wunberg: Fin de siècle in Wien. Zum bewußtseinsgeschichtlichen Horizont von Schnitzlers Zeitgenossenschaft. In: Arnold, Heinz Ludwig (Hrsg.): Text+Kritik. Zeitschrift für Literatur. Heft 138/139, 1998, S. 7.

⁴ Vgl. Georgette Boner: Arthur Schnitzlers Frauengestalten. Diss. Winterthur, Zürich 1930, S. 5.

⁵ Vgl. Franz X. Eder: „Diese Theorie ist sehr delikant...“. Zur Sexualisierung der „Wiener Moderne“. In: Nautz, Jürgen; Vahrenkamp, Richard (Hrsg.): Die Wiener Jahrhundertwende. Einflüsse, Umwelt, Wirkungen. Böhlau, Wien, Köln, Graz 1993, S. 162.

⁶ Franziska Lamott: Die vermessene Frau. Hysterien um 1900. Wilhelm Fink Verlag, München 2001, S. 18f.

Weiblichen gleichgesetzt und als deren „Repräsentanzen“ aufgefasst.⁷ Die radikale Modernisierung führt also zu einer „Krise“, die „bevorzugt innerhalb des überdeterminierten Geschlechterdiskurses (...) thematisiert und bearbeitet“ wird.⁸ Die Zeit um 1900 ist geprägt von der „Überzeugung von der Dominanz des Mannes in der Gesellschaft.“⁹ Dementsprechend ist er es, der über die Frau bestimmt und ihren „ideellen Rang und die soziale Position“, die sie innehat, festlegt.¹⁰ Die junge Frau mutiert zur Ware. Sie ist abhängig vom Mann und muss ihre Tugend wahren, denn ein „vorzeitiger Verlust der Jungfräulichkeit läßt [sic!] ihre Chance auf dem Heiratsmarkt wesentlich sinken.“¹¹ Auch der Verlust ihrer Ehre geht mit einem vorehelichen intimen Kontakt einher, insbesondere wenn daraus ein Kind entsteht. Die junge Frau kann ihre Ehre nur dann zurückgewinnen, wenn sie vom Kindsvater geheiratet wird. Ihre Ehre und ihr Ansehen hängen also direkt mit der Verbindung zum Mann zusammen.¹² Der Mann allerdings misst an sich selbst mit einem komplett anderen Maß:

Selbstverständlich nahmen sie [die Männer] sich das Recht, voreheliche Affären zu haben und ihrer Sexualität freien Lauf zu lassen. Ihrer Ehre war das keineswegs abträglich; vielmehr stieg das Ansehen eines jungen Mannes unter seinen sozialen *peers* mit der Zahl seiner ‚Eroberungen‘. Allerdings neigten gerade bürgerliche Männer schon aus wohlverstandener langfristiger Interesse dazu, solche ‚Beutezüge‘ außerhalb der eigenen Kreise zu tätigen. Lieber hielten sie sich an junge Frauen aus unteren Sozialschichten, die von vornherein nicht als Heiratspartnerinnen in Betracht kamen, oder an verheiratete Damen, bei denen der prickelnde Reiz zwischenmenschlicher Konkurrenz das Vergnügen des Verbotenen noch steigerte.¹³

An dieser Stelle tritt Schnitzler auf, denn mit seinen Geschichten von den ‚süßen Mädeln‘ aus der Vorstadt und den mondänen Frauen, die ihre Gatten betrügen, bringt er seinen Zeitgeist aufs Papier und beschreibt somit ein Stück Realität. Er kritisiert die Tatsache, dass Frauen nur über ihr sexuelles Verhalten bewertet werden und „ihre soziale Geltung (...) am seidenen Faden sexueller Integrität“ hängt und somit keinen Raum für weiblichen Charakter und Individualität lässt.¹⁴ Er macht „die Problematik der weiblichen Ichfindung in einer männlichen

⁷ Vgl. Lamott: Die vermessene Frau, S. 19.

⁸ Vgl. Franziska Schößler: Einführung in die Gender Studies. Akademie Verlag, Berlin 2008, S. 37.

⁹ Vgl. Nike Wagner: Geist und Geschlecht. Karl Kraus und die Erotik der Wiener Moderne. Suhrkamp, Frankfurt am Main 1982, S. 12.

¹⁰ Vgl. Wagner: Geist und Geschlecht, S. 12.

¹¹ Vgl. Wagner: Geist und Geschlecht, S. 115.

¹² Vgl. Frevert: Mann und Weib, und Weib und Mann, S. 202.

¹³ Frevert: Mann und Weib, und Weib und Mann, S. 208.

¹⁴ Vgl. Frevert: Mann und Weib, und Weib und Mann, S. 219.

Gesellschaftsordnung“ transparent.¹⁵ Die Frage Theodors in der Liebelei, könnte somit auch von Schnitzler selbst an seine Gesellschaft gerichtet sein: „Die Weiber sind ja so glücklich in ihrer Menschlichkeit – was zwingt uns denn, sie um jeden Preis zu Dämonen oder zu Engeln zu machen?“¹⁶

Schnitzler lebt und arbeitet in einem Wien, das „die Vermittlung, Vertauschung und Verwischung der Gegensätze (...) bevorzugt und propagiert“.¹⁷ Allerdings liegt sein Interesse nicht in der Politik; es ist die Psychologie, die ihn reizt.¹⁸ Er will darstellen, wie sich Menschen innerhalb einer Gesellschaft verhalten, die ihnen Zwänge auferlegt und Verhaltensmuster diktiert. Keine beliebige, sondern die Gesellschaft um 1900 ist der Schauplatz seiner Werke und bleibt dies auch in der Zeit nach dem Ersten Weltkrieg. Auf Wien konzentriert sich der Großteil seines Schaffens und auch er selbst hat die Stadt, abgesehen von einigen Reisen, nie verlassen. Was Schnitzler in Wien beobachtet sind Typen. Typen, die von der Gesellschaft gezwungen werden in ihren Rollen zu verharren und aus den vorgefertigten Mustern nicht auszubrechen, vorausgesetzt sie wollen in ebendieser Gemeinschaft verbleiben.¹⁹ Ein wichtiger Typus, der in Schnitzlers Werken auftritt, ist der des impressionistischen Menschen; eines Menschen, der sich immer wieder neu erfindet, ein Wesen seiner „zahllosen flüchtigen Empfindungen und Stimmungen“, also Wesen des Augenblicks ist.²⁰ Kennzeichnend für diesen impressionistischen Typus ist eine Einsamkeit, die nicht überwunden werden kann.²¹ Insbesondere aber die Stilisierung der Frau beschäftigt Schnitzler und somit kommt auch er an einem der großen Themen seiner Zeit nicht vorüber. Liebe und Erotik gehören zu den Grundmotiven seines literarischen Werks.²²

Die Frau ist es also, die auch im Fokus dieser Arbeit steht. Da Schnitzler sich an der realen Frau seiner Zeit orientiert, ist es unumgänglich mit einer Beschreibung der Situation der Frauen um 1900 in die Arbeit einzuleiten. Ein wichtiger Stichpunkt ist in diesem Zusammenhang die herrschende Frauenbewegung,

¹⁵ Vgl. Barbara Gutt: Emanzipation bei Arthur Schnitzler. Volker Spiess, Berlin 1978, S. 30.

¹⁶ Arthur Schnitzler: Reigen. Liebelei. Fischer, Frankfurt am Main 2004, S. 10.

¹⁷ Vgl. Wagner: Geist und Geschlecht, S. 207.

¹⁸ Vgl. Hartmut Scheible: Arthur Schnitzler. Figur – Situation – Gestalt. In: Scheible, Hartmut (Hrsg.): Arthur Schnitzler in neuer Sicht. Wilhelm Fink Verlag, München 1981, S. 13.

¹⁹ Vgl. Reinhard Urbach: Arthur Schnitzler. Friedrich Verlag, Hannover 1968, S. 17-20.

²⁰ Vgl. Rolf Allerdissen: Arthur Schnitzler. Impressionistisches Rollenspiel und skeptischer Moralismus in seinen Erzählungen. Bouvier Verlag, Bonn 1985, S. 4.

²¹ Vgl. Allerdissen: Arthur Schnitzler. Impressionistisches Rollenspiel und skeptischer Moralismus in seinen Erzählungen, S. 6.

²² Vgl. Christa Melchinger: Illusion und Wirklichkeit im dramatischen Werk Arthur Schnitzlers. Diss. Carl Winter Universitätsverlag, Heidelberg 1968, S. 81;86.

welche auf misogynen Gedankengut trifft. Stellvertretend für die Misogynie um die Jahrhundertwende werden in dieser Abhandlung Richard von Krafft-Ebing, der von Schnitzler selbst gelesen wurde, Otto Weininger, repräsentativ für das Gedankengut einer ganzen Generation und Sigmund Freud, Schnitzlers vermeintlicher Doppelgänger, Erwähnung finden. Wie stellen diese drei Theoretiker Weiblichkeit dar und wie wird auf die Emanzipationsbestrebungen der Frauen reagiert? Wichtig ist in diesem Zusammenhang auch die Frage, wie Schnitzler selbst, verglichen mit den eben genannten Sexualtheoretikern, zu bewerten ist.

Natürlich darf auch der literarische Umgang mit der Weiblichkeit nicht ungenannt bleiben, steht die Literatur doch im Zentrum dieser Arbeit. Als Reaktion auf die Emanzipationsbestrebungen der Frauen bilden sich in der Literatur um 1900 vorrangig zwei Weiblichkeitsmodelle aus. Die ‚Femme fatale‘ und die ‚Femme fragile‘ dominieren die Literatur und spiegeln die männliche Unsicherheit im Bezug auf weibliche Sexualität wider. Obwohl es um die Jahrhundertwende noch andere Weiblichkeitsmodelle gibt, muss ich mich im Rahmen dieser Arbeit auf die zwei vorherrschenden Entwürfe konzentrieren, da weitere Ausführungen zu diesem Thema zu weitreichend wären.

Ich frage mich, wie die von Schnitzler präsentierten Frauenfiguren in diesem Zusammenhang zu bewerten sind? Präsentiert er Verwandte oder Gegenpole der ‚Femme fatale‘ und ‚Femme fragile‘ oder kann eine solch strikte Trennung gar nicht vorgenommen werden? Um diese Fragen zu beantworten, konzentriere ich mich auf sieben Texte seines Gesamtwerkes. Gattungsübergreifend stehen die präsentierten Frauenfiguren in *Anatol* (1893), *Liebelei* (1895), *Reigen* (1896/97), *Casanovas Heimfahrt* (1917), *Fräulein Else* (1924), *Traumnovelle* (1926) und *Therese. Chronik eines Frauenlebens*. (1928) im Fokus der Betrachtungen. Mit diesen Texten gelingt es einen Abriss über sein Gesamtwerk zu zeichnen und somit auch mögliche Veränderungen in der Darstellung des Weiblichen zu erfassen.

Dabei sollen nicht die einzelnen Texte chronologisch bearbeitet werden, sondern es wird eine Unterscheidung nach dominanten Frauentypen unternommen. Die Wesensmerkmale der ‚süßen Mädels‘, ‚dämonischen Weiber‘, Künstlerinnen, Dirnen und emanzipierten Frauen sollen herausgearbeitet und gegenübergestellt werden. Weniger hervorstechende Typen wie beispielsweise das ‚brave Mädchen

aus gutem Hause‘ werden zwar kurze Erwähnung finden, aber keiner gesonderten Betrachtung unterzogen, da sie im Gesamtwerk eher Randtypen repräsentieren. Die zentrale Frage dieser Arbeit ist nun, ob Schnitzler mit seinen Frauenfiguren Typen der Literatur der Wiener Moderne zeichnet, oder, ob er sich in dieser Hinsicht von seinen Zeitgenossen unterscheidet. In diesem Zusammenhang ist auch die Frage nach einer möglichen Entwicklung des Autors in Bezug auf sein dargestelltes Frauenbild interessant. Präsentiert Schnitzler die Frau in seiner frühen Schaffensperiode anders als in den Jahren nach der Jahrhundertwende?

Maßgeblich für diese Untersuchung sind die Arbeiten von Barbara Gutt, Rania El Wardy, Jürg Scheuzger, Willa Elizabeth Schmidt, sowie der Aufsatz von Julia Mihajlovic, die sich mit den Frauen und den Typenkonstellationen im Werk Arthur Schnitzlers befassen und diese Thematik von verschiedenen Standpunkten beleuchten. Sowohl der Aspekt der weiblichen Emanzipation als auch der Begriff der spielerischen Liebe sind essentiell zum Verständnis der in dieser Arbeit entwickelten Fragestellung.

Ist in dieser Abhandlung die Rede von Frauenbild, Frauentypus, Frauenfigur oder Weiblichkeitsentwurf, so werden diese Begriffe synonym verwendet und orientieren sich nicht an der Unterscheidung, die beispielsweise Stephanie Günther unternimmt.²³ Auch Geschlecht betrachte ich als Konstrukt und unterscheide also nicht zwischen Körpergeschlecht (sex) und sozialem Geschlecht (gender).²⁴ Ich untersuche die Texte hermeneutisch und beziehe mich dabei auch auf die kulturgeschichtlichen Strömungen, die Schnitzlers Werk beeinflussen, wobei die Ausbildung der einzelnen literarischen Typen im Vordergrund der Betrachtungen steht und nicht deren historische Realität. Die Diskursanalyse nach Foucault spielt für meine Betrachtung ebenfalls eine große Rolle, da die Frauenfiguren Schnitzlers Kritik am männlichen Diskurs um 1900 üben, der insbesondere in Kapitel zwei erläutert wird. Die von Schnitzler kreierte Frauenfiguren sind nicht ohne einen Blick auf die weibliche Realität des ausgehenden 19. Jahrhunderts zu fassen. Hiermit soll nun also begonnen werden.

²³ Vgl. Stephanie Günther: Weiblichkeitsentwürfe des Fin de Siècle. Berliner Autorinnen: Alice Berend, Margarete Böhme, Clara Viebig. Bouvier, Bonn 2007, S. 59f.

²⁴ Vgl. Frevert: Mann und Weib, und Weib und Mann, S. 14.

2. Die Frau im Fin de siècle

Die Zeit der Wiener Moderne, also die Jahre von 1890 bis 1910, ist geprägt von Geschlechterkämpfen. Die Industrialisierung ermöglicht nun auch den Frauen den Schritt ins Erwerbsleben; eine Tatsache, welcher der Großteil der männlichen Bevölkerung mit Skepsis und vor allem mit resolutem Widerstand begegnet.²⁵ Der Mann ist es seit jeher gewohnt die dominante Rolle in der Gesellschaft inne zu haben.²⁶ Der Wirkungskreis der Frau hingegen soll sich auch zukünftig auf die Familie beschränken.²⁷ Nur innerhalb der Familie ist der Frau Sicherheit geboten, hier kann sie ihren Rollen als Mutter und Ehefrau gerecht werden. Wird sie nicht Teil dieser für sie identitätsstiftenden Institution, gibt es für sie „keine Normalität“. Als Unverheiratete bleibt ihr nur das Los der ewigen Jungfräulichkeit oder das der Prostitution.²⁸ „Die einzige Möglichkeit für die Frau zur Triebbefriedigung (und Kinderaufzucht) innerhalb der Gesellschaft bietet die bürgerliche Ehe.“²⁹

Lediglich Frauen aus „einer sozial gehobenen Schicht (...), die eine zumindest ansatzweise aufgeklärte Erziehung zum selbstständigen Denken und Handeln erfahren haben“, haben die Möglichkeit fragmentarisch emanzipiert und unabhängig vom Mann zu leben.³⁰ Ausschließlich diese Frauen können eine potentielle finanzielle Unabhängigkeit durch Erbschaft oder Berufstätigkeit erlangen; Frauen aus niederen Schichten, aus unvernünftigen und weniger aufgeklärten Familien bleibt diese Option verschlossen.³¹

Ein wichtiger Faktor zur Beschreibung des weiblichen Alltags um 1900 ist die herrschende „Doppelmoral“ zu dieser Zeit. Frauen sehen sich mit sexuellen Einschränkungen und Sanktionen konfrontiert, die dem männlichen Teil der Gesellschaft nicht auferlegt werden. Männer können sich „sexuelle Freiheiten“ erlauben, die den Frauen verwehrt bleiben.³²

Diese Ambivalenz zeigt sich auch in dem Zugang zur Bildung, welcher den

²⁵ Vgl. Eda Sagarra: Einleitung: Die Frauen in der Wiener Moderne im Zeitkontext. In: Brix, Emil; Fischer, Lisa (Hrsg.): Die Frauen in der Wiener Moderne. Verlag für Geschichte und Politik. München, Oldenburg, 1997, S. 12.

²⁶ Vgl. Wagner: Geist und Geschlecht, S. 12.

²⁷ Vgl. Wagner: Geist und Geschlecht, S. 13.

²⁸ Ebd.

²⁹ Vgl. Gutt: Emanzipation bei Arthur Schnitzler, S. 21.

³⁰ Vgl. Gutt: Emanzipation bei Arthur Schnitzler, S. 23.

³¹ Ebd.

³² Vgl. Karin Jusek: Entmystifizierung des Körpers? Feministinnen im sexuellen Diskurs der Moderne. In: Brix, Emil; Fischer, Lisa (Hrsg.): Die Frauen in der Wiener Moderne. Verlag für Geschichte und Politik. München, Oldenburg, 1997, S. 121f.

Frauen auf beispielsweise universitärer Ebene vorenthalten wird. Zwar ist es die allgemeine Auffassung, dass ein möglichst großer Teil der Bevölkerung an den neuen Errungenschaften teilhaben und sich das damit zusammenhängende Wissen zu eigen machen soll; die Rolle der Frau in dieser Hinsicht aber ist stark eingeschränkt, da diesem Bild von Weiblichkeit der traditionelle Entwurf „von Frau und Familie“ gegenübersteht.³³ Carola Hilmes stellt heraus, dass die Rolle der Frau in der Gesellschaft als Mutter, Ehe- und Hausfrau auf das Ende des 18. Jahrhunderts zurückgeht. Gestärkt wird diese eingeschränkte Funktion der Bürgerfrauen im 19. Jahrhundert dann unter anderem durch die Verwehrung des Zugangs zur Bildung.³⁴ Zwar propagierte die Literatur des 18. Jahrhunderts schon die Gleichberechtigung beider Geschlechter, im Fin de siècle allerdings muss diese moderne Sichtweise aufgegeben werden, um die „patriarchalische[r] Herrschaft“ nicht weiter zu gefährden und aber auch, um die „Minderwertigkeit des Weiblichen“ zu betonen.³⁵

Die Frau im 19. Jahrhundert muss nun zunehmend mit allgemeinen „Tugenderwartungen“ umgehen, die ihr auferlegt werden; zeitgleich allerdings beginnen sich die festen familiären und gesellschaftlichen Gefüge immer mehr aufzulösen. Ihre Rolle im Haushalt wird immer geringer, viele Aspekte der Erziehung werden nicht mehr von ihr selbst erledigt und zusätzlich ist es oft nötig, dass auch die Frau einen Beruf ausübt.³⁶ „Durch diese Veränderungen gerät der Typus der >>modernen<< – emanzipierten oder nervösen – Frau in ein prekäres Spannungsverhältnis zum traditionellen Weiblichkeitsbild der treusorgenden Gattin, Hausfrau und Mutter.“³⁷

Hermann Bahr erkennt die „Doppeldeutigkeit der Frau“ als elementares Problem seiner Gesellschaft. Sie ist nicht nur „Geschlechtswesen“, also von einem sexuell anziehendem Charakter, sondern auch Mutter und somit in gewisser Art und Weise geheiligt.³⁸ Als Trägerin dieser antagonistischen Wesensmerkmale ruft sie

³³ Vgl. Waltraud Heindl: Frauenbild und Frauenbildung in der Wiener Moderne. In: Brix, Emil; Fischer, Lisa (Hrsg.): Die Frauen in der Wiener Moderne. Verlag für Geschichte und Politik. München, Oldenburg, 1997, S. 22.

³⁴ Vgl. Carola Hilmes: Die Femme fatale. Ein Weiblichkeitstypus in der nachromantischen Literatur. Metzler, Stuttgart 1990, S. 51.

³⁵ Vgl. Hilmes: Die Femme fatale, S. 53.

³⁶ Ebd.

³⁷ Hilmes: Die Femme fatale, S. 54.

³⁸ Vgl. Wagner: Geist und Geschlecht, S. 146.

„eine erotische Verwirrung unter den Männern“ hervor.³⁹ Sie „ist das Sinnbild der Vereinbarkeit des Unvereinbaren; sie ist das Begehrenswerteste und das Verbotenste in einer Person. Das ungewisse Schillern zwischen prostituierbarem Lustobjekt und mütterlicher Unantastbarkeit (...)“.⁴⁰ Da die erotisch geladenen Weiblichkeitsbilder um 1900 kein Pendant für die Mutter finden, verliert diese ihre Sexualität schließlich vollständig.⁴¹

Auch die nun keimende Mobilität der Frauen wird mit Argwohn betrachtet. Insbesondere Wien und Berlin sind beliebte Ziele für die weibliche Bevölkerung, da sich ihnen hier gute Chancen auf dem Arbeitsmarkt bieten und Wien als „Stadt der Unterhaltung, als Mode- und Luxuszentrum, vergleichend mit Paris“ eine besondere Anziehungskraft auf viele Frauen ausübt.⁴²

2.1 Frauenbewegung und Misogynie

In Österreich kommt es später als in Deutschland oder England zu Frauenbewegungen. Als eine der Vorreiterinnen muss definitiv Adelheid Popp genannt werden, die mit ihrer „*Arbeiterinnen-Zeitung*“ für Gleichberechtigung kämpft.⁴³ Wichtig ist es ihr, die Frauen ein Stück näher an das Recht auf Arbeit zu bringen und auch deren „freie Entfaltung in Familie und Öffentlichkeit“ als essentielle Bereiche weiblichen Lebens in den Fokus der Betrachtungen zu rücken.⁴⁴ In diesem Zusammenhang ist auch der *Allgemeine Österreichische Frauenverein* von Bedeutung, welcher von Auguste Fickert und Rosa Mayreder geleitet wird. Der Verein präsentiert sich als „reformistisch, fortschrittlich und evolutionär gesinnt“.⁴⁵

Zeitgleich mit dem Ruf der Frauen nach Gleichberechtigung entwickelt sich „in ganz Europa ein sexueller Diskurs“, in dessen Zentrum die Frau als zu erforschendes Wesen steht.⁴⁶ Sowohl die Medizin als auch die Psychologie beschäftigen sich nun verstärkt mit der menschlichen Sexualität. Die Frau, insbesondere auch die weiblichen Emotionen, sind schwierig zu erfassen und zu

³⁹ Vgl. Wagner: Geist und Geschlecht, S. 146.

⁴⁰ Wagner: Geist und Geschlecht, S. 146.

⁴¹ Vgl. Hans Richard Brittnacher: Erschöpfung und Gewalt. Opferphantasien in der Literatur des Fin de siècle. Böhlau, Köln, Weimar, Wien 2001, S. 214.

⁴² Vgl. Sagarra: Einleitung, S. 15.

⁴³ Vgl. Wagner: Geist und Geschlecht, S. 86.

⁴⁴ Ebd.

⁴⁵ Vgl. Wagner: Geist und Geschlecht, S. 87.

⁴⁶ Vgl. Jušek: Entmystifizierung des Körpers?, S. 112.

kategorisieren, denn die Frau ist nicht nur sich selbst fremd, sondern insbesondere auch dem Mann ein Mysterium.⁴⁷ Aus dieser Problematik entwickelt sich eine Tendenz, die zur „Dämonisierung der Frau [führt], die als das schlechthin Andere begriffen“ wird.⁴⁸ Hieran lässt sich gut erkennen, dass eine

Feindseligkeit gegenüber Frauen (...) häufig verbunden [ist] mit einer ambivalenten Einstellung zur Sexualität. Die Verbindung von Erotik, Schmerz und Tod sowie der Glaube, daß [sic!] sexuelle Beziehungen notwendigerweise eine gefährliche Unterwerfung nach sich ziehen mußten [sic!], konnte durch das ganze 19. Jahrhundert hindurch verfolgt werden.⁴⁹

Die „Mythisierung bzw. Stigmatisierung von Weiblichkeit“ findet exemplarischen Ausdruck in dem Krankheitsbild der Hysterikerin.⁵⁰ Da die Hysterie als Krankheit nicht fest greifbar ist, wird sie zur „Projektionsfläche für Geschlechterfantasien“ mit der schauspielernden Frau⁵¹ im Fokus der Betrachtungen.⁵² Die verlogene, sexuelle Frau scheint im 19. Jahrhundert quasi prädestiniert für dieses verwirrende Krankheitsbild⁵³, welches sich dadurch auszeichnet, dass es unstet und stark veränderlich ist.⁵⁴ Auch ist es die Frau, die vornehmlich an hysterischen Zuständen leidet, da es ihre Geschlechtsorgane, vornehmlich die Gebärmutter, sind, die diese Krankheit fördern.⁵⁵ Die Hysterie wird zum Kennzeichen für die Unvereinbarkeit von männlich und weiblich zur Zeit der Jahrhundertwende. Sie übernimmt „die Funktion eines Containers, in dem die frei flottierenden, uneindeutigen und bedrohlichen Zeichen von Weiblichkeit aufgefangen werden und mittels medizinischer Klassifikation ihre bedrohliche Ambivalenz verlieren.“⁵⁶ In ihr äußert sich „das weibliche Aufbegehren“, das mit einer „Dezentrierung des Mannes“ einhergeht.⁵⁷ Im Rahmen der Hysterie gelingt es den unsicheren Männern jede anormale sexuelle Orientierung der Frau „vor dem Hintergrund der restriktiven Sexualmoral“ als krankhaft zu bewerten.⁵⁸ In diesem Zusammenhang spielt es keine Rolle, ob die Frau an einer übersteigerten,

⁴⁷ Vgl. Wagner: Geist und Geschlecht, S. 149.

⁴⁸ Vgl. Mildner: Konstruktionen der Femme fatale, S. 26.

⁴⁹ Hans-Joachim Schickedanz: Femme fatale. Ein Mythos wird entblättert. Harenberg, Dortmund 1983, S. 36.

⁵⁰ Vgl. Schöblier: Einführung in die Gender Studies, S. 37.

⁵¹ Hysterie wird oft als Inszenierung, also als Betrug, begriffen. Vgl. Hartmut Scheible: Liebe und Liberalismus. Über Arthur Schnitzler. Aisthesis Verlag, Bielefeld 1996, S. 64.

⁵² Vgl. Schöblier: Einführung in die Gender Studies, S. 38.

⁵³ Vgl. Schöblier: Einführung in die Gender Studies, S. 39.

⁵⁴ Vgl. Lamott: Die vermessene Frau, S. 79.

⁵⁵ Vgl. Silvia Kronberger: Die unerhörten Töchter. Fräulein Else und Elektra und die gesellschaftliche Funktion der Hysterie. Studien Verlag, Innsbruck 2002, S. 44.

⁵⁶ Lamott: Die vermessene Frau, S. 81.

⁵⁷ Vgl. Lamott: Die vermessene Frau, S. 65.

⁵⁸ Vgl. Lamott: Die vermessene Frau, S. 84.

nymphomanen Triebgier, oder an einer verkümmerten, frigiden Lust „leidet“. Die antagonistischen Orientierungen der vermeintlichen Hysterikerin sind simultan als symptomatisch für dieses Krankheitsbild zu werten.⁵⁹ Die Frau wird, und somit die Weiblichkeit selbst, über die „Hysterie pathologisiert.“⁶⁰

Nicht nur die begehrrliche Optik der Frau, sondern auch ihr aktives Streben nach Macht in Form der Emanzipationsbewegung, sind Faktoren, die dem Mann um die Jahrhundertwende Angst einflößen.⁶¹ Der Wunsch nach Veränderung und Mitbestimmung überträgt der Frau einen scheinbar männlichen Charakterzug. Diesem maskulinen Verhalten wird mit starker Vorsicht und Skepsis begegnet.⁶² Die Frauen verhalten sich plötzlich nicht mehr gemäß ihrer zugeordneten Rollen. Sie wollen sich von den Normen lösen und alte „Strukturen, in die Staat, Kirche und Familie sie zwangen“ hinter sich lassen, um sich eine individuelle Zukunft nach eigenen Maßstäben gestalten zu können.⁶³

Wichtig in diesem Zusammenhang ist auch das Konzept der „Neuen Frau“, welches als Gegenentwurf zum konventionellen Bild der Frau um die Jahrhundertwende betrachtet werden kann.⁶⁴ Die ‚neue Frau‘ versucht sich von den Fesseln der traditionellen Rollenerwartungen zu lösen und kämpft für mehr Selbstbestimmung.⁶⁵ Das Konzept dieser ‚neuen Frau‘ ist von enormer Bedeutung für „das bürgerliche Weiblichkeitsideal“. Im Gegensatz zu den literarischen Typen der Weiblichkeit, die im Folgenden noch näherer Betrachtung unterzogen werden, ist die „neue Frau“ nicht starr. Sie entwickelt sich und ist zukunftsweisend.⁶⁶

Solches Gebaren ist es, das ein Großteil der männlichen Bevölkerung schleunigst zu unterbinden sucht. Aus diesem Grund liegt viel Engagement in Texten, die „die Inferiorität der Frau gegenüber dem Mann (...) begründen und deren Funktionsbereich auf die Rolle der Gebärerin und Mutter (...) beschränken“ und festlegen wollen.⁶⁷ Misogynie gehört zum weiblichen Alltag und findet seinen populärsten Vertreter in Otto Weininger.⁶⁸ Aber auch viele andere Wissenschaftler, Psychologen und Ärzte, wie beispielsweise Richard von Krafft-Ebing und

⁵⁹ Vgl. Lamott: Die vermessene Frau, S. 86.

⁶⁰ Vgl. Schöblier: Einführung in die Gender Studies, S. 46.

⁶¹ Vgl. Mildner: Konstruktionen der Femme fatale, S. 28f.

⁶² Vgl. Mildner: Konstruktionen der Femme fatale, S. 29.

⁶³ Vgl. Mildner: Konstruktionen der Femme fatale, S. 33.

⁶⁴ Vgl. Günther: Weiblichkeitsentwürfe des Fin de Siècle, S. 117.

⁶⁵ Vgl. Günther: Weiblichkeitsentwürfe des Fin de Siècle, S. 117f.

⁶⁶ Vgl. Günther: Weiblichkeitsentwürfe des Fin de Siècle, S. 118f.

⁶⁷ Vgl. Günther: Weiblichkeitsentwürfe des Fin de Siècle, S. 129.

⁶⁸ Vgl. Günther: Weiblichkeitsentwürfe des Fin de Siècle, S. 130f.

Sigmund Freud äußern sich zur „Frauenfrage“⁶⁹. Da allein diese Thematik genug Stoff für eine unabhängige Betrachtung bietet, werden im Folgenden nur ausgewählte Theoretiker Erwähnung finden.

Es kann bis hierhin festgehalten werden, dass der Geschlechterkampf ein zentrales Thema des Fin de siècle darstellt.⁷⁰ „Es ist das Unbekannte, das Angst erweckt, und die Frau war nicht nur sich selbst, sondern vor allem dem Mann unbekannt. Um eine unbekannt Gefahr zu bannen, muß [sic!] man sie bekannt machen, sie definieren“.⁷¹ Die Frau unterliegt dem Mann als Resultat ihrer „ökonomischen Abhängigkeit“ von ihm. Von „ihrer biologischen und geistigen Minderwertigkeit“ gilt es zu überzeugen.⁷² „Die Frau ist das stumme Rätsel, über das allein der männliche Wissenschaftler Aussagen trifft“.⁷³ Im Folgenden versuchen sich daran Richard von Krafft-Ebing, Otto Weininger und Sigmund Freud.

2.1.1 Richard von Krafft-Ebing

Mit seiner Studie *Psychopathia sexualis* beeinflusst Richard von Krafft-Ebing „die Vorstellungen des Bürgertums von Moral und Sittsamkeit“ maßgeblich und stellt mit dem Text die „Grundlage bürgerlicher Sexualmoral“.⁷⁴

Nike Wagner stellt den Nervenarzt als den Vorreiter, im Bezug auf die „sexuelle Frage“ heraus. Dank seiner „klinisch forensischen Studie“, der *Psychopathia sexualis*, beginnen seine Zeitgenossen zunehmend damit, sich mit Sachverhalten rund um die menschliche Sexualität auseinander zu setzen.⁷⁵ Krafft-Ebing hat den Anspruch sich dem Thema „rein wissenschaftlich“ anzunähern.⁷⁶ Trotz dieses Vorsatzes gelingt es ihm nicht, sich in Bezug auf die „Frauenfrage“ von den klassischen Vorgaben abzugrenzen.⁷⁷

Der Arzt leitet seine Studie mit der These ein, dass die menschliche Fortpflanzung durch einen „Naturtrieb“ gesichert sei. In diesem Trieb gleichen die Menschen den Tieren, allerdings ist der Mensch in der Lage, und das unterscheidet ihn

⁶⁹ Vgl. Wagner: Geist und Geschlecht, S. 150.

⁷⁰ Vgl. Jacques Le Rider: Arthur Schnitzler oder Die Wiener Belle Èpoque. Passagen Verlag, Wien 2007, S. 107.

⁷¹ Wagner: Geist und Geschlecht, S. 149.

⁷² Vgl. Gutt: Emanzipation bei Arthur Schnitzler, S. 19.

⁷³ Vgl. Schößler: Einführung in die Gender Studies, S. 47.

⁷⁴ Vgl. Julia Mihajlovic: „Ich bin nicht geschaffen für eine bürgerliche Existenz“ – Frauenfiguren im Werk Arthur Schnitzlers. In: Schlicht, Corinna (Hrsg.): Geschlechterkonstruktionen. Frauen- und Männerbilder in Literatur und Film. Verlag Karl Maria Laufen, Oberhausen 2004, S. 118.

⁷⁵ Vgl. Wagner: Geist und Geschlecht, S. 74.

⁷⁶ Ebd.

⁷⁷ Vgl. Wagner: Geist und Geschlecht, S. 75.

wiederum vom Tier, „sich auf ein Höhe zu erheben, auf welcher der Naturtrieb ihn nicht mehr zum willenlosen Sklaven macht“. ⁷⁸ Durch moralische Gefühle wird der Naturtrieb letztlich „durchgeistigt“ und die menschlichen Beziehungen finden nicht mehr ausschließlich auf der Ebene der geschlechtlichen Lust statt; die Liebe nimmt ihren Einfluss auf Mann und Frau. ⁷⁹

Krafft-Ebing stellt auch die Bedeutung der Religion für die Geschlechterbeziehungen heraus. Die Verbindung zwischen Mann und Frau wird zu einer „religiös-sittlichen Institution“ erhoben, die eine „monogamische“ sein muss. ⁸⁰ Denn auch wenn sich die Natur mit der reinen Vermehrung zufrieden geben würde, „so kann ein Gemeinwesen (Familie oder Staat) nicht bestehen ohne Garantie, dass das Erzeugte physisch, moralisch und intellectuell [sic!] gedeihe“. ⁸¹

Die monogame Ehe ist also von großer Wichtigkeit.

Trotz aller Hülfen [sic!], die Religion, Gesetz, Erziehung und Sitte dem Culturmenschen [sic!] in der Zügelung seiner sinnlichen Triebe angedeihen lassen, läuft derselbe jederzeit Gefahr, von der lichten Höhe reiner und keuscher Liebe in den Sumpf gemeiner Wollust herabzusinken. ⁸²

Krafft-Ebing spricht in diesem Zusammenhang von einem „beständige[m] Kampf zwischen Naturtrieb und guter Sitte, zwischen Sinnlichkeit und Sittlichkeit“. ⁸³

Dieser Kampf sei insbesondere in großen Städten gut zu beobachten, denn dort befinden sich, so Krafft-Ebing, die „Brutstätten der Nervosität und entarteten Sinnlichkeit“. ⁸⁴ Im Gegensatz zur Landbevölkerung macht er deshalb bei den Mädchen, die in der Stadt leben auch eine sich um ein Jahr schneller ausführende Entwicklung aus. ⁸⁵

Im Folgenden geht Krafft-Ebing auf die Liebe ein und behauptet, dass alle Formen der platonischen Liebe „eine Selbsttäuschung“ seien. ⁸⁶ In der Beziehung zwischen den Geschlechtern spricht der Arzt dem Mann ein stärkeres „geschlechtliches Bedürfniss [sic!]“ zu als der Frau. Der Mann unterliegt einem „mächtigen Naturtrieb“. ⁸⁷ Die Frau hingegen, soweit sie eine „normale“

⁷⁸ Vgl. Richard von Krafft-Ebing: *Psychopathia sexualis. Eine klinisch-forensische Studie.* Verlag von Ferdinand Enke, Stuttgart 1892, S. 1.

⁷⁹ Vgl. Krafft-Ebing: *Psychopathia sexualis*, S. 3.

⁸⁰ Vgl. Krafft-Ebing: *Psychopathia sexualis*, S. 4f.

⁸¹ Vgl. Krafft-Ebing: *Psychopathia sexualis*, S. 5.

⁸² Krafft-Ebing: *Psychopathia sexualis*, S. 6.

⁸³ Vgl. Krafft-Ebing: *Psychopathia sexualis*, S. 6.

⁸⁴ Vgl. Krafft-Ebing: *Psychopathia sexualis*, S. 7.

⁸⁵ Vgl. Krafft-Ebing: *Psychopathia sexualis*, S. 23.

⁸⁶ Vgl. Krafft-Ebing: *Psychopathia sexualis*, S. 12f.

⁸⁷ Vgl. Krafft-Ebing: *Psychopathia sexualis*, S. 13f.

Entwicklung durchlaufen hat, verspürt im Vergleich dazu ein eher schwach ausgeprägtes „sinnliches Verlangen“.⁸⁸ Passivität liegt in der Natur der Frau. Ihr Fokus liegt auf der Liebe und nicht auf der Sexualität. Ist sie einmal Mutter geworden, verschiebt sich ihre Priorität vom Mann auf das Kind. Sie liebt in erster Linie den Vater ihres Kindes, während der Mann vordergründig seine Frau und nicht die Mutter seiner Nachkommen begehrt. Die Frau ist, verglichen mit dem Mann, eher Anhängerin einer „geistige[n] als [einer] sinnliche[n]“ Liebe.⁸⁹ In diese Argumentationsstruktur fügt sich die Frau als monogames, der Mann als polygames Wesen.⁹⁰ Aus diesen Gründen muss eine Frau, welche die Ehe bricht, so Krafft-Ebing weiter, härter bestraft werden als ein Mann, der sich des gleichen Vergehens schuldig macht, denn die Frau wird durch den Ehebruch „moralisch“ verwerflich. Ihr bietet vieles in ihrem Umfeld „Schutz“ vor einer solchen Handlung. Der Mann hingegen kann diese Auflage schwerer erfüllen.⁹¹ „Da dem Manne durch die Natur die Rolle des aggressiven Theils [sic!] im sexuellen Leben zufällt, läuft er Gefahr, die Gränzen [sic!], welche ihm Sitte und Gesetz gezogen haben, zu überschreiten“.⁹² Wie Ute Frevert aufzeigt, ist diese Ansicht nicht nur bei Krafft-Ebing zu finden, sondern ein allgemeines Phänomen seiner Zeit, welches als ungeschriebenes Tugendgesetz Gültigkeit besaß:

Die Frau verlor ihre Ehre durch einen Ehebruch, der Mann nicht. Zugleich aber verletzte ihr Ehebruch seine Ehre, während sein Ehebruch der ihren nichts anhaben konnte. *Ihr* Ehebruch bewirkte demnach eine doppelte Ehrverletzung; er beschädigte oder zerstörte die soziale Identität zweier Personen, wogegen *sein* Ehebruch diese Identität vollkommen unberührt ließ.⁹³

Von der Frau wird Keuschheit erwartet. Auch vor der Ehe hat sie sich sittsam zu verhalten, um irgendwann ihr vermeintliches Ziel und Ideal - die Ehe - zu erreichen. Krafft-Ebing hält fest, dass „auf der Culturhöhe [sic!] des heutigen gesellschaftlichen Lebens (...) eine socialen [sic!] sittlichen Interessen dienende sexuelle Stellung des Weibes nur als Ehefrau denkbar“ ist.⁹⁴

Auch mit dem Thema der hysterischen Frau beschäftigt sich Krafft-Ebing im Rahmen seiner klinisch-forensischen Studie. Er sieht eine Verbindung zu einem

⁸⁸ Vgl. Krafft-Ebing: *Psychopathia sexualis*, S. 14.

⁸⁹ Ebd.

⁹⁰ Ebd.

⁹¹ Vgl. Krafft-Ebing: *Psychopathia sexualis*, S. 15.

⁹² Krafft-Ebing: *Psychopathia sexualis*, S. 15.

⁹³ Ute Frevert: *Mann und Weib, und Weib und Mann. Geschlechter-Differenzen in der Moderne*. Beck, München 1995, S. 184.

⁹⁴ Vgl. Krafft-Ebing: *Psychopathia sexualis*, S. 15.

„krankhaft erregt[em]“ Geschlechtsleben und sieht Formen des Hysterischen in „Onanie, Nacktgehen im Zimmer, Sichsalben mit Urin und anderen unsauberen Stoffen, Anlegen von Männerkleidern u. s. w.“.⁹⁵

In *Psychopathia sexualis* distanziert sich Krafft-Ebing von „jene[n] sexuellen Zustände[n], wie beispielsweise dem „Phallus- und Priapuskult der Athener und Babylonier“.⁹⁶ Nur sieben Jahre nach Erscheinung seiner Studie, veröffentlicht Otto Weininger *Geschlecht und Charakter*, eine prinzipielle Untersuchung, wie er sie nennt und stellt hier unter anderem den Phallus in den Mittelpunkt seiner Betrachtungen.

