

Das Frauenbild in den Werken von Arthur Schnitzler und Stefan Zweig

Denisa Valúšková

Bachelorarbeit
2015



Tomas Bata University in Zlín
Faculty of Humanities

Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně
Fakulta humanitních studií
Ústav moderních jazyků a literatur
akademický rok: 2014/2015

ZADÁNÍ BAKALÁŘSKÉ PRÁCE

(PROJEKTU, UMĚLECKÉHO DÍLA, UMĚLECKÉHO VÝKONU)

Jméno a příjmení: **Denisa Valúšková**
Osobní číslo: **H12772**
Studijní program: **B7310 Filologie**
Studijní obor: **Německý jazyk pro manažerskou praxi**
Forma studia: **prezenční**

Téma práce: **Obraz ženy v dílech Arthura Schnitzlera a Stefana Zweiga**

Zásady pro vypracování:

Tvorba A. Schnitzlera a S. Zweiga v kontextu literární moderny
Typologie žen v textech autorů vídeňské moderny
Analýza vybraných prozaických děl
Sumarizace a interpretace výsledků

Rozsah bakalářské práce:

Rozsah příloh:

Forma zpracování bakalářské práce: **tištěná/elektronická**

Seznam odborné literatury:

FLUDERNIK, Monika, Ariane HUML und Julia EHRENREICH. Fin de siecle. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier, 2002. ISBN 38-847-6512-4.

LORENZ, Dagmar. Wiener Moderne. Stuttgart/Weimar: J.B. Metzler, 2007. ISBN 978-347-6122-902.

TAEGER, Annemarie. Die Kunst, Medusa zu töten: zum Bild der Frau in der Literatur der Jahrhundertwende. Bielefeld: Aisthesis, 1987. ISBN 39-256-7007-6.

WAGNER, Nike. Geist und Geschlecht: Karl Kraus und die Erotik der Wiener Moderne. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1982. ISBN 35-180-4421-8.

Vedoucí bakalářské práce:

Mgr. Libor Marek, Ph.D.

Ústav moderních jazyků a literatur

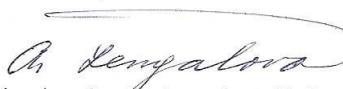
Datum zadání bakalářské práce:

28. listopadu 2014

Termín odevzdání bakalářské práce:

7. května 2015

Ve Zlíně dne 18. prosince 2014


doc. Ing. Anežka Lengálová, Ph.D.
děkanka




PhDr. Katarína Nemčoková, Ph.D.
ředitelka ústavu

PROHLÁŠENÍ AUTORA BAKALÁŘSKÉ PRÁCE

Beru na vědomí, že

- odevzdáním bakalářské práce souhlasím se zveřejněním své práce podle zákona č. 111/1998 Sb. o vysokých školách a o změně a doplnění dalších zákonů (zákon o vysokých školách), ve znění pozdějších právních předpisů, bez ohledu na výsledek obhajoby ¹⁾;
- beru na vědomí, že bakalářská práce bude uložena v elektronické podobě v univerzitním informačním systému dostupná k nahlédnutí;
- na moji bakalářskou práci se plně vztahuje zákon č. 121/2000 Sb. o právu autorském, o právech souvisejících s právem autorským a o změně některých zákonů (autorský zákon) ve znění pozdějších právních předpisů, zejm. § 35 odst. 3 ²⁾;
- podle § 60 ³⁾ odst. 1 autorského zákona má UTB ve Zlíně právo na uzavření licenční smlouvy o užití školního díla v rozsahu § 12 odst. 4 autorského zákona;
- podle § 60 ³⁾ odst. 2 a 3 mohu užít své dílo – bakalářskou práci - nebo poskytnout licenci k jejímu využití jen s předchozím písemným souhlasem Univerzity Tomáše Bati ve Zlíně, která je oprávněna v takovém případě ode mne požadovat přiměřený příspěvek na úhradu nákladů, které byly Univerzitou Tomáše Bati ve Zlíně na vytvoření díla vynaloženy (až do jejich skutečné výše);
- pokud bylo k vypracování bakalářské práce využito softwaru poskytnutého Univerzitou Tomáše Bati ve Zlíně nebo jinými subjekty pouze ke studijním a výzkumným účelům (tj. k nekomerčnímu využití), nelze výsledky bakalářské práce využít ke komerčním účelům.

Prohlašuji, že

- elektronická a tištěná verze bakalářské práce jsou totožné;
- na bakalářské práci jsem pracoval samostatně a použitou literaturu jsem citoval. V případě publikace výsledků budu uveden jako spoluautor.

Ve Zlíně
28. 4. 2015

.....
Nalutis

1) zákon č. 111/1998 Sb. o vysokých školách a o změně a doplnění dalších zákonů (zákon o vysokých školách), ve znění pozdějších právních předpisů, § 47b Zveřejňování závěrečných prací:

(1) Vysoká škola nevydělečně zveřejňuje disertační, diplomové, bakalářské a rigorózní práce, u kterých proběhla obhajoba, včetně posudků oponentů a výsledku obhajoby prostřednictvím databáze kvalifikačních prací, kterou spravuje. Způsob zveřejnění stanoví vnitřní předpis vysoké školy.

(2) Disertační, diplomové, bakalářské a rigorózní práce odevzdané uchazečem k obhajobě musí být též nejméně pět pracovních dnů před konáním obhajoby zveřejněny k nahlížení veřejnosti v místě určeném vnitřním předpisem vysoké školy nebo není-li tak určeno, v místě pracoviště vysoké školy, kde se má konat obhajoba práce. Každý si může ze zveřejněné práce pořizovat na své náklady výpisy, opisy nebo rozmnoženiny.

(3) Platí, že odevzdáním práce autor souhlasí se zveřejněním své práce podle tohoto zákona, bez ohledu na výsledek obhajoby.

2) zákon č. 121/2000 Sb. o právu autorském, o právech souvisejících s právem autorským a o změně některých zákonů (autorský zákon) ve znění pozdějších právních předpisů, § 35 odst. 3:

(3) Do práva autorského také nezasahuje škola nebo školské či vzdělávací zařízení, užije-li nikoli za účelem přímého nebo nepřímého hospodářského nebo obchodního prospěchu k výuce nebo k vlastní potřebě dílo vytvořené žákem nebo studentem ke splnění školních nebo studijních povinností vyplývajících z jeho právního vztahu ke škole nebo školskému či vzdělávacího zařízení (školní dílo).

3) zákon č. 121/2000 Sb. o právu autorském, o právech souvisejících s právem autorským a o změně některých zákonů (autorský zákon) ve znění pozdějších právních předpisů, § 60 Školní dílo:

(1) Škola nebo školské či vzdělávací zařízení mají za obvyklých podmínek právo na uzavření licenční smlouvy o užití školního díla (§ 35 odst.

3). Odpirá-li autor takového díla udělit svolení bez vážného důvodu, mohou se tyto osoby domáhat nahrazení chybějícího projevu jeho vůle u soudu. Ustanovení § 35 odst. 3 zůstává nedotčeno.

(2) Není-li sjednáno jinak, může autor školního díla své dílo užít či poskytnout jinému licenci, není-li to v rozporu s oprávněnými zájmy školy nebo školského či vzdělávacího zařízení.

(3) Škola nebo školské či vzdělávací zařízení jsou oprávněny požadovat, aby jim autor školního díla z výdělku jím dosaženého v souvislosti s užitím díla či poskytnutím licence podle odstavce 2 přiměřeně přispěl na úhradu nákladů, které na vytvoření díla vynaložily, a to podle okolností až do jejich skutečné výše; přitom se přihlédne k výši výdělku dosaženého školou nebo školským či vzdělávacím zařízením z užití školního díla podle odstavce 1.

ABSTRACT

Diese Bachelorarbeit beschäftigt sich mit dem Thema der literarischen Darstellung von zwei meist bevorzugten Frauentypen der Jahrhundertwende, die unter der Bezeichnung *Femme fragile* und *Femme fatale* ins Bewusstsein traten. Konkret konzentriert sich diese Studie auf ihre Projektion in der Epoche der Moderne bzw. Wiener Moderne, deren Eigenart gleich am Anfang des theoretischen Teils beschrieben wird. Anschließend wird man mit der damaligen gesellschaftlichen Stellung der Frauen bekannt gemacht, die das literarische Schaffen beeinflusste und als Anreiz zur literarischen Abbildung gerade dieser Frauentypen galt. Nicht zuletzt befasst sich diese Arbeit mit der Untersuchung der typischen Eigenschaften der *Femme fragile* und *Femme fatale*, wobei die Wesenszüge dieser Frauen an zwei ausgewählten literarischen Werken demonstriert werden.

Schlüsselwörter:

Arthur Schnitzler, Stefan Zweig, Moderne, Wiener Moderne, gesellschaftliche Stellung der Frauen, *Femme fatale*, *Femme fragile*

ABSTRACT

This bachelor thesis deals with the portrayal of two preferred types of women at the turn of century, which became known under the name *Femme fragile* and *Femme fatale*. This study specifically focuses on their portrayal in the era of modernist literature, respectively in Viennese Modernism, which specificity is described at the beginning of the theoretical part. The next part concentrates on the social status of women at that time, which influenced literary creation and was the stimulus to the literary depiction of these particular women. Last but not the least, this work studies typical characteristics of *Femme fatale* and *Femme fragile*, while character traits are demonstrated on two selected literary works.

Key words:

Arthur Schnitzler, Stefan Zweig, modernist literature, Viennese Modernism, social status of women, *Femme fatale*, *Femme fragile*

An dieser Stelle möchte ich mich bei all denjenigen bedanken, die mich während der Anfertigung meiner Bachelorarbeit unterstützt und motiviert haben.

Ganz besonders gilt meiner Dank Herrn Mgr. Libor Marek, Ph.D., der mich während meiner Bachelorarbeit betreute und mir viel Zeit widmete. Vielen Dank für seine wertvollen Ratschläge, für seine hilfreichen Anregungen und für die vielen Stunden des geduldigen Korrekturlesens meiner Arbeit.

Weiterhin möchte ich mich auch bei meinen Eltern, meiner Schwester und meinem Freund bedanken, die mich während meiner Studienzeit immer unterstützt haben. Ohne Sie wären mein Studium und diese Arbeit nicht möglich gewesen.