2.1.2 Otto Weininger

Mit seiner Untersuchung über die Geschlechterverhältnisse findet der junge Philosoph Otto Weininger viele Sympathisanten. Er ist „typische[r] Vertreter pseudo- und populärwissenschaftlicher Geschlechtertheorien zur Zeit des Fin de Siècle“.⁹⁷

Weininger geht von einer natürlichen Bisexualität des Mannes und der Frau⁹⁸ aus. Beide Geschlechter vereinen sowohl männliche, als auch weibliche Wesenszüge, sowie auch einige optische Merkmale. Er begründet seine Annahmen auf der Tatsache, dass Embryonen im Mutterleib bis zur fünften Woche nicht geschlechtlich voneinander zu unterscheiden sind. Deshalb findet sich von Beginn an, so Weininger, Weibliches im Mann und Männliches in der Frau.⁹⁹ Diese These erleichtert die Handhabung bestimmter Verhaltensweisen enorm, denn ein Charakter kann nun nicht mehr als durchweg männlich oder weiblich begriffen werden. Somit ist es möglich, bestimmte Handlungen einer Person entweder nur dem männlichen Teil seines Charakters, oder eben dem weiblichen Anteil zuzuschreiben.¹⁰⁰ Diese „Erkenntnis“ hilft Weininger auch bei der Beantwortung der „Frauenfrage“, welcher er sein Werk widmet.¹⁰¹

Im Zusammenhang mit der „Frauenfrage“ stößt er unumgänglich auf das

⁹⁵ Vgl. Krafft-Ebing: *Psychopathia sexualis*, S. 373f.

⁹⁶ Vgl. Krafft-Ebing: *Psychopathia sexualis*, S. 6.

⁹⁷ Vgl. Günther: *Weiblichkeitsentwürfe des Fin de Siècle*, S.133.

⁹⁸ Weininger spricht hauptsächlich vom Weib, nimmt aber keine Abgrenzung der Termini Frau und Weib vor. Wenn im Folgenden also von der Frau gesprochen wird, dann darf darin kein anderer Bedeutungshintergrund gesucht werden.

⁹⁹ Vgl. Otto Weininger: *Geschlecht und Charakter*. Eine prinzipielle Untersuchung. Matthes und Seitz Verlag, München 1997, S. 7-10.

¹⁰⁰ Vgl. Weininger: *Geschlecht und Charakter*, S. 63.

¹⁰¹ Vgl. Weininger: *Geschlecht und Charakter*, S. 79.

„Problem“ der weiblichen Emanzipationsbestrebungen. Diese Anstrengungen kann Weininger nun mühelos mit dem männlichen Anteil der Frau erklären, denn „Emanzipationsbedürfnis und Emanzipationsfähigkeit einer Frau [sind] nur in dem Anteil an M begründet (...), den sie hat“.¹⁰² Generell will die Frau keine Gleichberechtigung, sondern sie strebt danach, mit dem Mann identisch zu werden. Ihre Ziele sind es, sich seiner „geistigen und moralischen Freiheit, (...) seinen Interessen und seiner Schaffenskraft“ anzunähern. Zweifellos ist dies, laut Weininger, eine Utopie, denn die Frau verfügt über kein eigenes Emanzipationsbedürfnis, abgesehen von der Tatsache, dass sie zu solchen Bestrebungen eigens nicht fähig ist. Dementsprechend ist alles Emanzipierte in der Frau gänzlich männlich und jede emanzipierte weibliche Persönlichkeit ist augenscheinlich stark maskulin geprägt.¹⁰³ Um dies noch enger zu fassen, behauptet Weininger schließlich, dass es in der Frau „nur der Mann (...) ist (...), der sich emanzipieren will“.¹⁰⁴ Diese Theorie führt ihn zu dem Schluss, dass es die Frau ist, die sich selbst bei ihrer Emanzipation im Wege steht.¹⁰⁵

Im Folgenden ist der Tenor des Textes nicht weniger misogyn. Weininger degradiert die Frau zu einem rein sexuellen Wesen.¹⁰⁶ Sie benötigt nichts, als ihre Rolle der Frau und Mutter, denn mit Mann und Kind ist ihr Wesen gänzlich ausgefüllt. Jegliches Interesse für Themen, die über diesen ihren natürlichen Status hinausgehen, ist nur vorgetäuscht und soll ihr lediglich dazu dienen, den geliebten Mann zu erfreuen oder eben diesen zu umgarnen. Der Mann hingegen, so Weininger weiter, beschäftigt sich mit vielen anderen Themen. Zu seinen Interessen gehören beispielsweise die Bereiche der Politik und Wissenschaft, die der Frau gänzlich verborgen bleiben.¹⁰⁷ Da die Interessensgebiete der Frau also stark beschränkt sind, erscheint es nur logisch, dass sie niemals genial sein kann, ist Genialität doch gleichbedeutend - so Weininger weiter - mit „potenzierte[r] Männlichkeit“.¹⁰⁸

Im weiteren Verlauf bezeichnet Weininger die Frau als unlogisch¹⁰⁹ und

¹⁰² Vgl. Weininger: *Geschlecht und Charakter*, S. 80.

¹⁰³ Vgl. Weininger: *Geschlecht und Charakter*, S. 80f.

¹⁰⁴ Vgl. Weininger: *Geschlecht und Charakter*, S. 84.

¹⁰⁵ Vgl. Weininger: *Geschlecht und Charakter*, S. 93.

¹⁰⁶ Vgl. Weininger: *Geschlecht und Charakter*, S. 113. „W ist nichts als Sexualität, M ist sexuell und noch etwas darüber.“

¹⁰⁷ Vgl. Weininger: *Geschlecht und Charakter*, S. 112f.

¹⁰⁸ Vgl. Weininger: *Geschlecht und Charakter*, S. 144.

¹⁰⁹ Vgl. Weininger: *Geschlecht und Charakter*, S. 191.

unethisch¹¹⁰. Sie überlässt dem Mann jegliche Entscheidungsgewalt, denn „das Urteilen [wird von ihr] (...) als männlich empfunden“.¹¹¹ Die Frau besitzt außerdem keine Moral und definiert sich nur über ihren Mann. Sie selbst ist es, die sich nicht höher wertet, als der Mann, mit dem sie zusammen ist. Aus diesem Grund „kann sie eben keinen Wert an sich selbst besitzen, es fehlt ihr der Eigenwert der menschlichen Persönlichkeit“. Weininger hetzt weiter und stellt die Frau nicht nur als Wesen ohne Persönlichkeit dar, sondern spricht ihr auch ihre Seele ab.¹¹² All ihre Konzentration beschränkt sich auf den Koitus, ihrem höchsten Ziel.¹¹³ Dementsprechend ist es nicht verwunderlich, dass sich die Frau niemals die Frage nach der eigenen Existenz stellt, denn, so resümiert Weininger: „Frauen haben keine Existenz und keine Essenz, sie sind nicht, sie sind nichts. Man ist Mann oder man ist Weib, je nachdem ob man wer ist oder nicht“.¹¹⁴ In diesem Duktus holt er weiter aus und löst die Frau schließlich komplett auf, indem er sie als Repräsentantin des „Nichts“ zu entlarven versucht. „Der Sinn des Weibes ist es also, Nicht-Sinn zu sein“.¹¹⁵ Dieser „Argumentation“ folgend, scheint es durchaus sinnig, dass keine Frau jemals über einem Mann stehen kann, fehlt es ihr doch an allem, was eine Persönlichkeit, also einen Mann, ausmacht.¹¹⁶ Weininger erträgt nicht einmal die Herausstellung der Weiblichkeit in der Literatur und Kultur seiner Zeit. Völlig unverständlich ist es ihm, wie das Weib als Rätsel begriffen werden kann, wo doch der Mann, seiner Meinung nach, „unvergleichlich komplizierter“ ist.¹¹⁷

Das Verhältnis von Mann und Weib fasst Weininger schließlich wie folgt zusammen:

So erklärt sich denn die absolute Gewalt der männlichen Geschlechtlichkeit über das Weib. Nur indem der Mann sexuell wird, erhält das Weib Existenz und Bedeutung: sein Dasein ist an den Phallus geknüpft, und darum dieser sein höchster Herr und unumschränkter Gebieter.¹¹⁸

Beinahe biblisch nimmt Weininger der Frau letztendlich noch die Verantwortung für ihr Dasein aus der Hand, denn als Wesen, das vom Mann „geschaffen“ wurde,

¹¹⁰ Vgl. Weininger: *Geschlecht und Charakter*, S. 239.

¹¹¹ Vgl. Weininger: *Geschlecht und Charakter*, S. 251.

¹¹² Vgl. Weininger: *Geschlecht und Charakter*, S. 261.

¹¹³ Vgl. Weininger: *Geschlecht und Charakter*, S. 348f.

¹¹⁴ Vgl. Weininger: *Geschlecht und Charakter*, S. 382f.

¹¹⁵ Vgl. Weininger: *Geschlecht und Charakter*, S. 398.

¹¹⁶ Vgl. Weininger: *Geschlecht und Charakter*, S. 342.

¹¹⁷ Vgl. Weininger: *Geschlecht und Charakter*, S. 277.

¹¹⁸ Weininger: *Geschlecht und Charakter*, S. 400.

trifft ihn die „Schuld“ an ihrer Existenz und nicht sie.¹¹⁹

2.1.3 Sigmund Freud

In seiner Vorlesung über „Die Weiblichkeit“¹²⁰ geht Freud auf die frühe Kindheitsphase der Frau zurück, denn er ist der Ansicht, dass „das Weib“ anders nicht begriffen werden kann.¹²¹ Im Vergleich mit dem Knaben, hat es das junge Mädchen schwerer sich zu einem „normalen“ Erwachsenen, also einem „normalen Weib“ zu entwickeln,¹²² da es die Schwierigkeit eines doppelten Wechsels überwinden muss. Zum Einen bringt die Zeit einen Wechsel der erogenen Zone (von der Klitoris zur Vagina), auf der anderen Seite aber auch einen der Bezugsperson, oder wie Freud ausdrückt, des „Objekt[s]“ (von der Mutter zum Vater) mit sich.¹²³ Diese Abspaltung von der Mutter zum Vater ist bedingt durch die Entdeckung der „Kastration“. In dem Moment, in welchem das junge Mädchen der Tatsache gewahr wird, dass sie keinen Penis hat, entwickelt sich bei ihr der Neid auf eben diesen und sie beginnt sich minderwertig zu fühlen. Dieser schon früh einsetzende „Penisneid“ hat laut Freud starke Auswirkungen auf „Entwicklung und Charakterbildung“ der Frau.¹²⁴

Der Moment, in welchem das Mädchen seine Penislosigkeit wahrnimmt, markiert einen „Wendepunkt“ für sie. Von diesem Punkt aus macht Freud drei Möglichkeiten aus, in dessen Richtung sich das Mädchen entwickeln kann. Entweder sie begibt sich in die „Sexualhemmung oder zur Neurose“, verfällt einem „Männlichkeitskomplex“, der bis zur Homosexualität führen kann oder aber sie reift zur „normalen Weiblichkeit“ heran.¹²⁵ Durch diese Dreiteilung der weiblichen Entwicklungsmöglichkeiten schränkt Freud die Bewegungsfreiheit der Frau enorm ein.

Auch im weiteren Verlauf betont er die Bedeutung des Penisneids und der Penislosigkeit. Durch letzteres „Defizit“ betrachtet sich die Frau selbst schon im frühesten Kindesalter als minderwertig und auch der Mann mag diese Sichtweise übernehmen. Die Frau ist also im allgemeinen Verständnis geringwertig und

¹¹⁹ Vgl. Weinger: Geschlecht und Charakter, S. 401.

¹²⁰ Bedingt durch seine Krankheit, kam Freud nie dazu seine Vorlesung zu halten. Zeitgenössische Reaktionen sind also nicht bekannt. Vgl. Kronberger: Die unerhörten Töchter, S. 118.

¹²¹ Vgl. Sigmund Freud: Die Traumdeutung und andere Schriften. Zweitausendeins, Neu-Isenburg 2010, S. 1134.

¹²² Vgl. Freud: Die Traumdeutung und andere Schriften, S. 1132.

¹²³ Vgl. Freud: Die Traumdeutung und andere Schriften, S. 1134.

¹²⁴ Vgl. Freud: Die Traumdeutung und andere Schriften, S. 1138.

¹²⁵ Vgl. Freud: Die Traumdeutung und andere Schriften, S. 1139.

defekt, weil sie nicht über einen Penis verfügt. Diese Maxime erkennen laut Freud beide Geschlechter als wahr an.¹²⁶

Im Laufe der Entwicklung der Frau tritt an die Stelle des Peniswunsches die Sehnsucht nach einem Kind. Nichtsdestotrotz überwindet die Frau ihren Penisneid doch nie gänzlich.¹²⁷ Freud spricht von einer „sexuelle[n] Minderwertigkeit“ der Frau, die in ihrer Geschlechtsanlage begründet ist.¹²⁸ Er sieht auch hier einen Zusammenhang zwischen der „Fähigkeit, einen intellektuellen Beruf auszuüben“ und der „sublimierte[n] Abwandlung dieses verdrängten Wunsches“, nämlich dem Wunsch nach dem Penis.¹²⁹

Zusammenfassend kann gesagt werden, dass die Frau, laut Freud, unter dem Mann steht, da sie schlicht etwas entbehren muss, was sie nicht kompensieren kann. Durch Ermangelung eines Penis ist sie natürlich benachteiligt und über diese Benachteiligung ist sie sich durchaus bewusst.

Auch die Hysterie als unstetes Krankheitsbild seiner Zeit ging nicht an Freud vorüber. Vorerst interpretiert er den Ursprung der Krankheit als durch ein Trauma ausgelöst;¹³⁰ in späteren Schriften allerdings relativiert er seine Aussage und sieht die Hysterie vielmehr in „sexuelle[n] Fantasien der Frauen“ begründet. Allerdings darf an dieser Stelle nicht von einer Schuldzuweisung seitens Freuds auf die Frau ausgegangen werden. Er begreift die Hysterie „als Unglück der Epoche“. Nicht die Frau, sondern die Kultur, welche sexuelle Entfaltung unterdrückt und verbietet, trägt die Verantwortung für dieses pathologische Phänomen.¹³¹

Krafft-Ebing, Weininger und Freud geben nur drei exemplarische Beispiele für zeitgenössische Ansichten über Weiblichkeit und Sexualität. Die Liste könnte beliebig erweitert werden, so haben sich beispielsweise auch Arthur Schopenhauer und Friedrich Nietzsche mit der „Problematik“ rund um das weibliche Geschlecht und deren Sexualität befasst. Franz Eder bringt es auf den Punkt, wenn er die Debatte um die Geschlechtlichkeit kurz und knapp zusammenfasst: „Sexualität“ bedeutet Krankheit“.¹³²

¹²⁶ Vgl. Freud: Die Traumdeutung und andere Schriften, S. 1140.

¹²⁷ Vgl. Freud: Die Traumdeutung und andere Schriften, S. 1141f.

¹²⁸ Vgl. Freud: Die Traumdeutung und andere Schriften, S. 1144.

¹²⁹ Vgl. Freud: Die Traumdeutung und andere Schriften, S. 1139.

¹³⁰ Vgl. Kronberger: Die unerhörten Töchter, S. 61.

¹³¹ Vgl. Schöbeler: Einführung in die Gender Studies, S. 39f.

¹³² Vgl. Franz X. Eder: „Diese Theorie ist sehr delikat...“. Zur Sexualisierung der „Wiener Moderne“. In: Nautz, Jürgen; Vahrenkamp, Richard (Hrsg.): Die Wiener Jahrhundertwende. Einflüsse, Umwelt, Wirkungen. Böhlau,

2.1.4 Arthur Schnitzler

Diese aufgezeigten Theorien sind es nun, die die Zeit des Arthur Schnitzler prägen und in dem Großteil der männlichen Bevölkerung Befürworter finden.

Interessant ist nun die Frage, wie Schnitzler selbst in diesem Zusammenhang zu bewerten ist und wie er insbesondere mit Krafft-Ebing, Weininger und Freud in Verbindung gebracht werden kann, beziehungsweise, ob er ebenfalls zu den Vertretern misogynen Gedankenguts gezählt werden muss oder nicht.

Schnitzler selbst beobachtet typisch weibliches Verhalten schon in seiner eigenen Familie, nämlich bei seiner Mutter. Louise Schnitzler ist eine Frau, die sich ganz ihren traditionellen Rollenerwartungen anpasst. Sie identifiziert sich vollends mit ihrem Gatten und seinem Lebensalltag. Ihre eigene Persönlichkeit tritt dabei in den Hintergrund. Dieses Phänomen, das Schnitzler als „Selbstentäußerung“ bezeichnet, „markiert exakt den Verlust der Identität der Frau in der patriarchalisch geordneten Welt“.¹³³ Dass Schnitzler Probleme hat, sich mit der Doppelmoral zurechtzufinden, die seine Zeit und Gesellschaft prägt, zeigt auch ein Gespräch, welches er mit seinem Vater führt. Schnitzler erbittet sich einen Rat wie er sich verhalten solle, um „nicht entweder mit den Forderungen der Sitte, der Gesellschaft oder der Hygiene in Widerspruch zu geraten“.¹³⁴ Sein Vater allerdings ist ihm keine Hilfe, sondern entzieht sich der Diskussion mit den Worten: „Man tut es ab.“¹³⁵ Hartmut Scheible vermutet hier den Moment der Einsicht bei Schnitzler, dass mit der „herkömmlichen Moral“ nur gebrochen werden kann, denn zum simplen „Abtun“ der herrschenden Verhältnisse ist Schnitzler nicht in der Lage.¹³⁶

Diese kritische Betrachtung seines Umfeldes wird in Schnitzlers literarischem Werk deutlich, insbesondere in der Gestaltung seiner Frauenfiguren. Schon in seinen frühen Werken, wie beispielsweise dem *Anatol*, präsentiert Schnitzler das Patriarchat in einer kritischen Art und Weise. Dieser Richtung bleibt er auch in seiner späteren literarischen Arbeit treu.¹³⁷

Da Schnitzler besondere Frauenfiguren konzipiert, die im Folgenden nähere

Wien, Köln, Graz 1993, S. 173.

¹³³ Vgl. Hartmut Scheible: Arthur Schnitzler. Rowohlt, Hamburg 2007, S. 13.

¹³⁴ Heinrich Schnitzler; Therese Nickl (Hrsg.): Arthur Schnitzler. Jugend in Wien. Eine Autobiographie. Fritz Molden, Wien, München, Zürich 1968, S. 287.

¹³⁵ Schnitzler; Nickl (Hrsg.): Arthur Schnitzler. Jugend in Wien, S. 287.

¹³⁶ Vgl. Scheible: Schnitzler, S. 31ff.

¹³⁷ Vgl. Scheible: Schnitzler, S. 107.

Betrachtung finden werden, distanziert ihn von der allgemeinen Meinung der Sexualtheoretiker des Fin de siècle. Obwohl Krafft-Ebing vorgibt, sich auf einer gänzlich wissenschaftlichen Ebene mit der Sexualität beschäftigen zu wollen, gelingt es ihm nicht, sich von den festen Normen, die an weibliches Verhalten geknüpft sind, zu lösen. Diesen Schritt allerdings wagt Schnitzler in seiner literarischen Ausgestaltung der Frauenfiguren und auch deshalb ist er kein Anhänger von Krafft-Ebings Theorien. Schnitzler kennt die *Psychopathia sexualis*¹³⁸ und scheut nicht davor zurück die Thesen Krafft-Ebings als Lügen zu entlarven. Im *Reigen* äußert er explizite Kritik an dessen Geschlechtertheorien und insbesondere an der propagierten Asexualität der Frau.¹³⁹ Schnitzler kritisiert die Tradition und insbesondere die moralische Ebene, auf welcher das weibliche Geschlecht verdammt wird.

Als Jude steht Schnitzler dem Antisemiten Weininger natürlich kritisch gegenüber. Hinzu kommt, dass Weininger der Frau keine eigene Existenz zugesteht und von seinem misogynen Gedankengut komplett befangen ist. Viele von Schnitzlers Frauenfiguren aber verfügen über einen freien Geist und lassen sich nicht mit dem Bild der beschränkten Weiblichkeit, welches Weininger entwirft, vereinbaren.

Freud muss als ein Zeitgenosse Schnitzlers betrachtet werden, der parallel zu diesem seine Schriften entwickelt. Beide Ärzte beobachteten das Schaffen des jeweils anderen. Dass Freud mit seiner Psychoanalyse das Werk Schnitzlers aber maßgeblich beeinflusst hat, kann so nicht gesagt werden, denn beide bewegen sich in ihrer Schaffensperiode in ein und derselben Gesellschaft; die Psychoanalyse entsteht zeitgleich mit dem Schnitzlerschen Werk.¹⁴⁰ Es ist vielmehr ein Kontrast festzustellen in der Art und Weise wie Schnitzler und Freud bestimmte Personentypen erfassen.

Im Unterschied zu FREUD suchte SCHNITZLER (...) nicht in bestimmten Seelenzuständen allgemeingültige Charaktertypen zu beschreiben, sondern seine Figuren beziehen ihre Tragik oder auch Komik – auch ihre Todessehnsucht – aus ihrem Eingebettetsein in den gesellschaftlichen Kontext (...). Sie sind nicht zu trennen von den Werten, den Einstellungen, den sprachlichen und sonstigen Gewohnheiten, die im [sic!] den [sic!]

¹³⁸ Vgl. Mihajlovic: „Ich bin nicht geschaffen für eine bürgerliche Existenz“ – Frauenfiguren im Werk Arthur Schnitzlers, S. 118.

¹³⁹ Eine nähere Untersuchung erfolgt in Kapitel 3.2.3: Emma (Reigen); Vgl. Mihajlovic: „Ich bin nicht geschaffen für eine bürgerliche Existenz“ – Frauenfiguren im Werk Arthur Schnitzlers, S. 118.

¹⁴⁰ Vgl. Claudio Magris: Arthur Schnitzler und das Karussell der Triebe. In: Scheible, Hartmut (Hrsg.): Arthur Schnitzler in neuer Sicht. Wilhelm Fink Verlag, München 1981, S. 71.

gesellschaftlichen Kontext stehen.¹⁴¹

Der bedeutendste Unterschied aber zwischen Krafft-Ebing, Weininger, Freud und Schnitzler ist die Tatsache, dass Schnitzler, im Gegensatz zu den Sexualtheoretikern, nicht biologisch an das Thema Weiblichkeit und Sexualität herangeht, sondern eine soziale Kategorie eröffnet. Lust und Unlust sind für ihn nicht moralisch zu werten und deshalb wendet er sich aktiv gegen die herrschende Doppelmoral.

Diese Differenz ist maßgeblich für das schriftstellerische Werk Schnitzlers. Er kreiert Figuren, die in einer Gesellschaft leben und handeln, von dieser geformt und in bestimmte Rollen und Zwänge gedrängt werden. Schnitzler beschreibt menschliches Verhalten nicht über die Biologie, sondern nähert sich der Thematik von einem soziologischen Standpunkt aus. Silvia Kronberger erkennt im literarischen Werk Schnitzlers zwei Problembereiche, mit denen er sich bevorzugt auseinandersetzt: „den gesellschaftlichen Wertungsunterschied zwischen Mann und Frau und den militärischen Ehrenkodex als Extremform eines sozialen Elitedünkels.“¹⁴² Die Ungleichheit zwischen Mann und Frau beschäftigt Schnitzler in seinem Werk stärker als der Antisemitismus, der verhältnismäßig selten thematisiert wird. „Die Frauenfrage war für ihn auch eine soziale Frage“.¹⁴³

2.2 Frauentypen in der Literatur des Fin de siècle

Simultan mit den aufkeimenden emanzipatorischen Bestrebungen der Frauen, entwickeln sich bei den Männern des Fin de siècle Ängste, die das Selbstverständnis ihrer traditionellen Machtposition ins Wanken bringen. Hieraus entstehen schließlich Frauenfiguren, wie beispielsweise die der dämonisch, verführerischen ‚Femme fatale‘ und ihrem Gegenpol der kindhaften ‚Femme fragile‘.¹⁴⁴ „Das Bild der dominanten Frau, die als eine Bedrohung des männlichen Systems per se gesehen wird, ist nur eine Facette dieser Umwälzungen. Es schien nahe liegend, jede Störerin des traditionellen Bildes zu dämonisieren (...)“¹⁴⁵

Nike Wagner nimmt in diesem Zusammenhang eine Unterscheidung zwischen

¹⁴¹ Kronberger: Die unerhörten Töchter, S. 157; Hervorhebung durch Autorin.

¹⁴² Vgl. Kronberger: Die unerhörten Töchter, S. 157.

¹⁴³ Kronberger: Die unerhörten Töchter, S. 158.

¹⁴⁴ Vgl. Mildner: Konstruktionen der Femme fatale, S. 28.

¹⁴⁵ Mildner: Konstruktionen der Femme fatale, S. 29.

„Frau“ und „Weib“ vor.¹⁴⁶ Die literarischen Figuren der Dichter und Schriftsteller des Fin de siècle drehen sich hauptsächlich um das „ästhetisch-erotische“ Weib und distanzieren sich somit von der authentischen Frau und deren Emanzipationsbestrebungen.¹⁴⁷ Das Weib, das in der „naturhaft-mythischen“ Sphäre beheimatet ist, wird „in der erotischen Literatur zur idealen Folie für alle möglichen Projektionen“.¹⁴⁸

Obwohl die literarischen Weiblichkeitstypen nicht realen Frauen nachempfunden sind, sondern männliche Konstrukte darstellen, diktieren sie die Wirklichkeit der Frau, denn diese orientiert sich „instinktiv“ an den Wünschen und Vorstellungen des Mannes.¹⁴⁹ In der Literatur werden sowohl die sozialen als auch die psychischen Aspekte außer Acht gelassen, weshalb die „Figur über den Typus hinaus [nicht] lebendig“ wird.¹⁵⁰ Zwar sind die Typen des Weibes in der Literatur mannigfaltig, Nike Wagner jedoch reduziert sie im Groben auf zwei „konstante Gestalten“: die ‚Femme fatale‘ und die ‚Femme fragile‘.¹⁵¹ Die fragile und die fatale Frau verkörpern die Angst vor der sinnlichen Liebe auf der einen Seite, andererseits aber auch das Verlangen nach Erotik und Sexualität. Beide sind Geschöpfe der „erotischen Nervosität“ der Jahrhundertwende.¹⁵² Obwohl es sich bei der ‚Femme fatale‘ und der ‚Femme fragile‘ lediglich um Typen handelt, sind sie nicht so realitätsfern, wie vielleicht angenommen werden könnte. Silvia Kronberger zeigt auf, dass „die Weiblichkeitsvorstellungen dieser Zeit (...) zwischen den Polen ‚geschlechtsloses Wesen‘ und ‚Verführerin‘“ rangieren.¹⁵³

2.2.1 Femme fatale

Die ‚Femme fatale‘ ist die Verderben bringende, dämonische Verführerin. Sie ist dominant und beherrscht den Mann, welcher ihr unausweichlich zum Opfer fällt.¹⁵⁴ Carola Hilmes macht in ihrem Werk über die ‚Femme fatale‘ auf die verschiedenen „Erscheinungsformen“ dieses Typus in der Literatur des Fin de

¹⁴⁶ Auch schon Wilhelm Heinrich Riehl unternimmt in seiner 1904 erschienen Schrift „Die Familie“ eine solche Unterscheidung vor.

Nach: Kronberger: Die unerhörten Töchter, S. 107.

¹⁴⁷ Vgl. Wagner: Geist und Geschlecht, S. 132.

¹⁴⁸ Wagner: Geist und Geschlecht, S. 132.

¹⁴⁹ Vgl. Wagner: Geist und Geschlecht, S. 132 f.

¹⁵⁰ Vgl. Wagner: Geist und Geschlecht, S. 138.

¹⁵¹ Ebd.

¹⁵² Ebd.

¹⁵³ Vgl. Kronberger: Die unerhörten Töchter, S. 107.

¹⁵⁴ Vgl. Günther: Weiblichkeitsentwürfe des Fin de Siècle, S.162.

siècle aufmerksam. Bedingt durch viele verschiedene „Stilrichtungen“, die um die Jahrhundertwende aufkommen, ist auch das Bild der fatalen Frau nicht einheitlich.¹⁵⁵ Sie steht im Gegensatz zur realen „neuen Frau“, weil sie sich, trotz ihres ambivalenten Charakters, nicht von den klassischen Rollenerwartungen der Frau befreien kann.

Der Typus der fatalen Frau wird stark von den kursierenden Thesen über „Weiblichkeit und Sinnlichkeit“ beeinflusst, wie sie beispielsweise von Weininger vertreten werden.¹⁵⁶ Ungeachtet dieser Tatsache versucht sich Hilmes trotzdem an einer „Minimaldefinition“ des vorliegenden Weiblichkeitsmodells. Demzufolge „ist die Femme fatale eine meist junge Frau von auffallender Sinnlichkeit, durch die ein zu ihr in Beziehung geratener Mann zu Schaden oder zu Tode kommt.“¹⁵⁷

Diese Definition bleibt mit Absicht sehr oberflächlich, denn es gibt in den zahlreichen Erzählungen über die ‚Femme fatale‘ „keine über das Klischee hinausreichende[n] Gemeinsamkeit[en]“ zwischen den einzelnen Frauenfiguren, die eine engere Bestimmung zulassen würden. Gemein ist allen Verderben bringenden Frauen, dass sie von überdurchschnittlicher Sinnlichkeit sind und über ein äußerst ambivalentes Wesen verfügen.¹⁵⁸

Bei der ‚Femme fatale‘ kehren sich die traditionellen Geschlechterrollen ins Gegenteil. Der Mann ist hier der wehrlose Charakter, der der dominanten Frau unterliegt.¹⁵⁹ Ihre Macht liegt in ihrer erotischen Aura begründet, welcher sich das vermeintlich stärkere Geschlecht nicht zu entziehen vermag.¹⁶⁰ In ihrer aggressiven Sexualität liegt gleichzeitig Reiz und Fluch für den Mann, der sich ihr nicht verweigern kann und dafür teuer bezahlen muss. Allerdings, so stellt Carola Hilmes heraus, kann im Zusammenhang mit der ‚Femme fatale‘ nur von „geliehene[r] Macht“ gesprochen werden, denn die Verderben bringende Frau kann sich nur eines Mannes bemächtigen, der sich für seine „Opferrolle“ frei entscheidet, also seinen „masochistischen Wünschen“ Ausdruck verleiht, die im Kontrast stehen zum konventionell propagierten Männlichkeitsbild der Stärke.¹⁶¹ Die ‚Femme fatale‘ ist die Verbindungsstelle zwischen „Eros und Tod“.¹⁶²

¹⁵⁵ Vgl. Hilmes: Die Femme fatale, S. 9.

¹⁵⁶ Vgl. Hilmes: Die Femme fatale, S. 6.

¹⁵⁷ Hilmes: Die Femme fatale, S. 10.

¹⁵⁸ Vgl. Hilmes: Die Femme fatale, S. 3f.

¹⁵⁹ Vgl. Günther: Weiblichkeitsentwürfe des Fin de Siècle, S.162.

¹⁶⁰ Vgl. Günther: Weiblichkeitsentwürfe des Fin de Siècle, S.159.

¹⁶¹ Vgl. Hilmes: Die Femme fatale, S. 65.

¹⁶² Vgl. Brittnacher: Erschöpfung und Gewalt, S. 213, Siehe auch Carola Hilmes, die in diesem Zusammenhang

Allerdings, obwohl es sich hier um eine Tatsache handelt, die in der Forschungsliteratur weniger in den Fokus der Betrachtungen gerückt ist, ist die ‚Femme fatale‘ in ihren Geschichten nicht nur verhängnisvoll für den Mann, mit dem sie verkehrt, sondern auch stets für sich selbst.¹⁶³

Obwohl die fatale Frau ein Lustwesen ist und mit ihrer Sexualität spielt, wäre es falsch zu behaupten, dass sie lebensbejahend ist. Jegliche sexuellen Kontakte zum anderen Geschlecht erlebt sie rein zum Vergnügen; der Aspekt der Fortpflanzung spielt bei ihr keine tiefere Rolle.¹⁶⁴ Die ‚Femme fatale‘ ist willensstark und trägt Züge des Perversen.¹⁶⁵ Optisch sind die fatalen Frauen „allesamt bleich, stolz, geheimnisvoll (...) [mit] jene[r] laszive[n] Ausstrahlung, die, freilich unterkühlt und distanziert, nur noch um so erotisierender“ auf den Mann wirkt.¹⁶⁶ Als Konstrukt männlicher Phantasien fungieren die ‚Femme fatales‘ „zugleich [als] Wunschbild und Schreckbild“.¹⁶⁷ Sie sind nicht real, sondern agieren lediglich als „ästhetischer Typus“, als „Imagination des Weiblichen“¹⁶⁸ und als solche sind sie „Spiegel und Movens des damals herrschenden Bewußtseins.“¹⁶⁹

Obwohl sie von Männern geschaffene Typen darstellen, können die ‚Femme fatales‘ auch als „Identifikationsmodell“ für einige Frauen dienen, da sie im Geschlechterverhältnis in der ungewohnt dominanten Position stehen; eine Tatsache, die sehr verführerisch auf einige Zeitgenossinnen gewirkt haben muss. Allerdings ist es falsch in diesem Zusammenhang von einer Verbindung des Typus der ‚Femme fatale‘ und der realen Emanzipationsbestrebungen der Frauen zu sprechen.¹⁷⁰

Die fatale Frau ist das Gegenteil der Mutter und Ehefrau, welche sich gemäß ihrer Rollenerwartungen verhält und für den Mann keine Gefahr darstellt.¹⁷¹ Die ‚Femme fatale‘ lehnt jegliche Art der Beziehung und Domestizierung ihrer selbst

von einen „problematischen Spannungsverhältnis von Eros und Macht“ spricht. Vgl. Hilmes: Die Femme fatale, S. 10.

¹⁶³ Vgl. Hilmes: Die Femme fatale, S. 10.

¹⁶⁴ Vgl. Brittnacher: Erschöpfung und Gewalt, S. 215.

¹⁶⁵ Vgl. Ariane Thomalla: Die ‚Femme Fragile‘. Ein literarischer Frauentypus der Jahrhundertwende. Bertelsmann Universitätsverlag, Düsseldorf 1972, S. 34.

¹⁶⁶ Vgl. Schickedanz: Femme fatale, S. 38.

¹⁶⁷ Vgl. Wolfdietrich Rasch: Die literarische Décadence um 1900. In: Schumann, Adelheid: Frauenbild und Frauenwirklichkeit im 19. Jahrhundert: ‚Femme Fatale‘ und ‚Femme Fragile‘. Oberstufen-Kolleg, Bielefeld 2000, S. 19.

¹⁶⁸ Vgl. Hilmes: Die Femme fatale, S. 3.

¹⁶⁹ Vgl. Hilmes: Die Femme fatale, S. 5.

¹⁷⁰ Vgl. Hilmes: Die Femme fatale, S. 71.

¹⁷¹ Vgl. Norbert Borrmann: Vampirismus oder die Sehnsucht nach Unsterblichkeit. Diederichs, Kreuzlingen/München 2000, S. 232.

strikt ab. Sie bindet sich nicht und bleibt kinderlos. In ihrer Rolle als Verführerin agiert sie also stets emotionslos und legt höchsten Wert auf die Wahrung ihrer Freiheit.¹⁷²

Es kann also festgehalten werden, dass das Bild der ‚Femme fatale‘ der ‚Hysterisierung und Dämonisierung von Weiblichkeit‘, wie sie im Fin de siècle allgegenwärtig ist, „einen exemplarischen Ausdruck“ verleiht.¹⁷³ Sie spiegelt die kritische Situation des Mannes, dessen Selbstvertrauen stark verunsichert ist. Die ‚Femme fatale‘ verkörpert in ihren Darstellungen die Rivalität zwischen Vernunft und Geschlechtlichkeit.¹⁷⁴

2.2.2 Femme fragile

Die ‚Femme fragile‘ ist das Sinnbild der weißen, reinen Frau. Sie ist madonnenhaft und ohne Sünde. In ihrer Gegenwart unterliegt der Mann keinerlei sexuellen Pflichten und wird so von seinem Leistungsdruck befreit. In der Beziehung mit einer fragilen Frau ist er immer bestimmend und muss so keine Gefährdung seiner Machtposition befürchten.¹⁷⁵ Die ‚Femme fragile‘ zeichnet sich durch ihre Zartheit und Kränklichkeit aus, die sich auch in ihrer Optik niederschlagen. Sie wirkt sehr zerbrechlich, beinahe „durchsichtig“.¹⁷⁶ Dadurch, dass sie sich weit entfernt von aller Erotik und Sexualität bewegt, bekommt sie einen kindlichen Charakter.¹⁷⁷ Sie lehnt die Fortpflanzung ab und damit auch das Leben.¹⁷⁸ Gerade diese Wesenszüge sind es, die die fragile Frau für den Mann anziehend werden lassen. Ihre „sexuelle Ungefährlichkeit“ ist ihr Trumpf.¹⁷⁹ Die ‚Femme fragile‘ verkörpert eine maßlose Form der ‚Schwäche‘ und Ohnmacht, die im Allgemeinen mit der Frauenpersönlichkeit um die Jahrhundertwende in Verbindung gebracht wird.¹⁸⁰ Sie „ist der Inbegriff der reinen Seele, oder besser deren Wunschbild, denn sie verkörpert ein entleertes, weil unerreichbar

¹⁷² Vgl. Claudia Bork: *Femme Fatale und Don Juan. Ein Beitrag zur Motivgeschichte der literarischen Verführergestalt.* Von Bockel, Hamburg 1992, S. 60f.

¹⁷³ Vgl. Hilmes: *Die Femme fatale*, S. 12.

¹⁷⁴ Vgl. Hilmes: *Die Femme fatale*, S. 32.

¹⁷⁵ Vgl. Wagner: *Geist und Geschlecht*, S. 139.

¹⁷⁶ Thomalla: *Die 'Femme Fragile'*, S. 25.

¹⁷⁷ Nicht zu verwechseln mit dem Typus der Femme enfant. Siehe hierzu: Thomalla: *Die 'Femme Fragile'*, S. 71.

¹⁷⁸ Vgl. Thomalla: *Die 'Femme Fragile'*, S. 37.

¹⁷⁹ Vgl. Thomalla: *Die 'Femme Fragile'*, S. 69.

¹⁸⁰ Vgl. Isabelle Stauffer: *Weibliche Dandys, blickmächtige Femme fragiles. Ironische Inszenierungen des Geschlechts im Fin de Siècle.* Böhlau Verlag, Köln; Weimar; Wien 2008, S. 80.

gewordenes Ideal.“¹⁸¹

Ariane Thomalla bringt es auf den Punkt, wenn sie sagt, dass die

Femme fatale und *Femme fragile* (...) beide mit der sexuellen Nervosität zusammen[hängen], welche die Kehrseite der enggeschnürten Sexualmoral des 19. Jahrhunderts ausmach[en]. Beide sind Ausdruck einer Verkrampfung und stellen den Versuch dar, mit Hilfe der Literatur eine sexuelle Unruhe zu bewältigen.¹⁸²

Die ‚Femme fatale‘ rückt in den Bereich der ‚Perversion‘, in welchem erotische und perverse Träume beheimatet sind. Die ‚Femme fragile‘ hingegen bewegt sich in den Sphären der ‚Neurose‘, die sexuelle Verdrängung ist ihr eigen.¹⁸³ Carola Hilmes betrachtet sowohl die ‚Femme fatale‘, als auch die ‚Femme fragile‘ als unterschiedliche Versionen einer Frau, die Teil eines makellosen Liebesverhältnisses ist. Beide sind symptomatisch für die ‚Verschmelzung von Weiblichkeitswahn und Frauenfeindschaft‘.¹⁸⁴ Die Ambivalenz dieser beiden Weiblichkeitsmodelle wird ausgedrückt durch deren gesteigerte Anziehungskraft auf der einen Seite und deren ‚Mortifikation‘ andererseits. Die ‚Femme fragile‘ verkörpert die Illusion von der ewigen Jungfrau; die ‚Femme fatale‘ hingegen repräsentiert deren Gegenstück: ‚das Schreckbild der Hure‘.¹⁸⁵ Beide Weiblichkeitsmodelle rebellieren auf ihre Art gegen die herrschende ‚bürgerliche Doppelmoral‘.¹⁸⁶

Durch diese beiden Weiblichkeitstypen wird nicht nur die männliche Unsicherheit gegenüber der Frau ausgedrückt, sondern der Mann verleiht damit auch seinen ‚sexuelle[n] Bedürfnisse[n] und Sehnsüchte[n]‘ ein konkretes Bild.¹⁸⁷ In der Forschung gewinnt der Aspekt der Macht, die der Mann wieder über die Frau ausüben will, ebenso große Bedeutung. Dadurch, dass der Mann die Frau in ein festes Gefüge einlässt, gelingt es ihm scheinbar ‚die Kontrolle über die Frau zu bewahren.‘¹⁸⁸ ‚Beiden Positionen ist gemeinsam, bei aller scheinbaren Widersprüchlichkeit, die prinzipielle Entwertung der weiblichen Intelligenz, die

¹⁸¹ Vgl. Hilmes: Die *Femme fatale*, S. 30.

¹⁸² Thomalla: Die ‚Femme Fragile‘, S. 60.

¹⁸³ Vgl. Thomalla: Die ‚Femme Fragile‘, S. 61.

¹⁸⁴ Vgl. Hilmes: Die *Femme fatale*, S. 28.

¹⁸⁵ Vgl. Hilmes: Die *Femme fatale*, S. 31.

¹⁸⁶ Vgl. Hilmes: Die *Femme fatale*, S. 227.

¹⁸⁷ Vgl. Günther: Weiblichkeitsentwürfe des Fin de Siècle, S.174.

¹⁸⁸ Vgl. Günther: Weiblichkeitsentwürfe des Fin de Siècle, S.175.

als bedrohliche Qualität der Frau abgewehrt werden muß [sic!].¹⁸⁹

Der Akt der fest umrissenen Darstellung von Weiblichkeit, kann im gesellschaftlichen Kontext, auch als ein identitätsstiftendes Moment für die verunsicherte Männlichkeit betrachtet werden.¹⁹⁰ Die beiden großen Weiblichkeitstypen der Literatur des Fin de siècle fungieren also in gewisser Hinsicht auch zur „Stabilisierung der Geschlechterordnung“.¹⁹¹ Die fragile und die fatale Frau stellen die beiden Pole des Weiblichen um 1900 dar. Sie unterscheiden sich vom Mann insofern, als dass es ihnen nicht gelingt sich und ihre Natur zu beherrschen; im Gegensatz zu ihm erscheinen sie dadurch „wild“.¹⁹²

3. Die Frau in den literarischen Geschlechterbeziehungen Arthur Schnitzlers

Arthur Schnitzler präsentiert in seinen Texten unterschiedliche Frauentypen, die es im Folgenden zu untersuchen gilt. „Die Darstellung der langsamen und schmerzhaften Agonie des Patriarchats (...) ist das zentrale Thema des Schnitzlerschen Werks“,¹⁹³ deshalb entsteht schnell der täuschende Eindruck, dass er „moderne Männer“ darstellt und emanzipierte Weiblichkeitsmodelle propagiert.¹⁹⁴ Tatsächlich sind sowohl die männlichen, als auch die weiblichen Figuren in Schnitzlers Texten gefangen in ihren Rollenmodellen. Zumindest auf der emotionalen Ebene können Schnitzlers Frauen sich „praktisch niemals von den Rollen befreien, die ihnen durch die männlichen Phantasien vorgegeben sind“.¹⁹⁵ Dadurch kreiert Schnitzler Weiblichkeitstypen, die sehr „lebensnah“ sind und sich somit von den klassischen Typen der ‚Femme fatale‘ und ‚Femme fragile‘ distanzieren.

Schnitzler hat einen Blick für die herrschenden „Liebes-Gesetze“ des Fin de siècle und zeigt diese in Verbindung mit „sozialen Ehrbegriffen und Rollenzwängen“ in seinen literarischen Werken gekonnt auf. Er orientiert sich nicht an einer These über das „Weib“, sondern an der weiblichen Realität.¹⁹⁶ Da Schnitzler keine künstlichen Frauenfiguren schafft, sondern den Fokus auf die gesellschaftlichen

¹⁸⁹ Lamott: Die vermessene Frau, S. 93.

¹⁹⁰ Vgl. Günther: Weiblichkeitsentwürfe des Fin de Siècle, S.179.

¹⁹¹ Vgl. Stauffer: Weibliche Dandys, blickmächtige Femme fragiles, S. 79.

¹⁹² Vgl. Eder: „Diese Theorie ist sehr delikat...“. Zur Sexualisierung der „Wiener Moderne“, S. 170.

¹⁹³ Le Rider: Arthur Schnitzler oder Die Wiener Belle Époque, S. 107.

¹⁹⁴ Vgl. Le Rider: Arthur Schnitzler oder Die Wiener Belle Époque, S. 108.

¹⁹⁵ Ebd.

¹⁹⁶ Vgl. Wagner: Geist und Geschlecht, S. 137.

Einflüsse, die auf seine Frauentypen wirken, legt, sind diese für den Leser sehr „glaubhaft“.¹⁹⁷ Indem er sich an der „realen Frau“ versucht, kritisiert er also die „überhitzten Frauendeutungen seiner Zeitgenossen“.¹⁹⁸ Schnitzler erkennt die Problematik seiner Zeit, der vor allem das weibliche Geschlecht ausgeliefert ist.

Er erkennt die (...) Produzierbarkeit der Frauen als Typen durch die Männer. Sie erscheinen in seinem Werk häufig auf die starren, ihnen zudiktierten Rollen reduziert, z.T. aus der Perspektive des Mannes gesehen, z.T. auch in ihrer Selbsteinschätzung oder aus kalkulierter Anpassung (...) zur bloßen Funktion in geschlechtlicher und sozialer Hinsicht degradiert: Puppen in einem männlichen Welttheater.¹⁹⁹

Auf diese Produzierbarkeit der Frau reagiert Schnitzler mit seinen Frauenfiguren. Er kritisiert die beengte Situation der Frau um 1900 und versucht „mit seiner schriftstellerischen Arbeit zu ihrer Überwindung beizutragen.“²⁰⁰

Dies zeigt sich am Typus des „braven Mädchen aus gutem Hause“, welcher in dieser Untersuchung keinen eigenen Raum findet, da er nie im Fokus der Schnitzlerschen Betrachtungen steht.²⁰¹ Das ‚brave Mädchen aus gutem Hause‘ repräsentiert lediglich das Ideal seiner männlichen Zeitgenossen und wird somit für ihn zu einem irrealen Konstrukt. Er arbeitet vielmehr daran „die männliche Illusion von den ‚braven‘ Mädchen aus den ‚guten‘ Häusern“ zu demontieren²⁰² und so gleichzeitig ein glaubwürdiges Weiblichkeitsbild zu entwerfen. ‚Das brave Mädchen aus gutem Hause‘ ist für ihn ein Mythos, nichts als „bloßer Schein“.²⁰³

Bei der Betrachtung der Schnitzlerschen Frauenfiguren ist es mir wichtig einen Querschnitt durch sein literarisches Werk zu vollziehen. Da im Rahmen meiner Arbeit eine Aufteilung nach Frauentypen und nicht nach Texten vollzogen wird, sollen im Folgenden die untersuchten Texte kurz vorgestellt werden.

Anatol ist der Protagonist des gleichnamigen Einakterzyklus. Der dekadente junge Mann wechselt von einer Beziehung in die nächste und verkehrt auf diesem Wege mit verschiedenen Frauentypen seiner Zeit. Die Liebeleien des Anatol reichen vom süßen Mädels bis zur Künstlerin.

¹⁹⁷ Vgl. Wagner: Geist und Geschlecht, S. 137.

¹⁹⁸ Vgl. Wagner: Geist und Geschlecht, S. 138.

¹⁹⁹ Gutt: Emanzipation bei Arthur Schnitzler, S. 31.

²⁰⁰ Vgl. Gutt: Emanzipation bei Arthur Schnitzler, S. 25.

²⁰¹ Vgl. Gutt: Emanzipation bei Arthur Schnitzler, S. 37.

²⁰² Vgl. Gutt: Emanzipation bei Arthur Schnitzler, S. 39.

²⁰³ Vgl. Gutt: Emanzipation bei Arthur Schnitzler, S. 40.

Schnitzlers Drama *Liebelei* handelt von der Tragik des ‚süßen Mädels‘ Christine, das sich nicht in seine Rolle einfügt und letztlich daran scheitert, dass es die Liebelei mit der wahren Liebe vertauscht.

Der *Reigen* ist ein Psychogramm der Schnitzlerschen Gesellschaft. In stetigem Wechsel tauschen Männer und Frauen ihre Sexualpartner. Der *Reigen* spiegelt die bürgerlichen Schichten. In hierarchischer Ordnung treffen die Charaktere aufeinander. Wer mit wem den Akt vollzieht, ist dementsprechend nicht dem Zufall zuzuschreiben, sondern Teil der herrschenden Gesellschaftsordnung, die Schnitzler kritisiert.

Casanovas Heimfahrt beschreibt den alternden Verführer Casanova, der an seinem eigenen Mythos zerbricht. Die emanzipierte Marcolina ist es, die zu einer unlösbaren Aufgabe für ihn mutiert.

Fräulein Else, ein junges Mädchen auf der Schwelle zum Frausein, wird von ihrer Gesellschaft und den damit verbundenen Erwartungen an sie und ihre Tugendhaftigkeit, dahingerafft.

Die *Traumnovelle* ist die Geschichte einer gefährdeten Ehe. Albertine und Fridolin befinden sich zwischen erotischen Versuchungen und ehelich, gesellschaftlichen Treueschwüren.

Therese ist die (Anti)Heldin ihres eigenen Romans. Wagemutig macht sie sich auf in die große Stadt, um dort ihr Leben als Gouvernante und Lehrerin zu bestreiten. Letztendlich scheitert sie aber an den Hürden, mit denen berufstätige Frauen konfrontiert sind.

3.1 Das süße Mädel

Schnitzler „ist als Dichter der <<süßen Mädeln>> berühmt geworden.“²⁰⁴ Allerdings ist er nicht derjenige, der diesen Frauentypus zuerst konstruiert. Schon andere Dichter vor ihm beschreiben diese Mädchen; Schnitzler jedoch ist es, der ihnen „das charakteristische Adjektiv“ verleiht.²⁰⁵

Das ‚süße Mädel‘ ist eine junge, unverheiratete Frau aus einfachen Verhältnissen. Sie verbringt viele Stunden ihres Tages mit schlecht bezahlter Arbeit, da sie keine Ausbildung genossen hat.²⁰⁶ Häufig unterstützt sie auf diese Weise ihre Familie.

²⁰⁴ Melchinger: Illusion und Wirklichkeit im dramatischen Werk Arthur Schnitzlers, S. 33.

²⁰⁵ Vgl. Reinhard Urbach: Arthur Schnitzler. Friedrich Verlag, Hannover 1968, S. 40.

²⁰⁶ Vgl. Willa Elizabeth Schmidt: The changing role of women in the works of Arthur Schnitzler. Diss. University of Wisconsin 1974, S. 26.

Das ‚süße Mädel‘, selbst aus der Vorstadt,²⁰⁷ geht Beziehungen mit Männern aus der Stadt ein, die in höheren Kreisen verkehren.²⁰⁸ Hauptsächlich ist dieser Mann „ein Bürger, ein Bürgersohn bzw. ein Décadent oder ein Künstler“.²⁰⁹

Ungeachtet ihrer Familienbande, genießt die junge Frau gewisse Freiheiten und kann sich in ihrer Freizeit nach Belieben mit Männern treffen und Beziehungen eingehen. Sie wird nicht, wie ‚das brave Mädchen aus gutem Hause‘²¹⁰, davor geschützt sich voreilig für jemanden herzugeben.²¹¹ Was die ‚süßen Mädel‘ gemein haben, ist ihre Attraktivität und Ungefährlichkeit. Sie sind sexuell verfügbar, bedeuten aber keine Verpflichtungen für den involvierten Mann.²¹² Sie sind einfache, gutherzige Geschöpfe, die für den Moment leben und keine unangenehmen Fragen stellen,²¹³ zumindest ist dies die Erwartungshaltung der Männer an sie.

Markant an diesen Frauen ist die Tatsache, dass sie unkonventionell handeln. ‚Die süßen Mädel‘ sind sich durchaus bewusst, dass ihr Verhalten einem konventionellem Bruch gleichkommt, denn eine Hochzeit rückt nach solch sexueller Freizügigkeit ganz automatisch in die Ferne. Nachdem die Entscheidung die Tugendhaftigkeit für die Lust aufzugeben, gefallen ist, besteht für das ‚süße Mädel‘ keine Notwendigkeit mehr, „sich an die Spielregeln der Gesellschaft zu halten.“²¹⁴ Sie wird nun gleichzeitig zu einer „Gefallenen“.²¹⁵

Für den bürgerlichen Mann ist das ‚süße Mädel‘ „eine ideale Alternative zu den anderen Frauentypen“. Wenn eine Prostituierte zu teuer ist und gesundheitliche Gefahren mit sich bringt und ein Verhältnis mit einer verheirateten Frau zu riskant ist, stellt das ‚süße Mädel‘ die Lösung für das Problem der Einsamkeit dar, schließlich muss der junge Mann ihr, im Gegensatz zur jungen Dame seines Standes, kein Eheversprechen machen.²¹⁶

²⁰⁷ Vgl. Rania El Wardy: Liebe spielen – spielend lieben. Arthur Schnitzler und seine Verwandlung der Liebe zum Spiel. Tectum, Marburg 2008, S. 46.

²⁰⁸ Vgl. Schmidt: The changing role of women in the works of Arthur Schnitzler, S. 24.

²⁰⁹ Vgl. El Wardy: Liebe spielen – spielend lieben, S. 46.

²¹⁰ Vgl. Gutt: Emanzipation bei Arthur Schnitzler, S. 37-41.

²¹¹ Vgl. Schmidt: The changing role of women in the works of Arthur Schnitzler, S. 26.

²¹² Vgl. Schmidt: The changing role of women in the works of Arthur Schnitzler, S. 27.

²¹³ Vgl. Schmidt: The changing role of women in the works of Arthur Schnitzler, S. 34.

²¹⁴ Vgl. Scheuzger: Das Spiel mit Typen und Typenkonstellationen in den Dramen Arthur Schnitzlers, S. 134.

²¹⁵ „Wiener Ausdruck für eine Frau, die eine außereheliche Beziehung eingeht und sich gesellschaftlich ruiniert.“ Claudia Roosen: „Helden in der Krise“ in den Erzählungen Arthur Schnitzlers. Diss. Peter Lang, Frankfurt am Main 1994, S. 118.

²¹⁶ Vgl. El Wardy: Liebe spielen – spielend lieben, S. 48; Vgl. auch: Rolf-Peter Janz: Zum Sozialcharakter des >>süßen Mädels<<. In: Janz, Rolf-Peter; Laermann, Klaus: Arthur Schnitzler: Zur Diagnose des Wiener Bürgertums im Fin de siècle. Metzler, Stuttgart 1977, S. 44.

Die junge Frau ist „süß“, weil sie sehr umgänglich und verständnisvoll ist. Sie ist keine Frau, die dem Mann problematisch werden kann. Dies zeigt sich auch an der Tatsache, dass dieser sie häufig mit Termini wie „Kind“, „Kindchen“ oder „Kleine“ titulierte. Damit bringt er zum Ausdruck, dass er sie nicht als gleichwertig ernst nimmt und unterstreicht erneut ihren niedrigeren sozialen Status, welchen sie im Vergleich zu ihrem Partner innehat.²¹⁷

Barbara Gutt setzt das ‚süße Mädel‘ in Kontrast zur ‚Dämonischen in deren Schein-Vergrößerung‘ und spricht von einer ‚(scheinbaren) Verkleinerung, Verniedlichung, Versüßlichung; (...) [vom] Typ der Kindfrau‘.²¹⁸ Das ‚süße Mädel‘ dient dem Mann lediglich zur Befriedigung. Wenn sie diesen Zweck erfüllt hat, wird sie schnell uninteressant für ihn, somit ist sie absolut austauschbar. Der Mann verliebt sich nie ernstlich in sie.²¹⁹ Das ‚Kindchen‘ steht nach Le Rider in direktem Zusammenhang mit der ‚verführerische[n] Kindfrau‘; das ‚süße Mädel‘ trägt also Züge der unschuldigen ‚Femme fragile‘ und der kindlichen ‚Femme enfant‘.²²⁰ Allerdings unterscheidet sich das ‚süße Mädel‘ insofern von der sexuell ungefährlichen ‚Femme fragile‘, als dass ihr Sinn für den Mann in seiner Befriedigung liegt. Das ‚süße Mädel‘ ist also ungefährlich, aber, und hier unterscheidet sie sich vom Typus der fragilen Frau, durchaus sexuell.

Schnitzler lässt den Protagonisten seines Frühwerks *Anatol* eine Typisierung des ‚süßen Mädels‘ vornehmen: „Sie ist nicht faszinierend schön – sie ist nicht besonders elegant – und sie ist durchaus nicht geistreich...“²²¹ Er wird noch präziser und beschreibt seinem Freund Max seine neueste Eroberung:

(...) sentimentale Heiterkeit... lächelnde schalkhafte Wehmut... das ist so ihr Wesen... Ein kleines, süßes, blondes Köpferl (...) Es wird einem warm und zufrieden bei ihr (...) Für die ist das Vorstadtbeisel, das gemütliche – mit den geschmacklosen Tapeten und den kleinen Beamten am Nebentisch! (...) Das ist die Anspruchslosigkeit selbst!²²²

Hier wird deutlich, was auch Janz beobachtet, nämlich, dass das ‚süße Mädel‘ „nicht so sehr den Typus des Vorstadtmädchens im Wien der Jahrhundertwende darstellt als vielmehr das Wunschbild der jungen Herren, die ihren sozialen und

²¹⁷ Vgl. Schmidt: The changing role of women in the works of Arthur Schnitzler, S. 29.

²¹⁸ Vgl. Gutt: Emanzipation bei Arthur Schnitzler, S. 61.

²¹⁹ Vgl. Schmidt: The changing role of women in the works of Arthur Schnitzler, S. 31.

²²⁰ Vgl. Jacques Le Rider: Das Ende der Illusion. Die Wiener Moderne und die Krisen der Identität. ÖBV, Wien 1990, S. 252.

²²¹ Arthur Schnitzler: *Anatol*. Dramen 1889-1891. Fischer, Frankfurt am Main 2004, S. 55.

²²² Schnitzler: *Anatol*, S. 81f.

erotischen Erwartungen entspricht.²²³ Das Verhältnis zwischen jungem Herrn und ‚süßem Mädels‘ kann „als gesellschaftliche Institution typisiert werden.“²²⁴

Schmidt und auch El Wardy unterscheiden zwei verschiedene Typen des ‚süßen Mädels‘: das naive süße Mädels und das erfahrene süße Mädels.²²⁵ Diese Differenzierung erscheint mir sehr plausibel, weshalb ich mich im Folgenden daran orientieren werde.

3.1.1 Das erfahrene süße Mädels

Das erfahrene Mädels, oder der „flirtatious, carefree type“, begibt sich nicht in die potentiellen emotionalen Tiefen einer Liebesbeziehung, die sie eingeht. Sie kehrt nie mit gebrochenem Herzen aus einer solchen Verbindung zurück, da sie um die Regeln dieses Liebesspiels weiß und sich strikt daran hält.²²⁶ Sie lässt sich auf dieses Spiel ein, weil sie für einen Moment aus ihrer „kleinen Welt“ entfliehen möchte und die Annehmlichkeiten „der Lebensweise der Oberschicht“ zu genießen sucht.²²⁷ Janz erkennt die emanzipatorischen Züge der erfahrenen ‚süßen Mädels‘, denn diese jungen Frauen

warten nicht darauf, geheiratet zu werden, am Ende gar von dem, den die Eltern vorschlagen. Das Interesse an einer Liaison zum jungen Herrn ist von dem Versuch, sich selbst zu verwirklichen, so fern nicht. An seiner Seite suchen sie ihren beschränkten Lebensverhältnissen zeitweilig zu entgehen, Verhältnissen, die sie auch daran hindern, >>ausgelassen<< zu sein.²²⁸

Da im Rahmen dieser Arbeit nicht alle in den ausgewählten Texten erscheinenden Frauenfiguren explizit untersucht werden können, sollen diejenigen, die nicht näher betrachtet werden, zumindest Erwähnung finden. Zum Typus des erfahrenen ‚süßen Mädels‘ gehören dementsprechend auch Berta und Annette (*Anatol*), Cissy (*Fräulein Else*) und Klara (*Therese. Chronik eines Frauenlebens.*).

²²³ Vgl. Janz: Zum Sozialcharakter des >>süßen Mädels<<, S. 41.

²²⁴ Vgl. Janz: Zum Sozialcharakter des >>süßen Mädels<<, S. 43.

²²⁵ Vgl. Schmidt: The changing role of women in the works of Arthur Schnitzler, S. 27; siehe auch: El Wardy: Liebe spielen – spielend lieben.; auch Reinhardt Urbach macht diese Unterscheidung.; auch: Janz: Zum Sozialcharakter des >>süßen Mädels<<, S. 42.

²²⁶ Vgl. Schmidt: The changing role of women in the works of Arthur Schnitzler, S. 28.

²²⁷ Vgl. El Wardy: Liebe spielen – spielend lieben, S. 47f.

²²⁸ Vgl. Janz: Zum Sozialcharakter des >>süßen Mädels<<, S. 45.

3.1.1.1 Cora (Anatol)

Cora in *Anatol* kann klar als ‚süßes Mädel‘ typisiert werden. Die Festlegung Coras als erfahren oder naiv ist bei Reinhard Urbach allerdings nicht einheitlich zu erfassen. Er beschreibt sie einerseits als naiv²²⁹, an anderer Stelle jedoch widerspricht er sich, indem er sie als „kein süßes Mädel wie Christine, sondern ein temperamentvoll-lustiges, das nach Leutnants nun Poeten liebt“, beschreibt.²³⁰ Ich bin einer Meinung mit Willa Elizabeth Schmidt, die in Cora klar „the flirtatious variety“ des ‚süßen Mädels‘ erkennt.²³¹

Anatol, der herausfinden möchte, ob Cora, eins dieser „dummen, süßen, hassenswerten Geschöpfe“²³², ihm treu ist, beschreibt sie als eine Frau, die ganz „natürlich“ mehrere Liebhaber zur gleichen Zeit hat.²³³ Der Eindruck, dass der Leser es hier mit einem erfahren ‚süßen Mädel‘ zu tun hat, bestärkt sich nur noch mehr durch Anatols Aussagen, dass sie „ist wie jede, liebt das Leben, und denkt nicht nach“.²³⁴ Auf die Frage mit wem sie ihn betrügen solle, fallen ihm viele Möglichkeiten ein: „Vielleicht mit einem Fürsten (...), vielleicht mit einem Poeten (...)“.²³⁵ Diese Offenheit, die Anatol beschreibt, weist auf Coras koketten Charakter hin.

Als erfahrenes ‚süßes Mädel‘ spielt sie mit der Liebe und nutzt die Möglichkeiten, die ihr die Männer aus der oberen Schicht bieten können. Auch die Tatsache, dass sowohl Anatol als auch Cora die Liebesbeziehung anfangs nur als „Laune“ betrachten, weist darauf hin, dass Cora nicht dem sentimental Typus des ‚süßen Mädels‘ zuzuordnen ist. Beide haben „nichts anderes voneinander verlangt, als ein flüchtiges, süßes Glück“.²³⁶ Seiner Eifersucht nachgebend, versetzt Anatol Cora in Hypnose, um zu erfahren, ob sie ihm treu ist. Letztlich traut er sich dennoch nicht „Die Frage an das Schicksal“ zu stellen, da er, wie sein Freund Max beobachtet, sich lieber seiner „Illusion“ hingibt, als sich mit der „Wahrheit“ möglicherweise zu desillusionieren.²³⁷ Als Cora aus der Hypnose erwacht und erfahren will, was sie im Schlaf gesagt hat, ist sie selbst verwundert darüber, dass sie Anatol ihre

²²⁹ Vgl. Urbach: Arthur Schnitzler, S. 40.

²³⁰ Vgl. Urbach: Arthur Schnitzler, S. 35.

²³¹ Vgl. Schmidt: The changing role of women in the works of Arthur Schnitzler, S. 35.

²³² Schnitzler: Anatol, S. 39.

²³³ Schnitzler: Anatol, S. 37.

²³⁴ Schnitzler: Anatol, S. 38.

²³⁵ Ebd.

²³⁶ Schnitzler: Anatol, S. 44.

²³⁷ Schnitzler: Anatol, S. 46f.

Liebe erklärt hat. Dies ist der entscheidende Faktor, der sie eindeutig zu einem erfahrenen ‚süßen Mädels‘ klassifiziert. Ein naives ‚süßes Mädels‘ wäre nicht über ihre Aussage überrascht, da diese Ausdruck ihrer wahren Gefühle gewesen wäre.

In einem späteren Gespräch mit Max kommt Anatol noch einmal auf Cora zurück, die nun mit einem Tischlermeister verheiratet ist. Anatol fasst das Schicksal der ‚süßen Mädels‘ prägnant zusammen: „In der Stadt werden sie geliebt und in der Vorstadt geheiratet“.²³⁸ Somit verbalisiert er die Tatsache, dass ein ‚süßes Mädels‘ in der städtischen Gesellschaft nur dem Vergnügen gilt und nicht als potentielle Heiratskandidatin in Frage kommt. Dieses gesellschaftliche Phänomen, welches junge Frauen in Schubladen ordnet und ihnen einen Ausbruch aus den ihnen zugeordneten Rollen quasi unmöglich macht, ist es, das Schnitzler mit dem Typus des ‚süßen Mädels‘ kritisiert. Anhand von Cora beschreibt Anatol den Typus des ‚süßen Mädels‘. Sie weiß, welche Erwartungen die Gesellschaft an sie stellt und welche Position und Rolle ihr als junger leichtlebiger Frau in ebendieser Gemeinschaft zudedacht ist. Cora verhält sich analog ihrer Erwartungen.

3.1.1.2 Mizi Schlager (Liebeleie)

Mizi Schlager ist der Prototyp des erfahrenen ‚süßen Mädels‘ im Werk Schnitzlers. Ein Faktor, der Mizi als ‚süßes Mädels‘ auszeichnet, ist ihre Berufstätigkeit. Mittlerweile im Haus der Mutter eingespannt, arbeitete sie vormals als Modistin und beabsichtigt nun, diese Arbeit wieder aufzunehmen.

Sie ist beeindruckt von der Welt der Großstadt und erwartet von ihren Liebhabern, dass sie ihr diese Welt für die Dauer der Liebschaft eröffnen. Fritz‘ Wohnung und auch die Tatsache, dass er und ihr Liebhaber Theodor beim Militär sind, machen einen großen Eindruck auf sie.²³⁹ Da sie keinen Wert auf romantische Gefühle legt, ist der Status ihres Liebhabers wichtig für sie.

THEODOR Ich will um meiner selbst willen geliebt werden.

MIZI Geh, Dori, da mußt du dir nächstens, wenn wir zusammen wohin gehen, die Uniform anziehen.

THEODOR Im August hab‘ ich sowieso Waffenübung.

MIZI Gott, bis zum August –

THEODOR Ja, richtig – so lange währt die ewige Liebe nicht.

MIZI Wer wird denn im Mai an den August denken. (...) ²⁴⁰

²³⁸ Schnitzler: Anatol, S. 63.

²³⁹ Vgl. Schnitzler: Reigen. Liebeleie, S. 111.

²⁴⁰ Schnitzler: Reigen. Liebeleie, S. 112.

Mizi weiß genau, dass sie für Theodor nur ein leichtes Abenteuer bedeutet und die Beziehung nicht tiefer gehen wird. Sie spielt aktiv in dem Liebespiel mit und kennt die Regeln sehr genau. Weil sie sich der Kurzfristigkeit ihres Zusammenseins mit Theodor wohl bewusst ist, drängt sie ihn dazu, seine Versprechen schnell einzulösen und sie beispielsweise bald ins Orpheum zu begleiten. Nicht nur Mizi, sondern auch Theodor verdeutlicht die Banalität der Liebesbeziehungen zwischen jungen Herren und ‚süßen Mädeln‘. Als Fritz und Theodor mit Mizi und Christine anstoßen wollen, beabsichtigt Theodor erst eine Rede zu halten, dann fehlen ihm aber die Worte: ‚bevor wir uns so feierlich verbrüdern, wollen wir auf den glücklichen Zufall trinken, der, der ... und so weiter...‘²⁴¹ Mizi reagiert nüchtern und tut seine Worte mit einem ‚Ja, ist schon gut!‘ einfach ab. Theodors Gleichgültigkeit berührt sie nicht etwa, denn sie weiß, dass sie als Geliebte an seiner Seite völlig austauschbar ist und hält es mit seinem Stand bei ihr ebenso.

Im Gegensatz zu ihrer Freundin Christine hält sie sich nicht damit auf, die Männer um irgendwas zu fragen und versucht ihre Freundin ebenfalls davon zu überzeugen von dieser Verhaltensweise Abstand zu nehmen. Mizi ist eindeutig die erfahrene von den beiden. In einem Gespräch mit Christine offenbart sie ihr ihre wahre Einstellung zur kurzen Liebe und macht Christine ihr romantisch verblendetes Verhalten zum Vorwurf:

MIZI Er hat dich aufsitzen lassen? Das geschieht dir recht! (...) Schon die ganze Zeit ärger ich mich über dich. Er kommt zu spät zu den Rendezvous, er begleitet dich nicht nach Haus (...) das laßt du dir alles ruhig gefallen und schaust ihn noch dazu *Sie parodierend* mit so verliebten Augen an –

CHRISTINE Geh, sprich doch nicht so, stell dich doch nicht schlechter als du bist. Du hast ja den Theodor auch gern.

MIZI Gern – freilich hab‘ ich ihn gern. Aber das erlebt der Dori nicht, und das erlebt überhaupt kein Mann mehr, daß ich mich um ihn kränken tät‘ – das sind sie alle zusamm‘ nicht wert, die Männer.²⁴²

Mizi versucht Christine davon zu überzeugen nicht so viele Gefühle in die Beziehung mit Fritz zu investieren. Dass sie selbst bereits ihre Lehren aus einer solchen Liebelei gezogen hat, markiert ihre Aussage, dass es ‚das erste Mal‘ immer schlimm sei.²⁴³ Auch Mizi hat gelernt, was es bedeutet sich naiv in eine solche Beziehung zu stürzen. Diesen Fehler will sie nicht ein weiteres Mal

²⁴¹ Vgl. Schnitzler: Reigen. Liebelei, S. 121.

²⁴² Schnitzler: Reigen. Liebelei, S. 141f.

²⁴³ Vgl. Schnitzler: Reigen. Liebelei, S. 142.

begehen, daher gibt sie sich keinen Illusionen mehr über ihre Liebelei hin, sondern sie versucht den Augenblick zu genießen, solange er währt. Wenn sich tiefere Gefühle für einen Mann entwickeln, verbirgt Mizi ihre Emotionen und schützt sich somit selbst. Hier deutet Schnitzler auf das Los der ‚süßen Mädels‘ hin, die damit umgehen müssen auf eine Rolle reduziert zu werden. Auch wenn Mizi nun die angenehmen Seiten ihrer Liebschaften auskostet, kann dennoch nicht mit Sicherheit gesagt werden, wie ihr Gefühlsleben aussieht, da sie sich voll und ganz den Erwartungen ergibt, die an sie gestellt werden und keinen Einblick in ihre Emotionen zulässt.

Als Fritz und Theodor sich einige Tage nicht bei den beiden Frauen melden, wird der Unterschied zwischen Christine und Mizi besonders deutlich. Christine sorgt sich und möchte wissen, warum ihr Geliebter sich nicht bei ihr meldet. Mizi hingegen betrachtet die Sachlage völlig emotionslos. Für sie bedeutet das Verhalten der Männer schlicht das Ende der Liebelei, was weiter keine große Veränderung ihres Lebens markiert. Auf Christines verständnislosen Ausspruch: „Das sagst du so ruhig-“, reagiert Mizi so, wie es laut Gesellschaftsnormen von einem ‚süßen Mädels‘ erwartet wird: „Na ja – ob heut oder morgen – oder in einem halben Jahr, das kommt doch schon auf eins heraus.“²⁴⁴ Sie legt keinen Wert darauf, ob Theodor sich bei ihr meldet oder nicht. Er ist einer in einer Reihe von vielen, so wie sie für ihn. Im Gegensatz zu Christine bietet Mizi Theodor das, was er in einer Beziehung mit einem ‚süßen Mädels‘ sucht, nämlich „Erholung, (...) [die] mit sehr sanfter Rührung scheidet.“²⁴⁵ Die beiden befinden sich in einer Art Vertragsbeziehung zueinander; sie profitieren vom jeweils anderen. Diese Tatsache rückt das erfahrene ‚süße Mädels‘ auch in die Nähe der Dirne, denn eine Beziehung mit einem jungen Herrn bringt immer auch finanzielle Annehmlichkeiten mit sich, die auf die ‚süßen Mädels‘ anziehend wirken.

Als Christine von Fritz‘ Tod erfährt, ist sie fassungslos, auch in Anbetracht der Tatsache, dass sie nicht die Möglichkeit hatte der Beerdigung beizuwohnen, die zu diesem Zeitpunkt bereits stattgefunden hat. Fritz‘ Freund Theodor entschuldigt dies mit dem Argument, dass nur „die allernächsten Verwandten und Freunde“ dort gewesen seien. Christines geschockte Frage „Was bin denn ich“ wird von

²⁴⁴ Vgl. Schnitzler: Reigen. Liebelei, S. 153.

²⁴⁵ Schnitzler: Reigen. Liebelei, S. 109.

Mizi treffend kommentiert: „Das hätten die dort auch gefragt.“²⁴⁶ Hier fasst sie noch einmal den Status des ‚süßen Mädels‘ in der Gesellschaft zusammen. Das ‚süße Mädels‘ gilt nur dem Vergnügen. In die Nähe der Familie kommt sie nicht, denn sie wird niemals ein Teil dieser werden. Mizi kennt, versteht und akzeptiert die Spielregeln, die diese Liebesbeziehungen mit sich bringen. In einem Gespräch mit Christine versucht sie ihr ihre Illusionen zu nehmen, denn wenn sie hätte mehr sein wollen für Fritz, als nur eine bedeutungslose Liebschaft, dann hätte sie „die Geschichte anders anfangen müssen“²⁴⁷ und sich nicht bereits vor der Ehe an ihn hingeben dürfen.

Schnitzler kreiert mit Mizi Schlager eine Frauenfigur, die zwar vermeintlich eigenständig und zu ihrem eigenen Wohl handelt, allerdings kann sie nicht aus ihrer Rolle ausbrechen. Der Versuch etwas anderes zu sein, als das ‚süße Mädels‘, welches die jungen Herrn in ihr sehen, muss scheitern. Mizi ist also in ihrem Handeln stark eingeschränkt.

3.1.1.3 Marie (Reigen)

Das Stubenmädchen Marie tritt mit dem Soldaten und dem jungen Herrn auf. Ganz im Stil des *Reigen* sind ihre Verbindungen nicht zufällig. Der Soldat gehört ihrer Schicht an, der junge Herr steht gesellschaftlich über ihr.

Mit dem Soldaten entfernt sie sich von einer Tanzveranstaltung und gibt sich unschuldig und unwissend in Bezug auf die eindeutigen Absichten ihres Partners. Als er sich ihr schlussendlich immer weiter nähert, wehrt sie sich anfänglich noch, lässt es dann aber geschehen: „Aber, Herr Franz, bitt‘ Sie, um Gottes willen, Schauen S‘, wenn ich das...gewußt...oh...oh...komm!“²⁴⁸ Ihre Aufforderung an ihn, zu sich zu kommen, zeigt, dass sie durchaus Erfahrung hat und ganz bewusst mit ihm die Tanzveranstaltung verlassen hat, um genau in dieser Situation zu enden, in der sie sich nun befindet.²⁴⁹ Demzufolge ist sie eindeutig als erfahrenes ‚süßes Mädels‘ einzustufen. Sie kennt die Spielregeln. Ihr Gebaren ein unschuldiges und unwissendes junges Mädchen darzustellen, muss dementsprechend auch als Spiel gedeutet werden, dient es doch einzig dem Zweck

²⁴⁶ Vgl. Schnitzler: *Reigen. Liebelei*, S. 160.

²⁴⁷ Vgl. Schnitzler: *Reigen. Liebelei*, S. 142.

²⁴⁸ Schnitzler: *Reigen. Liebelei*, S. 30.

²⁴⁹ Vgl. Horst Thomé: *Arthur Schnitzlers >>Reigen<< und die Sexualanthropologie der Jahrhundertwende*. In: Arnold, Heinz Ludwig (Hrsg.): *Text+Kritik. Zeitschrift für Literatur*. Heft 138/139, 1998, S. 109.

„ihre Hingabe [im Nachhinein] als Verführung zu entschuldigen.“²⁵⁰ Wo sie sich anfangs gescheut hatte, sein Angebot sich zu duzen anzunehmen, weil sie „noch nicht so gute Bekannte“ seien²⁵¹, duzt sie ihn nach vollzogenem Geschlechtsakt ganz automatisch.

Nachdem sie mit dem Soldaten geschlafen hat, fragt sie ihn mehrfach, ob er sie denn auch gern habe. Hier wird ihre Hingabe an die Konventionen deutlich. Dass sie nun seine liebevolle Zuwendung sucht, zeigt ihr Bemühen „den Geschlechtsakt nachträglich zum Liebesakt [zu] stilisieren“ und sich somit ihre „Anständigkeit [zu] sichern“²⁵² und von der Prostituierten abzugrenzen. Er bemüht sich erst freundlich zu sein, zeigt dann aber sein wahres Gesicht, als er ihr nur zuspricht sie nach Hause zu begleiten, wenn sie bereit ist auf ihn zu warten, denn er beabsichtigt noch nicht sich von der Feier zu entfernen. Die Tatsache, dass sie einwilligt auf ihn zu warten, markiert das Bewusstsein des Stubenmädchens für seinen Stand. Für den Soldaten steht sie moralisch höher als die Dirne, allerdings dient sie letztendlich auch nur der reinen Triebbefriedigung, denn die Beteuerung sie zu gern zu haben, kann durch sein ablehnendes Verhalten eindeutiges als Farce enttarnt werden.

Ihr Zusammensein mit dem jungen Herrn ist insofern anderer Natur, als dass hier eine Ungleichmäßigkeit des Standes gegeben ist. Der Soldat und das Stubenmädchen gehören einer Klasse an. Für den jungen Herrn ist sie eine Angestellte. Als er sich ihr nähert, gibt sie sich auch hier schüchtern, allerdings kann der Leser vermuten, dass sie bereits eigeninitiativ Annäherungs- oder Flirtversuche begangen hat, denn der junge Herr berichtet, sie nachts nackt in ihrem Zimmer beobachtet zu haben.

DER JUNGE HERR Machen sie keine solchen Geschichten, Marie...ich hab' Sie schon anders geseh'n. Wie ich neulich in der Nacht nach Haus gekommen bin und mir Wasser geholt hab'; da ist die Tür zu ihrem Zimmer offen gewesen...na...

DAS STUBENMÄDCHEN *verbirgt ihr Gesicht* O Gott, aber das hab' ich gar nicht gewußt, daß der Herr Alfred so schlimm sein kann.²⁵³

Als Hausangestellte kennt sie die Gepflogenheiten der Familie sehr gut und muss damit rechnen, dass der junge Herr spät nach Hause kommt, deshalb kann es als

²⁵⁰ Vgl. Thomé: Arthur Schnitzlers >>Reigen<< und die Sexualanthropologie der Jahrhundertwende, S. 109.

²⁵¹ Vgl. Schnitzler: Reigen. Liebelei, S. 29.

²⁵² Vgl. Thomé: Arthur Schnitzlers >>Reigen<< und die Sexualanthropologie der Jahrhundertwende, S. 109.

²⁵³ Schnitzler: Reigen. Liebelei, S. 36.

Absicht interpretiert werden, wenn sie die Tür ihres Zimmer offen stehen lässt, um ihn zu reizen.

Nachdem die beiden den Geschlechtsakt miteinander vollzogen haben, sucht der junge Herr wieder zu der normalen hierarchischen Beziehung zurückzugelangen, die sie vor ihrer Zusammenkunft pflegten. Er distanziert sich und zeigt Marie so, wie auch schon der Soldat, ihren einzigen Zweck auf. Marie ist als ‚süßes Mädels‘ lediglich Objekt der Begierde. Weder der Soldat, noch der junge Herr hegen romantische Gefühle für das Mädchen. Nach der Liaison mit dem jungen Herrn, entfernt sich dieser und schickt Marie zurück zu ihrer Arbeit, von der er sie aus Langeweile abgehalten hat. Diese steckt sich prompt eine Zigarre von seinem Tisch ein, bevor sie den Raum verlässt, denn sie will eine Art Bezahlung oder Wiedergutmachung für die vorhergegangenen Geschehnisse, hauptsächlich aber für ihr verletztes Ego. Da sie sich des Klassenunterschiedes wohl bewusst ist und ihr die Kälte des jungen Herrn überdeutlich entgegenspringt, hält sie sich in dieser Szene nicht damit auf, den jungen Mann zu fragen, ob er sie denn auch lieb habe. Marie hat sich mit ihrer Rolle abgefunden.

Am Beispiel des Stubenmädchens Marie, das als Typus alle ‚süßen Mädels‘ repräsentiert, zeigt Schnitzler deutlich Sinn und Zweck dieser Frauen auf. Sie werden von den jungen Herren entmenschlicht, bedeuten Abwechslung, Befriedigung und Entspannung, sind aber keinesfalls Gegenstand ernsthafter zwischenmenschlicher Beziehungen.

3.1.1.4 Das süße Mädels (Reigen)

Im Gegensatz zu den anderen Frauenfiguren im *Reigen* wird das ‚süße Mädels‘, neben der Schauspielerin, als einzige nicht mit eigenem Namen vorgestellt. Sie verkörpert ausschließlich ihre Rolle und repräsentiert keine eigene Persönlichkeit.²⁵⁴ Sie ist ein typisches ‚süßes Mädels‘. Sie lebt bei ihrer Mutter und den vier Geschwistern; kümmert sich dort um den Haushalt und die Familie, denn ohne sie „ging“ ja alles schief zu Haus.“²⁵⁵ Es ist ihr auch wichtig, sich um ihre junge Schwester zu kümmern. Als sie diese bei einem Rendezvous erwischt, straft sie sie mit Schlägen. Diese Reaktion zeigt, dass das ‚süße Mädels‘ Wert darauf legt, dass ihre kleine Schwester behüteter aufwächst als sie selbst, um so vielleicht

²⁵⁴ Vgl. Schmidt: The changing role of women in the works of Arthur Schnitzler, S. 40.

²⁵⁵ Vgl. Schnitzler: Reigen. Liebelei, S. 78.

von dem Schicksal der gefallenen Frauen verschont zu bleiben. Sie will ihre Schwester also vor ihrem eigenen Schicksal bewahren. Hier lässt Schnitzler sein ‚süßes Mädel‘ selbst Kritik an der eigenen Rolle zum Ausdruck bringen.