INHALTSVERZEICHNIS

EINLEITUNG	9
I THEORETISCHER TEIL	10
1 ZUR PROBLEMATIK DER MODERNE	11
1.1 WIENER MODERNE UND DIE GESELLSCHAFTLICHE STELLUNG DER FRAUEN	15
1.2 JUNG-WIEN UND SEINE BEZIEHUNG ZUR FRAUEN	17
2 FRAUEN	19
2.1 FEMME FRAGILE	21
2.2 FEMME FATALE.....	23
II PRAKTISCHER TEIL	27
3 STEFAN ZWEIG – BRIEF EINER UNBEKANNTEN	28
3.1 INHALT	28
3.2 FEMME FRAGILE – WESENTLICHES PHÄNOMEN DES WERKS	29
3.2.1 Kränklichkeit.....	31
3.2.2 Tod	33
3.2.3 Kindische Denkweise.....	35
3.2.4 Blumen-Metaphorik	37
3.2.5 Sexualität.....	38
4 ARTHUR SCHNITZLER – DIE FREMDE	41
4.1 INHALT	41
4.2 FEMME FATALE – MASSGEBENDES ELEMENT DES WERKS.....	42
4.2.1 Unterwerfung des Mannes.....	43
4.2.2 Tragisches Schicksaal	45
4.2.3 Liebe.....	46
4.2.4 Kränklichkeit.....	48
5 ZUSAMMENHANG ZWISCHEN FEMME FRAGILE UND FEMME FATALE	50
6 FEMME FRAGILE UND FEMME FATALE – ZUSAMMENFASSUNG	52
SCHLUSSBETRACHTUNG	55
LITERATURVERZEICHNIS	57
SYMBOL- UND ABKÜRZUNGSVERZEICHNIS	60

EINLEITUNG

Die vorliegende Arbeit befasst sich mit der Frauenthematik in den literarischen Werken von zwei österreichischen Schriftstellern, Arthur Schnitzler und Stefan Zweig, deren literarisches Schaffen zu einem untrennbaren Bestandteil der Wiener Moderne gehört. Anhand von Zweigs kurzer Novelle *Brief einer Unbekannten*¹ und der Schnitzlers Erzählung *Die Fremde*² setzt sich diese Studie zum Ziel von der Vielfalt weiblicher Bilder, die in der Literatur gängig sind, die Spezifität der literarischen Frauengestalten gerade innerhalb der Epoche der Moderne hervorzuheben, in der bereits zwei signifikante Frauentypen – Femme fragile und Femme fatale – bevorzugt waren.

Weil diese Frauenbilder hauptsächlich für die Moderne bezeichnend sind, die sich durch inhaltliche und zeitliche Mehrdeutigkeit kennzeichnet, ist ein starker Akzent darauf gelegt, primär die Moderne unter die Lupe zu nehmen und den Bedeutungs- und Zeitrahmen dieser literarischen Epoche zum besseren Verständnis der Frauenthematik abzustecken. Der Fokus liegt dabei auf der Betonung der damaligen gesellschaftlichen Situation, namentlich bezüglich der Frauenfrage, die als ein richtungsgebender Faktor bei der Formierung der weiblichen literarischen Gestalten aufgefasst wurde. Diese Tatsachen werden gleich am Anfang des theoretischen Teils dieser Abhandlung verdeutlicht, weil sie die Grundlage für anschließende Schilderung der meist präferierten Frauenbilder in der modernen Literatur bilden.

Dieses theoretische Fundament bereitet den Weg für die praktische Darstellung, die mithilfe der oben erwähnten Werke realisiert wird. Die Aufgabe des praktischen Teils besteht darin, die damalige Wahrnehmung des weiblichen Geschlechtes, die sich in den Werken durch zwei ganz differente Frauentypen widerspiegeln, an praktischen Beispielen zu demonstrieren, bei denen in erster Linie ihre wesentlichen Charakterzüge erhellt werden sollen. Daraufhin soll zur beiderseitigen Vergleichung kommen, wobei diese Studie den Versuch unternimmt, trotz der großen Mehrheit der Unterschiede auch die Parallelen zwischen diesen Frauenbildern zu finden.

¹ ZWEIG, Stefan. *Meisternovellen*. Frankfurt am Main: S. Fischer, 2001.

² SCHNITZLER, Arthur. *Dämmerseelen*. Berlin: S. Fischer, 1920.

I. THEORETISCHER TEIL

1 ZUR PROBLEMATIK DER MODERNE

„Das Weib – Rätsel Weib genannt – ist, aufgrund der scheinbar unendlichen Vielfalt seiner Interaktionen von der Hexe, Dirne, Sirene bis zur Heiligen, Jungfrau, Mutter, der Inbegriff der Vieldeutigkeit.“³ Nike Wagner stellt in seinem Buch die Frau als Geheimnis, ja unbeantwortete Frage dar, auf die die Männer seit undenklichen Zeiten die Antwort suchen. Die Frau als Thema zog die Künstler in jeder Kunstepoche an. In diesem Zusammenhang wäre zu fragen, welche Spuren die Feminität in den einzelnen Werken hinterlassen hat, wohl am dringlichsten muss diese Frage in Bezug auf die literarische Moderne gestellt werden.

Da die Moderne Gegenstand unzähliger wissenschaftlicher Auseinandersetzungen ist und viele Polemiken über ihre Entstehung und Datierung entfachte, ist es notwendig, den Begriff der Moderne abzugrenzen, bevor die Frauenthematik erhellt wird. Eine bemerkenswerte Abhandlung zur Bedeutung des Moderne-Begriffs bietet Markus Fiedler, der bei der Erklärung des Wortes „modern“ bemerkte, dass die Moderne in drei verschiedenen Weisen beurteilt werden kann.⁴ Die Wahrnehmung des Begriffs „modern“, der etwas Neues oder Gegenwärtiges gegensätzlich zum Alten oder Ehemaligen evoziert, ist die erste Alternative, die von Fiedler erwähnt wurde. Zweite Möglichkeit ist die Betrachtung des Wortes „modern“ im Sinne von zeitweilig im Unterschied zum Ewigen. Und letzte Variante fasst die Moderne als eine neue Epoche auf, welche ein neues Zeitalter darstellt.⁵ Mit dieser dritten Version, durch die die Moderne als eine Epoche interpretiert wurde, ist auch diese Studie gleichgesetzt.

Bezugnehmend darauf drängt sich die Frage auf, ab welchem Zeitpunkt man diese Epoche – das neue Zeitalter – datieren kann. Hans Robert Jauß erwähnt eine Behauptung von Hans Blumenberg, und zwar dass die Epochenwende ein schwer fassbares Phänomen ist, das

³ WAGNER, Nike. *Geist und Geschlecht: Karl Kraus und die Erotik der Wiener Moderne*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1982, S. 39.

⁴ Vgl. FIEDLER, Markus. *Max Weber und die Globalisierung der Moderne*. Berlin: Tenea, 2003, S. 79.

⁵ Vgl. FIEDLER, S. 79.

sehr oft nicht an ein festgesetztes Datum oder Ereignis gebunden ist und es fast unmöglich ist, den Epochenbruch genau zu erfassen.⁶ Für die Moderne gilt diese Aussage doppelt.

Die Entwicklung der Moderne versuchte Helmuth Kiesel in seinem Buch zusammenzufassen und als die erste Theorie erwähnte er die Auffassung der Moderne als Gegensatz zur Antike, wobei die Moderne gerade damals beginnt, wo die Antike endet.⁷ Mit dieser Behauptung stimmte der Heinrich Hart zu und war mit dem Übergang von der Antike zur Moderne einverstanden. Nach ihm war der Mensch in der Antike fähig, die Dinge und umgebende Welt nur zu beobachten. Nichts mehr. Die Moderne beginnt erst in dem Moment, wenn der Mensch über die Dinge nachzudenken beginnt, ihr Inneres zu erklären versucht und die Ereignisse verstehen will.⁸

Einen anderen Blick auf die Moderne präsentiert in seinem Buch Reinhart Volker, der berichtet, dass es auch solche Auffassungen der Moderne gibt, die ihre erste Entstehung in der Epoche der Renaissance zulassen.⁹ Man trifft also mit der weiteren Theorie der Datierung der Moderne, die mit sich allerdings auch bestimmte Komplikationen bringt. Neben der Behauptung, dass die Moderne mit dem Aufkommen der Renaissance das Licht der Welt erblickte, verdeutlicht Volker, dass selbst die Zeitbegrenzung der Renaissance der Gegenstand der lebendigen Diskussionen ist:

„*«Maximalisten» stecken die Grenzen zwischen 1250 und 1650 ab; «Minimalisten» reklamieren meist nur den Großteil des 15. und die erste Hälfte des 16. Jahrhunderts für «ihre» Re-*

⁶ Vgl. JAUSS, Hans Robert. *Studien zum Epochenwandel der ästhetischen Moderne*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1990, S. 73.

⁷ Vgl. KIESEL, Helmuth. *Geschichte der literarischen Moderne: Sprache, Ästhetik, Dichtung im zwanzigsten Jahrhundert*. München: C. H. Beck, 2004, S. 13.

⁸ Vgl. HART, Heinrich. *Die Moderne*. In WUNBERG, Gotthart. *Die literarische Moderne: Dokumente zum Selbstverständnis der Literatur um die Jahrhundertwende*. Frankfurt am Main: Athenäum, 1971, S. 69-72.

⁹ Vgl. VOLKER, Reinhart. *Die Renaissance in Italien: Geschichte und Kultur*. München: C.H. Beck, 2007, S. 7.

naissance. Skeptiker schließlich ebnet diese zu einer bloßen Episode im Großen Fließen europäischer Geschichte zwischen 1000 und 1800 ein.“¹⁰

Da selbst die Datierung der Renaissance – einer der möglichen Theorien der Entstehung der Moderne – unklar ist, ist es fraglich, wie man überhaupt erwarten könnte, dass sogar die Moderne im Rahmen dieser aus zeitlicher Sicht problematischen Renaissance genau erfasst sein könnte. Daraus ergibt sich, dass die Moderne noch vieldeutiger ist, als man vielleicht bisher vermutete.

Anders wird die Moderne von Peter Nitschke betrachtet, der ihren Ursprung im 18. Jahrhundert bzw. in der Aufklärung sieht. Nach ihm wurde die Moderne unter anderem durch die Trennung von Politik und Religion, durch die Frühindustrialisierung der Gesellschaft und aus psychologischer Sicht durch die Durchsetzung des Individuums ermöglicht.¹¹ Die Epoche der Moderne fasst er insgesamt als ein gesellschaftliches Phänomen auf.