Im *Reigen* trifft sie sowohl mit dem Gatten als auch mit dem Dichter zusammen. Den Ehemann kennt sie kaum, begleitet ihn jedoch sogleich ins *chambre séparée*. Obwohl sie anfänglich vorgibt, sich Gedanken darüber zu machen, ob er deshalb einen falschen Eindruck von ihr haben könnte, relativiert sie die Tatsache ihres raschen Begleitens schnell wieder und setzt dies mit einem Spaziergang gleich. Der Gatte allerdings hat eine vorgefertigte Meinung von ihr, wie von allen Frauen. Er repräsentiert die herrschende Doppelmoral und macht in einem Gespräch mit seiner Gattin seine konventionell geprägten Erwartungen deutlich, die er an Frauen stellt.²⁵⁶ Sein Frauenbild ist geprägt von einer Moral, die herrschende Sexualtheoretiker wie Weininger und Krafft-Ebing vertreten und propagieren. Dementsprechend behandelt und betrachtet er die junge Frau nur wie ein ‚süßes Mädel‘ und erkennt keine Person hinter der Rolle. Als das Thema aufkommt, wie viele Männer das Mädchen schon geküsst habe, vermutet er prompt zwanzig. Darauf reagiert das Mädel empört, allerdings muss sie im selben Atemzug eingestehen schon öfter im *chambre séparée* gewesen zu sein. An dieser Stelle trägt sie eine Geschichte vor, die sie scheinbar wohl einstudiert hat, da sie dieselbe Geschichte auch dem Dichter in der darauffolgenden Szene erzählt:

DER GATTE Warst du schon einmal in einem *chambre séparée*?
DAS SÜSSE MÄDEL Also wenn ich die Wahrheit sagen soll: ja. (...) Aber nicht so – wie du dir’s wieder denkst. Mit einer Freundin und ihrem Bräutigam bin ich im *chambre séparée* gewesen (...).²⁵⁷

Hier wird ganz klar, dass es sich bei dem ‚süßen Mädel‘ nicht um eine naive junge Frau handelt, sondern um ein Mädchen, das durchaus Erfahrung im Umgang mit ihren Liebhabern hat. Sie weiß, dass kein Mann gerne von ihr hören möchte, dass sie mit einem Vorgänger Liebesstunden verbracht hat, deshalb erzählt sie die Geschichte von ihrer vermählten Freundin.

Das ‚süße Mädel‘ spielt mit ihrer aufdiktierten Tugendhaftigkeit, von der sie zumindest vorgeben muss sie wahren zu wollen. Wie auch schon das Stubenmädchen gibt sie sich hier den gängigen Konventionen hin. Durch die Präsenz der doppelten Moral, die auf den Frauen lastet, sind sie sich der

²⁵⁶ Siehe hier Kapitel 3.2.3 Emma (Reigen)

²⁵⁷ Schnitzler: *Reigen. Liebelei*, S. 61f.;74.

Erwartungen, die an sie gestellt werden durchaus bewusst und adaptieren diese. Die Norm wird so übertragen in den Lebensalltag und zum festen Bestandteil beim „richtigen“ Spiel mit der Rolle. Durch Vertreter und Anhänger der herrschenden moralischen Verhältnisse verfügen die Frauen über ein Diskurswissen und finden sich so in ihre Rollen ein ohne eine direkte Anleitung zu benötigen.

Nachdem der Gatte und das ‚süße Mädels‘ den Geschlechtsakt vollzogen haben, beharrt das ‚süße Mädels‘ weiterhin darauf, dass ihr Verhalten auf den Wein zurückzuführen ist. Sie gibt erst zu, dass sie aus Scham zu dieser Ausrede gegriffen hat, als der Gatte sie von einer schlimmen Tat freispricht. Sie ist zwar ein erfahrenes Mädels, möchte aber nicht wie eine Dirne angesehen werden. Der Gatte relativiert ihre Tat und argumentiert mit der Tatsache, dass er ihrem ersten Geliebten ähnele und sie sich deshalb so schnell auf ihn eingelassen habe. Im Laufe des Gesprächs wird aber deutlich, dass es sich bei der Ähnlichkeit zwar um einen, nicht aber um ihren ersten Geliebten handelt. Hier wird nochmals ihre Erfahrung deutlich und ihre beleidigte Reaktion auf die Vermutung sie sei schon von zwanzig Männern geküsst worden, wird als Farce enttarnt, denn es ist fragwürdig, ob sie nicht bereits von zwanzig Männern mehr als nur geküsst wurde. Das ‚süße Mädels‘ spielt also gekonnt und konsequent mit seiner Rolle.

Dass sich das ‚süße Mädels‘ keineswegs naiv in eine Beziehung stürzt, zeigt auch die Tatsache, dass sie dem Gatten seine Geschichten über einen Wohnort in Graz und akuten Zeitmangel nicht glaubt. Sie weiß sogleich, dass sie es mit einem verheirateten Mann zu tun hat, allerdings ist dies kein Grund für sie rührselig zu werden. In Anbetracht des begangenen Ehebruchs entwickelt sie kein schlechtes Gewissen und auch die Tatsache in dieser Liebschaft keinen potentiellen Gatten zu finden, lässt sie kalt. Sie hat ihre Rolle und die damit zusammenhängende Position akzeptiert und gibt sich keinen Illusionen hin. Mit ihren Liebesabenteuern sucht sie keinen Ehemann oder romantische Gefühle, sondern ihren Spaß und einen Teil von einer Welt, die ihr sonst verschlossen bleiben würde. Sie gibt zwar zu, dass es ihr besser gefallen würde, wäre er ledig, da sie die Tatsache, dass er verheiratet ist aber nicht ändern kann, nimmt sie sie als gegeben hin. Der Gatte ist verwundert über ihre Reaktion:

DER GATTE Und da möchtest du dir gar kein Gewissen machen, daß du einen Ehemann zur Untreue verführst?

DAS SÜSSE MÄDEL Ah was, deine Frau macht’s sicher nicht anders als du.

DER GATTE *sehr empört* Du, das verbiet‘ ich mir. Solche Bemerkungen –

Das ‚süße Mädel‘ ist eindeutig besser mit den Regeln des Liebesspiels vertraut als der Gatte. Zu Recht vermutet sie, dass auch seine Frau ihn betrügt. Der Zuschauer weiß an dieser Stelle bereits, dass das ‚süße Mädel‘ recht hat, denn der Betrug der Ehefrau ist im *Reigen* bereits vorangegangen. An dieser Stelle werden der Gatte und sein Frauenbild vorgeführt und als unhaltbar entlarvt. Das ‚süße Mädel‘ allerdings erfährt durch ihr Wissen eine Aufwertung. Im Gegensatz zu ihr kann der Gatte sich nicht vorstellen, dass es für eine Frau ein erfüllenderes Leben neben der Ehe geben kann und passt so hervorragend in den Typus des Fin de siècle-Mannes. Er ist gefangen in den gesellschaftlichen Konventionen und der Doppelmoral der Jahrhundertwende. Für ein ‚süßes Mädel‘ gehört es sich nicht eine anständige Frau zu entweihen, sei es auch nur mit Vermutungen.

Zum Ende des Treffens fassen beide den Status des ‚süßen Mädels‘ in der Gesellschaft zusammen. Der Mann möchte sie, zwecks sexueller Begegnungen wiedersehen, aber keine Verantwortung übernehmen, weder für sie, noch für ein Kind, welches aus einer solchen Beziehung entstehen könnte. Gleichzeitig erwartet er, aus Angst vor Krankheiten, dass sie keine anderen Liebhaber neben ihm hat. Er macht deutlich, dass ihre Beziehung lediglich auf Körperlichkeiten basiert und er ihr keinen Schutz bieten wird. Nüchtern betrachtet das ‚süße Mädel‘ die Sachlage: „Ah, ich pass‘ schon selber auf mich auf.“²⁵⁸

In der Begegnung mit dem Dichter dominiert seine exzentrische Künstlernatur. Er erhebt sich über sie und genießt ihre göttliche „Dummheit“, die er ihr zuschreibt.²⁵⁹ Während der gesamten Szene behandelt er sie, wie ein dummes Kind und macht das als den Charakterzug aus, den er am meisten an ihr schätzt. Das ‚süße Mädel‘ ist für ihn ein interessantes Objekt und nicht eine Ablenkung vom eintönigen Eheleben, wie für den Gatten. Der Dichter fühlt sich ihr weit überlegen und gibt ihr das auch zu spüren.²⁶⁰ Auch er betrachtet sie nicht als individuelle Person, sondern als Typus.

DER DICHTER Weißt du, wie ich das gemeint hab‘?

(...)

DAS SÜSSE MÄDEL *schlüfrig* Na freilich.

DER DICHTER *steht auf; zu ihr, ihr das Haar streichelnd* Kein Wort hast du verstanden

²⁵⁸ Vgl. Schnitzler: *Reigen. Liebelei*, S. 69.

²⁵⁹ Vgl. Schnitzler: *Reigen. Liebelei*, S. 73.

²⁶⁰ Vgl. Schmidt: *The changing role of women in the works of Arthur Schnitzler*, S. 41.

DAS SÜSSE MÄDEL Geh, ich bin doch nicht so dumm.
DER DICHTER Freilich bist du so dumm. Aber gerade darum hab‘ ich dich lieb. Ah, das ist so schön, wenn ihr dumm seid. Ich mein in der Art wie du.²⁶¹

Hier wird ganz klar deutlich, dass der Dichter sie als Rolle begreift, wenn er nicht dazu in der Lage ist, sich ihr als Individuum zu nähern, sondern sie mit allen Frauen ihrer „Art“ gleichsetzt.

Weil er so sehr von sich selbst eingenommen ist, bemerkt er nicht die Langeweile, die sein Verhalten bei ihr auslöst. Obwohl sie angibt nicht müde zu sein, muss das ‚süße Mädel‘ in Anbetracht der Monologe des Dichters gähnen. Im Gegensatz zu ihm aber, stellt sie sich als Person nicht in den Mittelpunkt, sondern lässt ihm seinen Glauben an ihre Dummheit. Wie auch schon der Gatte in der vorangegangenen Szene, der seine schnelle Eroberung darauf zurückführt, dass er dem vermeintlich ersten Geliebten des ‚süßen Mädels‘ ähnelt, also dadurch eine besondere Bedeutung für sie hat, erhebt sich auch der Dichter auf eine Position, die er in der Realität für das ‚süße Mädel‘ nicht einnimmt:

DER DICHTER *stellt die Kerze weg* Du bist das, was ich seit langem gesucht habe. Du liebst nur mich, du würdest mich auch lieben, wenn ich Schnittwarencommis wäre. (...) ²⁶²

Dass das ‚süße Mädel‘ durchaus nicht verliebt in den Dichter ist, sondern ihn, so wie er sie, lediglich als eine Liebschaft betrachtet, zeigt sich nicht nur in ihrem fehlenden Auflehnen gegen seine Bekundungen sie sei dumm, sondern auch vor allem in der Tatsache, dass sie neben dem Dichter andere Liebschaften pflegt und diese Verbindung also in keiner Weise exklusiv ist. Das ‚süße Mädel‘ sucht auch in dieser Beziehung keine Liebe.

3.1.2 Das naive süße Mädel

Das naive ‚süße Mädel‘ begibt sich nicht auf dieselbe Art und Weise wie ihre erfahrene Schwester in eine Liebesbeziehung. Ihr bleibt das Spiel als solches verborgen und deshalb erleidet sie einen „Schock“, wenn sie die Wahrheit über ihren eigenen Stellenwert innerhalb dieses Verhältnisses erkennen muss.²⁶³ Sie verwechselt die spielerische Liebe mit der echten Liebe, die sie für ihren Partner empfindet. Diese Tatsache ist es, die Barbara Gutt von der „soziale[n] und

²⁶¹ Schnitzler: Reigen. Liebelei, S. 72.

²⁶² Schnitzler: Reigen. Liebelei, S. 77.

²⁶³ Vgl. El Wardy: Liebe spielen – spielend lieben, S. 47.

menschliche[n] Misere“ dieser Mädchen sprechen lässt.²⁶⁴

3.1.2.1 Fritzi (Anatol, Nachlass)

Der Einakter *Süßes Mädel* entstand als eine Art Nachgedanke zum Anatol-Zyklus und wurde lediglich im Nachlass veröffentlicht.²⁶⁵ Er gehört nicht direkt zum Zyklus und ist das Resultat eines Gespräches, welches Schnitzler 1892 mit seiner Geliebten Mizi Glümer führte.²⁶⁶

Fritzi und Anatol unterhalten sich über einen Ball, auf den Anatol gehen wird. Fritzi, die versucht ihren Geliebten bei sich zu behalten, fingiert ein Gespräch, welches er auf dieser Veranstaltung mit einem Mädchen seiner Klasse führen könnte und zeigt dem Leser anhand dessen das schwere Schicksal der ‚süßen Mädel‘, jedenfalls derer, die ernstlich verliebt sind und die Liebe nicht als Spiel betrachten. Fritzi hat Angst Anatol an ein braves Mädchen zu verlieren, welches der Mann, im Gegensatz zum ‚süßen Mädel‘, einer „Gefallenen“, „nicht zu retten braucht.“ Bei den braven Mädchen „gibt es keine Sünden, da braucht man nichts zu verzeihen.“²⁶⁷ Eben diese Mädchen sind es, die geheiratet werden. Fritzi macht den Leser auf die verfahrenere Situation der ‚süßen Mädel‘ aufmerksam, indem sie formuliert, dass sie „weiter keine Rechte“ haben. In ihrer Rolle als anständiges Mädchen offenbart sie Anatol ihre schwierige Lage:

FRITZI Und diese Mädeln haben gar kein Recht! Und ich lasse mir das nicht gefallen, daß Sie an eine andere denken, während Sie da mit mir herumgehn – an eine, die Ihrer nicht wert ist! *Weint.*²⁶⁸

Ihre Tränen deuten auf ihr Leid hin, welches stellvertretend für das Leid der naiven ‚süßen Mädel‘ zu lesen ist.²⁶⁹ Fritzi sieht sich in ihrer Rolle gefangen und weiß nicht, wie sie sich daraus befreien kann. Sie ist ernsthaft verliebt, weiß aber auch, dass ihre Gefühle verletzt werden, denn sie ist eine „Gefallene“ und für diese untugendhaften Mädchen gibt es kein glückliches Ende im klassischen Sinne. Im Verlauf des Gesprächs aber tritt sie für sich ein und offenbart Anatol ihr Dilemma und ihre wahren Gefühle: „Aber ich bin deiner wert, Anatol – ganz

²⁶⁴ Vgl. Gutt: Emanzipation bei Arthur Schnitzler, S. 63.

²⁶⁵ Vgl. Schmidt: The changing role of women in the works of Arthur Schnitzler, S. 35.

²⁶⁶ Vgl. Giuseppe Farese: Arthur Schnitzler. Ein Leben in Wien 1862 – 1931. Beck, München 1999, S. 53.

²⁶⁷ Vgl. Schnitzler: Anatol, S. 155.

²⁶⁸ Schnitzler: Anatol, S. 156.

²⁶⁹ Vgl. Schmidt: The changing role of women in the works of Arthur Schnitzler, S. 36.

sicher! Ich weiß es: so lieb wird dich keine mehr haben – keine, keine!“²⁷⁰

Fritzi ist eine Frauenfigur, die nicht in den Anatol-Zyklus passt, da sie hier im Fokus steht und nicht Anatol selbst. In jedem der Einakter geht die Sichtweise von Anatol aus und auch die Frauen werden durch seine, also durch männliche Augen betrachtet. Fritzi allerdings vertauscht die Prioritäten und stellt sich und ihr Schicksal in den Mittelpunkt der Betrachtungen, der dekadente Anatol tritt in den Hintergrund.²⁷¹

Fritzi ist „eine der komplexen Süsse-Mädel-Gestalten, die ihre Situation kennen und den noblen Verführer dennoch lieben.“²⁷² Obwohl sie sich ihrer Lage bewusst ist und auch weiß, dass sie für Anatol ein austauschbarer Typus ist, gesteht sie ihm trotzdem ihre Liebe.²⁷³

Fritzis Schicksal findet in der Figur der Christine Weiring aus der *Liebelei* exemplarische Ausgestaltung.²⁷⁴ Schnitzler erschafft also schon vor der *Liebelei* eine Frauenfigur, die unter ihrem Rollendruck leidet. Hier kritisiert er die festgefahrenen Konventionen, von denen sich die „Gefallenen“ nicht befreien können und versucht den Blick seiner Gesellschaft zu öffnen für Frauen, die allgemein als unanständig verrufen werden.

3.1.2.2 Christine Weiring (Liebelei)

Christine ist Mizi Schlagers unerfahrenes Äquivalent. Auch sie kann und muss als ‚süßes Mädel‘ klassifiziert werden. Sie lebt in bescheidenen Verhältnissen zusammen mit ihrem Vater. Zusätzlich verdient sie etwas Geld durch das Abschreiben von Musiknoten. Der junge Herr Fritz ist ihre erste Liebe und sie macht ihm gegenüber kein Geheimnis aus ihren Gefühlen. Sehr oft sagt sie ihm, wie gern sie ihn hat und dass sie unentwegt an ihn denken muss. Dieses Verhalten direkt zu Beginn der Handlung, weist darauf hin, dass Christine ihrer Rolle nicht gerecht wird und eben dieser zuwider handelt.²⁷⁵ Sie macht Fritz zum Mittelpunkt ihres Lebens und gibt sich dabei selbst völlig auf.

In der Beziehung mit Christine hat Fritz absolute Narrenfreiheit. Er behandelt sie

²⁷⁰ Schnitzler: Anatol, S. 157.

²⁷¹ Vgl. Schmidt: The changing role of women in the works of Arthur Schnitzler, S. 36.

²⁷² Vgl. Jürg Scheuzger: Das Spiel mit Typen und Typenkonstellationen in den Dramen Arthur Schnitzlers. Diss. Juris Druck + Verlag, Zürich 1975, S. 131.

²⁷³ Vgl. Scheuzger: Das Spiel mit Typen und Typenkonstellationen in den Dramen Arthur Schnitzlers, S. 131

²⁷⁴ Vgl. Farese: Arthur Schnitzler, S. 60.

²⁷⁵ Vgl. Rolf-Peter Janz: >Liebelei<. In: Janz, Rolf-Peter; Laermann, Klaus: Arthur Schnitzler: Zur Diagnose des Wiener Bürgertums im Fin de siècle. Metzler, Stuttgart 1977, S. 29.

schlecht, aber Christine ist sprichwörtlich blind vor Liebe. Sie ist sich zwar ihres Status als ‚süßes Mädel‘ und somit kurzweiliger Geliebter von Fritz bewusst, allerdings bricht sie immer wieder aus ihrer zugeschriebenen Rolle aus und verärgert ihren Partner mit unangenehmen Fragen:

CHRISTINE Fritz...willst du mir's nicht sagen?

FRITZ Was denn?

CHRISTINE *sehr schüchtern* Wer die Dame war?

FRITZ Nein; ärger mich nicht. *Milder* Schau, das haben wir ja so ausdrücklich miteinander ausgemacht: Gefragt wird nichts. Das ist ja gerade das Schöne. Wenn ich mit dir zusammen bin, versinkt die Welt – punktum. Ich frag‘ dich auch um nichts.

CHRISTINE Mich kannst du um alles fragen.

FRITZ Aber ich tu's nicht. Ich will ja nichts wissen.²⁷⁶

Hier wird eindeutig klar, dass die beiden Partner der Liebelei sich in unterschiedliche Richtungen bewegen. Christine möchte eine ernsthafte Bindung mit Fritz. Sie ist verliebt und wünscht sich eine feste Beziehung. Fritz aber pocht auf sein Recht nach Freiheit. Er will sich nicht rechtfertigen und muss Christine immer wieder daran erinnern, dass die beiden eine Beziehung ohne Verantwortung für den jeweils anderen führen. Aus diesem Grund stellt er ihr auch keine Fragen, denn er spricht ihr nicht ab, neben ihm noch andere Liebhaber zu haben; er will nur nichts davon wissen, damit die Welt, welche sie miteinander teilen, weiterhin unkompliziert für ihn bleibt.

Christine ist sich im Klaren über ihr Schicksal: „Hab keine Angst, Fritz...ich weiß ja, daß es nicht für immer ist“.²⁷⁷ Auch, dass er ihre Gefühle nicht teilt, weiß sie sehr genau: „Morgen denkst du ja nicht mehr an mich“, hält sie ihm vor.²⁷⁸

Dennoch kann sie nicht gegen ihre Emotionen an und fixiert sich nur auf ihren geliebten Fritz. Sie macht immer wieder deutlich, dass Fritz der Einzige für sie ist und dass sie keinerlei Interesse an anderen Männern hat.

Auch in einem Gespräch mit Katharina Binder, einer Bekannten, betont sie dies immens. Als Katharina versucht Christine mit dem Cousin ihres Mannes zu verkuppeln, ist Christine unempfänglich für die Vorteile einer solchen Verbindung und interessiert sich auch nicht für die Tatsache, dass dieser Cousin sie heiraten würde, obwohl sie eine ‚Gefallene‘ ist. Christine verabschiedet Fr. Binder sogleich bei deren Versuch ein Treffen zu arrangieren. Somit negiert sie auch die

²⁷⁶ Schnitzler: Reigen. Liebelei, S. 118.

²⁷⁷ Vgl. Schnitzler: Reigen. Liebelei, S. 116.

²⁷⁸ Vgl. Schnitzler: Reigen. Liebelei, S. 145.

klassische Rolle des ‚süßen Mädels‘, denn als ‚süßes Mädel‘ ist die typische Erwartungshaltung, die an sie gestellt wird, dass sie ein ungezwungenes und freizügiges Leben mit wechselnden Liebesbeziehungen führt. Diese Liebschaften führt das ‚süße Mädel‘ aber nur aus purem Vergnügen und, um ihrer kleinen Welt entfliehen zu können und nicht etwa weil sie ernstlich verliebt ist in den Mann, der sie letztlich doch nicht heiraten wird, denn schließlich ist sie kein braves Mädel aus guten Hause, sondern eine ‚Gefallene‘. Christine ist nicht mit den Spielregeln der Liebelei vertraut, denn sonst wüsste sie, dass emotionale Liebe in einer solchen Beziehung nicht zu finden ist und würde nicht derart an Fritz festhalten.

Vor Fritz offenbart sie, dass er ihr erster Geliebter ist und beteuert, dass sie „auch nie wen andern lieb haben“ wird.²⁷⁹ Ihre Naivität in Bezug auf die Beziehung wird hier besonders deutlich. Fritz reagiert schmerzlich, denn er weiß um ihr Schicksal. Auch wenn sein Schicksal wegen seines Verhältnisses mit einer verheirateten Frau im Duell zu fallen in diesem Moment noch nicht besiegelt ist, so ist es doch unausweichlich, dass es zu einer Trennung zwischen den beiden kommen wird und Christine mit einem gebrochenen Herzen zurückbleiben muss. Dass Christine kein typisches ‚süßes Mädel‘ ist, welches sich mit seinem Schicksal zufrieden gibt, verdeutlicht ihre emotionale Ansprache an Fritz, in der sie ihre Unzufriedenheit zum Ausdruck bringt: „Nein, es ist gar nicht schön, daß du mir nie was von dir erzählst... Schau, mich interessiert ja alles, was dich angeht, ach ja... alles – ich möchte“ mehr von dir haben als die eine Stunde am Abend, die wir manchmal beisammen sind.“²⁸⁰

Christine macht deutlich, dass sie mehr sein will als ihre Rolle ihr aufdiktiert. Ihre Gefühle und Bedürfnisse lassen sich nicht verleugnen. Sie versucht aus der Starrheit ihrer Rolle auszubrechen und will Fritz zeigen, dass sie mehr ist als ein bloßer Typus Frau. Fritz allerdings ist so in den Konventionen gefangen und befangen, dass er jegliches Gefühl, Christine könne mehr sein als ihre Rolle, als Lüge empfindet.

Als Christine von Fritz‘ Tod erfährt, bricht ihre Welt zusammen. Sie erkennt, was sie ihm wirklich bedeutet hat und ist völlig fassungslos und verletzt über die Situation:

²⁷⁹ Vgl. Schnitzler: Reigen. Liebelei, S. 129.

²⁸⁰ Vgl. Schnitzler: Reigen. Liebelei, S. 147.

Lieb! - Er? – Ich bin ihm nichts gewesen als ein Zeitvertreib – und für eine andere ist er gestorben -! Und ich – hab‘ ihn angebetet! – Hat er denn das nicht gewußt? ... Daß ich ihm alles gegeben hab‘, was ich ihm hab‘ geben können, daß ich für ihn gestorben wär‘ – daß er mein Herrgott gewesen ist und meine Seligkeit – hat er das gar nicht bemerkt? Er hat von mit fortgehn können, mit einem Lächeln, fortgehn aus dem Zimmer und sich für eine andere niederschießen lassen...²⁸¹

An dieser Stelle ist kein Raum mehr für Naivität. Christine sieht ein, dass Fritz sie nie als eine Liebe betrachtet hat, sondern vielmehr als Frauentypus, der sowohl leicht zu gewinnen, als auch leicht wieder aus dem Leben zu entfernen ist, „eine Erholung“, nichts weiter.²⁸² Sie ist ihm eine Liebelei und keine Liebe, so wie er ihr. An dieser Stelle wird besonders deutlich, dass Christine nicht rollenkonform handelt. Sie erlebt einen emotionalen Ausbruch und zerstört somit die „Erholung“ und „Ruhe“, die sie laut Regeln, gemäß ihrer zugeordneten Rolle, gewähren muss. Sie ist nun diejenige, die interessant ist und nicht die dämonische „Dame in Schwarz“. Christine erlebt und fühlt wie eine junge Frau und äußert Emotionen, die ihr von den „jungen Herrn“, die sich auf eine Liebelei zur Erholung einlassen, generell abgesprochen werden.²⁸³

Dass sie keinen Zugang zu der Welt hat, in der sie sich bewegen soll, zeigt auch, dass sie davon ausgeht, Fritz sei für eine andere Frau gestorben. Sein Tod ist freilich kein Liebesbeweis,²⁸⁴ sondern deutet nur ein weiteres Mal darauf hin, dass er sich voll und ganz den Konventionen seiner Zeit verschrieben hat und dementsprechend die Duellforderung des betrogenen Ehemanns nicht ausschlagen kann, will er seine Ehre nicht verlieren. Er spielt also seine Rolle so wie die Gesellschaft sie ihm auferlegt. Christine spielt nicht, sondern liebt ihren Partner aufrichtig; deshalb fällt es ihr so schwer, ihr Fatum zu akzeptieren. Verbittert resümiert über ihr Schicksal als ‚süßes Mädels‘: „Morgen? – Wenn ich ruhiger sein werde?! – Und in einem Monat ganz getröstet, wie? – Und in einem halben Jahr kann ich wieder lachen, was-? *Auflachend* Und wann kommt denn der nächste Liebhaber?...“²⁸⁵

Christine passt nicht in ihre Rollenerwartung und deshalb entzieht sie sich ihr und stürzt hinaus, wählt vermutlich den Freitod. „Ihr Tod ist Flucht vor einer

²⁸¹ Schnitzler: Reigen. Liebelei, S. 159.

²⁸² Vgl. Schnitzler: Reigen. Liebelei, S. 109.

²⁸³ Vgl. Janz: >Liebelei<, S. 30.

²⁸⁴ Vgl. Melchinger: Illusion und Wirklichkeit im dramatischen Werk Arthur Schnitzlers, S. 36.

²⁸⁵ Schnitzler: Reigen. Liebelei, S. 160.

unerträglichen Realität.²⁸⁶ Teil einer solchen Welt kann und will sie nicht sein, denn dafür ist sie viel zu emotional. „Mit der Wahrheit über Fritz erfährt Christine zugleich die Wahrheit über sich.“²⁸⁷

„Die Spaltung des Individuums in ein öffentliches und ein privates Wesen, in Funktion und Ich, führt im Falle Christine (...) zum totalen Zerbrechen.“²⁸⁸ Sie scheitert daran als Typus des ‚süßen Mädels‘ begriffen worden zu sein und nicht als das, was sie wirklich war: eine verliebte junge Frau.²⁸⁹ Allerdings muss an dieser Stelle festgehalten werden, dass es nicht ausschließlich die äußeren Umstände sind, die Christine zu Fall bringen. Sie scheitert ebenso an ihrem Konzept exklusiver und „ewiger Liebe, auf der sie wider besseres Wissen (...) ihre ganze Identität gründet.“²⁹⁰

Schnitzler kreiert mit Christine Weiring eine absolut lebendige Frauengestalt, die sich vom ihr zugeordneten Typus entfernt und zur Figur wird, mit der der Leser und Zuschauer mitfühlt. Das Leiden des ‚süßen Mädels‘ wird in den Fokus der Betrachtungen gerückt und nicht deren moralische Verwerflichkeit. Schnitzler zeigt die Welt durch Christines Augen; eine Welt, für die die patriarchalische Gesellschaft seither blind war. Allerdings

kontrastiert [Schnitzler] nicht einfach >echte Liebe< und >falsche Liebelei<, um sozial engagiert Partei für die unterprivilegierte Repräsentantin des wahren Gefühls zu ergreifen. Vielmehr hegt er eine fundamentale Skepsis gegenüber sämtlichen Lebensentwürfen und Liebeskonzepten, die das Schauspiel vorführt. Daher werden alle Versuche, Leben und Liebe nach vorgefassten Mustern einzurichten, als untauglich entlarvt.²⁹¹

3.1.3 Zwischenfazit

An dieser Stelle kann festgehalten werden, dass beide Formen der ‚süßen Mädels‘, erfahrene wie naive, unter einem enormen Rollendruck leiden. Wie am Beispiel von Mizi in der *Liebelei* deutlich zu sehen ist, ziehen auch die erfahrenen ‚süßen Mädels‘ ihre Lehren aus vergangenen Liebschaften und treten ihren Beziehungen also nicht von Beginn an kalkulierend gegenüber. Die erfahrenen jungen Frauen haben die gesellschaftlichen Regeln, die ihnen diktiert werden, akzeptiert und

²⁸⁶ Boner: Arthur Schnitzlers Frauengestalten, S. 50.

²⁸⁷ Vgl. Melchinger: Illusion und Wirklichkeit im dramatischen Werk Arthur Schnitzlers, S. 38.

²⁸⁸ Gutt: Emanzipation bei Arthur Schnitzler, S. 35.

²⁸⁹ Vgl. Gutt: Emanzipation bei Arthur Schnitzler, S. 35.

²⁹⁰ Vgl. Dieter Martin: Liebelei. Das Scheitern des arrangierten Lebens. In: Kim, Hee-Ju; Saße, Günter (Hrsg.): Arthur Schnitzler. Dramen und Erzählungen. Reclam, Stuttgart 2007, S. 54.

²⁹¹ Martin: Liebelei. Das Scheitern des arrangierten Lebens, S. 52.

handeln möglichst zu ihrem eigenen Vorteil. Dennoch sind sie gezwungen bestimmte Spielregeln einzuhalten. Cora ist froh Anatol unter Hypnose ihre Liebe gestanden zu haben, gehört das Vortäuschen echter Gefühle doch zum Akt dazu. Die Gemeinsamkeiten der erfahrenen ‚süßen Mädels‘ sind, dass sie alle eine Welt fern von ihrer Vorstadt begehren. Sie suchen keine Liebe, sondern Erotik und Vergnügen. Sie alle, die erfahrenen und die naiven Frauen, werden von der männlichen Gesellschaft als Typen begriffen; es gelingt ihnen nicht aus ihren Rollen auszubrechen. Fritzi zeigt deutlich das Dilemma der naiven ‚süßen Mädels‘, indem sie sie den braven Mädchen aus gutem Hause gegenüberstellt. Wie Fritzi leidet auch Christine unter ihrer Rolle. Sie möchte mehr sein, als ein Typus, darf dies aber nicht in einer Gesellschaft, die von einer doppelten Sexualmoral beherrscht ist. Alle ‚süßen Mädels‘, ob naiv oder erfahren, verfügen über ein Diskurswissen. Sie wissen, ohne dass es direkt formuliert werden muss, welche Position sie in den Beziehungen einnehmen, die sie führen. Selbst Christine, die sich so stark gegen ihre Rolle wehrt, ist sich über deren unleugbare Präsenz bewusst. Mit ihrem unkonventionellen Verhalten bewegen sich die ‚süßen Mädels‘ außerhalb der gesellschaftlichen Normen und deshalb können sie auch nicht deren Schutz genießen, wie dies beispielsweise die Ehefrau kann.

3.2 Das dämonische Weib

Das ‚dämonische Weib‘ bildet das Gegenstück zum ‚süßen Mädchen‘. Sie ist eine meist verheiratete Frau, die Ehebruch begeht.²⁹² Im Gegensatz zum ‚süßen Mädchen‘ ist sie gefährlich, da der Mann, welcher sich mit ihr einlässt, ständig den potenziellen Duelltod befürchten muss, sollte der Gatte den Betrug entdecken.²⁹³ Hier kann also nicht von einer harmlosen Liebschaft gesprochen werden. Einerseits Gefahrenquelle, ist es auch gerade dieser Umstand, der die ‚dämonische Frau‘ interessant und auch erst „dämonisch“ wirken lässt und den Reiz der Beziehung ausmacht.²⁹⁴

Sie selbst versucht sich häufig hinter Schleiern vor den Blicken ihres Umfeldes zu verstecken.²⁹⁵ Sie ist nicht so leicht zu erobern wie ein ‚süßes Mädchen‘ und deshalb

²⁹² Vgl. Gutt: Emanzipation bei Arthur Schnitzler, S. 52ff.

²⁹³ Vgl. Gutt: Emanzipation bei Arthur Schnitzler, S. 58.

²⁹⁴ Vgl. Scheuzger: Das Spiel mit Typen und Typenkonstellationen in den Dramen Arthur Schnitzlers, S. 148.

²⁹⁵ Ebd.

eine größere Herausforderung für den Mann.²⁹⁶ Auch ist das ‚dämonische Weib‘ nicht uneingeschränkt verfügbar, da sie ihren Tagesablauf vor ihrem Gatten rechtfertigen muss. Es muss allerdings festgehalten werden, „dass die Dämonisierung nur eine Folge der Gefahr ist, die in der Liebe zu einer verheirateten Frau liegt, d. h. die Erhebung ins Außergewöhnliche ist nicht im Charakter der Frau begründet, sondern in den äussern [sic!] Umständen.“²⁹⁷ Gerade die Tatsache, dass die dämonische Frau nicht zu besitzen ist und ihr Liebhaber immer um seine Zeit mit ihr bangen muss, führt dazu, dass sie häufig vom Mann idealisiert wird. Schnitzler lässt seine jungen Männer die ‚Dämonische‘ häufig anbeten, sie sind geradezu illusioniert.²⁹⁸

Für die junge Frau selbst bedeutet die Ehe eine relative Freiheit, die „darum optimal erscheint, weil sie im Schutze der Gesellschaft genossen wird.“²⁹⁹ Sie kann „ein teilweise unabhängiges Leben führen, zumindest während der Zeit, während welcher der Mann seinen beruflichen Pflichten nachgeht.“³⁰⁰ Somit besteht die Gefahr für sie lediglich in der Tatsache dabei entdeckt zu werden, wie sie die Konventionen übertritt, denn, wie Scheuzger treffend bemerkt, ist es die Institution der Ehe, welche „die Liebesentfaltung der jungen Frau [ermöglicht], wobei der Ehemann oft nicht das Objekt der Liebe ist.“³⁰¹

Die ‚dämonische Frau‘ wird in den meisten Fällen „als durchschnittlich, konventionell“ dargestellt. Ihr Verhältnis resultiert aus Langeweile und Unzufriedenheit innerhalb der Ehe, da die Ehe nicht vordergründig aus Liebe geschlossen wird, sondern ein Modell ist, welches der Konvention unterliegt.³⁰²

Für die Frau bedeutet dies in erster Linie Sicherheit und Schutz vor Ächtung. Anatol fasst es in die passenden Worte: „(...) dann hast du einen Mann geheiratet, weil man ja heiraten muß.“³⁰³

Im Folgenden werden einige ‚dämonische Weiber‘ näher untersucht. Zum Typus des ‚dämonischen Weibes‘ gehören auch die Marchesa (*Casanovas Heimfahrt*) und die verheiratete Frau in Schwarz (*Liebelei*).

²⁹⁶ Vgl. Schmidt: The changing role of women in the works of Arthur Schnitzler, S. 60.

²⁹⁷ Vgl. Scheuzger: Das Spiel mit Typen und Typenkonstellationen in den Dramen Arthur Schnitzlers, S. 148.

²⁹⁸ Ebd.

²⁹⁹ Vgl. Gutt: Emanzipation bei Arthur Schnitzler, S. 52.

³⁰⁰ Vgl. Scheuzger: Das Spiel mit Typen und Typenkonstellationen in den Dramen Arthur Schnitzlers, S. 147.

³⁰¹ Ebd.

³⁰² Vgl. Scheuzger: Das Spiel mit Typen und Typenkonstellationen in den Dramen Arthur Schnitzlers, S. 149.

³⁰³ Vgl. Schnitzler: Anatol, S. 101.

3.2.1 Gabriele (Anatol)

Gabriele ist keine dämonische Frau im klassischen Sinne, denn sie begeht keinen Ehebruch. Zwar kennt sie Anatol und weiß um seine Annäherungsversuche, diese blockt sie aber entschieden ab, da sie es nicht wagt, sich auf ein solches Liebesabenteuer einzulassen und ihre Sicherheit in Form der Ehe aufs Spiel zu setzen. Dennoch klassifiziert Anatol sie als *Mondaine*, als dämonische Frau. Er macht ihr ihre Angst und Zurückhaltung zum Vorwurf und lässt sie wissen, dass er ihre Signale zu deuten weiß und entlarvt so ihre Scheinheiligkeit:

Ein ‚Nein‘ zur rechten Zeit, selbst von den geliebtesten Lippen – ich konnte es verwinden. – Aber ein ‚Nein‘, wenn die Augen hundertmal ‚Vielleicht‘ gesagt – wenn die Lippen hundertmal ‚Mag sein!‘ gelächelt – wenn der Ton der Stimme hundertmal nach ‚Gewiß‘ geklungen – so ein ‚Nein‘ macht einen – (...) zum Narren...oder zum Spötter!³⁰⁴

Gabriele zeigt deutliches Interesse an der Frau aus der „kleinen Welt“, am „süßen Mädel“, mit welchem Anatol zu diesem Zeitpunkt verkehrt. Obwohl sie vorerst angibt, nichts mit dieser Welt zu schaffen zu haben und auch „weiter nichts [davon] wissen“ zu wollen, widerspricht sie sich kurz darauf, indem sie weiter nachfragt: „Ich möchte wirklich einmal was aus dieser Welt erfahren! – Was ist das überhaupt für eine Welt? – Ich kenne sie ja gar nicht!“³⁰⁵ Letztlich gibt sie Anatol einen Strauß Blumen für das „süße Mädel“ mit, welches sich nicht darüber bewusst ist „wie gut sie’s hat“.³⁰⁶ Gabriele fordert ihn auf, ihr das Geschenk mit folgenden Worten zu überreichen: „Diese Blumen, mein...süßes Mäd, schickt dir eine Frau, die vielleicht ebenso lieben kann wie du und die den Mut dazu nicht hatte...“³⁰⁷ Danach fährt sie zurück in ihr sicheres Heim und lässt den verdutzten Anatol stehen.

Gabriele zeigt eindeutig die Unfreiheit der verheirateten Frau des *Fin de siècle*. Sie würde sich gerne einer *Liaison* hingeben, wagt dies aber nicht, weil sie weiß, mit welchen Entbehrungen und mit welchem Statusverlust das in ihrem Fall verknüpft wäre. Sie beneidet das „süße Mädel“, welches sich offen für ein Leben entschieden hat, das den Eindruck sexueller Freiheiten vermittelt. Gabriele ist für den Moment blind für die schwierige Situation, in der sich auch die „süßen Mädel“ befinden, weil sie voll und ganz in ihrer Ehe und den Erwartungen, die damit an

³⁰⁴ Schnitzler: Anatol, S. 54.

³⁰⁵ Schnitzler: Anatol, S. 52f.

³⁰⁶ Schnitzler: Anatol, S. 57.

³⁰⁷ Schnitzler: Anatol, S. 58.

sie geknüpft sind, gefangen ist. Sie kann sich entscheiden zwischen der Sicherheit der Ehe und einer flatterhaften, aber ungewissen, mit Sicherheit einer unbequemeren Zukunft. Die Tatsache, dass sie am Ende des Einakters davonfährt und Anatol, also die Verkörperung ihres potenziellen Ehebruchs allein stehen lässt, manifestiert noch einmal ihre Entscheidung für ein sicheres Eheleben. Auch wenn sie mit dieser Entscheidung nicht glücklich ist, ist sie doch offenbar eine Frau mit verborgenen Leidenschaften, die aber unterdrückt bleiben.

Mit der Figur der Gabriele, wie mit dem Typus der dämonischen Frau allgemein, übt Schnitzler Kritik an seinen Zeitgenossen, wie Weininger und Krafft-Ebing, die die einzige Erfüllung der weiblichen Psyche in der Ehe und Familie sehen. Gabriele sehnt sich nach einem ausgefüllterem Leben, traut sich aber nicht aus der Norm auszubrechen. Eine anständige Frau begehrt keinen Mann, als ihren Ehepartner. Diese Maxime wird zur harten Realität für viele Frauen. Anatol bringt es auf den Punkt, wenn er Gabriele erläutert, warum sie die Welt der ‚süßen Mädels‘ nicht verstehen kann: „Sie können sich da nicht hineindenken!...Man hat Ihnen zu viel verschwiegen, als Sie junges Mädchen waren – und hat Ihnen zu viel gesagt, seit Sie junge Frau sind!...Darunter leidet die Naivetät [sic!] ihrer Betrachtungen“.³⁰⁸

3.2.2 Else (Anatol)

Else tritt tief verhüllt in Anatols Zimmer. Sie spielt ein Versteckspiel und verdeutlicht so die Gefahr, die von einer Affäre mit einer verheirateten Frau ausgeht.³⁰⁹ Sie gibt vor, Anatol zu lieben, reagiert aber ablehnend auf seinen Wunsch mit ihr zu fliehen. Anatol entlarvt die Scheinheiligkeit ihrer Beziehung: „Wie kann ich dich denn nur fortgehen lassen – zu ihm – wie habe ich es jemals können? – Ja – wie bringst du es denn eigentlich über dich – du! die mich >>anbetet<<! – Wie?“.³¹⁰ Dass Else Anatol im Folgenden als „liebes, teures...Kind“ bezeichnet, markiert den Moment, in welchem sie seine Naivität erkennt und enttarnt. Seinen Wunsch mit ihr zu fliehen degradiert sie zu puren „Phantastereien“.³¹¹ Anatol aber missversteht die Liebesbeziehung zu Else keineswegs und zeigt ihr ihr wahres Wesen auf:

³⁰⁸ Schnitzler: Anatol, S. 55.

³⁰⁹ Vgl. Schnitzler: Anatol, S. 99.

³¹⁰ Schnitzler: Anatol, S. 102f.

³¹¹ Vgl. Schnitzler: Anatol, S. 103.

Du warst ein dummer Backfisch vor sieben Jahren – dann hast du geheiratet, weil man ja heiraten muss. – Du hast deine Hochzeitsreise gemacht...du warst glücklich (...) Dann kamt ihr zurück – und es wurde dir langweilig – selbstverständlich – denn du bist schön – elegant – und eine Frau -! (...)Nun kamen die Jahre der Koketterie (...) und du nahmst dir einen Liebhaber. Dieser Liebhaber bin zufällig ich!³¹²

Else weist die Degradierung ihrer Liebesbeziehung zu einem „kleinen Abenteuer“³¹³ entschieden von sich, handelt in diesem Moment aber doch so, wie es die Konventionen von ihr erwarten. Die Unmöglichkeit einer Flucht mit Anatol zeigt, dass auch für Else diese Beziehung nichts als ein Liebesabenteuer darstellt, allerdings gehört es zu ihrem Spiel, eine gewisse Exklusivität zu heucheln. Durch seine Aussage „entindividualisiert“ Anatol Else „zu einer typischen schönen, jungen Frau, die sich in der konventionellen Ehe langweilt.“³¹⁴ Er selbst wird allerdings auch zu einer typischen Rolle, der des Geliebten einer dämonischen Frau. Else will die Sicherheit, welche ihr die Ehe bietet, nicht aufgeben³¹⁵ und ruft so in Anatol eine mechanische Reaktion hervor. Er, der mit ihr eine verhältnismäßig lange Beziehung führt, entindividualisiert sie und macht sie so nur „zu einer mehr“.³¹⁶ Allerdings resultieren seine Gefühle nur aus seiner Eifersucht und sind nicht die Reflexion seiner wahrhaftigen Gefühle für sie.³¹⁷ Letztendlich akzeptiert er aber Elses „Doppelmoral“, die „die Idee der einzigen und ewigen Liebe ablehnt und sie deshalb meidet, indem sie es vorzieht, an der Seite ihres Mannes in Wien weiterzuleben.“³¹⁸ Schnitzler zeigt an Elses Beispiel die Hingabe an die Konventionen. Else bricht zwar die Ehe und wendet sich somit gegen die moralischen Normen ihrer Gesellschaft, allerdings sieht sie sich nicht in der Lage gänzlich aus ebendieser Gemeinschaft auszubrechen, da ihr die Sicherheit, die ihr innerhalb der Ehe geboten wird, weitaus wichtiger erscheint, als sich einem Liebesabenteuer hinzugeben und somit ihrem Wunsch nach Erotik und vermeintlicher Freiheit nachzugeben.

³¹² Schnitzler: Anatol, S. 101.

³¹³ Vgl. Schnitzler: Anatol, S. 102.

³¹⁴ Vgl. Scheuzger: Das Spiel mit Typen und Typenkonstellationen in den Dramen Arthur Schnitzlers, S. 149.

³¹⁵ Vgl. El Wardy: Liebe spielen – spielend lieben, S. 96.

³¹⁶ Vgl. Schnitzler: Anatol, S. 104.

³¹⁷ Vgl. Schmidt: The changing role of women in the works of Arthur Schnitzler, S. 58.

³¹⁸ Vgl. Farese: Arthur Schnitzler, S. 57.

3.2.3 Emma (Reigen)

Dicht verhüllt in zwei Schleier betritt Emma³¹⁹ den Salon, in welchem der junge Herr auf sie wartet. Ihre Tarnung, die sie „halb blind“ werden lässt, ist Ausdruck der „bürgerlichen Sexualitätsverleugnung.“³²⁰ Ihr Auftreten und Gebaren gegenüber dem jungen Herrn weist auf die Gefahr hin, die von ihrer Beziehung ausgeht. Gleich zu Anfang des Treffens, sie hat noch ihren Mantel an, gibt sie vor, die Szenerie unverzüglich wieder verlassen zu müssen. Dieses Verhalten gehört zum Spiel der dämonischen Frau. Hier wird der „Mechanismus der Dämonisierung“ klar deutlich.³²¹ „Die Sätze der Angst, die Drohungen der jungen Frau, sofort wieder zu gehen, erweisen sich sowohl als formelhaft als auch als Reizmittel.“³²² Sie wirft ihm vor, sie in eine solche Situation gebracht zu haben, gibt sich letztendlich aber seinen Küssen hin.

DIE JUNGE FRAU Sie haben mich so gequält. Aber ich habe es nicht tun wollen. Gott ist mein Zeuge – ich habe es nicht tun wollen...Gestern war ich fest entschlossen (...)

(...)

DER JUNGE HERR *umfaßt sie und bedeckt ihr Gesicht mit heißen Küssen.*

(...)

DIE JUNGE FRAU Den letzten. *Er küßt sie; sie erwidert den Kuß; ihre Lippen bleiben lange aneinandergeschlossen.*³²³

Dass ihr Verhalten ein Spiel ist, zeigt die Tatsache, dass es sich hierbei nicht um das erste Treffen der beiden handelt. Im Schutz des Verborgenen kann sich das Paar allerdings näher kommen, als bei diesen „Rendezvous im Freien“.³²⁴ Emma spielt mit dem jungen Herrn und gibt sich als Opfer seiner Verführungskünste, dabei ist sie es in Wirklichkeit, die mit ihm spielt, wenn sie ihn mit Obst aus ihrem Mund füttert, seine Hände aber gleichzeitig im Zaum hält. Als der Akt immer näher rückt, fordert sie ihn schließlich auf: „Komm, komm, komm!“³²⁵ Im Angesicht seiner Impotenz verliert Emma ihre vermeintliche Schüchternheit und lacht sogar über die These des jungen Herrn, sein Potenzproblem würde mit seinen innigen Gefühlen für sie zusammenhängen.

³¹⁹ Mit ihrem Namen spielt Schnitzler wohl auf die prominente literarische Ehebrecherin Madame Bovary an. Vgl. Peter Sprengel: Reigen. Zehn Dialoge. Die ungeschriebenen Regeln der Liebe. In: Kim, Hee-Ju; Saße, Günter (Hrsg.): Arthur Schnitzler. Dramen und Erzählungen. Reclam, Stuttgart 2007, S. 111f.

³²⁰ Vgl. Peter Sprengel: Reigen. Zehn Dialoge. Die ungeschriebenen Regeln der Liebe, S. 110.

³²¹ Vgl. Scheuzger: Das Spiel mit Typen und Typenkonstellationen in den Dramen Arthur Schnitzlers, S. 149.

³²² Ebd.

³²³ Schnitzler: Reigen. Liebelei, S. 41.

³²⁴ Vgl. Schnitzler: Reigen. Liebelei, S. 42.

³²⁵ Vgl. Schnitzler: Reigen. Liebelei, S. 45.

DIE JUNGE FRAU Aber nein, ich lache ja nicht. Das von Stendhal ist wirklich interessant. Ich habe nur immer gedacht, daß nur bei älteren...oder bei sehr...weißt du, bei Leuten, die viel gelebt haben...

DER JUNGE HERR Was fällt dir ein. Das hat damit gar nichts zu tun. Ich habe übrigens die hübscheste Geschichte aus dem Stendhal ganz vergessen. Da ist einer von den Kavallerieoffizieren, der erzählt sogar, daß er drei Nächte oder gar sechs...ich weiß nicht mehr, mit der Frau zusammen war, die er durch Wochen hindurch verlangt hat – desirée – verstehst du-, und die haben alle diese Nächte hindurch nichts getan als vor Glück geweint...beide...

DIE JUNGE FRAU Beide?³²⁶

Die Frage, ob denn wirklich beide Partner geweint haben, zeigt, dass Emma eine Frau ist, der sentimentale Gefühlsbekundungen nicht ausreichen. Zweck ihres Besuches sind keine romantischen Liebesschwüre. Zwar äußert sie, es sei ihr „sogar lieb, daß (...) [sie] sozusagen als gute Kameraden“ verblieben und den letzten Schritt nicht getan haben,³²⁷ allerdings kann diese Aussage nicht ernst genommen werden, ist ihre Absicht mit dem jungen Herrn doch eindeutig sexueller und nicht kameradschaftlicher Natur. Dass das Liebesabenteuer von Beginn an geplant war und die vermeintlichen Versuche die Szenerie schnell wieder zu verlassen lediglich zum Spiel der dämonischen Frau gehören, zeigt auch die Tatsache, dass Emma einen Schuhknöpfler mit sich trägt, eine Tatsache, die ihre Intention sich zu entkleiden beweist.

Nachdem der zweite Versuch den Liebesakt zu vollziehen glückt, bekundet Emma „jetzt (...) wirklich fort“ zu müssen.³²⁸ Dass sie mit der Situation zufrieden ist und nicht etwa Reue ihrem Ehemann gegenüber empfindet, zeigt sich darin, dass sie gleich eine erneute Verabredung mit dem jungen Herrn trifft. Auch bekundet sie: „Es ist doch besser, daß wir nicht geweint haben.“³²⁹ Damit beschreibt sie noch einmal ganz klar ihre Absichten. Sie wünscht sich ein Liebesabenteuer und keine romantisch innige Beziehung. „Der Austausch von Tränen [kann] den von Lust beileibe nicht ersetzen“.³³⁰ Hier zeigt sich die Überlegenheit der jungen Frau dem jungen Herrn gegenüber. Sie ist routiniert und hat „sich weitgehend von jener Sexualmoral emanzipiert“, welcher er noch unterworfen ist. Nicht nur die Ehefrau, sondern auch die anderen Frauenfiguren des *Reigen* lassen „sexuelle Wünsche und deren Befriedigung zu, die die viktorianische, die bürgerliche Moral

³²⁶ Schnitzler: *Reigen. Liebelei*, S. 46.

³²⁷ Vgl. Schnitzler: *Reigen. Liebelei*, S. 47.

³²⁸ Vgl. Schnitzler: *Reigen. Liebelei*, S. 48.

³²⁹ Schnitzler: *Reigen. Liebelei*, S. 49.

³³⁰ Vgl. Rolf-Peter Janz: >Reigen<. In: Janz, Rolf-Peter; Laermann, Klaus: *Arthur Schnitzler: Zur Diagnose des Wiener Bürgertums im Fin de siècle*. Metzler, Stuttgart 1977, S. 62.

der Jahrhundertwende [ihnen] mit Entschiedenheit absprach.“³³¹ Die junge Frau löst ihre Rolle durch ihr Verhalten selbst auf.³³² Die Tatsache, dass der junge Herr nach ihrem Abgang davon spricht nun mit einer „anständigen Frau“ ein Verhältnis zu haben,³³³ zeugt davon, dass er sie nicht auf moralischer Ebene als das bewertet, was sie ist, nämlich eine Ehebrecherin und somit keineswegs anständig, sondern in ihr lediglich ihre „soziale Rolle“ sieht.³³⁴

In der zweiten Szene, in welcher die junge Frau auftritt, ist sie mit ihrem Ehemann zusammen. Mit diesem führt sie ein Gespräch über ‚brave Mädchen aus gutem Hause‘, die sich zu anständigen Frauen entwickeln, also wie die junge Frau selbst in den Augen ihres Mannes. Auch über ‚süße Mädels‘ sprechen die Partner. Als ihr Mann ihr erläutert, dass die braven Mädchen eigentlich mehr Ahnung von der Liebe haben, weil sie nicht durch viele Erfahrungen für die Liebesbeziehungen verdorben oder „verwirrt“ sind, kann Emma darüber nur lachen.³³⁵ Auch das Mitleid ihres Mannes für die ‚süßen Mädels‘ kann sie nicht teilen.

DER GATTE (...) Ich mein‘ ja auch nicht nur das materielle Elend. Aber es gibt auch – ich möchte sagen – ein sittliches Elend; eine mangelnde Auffassung für das, was erlaubt, und insbesondere für das, was edel ist.

DIE JUNGE FRAU Aber warum sind die zu bedauern? – Denen geht’s ja ganz gut?

DER GATTE Du hast sonderbare Ansichten, mein Kind. Du darfst nicht vergessen, daß solche Wesen von Natur aus bestimmt sind immer tiefer und tiefer zu fallen. Da gibt es kein Aufhalten.

DIE JUNGE FRAU *sich an ihn schmiegend* Offenbar fällt es sich ganz angenehm.³³⁶

Im weiteren Gespräch versucht ihr Ehemann das Thema zu wechseln, da es ihm wie eine Art „Entweihung“ erscheint, mit seiner Frau über diese Wesen, die in seinen Augen nicht richtig „Frau“ sind, und seine Erfahrungen mit solchen zu sprechen. Der Ehegatte erhebt seine Frau zu einem Wesen, welches Objekt seiner „himmlischen Liebe“ ist. Das ‚süße Mädels‘ muss sich mit der „irdische[n]“ Lust zufrieden geben.³³⁷ Auf Emmas Ansinnen nicht nur seine Ehefrau, sondern auch

³³¹ Vgl. Janz: >Reigen<, S. 62.

³³² Vgl. Semila Delianidou: Gestörte Geschlechterbeziehungen in der literarischen Décadence um 1900: Arthur Schnitzlers *Reigen*. In: *Literatur für Leser*, Nr.4, 2003, S. 229.

³³³ Vgl. Schnitzler: *Reigen. Liebelei*, S. 50.

³³⁴ Vgl. Delianidou: Gestörte Geschlechterbeziehungen in der literarischen Décadence um 1900: Arthur Schnitzlers *Reigen*, S. 229.

³³⁵ Vgl. Schnitzler: *Reigen. Liebelei*, S. 52f.

³³⁶ Schnitzler: *Reigen. Liebelei*, S. 53.

³³⁷ Vgl. Janz: >Reigen<, S. 59.

seine „Geliebte“ sein zu wollen, reagiert er überrascht und ablehnend.³³⁸ Emma ist in ihrer Ehe bereits völlig entsexualisiert,³³⁹ sich dieser Tatsache bewusst, nimmt sie sich einen Liebhaber, der ihre Bedürfnisse befriedigen soll.³⁴⁰ Ihr Ehemann kann Frauen, die die Ehe brechen, nicht verstehen, denn in der Gesellschaft des Fin de siècle ist die Frau entweder Ehefrau oder Geliebte, eine Vereinigung dieser beiden Beziehungsmodelle scheint unmöglich und auch unsinnig. Die Ehefrau soll und darf nicht frivol sein. Ihre Unschuld und Reinheit sind schließlich die Gründe, aus denen sie geehlicht wird, denn „man liebt nur, wo Reinheit und Wahrheit ist.“³⁴¹ Somit wird die Ehefrau in eine Schublade gedrängt, aus der sie nicht wieder herauskommt, es sei denn sie wird zur Ehebrecherin und damit zur ‚Gefallenen‘, für deren Fall es ja, wie der Leser erfahren hat, kein Aufhalten gibt. Obwohl sie sich dieser Tatsache bewusst ist, erklärt Emma das Verhalten der Ehebrecherin vor ihrem Mann mit dem Vergnügen, welches diese daraus mitnimmt. Er aber bezeichnet untreue Frauen als solche, die „eine Existenz (...) voll Lüge, Tücke, Gemeinheit und voll Gefahren“ führen.³⁴² Er gibt zu, einst selbst ein Verhältnis mit einer verheirateten Frau geführt zu haben, welches die „traurigste Erinnerung“ ist, die er an vergangene Liebesbeziehungen hat. Auf Emmas Nachfragen erklärt er ihr, sie sei tot und es käme ihm so vor, als würden „alle diese Frauen jung sterben.“³⁴³ Mit dieser Aussage formuliert der Ehemann den gesellschaftlichen Niedergang einer Frau, die beim Ehebruch ertappt wird. Die Frau muss zwingend ihre Treue und Reinheit wahren, wenn sie in der Gesellschaft nicht zur Außenseiterin werden will, außerdem will er mit dieser Aussage auch eine abschreckende Wirkung erzielen.

Dieser gesellschaftliche Selbstmord ist es, der Gabriele in *Anatol* davon abhält, sich einer außerehelichen Beziehung hinzugeben. Emma hingegen verlangt so sehr nach diesem „Rausch“,³⁴⁴ dass sie im Zweifelsfall bereit ist, mit den Konsequenzen zu leben. „Sie subvertiert somit (...) die ihr zugewiesene Rolle einer a-sexuellen Ehefrau und stellt das gesamte patriarchalische Konzept der

³³⁸ Vgl. Schnitzler: Reigen. Liebelei, S. 54.

³³⁹ Vgl. Mihajlovic: „Ich bin nicht geschaffen für eine bürgerliche Existenz“ – Frauenfiguren im Werk Arthur Schnitzlers, S. 120.

³⁴⁰ Vgl. El Wardy: Liebe spielen – spielend lieben, S. 49.

³⁴¹ Vgl. Schnitzler: Reigen. Liebelei, S. 57.

³⁴² Vgl. Schnitzler: Reigen. Liebelei, S. 56.

³⁴³ Ebd.

³⁴⁴ Ebd.

Geschlechterrollen in Frage“.³⁴⁵

Die Szenen des *Reigen*, in denen die Ehepartner auftauchen sind die einzigen Stellen, in denen Schnitzler eine moralische Komponente mit in seinen Text einfließen lässt.³⁴⁶ An die Institution der Ehe sind bestimmte Verhaltensnormen gebunden, die besonders der Ehemann seiner Frau aufdiktieren möchte. Er ist der Repräsentant der herrschenden Sexualmoral, „gegen deren heuchlerische Verstellung die ganze Anlage des *Reigen* als präzise Gegenrede gerichtet ist.“³⁴⁷ In der Figur des Gatten gipfelt die Moral des *Reigen*. Der Soldat steht moralisch unter dem jungen Herrn, der ebenfalls der Ethik des Gatten unterlegen ist. Nach dem Ehemann treten Dichter und Graf auf, die dessen Moral gleichfalls nicht halten können.

Schnitzler kritisiert hier Krafft-Ebing, indem er den Ehegatten ganz in dessen Fassung argumentieren lässt.³⁴⁸ Seine Frau allerdings erkennt die Scheinheiligkeit seiner Ethik und bäumt sich dagegen auf. Von seiner „Verdammung der gefallenen Sünderinnen“, die sie ja komplett mit einschließen muss, lässt sie sich nicht beeindrucken.³⁴⁹ Schnitzler stellt die Konventionstreue des Gatten sehr komisch dar, ist der Ehebruch seiner „anständigen“ Emma doch bereits vorweggenommen. Emma fügt sich nicht in Krafft-Ebings Raster. Obwohl sie Mutter ist, genügt ihr diese Rolle nicht. Es findet also keine Interessensverschiebung vom Mann zum Kind statt, die mit generell schwachen sexuellen Bedürfnissen einhergeht. Emma sehnt sich im selben Maße wie ihr Mann nach körperlicher Nähe und sexueller Befriedigung. Schnitzler zeigt also, dass sexuelle Bedürfnisse geschlechtsunabhängig sind.³⁵⁰ „Nicht nur verbal – indem sie darauf besteht, vom Ehemann als Geliebte, nicht allein als Mutter, behandelt zu werden -, sondern auch praktisch hat sich die junge Frau von der über sie verhängten Sexualmoral emanzipiert.“³⁵¹ Wie auch die Schauspielerin, nimmt sie in der Szene eine virile Rolle ein.³⁵² Schnitzler kritisiert mit der Scheinheiligkeit der Partner nicht nur das

³⁴⁵ Delianidou: Gestörte Geschlechterbeziehungen in der literarischen *Décadence* um 1900: Arthur Schnitzlers *Reigen*, S. 230.

³⁴⁶ Vgl. Janz: >Reigen<, S. 58.

³⁴⁷ Vgl. Peter Sprengel: *Reigen*. Zehn Dialoge. Die ungeschriebenen Regeln der Liebe, S. 112.

³⁴⁸ Vgl. Horst Thomé: Arthur Schnitzlers >>Reigen<< und die Sexualanthropologie der Jahrhundertwende. In: Arnold, Heinz Ludwig (Hrsg.): *Text+Kritik*. Zeitschrift für Literatur. Heft 138/139, 1998, S. 102-105.

³⁴⁹ Vgl. Janz: >Reigen<, S. 60.

³⁵⁰ Vgl. Mihajlovic: „Ich bin nicht geschaffen für eine bürgerliche Existenz“ – Frauenfiguren im Werk Arthur Schnitzlers, S. 118.

³⁵¹ Janz: >Reigen<, S. 60.

³⁵² Vgl. Janz: >Reigen<, S. 73.

patriarchalisches System, sondern insbesondere auch die Institution der bürgerlichen Ehe, die eine strikte Trennung der Frau in Ehefrau und Mutter oder Geliebte vollzieht.³⁵³

3.2.4 Amalia (Casanovas Heimfahrt)

Amalia ist nicht die klassische Figur der dämonischen Frau, da sie bereits vor der Eheschließung ihren Mann mit einem anderen hintergeht. Da Casanova ihr und Olivo maßgeblich dabei half, die Ehe zu schließen, indem er Amalias Mutter von der Verbindung der beiden zu überzeugen wusste, fühlt sich Amalia dazu verpflichtet, ihm in besonderer Weise für seine Hilfe zu danken. Casanova ist ihr erster Liebhaber und auch nach sechzehn Jahren Ehe mit Olivo sehnt sie sich noch immer in seine Arme zurück. Moralische Bedenken quälen sie nicht, denn wenn sie die Beziehung mit Casanova erneut aufnimmt, so sieht sie darin „weder Betrug noch Sünde“.³⁵⁴ Auch kann sie die Nähe, welche sie mit Casanova teilte nicht mit der gleichsetzen, die sie mit ihrem Mann verbindet, denn innerhalb ihrer Ehe bedeutet Sexualität für sie „Pflicht – meinethalben sogar Vergnügen; aber Seligkeit ist es doch nicht...war es niemals.“³⁵⁵ Am Beispiel von Amalia wird die Verlogenheit der ehelichen Pflichten aufgedeckt. Sie ist unglücklich in ihrer Beziehung und sehnt sich nach Leidenschaft. Als Casanova ihrem Drängen nicht nachgibt, weil Amalia durch ihre andauernde Faszination für ihn keine Herausforderung mehr darstellt, ist sie enttäuscht und verwehrt ihm sogar eine Umarmung zum Abschied.

Amalia repräsentiert Casanovas Vergangenheit. Sie ist keine Herausforderung für ihn und somit auch kein Anreiz seine Reisepläne zu ändern und mit Olivo aufs Land zu fahren.³⁵⁶ In Amalias Augen ist Casanova immer noch der junge Verführer, dem sie sich einst hingegeben hat. Sie sieht ihn „in der Schönheit und Pracht seiner vergangenen Existenz, die für sie seine einzige ist“.³⁵⁷ Für Casanova aber soll sie lediglich die Stellung einer „Kupplerin“ einnehmen und ihn Marcolina näher bringen. Erotisches Interesse an ihr hat er nicht mehr.³⁵⁸ Amalia

³⁵³ Vgl. El Wardy: Liebe spielen – spielend lieben, S. 18f.

³⁵⁴ Vgl. Schnitzler: Casanovas Heimfahrt, S. 25.

³⁵⁵ Ebd.

³⁵⁶ Vgl. Farese: Arthur Schnitzler, S. 201.

³⁵⁷ Vgl. Allerdissen: Arthur Schnitzler. Impressionistisches Rollenspiel und skeptischer Moralismus in seinen Erzählungen, S. 206.

³⁵⁸ Roosen: „Helden in der Krise“ in den Erzählungen Arthur Schnitzlers, S. 63.

ist der Prototyp einer Frau, die dem langweiligen Alltag ihrer Ehe entfliehen will. Es wird nicht deutlich, ob sie Olivo jemals innerhalb der Ehe betrogen hat, aber ihre Bereitschaft sich unverzüglich Casanova hinzugeben, deutet darauf hin, dass die Erotik ihrer Beziehung gestört ist.

Im Gegensatz zu Marcolina, die die Zukunft repräsentiert, scheint Amalia ihre Weiblichkeit aus Casanovas Aufmerksamkeit zu beziehen. Als er sich ihr verwehrt, nimmt sie im Verlauf der Novelle immer mehr die Rolle der alternden Gattin ein, die ihre Jugendlichkeit verloren hat.³⁵⁹ Sie braucht Casanovas anerkennenden Blick, um sich als Frau wertig zu fühlen. Insofern scheitert sie und kann keine emanzipierte Leistung erbringen. Sie genügt sich nicht selbst.

3.2.5 Albertine (Traumnovelle)

Albertine ist Hausfrau und Mutter. Sie ist nur in ihren Träumen und Sehnsüchten eine dämonische Frau, denn über ihren Alltag erfährt der Leser nur wenig. In ihrer Ehe mit Fridolin ist sie unzufrieden. In einem offenen Gespräch gesteht sie ihrem Mann, dass sie ein reges Interesse für einen jungen Dänen empfunden hat, der ihr im letzten gemeinsamen Urlaub aufgefallen war:

Den ganzen Tag lag ich traumverloren am Strand. Wenn er mich rief – so meinte ich zu wissen –, ich hätte nicht widerstehen können. Zu allem glaubte ich mich bereit; dich, das Kind, meine Zukunft hinzugeben, glaubte ich mich so gut wie entschlossen, und zugleich – wirst du es verstehen? – warst du mir teurer als je.³⁶⁰

Albertine reizt das Ungewisse, das Abenteuer, gerade die Unsicherheit. Sie wünscht sich ihrem immer gleichen Alltag entfliehen zu können und wahre Leidenschaft zu erleben, eben nicht nur Ehefrau und Mutter zu sein, sondern Geliebte, sexuelles Wesen. Albertine stellt die Konventionen in Frage und macht Fridolin darauf aufmerksam, dass Männer und Frauen in der Gesellschaft einer Doppelmoral unterworfen sind, denn auch sie hätte wohl Lust gehabt vor der Ehe „auf die Suche zu gehen“.³⁶¹ Sie gesteht Fridolin, dass sie sich ihm schon am Abend ihres Kennenlernens hingegeben hätte, hätte er nur die richtigen Worte gefunden.

Albertine zeigt, dass sie ähnlich wie heute, in ihrer Begegnung mit dem Dänen, bereits als siebzehnjähriges Mädchen ein aktives sexuelles Begehren gehabt

³⁵⁹ Vgl. Schmidt: The changing role of women in the works of Arthur Schnitzler, S. 223.

³⁶⁰ Arthur Schnitzler: Traumnovelle. Anaconda, Köln 2005, S. 8.

³⁶¹ Vgl. Schnitzler: Traumnovelle, S. 11.

hat. Sie vermittelt Fridolin ihre Enttäuschung darüber, dass sich ihr gegenseitiges Begehren nicht in Phantasien von Hingabe entfalten konnte, da er es unverzüglich mit einem Heiratsantrag gesellschaftlich sanktioniert hat. Mit ihrer Erzählung wirft sie Fridolin indirekt vor, Begehren, Faszination und Verzauberung zugunsten gesellschaftlicher Pflichten und Zwänge aufgeschoben zu haben und stellt ihn so in seiner Anpassung an die bürgerlichen Konventionen bloß.³⁶²

Sie unterscheidet sich von ihrem Mann also durch „ein aktives Begehren, mit dem sie lustvoll umzugehen und das sie sich in Phantasien und Tagträumen zu erfüllen weiß.“³⁶³ Albertine nimmt mit ihrem Begehren eine scheinbar männliche, weil aktive Rolle ein, die Fridolin in seinem gesellschaftlich sanktionierten Selbstbild erschüttern muss.³⁶⁴ Sie handelt also gegen das tradierte Frauenbild und bekommt somit auch emanzipatorische Züge.

Da Albertine ihre Bedürfnisse nicht anders ausleben kann, flüchtet sie sich in die Phantasie, in die Welt der Träume. Im Traum bestraft sie Fridolin für sein Verhalten und ihre Unterdrückung und aufgezwungene Eindimensionalität. Sie hintergeht ihn, erlebt eine Orgie und lacht letztendlich sogar über seinen Tod, den er nur erleiden muss, weil er sich den tradierten Normen unterworfen und ihr die Treue gehalten hat. Im Traum kann Albertine ihre Sexualität frei ausleben, in der Realität würde dies einem gesellschaftlichen Bruch gleichkommen. Albertine nutzt ihre Phantasie, um sich ihre erotischen Wünsche zu erfüllen. Im Gegensatz zu Fridolin, der gesellschaftlich viel freier ist als sie, hat sie also einen Weg gefunden ihrem Begehren Ausdruck zu verleihen. Fridolin allerdings kehrt aus seiner nächtlichen Odyssee unbefriedigt zurück.³⁶⁵

Ihr Traum, in welchem sie sich verschiedenen Männern hingibt, deutet auf die Gefahr hin, welche über der Ehe des Paares schwebt. Wie auch schon das Begehren der beiden nach außerehelichen Abenteuern in Dänemark, manifestiert sich in Albertines Traum noch stärker die Tatsache, dass sexuelle Bedürfnisse nicht nur auf eine Person projiziert werden. Der Sexualtrieb ist also nicht, einhergehend mit der Eheschließung, auf lediglich ein Individuum gerichtet und damit stabil, sondern erfordert innerhalb der Ehe eine beständige Erneuerung.³⁶⁶

³⁶² Vgl. Julia Freytag: *Verhüllte Schaulust. Die Maske in Schnitzlers Traumnovelle und in Kubricks Eyes Wide Shut*. Transcript, Bielefeld 2007, S. 40.

³⁶³ Ebd.

³⁶⁴ Vgl. Freytag: *Verhüllte Schaulust*, S. 41.

³⁶⁵ Vgl. Freytag: *Verhüllte Schaulust*, S. 71.

³⁶⁶ Vgl. Allerdissen: Arthur Schnitzler. Impressionistisches Rollenspiel und skeptischer Moralismus in seinen Erzählungen, S. 122.

Letztendlich ist es Albertine, die einen Schritt auf ihren Mann zugeht und ihm seine nächtlichen Abenteuer verzeiht. Sie zeichnet sich somit als der stärkere Charakter der beiden aus. Sie ist diejenige, die eine Antwort auf die Frage nach der ehelichen Zukunft kennt und Fridolins Bedenken, was nun zu tun sei, zerstreuen kann: „Dem Schicksal dankbar sein, glaube ich, daß wir aus allen Abenteuern heil davongekommen sind – aus den wirklichen und aus den geträumten.“³⁶⁷

„Die Versöhnung der Eheleute, die sich damit als verpflichtender Neuanfang ihrer Beziehung zueinander beweist, ist ein Glücksfall, den es nicht eben häufig in Schnitzlers Werk gibt.“³⁶⁸ Hier scheint der Funke einer „Hoffnung“ aufzukeimen, die Schnitzler nicht in vielen seiner Werke zum Ausdruck bringt.³⁶⁹ Allerdings, und diese Tatsache darf nicht außer Acht gelassen werden, ist die Versöhnung des Paares nur möglich, da Albertine ihre Untreue lediglich in der Sphäre des Traumes ausübt. Wäre sie, wie Fridolin beinahe,³⁷⁰ realen Versuchungen erlegen, wäre, gemessen an der strikten Sexualmoral um 1900, eine Versöhnung unmöglich geworden.³⁷¹

Hee Ju-Kim deutet das Ende der Traumnovelle weniger positiv. Die vermeintliche Überwindung der ehelichen Krise ist für sie gleichbedeutend mit der Aufgabe sexueller Wünsche und Phantasien. Das Paar ergibt sich der bürgerlichen Institution der Ehe und negiert somit seine erotischen Bedürfnisse und gibt jegliche Hoffnung auf eine Erfüllung ebendieser zu Gunsten der ehelichen Sicherheit auf.³⁷² Dieser Interpretation schließe ich mich an, denn das „traumlos nah[e]“ Beieinanderliegen des Paares zum Ende der Novelle, sowie Albertines fortdauernde geheime Resistenz gegen die Sexualmoral ihrer Zeit, sprechen meiner Meinung nach deutlich gegen eine (sexuell) befriedigende Fortführung der Ehe der beiden und somit auch gegen eine Überwindung der ehelichen Krisen, denn erotischen Verführungen müssen sich Albertine und Fridolin wohl auch künftig stellen, haben sie ihre Bedürfnisse doch nur unterdrückt und nicht

³⁶⁷ Schnitzler: Traumnovelle, S. 94.

³⁶⁸ Allerdissen: Arthur Schnitzler. Impressionistisches Rollenspiel und skeptischer Moralismus in seinen Erzählungen, S. 127.

³⁶⁹ Vgl. Allerdissen: Arthur Schnitzler. Impressionistisches Rollenspiel und skeptischer Moralismus in seinen Erzählungen, S. 265.

³⁷⁰ Die Meinungen der Forscher, ob es sich bei Fridolins nächtlichen Abenteuern um einen Traum oder die Realität handelt, gehen auseinander. Vgl. Le Rider: Arthur Schnitzler oder Die Wiener Belle Époque, S. 61-70.

³⁷¹ Vgl. Le Rider: Arthur Schnitzler oder Die Wiener Belle Époque, S. 64.

³⁷² Vgl. Hee-Ju Kim: Traumnovelle. Maskeraden der Lust. In: Kim, Hee-Ju; Saße, Günter (Hrsg.): Arthur Schnitzler. Dramen und Erzählungen. Reclam, Stuttgart 2007, S. 227f.

kompensiert.

3.2.6 Zwischenfazit

Alle hier aufgezeigten ‚dämonischen Weiber‘ unterscheiden sich voneinander. Gabriele betrügt ihren Mann nicht, obwohl sie sich dies wünscht, weil sie die Konsequenzen zu sehr fürchtet. Else hat sich der Doppelmoral völlig ergeben und heuchelt Anatol Exklusivität vor, obwohl sie von ihm nicht die Erfüllung ihrer Liebesehnsucht verlangt, sondern sexuelle Befriedigung. Emma im *Reigen* hat sich von ihrer Rolle emanzipiert. Sie stellt die herrschenden Geschlechterrollen in Frage und lässt ihre sexuellen Wünsche zu, die ihr die Gesellschaft verwehren will. Amalia betrügt ihren Mann schon vor der Ehe und ist bereit dies prompt zu wiederholen, denn Gewissensbisse quälen sie nicht. Albertine schließlich begeht keinen klassischen Ehebruch, denn sie hintergeht ihren Mann nur in ihren Träumen und ihrer Phantasie. Sie erkennt die Doppelmoral, welcher sie unterworfen ist, handelt dieser aber nicht zuwider.

Obwohl alle diese Frauen mit ihrem sexuellen Begehren auf verschiedene Weise umgehen, muss an dieser Stelle festgehalten werden, dass sie alle mit ihrer Rolle unzufrieden sind. Keine Frau ist erfüllt von ihrem Dasein als Ehefrau und Mutter und somit äußert Schnitzler mit der ‚Dämonischen‘ starke Kritik an seinen Zeitgenossen, die weibliches Begehren auf die Familie reduzieren und auch an der Institution der bürgerlichen Ehe im allgemeinen, die die Frau so stark einengt und zu einem moralisch, tugendhaften Wesen machen will, dass sie innerhalb dieser Grenzen beinahe keine befriedigende Sexualität erleben kann.

3.3 Die Künstlerin

Zum Typus der Künstlerin zählen im Rahmen dieser Arbeit alle Frauenfiguren, die mit künstlerischen Berufen ihr Geld verdienen und auf Grund ihrer Berufswahl auch eine gewisse (sexuelle) Freiheit genießen können. Die Künstlerin bewegt sich außerhalb der gängigen Konventionen und lebt ohne festen männlichen Partner. Durch ihre Freiheit und Unabhängigkeit zählt die Künstlerin auch zu den emanzipierten Frauen,³⁷³ allerdings ist sie im Werk Schnitzlers so herausstechend, dass sie als eigener Typus, und somit abgegrenzt von der emanzipierten Frau

³⁷³ Vgl. Gutt: Emanzipation bei Arthur Schnitzler, S. 34.

betrachtet werden muss. Die einzelnen Frauengestalten lassen sich allerdings nicht ganz konsequent voneinander trennen, so muss an dieser Stelle darauf aufmerksam gemacht werden, dass einige ‚süße Mädels‘ sich durchaus auch zu Schauspielerinnen entwickeln und somit wieder in die Kaste der Künstlerin zu ordnen wären.³⁷⁴ Dementsprechend tragen einige Künstlerinnen auch Züge, die für das ‚süße Mädel‘ typisch sind. Signifikant für die Schauspielerin ist auch die Tatsache, dass sie sich mit ihrem Beruf in einer ‚verächtliche[n] gesellschaftliche[n] Position‘ befindet.³⁷⁵

Zu den hier betrachteten künstlerisch tätigen Frauen zählen die Schauspielerin, die Tänzerin und die Zirkusreiterin. Zusätzlich beschreibt Schnitzler noch den Typus der schreibenden Frau. Julia Fabiani, Thereses Mutter, arbeitet nach der Einweisung ihres Mannes in eine Pflegeanstalt als Schriftstellerin. Obwohl ihr literarisches Produkt nicht als besonders wertvoll herausgestellt wird, muss darauf aufmerksam gemacht werden, dass sie mittels ihrer Arbeit Befriedigung empfindet und in der Lage ist, sich selbst zu versorgen. Für diese Erfüllung nimmt sie die gesellschaftliche Außenseiterposition, die allen Künstlerinnen eigen ist, in Kauf.

3.3.1 Bianca (Anatol)

Wenn Anatol an die Zirkusreiterin Bianca denkt, erinnert er sich an eine nichtige, flüchtige Liebschaft; sie ist eine kurze Episode in seinem Liebesleben. Vor Max räumt er ein, dass sie ein ‚Wesen‘ ist, das er ‚wirklich zermalmt‘ hat.³⁷⁶ Er bemitleidet sie für ihre Rührseligkeit, denn in ihr Handeln interpretiert er die größten Liebesgefühle, vergleicht sie gar mit einer ‚heiligen, unvergänglichen Liebe‘, ihm gegenüber.³⁷⁷ Dadurch erhebt er sich selbst in eine Position, die er in Wirklichkeit nicht für sie einnimmt. Max steht Bianca nüchterner gegenüber, er stilisiert sie nicht wie Anatol zu einer ‚Märchengestalt‘.³⁷⁸ Er beschreibt sie als ‚eine von den tausend Gefallenen‘ und warnt Anatol davor, sich falschen Vorstellungen über sie hinzugeben, denn er erkennt, was Anatol in Wahrheit für sie ist: ‚Einer von vielen. Dasselbe war sie in deinen Armen wie in denen der

³⁷⁴ Vgl. El Wardy: Liebe spielen – spielend lieben, S. 51.

³⁷⁵ Vgl. Scheuzger: Das Spiel mit Typen und Typenkonstellationen in den Dramen Arthur Schnitzlers, S. 135.

³⁷⁶ Vgl. Schnitzler: Anatol, S. 64.

³⁷⁷ Vgl. Schnitzler: Anatol, S. 66.

³⁷⁸ Ebd.

anderen“.³⁷⁹ Anatol, der dies nicht wahrhaben will, wird mit der Wahrheit konfrontiert, als Bianca die Szene betritt. Sie begrüßt Max mit schmeichelhaften, aber unwahren Worten und offenbart so schon mit ihren ersten Sätzen ihren Charakter: „Meinen Brief haben Sie doch erhalten? Sie sind der allererste – der einzige überhaupt.“³⁸⁰ Sowohl Max als auch Bianca sind sich des Spiels, welches hier geführt wird durchaus bewusst. Beide wissen, dass er nicht der einzige ihrer Liebhaber ist, geschweige denn die erste Person, bei der sie sich gemeldet hat, da sie zu diesem Zeitpunkt bereits mehrere Tage in der Stadt ist. Als erfahrene Akteure dieses Liebesspiels werden solche Floskeln allerdings hingenommen und nicht hinterfragt.

Bianca genießt Max‘ Umgangsweise und äußert dies, indem sie ihm sagt: „Man muß auch solche Freunde haben wie Sie (...) Die einen lieben, ohne einen zu quälen!“³⁸¹ Durch diese Aussage macht sie deutlich, was sie sich von einem Geliebten erwartet, nämlich Spaß ohne Verpflichtungen und keine Eifersucht. Gleichzeitig grenzt sie Max von Anatol ab, der definitiv zu den Liebhabern gehört, die eine Frau quälen. Als Bianca Anatol erblickt, kann sie sich beim besten Willen nicht an ihn erinnern. Die Tatsache, dass sie ihn sogar mit einem anderen Mann verwechselt, verletzt Anatol so sehr, dass er sich aus der Szenerie entfernt. Bianca ist eine Frau mit vielen bedeutungslosen Liebschaften. Sie nimmt Anatol seine Illusionen, an ihr scheitert er.

Schnitzler zeigt hier den „Niedergang Anatols“.³⁸² Er ist derjenige, der von einer vermeintlich überlegenen Position in eine untergeordnete Stellung gerückt wird und sich so seiner eigenen Nichtigkeit in diesem Liebesspiel bewusst werden muss.

Durch ihre sexuelle Freiheit repräsentiert Bianca, wie auch die anderen Künstlerinnen in den betrachteten Werken, die männliche Angst vor weiblicher Selbstbestimmung um 1900. Die Künstlerinnen bei Schnitzler tragen auch Züge der literarischen ‚Femme fatale‘, allerdings sind sie keine eindimensionalen Figuren. Die Grenzen zwischen ‚süßem Mädels‘, Künstlerin und Dirne sind fließend. Ihre Berufstätigkeit verleiht der Künstlerin auch emanzipatorische Züge.