Im Zusammenhang mit der Datierung dieser mehrfach erwähnten Epoche deutet Urte Helduser in ihrem Buch zwei verschiedene Perspektiven an, aus denen die Moderne begriffen sein kann. Die erste Perspektive, „Makroepoche“, sieht den Beginn der Moderne im 18. Jahrhundert und die zweite Perspektive, „Mikroepoche“, arbeitet mit der engeren Eingrenzung der Moderne um 1900.¹² „Die Datierungen der Epoche der Moderne um 1900 schwanken hinsichtlich des Anfangspunktes zwischen 1870/71, 1880 und 1990 sowie hinsichtlich des Endes zwischen 1910, 1914 und 1920.“¹³

Es gibt noch viele weitere Forscher, die die Moderne anders einordnen und datieren. Es scheint also, dass die Thematik der Moderne auf verschiedenen Ebenen angegangen werden kann. Schon aufgrund der oben erwähnten Beispiele kann man konstatieren, dass es

¹⁰ VOLKER, S. 7.

¹¹ Vgl. NITSCHKE, Peter. *Kulturwissenschaften der Moderne*. Frankfurt am Main: Peter Lang, 2010, S. 7.

¹² Vgl. HELDUSER, Urte. *Geschlechterprogramme: Konzepte der literarischen Moderne um 1900*. Köln: Böhlau, 2005, S. 32.

¹³ HELDUSER, S. 31.

aus der Moderne (vielleicht im ein bisschen übertriebenen Wortsinne) ein universeller Begriff geworden ist. Vielleicht deshalb, weil die Moderne ein Synonym für das Wort das Neue ist. Das Problem liegt aber darin, dass jede Epoche etwas Neues bringt und gerade das kann der Grund sein, warum die Moderne nicht klar ist.

Was diese Studie betrifft, betrachtet sie mit der Moderne aus der Mikroperspektive, im Sinne der literarischen Moderne, die als Epochenbegriff für das literarische Schaffen um 1900 von Urte Helduser eingeführt wurde.¹⁴ Um konkreter zu sein, diese Arbeit wird in den Kontext der Wiener Moderne eingesetzt, die einen spezifischen Bestandteil der literarischen Moderne bildet. Obwohl die Entwicklungsrichtung dieser Studie hinsichtlich der Zeitauffassung der Moderne festgelegt wurde, ist es notwendig, zum besseren Verständnis dieser literarischen Epoche ihre wesentlichen charakteristischen Merkmale berühren, und anschließend sie zum Zweck dieser Arbeit aus der thematischen besonders auf die Frauen gerichteten Perspektive abzugrenzen.

Mit der Charakterisierung der literarischen Moderne befasst sich auch Helmuth Kiesel, wobei er konstatiert, dass die Strömungen – Naturalismus, Symbolismus, Ästhetizismus, Impressionismus und Décadence – eine wichtige Rolle bei der Formierung des Modernecharakters spielten. Im Verhältnis zum Naturalismus sollte erwähnt werden, dass die Moderne, obwohl sie im Geist dieser Strömung entstand, kurz darauf sie gerade den Gegenpol zum Naturalismus darstellte, der als Sprungbrett für die Entstehung der Moderne galt.¹⁵

Ein Schlagwort, mit dem sich die literarische Moderne charakterisieren lässt, ist Provokation, die mit der literarischen Moderne Hand in Hand im Sinne von Abkehr von den traditionellen ästhetischen Normen ging. Diese Tatsache wurde von Sabina Becker und Helmuth Kiesel konstatiert, wobei sie die Moderne als Revolution in der Literatur sehen und als provokative Ästhetik oder ästhetische Provokation auffassen.¹⁶ Wenn man bei der Charakterisierung der literarischen Moderne bleibt, sollte man nicht die dekadente Anschauung

¹⁴ Vgl. HELDUSER, S. 32.

¹⁵ Vgl. KIESEL, S. 28.

¹⁶ Vgl. BECKER, Sabina; KIESEL, Helmuth. *Literarische Moderne: Begriff und Phänomen*. Berlin: Walter de Gruyter, 2007, S. 10.

der Welt unterlassen, die sich in Verlust der Lebenskräfte, melancholischer Gesinnung, größerer Sensibilität, Verfeinerung der Nerven und Vorahnung des kulturellen Niedergangs widerspiegelt.¹⁷ Kiesel schreibt, dass diese depressiven Züge sich hauptsächlich bei den Repräsentanten der Wiener Moderne manifestierten, wobei diese Vertreter mit den pathologischen, krankhaften, quälerischen Gedanken kokettieren und sich durch Verweiblichung und Geschlechtsgier auszeichneten.¹⁸

1.1 Wiener Moderne und die gesellschaftliche Stellung der Frauen

Berlin, Paris und Wien waren führende europäische Metropolen der künstlerischen und literarischen Moderne und obwohl alle diese Städte als Zentren der Aufschwung der Moderne galten, kann man kaum so oft über beispielsweise die Pariser Moderne wie über die Wiener Moderne hören. Es scheint, dass aus der Wiener Moderne ein üblicher Terminus geworden ist.¹⁹ Mit dieser Behauptung wird der Leser gleich am Anfang des Buchs von Dagmar Lorenz in die Welt der Wiener Moderne eingeführt. Diese ihre Feststellung ist aber ein bisschen problematisch und konnte einen irreführenden Eindruck hervorrufen, und zwar, dass die Stadt Wien die größte Bedeutung hinsichtlich der Entwicklung der Moderne hatte. Man konnte lange Diskussionen über Bedeutsamkeit der einzelnen Städte bezüglich der Moderne führen, aber sollte man hierbei keinesfalls die Stadt Paris unterschätzen, da gerade Paris die Wiege der Moderne war. Vielleicht besser wäre, die Wien als solche Stadt definieren, die bezüglich der Moderne eine unverzichtbare Rolle spielte.

Hinsichtlich der Datierung der Wiener Moderne begegnet man dem gleichen Problem wie bei der Zeitbegrenzung der Moderne in ihrer ganzen Komplexität. Diese Epoche in Wien ist im Hinblick auf die zeitliche Markierung so vieldeutig, dass sie vielmals einfach als Wien um 1900 bezeichnet wird. Nach Dagmar Lorenz hängt die Zeitbegrenzung der Mo-

¹⁷ Vgl. PANIZZO, Paolo. *Ästhetizismus und Demagogie: Der Dilettant in Thomas Manns Frühwerk*. Würzburg: Königshausen, 2007, S. 91-92.

¹⁸ Vgl. KIESEL, S. 49.

¹⁹ Vgl. LORENZ, Dagmar. *Wiener Moderne*. Stuttgart: J.B. Metzler, 2007, S. 1.

derne von der Betrachtungsweise ab, wobei sie mehrere Varianten der Datierung anführte, die sich zwischen den Jahren 1870-1920 bewegen.²⁰

Dass die Wiener Moderne den Zeitabschnitt um die Jahrhundertwende ist, wurde schon klargestellt. Es bleibt noch zu klären, wie man diese Epoche charakterisieren kann, insbesondere bezüglich der Frauenfrage. Im Zusammenhang mit dem sozialen Klima und der damaligen sozialen Situation erhielt das Thema der Frauen in der Gesellschaft zweifellos einen Ehrenplatz. Nike Wagner bemerkt, dass aus Frauen allmählich ein emanzipiertes Wesen geworden ist, das seine Forderungen nach Gleichberechtigung in Arbeit, Liebesleben und allgemein in anderen Bereichen des Lebens Schritt für Schritt steigerte.²¹ Obwohl manche Frauen schon früher ihre Unzufriedenheit mit ihrer gesellschaftlichen Stellung offenbarten, scheint es, dass die Wiener Moderne den Wendepunkt des weiblichen Kampfes für ihre Gleichstellung in der österreichischen Gesellschaft geworden ist. Zur besseren Vorstellung kann man ihre Aktivitäten ein bisschen umreißen. Wagner erwähnt in seinem Buch beispielsweise die von Adelheid Popp im Jahr 1892 begründete *Arbeiterinnen-Zeitung*, durch die sie für die Rechte der Frauen auf Arbeit und freie Möglichkeiten der Entwicklung in Familie, aber auch in öffentlicher Welt kämpfte.²² Im Jahr 1893 wurde der Allgemeine Österreichische Frauenverein unter der Schirmherrschaft von Rosa Mayreder und Auguste Fickert gegründet, dank dem das Beisammensitzen für Frauen organisiert wurden, die Fortbildungskurse für berufliche Wohlfahrtspflege angeboten wurden und ab 1898 wurde die Zeitschrift *Dokumente der Frauen* herausgegeben.²³

Mit diesem neuen Trend musste sich die Gesellschaft bzw. hauptsächlich männlicher Teil der Gesellschaft abfinden. Für Männer, wie es Hertha Kratzer konstatiert, ist die Frau zum störenden Element geworden, das von der üblichen Norm abwich und aus dem bis dahin gehorsamen, und ewig untergeordneten Wesen begannen sie Angst zu haben und ihr Ego

²⁰ Vgl. LORENZ, S. 4.

²¹ Vgl. WAGNER, S. 7.

²² Vgl. WAGNER, S. 86.

²³ Vgl. WAGNER, S. 87.

wurde verletzt.²⁴ Zu dieser neuen gesellschaftlichen Situation nahmen die Männer unterschiedliche Stellung. Laut Kratzer wurden sie in zwei Meinungslinien geteilt, und zwar in diejenigen, die die Frauen befehdeten und in die, die die Frauen vergötterten.²⁵

Wie es so oft ist, der Stand der Gesellschaft spiegelt sich in der Kunst wider, wobei die Literatur auch keine Ausnahme war. Die literarische Elite, die unter der Bezeichnung „Junges Wien«, »Jung-Wien« oder »Das junge Österreich« [...]“²⁶ bekannt wurde, ließ nicht lange auf ihre Reaktionen warten.

1.2 Jung-Wien und seine Beziehung zur Frauen

Die Gruppe von Wiener Autoren „Jung-Wien“ entstand im Jahr 1891 unter der Leitung von Hermann Bahr. Bis zu diesem Jahr wurden die Arbeiten dieser Autoren in der Zeitschrift *Moderne Dichtung* veröffentlicht, die 1891 in *Moderne Rundschau* umbenannt wurde. Ursprünglich schrieben die Schriftsteller im Zeichen des Naturalismus, im Laufe der Zeit dagegen stellte ihr Schaffen bereits das Gegenteil zur naturalistischen Literatur dar. Die Autoren wie z.B. Arthur Schnitzler, Hugo von Hofmannsthal, Richard Beer-Hofmann, Peter Altenberg, Karl Kraus, Felix Salten, Felix Dörmann, Paul Goldmann oder Richard Specht trafen sich in Kaffeehäusern. Sie gehörten zu den Stammkunden des Cafés Griensteidl, später wechseln sie ihre Wirkungsstätte und verbrachten die Zeit im Café Central.²⁷

Das obenerwähnte Faktum, dass die Gesellschaft einerseits in Frauenfeinde und andererseits in Frauenvergötterer geteilt wurde, galt auch für die Schriftsteller. Hertha Kratzer versuchte diese Meinungszersplitterung zwischen ihnen an Beispielen von einigen Autoren anzuzeigen. Zu denjenigen, die an Frauen zweifelten, gehörte der Philosoph Egon Friedell, der behauptete, dass die Frau nur zur Anregung und zum Aufheitern des Mannes dient. Die Frau ist etwas wie ein Dopingmittel, dessen Aufgabe darin besteht, die erforderliche Kraft

²⁴ Vgl. KRATZER, Hertha. *Die unschicklichen Töchter: Frauenporträts der Wiener Moderne*. Wien: Ueberreuter, 2003, S. 8-9.