³⁷⁹ Vgl. Schnitzler: Anatol, S. 67f.

³⁸⁰ Schnitzler: Anatol, S. 70.

³⁸¹ Ebd.

³⁸² Vgl. El Wardy: Liebe spielen – spielend lieben, S. 94.

3.3.2 Annie (Anatol)

Die Balletttänzerin Annie ist eine von Anatols episodenhaften Beziehungen. Dieses episodenhafte haben beide schon zu Beginn ihrer Liebschaft festgelegt, indem sie auf ihre Freiheit beharrten und dem jeweils anderem jederzeit die Option offen gehalten haben, die Beziehung zu beenden, egal „wer (...) eines schönen Tages spürt, daß es zu Ende geht“.³⁸³

Da Anatol eine andere Frau kennengelernt hat, möchte er die Beziehung zu Annie beenden, traut sich dies aber nicht alleine zu, da er Angst vor ihrer Reaktion hat. Deshalb holt er sich seinen Freund Max zur Hilfe. Annie hingegen, die denselben Plan verfolgt, tritt gänzlich selbstbewusst auf und spricht das Thema geradeheraus an. Schon an dieser frühen Stelle wird deutlich, dass Annie Anatol überlegen ist. Sie braucht keine moralische Unterstützung, um ihre Entscheidung kundzutun. Als Grund für ihre Trennung gibt sie an, dass sie verliebt ist. Den Verdacht eines Heiratsantrages verwirft sie mit den Worten: „Das wäre ja kein Grund dir den Abschied zu geben“.³⁸⁴ Für Annie hängen Liebe und Heirat also nicht zwingend zusammen, sie hätte keine Skrupel ihren Mann zu betrügen und würde sich so zu einer dämonischen Frau entwickeln.

Die Trennungsszenerie wird komplett von Annie geleitet. Sie nimmt die Zügel in die Hand und dominiert Anatol. Die Tatsache, dass sie ihn, so wie er sie anfangs, als „liebes Kind“³⁸⁵ bezeichnet, deutet darauf hin, dass sie die Situation steuert und somit die „Rollen“ vertauscht.³⁸⁶ Im Gegensatz zu Anatol, dessen Stolz durch ihr Verhalten verletzt ist³⁸⁷, reagiert sie völlig emotionslos auf die Trennung und macht ihm seine „Szene“ zum Vorwurf, indem sie ihn daran erinnert, was sie bereits zu Beginn ihrer Beziehung abgemacht haben.³⁸⁸ Annie tritt hier klar als der stärkere Charakter auf. Als Anatol sie mit weiteren Fragen zu ihrer neuen Liebe durchbohrt, bereut sie ihn nicht einfach belogen zu haben:

ANNIE Das hat man nun von der Ehrlichkeit!...Wahrhaftig – ich hätte es machen sollen, wie die Fritzel mit ihrem Baron – der weiß heut noch nichts – und dabei hat sie schon seit drei Monaten die Bandlerie mit dem Leutnant von den Fünferhusaren!

ANATOL Wird auch schon drauf kommen, der Baron!

ANNIE Schon möglich! Du aber wärst mir nie drauf gekommen, nie! – Dazu

³⁸³ Vgl. Schnitzler: Anatol, S. 83.

³⁸⁴ Schnitzler: Anatol, S. 86.

³⁸⁵ Schnitzler: Anatol, S. 86.

³⁸⁶ Vgl. El Wardy: Liebe spielen – spielend lieben, S. 95.

³⁸⁷ Ebd.

³⁸⁸ Vgl. Schnitzler: Anatol, S. 87.

bin ich viel zu gescheit...und du viel zu dumm!³⁸⁹

Erneut erhebt sich Annie über Anatol. Sie ist absolut selbstsicher und scheut auch nicht davor zurück ihm zu offenbaren, dass sie sich nur von ihm trennt, weil sie ihren neuen Liebhaber nicht betrügen will. Anatol kann diese Schmach nicht ertragen und konfrontiert sie mit seiner neuen Liebschaft. Als diese aber davon ungerührt ist und die Konten der beiden als ausgeglichen bezeichnet, kann sich Anatol damit nicht begnügen. Er will sie verletzen, um so wieder die Oberhand über die Situation zu gewinnen und erläutert ihr, sie betrogen zu haben. Ihre abschließende Reaktion darauf, nämlich die Aussage, dass sie rücksichtsvoller ist als er und ihm nicht gesagt hätte, dass sie ihn betrogen hat, obwohl dies offensichtlich der Fall ist, spielt ihr allerdings erneut den Ball zu und lässt Anatol im Abseits stehen.

Annie negiert Anatols „Rolle als Liebesabenteurer“, sie zeigt ihm auf, dass er für sie absolut ersetzbar ist³⁹⁰ und befreit sich so aus der Kette der Liebesbeziehungen, in die Anatol sie sonst eingliedert hätte. Anatol wirkt im Vergleich zu Annie weniger selbstbewusst, da er sie verletzen und beleidigen muss, um sich über sie erheben zu können. Mit Annie gestaltet Schnitzler schon in seinem Frühwerk eine absolut selbstbewusste Frauenfigur.

3.3.3 Ilona (Anatol)

Ilona ist eine Schauspielerin, die mit Anatol am Vorabend seiner Hochzeit eine Liebesnacht verbringt. Mit dieser Nacht knüpfen die beiden an ein ehemaliges Verhältnis an, welches Anatol durch Lügen zu beenden gesucht hat. Am Morgen seiner Hochzeit traut er sich nicht Ilona die Wahrheit über seine künftige Vermählung zu gestehen und versucht sie durch erneute Lügen auf eine falsche Fährte zu leiten. Ilona allerdings ist eine sehr dominante Person, die weiß, was sie will und versucht über Anatol zu bestimmen. Als dieser vorgibt auf die Hochzeit eines fremden Mannes zu müssen, beschließt sie kurzerhand, wie der Tag der beiden auszusehen hat.

ILONA (...) wir bleiben heute zu Hause (...)

ANATOL Liebes Kind, das wird leider nicht möglich sein...

ILONA Oh, das wird schon möglich sein.³⁹¹

³⁸⁹ Schnitzler: Anatol, S. 89.

³⁹⁰ Vgl. El Wardy: Liebe spielen – spielend lieben, S. 96.

³⁹¹ Schnitzler: Anatol, S. 111.

Sie fordert ihn auf, die Veranstaltung abzusagen und reagiert mit Unverständnis, als Anatol ihrem Drängen nicht nachgibt. Durch ihre Dominanz wird sie zur Dirigentin der Szene. Sie bestimmt sowohl Anatols als auch Max' Verhalten, die sich ihren Befehlen schlecht verweigern können. Ilona denkt in erster Linie an sich selbst und an ihr eigenes Glück, alles andere erscheint dagegen sekundär. Sie ist nicht naiv und ist sich durchaus darüber bewusst, dass Anatol sie vormals hatte verlassen wollen. Sie kennt also die Spielregeln, verhält sich aber insofern gegensätzlich, als dass sie das Thema nicht verschweigt, sondern direkt anspricht, was sie stört. Durch ihre direkte Art fühlt sich Anatol provoziert und gesteht ihr schließlich, dass er der besagte Bräutigam sein wird. Auf dieses Geständnis reagiert Ilona sehr leidenschaftlich. Sie versucht Anatol zu erreichen, um ihrer Wut ein Ventil zu verleihen und zerstört schließlich das Bouquet von Max. Durch ihr Verhalten präsentiert sich Ilona nicht als zerbrechliches Wesen. Zwar weint sie und scheint verzweifelt, ihr Wutausbruch und die darauf folgende Drohung die Hochzeit zu stören, dominieren allerdings die Szene. Die Aussicht auf Rache letztlich lässt sie sich wieder beruhigen und die Szenerie gefasst verlassen.

Ilona ist mit Leib und Seele Schauspielerin. Durch ihr Verhalten verwandelt sie ihren Alltag in eine Bühne. Sie ist theatralisch und stellt durch ihr Selbstbewusstsein eine Gefahr für Anatol dar. Ilona will ihren Willen durchsetzen und setzt sich strikt für ihre eigenen Interessen ein, damit wird sie zu einer besonderen Frauengestalt. Sie gibt zwar vor, Anatol zu lieben, völlige Hingabe für ihn oder gar Selbstaufgabe, wie er es von seinen ‚süßen Mädeln‘ gewohnt ist³⁹², sind ihr allerdings fremd. Der Typus der Schauspielerin „kehrt viele Regeln der Schnitzlerschen Gesellschaft um.“³⁹³ So auch Ilona, die Anatol mit Misstrauen begegnet und so die Rolle einnimmt, welche sonst Anatol in seinen Beziehungen innehat.³⁹⁴

³⁹² Wobei Anatol sich auch darüber im Klaren ist, dass viel von der Hingabe der süßen Mädels erlogen ist und nur dazu dient, den Partner zufrieden zu stellen oder nicht eifersüchtig zu machen. Vgl. Schnitzler: Anatol, S. 37.

³⁹³ Vgl. Scheuzger: Das Spiel mit Typen und Typenkonstellationen in den Dramen Arthur Schnitzlers, S. 159.

³⁹⁴ Ebd.

3.3.4 Die Schauspielerin (Reigen)

Die Schauspielerin im *Reigen* ist eine Koryphäe auf dem Gebiet der Liebe als Spiel.³⁹⁵ Sie ist dominant und dirigiert sowohl die Szene mit dem Dichter, als auch ihre Begegnung mit dem Grafen. Sie ist sehr selbstbewusst und weiß genau, was sie will.³⁹⁶ Die Wünsche eines anderen interessieren sie nicht; sie setzt ihren Willen konsequent durch.

Als sie mit dem Dichter aufs Land fährt, scheut sie sich nicht davor, ihm mitzuteilen, dass sie dort bereits mit ihren früheren Geliebten Fritz gelebt hat. Dadurch unterscheidet sie sich von den ‚süßen Mädeln‘, denn sie macht kein Geheimnis daraus, dass sie bereits andere Liebhaber hatte. Zwar spielt sie auch, aber sie nimmt dabei keine Rücksicht auf die Gefühle ihres aktuellen Partners. Frech betitelt sie den Dichter als talentlos und fordert ihn auf, von seinen Phrasen Abstand zu nehmen:

DICHTER Ich werde vor dem Fenster auf und ab gehen. Ich liebe es sehr, nachts im Freien herumzuspazieren. Meine besten Gedanken kommen mir so. Und gar in deiner Nähe, von deiner Sehnsucht sozusagen umhaucht...in deiner Kunst webend.

SCHAUSPIELERIN Du redest wie ein Idiot...

DICHTER *schmerzlich* Es gibt Frauen, welche vielleicht sagen würden...wie ein Dichter.

SCHAUSPIELERIN Nun geh endlich. Aber fang mir kein Verhältnis mit der Kellnerin an. –³⁹⁷

Die Schauspielerin ist gnadenlos ehrlich und sagt direkt ihre Meinung, ohne diese zu beschönigen. Auf die Gefühle des Dichters nimmt sie keine Rücksicht, denn ihr Zusammensein ist in keiner Weise emotional für sie. Seine Liebesauffassung tut sie als „märchenhaft“ ab.³⁹⁸ Die Schauspielerin sucht keine Liebe, sondern Erotik. Das zeigt sich auch darin, dass sie ihn auffordert in den zehn Minuten seiner Abwesenheit keine andere Frau an sich heranzulassen. Sie spricht offen aus, was die beiden einander sind und verzichtet darauf große Gefühle vorzutäuschen. Sie scheut ebenfalls nicht davor zurück ihm mitzuteilen, dass sie mit ihm einen anderen Mann betrügt und ist sich darüber im Klaren, dass auch sie von dem Dichter nicht geliebt wird.³⁹⁹

Die Schauspielerin ist der aktive Part in den Liebesbeziehungen und vertauscht

³⁹⁵ Vgl. El Wardy: Liebe spielen – spielend lieben, S. 52.

³⁹⁶ Vgl. Schmidt: The changing role of women in the works of Arthur Schnitzler, S. 89.

³⁹⁷ Schnitzler: Reigen. Liebelei, S. 82.

³⁹⁸ Vgl. Schnitzler: Reigen. Liebelei, S. 84.

³⁹⁹ Vgl. El Wardy: Liebe spielen – spielend lieben, S. 52.

somit die klassischen Rollen.⁴⁰⁰ Nach dem Sexualakt will der Dichter von ihr hören, dass sie ihn lieb hat und nimmt somit eine vermeintlich weibliche Eigenschaft an. Die Schauspielerin allerdings belügt ihn nicht, nicht einmal in Anbetracht der Tatsache, dass die beiden soeben intim miteinander waren und sagt ihm geradeheraus, dass die einzige Person, die sie je liebte Fritz war. Sie scheut nicht davor zurück dem Dichter offen zu sagen, was er für sie ist: „eine Laune.“⁴⁰¹ Aber nicht nur er ist eine Laune für sie, sondern sie betrachtet die Liebe generell auf diese Weise.⁴⁰² Zum Ende der Szene beweist sie ihr schauspielerisches Talent, indem sie vorgibt vor Sehnsucht nach dem Dichter zu vergehen. Die Schauspielerin spielt mit den Männern, wie es ihr beliebt. Wie ihre Einstellung zur Liebe ist auch ihr ganzes Wesen launenhaft. Sie nimmt keine Rücksicht und ist sich ihrer Wirkung und ihrer Stellung durchaus bewusst. Sie legt den größten Wert darauf sich selbst glücklich zu machen und interessiert sich keineswegs für ihre männlichen Partner, denn diese stellen in ihrem Leben nur Nebenrollen dar. Allerdings resultiert ihr Verhalten nicht nur aus sexueller Lust, sondern stellt ebenso eine Art Flucht dar. Barbara Gutt bringt es auf den Punkt, wenn sie sagt:

Im Versuch, die Bühne ins Leben zu holen (oder umgekehrt: Das Leben zur Bühne zu machen), zeigt sich der Wunsch, die eigene Banalität zu verbergen, was diese nur überdeutlich macht und erst recht ins Triviale führt. Exemplarisch exerziert an und von der Schauspielerin im „Reigen“, die ihren Anspruch auf Dämonie-Glorie auch außerhalb des Theaters zu halten versucht, indem sie mit Pathos, Phrase und Pose Auftritte inszeniert. Der Leere und Langeweile des monotonen Zirkulierens in der Sphäre der Geschlechtlichkeit, trachtet sie durch Vermischung von Sexualität und Religion zu entkommen (...).⁴⁰³

Auch in der Beziehung mit dem Grafen ist die Schauspielerin stark initiativ und selbstbewusst. Wie auch den Dichter betitelt sie ihn mit Spitznamen und verbirgt so nicht ihren mangelnden Respekt. Obwohl sie mit dem Grafen eine grundlegende Einstellung zur Liebe teilt, nämlich die, dass es keine gibt, ist dies dennoch kein Moment, das die beiden emotional annähert. Die Fronten sind scheinbar geklärt.

GRAF (...) Überhaupt gerade die Sachen, von denen am meisten g'red't wird, gibt's nicht...z.B. Liebe. Das ist auch so was.
SCHAUSPIELERIN Da haben Sie wohl recht.

⁴⁰⁰ Vgl. Scheuzger: Das Spiel mit Typen und Typenkonstellationen in den Dramen Arthur Schnitzlers, S. 160.

⁴⁰¹ Vgl. Schnitzler: Reigen. Liebelei, S. 86.

⁴⁰² Vgl. El Wardy: Liebe spielen – spielend lieben, S. 52.

⁴⁰³ Gutt: Emanzipation bei Arthur Schnitzler, S. 56.

GRAF Genuß...Rausch...also gut, da läßt sich nichts sagen...das ist was Sicheres (...) Aber sobald man sich nicht, wie soll ich mich denn ausdrücken, sobald man sich nicht dem Moment hingibt, also an später denkt oder an früher...na, ist es doch gleich aus.(...) mit einem Wort...man wird nur konfus. Hab' ich nicht recht?

SCHAUSPIELERIN *nickt mit großen Augen* Sie haben wohl den Sinn erfaßt.⁴⁰⁴

Zu dieser Liebesauffassung passt es auch nicht, dass der Graf die Begegnung mit ihr arrangieren möchte und sich vor einer Liebesnacht mit ihr zum Essen treffen möchte. Die Schauspielerin erkennt diese Diskrepanz und bezeichnet sein romantisches Gebaren ihr gegenüber und seine Vorliebe für die richtige „Stimmung“ als „süß“;⁴⁰⁵ bevor sie ihn dann verführt, ganz unkonventionell, am Morgen in ihrem Schlafzimmer.

Die Schauspielerin ist eine Expertin auf ihrem Gebiet. Sie will und braucht keinen Lehrer und interessiert sich auch nicht für die Gefühlswelt ihres Partners. Sie ist eine Frauenfigur im Werk Schnitzlers, die absolut egoistisch handelt; dadurch unterscheidet sie sich von den meisten anderen Frauenfiguren. Im *Reigen* ist sie die einzige Frauenfigur, die eine Liebesbeziehung oder besser gesagt ein Verhältnis mit einem Mann genießen kann, weil sie sich nicht von Emotionen beeinflussen lässt.⁴⁰⁶ Sie betrachtet ausschließlich den Moment und nimmt ihn als das, was er für sie ist, eine Laune. Aus diesem Grund passt sie sehr gut zu den Männern, mit denen sie verkehrt, da diese, auch wenn sie es nicht zugeben, mit derselben Emotionslosigkeit in ihre Beziehungen treten wie die Schauspielerin. Durch ihren starken Charakter aber verwirrt die Schauspielerin die Männer, die es nicht gewohnt sind mit einer Frau zu verkehren, die nur nach ihren eigenen Regeln lebt.⁴⁰⁷ Auch ihr Status als Karrierefrau hilft ihr dabei ihre Sexualität freier auszuleben als beispielsweise eine verheiratete Frau. Sie lebt unabhängig, genießt diesen Zustand und macht daraus auch kein Geheimnis.⁴⁰⁸ Diese Wesensmerkmale sind es, die die Schauspielerin stark in die Nähe des damals populären Typus der ‚Femme fatale‘ rücken.⁴⁰⁹ Allerdings ist die Schauspielerin nicht statisch. Sie handelt zu ihrem eigenen Wohl und fällt sich dabei durchaus nicht selbst zum

⁴⁰⁴ Schnitzler: *Reigen*. Liebelei, S. 91.

⁴⁰⁵ Vgl. Schnitzler: *Reigen*. Liebelei, S. 94.

⁴⁰⁶ Vgl. Schmidt: *The changing role of women in the works of Arthur Schnitzler*, S. 89.

⁴⁰⁷ Ebd.

⁴⁰⁸ Vgl. Schmidt: *The changing role of women in the works of Arthur Schnitzler*, S. 90.

⁴⁰⁹ Vgl. Mihajlovic: ‚Ich bin nicht geschaffen für eine bürgerliche Existenz‘ – Frauenfiguren im Werk Arthur Schnitzlers, S. 121.

Opfer. Schnitzler entschärft anhand der Schauspielerin den Typus der ‚Femme fatale‘ also als Konstrukt.

Nach Janz nimmt die Schauspielerin in ihren Beziehungen die virile Rolle ein, allerdings ist „der Preis dieser Emanzipation (...) die ungewollte Ähnlichkeit mit dem männlichen Widerpart.“⁴¹⁰ Durch ihr aggressives Verhalten bleibt ihr die Möglichkeit zu einer innigen Beziehung verwehrt und sie muss sich mit flüchtigen Verhältnissen zufriedengeben. Aus diesem Grund, so Janz, ist es eher die Schauspielerin, die in den Begegnungen des *Reigen* als „Opfer“ bezeichnet werden muss und nicht etwa der Dichter oder der Graf.⁴¹¹ Ich stimme Janz zu, dass die Schauspielerin Repräsentantin der Anstrengungen ist, die Frauen auf sich nehmen mussten, „um ihrer psychischen wie sozialen Unterlegenheit in der patriarchalisch verfaßten [!] Gesellschaft zu entgehen“,⁴¹² allerdings ist eine Einordnung ihrer Person in die Opferrolle nicht ihrem Charakter angemessen und würde einer Entwertung ihrer emanzipatorischen Leistung gleichkommen.

3.3.5 Zwischenfazit

Die Künstlerinnen bei Schnitzler sind starke, selbstbewusste Frauen, die sich abseits der gesellschaftlich gültigen Regeln bewegen. Ohne festen Partner und finanziell unabhängig vom Mann leben sie ihre Sexualität freier aus, als dies jede andere Frauenfigur bei Schnitzler vermag. Bianca hat so viele Partner, dass sie sich nicht an Anatol erinnern kann. Sie sucht Vergnügen und nicht die Qual, die Männer bedeuten, welche ihr die Regeln der sexuellen Doppelmoral diktieren wollen. Annie ist nicht weniger selbstbewusst. Zwar nimmt sie Rücksicht auf Anatol, indem sie ihm erst verschweigt ihn betrogen zu haben, bereut dieses Verhalten dann aber schnell, als er versucht sich über sie zu erheben. Während der gesamten Szene dominiert sie Anatol und hat somit einen Charakterzug inne, den alle Künstlerinnen bei Schnitzler teilen: sie leben nicht für den Mann, sondern handeln nach ihren eigenen Interessen. Verstärkt tut dies auch Iona, deren Wille immer im Fokus ihrer Taten steht. Die Schauspielerin des *Reigen* schließlich verdeutlicht das Wesen der Künstlerin wie keine andere. An ihrem Beispiel verkehren sich die Rollen, sie wird zum virilen Part in der Beziehung. Bei der Künstlerin findet also ein Wechsel statt: Die Frau entwickelt sich von der

⁴¹⁰ Vgl. Janz: >Reigen<, S. 67.

⁴¹¹ Vgl. Janz: >Reigen<, S. 68.

⁴¹² Ebd.

Verführten zur Verführerin.

3.4 Die Dirne

Die Dirne ist eine Figur, die vergleichsweise selten in Schnitzlers literarischen Werken auftritt. Diejenigen, die er dem Leser aber präsentiert, stellt er häufig in einem positiven Licht dar und lässt sie, verglichen mit der dämonischen Frau beispielsweise, häufig ehrlich und anständig erscheinen.⁴¹³ Die Dirne lebt „außerhalb der Gesellschaft, aber deren Zwecken dienstbar“.⁴¹⁴ Schnitzler arbeitet mit seinen Dirnenfiguren gegen das Klischee der moralisch verdorbenen Frauen; „Er zeigt das Opfer auf der Pirsch“.⁴¹⁵ Er schafft eine „bürgerliche Hure, die in den traditionellen Normen eben der Gesellschaft befangen ist, die sie verfehmt“ und macht so eine Abgrenzung zwischen anständigen und unanständigen Frauen komplizierter.⁴¹⁶ Zu diesem Typus gehören auch die Pierette (*Traumnovelle*) und Agnes (*Therese. Eine Frauenchronik.*).

3.4.1 Emilie (Anatol)

Emilie ist die Frau, die Anatol heiraten möchte, bis er zwei Steine bei ihr findet, die mit ihrer Vergangenheit zusammenhängen. Im Laufe des Einakters bezeichnet er sie erst als ‚Gefallene‘, um dann sein endgültiges Urteil zu sprechen: Dirne.

Das Paar streitet um einen Rubin, der Emilie an ihre erste Liebesnacht erinnert. Sie leugnet nicht, sich gerne an diesen Tag zurückzuerinnern und macht Anatol auf die Doppelmoral aufmerksam, welcher auch er sie zu unterwerfen sucht: „Sag‘- würdest du mich auslachen, wenn ich eifersüchtig wäre auf deine erste Liebe?“⁴¹⁷ Diese Frage tut Anatol einfach ab. Er geht nicht darauf ein, weil er, ebenso wie die Gesellschaft, einen gravierenden Unterschied in der sexuellen Freiheit des Mannes und der Freiheit der Frau sieht – diese besitzt praktisch keine, wenn sie nicht als Dirne gelten will. Schnitzler kritisiert hier eindeutig die herrschende Doppelmoral und stilisiert die männliche Eifersucht und Besitzsucht als „sehr, sehr kleinlich“.⁴¹⁸

⁴¹³ Vgl. Schmidt: The changing role of women in the works of Arthur Schnitzler, S. 68.

⁴¹⁴ Vgl. Gutt: Emanzipation bei Arthur Schnitzler, S. 48.

⁴¹⁵ Ebd.

⁴¹⁶ Vgl. Gutt: Emanzipation bei Arthur Schnitzler, S. 49.

⁴¹⁷ Schnitzler: Anatol, S. 76.

⁴¹⁸ Vgl. Schnitzler: Anatol, S. 79.

El Wardy erkennt in Emilie eine Schauspielerin, die lediglich vorgibt ihre Vergangenheit zu bereuen, um ihren Verlobten milde zu stimmen.⁴¹⁹ Diese Auffassung kann ich teilen, denn Emilies Spiel wird schon in dem Moment deutlich, in welchem sie Anatol fragt, ob sie erneut schwören soll, dass sie ihre Vergangenheit hinter sich gelassen hat.

ANATOL Hier lagst du vor mir und schwurst mir...>>Alles, alles ist vorbei – und in deinen Armen erst hab‘ ich empfunden, was Liebe ist...<< Ich natürlich habe dir geglaubt...weil wir alles glauben, was uns die Weiber sagen, von der ersten Lüge an, die uns beseligt...

EMILIE Soll ich dir von neuem schwören?⁴²⁰

Diese Frage, so beiläufig gestellt, offenbart, dass Emilie schon bei ihrem ersten Schwur an Anatol nicht mit ihrem Herzen dabei war. Ihr Schwur ist für sie bedeutungslos, weil sie nicht sieht, warum eine Frau sich nicht an ihre Vergangenheit zurückerinnern darf, der Mann aber schon.

Die endgültige Kategorisierung Emilies zu einer Dirne erfolgt erst gegen Ende des Einakters, wenn sie sich vor den Kamin wirft, um den schwarzen Diamanten herauszuholen, den Anatol vor Wut ins Feuer geworfen hat. Diesen Stein hat sie nicht etwa bewahrt, weil ihr eine teure Erinnerung daran hängt, sondern allein wegen seines hohen Wertes. Dadurch wird ihre Fixierung auf materielle Werte deutlich.⁴²¹ Sie „wird nicht durch Konventionen gelenkt, sondern [nur] durch Besitzgier.“⁴²²

In dem Einakter *Anatols Hochzeitsmorgen* verbalisiert Anatol seinem Freund Max gegenüber, dass ein Mann wie er nie eine ‚Gefallene‘ heiratet, sondern letztendlich „immer eine andere.“⁴²³ Damit verdeutlicht er die Ausweglosigkeit dieser Frauen, die nur, wie Cora, in der Vorstadt geheiratet werden, im städtischen Bereich allerdings, zum Mittel und Zweck des männlichen Vergnügens degradiert werden. Emilie ist also nie wirklich eine potentielle Ehefrau für Anatol gewesen, denn dieser ist so an den Normen orientiert, dass er keine Frau mit erotischer Vergangenheit an seiner Seite akzeptieren kann. „Die Umbildung der <<Gefallenen>> zur Heiratsfähigen erweist sich als Einbildung.“⁴²⁴ Schnitzler kritisiert hier deutlich die vorherrschende Doppelmoral, die Männern eine

⁴¹⁹ Vgl. El Wardy: Liebe spielen – spielend lieben, S. 94.

⁴²⁰ Schnitzler: Anatol, S. 75.

⁴²¹ Vgl. Schmidt: The changing role of women in the works of Arthur Schnitzler, S. 77.

⁴²² Vgl. Scheuzger: Das Spiel mit Typen und Typenkonstellationen in den Dramen Arthur Schnitzlers, S. 156.

⁴²³ Vgl. Schnitzler: Anatol, S. 110.

⁴²⁴ Urbach: Arthur Schnitzler, S. 29.

sexuelle Vergangenheit zuspricht, Frauen das gleiche Recht aber verwehrt.

3.4.2 Leocadia (Reigen)

Leocadia ist der „Prototyp“ der Dirne in Schnitzlers Werk.⁴²⁵ Sie vereint die beiden klassischen Ziele der Dirne: Lustgewinn und Geld.⁴²⁶

Leocadia ist jung und hübsch, sie spricht mit einem starken Dialekt, der auf ihre Schicht verweist und ihr somit eine Rolle zuteilt. Sie tritt in der ersten und letzten Szene des *Reigen* auf und schließt somit den Kreis. Sie ist selbstbewusst und „bestimmt selbst die Spielregeln“⁴²⁷, denn sie kann ihre Männer frei wählen: „I geh‘ auch nicht mit ein‘ jeden. Gott sei Dank, das hab‘ i net notwendig, ich such‘ mir s‘ schon aus.“⁴²⁸

In der ersten Szene trifft sie auf den Soldat, welchem sie sich hingibt ohne Geld dafür zu verlangen, weil sie von seiner Uniform begeistert ist⁴²⁹ und sich ihn insgeheim „als Geliebten wünscht.“⁴³⁰ Auf seine Verwunderung hin, erklärt sie ihm, dass bei ihr lediglich „die Zivilisten“ bezahlen müssen: „So einer wie du kann’s immer umsonst bei mir haben.“⁴³¹ Als sie etwas über den Soldaten erfahren möchte, reagiert dieser mit Ablehnung. Für ihn gibt es keine Person hinter der Fassade der Prostituierten. Er hält es nicht einmal für nötig ihr seinen Namen zu nennen, nachdem sie miteinander intim waren. Auf die Information ihres Namens reagiert er sogar mit Spott.

Leocadia wird von ihrem Partner in diesem Dialog einzig als die Verkörperung ihrer Tätigkeit betrachtet. Über diese Tatsache hinaus gibt es keinen Punkt, an welchem sie den Soldaten berühren kann. Sie ist lediglich Mittel zum Zweck seiner Befriedigung.⁴³² Auch die Tatsache, dass die beiden den Akt in der freien Natur vollziehen, spricht dafür wie triebhaft diese Szene geprägt ist.⁴³³ Nachdem die beiden den Geschlechtsakt vollzogen haben, erweist sich ihr Verhalten „als Spiel“, als sie dann doch etwas Geld von ihm verlangt. Da er nicht bereit ist, ihr welches zu geben, beleidigt sie ihn und empfindet keine Sympathie mehr für

⁴²⁵ Vgl. El Wardy: Liebe spielen – spielend lieben, S. 50.

⁴²⁶ Vgl. El Wardy: Liebe spielen – spielend lieben, S. 51.

⁴²⁷ Vgl. Scheuzger: Das Spiel mit Typen und Typenkonstellationen in den Dramen Arthur Schnitzlers, S. 138.

⁴²⁸ Vgl. Schnitzler: *Reigen. Liebelei*, S. 99.

⁴²⁹ Vgl. Gutt: Emanzipation bei Arthur Schnitzler, S. 49.

⁴³⁰ Vgl. Janz: >Reigen<, S. 71.

⁴³¹ Vgl. Arthur Schnitzler: *Reigen. Liebelei*. Fischer, Frankfurt am Main 2004, S. 25.

⁴³² Vgl. Scheuzger: Das Spiel mit Typen und Typenkonstellationen in den Dramen Arthur Schnitzlers, S. 138.

⁴³³ Vgl. Schmidt: The changing role of women in the works of Arthur Schnitzler, S. 89.

ihn.⁴³⁴

Im letzten Dialog mit dem Grafen ist sie weniger an einem Gespräch interessiert, als vormals mit dem Soldaten. Dies liegt daran, dass zu diesem Zeitpunkt der Geschlechtsakt bereits vollzogen ist und sie außerdem aus der Vergangenheit gelernt hat. Sie lässt davon ab, eine persönliche Bindung zum Kunden aufzubauen.⁴³⁵ Leocadia muss nicht mehr spielen, um den Mann von sich zu überzeugen, sie kann ganz sie selbst sein.⁴³⁶ Auf die Fragen des Grafen, ob sie glücklich sei oder ob sie nicht schon darüber nachgedacht habe einen anderen Weg einzuschlagen, weiß sie nicht recht zu reagieren. Dennoch versteht sie, dass der Graf es nicht ernst meint mit seiner Sorge, denn sie zeigt kein deutliches Interesse daran. „Schnitzler läßt [sic!] die Figur mit dem schlechtesten Ruf und dem geringsten sozialen Rang die Demontage bürgerlicher Heuchelei betreiben.“⁴³⁷ Der Graf gibt vor sich ernsthaft für ihr Schicksal zu interessieren, vergisst dann aber prompt ihren Namen: „Leocadia...Schön – (...) Du, Leocadie, passiert dir das öfter, daß man so weggeht von dir?“⁴³⁸

Leocadia hat sich freiwillig für ihre Tätigkeit entschieden. Im Gegensatz zu ihren Kolleginnen beginnt sie schon um zwölf Uhr mittags mit der Arbeit. Das Heiratsangebot eines Kellners und somit ein einfaches, aber sicheres Leben, schlägt sie aus, denn heiraten kann sie „später einmal vielleicht.“⁴³⁹ Leocadia wird realistisch und sympathisch dargestellt, aber ohne sentimental oder gar romantisch zu sein.⁴⁴⁰ In den beiden Dialogen, in denen sie auftritt, wird nicht erläutert, warum sie zur Dirne geworden ist, klar ist jedoch, dass sie diesen Schritt nicht bereut oder sich deshalb „minderwertig“ fühlt.⁴⁴¹

3.4.3 Mizzi (Traumnovelle)

Mizzi ist eine siebzehnjährige Dirne, die Fridolin mit auf ihr Zimmer nimmt. Sie agiert zurückhaltend und verständnisvoll auf sein Verhalten. Seine Angst sich mit einer Geschlechtskrankheit bei ihr anzustecken versteht sie, ohne dass er etwas sagen muss. Als er sich ihr aber doch nähern möchte, wehrt sie ihn ab und rettet

⁴³⁴ Vgl. Scheuzger: Das Spiel mit Typen und Typenkonstellationen in den Dramen Arthur Schnitzlers, S. 138.

⁴³⁵ Vgl. Janz: >Reigen<, S. 71.

⁴³⁶ Vgl. Scheuzger: Das Spiel mit Typen und Typenkonstellationen in den Dramen Arthur Schnitzlers, S. 138.

⁴³⁷ Janz: >Reigen<, S. 70.

⁴³⁸ Vgl. Schnitzler: Reigen. Liebelei, S. 101.

⁴³⁹ Vgl. Schnitzler: Reigen. Liebelei, S. 101.

⁴⁴⁰ Vgl. Schmidt: The changing role of women in the works of Arthur Schnitzler, S. 89.

⁴⁴¹ Vgl. Scheuzger: Das Spiel mit Typen und Typenkonstellationen in den Dramen Arthur Schnitzlers, S. 138.

ihn somit vor dem Tod. Mizzi wird in einem sehr positiven Licht dargestellt; sie ist der Inbegriff von „Ethos und Moral“. ⁴⁴² Fridolin selbst resümiert, ob „dieses junge Mädchen nicht im Grunde von allen, mit denen seltsame Zufälle ihn in der letzten Nacht zusammengeführt, das anmutigste, ja geradezu das reinste gewesen“ war. ⁴⁴³ Hier stellt sich Schnitzler erneut gegen die tradierten Weiblichkeitsbilder seiner Zeit, indem er einer Prostituierten eine Seele und ein Herz verleiht.

Mizzi freut sich über Fridolins Höflichkeitsgebaren, da sie es nicht gewohnt ist wie eine junge Dame behandelt zu werden. Schnitzler lässt sie zu einer Frau werden, die diese Höflichkeit aber mehr, als alle anderen verdient. Er stellt sich gegen moralische Grundsätze und Vorurteile und lässt die Dirne Mizzi die einzige Akteurin in der Traumnovelle sein, die nicht an ihr eigenes Wohl denkt, sondern moralisch handelt. Sie schlägt sogar Fridolins Geldofferte aus und schickt ihn weg, somit steht sie entgegen dem weitläufigen Bild von der Dirne, die nur zwei Faktoren zum Überleben braucht: Sex und Geld.

3.4.4 Zwischenfazit

In Schnitzlers Gesellschaft wird weibliche Sexualität nach moralischen Maßstäben beurteilt. Mit seinen Frauenfiguren, insbesondere aber den ethischen Prostituierten, lehnt er sich gegen dieses Modell auf und eröffnet eine völlig neue Kategorie: die sexuelle und moralische Frau.

„Schnitzler versucht mit seinem Dirnenbild unverkennbar, die ‚träge Gewohnheit‘ des Urteilens zu durchbrechen.“ ⁴⁴⁴ Allerdings ist es falsch ihn als Autor einzuordnen, dem daran gelegen ist den Berufsstand der Prostituierten zu glorifizieren. Dadurch, dass er die Dirne und die Bürgerin einander annähert, zeigt er auch auf, dass es der Prostituierten nicht gelungen ist sich gänzlich aus der gesellschaftlichen Norm herauszuheben und ein von Konventionen befreites Leben zu führen; auch in dieser gesellschaftlichen Außenseiterposition gilt es immer noch als ein Ideal, den Rollenerwartungen der tugendhaften Bürgerin zu entsprechen. ⁴⁴⁵ Emilie, die die Doppelmoral Anatols erkennt und kritisiert, fügt sich schnell wieder seinen Erwartungen, als sie merkt, dass er nicht bereit ist von seiner festgefahrenen Meinung über Weiblichkeit abzulassen. Auch Leocadia legt

⁴⁴² Vgl. Gutt: Emanzipation bei Arthur Schnitzler, S. 50.

⁴⁴³ Vgl. Schnitzler: Traumnovelle, S. 80.

⁴⁴⁴ Gutt: Emanzipation bei Arthur Schnitzler, S. 51.

⁴⁴⁵ Vgl. Gutt: Emanzipation bei Arthur Schnitzler, S. 51.

Wert auf den männlichen Standpunkt. Zwar entscheidet sie sich freiwillig für den Beruf der Prostituierten, für den Soldaten aber möchte sie mehr sein. Mizzi schließlich verkörpert eine Dirne, die völlig quer zum Bild der Prostituierten um 1900 steht. Sie handelt nach moralischen Grundsätzen und zeigt so die Scheinheiligkeit einer Gesellschaft auf, die Moral propagiert, aber gegensätzlich handelt.

3.5 Die Emanzipierte

Zu den emanzipierten Frauenfiguren sollen im Rahmen dieser Arbeit diejenigen Frauen gezählt werden, die relativ frei von den gesellschaftlichen Normen handeln und denen es gelingt eigenverantwortliche Entscheidungen zu treffen. Zu den emanzipierten Frauenfiguren zählen in diesem Zusammenhang Marcolina und Therese, deren emanzipatorische Leistungen in ihren Ausführungen stark voneinander abweichen. Auch wenn die Künstlerinnen stark emanzipatorische Züge tragen, ist die emanzipierte Frau bei Schnitzler eine Figur, die verstärkt in seinem Spätwerk auftritt und agiert.

Barbara Gutt unterscheidet zwischen „fragmentarischer Emanzipation“ und „gelungener Emanzipation“. Die „fragmentarische Emanzipation“ lässt sich in drei Gruppen aufspalten. Zur ersten Gruppe gehören diejenigen Frauen, die zwar emanzipatorische Einsichten haben, diese aber niemals in die Realität übertragen. Frauen, die lediglich einzelne Facetten der Emanzipation äußern, gehören der zweiten Gruppe an. Zur dritten und letzten Gruppe der fragmentarisch Emanzipierten müssen diejenigen Frauen gezählt werden, die insgesamt an ihrem Vorhaben scheitern, denen es aber dennoch gelingt ihre Emanzipation auf einem Gebiet zu realisieren.⁴⁴⁶ Die „gelungene Emanzipation“ beschreibt demgegenüber eine Emanzipation, die auf allen Ebenen erfolgreich ist.

3.5.1 Marcolina (Casanovas Heimfahrt)

Marcolina ist Olivos Nichte. Obwohl sie sehr jung ist, nicht einmal zwanzig Jahre, verfügt sie über eine hohe Bildung.⁴⁴⁷ Schon als Kind beeindruckt Marcolina ihre Umgebung durch ihren wachen Verstand. Seit dem Tod ihres Vaters, lebt sie bei

⁴⁴⁶ Vgl. Gutt: Emanzipation bei Arthur Schnitzler, S. 79ff.

⁴⁴⁷ Vgl. Arthur Schnitzler: Casanovas Heimfahrt. Reclam, Stuttgart 2003, S. 11.

einem Professor, der sie zu einer Gelehrten ausbildet. Ihre ganze Aufmerksamkeit widmet sie der Wissenschaft, insbesondere der höheren Mathematik, welche sie als „die phantastischste, ja man könnte sagen, unter allen Wissenschaften die ihrer Natur nach wahrhaftig göttliche“ Disziplin begreift.⁴⁴⁸ Der Wissenschaft gibt sie sich mit solcher Leidenschaft hin, dass sie auch in ihrer Freizeit nicht davon ablassen kann. Zumeist studiert sie von der Früh bis zu Mittag. Marcolina ist also nicht nur außergewöhnlich, weil sie sich mit für junge Frauen untypischen Themen beschäftigt, sondern auch, weil sie ihre freien Minuten nicht der Liebe oder Männern im Allgemeinen widmet, sondern sich voll und ganz ihrem Studium hingibt. Schnitzler stellt mit Marcolina eine intelligente junge Frau dar; er legt keinen Wert darauf, ihr Äußeres ausführlich zu beschreiben, da Marcolinas Schönheit nicht im Vordergrund steht, sondern ihr Intellekt. Romantik und Liebe interessieren sie nicht, „sie will von keinem Mann etwas wissen.“⁴⁴⁹

Da sie mit ihrem Erbe gut leben kann, kann Marcolina es sich erlauben, jegliche Heiratsanträge abzulehnen und ein unabhängiges Leben nur für die Wissenschaft zu führen. Auch Amalia gegenüber äußert sie, dass ein Ehemann nicht zu ihrer Zukunft gehören wird. Marcolina ist vernunftgesteuert. An Wunder glaubt sie genauso wenig wie an Gott.