²⁵ Vgl. KRATZER., S. 8.

²⁶ LORENZ, S. 91.

²⁷ Vgl. LORENZ, S. 48-92.

und Energie für den Mann zu besorgen, und wenn ihre Mission erfüllt ist, dann existiert sie für ihn nicht mehr.²⁸ Mit harscheren Worten drückte seine Stellung zur weiblichen Geschlecht auch Otto Weiniger aus:

„Die Frau und das Problem des Lebens. Nichtsein des Weibes. Hinaus zunächst die Möglichkeit von Lüge und Kuppelei. [...] Der Mann als das Etwas, die Frau als das Nichts. Das psychologische Problem der Frucht vor dem Weibe. Die Weiblichkeit und der Verbrecher. Das Nichts und das Nicht. Die Schöpfung des Weibes durch den Verbrecher im Manne. Das Weib ist als die bejahte Sexualität des Mannes. Das Weib ist die Schuld des Mannes. Was die Liebe des Mannes zum Weibe im tiefsten Grunde ist. Deduktion der Weiblichkeit.“²⁹

Als Gegensatz zu diesen Aussagen führt Kratzer zwei Autoren an. Der poetische Schwärmer Peter Altenberg, wie er von Hertha Kratzer in ihrem Buch benannt wurde, beschreibt die Frau als etwas Befreiendes, etwas, was die Männer von ihrem inneren Gefängnis erlösen kann. Er vergleicht die Frau mit der Fee, dank der die Männer ihre eigene Perfektion erreichen können.³⁰ Zu den weiteren Frauenbewunderern zählte Kratzer den Schriftsteller Alfred Polgar, der von der Schönheit von Ea von Alesch so geblendet war, dass er sie zur Göttin erhob, und nannte sie Madonna.³¹

²⁸ Vgl. KRATZER, S. 7.

²⁹ WEINIGER, Otto. *Geschlecht und Charakter: Eine prinzipielle Untersuchung*. Hamburg: Severus Verlag, 2014, S. 348.

³⁰ Vgl. KRATZER, S. 7.

³¹ Vgl. KRATZER, S. 8.

2 FRAUEN

Wenn man die Literatur aus dem thematischen Gesichtspunkt forschen beginnt, kann man trotz ständiger Entwicklung der Literatur und damit verbundene mehrfache Abwechslung der Literaturperioden feststellen, dass sie immer mit den gleichen Themen wie Liebe, Freundschaft, Hass, Rache, Tod oder Natur arbeitet. Daraus ergibt sich, dass die Themen nolens volens ihre Einschränkungen haben, was die Frage aufwerfen kann, wie es überhaupt möglich ist, dass die Literatur noch anziehend ist und in den Leuten immer noch das Interesse weckt. Man muss nicht lange nachdenken, um dahinter zu kommen, dass man natürlich auch in Erwägung ziehen sollte, wie die Themen behandelt werden. Obwohl die Themen unwandelbar bleiben, ändert sich etwas ununterbrochen, und zwar das Leben, die Lebensbedingungen, die Gesellschaftssituation, die Leute, also beinahe alles. Gerade damit gewinnt das Thema einen neuen Aspekt, ja eine neue Geschichte, wenn sie mit einer neuen Gegebenheit konfrontiert ist.

In gleicher Weise sollte auch das Thema der Frauen betrachtet werden, deren Darstellung in der Literatur eine lange Tradition hat, wobei jede literarische Epoche zu ihnen eine eigenartige Beziehung aufgrund der gesellschaftlichen oder sozialen Bedingungen aufbaute. Die Epoche der Moderne respektive der Wiener Moderne war auch keine Ausnahme. Soziogesellschaftliche Attribute, die eine gewisse Rolle in der literarischen Gestaltung der Frauenfiguren spielten, kommentierte auch Nike Wagner und die Tatsache, dass die Gesellschaft in Aristokraten und Proletarier geteilt wurde, also in diejenigen, die Schönheit, Reichtum und Feinheit verkörpern und in diejenigen, die sich durch Hässlichkeit, Armut und Not auszeichnen, hält sie für jenes Phänomen, das bezüglich der weiblichen literarischen Charakteristiken keinesfalls außer Acht gelassen werden kann. Basierend auf dem damaligen Stand der Gesellschaft wurde eine Skala der Frauentypen formiert, an deren Spitze eine attraktive Aristokratin stand, deren Gegensatz eine arme Proletarierin – von Nike Wagner als Prostituierte bezeichnet – bildete.³²

Bezüglich der Frauenfrage im Rahmen des erwähnten literarischen Zeitraums ist es interessant, die Benutzung der verbalen Ausdrücke zur Bezeichnung des weiblichen Geschlechts

³² Vgl. WAGNER, S. 19-20.

zu beobachten, insbesondere was auf den ersten Blick die synonymische Begriffe „Weib“ und „Frau“ angeht. Das Weib akzentuierte die mystische, wollüstige, sinnliche Seite der Frau und diente als sprachliches Ausdrucksmittel für ihre erotische Vorstellungen und Wünsche. Das Weib wurde zum Gegenbegriff zur in der unpoetischen, realen Weise wahrgenommenen Frau geworden und stellte im Unterschied zur Frau aus Fleisch und Blut nur eine Illusion dar.³³ Diese literarische Erotisierung des weiblichen Geschlechts überschneidet sich gleichfalls mit der realen Welt, in deren die faunische, fast laszive Stimmung vermutlich noch mehr als in den anderen literarischen Epochen bemerklich wurde. Laut Wagner war die Frau fähig die Aufmerksamkeit bei den Männern damit zu erwecken, dass sie mit ihren erotischen Kriterien korrespondiert. Die Liebe des Mannes konnte man durch die Erregung seiner sexuellen Gelüste gewinnen, die namentlich durch die körperliche Anziehung verursacht wird.³⁴

Im Anschluss an die im Geschlechtstrieb begründeten Empfindungen konstruierten sich zwei Frauentypen, die unter der Bezeichnung *Femme fatale* und *Femme fragile* bekannt wurden, und obwohl sie beide das männliche erotische Begehren verkörperten, wurden sie aus unterschiedlicher Perspektive betrachtet. Die *Femme fatale* symbolisierte die Sexualbegeisterung und Sexualschwärmerei, demgegenüber *Femme fragile* Sexualangst und Sexualentsagung.³⁵ Den Unterschied zwischen diesen zwei Frauentypen versuchte Annemarie Teager anhand zwei Bilder von Franz von Stuck veranschaulichen. Im Jahr 1889 malte er das Bild *Innocentia*, auf dem eine junge blonde Frau mit einer Lilie in der Hand aufgezeichnet wurde, die *Femme fragile* mit tugendhafter, unschuldiger, kindlicher Ausstrahlung verkörpern sollte. Im Gegensatz zu diesem Werk malte Stuck um Jahr 1891 eine *Femme fragile*, das Bild *Sinnlichkeit*, auf dem eine Frau im Dunkel steht, deren Antlitz unbekannt und heimlich bleibt. Um ihren fülligen Körper windet sich eine robuste Schlange, wobei dieses Wesen verführerische fast dämonische Emotionen erregen sollte und aus

³³ Vgl. WAGNER, S. 132.

³⁴ Vgl. WAGNER, S. 133.

³⁵ Vgl. WAGNER, S. 138.

Frauen ein teuflisches, satanisches Geschöpf machte, das demungeachtet in den Männern sexuelle Gelüste weckt.³⁶

2.1 Femme fragile

Das Auftreten der Frauengestalten in den modernen literarischen Werken beobachtete auch Nike Wagner. Femme fragile beschreibt er als träumerische, reine, tugendhafte, zarte Märchenprinzessin, die sich im Laufe ihres Lebens häufig mit Unverständnis trifft. Diese einsam Wartende, die als blutleere, dahinsiechende Kranke präsentiert wurde, ist oft hilflos fast am Rande ihrer Kräfte und mit ihrer kindischen Denkweise wurde mit dem kleinen präpubertären Mädchen identifiziert. Sie scheint, ohne Schutz des Mannes, allein sehr arm und machtlos zu sein, worin übrigens ihre Macht liegt, weil sie den Mann in die dominierende Position versetzt, in deren er sich als ihr Beschützer fühlt, der sie von den Widerlichkeiten des Lebens feien kann.³⁷

Die Eigenart der Femme fragile versuchte auch Michela Fabrizia Cessari in ihrer Studie zu schildern, wobei sie sich nicht nur auf die Charaktereigenschaften, sondern auch auf das signifikante Aussehen der fragilen Frauen konzentrierte. Eine schlanke in Weiß gekleidete Figur, große geheimnisvolle Augen und langes loses Haar sind die Spezifika, durch die dieses Frauentypus gekennzeichnet wurde.³⁸

Die meist als letzter Nachkomme der Adelsfamilie geborene Femme fragile zeichnete sich durch Kränklichkeit aus, die mit der Degeneration des ganzen adeligen Standes zusammenhängt.³⁹ Der allmähliche Untergang der adeligen Klasse widerspiegelte sich auch in der Literatur, besonders im Verhältnis zur Femme fragile, die das Abbild der entkräfteter Aristokratie darbieten sollte. Die krankhaften Züge sind mittlerweile zum selbstverständlichen Bestandteil dieses Frauentypus geworden, obzwar die Femme fragile oftmals keine Nach-

³⁶ Vgl. TAEGER, S. 7-8.

³⁷ Vgl. WAGNER, S. 138-139.

³⁸ Vgl. CESSARI, Michela Fabrizia. *Mona Lisas Enkelinnen: Reflexionen über die femme fragile*. Würzburg: Königshausen, 2008, S. 30-31.

³⁹ Vgl. CESSARI, S. 31.

komme dieser Adelschicht war.⁴⁰ Aus dieser Frau ist ein biologisch und sozial lebensunfähiges Wesen geworden, das in der Welt keine Schanze hat und sehr oft an der Schwindsucht stirbt.⁴¹ Der Tod und pathologischer Duft scheinen ein wesentliches Element der *Femme fragile* zu sein, das sich aber nicht immer auf die physische Krankheit wie Tuberkulose beziehen muss. Sie leidet häufig geistig oder an Zerrüttung des Geistes und verkörpert eine in ihrer Umgebung missverstandene unterdrückte Frau⁴², die oft als Opferfigur, deren Leben meistens tragisch endet, präsentiert wurde.⁴³ Jedenfalls kann der Tod im Zusammenhang mit diesen Frauengestalten nicht nur als ein tragisches Ereignis, der freilich Niederlage, Kälte und schmerzhaft Gefühle evoziert, sondern auch als Erlösung, ja sogar Befreiung vom irdischen Leiden empfunden werden.⁴⁴

Das Kennzeichen, durch das man *Femme fragile* im Text bemerken kann, ist laut Isabelle Stauffer unzweifelhaft die Blume, besonders die weiße, das Feingefühl evozierende Blume, die die weibliche Zartheit und ihre makellose Schönheit symbolisieren sollte. Das ganze Leben dieser Frauen wurde zu dieser feinen Pflanze verglichen, weil genauso wie Blumen auch die fragilen Frauen einerseits sehr hübsch erscheinen, andererseits leicht zerbrechlich sind.⁴⁵

Im Verhältnis zur fragilen Frau wurde oft über Reinheit gesprochen, der auch Cessari ihre Aufmerksamkeit widmete und die im Sinne von sexueller Spröde und Frigidität betrachtete.⁴⁶ Beileibe, die Sexualpassivität ist zum markanten Element dieses Frauentypus geworden, das durch die Abwesenheit des Sinnes für Leidenschaft, das kindliche Benehmen und

⁴⁰ Vgl. STAUFFER, Isabelle. *Weibliche Dandys, blickmächtige Femmes fragiles: Ironische Inszenierungen des Geschlechts im Fin de Siècle*. Köln: Böhlau, 2008, S. 141.

⁴¹ Vgl. CESSARI, S. 31.

⁴² Vgl. CESSARI, S. 35.

⁴³ Vgl. CESSARI, S. 27.

⁴⁴ Vgl. CESSARI, S. 27.

⁴⁵ Vgl. STAUFFER, S. 107.

⁴⁶ Vgl. CESSARI, S. 31.

die sexuelle Schüchternheit manifestiert wurde.⁴⁷ Dies kann man zumindest aufgrund von ihrem äußeren Verhalten wahrnehmen, das jedoch in manchen Fällen nicht mit den inneren Gefühlen der Frauen harmonisiert. Ihr geistliches Teil sehnt sich oftmals nach sexueller Annäherung mit einem Mann und spielt mit obszönen Gedanken.⁴⁸

2.2 Femme fatale

Als dämonische Hexe, vampirisches Wesen oder perverse Nymphomanin wurde die Femme fatale von Nike Wagner bezeichnet, wobei sie sie noch zur Prostituierten oder Hure mit masochistischen Neigungen abstempelt, die fähig ist, den Mann zum Liebessklaven zu erniedrigen. Sie wurde als Sünderin Eva präsentiert, die zum Verführerin des Mannes abqualifiziert wurde.⁴⁹ Bevor aber die Persönlichkeitsmerkmale dieser Frauengestalt beleuchtet werden, sollte man zuerst mit ihrem äußeren Erscheinungsbild vertraut werden.

Laut Agata Rothermel zeichnet sich Femme fatale durch das lange wilde Haar und dem leidenschaftlichen verführerischen Blick aus, wobei diese verführerische Leidenschaft noch mit ihren oft halbgeschlossenen Augen verstärkt wird.⁵⁰ Ihre Tüchtigkeit, männliches Geschlecht zu betören, liegt oft in ihrer erregbaren Köpersprache und Bewegungen, hauptsächlich reizt sie die Männer mit dem Tanz oder mit ihrem anziehenden Gesang. Das Potenzial dieser Frauengestalt Männer zu verführen, besteht darin, dass sie in ihnen erotische Vorstellungen erweckt, welche nicht nur mit der koketten Miene und der Aufregung versetzenden Stimme (, die auf die Männern besonders durch Gesang den Eindruck macht), sondern auch mit der perfekt durchgedachten Auswahl der Bekleidung und Schmucke schafft. Alle diese Faktoren machen aus Femme fatale ein mystisches, rätselhaftes Wesen, das jeden Mann um den Finger wickeln kann.⁵¹ Sie erfüllte nicht traditionelle Vorstellun-

⁴⁷ Vgl. STAUFFER, S. 132-133.

⁴⁸ Vgl. STAUFFER, S. 133.

⁴⁹ Vgl. WAGNER, S. 140-141.

⁵⁰ Vgl. ROTHERMEL, Agata. *Die Konstruktion des Weiblichen und Männlichen im Werk von Leopold von Sacher-Masoch: "Die Liebe ist der Krieg der Geschlechter"*. München: GRIN Verlag, 2007, S. 52.

⁵¹ Vgl. ROTHERMEL, S. 52

gen von der gesellschaftlichen Stellung der Frauen und die Werte wie Mutterschaft, Gefolgschaft oder Treue waren ihr fremd, deshalb ist es nicht zu verwundern, dass sie Ehe und Kindererziehung vermeidet.⁵²

„Die Eigenschaften der *Femme fatale* können in folgende fünf Elemente gefasst werden: Verhängnis, Dialektik der Macht, Verrätselung, Sinnlichkeit und Hybridität.“⁵³ Diese von Isabelle Stauffer geäußerte Behauptung wurde anschließend in ihrem Buch ausführlicher erklärt.

Das Verhängnis wurde als unabwendbares tragisches Schicksal begriffen, das zur verheerenden Folgen sowohl für den Mann, als auch für die Frau führte.⁵⁴ Die Dialektik der Macht wurde vornehmlich durch die Sinnlichkeit beziehungsweise durch die sexuelle Anziehung der fatalen Frauen geäußert, dank der sie ihre Dominanz und verführerische Tendenzen raffiniert durchführen konnte. Weiterer Bestandteil der Dialektik der Macht ist die Verrätselung, die im Sinne von der Maskierung des tatsächlichen Benehmens und der Vorherrschaft der *Femme fatale* betrachtet wurde.⁵⁵ Wenn Stauffer das letzte Element der *Femme fatale* – die Hybridität – beschreiben versuchte, verglich sie die fatalen Frauen zur Nixe und Sphinx, und ihr hübsches äußeres Erscheinungsbild, das mit dem Juwelen geschmückt ist, bezeichnete sie als Panzerung⁵⁶, was im übertriebenen Sinne bedeuten konnte, dass das äußere Auftreten der *Femme fatale* nicht immer mit ihrer Seele in Einklang sein musste.

Die Gunst der Männer erlangt diese Frau mit ihrer sinnlichen Ausstrahlung und sexuellen Attraktivität, die sie nutzt, um mit ihnen manipulieren zu können. Sobald dieses gelungen war und der Mann in ihrem Netz gefangen wurde, nimmt sie in der Beziehung eine domi-

⁵² Vgl. ROTHERMEL, S. 52.

⁵³ STAUFFER, S. 83.

⁵⁴ Vgl. STAUFFER, S. 83.

⁵⁵ Vgl. STAUFFER, S. 83-84.

⁵⁶ Vgl. STAUFFER, S. 84.

nante beherrschende Position ein.⁵⁷ Das Verhältnis mit der fatalen Frau führte üblich die von ihrer Sinnlichkeit benommenen Männer zu Leiden, sogar in den meisten Fällen zu Tode. Der Mann ist zum leicht manipulierbaren Figürchen geworden, die als Opfer der verdorbenen Racheakte dieser Frau präsentiert wurde, wobei oft auch ihre Handlung mit dem Tod bestraft wird.⁵⁸ Obwohl die *Femme fatale* für die seelische Qual mit dem tödlichen Ende des Mannes verantwortlich war, ist sie selbst zur Leidträgerin und zum Opfer ihres eigenen Verbrechens geworden. Es gibt kaum Zweifel, dass sie ihren erotischen Charme zur Unterwerfung des Mannes missbrauchte, was aber nicht übersehen werden kann, dass sie die Projektionsfläche des männlichen sexuellen Begehrens bildete und ihre Macht von Männern aufgrund ihrer wollüstigen Wünsche konstruiert wurde, was aus den Männern oft die Erreger von sexuellen Vorstellungen über *Femme fatale* machte.⁵⁹

Im Zusammenhang mit der *Femme fatale* kann man kaum über Liebe sprechen, diese auf starker seelischer Anziehung beruhende Bindung an einen bestimmten Mann ist ihr zum Unmöglichen geworden. Bezüglich dieser Tatsache scheint gewisslich interessant zu sein, dass die Unfähigkeit für jemanden Liebe zu empfinden, nicht nur bei ihr, sondern auch bei ihrem männlichen Gegenpol wahrnehmbar ist. Die Intensität seiner Beziehung zu dieser Verführerin basiert allem Anschein nach nicht auf Gefühlen der Liebe, sondern auf Abhängigkeit und sexueller Berückung, welche sich durch Notwendigkeit, diese Frau zu besitzen, manifestieren. Obwohl man bei diesen Männern enorme Bindung an sie beobachten kann, aus der verbalen oder emotionellen Seite kommt ihre Kommunikation ins Stocken. Trotzdem können die Männer sich nicht von der Süchtigkeit nach ihr zu befreien.⁶⁰ Wenn jedoch die Situation entsteht, dass der Mann an dieser dämonischen Frau das Interesse verliert, sollte er von ihr die Rache erwarten. Diese oft von Emotionen geleitete weibliche Vergel-

⁵⁷ Vgl. CATANI, Stephanie. *Das fiktive Geschlecht: Weiblichkeit in anthropologischen Entwürfen und literarischen Texten zwischen 1885 und 1925*. Würzburg: Königshausen, 2005, S. 92.

⁵⁸ Vgl. CATANI, S. 51.

⁵⁹ Vgl. CATANI, S. 53-54.

⁶⁰ Vgl. CATANI, S. 59.

tung wurde mit sehr gut durchgedachten und auf größte männliche Schwächen gerichteten Taten begleitet. Die glückliche Liebe ist dieser Frau nicht vergönnt.⁶¹

⁶¹ Vgl. CATANI, S. 55.

II. PRAKTISCHER TEIL

3 STEFAN ZWEIG – BRIEF EINER UNBEKANNTEN⁶²

Die ausgewählte, in der Briefform geschriebene kurze Novelle von Stefan Zweig sollte zur anschaulichen Darlegung von Wesenszügen der Femme fragile – des Frauentypus, der im Werk, abgesehen von wenigen Abweichungen, eine dominante Position bezieht – dienen, wobei ihre Eigenschaften an praktischen Beispielen von Leseproben demonstriert werden.