Als Frau ist Marcolina unkonventionell, eine Herausforderung, worin die Faszination, die Casanova für sie empfindet, begründet liegt. Weder seine Person, noch sein Ruf machen Eindruck auf Marcolina. Auf seine Annäherungsversuche reagiert sie kühl und abweisend. Durch ihre Bildung und ihre Wortgewandtheit, stellt sie für Casanova eine „Gegnerin [dar] (...), die ihm sowohl an Kenntnissen wie an Geistesschärfe wenig nachgab“.⁴⁵⁰ Marcolina durchschaut Casanovas Absicht sie zu beeindrucken und entkräftet dessen Aussagen sogleich:

Es liegt Ihnen daran, mein werter Herr Casanova (...) mir eine ausgesuchte Probe von Ihrem weltbekannten Unterhaltungstalent zu geben, wofür ich Ihnen aufrichtig dankbar bin. Aber Sie wissen natürlich so gut wie ich, daß die Kabbala nicht nur nichts mit der Mathematik zu tun hat, sondern geradezu eine Versündigung an ihrem eigentlichen Wesen bedeutet.⁴⁵¹

Auch zu seinen Thesen über Voltaire hat Marcolina fundierte Ansichten, die Casanova in Staunen versetzen. Auf der intellektuellen Ebene steht sie ihm in

⁴⁴⁸ Vgl. Schnitzler: Casanovas Heimfahrt, S. 19.

⁴⁴⁹ Vgl. Schnitzler: Casanovas Heimfahrt, S. 26.

⁴⁵⁰ Vgl. Schnitzler: Casanovas Heimfahrt, S. 31.

⁴⁵¹ Vgl. Schnitzler: Casanovas Heimfahrt, S. 30.

nichts nach. Marcolina ist nicht so leicht zu beeindrucken, wie die Frauen, welchen Casanova zuvor begegnete. Sie besitzt ein hohes Allgemeinwissen und das nötige Selbstbewusstsein, um sich auf der Ebene der Bildung mit anderen, insbesondere Männern, zu messen. Auch als Casanova das Thema wechselt, um seine Überlegenheit in der Politik zu demonstrieren, glänzt Marcolina mit „einer solchen Freiheit des Denkens“, welcher „Casanova bisher nur selten bei Frauen, bei einem jungen Mädchen gar, das gewiß noch keine zwanzig Jahre zählte (...) noch nie begegnet“ ist.⁴⁵² Immer wieder liegt es Casanova daran Marcolinas Bewunderung zu erhaschen. Als sie ihm den Rat gibt über sein Leben zu schreiben, da dies den interessanteren Stoff, als seine Streitschrift gegen Voltaire hergebe, kann Casanova nicht verstecken, dass er sich über ihr Interesse freut. Diese Tatsache zeigt, dass er sie, zumindest auf der intellektuellen Ebene als einem Manne ebenbürtig, wenn nicht sogar überlegen, betrachtet.

Dies ist sehr außergewöhnlich, da der Frau des Fin de siècle, wie bei den Sexualtheoretikern gesehen, eine stark beschränkte kognitive Fähigkeit zugesprochen wird. Schnitzler kreiert mit Marcolina eine Frau, die intelligent ist und sich selbst genügt. Für ihr Glück sucht sie nicht etwa einen Mann und eine Familie; sie geht in genau den Bereichen auf, die Weininger als unerreichbar für das Weib deklariert - der Wissenschaft und höheren Bildung. Für Marcolina bedeutet ihre Freiheit das höchste Gut und auch zu Frauen, die im Kloster leben und so ein Leben fern von Familie und Konventionen führen, hat sie eine klare Meinung: „(...) man kann seine Freiheit auch ohne Gelübde bewahren – und besser, denn Gelübde ist Zwang.“⁴⁵³

Zwängen möchte sich Marcolina nicht unterwerfen. Sie führt eine Liebschaft mit Lorenzi, ist aber gefühlsmäßig nicht stark involviert, was sich daran zeigt, dass sie seinen Antrag abgelehnt hat und auch kein Interesse an seiner offensichtlichen Affäre mit der Marchesa zeigt. Lorenzi ist für sie nur ein Zeitvertreib. Sie widmet weder sich, noch ihre Aufmerksamkeit der Beziehung zu ihm. Allerdings, so muss festgehalten werden, hat Marcolina erotische Bedürfnisse, die sie durch Lorenzi auslebt. Sie ist also nicht gänzlich durch ihre wissenschaftliche Arbeit zu definieren. Diese „sexuelle[n] Wünsche sind es, die sie näher an Amalia rücken, die aus Casanovas Augen die Vergangenheit darstellt. Marcolina aber, als

⁴⁵² Vgl. Schnitzler: Casanovas Heimfahrt, S. 32.

⁴⁵³ Vgl. Schnitzler: Casanovas Heimfahrt, S. 42.

Repräsentantin der Zukunft eigentlich oppositionell, führt gemeinsam mit dieser eine Art „Doppelleben“, da ein erotischer Gesichtspunkt existiert, der vor der Öffentlichkeit verborgen wird.⁴⁵⁴

Nachdem sie den Betrug an sich entdeckt und Casanova in ihrem Bett auffindet, statt des erwarteten Lorenzi, straft sie den alten Mann mit „einem Blick unnennbaren Grauens“, der voller „Scham und Entsetzen“ ist.⁴⁵⁵ Casanova will Marcolina benutzen, um sich und seine Umwelt davon zu überzeugen, dass „der Kelch des Alterns [an ihm] vorbeigehe.“ Er braucht sie und ihr Einverständnis, um sein angeknackstes Selbstbewusstsein zu heilen.⁴⁵⁶ Ihr urteilender Blick besiegelt aber letztendlich Casanovas Angst als real: „Alter Mann“ ist ihr finales, beinahe mitleidiges Urteil.⁴⁵⁷ Nach Rolf Allerdissen lässt sich das „Grauen“ Marcolinas nicht nur mit dem entdeckten Betrug erklären, er sieht darin auch ihre erschreckte Wahrnehmung dessen, dass im „Geschlechtsakt“ keine Individualität herrscht, die Partner also frei austauschbar sind.⁴⁵⁸ Allerdings wäre dieser Betrug nicht möglich gewesen, wenn die Beziehung zwischen Lorenzi und Marcolina inniger Natur gewesen wäre. Die beiden treffen sich lediglich zum Vollzug des Geschlechtsaktes; dabei werden keine Worte miteinander gewechselt, es herrscht also eine gewisse Anonymität während dieser intimen Zweisamkeit vor. Marcolina selbst stellt also die Lust vor die Liebe.⁴⁵⁹ Obwohl sie diejenige ist, die hintergangen und gedemütigt wurde, zeigt sie trotzdem Größe und beweist so abermals ihre Überlegenheit,⁴⁶⁰ diesmal nicht auf der intellektuellen, sondern auf der moralischen Ebene. Marcolina dreht sich zur Wand und gibt dem beschämten Casanova so die Möglichkeit sich anzukleiden und aus der Situation zu entfliehen.⁴⁶¹

Sie ist die einzige Frau in der Novelle, die Casanova nicht verfällt, mehr noch, sie ist auch „die einzige Person, mit der er in einen intellektuellen Dialog treten

⁴⁵⁴ Vgl. Gesa Dane: >>Im Spiegel der Luft<<. Trugbilder und Verjüngungsstrategien in Arthur Schnitzlers Erzählung >>Casanovas Heimfahrt<<. In: Arnold, Heinz Ludwig (Hrsg.): Text+Kritik. Zeitschrift für Literatur. Heft 138/139, 1998, S. 64.

⁴⁵⁵ Vgl. Schnitzler: Casanovas Heimfahrt, S. 103.

⁴⁵⁶ Vgl. Angelika Gleisenstein: Die Casanova-Werke Arthur Schnitzlers. In: Scheible, Hartmut (Hrsg.): Arthur Schnitzler in neuer Sicht. Wilhelm Fink Verlag, München 1981, S. 133.

⁴⁵⁷ Vgl. Schnitzler: Casanovas Heimfahrt, S. 103.

⁴⁵⁸ Vgl. Allerdissen: Arthur Schnitzler. Impressionistisches Rollenspiel und skeptischer Moralismus in seinen Erzählungen, S. 220.

⁴⁵⁹ Ebd.

⁴⁶⁰ Vgl. Gleisenstein: Die Casanova-Werke Arthur Schnitzlers, S. 136.

⁴⁶¹ Vgl. Klaus Mönig: Casanovas Heimfahrt. Alterskrise als Identitätsverlust. In: Kim, Hee-Ju; Saße, Günter (Hrsg.): Arthur Schnitzler. Dramen und Erzählungen. Reclam, Stuttgart 2007, S. 187.

kann.⁴⁶² Ihre Intelligenz stellt eine Provokation für ihn dar.⁴⁶³ Er kann sie nicht haben und auch nachdem er sich die Liebesnacht mit ihr erkauft und erschlichen hat, kann er doch nicht behaupten sie besessen zu haben, da sie mit ihren jungen Jahren die Oberhand nicht einmal in einer solchen Situation verliert. Sie „bildet den Gegenpol zu Casanova“; ist „Paradigma für Autonomie und Aufklärung“.⁴⁶⁴ „Marcolina [ist] eine der gelungensten Frauengestalten in Schnitzlers poetischer Welt, [sie wird] zum Maßstab für Casanovas letzte Chancen und besiegelt mit realistischer Härte dessen Ende.“⁴⁶⁵ Mit Marcolina kreiert Schnitzler eine emanzipierte Frau, die aber durch ihre Perfektion ein „idealisch-irreale(s) Bild“ einer Frau abgibt.

In ihrer ausgewogenen Persönlichkeit vereinen sich Schönheit und Gelehrsamkeit, Jugend, sexuelle Attraktivität und Leidenschaft, Freiheit und Integrität zu einer statischen und damit beinahe inhumanen Vollkommenheit, die sie konsequent zur ebenbürtigen und letztlich überlegenen Partnerin des Mannes werden lässt.⁴⁶⁶

Im Werk Schnitzlers bleibt Marcolina eine Ausnahme, die vollkommene Emanzipation gelingt den anderen Frauengestalten nicht. Sie verkörpert „in seinem Werk insgesamt das modernste Weiblichkeitskonzept“.⁴⁶⁷

Die Tatsache, dass *Casanovas Heimfahrt* im 18. Jahrhundert spielt, also aus seiner Zeit herausgenommen und auch erst nach der Jahrhundertwende verfasst wurde, lässt vermuten, dass Schnitzler sich darüber bewusst war, dass ein solches „Emanzipationsideal sich im Wien der Jahrhundertwende als unverwirklicht erwiesen hätte“.⁴⁶⁸

3.5.2 Therese (Therese. Chronik eines Frauenlebens.)

Therese ist eine junge Frau aus bürgerlichen Verhältnissen. Seit jeher träumt sie davon ihre Heimatstadt Salzburg zu verlassen und in Wien berufstätig zu sein. Sie hat keine enge Bindung zu ihrer Mutter und auch die Beziehung zu Bruder und Vater ist eher schwierig, denn familiär. Immer wieder durchforstet sie die Wiener Stellenangebote und träumt sich allein in die Ferne. Die Notwendigkeit das

⁴⁶² Vgl. Dane: >>Im Spiegel der Luft<<. Trugbilder und Verjüngungsstrategien in Arthur Schnitzlers Erzählung >>Casanovas Heimfahrt<<, S. 67.

⁴⁶³ Vgl. Lamott: Die vermessene Frau, S. 93.

⁴⁶⁴ Vgl. Gleisenstein: Die Casanova-Werke Arthur Schnitzlers, S. 136.

⁴⁶⁵ Faese: Arthur Schnitzler, S. 201f.

⁴⁶⁶ Gutt: Emanzipation bei Arthur Schnitzler, S. 107.

⁴⁶⁷ Vgl. Klaus Mönig: Casanovas Heimfahrt. Alterskrise als Identitätsverlust, S. 187.

⁴⁶⁸ Vgl. Le Rider: Das Ende der Illusion. Die Wiener Moderne und die Krisen der Identität, S. 252.

traditionelle Rollenbild zu erfüllen sieht sie nicht und deshalb ist sie auch erleichtert als ihre Liebschaft mit dem Leutnant Max öffentlich wird und somit eine künftige Ehe mit dem konventionellen Alfred, dem Schulkollegen ihres Bruders, endgültig hinfällig wird.

Sie ist leidenschaftlich und sehnt sich nach einer Liebe, die sie frei ausleben kann.

Und so visiert Therese halbbewußt [sic!] den sozialen Abstieg an, wohl wissend, daß [sic!] sie es sich eigentlich nicht leisten kann, das im Flirt angedeutete erotische Versprechen einzulösen: ihr gesellschaftlicher Status bzw. „Heiratswert“ wird so rapide gemindert; die Liaison macht sie zu einer „Gefallenen“.⁴⁶⁹

Therese fühlt sich Alfred überlegen; sie gibt sich keinen Schwärmereien über eine gemeinsame Zukunft hin. Sie weiß, dass ihre Romanze nicht von Dauer sein kann und ist gelangweilt von Alfreds Anstand. Als er sie zum Essen ausführt und danach den Abend im Kaffeehaus ausklingen lassen möchte, degradiert sie ihn zum unschuldigen und unwissenden Kind:

Ach ja, ein Schulbub! Er hätte nun wohl etwas anderes verlangen dürfen als eine Abschiedsstunde im Kaffeehaus. Warum zum Beispiel rief er nicht dort den Kutscher an, der auf dem Bock schlief, um mit mir zusammen in die schöne, milde Sommernacht hinauszufahren? Wie hätte sie sich in seinen Arm geschmiegt, wie heiß ihn geküßt, wie lieb hätte sie ihn gehabt. Aber dergleichen kluge Einfälle durfte sie von Alfred nicht erwarten.⁴⁷⁰

Therese hat Leidenschaften, die sie ausleben möchte. Alfred allerdings ist zu sehr gefangen in der Tradition, als dass er einen ernsten Annäherungsversuch wagen würde. Er behandelt sie wie ein ‚braves Mädchen aus gutem Hause‘, das unberührt in eine Ehe gehen wird und sich von ihrem Leben auch nichts anderes erträumt. Therese allerdings entwickelt sich in eine ganz andere Richtung. Immer wieder hat sie kurze und heftige Liebesverhältnisse, die sie mehr oder weniger zufriedenstellen, denn häufig sind sie nur das Resultat ihres heftigen inneren Dranges nach körperliche Liebe, dem sie nachgibt. Keines dieser Verhältnisse allerdings berührt sie wirklich. Sie gibt sich den Männern nur physisch hin, ihr Seelenleben hält sie immer verborgen und somit schützt sie sich vor tieferen Enttäuschungen.⁴⁷¹ Sie kann diese Affären so leichtfertig eingehen, da sie „sich bereits nach ihrem Weggang von zu Hause keine großen Hoffnungen bezüglich ihrer Zukunft mehr machen kann, denn sie weiß, daß [!] sie als berufstätige Frau

⁴⁶⁹ Roosen: „Helden in der Krise“ in den Erzählungen Arthur Schnitzlers, S. 113.

⁴⁷⁰ Arthur Schnitzler: Therese. Chronik eines Frauenlebens. Fischer, Frankfurt am Main 2007, S. 31.

⁴⁷¹ Vgl. Roosen: „Helden in der Krise“ in den Erzählungen Arthur Schnitzlers, S. 113.

zur Gesellschaft zweiter Klasse gehört“ und außerdem wird die Möglichkeit einer Eheschließung durch ihre Erfahrung mit Männern erheblich erschwert.⁴⁷² Sie ist

der Sproß einer unglücklichen Familie, das Produkt eines dekadenten Zeitalters, eine Frau „zwischen den Zeiten“, nicht mehr behütet und doch noch nicht emanzipiert, die sich von den Sitten und Unsitten ihrer Umgebung zwar lösen will und dennoch von diesen zu Fall gebracht wird. Der Grund dafür liegt in der Sehnsucht und gleichzeitigen Unfähigkeit der Protagonistin, ihre Isoliertheit zu durchbrechen. So begnügt sie sich mit dem, was ihr zufällt, mit lockeren, auf Sinnlichkeit basierenden Beziehungen eben.⁴⁷³

In den ersten Jahren ihrer Selbstständigkeit in Wien kommt ihr der Gedanke an eine Ehe nicht in den Sinn. Sogar als es ihr wirtschaftlich so schlecht geht, dass sie nicht mehr weiß, wie sie den nächsten Tag bestehen soll, zwingt sich ihr lediglich ein anderer Ausweg auf: sie zieht die Prostitution in Betracht. Sie spielt nicht etwa mit dem Gedanken sich in eine Ehe zu retten. Die Institution der Ehe hat für sie nichts heiliges an sich und sie geht sogar so weit sie mit Prostitution gleichzusetzen, wobei ihr finales Urteil die offensichtlich käufliche Liebe besser dastehen lässt, als die Ehe, die für sie im Endeffekt auch nichts andere bedeutet als ein Sichverkaufen. „In Thereses Erfahrungen übersteigt die Ehe nicht mehr den Horizont des Ökonomischen, damit ist aber ihr Gehalt derart pervertiert, daß [sic!] dagegen die Prostitution, die nur vom ökonomischen Nutzen lebt, in ihrer Offenheit reiner erscheint.“⁴⁷⁴ Therese wägt ab, wie sie durch ihre eigene Arbeit, ohne männliche Unterstützung, für ihren Lebensunterhalt sorgen kann und somit kann sie definitiv als emanzipierte Frauenfigur im Schnitzlerschen Werk betitelt werden.

Im Rahmen ihrer Berufstätigkeit in Wien wechselt sie immer wieder die Anstellung. Bis zu ihrem beruflichen Wechsel als Lehrerin, kommt damit auch immer ein Wechsel der Wohnverhältnisse zusammen. Therese ist „ortlos“⁴⁷⁵, abgesehen von ihrer Berufstätigkeit, gibt es in ihrem Leben keinen Faktor, der ihr Halt zu geben vermag. Elsbeth Dangel spricht in diesem Zusammenhang von der „Kontinuität des Abbruchs“, die quasi im Leben Thereses „trotz aller Diskontinuität“ allgegenwärtig ist.⁴⁷⁶

⁴⁷² Vgl. Maya Kündig: Arthur Schnitzlers <<Therese>>. Erzähltheoretische Analyse und Interpretation. Diss. Peter Lang, Bern 1991, S. 170.

⁴⁷³ Kündig: Arthur Schnitzlers <<Therese>>, S. 173f.

⁴⁷⁴ Elsbeth Dangel: Vergeblichkeit und Zweideutigkeit. „Therese. Chronik eines Frauenlebens“. In: Scheible, Hartmut (Hrsg.): Arthur Schnitzler in neuer Sicht. Wilhelm Fink Verlag, München 1981, S. 171.

⁴⁷⁵ Vgl. Dangel: Vergeblichkeit und Zweideutigkeit. „Therese. Chronik eines Frauenlebens.“, S. 166.

⁴⁷⁶ Vgl. Dangel: Vergeblichkeit und Zweideutigkeit. „Therese. Chronik eines Frauenlebens.“, S. 169.

Therese verlässt sich nicht auf fremde Menschen. Als sie von Kasimir schwanger wird und dieser sich in der Konsequenz aus ihrem Leben zurückzieht, macht sich Therese den Vorwurf, dass sie ihm nicht deutlich genug zu verstehen gegeben habe, dass sie keinerlei Ansprüche an ihn stellen werde. Als erfahrene junge Frau weiß Therese um ihre Stellung in der Gesellschaft. Aus diesem Grund sieht sie es als ganz natürlich an, dass sie mit dem Problem ihrer Schwangerschaft allein dasteht. Lange spielt sie mit dem Gedanken das Kind abtreiben zu lassen, entscheidet sich aber letztendlich doch dagegen, weil sie den Eingriff für ihren sicheren Tod hält; dabei stirbt sie am Ende durch die Hand ihres Sohnes und macht sich zeitlebens Vorwürfe eine schlechte Mutter gewesen zu sein.

Therese kann keine wahren Muttergefühle für Franz entwickeln. Noch vor seiner Geburt resümiert sie über die Ursache dieses Umstandes und schließt ihre schwierige Lebenslage als Urheber ihres Unglücks aber strikt aus, da sie davon ausgeht als verheiratete Frau nicht glücklicher oder liebevoller zu sein:

Sie fragte sich wohl, ob es anders wäre, wenn sie ihr Frauenlos in einer anderen, in einer schöneren Weise hätte erleben dürfen, als es ihr nun einmal beschieden war, wenn sie, wie andere Mütter, in einer wenigstens äußerlich gefestigten Beziehung zu dem Vater des Kindes, oder wenn sie gar als Ehefrau innerhalb eines geordneten Hausstandes die Stunde der Geburt hätte erwarten dürfen. Aber all das war ihr so unvorstellbar, daß sie es sich auch nicht als ein Glück vorstellen konnte.⁴⁷⁷

Schnitzler verwendet hier genau den passenden Ausdruck, um auf Thereses soziales Dilemma zu verweisen, welches sicherlich nicht realitätsfremd war: sie erleidet ein „Frauenlos“.⁴⁷⁸ Therese kann sich ihr Leben nicht so zurechtstricken wie es ihr beliebt. Ihre kindlichen Vorstellungen von der Berufstätigkeit als ledige Frau werden immer wieder auf die grausamste Art und Weise zerstört. Ihr Traum scheitert an eifersüchtigen Ehefrauen, lüsternen Männern, Gleichgültigkeit, finanziellen Unzulänglichkeiten und letztendlich auch an ihrer Lebensführung selbst, denn in einer Zeit, in der Emanzipation bekämpft wird, hat es eine junge Frau mit eigenen Ansichten schwer zu überleben.

Auch wenn sie ihren Beruf von Zeit zu Zeit mechanisch ausführt, ohne eine Befriedigung darin zu finden, sondern lediglich Mittel zum Zweck des Überlebens, ist es doch ihre Arbeit, aus der Therese letztlich Selbstbewusstsein

⁴⁷⁷ Schnitzler: Therese, S. 105.

⁴⁷⁸ Damit rückt Theres in die Nähe ihrer Mutter, die schon von dem „Dulderlos der Frau“ spricht und Therese seither eine negative Einstellung zur weiblichen Verwirklichung übermittelt. Vgl. Schnitzler: Therese, S. 8.

schöpfen kann. Sie ist stolz darauf sich selbst und ihren Sohn versorgen zu können und möchte auch in Anbetracht einer nahenden Vermählung mit Herrn Wohlschein ihre Arbeit nicht aufgeben, denn diese gewährt ihr „Befriedigung, manchmal sogar Freude“.⁴⁷⁹ Immerfort bildet sich Therese weiter, sie ist beruflich motiviert. Therese kann sich trotz ihres Fleißes kaum selbst versorgen. Durch ihre Lebenslage ist sie gezwungen ihren Sohn in Pflege zu geben und kann diesen nur selten sehen. An dieser Stelle entwickelt sie tiefgehendere Schuldgefühle. Einerseits sehnt sie sich nach ihrem Kind, auf der anderen Seite allerdings erwischt sie sich immer wieder dabei wie sie die Besuchstage ausfallen lässt, um privaten und amourösen Vergnügungen nachzugehen.⁴⁸⁰ Therese leidet darunter sich zwischen ihrem Sohn und sich selbst entscheiden zu müssen. Durch ihre Berufstätigkeit und ihr Dasein als Mutter bleibt ihr quasi kein Raum für sich selbst. Diesen Raum erzwingt sie sich aber, letztlich zahlt sie dafür mit einem starken Schuldbewusstsein.

Als sie immer tiefer in die Schwierigkeiten ihrer Lebenslage eintaucht, träumt sich Therese in eine Beziehung mit ihrem ehemaligen Freund Alfred. Die Langeweile, die sie vormals anbiedert, erscheint ihr nun als schöne Sicherheit.⁴⁸¹ Therese will ihrer schwierigen Lage entfliehen, sie resigniert und erklärt sich bereit eine Ehe einzugehen, allein aus Gründen der Sicherheit. Dieser Versuch ihrem Frauenlos zu entfliehen scheitert allerdings in letzter Minute, als ihr Verlobter unerwartet verstirbt.

Nach Barbara Gutt ist sie der Klasse der „fragmentarisch Emanzipierten“ Frauen zuzuordnen, da ihr die Emanzipation nur in einem Teilbereich, nämlich ihrem Beruf gelingt, sie aber ansonsten scheitert. Obwohl, oder gerade weil Therese nicht aufgibt und unglaubliche Kraft beweist, muss ihr Streben nach Freiheit misslingen und sie schließlich einsehen, dass die Gesellschaft stärker ist, als ein einzelnes Frauenschicksal.⁴⁸² „Therese fällt zweifellos, läßt [sic!] sich aber nicht

⁴⁷⁹ Vgl. Schnitzler: Therese, S. 257. An dieser Stelle muss ich Georgette Boner widersprechen, die Thereses Berufstätigkeit als ihr „innerlich unzugehörig“ und rein aus der Not geborenen Lebensumstand wertet. (Vgl. Boner: Arthur Schnitzlers Frauengestalten, S. 76) Thereses ständiger Widerstand ihren Beruf aufzugeben, straft die Autorin diesbezüglich eindeutig Lügen. Allerdings darf nicht außer Acht gelassen werden, dass der Blick 1930 auf die Berufstätigkeit der Frau natürlich ein gänzlich anderer war, als ein heutiger.

⁴⁸⁰ An dieser Stelle könnte zweifelsohne eine neue Kategorie von Frauentyp eröffnet werden, nämlich der der Mutter. Therese, wie die anderen Frauenfiguren Schnitzlers, ist nicht eindimensional und lediglich als ‚Emanzipierte‘ zu betrachten. Da dieser Charakterzug aber ausschlaggebend für ihre Frauenchronik ist, liegt der Fokus im Rahmen dieser Abhandlung nicht auf Therese als Mutter.

⁴⁸¹ Vgl. Dangel: Vergeblichkeit und Zweideutigkeit. „Therese. Chronik eines Frauenlebens.“, S. 175.

⁴⁸² Vgl. Gutt: Emanzipation bei Arthur Schnitzler, S. 81.

fallen, und hierin liegt ihre emanzipatorische Leistung.“⁴⁸³

„Der Weg Thereses von der verstörten, liebebedürftigen Heranwachsenden, die sie zu Beginn der Erzählung verkörpert, zu seiner am Ende gefühlsarmen Realistin ist mit menschlichen Enttäuschungen gepflastert“.⁴⁸⁴ Therese Fabiani kann ihrem Los nicht entfliehen. Sie scheitert am Leben der modernen Frau. Als sie versucht sich in die Gesellschaft einzugliedern, ist es bereits zu spät und somit ist ihr Fall vorprogrammiert. An ihrem Beispiel exerziert Schnitzler „das langsame, eintönige Abrutschen eines (...) Frauenschicksals in eine Tragödie ohne Tragik.“⁴⁸⁵

3.5.3 Zwischenfazit

Marcolina und Therese treffen beide eigenverantwortliche Entscheidungen. Sie befinden sich außerhalb der gesellschaftlichen Normen, da sie den klassischen Weg einer Frau zur Gattin und Mutter ablehnen. Marcolina kann ihre Zukunft, finanziell gesichert durch ein Erbe, frei gestalten und sich ihrer Leidenschaft, der Wissenschaft hingeben. Sie besticht durch ihren Intellekt, mit welchem sie alle Männerfiguren in der Novelle ins Abseits stellt. Marcolina genügt sich selbst, sie braucht keinen Mann, um Erfüllung zu finden. Hierin liegt ihre besondere emanzipatorische Leistung. Therese auf der anderen Seite sehnt sich nach Liebe und Anerkennung. Allerdings ist eine Ehe auch für sie nicht erstrebenswert. Erst als sie die Qualen und die Armut der berufstätigen Frau nicht mehr zu ertragen glaubt, will sie sich eine Ehe fliehen. Dennoch hat diese Verbindung nichts mit Liebe zu ihrem Partner zu tun, sondern ist eine Aufgabe an die Gesellschaft, in der sie nicht als ledige, berufstätige Mutter bestehen kann. Nichtsdestotrotz bereut Therese ihren Entschluss einen Beruf ergriffen zu haben keineswegs. Zwar muss sie einen harten Lebensweg gehen, findet in ihrer Aufgabe aber auch Befriedigung und kann somit stolz für ihre eigene Leistung empfinden. Thereses Emanzipation liegt also in der selbst gewählten und konsequent verfolgten Berufstätigkeit. Trotz aller Niederlagen beweist sie eine Stärke, die der Frau um 1900 generell abgesprochen wird.

⁴⁸³ Gutt: Emanzipation bei Arthur Schnitzler, S. 82.

⁴⁸⁴ Roosen: „Helden in der Krise“ in den Erzählungen Arthur Schnitzlers, S. 121.

⁴⁸⁵ Vgl. Wagner: Geist und Geschlecht, S. 115.

3.6 Else (Fräulein Else)

Im Gegensatz zu den vorangegangenen Frauenfiguren kann Else nicht als spezifischer Typus bestimmt werden. Sie nimmt im Werk Schnitzlers und auch im Rahmen dieser Betrachtung eine besondere Position ein, da sie nicht kategorisiert werden kann.

Else ist ein junges, leichtlebigen Mädchen, bis sie von ihren Eltern dazu aufgefordert wird den Kunsthändler Dorsday um 50.000 Gulden zu bitten, um so ihren Vater vor dem Gefängnis zu bewahren. Diese Bitte lastet schwer auf Else und entwickelt sich schließlich zu einem Dilemma, als Dorsday im Gegenzug von ihr verlangt, dass sie sich ihm nackt zeigen soll. Trotz ihrer Jugend ist Else nicht so naiv zu glauben, das finanzielle Problem der Familie sei mit dem geforderten Betrag gelöst. Gedanklich fragt sie sich bereits wem sie sich beim nächsten Mal zeigen muss. Damit erkennt sie die Ausweglosigkeit, in der sich ihre Familie befindet und somit auch ihr eigenes Dilemma. Dennoch bewegt sich Else konstant zwischen kindlichem Pflichtbewusstsein ihrem Vater gegenüber und dem Wissen der moralischen Verwerflichkeit, die der Aufforderung ihrer Eltern an sie anhaftet. Obwohl sie sich darüber bewusst ist, ihrem Vater diesen „Gefallen“ nicht erweisen zu müssen, kommt sie aus ihrem Dilemma nicht heraus. Sie weiß, dass die Eltern sie zu ihren eigenen Zwecken verkaufen und verurteilt sie dafür. Zwar wehrt sich alles in Else dagegen, sich vor Dorsday zu entblößen, andererseits erkennt sie aber genau die Situation, in der sie als junges Mädchen aus scheinbar guter Familie steckt: „Wenn ich einmal heirate, werde ich es wahrscheinlich billiger tun.“⁴⁸⁶ Sie gibt sich keiner Illusion von einer Liebesheirat und einem glücklichen und zufriedenen Eheleben hin. Auch in der Ehe ihrer Eltern vermutet sie Betrug und findet diese Tatsache nicht befremdlich. Else träumt von sexueller Freiheit und nimmt sich deshalb vor, einmal viele Liebhaber zu haben. Sie möchte ein Luder sein und in der Ehe keinesfalls treu, denn eingesperrt zu sein und ein Leben zu führen wie ihre Mutter, lehnt sie strikt ab. Das Bild der braven Ehefrau wird für Else exemplarisch von ihrer Mutter verkörpert, die in ihren Augen naiv und dumm ist und in deren Fußstapfen sie keinesfalls treten will.⁴⁸⁷

Bemerkenswert ist hier die Tatsache, dass Else sich immer nur nach Partnern

⁴⁸⁶ Vgl. Schnitzler: Casanovas Heimfahrt, S. 18.

⁴⁸⁷ Vgl. Schmidt: The changing role of women in the works of Arthur Schnitzler, S. 224.

sehnt, die ihre sinnlichen Bedürfnisse befriedigen können, nie aber nach einer Art Seelenverwandten. Generell ist es auffallend, dass Else Männer nie als Individuen, sondern nur als Typen begreift und sie auch eher in Gruppen wahrnimmt. So wie sich selbst, kann sie auch die Männer nicht als bestimmte Individuen identifizieren, sondern begreift sie als Repräsentanten bestimmter Typen. Elses Liebesauffassung ist daher gänzlich unromantisch. An diesem Beispiel zeigt sich auch der Grund ihrer Einsamkeit sehr deutlich.⁴⁸⁸

Else verabscheut die Situation, in der sie sich befindet, sie möchte ihre eigenen Regeln machen und über sich selbst bestimmen: „Nein, ich verkaufe mich nicht. Niemals. Nie werde ich mich verkaufen. Ich schenke mich her. Ja, wenn ich einmal den Rechten finde, schenke ich mich her. Aber ich verkaufe mich nicht. Ein Luder will ich sein, aber nicht eine Dirne.“⁴⁸⁹ Sie sehnt sich also primär nach der Freiheit über sich und ihren Körper frei verfügen und sich über ihre Rolle als ‚Mädchen aus guter Familie‘ hinwegsetzen zu können.⁴⁹⁰ Somit negiert sie diesen Typus für sich als untragbar. Immer wieder träumt Else davon ein Luder zu sein und so Macht über die Männer auszuüben. Sie will die Kontrolle und sehnt sich somit das genaue Gegenteil von ihrer momentanen Situation und auch ihrer Position als Frau in der Gesellschaft allgemein herbei. Else stellt ihre gesellschaftliche Position in Frage:

Allein möchte ich am Meer liegen auf den Marmorstufen und warten. Und endlich käme einer oder mehrere, und ich hätte die Wahl und die andern, die ich verschmähe, die stürzen sich aus Verzweiflung alle ins Meer. Oder sie müßten Geduld haben bis zum nächsten Tag. Ach, was wäre das für ein köstliches Leben. Wozu habe ich denn meine herrlichen Schultern und meine schönen schlanken Beine? Und wozu bin ich denn überhaupt auf der Welt?⁴⁹¹

Sie fragt sich, warum sie ihre Jugend und Schönheit verschenken soll an einen Mann und nicht ein Leben führen darf, wie es ihr gefällt und in dem sie selbst über ihren Körper bestimmen kann.

Für ihren Cousin Paul trägt Else Züge einer ‚Femme fatale‘, als sie sich ihm gegenüber abweisend verhält: >>Was hast du denn heute, Else?<< - >>Was soll ich denn haben?<< - >>Du bist geheimnisvoll, dämonisch, verführerisch.<< - >> Red keinen Unsinn, Paul.<< >>Man könnte geradezu toll werden, wenn man dich

⁴⁸⁸ Manfred Diersch: Empirio-kritizismus und Impressionismus. Über Beziehungen zwischen Philosophie, Ästhetik und Literatur um 1900 in Wien. Rütten & Loening, Berlin 1973, S. 87.

⁴⁸⁹ Vgl. Schnitzler: Casanovas Heimfahrt, S. 39.

⁴⁹⁰ Vgl. Diersch: Empirio-kritizismus und Impressionismus, S. 86.

⁴⁹¹ Schnitzler: Casanovas Heimfahrt, S. 46.

ansieht. <<⁴⁹² Hier entlarvt Schnitzler die Idiotie der klassischen Weiblichkeitstypen, wie sie in der Literatur seiner Zeit gezeichnet werden. Else erscheint erhaben, weil sie sich für den Moment nicht den Höflichkeitsfloskeln ihrer Gesellschaft ergibt, sondern voll und ganz mit ihrer eigenen verfahrenen Situation beschäftigt ist. Schnitzler ironisiert den Typus der ‚Femme fatale‘. Else wirkt durch ihre unterkühlte und distanzierte Art erotisierend auf Paul. Allerdings ist in Wirklichkeit wenig Erotisches in ihrem Verhalten, versucht sie doch nur einen Ausweg aus ihrem Dilemma zu finden und hat deshalb keine Geduld mit ihm.

Else hat noch keine geradlinige Ich-Identität ausgebildet. Die Vision des Todes, als immer wiederkehrendes Element, kann also als „Flucht vor der Verantwortung, zur wirklichen Individualität zu erwachen“ gedeutet werden.⁴⁹³ Dieses Moment der Flucht zeigt sich auch in ihren infantilen Bemühungen die Zukunft durch eine ominöse „Schicksalsmacht“ abzuwenden, indem sie immer wieder die banalsten Begebenheiten als Anlass nehmen will, ihre vorher getroffenen Entscheidungen ins Gegenteil zu kehren.⁴⁹⁴ In ihren Zukunftsvisionen schwankt sie zwischen den verschiedensten Bildern, in denen sie sich sieht und versucht Auswege aus ihrer Zwangsprostitution zu finden. Obwohl sie die Scheinheiligkeit ihrer Umgebung erkennt, spielt sie trotzdem die Rolle, die ihr zugeordnet ist. Die Form des inneren Monologs verrät dem Leser, worum sich Elses Gedankenwelt wirklich dreht und präsentiert sie als eine kluge junge Frau, die schwerlich in ein einfaches Raster passt und fremd ist in ihrer Rolle, da sie diese zwar kennt, aber nicht beherrscht.⁴⁹⁵

Letztendlich gewinnt sie die Kontrolle über sich zurück, indem sie die Regeln für die Forderung Dorsdays selbst ändert. Sie gibt ihren exhibitionistischen Zügen nach und präsentiert sich im Musikzimmer vor allen anwesenden Personen nackt und „provoziert [so] einen Skandal.“⁴⁹⁶

Wenn Else sich vor den Augen der Öffentlichkeit entblößt, enthüllt sie nicht nur den eigenen – jungfräulichen – Körper, sondern mit diesem auch die skandalöse Doppelmoral einer >>guten Gesellschaft<<, die sich am Sexus der

⁴⁹² Vgl. Schnitzler: Casanovas Heimfahrt, S. 25.

⁴⁹³ Vgl. Allerdissen: Arthur Schnitzler. Impressionistisches Rollenspiel und skeptischer Moralismus in seinen Erzählungen, S. 36.

⁴⁹⁴ Vgl. Allerdissen: Arthur Schnitzler. Impressionistisches Rollenspiel und skeptischer Moralismus in seinen Erzählungen, S. 36f.

⁴⁹⁵ Diersch: Empirioskritizismus und Impressionismus, S. 87.

⁴⁹⁶ Vgl. Roosen: „Helden in der Krise“ in den Erzählungen Arthur Schnitzlers, S. 77.

Frau berauscht, ihr eine autonome Sexualität aber abspricht.⁴⁹⁷

Nachdem sie sich im Musikzimmer entkleidet hat, gibt sie vor ohnmächtig zu sein, obwohl sie sich bei vollem Bewusstsein befindet. Else weiß, dass ihr Verhalten unter keinen Umständen auf Verständnis treffen wird, sondern gleichweg pathologisiert werden muss, um diese „Schande“ zu kompensieren. Aus diesem Grund bereitet sie ihr Handeln vor und äußert vor der Tante, welche „die Position der nichtverstehenden Außenwelt“ repräsentiert⁴⁹⁸, einhergehend mit Migräne auch immer unter „Anfälle[n] von Zerstretheit“ zu leiden.⁴⁹⁹ Sie versucht nicht ihr Dilemma zu offenbaren.

Schnitzler kritisiert mit der Abschlusszene den Hysteriediskurs des 19. Jahrhunderts, der auffälliges weibliches Verhalten gleich pathologisiert, ohne hinter die Fassade zu blicken. Else ist keineswegs krank oder verrückt. Die Ausweglosigkeit ihrer Situation treibt sie zu einem solchem Verhalten, mit welchem sie sich einen letzten Rest von Selbstbestimmung zu wahren versucht:

Wenn einer mich sieht, dann sollen mich auch andere sehen. Ja! – Herrlicher Gedanke! – Alle sollen sie mich sehen. Die ganze Welt soll mich sehen. Und dann kommt das Veronal. Nein, nicht das Veronal, - wozu denn?! dann kommt die Villa mit den Marmorstufen und die schönen Jünglinge und die Freiheit und die weite Welt! (...) Da unten werden sie meinen, ich bin verrückt geworden. Aber ich war noch nie so vernünftig.⁵⁰⁰

Schnitzler ist mit seiner Kritik sehr modern. Franziska Schöbler bringt es auf den Punkt:

Die hysterische Frau agiert in ihren theatralischen Ausbrüchen die Schwachstellen und Verbote der patriarchalischen Kultur aus. Indem die Hysterikerin in immer neue Rollen schlüpft und ihr (verbotenes) Begehren körperlich artikuliert, verweist sie auf den gesellschaftlichen Un-Ort weiblicher Identität in einer männlich dominierten Gesellschaft, macht also kulturelle Verbote kenntlich. Das Krankheitsbild bringt zum Vorschein, dass die Kultur das Begehren, insbesondere das weibliche, in hohem Maße domestiziert, zum Beispiel durch die strikte Norm der Heterosexualität und das Ideal der Keuschheit. Die Hysterie reagiert auf die unzähligen Tabus, die vor allem die weibliche Sexualität im bürgerlichen Zeitalter regeln, und ist Ausdruck eines massiv unterdrückten Begehrens.⁵⁰¹

⁴⁹⁷ Barbara Lersch-Schumacher: >>Ich bin nicht mütterlich<<. Zur Psychopoetik der Hysterie in Schnitzlers >>Fräulein Else<<. In: Arnold, Heinz Ludwig (Hrsg.): Text+Kritik. Zeitschrift für Literatur. Heft 138/139, 1998, S. 81.

⁴⁹⁸ Vgl. Allerdissen: Arthur Schnitzler. Impressionistisches Rollenspiel und skeptischer Moralismus in seinen Erzählungen, S. 49.

⁴⁹⁹ Vgl. Schnitzler: Casanovas Heimfahrt, S. 67.

⁵⁰⁰ Schnitzler: Casanovas Heimfahrt, S. 58.

⁵⁰¹ Schöbler: Einführung in die Gender Studies, S. 40.