3.1 Inhalt

Als ein 41 Jahre alt gewordener, bekannter Schriftsteller aus einem Urlaub nach Wien – in seine Heimatstadt – zurückkehrt, und die angesammelte Post durchsieht, erblickt er einen Brief von einer fremden Absenderin, der in ihm Neugier weckt. Ab dem Zeitpunkt, wenn der Schriftsteller den Brief zu lesen beginnt, nimmt die Novelle die Form des Briefes an. Gleich am Anfang des Briefes deutet die Verfasserin an, dass, wenn er das Schreiben in Händen hält, er sicher sein kann, dass schon bereits eine Tote ihm seine Lebensgeschichte erzählt und Liebesgeständnis macht.

Im Brief beschreibt sie ihr ganzes Leben, das nach ihren Worten erst ab dem Moment beginnt, als sie ihn zum ersten Mal erblickte. Sie ist damals nur ein dreizehnjähriges Mädchen, die sich in einen fünfundzwanzigjährigen Schriftsteller platonisch verliebt, sobald er in die gegenüberliegende Wohnung einzieht. Von diesem Moment an gehört ihr Herz nur ihm, trotz der Tatsache, dass er das nie wusste und sie nie kannte. Als sie sechzehn Jahre alt ist, muss sie von Wien nach Innsbruck ziehen, wo sie zwei Jahre ohne Kontakt mit ihm verbringt und die Beobachtung seiner Person durch das Gluckloch, die mit den Schmetterlingen im Bauch begleitet wurde, verwandelt sich plötzlich nur in das Einkaufen seines Buches und das Lesen seines Artikels. Ihr Wunsch, ihn wieder zu sehen, erfüllt sich, wenn sie nach zwei Jahren des Wartens wieder nach Wien zurückkehrt, und als Angestellte eines Konfektionsgeschäfts bei einem Verwandten arbeiten beginnt.

Nach ihrer Ankunft nach Wien steht sie jeden Abend vor seinem Haus mit der Hoffnung, dass er sie beim Treffen erkennt. Nach einer Woche des Wartens begegnet er ihr, aber nicht als diejenige, die seine Nachbarin war und diejenige, die ihn liebt, sondern als das schöne

⁶² ZWEIG, Stefan. *Meisternovellen*. Frankfurt am Main: S. Fischer, 2001.

achtzehnjährige Mädchen, das ein der weiteren Abenteuer für ihn sein könnte. Er spricht sie an, lädt sie zum Abendessen ein und nach der dritten leidenschaftlichen Nacht verabschiedet er sich von ihr, wie mit jeder Anderen, mit den Worten, dass er abreisen muss, wobei er verspricht, dass sie sich nach seiner Rückkehr wieder treffen. In diesem Augenblick erwartet sie, dass er sich nie wieder melden wird, allerdings hat sie keine Ahnung, dass sie bald seinen Sohn zur Welt bringt.

Um für ihren gemeinsamen Sohn gutes Leben der oberen Welt zu versorgen, verkauft sie sich als eine Kurtisane, die zu den reichen Männern Beziehungen anknüpft. Einmal, wenn sie mit einem der reichen Freunde ins Konzert geht, trifft sie wieder den Vater ihres Sohnes und noch einmal verbringen sie eine Nacht zusammen, ohne das, dass er sie wieder erkennt. Die Geschichte wiederholt sich mit dem einzigen Unterschied, und zwar, dass er ihr für die Nacht bezahlt, als ob sie irgendeine Prostituierte wäre.

Die Tatsache, dass sie sich entschied, ihr Geheimnis ihm anzuvertrauen, hatte ihre Krankheit und der jüngst vergangene Tod ihres kranken Sohnes zur Folge, der für sie einzige Erinnerung an ihren Geliebten und die einzige Lust zum Leben darstellte. Sie stirbt mit dem Gefühl, dass, trotz ihrer großen Liebe zum Schriftsteller, nie von ihm erkannt und geliebt wurde, und er wird sie nie vermissen. Wenn der Schriftsteller den Brief aus den Händen liegt, versucht er sich an diese Frau zu erinnern. Die Rückblicke sind aber verwischt und trüb wie in einem Traum.

3.2 Femme fragile – wesentliches Phänomen des Werks

Schon auf den ersten Blick, aufgrund des vorliegenden Inhalts kann man feststellen, dass die Frau, die die Autorin des herzerreißenden Briefes ist, die Merkmale der Femme fragile aufweist. Ob sie die Züge nur dieses Frauentypus trägt, oder auch andere Frauenelemente beinhaltet, das versuchen die folgenden Seiten zu erörtern.

Ohne irgendwelche große Untersuchung ist es ganz deutlich, dass die ganze Geschichte einen melancholischen Charakter hat, der der damaligen modernen, dekadenten Anschauung der Welt entspricht.⁶³ Die Depressivität widerspiegelt sich in unerfüllter Sehnsucht

⁶³ Siehe theoretischer Teil – Kapitel 1. Zur Problematik der Moderne, S. 14-15.

nach Liebe, in dem Tod des Sohnes der Briefschreiberin und anschließend in ihrem eigenen Heimgang, wobei dieser depressive Hauch in manchen Fällen an Morbidität grenzt. Dies kann man schon fast am Anfang der Novelle bemerken, wenn sie – die Unbekannte – ihr Herz auszuschütten beginnt.

„Muß ich weiterleben, so zerreiße ich diesen Brief und werde weiter schweigen, wie ich immer schwieg. Hältst Du ihn aber in Händen, so weißt Du, daß hier eine Tote Dir ihr Leben erzählt, ihr Leben, das das Deine war von ihrer ersten bis zu ihrer letzten wachen Stunde. Fürchte Dich nicht vor meinen Worten; eine Tote will nichts mehr, sie will nicht Liebe und nicht Mitleid und nicht Tröstung.“⁶⁴

Ihr Schreibstil ist von starken Emotionen begleitet und erweckt einerseits das Gefühl der Verzweiflung und Trostlosigkeit, andererseits offenbart die Versöhnung mit dem widrigen Schicksal der nie geliebten und doch hingebungsvollen Frau.

Wenn man zur oben erwähnten Einstellung der Jung-Wiener Autoren bezüglich der Frauenfrage zurückkehrt und ihre Gliederung in Frauenfeinde und Frauenvergötterer berücksichtigt, kann man konstatieren, dass dieses Werk die Meinung der Frauenfeinde vertritt. Die Verherrlichung oder Vergötterung kann die Hauptfigur von ihrem Liebling, dem sie fast jeden von ihren Gedanken opferte, erwarten. Während sie mit ihm in Gedanken ihr ganzes Leben verbrachte, war für ihn ihre Gesellschaft nur ein abenteuerlicher Augenblick, der zu seiner Zerstreung und zum Aufheitern diene.

„Du fragtest nicht nach meinem Namen, nicht nach meiner Wohnung: ich war Dir wiederum nur das Abenteuer, das Namenlose, die heiße Stunde, die im Rauch des Vergessens spurlos sich löst.“⁶⁵

⁶⁴ ZWEIG, S. 153.

⁶⁵ ZWEIG, S. 192.

Sie bedeutete ihm nichts, nicht mehr und nicht weniger als andere weiblichen Gestalten, die in seinem Leben wie in einem Traum erscheinen und wieder verschwinden. Das Faktum, dass sie für ihn nur ein von vielen abenteuerlichen Momenten war, kann man auch aufgrund dessen konstatieren, dass, obwohl ihr Geliebter nach dem Lesen des Briefes an sie sich zu erinnern versucht, kann er sich schwerlich auf ihr Aussehen besinnen, geschweige auf die zusammenverbrachte Zeit.

3.2.1 Kränklichkeit

Wie oben gezeigt, hält Nike Wagner die Kränklichkeit – die Erscheinung, die diesem gewählten Werk auf keinerlei Weise fremd ist – für eines der maßgebenden Attribute, das für die Femme fragile kennzeichnend ist.⁶⁶ Bevor man zur tieferen Untersuchung dieses spezifischen Merkmals kommt, berührt man die Wörter und Wortverbindungen, die den dekadenten Charakter des Werks vorsagen. Die Ausdrücke, die beim Lesen sofort in die Augen springen, sind zum Beispiel: Der Tod, die Grippe, das Fieber, armes Kind, totes Kind, der Schmerz, die Sterbestunde, wehtun, sterben oder ohnmächtig.

Die Kränklichkeit scheint vielleicht meist fühlbares Phänomen dieser Novelle zu sein, das sogar in mehreren Darstellungsweisen zum Vorschein kommt. Diese krankhafte Stimmung, der im ganzen Werk anwesend ist, kann man nach Cessari sowohl in der physischen als auch psychischen Form – in der zwei möglichen im theoretischen Teil erwähnten Weisen – beobachten.⁶⁷ Was die physische Kränklichkeit betrifft, kann man auf keinen Fall den Tod des kranken Sohnes der Autorin des wehmütigen Briefes übersehen.

„Mein Kind ist gestern gestorben – drei Tage und drei Nächte habe ich mit dem Tode um dies kleine, zarte Leben gerungen, vierzig Stunden bin ich, während die Grippe seinen armen, heißen Leib im Fieber schüttelte, an seinem Bette gesessen. [...] Nun liegt er dort, der süße, arme Knabe, in seinem schmalen Kinderbett, ganz so wie er starb; nur die Augen hat

⁶⁶ Vgl. WAGNER, S. 138.

⁶⁷ Vgl. CESSARI, S. 35.

man ihm geschlossen, seine klugen, dunkeln Augen, die Hände über dem weißen Hemd hat man ihm gefaltet, und vier Kerzen brennen hoch an den vier Enden des Bettes.“⁶⁸

In diesem kränklichen Geist fängt gleich der erste Satz des Schreibens an. Das war die Grippe, die den Leib des kleinen, armen Jungen umgab und an die er im Fieber starb. Diese sentimentale Einführung des pathologischen Geistes in die Geschichte wurde noch durch die Krankheitserscheinungen seiner verhärmten Mutter verstärkt, die dem Sterben auch nahe ist.

„Ich glaube, ich habe Fieber, vielleicht auch schon die Grippe, die jetzt von Tür zu Tür schleicht, und das wäre gut, denn dann ginge ich mit meinem Kinde und müßte nichts tun wider mich.“⁶⁹

Das Siechtum erreicht den Höhepunkt in dem Moment, wenn auch die ewig unerkannte Schreiberin den Tod findet, und obwohl der Leser es nicht direkt beim Lesen erfährt, kann man das aufgrund dessen erfahren, dass der Empfänger – der von ihr ewig geliebte Mann – den Brief in den Händen hält, und wie sie es mehrmals beim Schreiben wiederholt, den Brief konnte er nur dann erhalten, wenn sie zu Tode kommt.

Die Femme fragile, wie man in oben erfahren kann, stirbt gewöhnlich an Schwindsucht⁷⁰, und obwohl die Verfasserin des Briefes viele Eigenschaften der fragilen Frauen aufweist, ist in der Novelle über Tuberkulose als über die Todesursache keine Erwähnung. Noch eine Abweichung von echten fragilen Frauen kann man bezüglich der Hauptfigur finden. Wie schon gesagt wurde, sind die Femmes fragiles nach Cassari meistens von adeliger Herkunft und ihre Kränklichkeit, und anschließender Tod sollten den Verfall der Aristokratie symbo-

⁶⁸ ZWEIG, S. 152.

⁶⁹ ZWEIG, S. 153.

⁷⁰ Vgl. CESSARI, S. 31.

lisieren.⁷¹ Die Schreiberin des Briefes stammt hingegen aus armen, proletarischen Verhältnissen. Trotzdem findet man eine kleine Parallele zwischen ihr und der adeligen Klasse im Zusammenhang mit ihrer Bemühung, ihrem Sohn das Leben der oberen Schicht zu gönnen, damit sie mit den begüterten Männern einen engeren Kontakt aufnehmen. Der Niedergang der Aristokratie kann also auf den kranken Sohn der Hauptfigur übertragen werden.

An der physischen Krankheit gibt es im Werk auch keinen Mangel. Hinsichtlich des geistlichen Aspekts ist die Kränklichkeit weniger offensichtlich, sondern lässt sie sich zwischen den Zeilen finden. In einigen Teilen des Textes kann man erfassen, dass sich die Ergebenheit, Opferbereitschaft und selbstlose Liebe der Unbekannten allmählich in Furcht einflößende Abhängigkeit und Besessenheit ändert, was in bestimmten Momenten an das Benehmen der psychisch gestörten Person erinnern kann.

„Ich wußte alles von Dir, kannte jede Deiner Gewohnheiten, jede Deiner Krawatten, jeden Deiner Anzüge, ich kannte und unterschied bald Deine einzelnen Bekannten und teilte sie in solche, die mir lieb und solche, die mir widrig waren: von meinem dreizehnten bis zu meinem sechzehnten Jahre habe ich jede Stunde in Dir gelebt. Ach, was für Torheiten habe ich begangen! Ich küßte die Türkinke, die Deine Hand berührt hatte, ich stahl einen Zigarrenstummel, den Du vor dem Eintreten weggeworfen hattest, und er war mir heilig, weil Deine Lippen daran gerührt.“⁷²

3.2.2 Tod

Der oben mehrmals zur Sprache gebrachte Tod, der für jede Femme fragile unabwendbar ist⁷³, stellt im Zusammenhang mit ihnen eine höhere Macht, die in einer nicht zu beeinflussenden Weise ihr Leben bestimmt und obwohl man ein paar Worte zum Tod schon im Rahmen der Kränklichkeit fallen ließ, verdient diese Thematik noch aus der engeren Perspektive untersucht zu werden.

⁷¹ Vgl. CESSARI, S. 31.

⁷² ZWEIG, S. 162.

⁷³ Vgl. CESSARI, S. 31.

Im Werk kann man nur bruchstückhafte Informationen über die Todesursache der Hauptfigur erfahren, wobei ihre Krankheitserscheinungen mit den Todessymptomen ihres Sohnes identisch waren. Sie beschwert sich, dass ein starker Schmerz ihre Glieder überfiel und vermutet, dass sie noch das Fieber, möglicherweise die Grippe hat. Aufgrund dessen kann man mit hoher Wahrscheinlichkeit vermeinen, dass der Tod durch eine Krankheit, die dem Leser unbekannt ist, verursacht wurde.

Was aber der Erwähnung wert sein kann, ist im theoretischen Teil dieser Studie besagte Gegebenheit, dass auch geistliches Leiden den Tod der fragilen Frauen nach Cessari verursachen konnte.⁷⁴ Obwohl die psychische Belastung der Briefschreiberin nicht direkt zu ihrem Tod führte, kann mehreres mit ihrem Lebensende gemeinsam haben. Wenn man den Tod als etwas Trauriges, Grausames oder Schmerzhafes definiert, stellt sich die Frage, ob das irdische Leben der Hauptfigur nicht gerade die Merkmale des definierten Todes trägt.

Sie ist zur Opfer ihres diesseitigen schwierigen Lebens geworden, in dem sie nur Qual und Trauer erlebt. Ein schwerster Schlag, den sie ertragen musste, war Verlust ihres Sohnes. Damals wurde ihr klar, dass der Abschied vom Leben das Beste wäre, was ihr je passieren könnte, und wenn sie fühlte, dass ihre letzte Stunde kam, wurde sie zum ersten Mal ihrem Geschick dankbar.

„Vielleicht ist es bald vorbei, vielleicht ist mir einmal das Schicksal gütig, und ich muß es nicht mehr sehen, wie sie das Kind wegtragen ... Ich kann nicht mehr schreiben.“⁷⁵

In der theoretischen Passage dieser Arbeit wird eine Behauptung angegeben, und zwar, dass der Tod bezüglich dieser Frauen laut Cessari nicht nur als Tragödie, sondern als auch Befreiung betrachtet werden kann.⁷⁶ Anhand dieser Feststellung kann man die Hauptfigur

⁷⁴ Vgl. CESSARI, S. 35.

⁷⁵ ZWEIG, S. 195-196.

⁷⁶ Vgl. CESSARI, S. 27.

zu solchen fragilen Frauen einordnen, für die Tod nicht die Niederlage, sondern Erlösung bedeutet.

3.2.3 Kindische Denkweise

Was die Hauptfigur anbelangt, sollte man ihr spezifisches oben erwähntes Persönlichkeitsmerkmal – kindisches Benehmen⁷⁷ – unter keinen Umständen außer Betracht lassen, und zwar insbesondere deshalb, weil diese Kindlichkeit weiteres Kennzeichen ist, das ihre Zugehörigkeit zu den Frauen, die auf der imaginären Liste der fragilen literarischen Gestalten stehen, bestätigt.

Die dem geliebten Romanschriftsteller unbekanntes Frau wurde damals nur dreizehn Jahre alt, als sie nach ihm verrückt wurde. Hinsichtlich ihres Alters wurden ihre kindhaften Allüren ganz natürlich, es wurde von ihr sogar nichts anders als die unreife Liebe des kleinen Mägdeleins erwartet. Ihre unmündige Handlung im Verhältnis zu ihrer platonischen Liebe kann an einem Beispiel ihres Kindheitserlebnisses demonstriert werden. Damals plauderte sie mit einer von ihrer Schulfreundinnen vor ihrem Haus, als sie plötzlich den im Schritt zur Tür nähernden Schriftsteller sah.

„Unwillkürlich zwang es mich, Dir die Tür aufzumachen, und so trat ich Dir in den Weg, daß wir fast zusammengerieten. Du sahst mich an mit jenem warmen, weichen, einhüllenden Blick, der wie eine Zärtlichkeit war, lächeltest mir – ja, ich kann es nicht anders sagen, als: zärtlich zu und sagtest mit einer ganz leisen und fast vertraulichen Stimme: »Danke vielmals, Fräulein.«“⁷⁸

So verlief der Versuch des kleinen Mädchens um Gewinnung von Aufmerksamkeit ihres Traumannes. Beachtenswert ist aber die Tatsache, dass man das Benehmen, das sich bei der Dreizehnjährigen als etwas Übliches zeigt, bei der Hauptfigur in bestimmten Formen

⁷⁷ Vgl. WAGNER, S. 139.

⁷⁸ ZWEIG, S. 159.

ebenermaßen während ihres Heranwachsens und Erwachsenseins markieren kann. Ganz egal, ob es um ihre kindische Schreibweise, oder um ihre kindische Taten geht.

Was ihr Stil des Schreibens betrifft, löst er manchmal eine Empfindung aus, als ob man den Brief des kleinen, zarten, gramgefüllten Kindes gelesen hätte und sowohl wie die Kinder ihre Stimmung ständig wechseln, so ändert sich jäh die Stimmung des ganzen Briefes. Abschnitt für Abschnitt trifft sich der Leser mit der wechselnden Gemütsverfassung der Schreiberin und flottiert beispielsweise zwischen einerseits der Beschreibung der großen Liebe zum Schriftsteller, andererseits zwischen der Entschuldigung für ihre Liebeserklärung, auf einer Seite zwischen der Schilderung der wunderbaren, mit ihm verbrachten Augenblicke, auf anderer Seite zwischen der Beweinung ihres widrigen Schicksals der ewig Ungeliebten und Unbekannten.

Ihre kindische Ausstrahlung, die bei ihr schon als bei einer erwachsenen Frau offensichtlich war, tritt beispielsweise nach der Rückkehr nach Wien wieder zutage. Als sie nach Wien kam, gingen ihre ersten Schritte zu ihrem Liebling, genau gesagt, stand sie jeden Abend vor seinem Fenster darauf wartend, dass sie in ihm beim Zusammentreffen die Erinnerungen an sie weckt. Obwohl er sie zum Speisen einlud, und zu sich nach Hause brachte, wurde sie ihm nicht bekannt. Die Tatsache, dass sie mehrtägiges Warten auf das Wiederschauen seines Blickes überdauerte, kann einerseits als Liebesbeweis und große Aufopferung betrachtet werden, andererseits stellt sich die Frage, inwieweit kann man dieses Benehmen mit der echten Liebe gleichsetzen. Es ist einer Überlegung wert, ob es sich nicht der Scham oder dem Trotz des kleinen Kindes ähnelt. Obwohl sie während ihres Lebens mehrere Gelegenheiten hatte, um sein Geheimnis über ihren Gefühlen ihm zu verraten, machte sie das nie. Genau wie damals, als sie aus dem Restaurant zielend zu seinem Haus spazierten und unter vier Augen das Gespräch führten, anvertraute sie ihm nicht, dass sie in der Tür gegenüber seiner Wohnung wohnte und ihn von ganzem Herzen liebte.

„Ich spürte, daß Du, während wir gingen, von der Seite her während des Gespräches mich irgendwie erstaunt mustertest. [...] Der Neugierige in Dir war wach, und ich merkte aus der

umkreisenden, spürenden Art der Fragen, wie Du nach dem Geheimnis tasten wolltest. Aber ich wick Dir aus: ich wollte lieber töricht erscheinen als Dir mein Geheimnis verraten.“⁷⁹

Die Scheu vor dem Ausdruck ihrer Emotionen, die erst am Ende ihres Lebens dank ihres Briefes ins Licht kommen, weckt den Anschein, dass ein präpubertäres Mädchen (so wurde dieses Frauentypus von Wagner bezeichnet)⁸⁰ aus ihr geworden ist, bei dessen nie zur geistlichen Entwicklung vom kleinen Mädchen zur erwachsenen Frau kam.