Schnitzler nimmt in seinem Text „deutlich [Abstand] von der Annahme, daß[sic!] Hysterie als triebbedingte Störung der Frau zu erklären sei.“⁵⁰² Das zeigt sich auch daran, dass er die Szene musikalisch unterlegt, in welcher sich Else vor allen Augen entkleidet. Es handelt sich hierbei um Schumanns Carnaval, „den Tanz der Masken.“⁵⁰³ Die Tatsache, dass sie ihre letzten Minuten bei vollem Bewusstsein erlebt, macht sie aber nicht zu einer Schauspielerin, wie der Hysterikerin oft unterstellt wird. Else leidet nicht unter einer physischen Krankheit, noch ist sie eine Lügnerin. Es muss vielmehr gesehen werden, dass sie an einem „sozialen Krankheitsfall“ leidet,⁵⁰⁴ den Schnitzler hier darstellt.

Nach der Entblößungsszene weiß Else, dass sie keiner Kategorisierung als junges Mädchen aus anständiger Familie mehr gerecht werden kann und eine Rückkehr in die Gesellschaft quasi unmöglich ist. Letztendlich entscheidet sie sich für den Suizid. In seiner Novelle enttarnt Schnitzler „die sittlichen Ideale [als] Scheinideale“. Else „zerbricht an der Unmoral jener Gesellschaft, in der sie lebt. Die Bitte ihres Vaters und die Forderung Dorsdays treiben sie in eine ausweglose Situation. Ihr bleibt nur die Flucht in den Freitod.“⁵⁰⁵

Else, wie auch alle anderen Figuren der Novelle, ist einsam und gehört somit dem Typus des impressionistischen Menschen an. Sie leidet unter einer „Ich-Erschütterung(...) [aus der sie] selbst heraus keinen Ausweg finden kann und darum nach einer Bestätigung von außen verlangt.“⁵⁰⁶ Es gibt keine „moralischen Ideale von Liebe, Treue und Freundschaft“, die in der Lage wären Else in ihrem Leben Halt zu geben.⁵⁰⁷ Dieser Mangel an „sittlichen Normen von Liebe, Charakter und gesellschaftlicher Pflicht“ begründet die Sinnlosigkeit von Elses Leben. Sie kennt nur „Trugbilder“.⁵⁰⁸ „Weil „nirgends Sicherheit“ ist, weil das Leben keinen ihm immanenten Sinn offenbart, ist Else sich selbst „unrettbar“

⁵⁰² Vgl. Ulrike Weinhold: Arthur Schnitzler und der weibliche Diskurs. Zur Problematik des Frauenbildes der Jahrhundertwende. In: Jahrbuch für Internationale Germanistik 19 (1987), H.1, S. 128.

⁵⁰³ Vgl. Kronberger: Die unerhörten Töchter, S. 183.

⁵⁰⁴ Vgl. Weinhold: Arthur Schnitzler und der weibliche Diskurs. Zur Problematik des Frauenbildes der Jahrhundertwende, S. 129.

⁵⁰⁵ Diersch: Empirio-kritizismus und Impressionismus, S. 85.

In der Forschung gibt es ebenso die Annahme, dass die von Else konsumierte Menge Veronal sie nicht in den Tod gerissen, sondern vielmehr in einen tiefen Schlaf versetzt hat, aus welchem sie aber wieder erwachen wird.

Le Rider: Arthur Schnitzler oder Die Wiener Belle Époque, S. 75.

⁵⁰⁶ Vgl. Allerdissen: Arthur Schnitzler. Impressionistisches Rollenspiel und skeptischer Moralismus in seinen Erzählungen, S. 34f.

⁵⁰⁷ Vgl. Diersch: Empirio-kritizismus und Impressionismus, S. 86f.

⁵⁰⁸ Vgl. Diersch: Empirio-kritizismus und Impressionismus, S. 92.

geworden.⁵⁰⁹ Allerdings ist Else selbst nicht als Figur „ohne Moral und Ideale“ zu betrachten.

Was sich stattdessen gerade in der Anfangsphase der Novelle lebensecht hervorhebt, ist die Normalität der neunzehnjährigen Heldin; glaubwürdig präzisiert durch das ungefilterte Nebeneinander von Idealismus und Berechnung, Aufbegehren und Konventionstreue, Altklugheit und Naivität, Arroganz und Angst. Die bewertungslose Addition von widersprüchlichen Regungen stellt als Summe einen bestürzend wahrhaftigen Querschnitt durch die Seele einer Heranwachsenden dar.⁵¹⁰

Schnitzler kritisiert somit die Banalisierung des weiblichen Geschlechts, wie es in der Gesellschaft und Literatur seiner Zeit nur allzu gerne betrieben wird. Er präsentiert keine eindimensionale, sondern eine geistreiche junge Frau. Somit kämpft er für das Ansehen des weiblichen Geschlechts zu einer Zeit, in der der Frau wenig Eigenes zugestanden wird. „Am Schicksal Elses deckt er die Verlogenheit bürgerlicher Moral, den Widerspruch zwischen dem nach außen gewährten Schein und der tatsächlichen Verworfenheit auf.“⁵¹¹ An ihrem Beispiel wird der Mythos vom ‚braven Mädchen aus gutem Hause‘ imposant aufgelöst.⁵¹²

Schnitzler kreiert mit Else eine junge Frau, die sich selbst noch nicht gefunden hat, aber vieles in sich trägt. „Im Verlauf des Textes [bewegt sie sich] zwischen verschiedenen Selbstdefinitionen (in Bezug auf Sexualität, Klassenzugehörigkeit und professionelle Tätigkeit), die ihr eine Vielfalt an Möglichkeiten zu eröffnen scheinen.“⁵¹³ Dorsdays Verlangen reißt Else nun aus ihrer Vielfalt an Möglichkeiten heraus und zwingt sie in eine feste „Position“. Sie kann nun noch entscheiden zwischen Leben, was in ihrem Fall gleichbedeutend ist mit Prostitution, oder Tod. Diese Entscheidung, die sie nun zu treffen genötigt ist, bedeutet in ihrem jungen Leben eine bedeutende Erschütterung und lässt sie, nachdem die Entscheidung getroffen ist, kein unschuldiges „Fräulein Else“ mehr sein.⁵¹⁴ Sie befindet sich also in der Schwebe zwischen dem Fräulein und der Frau. Die Gesellschaft mit ihrer verkommenen Moral, lässt das Kind in Else zurück.⁵¹⁵ An ihrem Beispiel wird aufgezeigt wie die Gesellschaft sie zu einem

⁵⁰⁹ Diersch: Empirio-kritizismus und Impressionismus, S. 93.

⁵¹⁰ Roosen: „Helden in der Krise“ in den Erzählungen Arthur Schnitzlers, S. 86.

⁵¹¹ Diersch: Empirio-kritizismus und Impressionismus, S. 84f.

⁵¹² Vgl. Gutt: Emanzipation bei Arthur Schnitzler, S. 40.

⁵¹³ Elisabeth Bronfen: Weibliches Sterben an der Kultur. Arthur Schnitzlers „Fräulein Else“. In: Nautz, Jürgen; Vahrenkamp, Richard (Hrsg.): Die Wiener Jahrhundertwende. Einflüsse, Umwelt, Wirkungen. Böhlau, Wien, Köln, Graz 1993, S. 465.

⁵¹⁴ Vgl. Bronfen: Weibliches Sterben an der Kultur. Arthur Schnitzlers „Fräulein Else“, S. 476.

⁵¹⁵ Vgl. Allerdissen: Arthur Schnitzler. Impressionistisches Rollenspiel und skeptischer Moralismus in seinen

Objekt der Spekulationen werden lässt, in einem Moment, in welchem sie selbst noch völlig unsicher über ihren Stand in eben dieser Gemeinschaft ist.⁵¹⁶ Else hat ihren Rollenzwang so sehr verinnerlicht, dass sie „unter dem Diktat ständiger Selbstbeobachtung [steht], mit deren Hilfe sie die Wirkung ihres Auftretens auf die Außenwelt überprüft.“⁵¹⁷ Sie stirbt auf dem Weg ein bestimmter Typus zu werden.

Else ist eine besondere Frauenfigur im literarischen Werk Schnitzlers. Sie ist nicht einfach zu kategorisieren, da sie Elemente von vielen Typen in sich trägt. Ihrem Stand nach ist sie ein ‚braves Mädchen aus gutem Hause‘. Ihre Handlung im Musikzimmer und die Tatsache, dass sie für das Zeigen ihres nackten Körpers eine Geldsumme erhält, degradieren sie zur Dirne. Dadurch, dass sie aber ihre eigenen Bedingungen für den Akt stellt und fortlaufend davon fantasiert über sich selbst und auch über Männer bestimmen zu können, bekommt sie einen emanzipatorischen Anstrich. Else will Schauspielerin sein und wäre somit in einer Riege mit den relativ freien Künstlerinnen zu nennen, welche sich ja nah bei den ‚süßen Mädeln‘ befinden. Die Tatsache, dass sie Treue in einer Ehe kategorisch ablehnt, macht sie zu einer potentiellen dämonischen Frau. Die Ablehnung der Ehe entfernt sie auch vom Bild der braven Ehefrau, die nur für ihren Mann lebt.

Else spielt alle diese Möglichkeiten ein bestimmter Typus zu werden durch und negiert jeden einzelnen von ihnen. Sie ist weder ‚braves Mädchen aus gutem Hause‘, da ihre familiären Verhältnisse stark erschüttert sind, noch kann sie sich ein Leben als Dirne oder Ehefrau, ob dämonisch oder nicht, vorstellen. Ihre besondere Leistung ist vielmehr die Negation, als die Erfüllung einer bestimmten Rolle. Wie auch den anderen Figuren in Schnitzlers Werk, ergeht es Else, denn „an die Stelle des Lebens tritt ein Surrogat: die Existenz in der Rolle.“⁵¹⁸ Dass Else in der Rolle scheitern muss, nimmt die Erzählung voraus, denn bereits zu Beginn des Textes äußert die junge Frau, nicht am Spiel teilnehmen zu wollen.

An dieser einen Frauenfigur spielt Schnitzler alle weiblichen Entwicklungsmöglichkeiten zu einem bestimmten Typus durch, löst sie alle als unhaltbar auf und äußert so starke Kritik an seiner Gesellschaft, die der (jungen)

Erzählungen, S. 43.

⁵¹⁶ Vgl. Bronfen: Weibliches Sterben an der Kultur. Arthur Schnitzlers „Fräulein Else“, S. 466.

⁵¹⁷ Vgl. Allerdissen: Arthur Schnitzler. Impressionistisches Rollenspiel und skeptischer Moralismus in seinen Erzählungen, S. 262.

⁵¹⁸ Vgl. Allerdissen: Arthur Schnitzler. Impressionistisches Rollenspiel und skeptischer Moralismus in seinen Erzählungen, S. 264.

Frau keinen Raum zur freien Entfaltung lässt.

4. Zusammenfassung und Fazit

Das Ende des 19. Jahrhunderts ist geprägt von vielen Neuerungen. Im Zuge dieser unstillen und verwirrenden Zeit entwickeln sich Ängste, die vor allem die Frau in den Mittelpunkt der Betrachtungen rücken. Die Frau wird als ein rätselhaftes Wesen begriffen, das zum Schutze der männlichen Vormachtstellung typisiert wird. Angsteinflößend sind nicht nur die vorherrschenden Emanzipationsbestrebungen der Frauen, sondern auch ihre Sexualität. Die Weiblichkeit stellt ein ‚Rätsel‘ für den Mann dar, welches er auf verschiedenen Ebenen zu lösen sucht. Zum Ende des 19. Jahrhunderts entwickeln Sexualtheoretiker deshalb Thesen zur Weiblichkeit, die der Frau jegliches Vermögen zur Selbstbestimmung absprechen. Auch die Literatur fasst diese Problematik auf und entwickelt mit den Figuren der ‚Femme fatale‘ und ‚Femme fragile‘ zwei Optionen zur Kompensation der männlichen Ängste. Schnitzler allerdings fügt sich nicht in dieses Raster. Er erkennt die moralischen Missverhältnisse, denen sich die Frau um 1900 gegenüber sieht.

Eingeübt und geschärft hat sich der doppelte Blick Schnitzlers an dem Ort, in der Epoche, die ihm eben diese Qualität des Doppelten abverlangen: am Wien des fin de siècle. Janusgesichtig wie die Donaumetropole, ambivalent wie alle ihre Botschaften, hat er sich inmitten ihrer widersprüchlich-verwirrenden Bilder installiert, dort wo er seine Faszination durch die schillernden Versprechen ihrer Oberfläche nicht verleugnen muß[sic!], um zu beweisen, daß[sic!] er ihnen nicht blind erliegt. Eine Stadt also, die ihm erlaubt, Spiegel zu sein, und die ihn zwingt, Röntgenschild zu sein.⁵¹⁹

Die Problematik rund um das ‚Weib‘ ist es, die Schnitzler seiner Gesellschaft wie einen Spiegel vorhält. Er kritisiert die überspitzten Frauendarstellungen seiner Zeit, die jeglicher realen Basis entbehren und reibt sich ebenso an der Doppelmoral, welche den Frauen unhaltbare Regeln diktiert.

Die Frau ist das große Thema um die Jahrhundertwende. „Man umkreist sie, man deutet sie, man erniedrigt sie, man verherrlicht sie, man analysiert sie – aber man entkommt ihr nicht um 1900. Das ganze Unbehagen an der Kultur kristallisiert

⁵¹⁹ Ursula Keller: Böser Dinge hübsche Formel. Das Wien Arthur Schnitzlers. Verlag Guttandin & Hoppe. Berlin 1984, S. 108.

sich am >>Rätsel Weib<<.⁵²⁰ Die herrschenden Weiblichkeitsbilder wie ‚Femme fatale‘ und ‚Femme fragile‘ sind stumme Projektionen männlicher Vorstellungen. Sie bekommen keine Sprache.⁵²¹ Schnitzler, als Mann freilich, bringt die Frau um 1900 aber zum Sprechen und macht auf ihr Schicksal aufmerksam.

In *Anatol* dienen die sieben dargestellten Frauentypen noch dazu den Protagonisten zu beschreiben. Der dekadente Anatol steht im Fokus der Betrachtungen; die Frauen an seiner Seite stellen Typen dar, mit denen er sich seine Zeit vertreibt; sie werden allesamt aus seiner Perspektive gestaltet.⁵²² „Die sieben Episoden des Anatol-Zyklus wären also auch zu beschreiben als Variationen zu dem Thema: das unrettbar gewordene Ich auf der Suche nach neuen Gewißheiten[sic!]“.⁵²³

Der *Reigen* präsentiert dem Leser das gesamte „soziale Spektrum“.⁵²⁴ Alle Charaktere treten hierarchisch nacheinander in Erscheinung; nur die Dirne eröffnet und schließt den Kreis, denn bei ihr heben sich die gesellschaftlichen Regeln auf. Im Zentrum des *Reigen* stehen die Vertreter der bürgerlichen Schicht, die sich voll und ganz der herrschenden Doppelmoral ergeben. Dahingegen bewegen sich die Schauspielerin und der Dichter abseits dieser Moral und können somit sexuell freier agieren.⁵²⁵ Insbesondere an den dargestellten Frauenfiguren wird deutlich, wer sich der bigotten Moral ergeben muss und wer nicht. Wo die Dirne und die Schauspielerin abseits dieser ethischen Zwänge agieren können, müssen alle dem (Klein)Bürgertum zugehörigen Frauen ein Spiel von Unwissenheit und Verführung spielen und letztlich den Akt leugnen, den sie von Anfang an intendieren.⁵²⁶ Alle Akteure des *Reigen* zeichnen sich dadurch aus, dass sie Vertreter einer bestimmten Klasse oder Schicht sind. Jeder ist austauschbar, es werden keine Individuen gezeichnet.⁵²⁷ Schnitzler stellt Mann und Frau auf eine Stufe. Beide Geschlechter haben dieselben sexuellen Bedürfnisse. Somit lehnt er sich gegen die herrschenden Sexualwissenschaftler, die der Frau ein eigenes erotisches Verlangen beinahe gänzlich absprechen. Im Gegensatz zu seinen Zeitgenossen sieht Schnitzler, seinerseits Arzt, keine

⁵²⁰ Keller: Böser Dinge hübsche Formel, S. 184.

⁵²¹ Vgl. Keller: Böser Dinge hübsche Formel, S. 184.

⁵²² Vgl. Boner: Arthur Schnitzlers Frauengestalten, S. 16f.

⁵²³ Keller: Böser Dinge hübsche Formel, S. 110.

⁵²⁴ Vgl. Keller: Böser Dinge hübsche Formel, S. 181.

⁵²⁵ Ebd.

⁵²⁶ Vgl. Sprengel: Reigen. Zehn Dialoge. Die ungeschriebenen Regeln der Liebe, S. 109.

⁵²⁷ Vgl. Keller: Böser Dinge hübsche Formel, S. 184f.

pathologischen Wesenszüge in der weiblichen Sexualität. Die Frauen im *Reigen* sind nicht hysterisch oder krank.⁵²⁸

Keine von Schnitzlers Frauenfiguren ist eindimensional. Er kreiert zwar Typen, die die Scheinheiligkeit der gesellschaftlichen Zwänge entlarven, in der sie sich bewegen, allerdings sind auch alle diese Frauen nicht auf verschiedene, immer wiederkehrende Charakteristika zu reduzieren, wie dies beispielsweise in den Geschichten der ‚Femme fatale‘ oder der ‚Femme fragile‘ der Fall ist. Alle besprochenen Frauenfiguren tragen Züge der jeweils anderen. Das ‚süße Mädel‘ kann auch Künstlerin sein oder Dirne. Die Künstlerin trägt stark emanzipatorische Züge und auch das ‚dämonische Weib‘ bricht aus seiner Ehe aus, um sich als sexuelle Frau erfahren zu können. Die Grenzen zwischen den einzelnen Frauenfiguren verwischen und somit zeigt Schnitzler auch hier, dass die Einordnung der Frau in einen bestimmten festen Typ nicht realistisch ist.

Schnitzler zeichnet sich dadurch aus, dass er Charaktere in Szene setzt, die er aus dem Leben greift. Er erfindet keine Figuren, sondern orientiert sich an der Realität. „Gerade die Tatsache, daß[sic!] der Autor Personen, Konflikte und Situationen aus der Realität des Alltags auf die Bühne gebracht hat, ist einer der Gründe für den glänzenden Erfolg des Werkes.“⁵²⁹ Schnitzler enttarnt die scheinheilige bürgerliche Moral und stellt diese in seinen Geschichten bloß.

Die ‚süßen Mädel‘ sind Frauenfiguren, die hauptsächlich in Schnitzlers Frühwerk zu finden sind. Die jungen Frauen aus der Vorstadt gehen Liebschaften mit Männern aus der Stadt ein, um ihren beschränkten bürgerlichen Verhältnissen für kurze Zeit entgehen zu können. Allerdings, und das zeigt Schnitzler insbesondere an den naiven ‚süßen Mädeln‘, leiden diese junge Frauen an ihrer Typisierung und somit an der Tatsache, nicht als individuelle Personen, sondern lediglich als Rollen begriffen zu werden. Schnitzler selbst sieht Liebeleien zwischen Mädchen aus der Vorstadt und jungen Männern aus besseren Schichten als ein zeitspezifisches Phänomen. Er kritisiert auch hier seine Gesellschaft, die sexuell aktive junge Frauen zu ‚Gefallenen‘ macht und weibliche Lust somit nur in Kategorien der Moral bewertet. Die ‚süßen Mädel‘ sind genauso unfrei wie die ‚dämonischen Weiber‘, die dasselbe Spiel versteckt spielen.

Mit seinen ‚dämonischen Weibern‘ stellt sich Schnitzler klar gegen die

⁵²⁸ Vgl. Mihajlovic: „Ich bin nicht geschaffen für eine bürgerliche Existenz“ – Frauenfiguren im Werk Arthur Schnitzlers, S. 119.

⁵²⁹ Farese: Arthur Schnitzler, S. 68.

Sexualtheoretiker seiner Zeit, denn die Ehefrauen in seinen Erzählungen brauchen weit mehr, als Mann und Kind, um glücklich zu sein. Schnitzler gesteht der Frau um 1900 eine Sexualität zu, die ihr der Mann rigoros abspricht.

Seine Künstlerinnen, als Repräsentantinnen der männlichen Angst um die Jahrhundertwende, agieren mit einer solchen sexuellen Aggressivität, dass ihnen virile Züge zugesprochen werden. Sie sind geistreich und unabhängig und stellen somit eine Provokation für die herrschende männliche Moral dar. Auch die Dirnen brechen aus ihren Rollen aus, wenn sie sich moralischer verhalten als die Ehefrauen. Schnitzler kehrt die festgefügt Rollen seiner Zeit ins Gegenteil und zeigt seiner Gesellschaft so ihre Scheinheiligkeit auf.

Seine Frauentypen entwickeln sich. Die Figuren seines Spätwerkes, wie Therese, Marcolina und Else dürfen nicht als zeitspezifisch gesehen werden. Sie entstehen nach der Jahrhundertwende und sind somit ein Spiegel der vergangenen Tage.⁵³⁰

Die emanzipierten Frauen tauchen verstärkt in Schnitzlers Spätwerk auf. Zwar können die Künstlerinnen hier als wegweisend betrachtet werden, allerdings verlagert sich Schnitzlers Fokus. Zu Beginn seiner schriftstellerischen Arbeit ist es häufig der Mann, der die Frau beschreibt. In seinem Spätwerk lässt er die Frau selbst Sprachrohr sein.

Alle Frauenfiguren in den hier betrachteten Werken reiben sich an der ihnen aufdiktierten Doppelmoral. Sie alle versuchen auf ihre Art aus dem festen Gefüge auszubrechen, sei es auch nur in ihrer Phantasie. Denn die Rolle, die die Frau füllen soll, und das ist es, was Schnitzler mit seinen Figuren zu zeigen versucht, ist in der Realität nicht tragbar. Schnitzlers Frauenfiguren müssen „als Resultate kritischer Auseinandersetzungen mit den zu seiner Zeit verbreiteten Typen wie der „femme fatale“, „femme fragile“, „femme enfant“ begriffen werden.“⁵³¹ Er „diagnostiziert das Pathologische dieser Frauenkonzeptionen.“⁵³² Die Frau im Werk Schnitzlers kämpft allerdings nicht gegen den Mann, sondern gegen die Gesellschaft, welche sie unterdrückt und dessen Repräsentant er ist.⁵³³ An seinem jungen Fräulein Else schließlich zeigt er, wie die Frau in der Gesellschaft um 1900 zwischen Rollenzuweisungen schwankt, die allesamt so starr sind, dass sie eine reale Person nicht tragen können.

⁵³⁰ Vgl. Gutt: Emanzipation bei Arthur Schnitzler, S. 108.

⁵³¹ Vgl. Gutt: Emanzipation bei Arthur Schnitzler, S. 110.

⁵³² Vgl. Gutt: Emanzipation bei Arthur Schnitzler, S. 112.

⁵³³ Vgl. Gutt: Emanzipation bei Arthur Schnitzler, S. 120.

Schnitzler kann also schwerlich in einem Zuge mit Krafft-Ebing, Weininger oder Freud genannt werden, denn im Gegensatz zu diesen spricht er den Frauen einen eigenen Geist und insbesondere, denn das ist der Streitpunkt um 1900, eine eigene Sexualität zu. Die Frauen in Schnitzlers Werk scheitern nicht an ihrer (sexuellen) Freiheit; die Gesellschaft mit ihrer Doppelmoral, die diese Freiheiten zu unterdrücken sucht, trägt die Schuld am Fall der Frau und nicht deren Emanzipationsbestreben.⁵³⁴ Eine Gesellschaft, „die Sexualität nicht als natürlichen Teil von Weiblichkeit sieht“,⁵³⁵ ist es gerade, die die Frau zur Hysterikern stilisiert, sie zu einer kranken Außenseiterin macht.

Die Schematisierung der Frau durch die männliche Gesellschaft kann – nach Schnitzler – nur abgebaut werden durch das stufenweise realisierbare Ausbrechen aus der rigiden Rollenkonformität. Die Diskrepanz zwischen den gesellschaftlich lizenzierten und den echten Bedürfnissen der Frau wirkt maßgeblich als Stimulans zur Rollendistanzierung (...).⁵³⁶

Schnitzler sieht also mit einem klaren Blick das Typenhafte in seiner realen Umgebung und es gelingt ihm meisterlich dies in seinem literarischen Werk festzuhalten und damit seiner Umwelt einen Spiegel vorzuhalten.

Einen großen Stellenwert in seinem Werk hat also das Spiel von Rollen innerhalb der Gesellschaft; er kritisiert allerdings nicht in erster Linie die Tatsache, dass eine bestimmte Rolle in der Gesellschaft übernommen wird, sondern vielmehr die Art und Weise, wie diese Rolle mit Leben gefüllt wird.⁵³⁷ „Nur selten gelingt einem der Betroffenen die Einsicht in die zerstörerischen Auswirkungen dieses Rollenspiels auf die eigene Persönlichkeit.“⁵³⁸ Hier liegt die eigentliche Problematik: „der Kampf um die eigene Identität [muss] scheitern unter dem Rollenzwang der Gesellschaft.“⁵³⁹ Exemplarisch tritt hier Else in den Vordergrund. An ihrem Beispiel werden alle untersuchten Frauentypen durchgespielt und letztlich negiert, da keine dieser Rollen in der realen weiblichen Welt bestehen kann.

⁵³⁴ Vgl. Mihajlovic: „Ich bin nicht geschaffen für eine bürgerliche Existenz“ – Frauenfiguren im Werk Arthur Schnitzlers, S. 117.

⁵³⁵ Vgl. Mihajlovic: „Ich bin nicht geschaffen für eine bürgerliche Existenz“ – Frauenfiguren im Werk Arthur Schnitzlers, S. 127.

⁵³⁶ Gutt: Emanzipation bei Arthur Schnitzler, S. 35.

⁵³⁷ Vgl. Allerdissen: Arthur Schnitzler. Impressionistisches Rollenspiel und skeptischer Moralismus in seinen Erzählungen, S. 262.

⁵³⁸ Allerdissen: Arthur Schnitzler. Impressionistisches Rollenspiel und skeptischer Moralismus in seinen Erzählungen, S. 262.

⁵³⁹ Vgl. Allerdissen: Arthur Schnitzler. Impressionistisches Rollenspiel und skeptischer Moralismus in seinen Erzählungen, S. 263.

Wenn Else sich als männermordenden Vamp, als Sphinx und Turandot, als Marchesa, Carmen und als Bettlerin imaginiert, dann verkörpert sie nur die ihr von einer patriarchalischen Kultur angesonnenen, polar aufeinander bezogenen Weiblichkeitsbilder wie die idealisierte und die entwertete Frau.⁵⁴⁰

Schnitzler begegnet den Versuchen seiner Zeitgenossen die Frau zu entindividualisieren nicht nur mit Kritik, sondern auch mit Ironie, denn eine Kategorisierung des weiblichen Geschlechts in Mutter oder Hure, fatale oder fragile kann er nicht unterstützen und so kreiert er literarische Männerfiguren, die den Frauen, denen sie begegnen häufig nicht gewachsen sind.⁵⁴¹

An dieser Stelle wäre eine Untersuchung der dargestellten Männerfiguren durchaus interessant. Sind es nur die Frauen, die sich bei Schnitzler gegen die Gesellschaft auflehnen oder aber muss auch der Mann mit gesellschaftlichen Regeln und Zwängen kämpfen?

Schnitzlers große Leistung ist es, dass es ihm gelingt, sich von einer subjektiv männlichen Betrachtungsweise zu entfernen und die feminine Welt von einem weiblichen Standpunkt abzubilden.

Dehumanisierung (...) und Vermenschlichung, Stilisierung und Emanzipierung der Frau; das eine die Negation und die Antwort des anderen zugleich, nicht eines das andere folgerichtig ablösend, sondern sich reziprok bedingend. Daß[sic!] Schnitzler beides sah und darstellte, erweist ihn als weitsichtiger als so manchen Pionier in der Frauenfrage (...).⁵⁴²

⁵⁴⁰ Astrid Lange-Kirchheim: Weiblichkeit und Tod. Arthur Schnitzlers Fräulein Else. In: Der Deutschunterricht (2002), H.1, S. 43.

⁵⁴¹ Vgl. Gutt: Emanzipation bei Arthur Schnitzler, S. 122.

⁵⁴² Gutt: Emanzipation bei Arthur Schnitzler, S. 168.

5. Literaturverzeichnis

Primärwerke:

Freud, Sigmund: Die Traumdeutung und andere Schriften. Zweitausendeins, Neu-Isenburg 2010

Krafft-Ebing, Richard von: Psychopathia sexualis. Eine klinisch-forensische Studie. Verlag von Ferdinand Enke, Stuttgart 1892

Schnitzler, Arthur: Anatol. Dramen 1889-1891. Fischer, Frankfurt am Main 2004

Schnitzler, Arthur: Casanovas Heimfahrt. Reclam, Stuttgart 2003

Schnitzler, Arthur: Reigen. Liebelei. Fischer, Frankfurt am Main 2004

Schnitzler, Arthur: Therese. Chronik eines Frauenlebens. Fischer, Frankfurt am Main 2007

Schnitzler, Arthur: Traumnovelle. Anaconda, Köln 2005

Weininger, Otto: Geschlecht und Charakter. Eine prinzipielle Untersuchung. Matthes und Seitz Verlag, München 1997

Forschungsliteratur:

Allerdissen, Rolf: Arthur Schnitzler. Impressionistisches Rollenspiel und skeptischer Moralismus in seinen Erzählungen. Bouvier Verlag, Bonn 1985

Boner, Georgette: Arthur Schnitzlers Frauengestalten. Diss. Winterthur, Zürich 1930

Bork, Claudia: Femme Fatale und Don Juan. Ein Beitrag zur Motivgeschichte der literarischen Verführergestalt. Von Bockel, Hamburg 1992

Borrmann, Norbert: Vampirismus oder die Sehnsucht nach Unsterblichkeit. Diederichs, Kreuzlingen/München 2000

Brittnacher, Hans Richard: Erschöpfung und Gewalt. Opferphantasien in der Literatur des Fin de siècle. Böhlau, Köln, Weimar, Wien 2001

Bronfen, Elisabeth: Weibliches Sterben an der Kultur. Arthur Schnitzlers „Fräulein Else“. In: Nautz, Jürgen; Vahrenkamp, Richard (Hrsg.): Die Wiener Jahrhundertwende. Einflüsse, Umwelt, Wirkungen. Böhlau, Wien, Köln, Graz 1993

Dangel, Elsbeth: Vergeblichkeit und Zweideutigkeit. „Therese. Chronik eines Frauenlebens“. In: Scheible, Hartmut (Hrsg.): Arthur Schnitzler in neuer Sicht. Wilhelm Fink Verlag, München 1981, S. 164-187

Diersch, Manfred: Empiriokritizismus und Impressionismus. Über Beziehungen zwischen Philosophie, Ästhetik und Literatur um 1900 in Wien. Rütten & Loening, Berlin 1973

Eder, Franz X.: „Diese Theorie ist sehr delikat...“. Zur Sexualisierung der „Wiener Moderne“. In: Nautz, Jürgen; Vahrenkamp, Richard (Hrsg.): Die Wiener Jahrhundertwende. Einflüsse, Umwelt, Wirkungen. Böhlau, Wien, Köln, Graz 1993

El Wardy, Rania: Liebe spielen – spielend lieben. Arthur Schnitzler und seine Verwandlung der Liebe zum Spiel. Tectum, Marburg 2008

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

Frevert, Ute: Mann und Weib, und Weib und Mann. Geschlechter-Differenzen in der Moderne. Beck, München 1995

Freytag, Julia: Verhüllte Schaulust. Die Maske in Schnitzlers *Traumnovelle* und in Kubricks *Eyes Wide Shut*. Transcript, Bielefeld 2007

Gleisenstein, Angelika: Die Casanova-Werke Arthur Schnitzlers. In: Scheible, Hartmut (Hrsg.): Arthur Schnitzler in neuer Sicht. Wilhelm Fink Verlag, München 1981, S. 117-141

Günther, Stephanie: Weiblichkeitsentwürfe des Fin de Siècle. Berliner Autorinnen: Alice Berend, Margarete Böhme, Clara Viebig. Bouvier, Bonn 2007

Gutt, Barbara: Emanzipation bei Arthur Schnitzler. Volker Spiess, Berlin 1978

Heindl, Waltraud: Frauenbild und Frauenbildung in der Wiener Moderne. In: Brix, Emil; Fischer, Lisa (Hrsg.): Die Frauen in der Wiener Moderne. Verlag für Geschichte und Politik. München, Oldenburg, 1997, S. 21-33

Hensel, Georg: Arthur Schnitzlers Dramen: von Gestern für Heute. In: Scheible, Hartmut (Hrsg.): Arthur Schnitzler in neuer Sicht. Wilhelm Fink Verlag, München 1981, S. 292-309

Hilmes, Carola: Die Femme fatale. Ein Weiblichkeitstypus in der nachromantischen Literatur. Metzler, Stuttgart 1990

Janz, Rolf-Peter: >Liebele<. In: Janz, Rolf-Peter; Laermann, Klaus: Arthur Schnitzler: Zur Diagnose des Wiener Bürgertums im Fin de siècle. Metzler, Stuttgart 1977

Janz, Rolf-Peter: Zum Sozialcharakter des >>süßen Mädels<<. In: Janz, Rolf-Peter; Laermann, Klaus: Arthur Schnitzler: Zur Diagnose des Wiener Bürgertums im Fin de siècle. Metzler, Stuttgart 1977

Janz, Rolf-Peter: >Reigen<. In: Janz, Rolf-Peter; Laermann, Klaus: Arthur Schnitzler: Zur Diagnose des Wiener Bürgertums im Fin de siècle. Metzler, Stuttgart 1977

Jušek, Karin: Entmystifizierung des Körpers? Feministinnen im sexuellen Diskurs der Moderne. In: Brix, Emil; Fischer, Lisa (Hrsg.): Die Frauen in der Wiener Moderne. Verlag für Geschichte und Politik. München, Oldenburg, 1997, S. 110-123

Keller, Ursula: Böser Dinge hübsche Formel. Das Wien Arthur Schnitzlers. Verlag Guttandin & Hoppe. Berlin 1984

- Kim, Hee-Ju: Traumnovelle. Maskeraden der Lust. In: Kim, Hee-Ju; Saße, Günter (Hrsg.): Arthur Schnitzler. Dramen und Erzählungen. Reclam, Stuttgart 2007, S. 209-229
- Kronberger, Silvia: Die unerhörten Töchter. Fräulein Else und Elektra und die gesellschaftliche Funktion der Hysterie. Studien Verlag, Innsbruck 2002
- Kündig, Maya: Arthur Schnitzlers <<Therese>>. Erzähltheoretische Analyse und Interpretation. Diss. Peter Lang, Bern 1991
- Lamott, Franziska: Die vermessene Frau. Hysterien um 1900. Wilhelm Fink Verlag, München 2001
- Le Rider, Jacques: Arthur Schnitzler oder Die Wiener Belle Èpoque. Passagen Verlag, Wien 2007
- Le Rider, Jacques: Das Ende der Illusion. Die Wiener Moderne und die Krisen der Identität. ÖBV, Wien 1990
- Magris, Claudio: Arthur Schnitzler und das Karussell der Triebe. In: Scheible, Hartmut (Hrsg.): Arthur Schnitzler in neuer Sicht. Wilhelm Fink Verlag, München 1981, S. 71-80
- Martin, Dieter: Liebelei. Das Scheitern des arrangierten Lebens. In: Kim, Hee-Ju; Saße, Günter (Hrsg.): Arthur Schnitzler. Dramen und Erzählungen. Reclam, Stuttgart 2007, S. 46-55
- Melchinger, Christa: Illusion und Wirklichkeit im dramatischen Werk Arthur Schnitzlers. Diss. Carl Winter Universitätsverlag, Heidelberg 1968
- Mihajlovic, Julia: „Ich bin nicht geschaffen für eine bürgerliche Existenz“ – Frauenfiguren im Werk Arthur Schnitzlers. In: Schlicht, Corinna (Hrsg.): Geschlechterkonstruktionen. Frauen- und Männerbilder in Literatur und Film. Verlag Karl Maria Laufen, Oberhausen 2004, S. 116-127
- Mildner, Susanne: Konstruktionen der Femme fatale. Die Lulu-Figur bei Wedekind und Pabst. Peter Lang, Frankfurt am Main 2007
- Mönig, Klaus: Casanovas Heimfahrt. Alterskrise als Identitätsverlust. In: Kim, Hee-Ju; Saße, Günter (Hrsg.): Arthur Schnitzler. Dramen und Erzählungen. Reclam, Stuttgart 2007, S. 172-189
- Perlmann, Michaela L.: Arthur Schnitzler. Metzler, Stuttgart, Weimar 2004
- Rasch, Wolfdietrich: Die literarische Décadence um 1900. In: Schumann, Adelheid: Frauenbild und Frauenwirklichkeit im 19. Jahrhundert: 'Femme Fatale' und 'Femme Fragile'. Oberstufen-Kolleg, Bielefeld 2000
- Roosen, Claudia: „Helden in der Krise“ in den Erzählungen Arthur Schnitzlers. Diss. Peter Lang, Frankfurt am Main 1994
- Sagarra, Eda: Einleitung: Die Frauen in der Wiener Moderne im Zeitkontext. In: Brix, Emil; Fischer, Lisa (Hrsg.): Die Frauen in der Wiener Moderne. Verlag für Geschichte und Politik. München, Oldenburg, 1997, S. 11-20

Scheible, Hartmut: Arthur Schnitzler. Rowohlt, Hamburg 2007

Scheible, Hartmut: Arthur Schnitzler. Figur – Situation – Gestalt. In: Scheible, Hartmut (Hrsg.): Arthur Schnitzler in neuer Sicht. Wilhelm Fink Verlag, München 1981, S. 12-33

Scheible, Hartmut: Liebe und Liberalismus. Über Arthur Schnitzler. Aisthesis Verlag, Bielefeld 1996

Scheuzger, Jürg: Das Spiel mit Typen und Typenkonstellationen in den Dramen Arthur Schnitzlers. Diss. Juris Druck + Verlag, Zürich 1975

Schickedanz, Hans-Joachim: Femme fatale. Ein Mythos wird entblättert. Harenberg, Dortmund 1983

Schmidt, Willa Elizabeth: The changing role of women in the works of Arthur Schnitzler. Diss. University of Wisconsin 1974

Schnitzler, Heinrich; Nickl, Therese (Hrsg.): Arthur Schnitzler. Jugend in Wien. Eine Autobiographie. Fritz Molden, Wien, München, Zürich 1968

Schöblier, Franziska: Einführung in die Gender Studies. Akademie Verlag, Berlin 2008

Sprengel, Peter: Reigen. Zehn Dialoge. Die ungeschriebenen Regeln der Liebe. In: Kim, Hee-Ju; Saße, Günter (Hrsg.): Arthur Schnitzler. Dramen und Erzählungen. Reclam, Stuttgart 2007, S. 101-116

Stauffer, Isabelle: Weibliche Dandys, blickmächtige Femme fragiles. Ironische Inszenierungen des Geschlechts im Fin de Siècle. Böhlau Verlag, Köln; Weimar; Wien 2008

Thomalla, Ariane: Die 'Femme Fragile'. Ein literarischer Frauentypus der Jahrhundertwende. Bertelsmann Universitätsverlag, Düsseldorf 1972

Urbach, Reinhard: Arthur Schnitzler. Friedrich Verlag, Hannover 1968

Wagner, Nike: Geist und Geschlecht. Karl Kraus und die Erotik der Wiener Moderne. Suhrkamp, Frankfurt am Main 1982

Artikel aus Zeitschriften:

Dane, Gesa: >>Im Spiegel der Luft<<. Trugbilder und Verjüngungsstrategien in Arthur Schnitzlers Erzählung >>Casanovas Heimfahrt<<. In: Arnold, Heinz Ludwig (Hrsg.): Text+Kritik. Zeitschrift für Literatur. Heft 138/139, 1998, S. 61-75

Delianidou, Semila: Gestörte Geschlechterbeziehungen in der literarischen *Décadence* um 1900: Arthur Schnitzlers *Reigen*. In: Literatur für Leser (2003), Nr. 4, S. 225-234

Lange-Kirchheim, Astrid: Weiblichkeit und Tod. Arthur Schnitzlers Fräulein Else. In: Der Deutschunterricht (2002), H.1, S. 36-47

Lersch-Schumacher, Barbara: >>Ich bin nicht mütterlich<<. Zur Psychopoetik der Hysterie in Schnitzlers >>Fräulein Else<<. In: Arnold, Heinz Ludwig (Hrsg.): Text+Kritik. Zeitschrift für Literatur. Heft 138/139, 1998, S. 76-88

Thomé, Horst: Arthur Schnitzlers >>Reigen<< und die Sexualanthropologie der Jahrhundertwende. In: Arnold, Heinz Ludwig (Hrsg.): Text+Kritik. Zeitschrift für Literatur. Heft 138/139, 1998, S. 102-113

Weinhold, Ulrike: Arthur Schnitzler und der weibliche Diskurs. Zur Problematik des Frauenbildes der Jahrhundertwende. In: Jahrbuch für Internationale Germanistik 19 (1987), H.1, S.110-145

Wunberg, Gotthart: Fin de siècle in Wien. Zum bewußtseinsgeschichtlichen Horizont von Schnitzlers Zeitgenossenschaft. In: Arnold, Heinz Ludwig (Hrsg.): Text+Kritik. Zeitschrift für Literatur. Heft 138/139, 1998, S. 3-23

Mülheim an der Ruhr, den 05.05.2011

Eigenständigkeitserklärung

Hiermit versichere ich, dass ich die vorliegende Magisterarbeit selbstständig und nur mit den angegebenen Hilfsmitteln verfasst habe. Alle Passagen, die ich wörtlich aus der Literatur oder aus anderen Quellen wie z.B. Internetseiten übernommen habe, habe ich deutlich als Zitat mit Angabe der Quelle kenntlich gemacht.

Vanessa Trösch