3.2.4 Blumen-Metaphorik

Es gibt keinen Zweifel, dass die Blumen besondere, symbolistische Bedeutung haben, insbesondere in Bezug auf die Frauen. Wenn man die Schönheit einer Frau zum Ausdruck bringen will, kann man ihr schmeicheln, dass sie schön wie eine Rose ist. Ihre Feinheit kann man hinwieder durch die Vergleichen mit der Lilie hervorheben. Es gibt unglaublich viele Möglichkeiten der Blumenvergleichen, durch die man fähig ist, die Eigenschaften des Menschen (hauptsächlich des weiblichen Geschlechts) zu betonen. Deshalb sollte niemanden in Erstaunen versetzen, dass die Blumenmetaphorik auch manches mit der Femme fragile zu tun hat. Wie es oben genannt ist, die Blume – irgendwelche weiße, sanft wirkende Pflanze – kann laut Stauffer dem Leser vorsagen, dass er im Werk sinnbildlich Auge in Auge mit der Frauenfragilität steht.⁸¹

Im Zusammenhang mit dieser Novelle von Zweig waren es gerade die weißen Rosen, die beim ersten Anblick nur eine geringe Rolle in der Geschichte spielen, jedoch bei der tieferen Untersuchung des Textes mehreres über die fragilen Züge der Hauptfigur andeuten. Die Autorin des Briefes bekam sie von ihrem Geliebten jede der drei Nächte, die sie zum ersten Mal in seiner Gesellschaft verbrachte. Ab diesem Zeitpunkt, der für sie einen symbolischen Wert der wunderschönen, lang ersehnten Weile hatte, lässt sie ihm immer zu seinem Geburtstag auch einen Strauß solchen Rosen senden.

⁷⁹ ZWEIG, S. 175.

⁸⁰ Vgl. WAGNER, S. 139.

⁸¹ Vgl. STAUFFER, S. 107.

„Ganz frühmorgens schon war ich ausgegangen und hatte die weißen Rosen gekauft, die ich Dir wie alljährlich senden ließ zur Erinnerung an eine Stunde, die Du vergessen hattest. Nachmittags fuhr ich mit dem Buben aus, führte ihn zu Demel in die Konditorei und abends ins Theater, ich wollte, auch er sollte diesen Tag, ohne seine Bedeutung zu wissen, irgendwie als einen mystischen Feiertag von Jugend her empfinden.“⁸²

Diese Pflanze, die für sie über alles edel war, widerspiegelt ihre hübsche, feine, kindische Seele, die gleichermaßen rein wie die weißen Rosenblätter war. Im theoretischen Teil dieser Studie kann man erfahren, dass die Femme fragile zu diesen Blumen gerade aufgrund ihrer Grazie und gleichzeitig Zerbrechlichkeit verglichen sein kann.⁸³ Genauso wie die weißen Rosen außergewöhnlich rein und schön sind, in gleicher Weise sind sie sehr verletzlich und schnell schwindend, sowohl wie das Leben der Hauptfigur. Es scheint die Existenz der Rosen und Existenz der Briefschreiberin selbst miteinander verknüpft zu sein. Solange sie auf der Welt ist und die Liebe blüht in ihrem Herz, solange sind jedes Jahr die frischen weißen Rosen in der Vase seines Herzliebsten. Mit ihrem letzten Atemzug endet auch das Leben der Rosen, was der berühmte Schriftsteller am eigenen Leib verspürt, sobald er den Brief zu Ende liest.

„Da fiel sein Blick auf die blaue Vase vor ihm auf dem Schreibtisch. Sie war leer, zum erstenmal leer seit Jahren an seinem Geburtstag.“⁸⁴

3.2.5 Sexualität

Bis zu diesem Moment wurde über die Verfasserin des ihre Liebe erklärenden Briefes als über eine fast perfekte Verkörperung der Femme fragile gesprochen und man würde in dieser Richtung fortsetzen, wenn ein paar Abweichungen in ihrem Sexualverhalten nicht

⁸² ZWEIG, S. 187.

⁸³ Vgl. STAUFFER, S. 107.

⁸⁴ ZWEIG, S. 197.

vorhanden wären. Wie oben gezeigt, die *Femme fragile* stellt die Sexualpassivität dar.⁸⁵ Während man bei den fragilen Frauen mit der Sexualabneigung gewöhnlich trifft, kann man feststellen, dass es schon aufgrund der von der Hauptfigur übermäßigen Verwendung des Wortes „Leidenschaft“ oder „leidenschaftlich“ nicht möglich ist, diese Frau so einfach zu den sexuell kühlen *Femme fragilen* einordnen.

Obgleich die Sehnsucht der Hauptfigur nach ihrem Liebling hauptsächlich auf der geistigen Ebene entsprechend dem Charakter der *Femme fragile* ist, lässt sich nicht leugnen, dass man solche Momente im Werk bemerken kann, wenn auch bei ihr zum sexuellen Genuss kommt, der beispielsweise bezüglich ihrer ersten zusammenverbrachten Nacht nicht außer Acht bleiben kann, was zum größten Teil mit dem Benehmen der *Femme fatale* korrespondiert. Wie es in der theoretischen Passage angegeben ist, gehört gerade die *Femme fatale* (nicht *Femme fragile*) laut Wagner zur solchen Frauen, die die sexuelle Begeisterung zu empfinden fähig sind.⁸⁶

„Wieder blieb ich bei Dir eine ganze herrliche Nacht. Aber auch im nackten Leibe erkanntest Du mich nicht. [...] Du warst so zärtlich und lind zu mir, der vom Nachtkloakal Geholten, so vornehm und so herzlich-achtungsvoll und doch gleichzeitig so leidenschaftlich im Genießen der Frau; wieder fühlte ich, taumelig vom alten Glück, diese einzige Zweiheit Deines Wesens, die wissende, die geistige Leidenschaft in der sinnlichen, die schon das Kind Dir hörig gemacht. [...] Ach, es war so vertraut, so erlebt alles, und alles wieder so rauschend neu in dieser leidenschaftlichen Nacht. Und ich betete, sie möchte kein Ende nehmen.“⁸⁷

Diese Nacht ist nicht der einzige Moment, bei dem die fatalen Züge im Text empfindbar sind. Schon die Tatsache, dass sie mehreren Affären mit reichen, oft älteren Männern hatte, die sie gezielt aufsuchte, hat mehr mit den Charaktereigenschaften der fatalen als fragilen Frauen zusammen. Es sollte aber nicht vergessen werden, dass sie es nur aus Liebe zu sei-

⁸⁵ Vgl. WAGNER, S. 139.

⁸⁶ Vgl. WAGNER, S. 139.

⁸⁷ ZWEIG, S. 191.

nem Sohn tat, um ihn vor der Armut zu bewahren, was mehr an die Opferbereitschaft der Femme fragile erinnert. Selbst, wenn sie um Verständnis dieser Tat ihren Liebling bittet, macht sie ihm deutlich, dass obwohl ihr Körper mehreren Männern gehörte, war er in ihren Gedanken der Einzige, der ihren Leib tatsächlich besaß.

4 ARTHUR SCHNITZLER – DIE FREMDE⁸⁸

Dieser Teil der Studie stellt einen Versuch dar, anhand der Erzählung von Arthur Schnitzler, die Charaktermerkmale der Femme fatale – des Frauenbildes, dessen Anwesenheit im Werk beträchtlich spürbar ist – zu veranschaulichen, wobei ihre Züge noch zum besseren Verständnis an den ausgewählten Textauszügen demonstriert werden.

4.1 Inhalt

Als Alfred von Webeling auf seinem Nachttisch den Zettel von seiner Ehefrau Katharina – von der Frau, mit der er nur vierzehn Tage verheiratet war – findet, in dem steht, dass sie ihn verlässt und wahrscheinlich nie mehr zurückkommt, beschließt er, sein Leben zu beenden. Bevor er aber den Selbstmord begeht, erinnert er sich noch zum letzten Mal an die gemeinsame Zeit, die er mit seiner Geliebten verbrachte. Er hat noch frisch im Gedächtnis, als er sie zum ersten Mal auf dem Kreuz-Ball traf, wo er von ihr so bezaubert wurde, dass er kaum die Warnung in der Stimme seines Freundes Vincenz, der Katharina und ihre Familie gut kannte, auf dem Heimweg erst nehmen konnte.

Dank dem guten Namen seiner Familie und seiner Stellung als Vize-Sekretär ist Alfred fähig, den Kontakt mit Katharina leicht aufzunehmen. Katharina ist eine attraktive Frau und da sie ständig von vielen Männern umgeben ist, erscheint Alfreds Aussicht auf Erfolg bei ihr hoffnungslos. Nachdem allerdings zur Aufhebung ihrer Verlobung mit einem Grafen kommt, bringt Alfred den Mut auf und macht ihr einen Heiratsantrag, den sie ohne Umstände annimmt. Obwohl ihre Antwort bejahend ist, weckt ihr Benehmen einen kühlen, leidenschaftslosen Anschein. In dem Moment ahnt Alfred, dass sein Glück nicht lange dauern wird, und macht sich keine Illusionen darüber, dass Katharina ihr ganzes Leben nur ihm opfern würde. Gleichzeitig ist er sich sicher, dass ohne sie sein Leben keinen Sinn mehr hätte. Der Gedanke, dass Katharina ihn eines Tages verlässt und einem anderen gehören wird, führte ihn also zur Entscheidung, dass er sich sein Leben nimmt, falls solche Situation entstehen würde.

⁸⁸ SCHNITZLER, Arthur. *Dämmerseelen*. Berlin: S. Fischer, 1920.

Am Hochzeitstag erscheint sie ihm wieder wie ein Körper ohne Seele und wie immer zeigt sie keine Emotionen. Obwohl Katharina vor dem Altar ja sagt, kann man bei Alfred immer größere Angst von ihrem Verlust bemerken. Nach zwei Wochen der Eheschließung passiert genau das, was er die ganze Zeit befürchtet, aber gleichzeitig erwartet. Alfred bleibt allein im Hotel mit dem Abschiedsbrief in der Hand. Nachdem er den Gedanken, dass er auch ein Abschiedsbrief an Katharina schreibt, aus dem Kopf schlägt, greift er seinen Revolver und verlässt das Hotel mit der Absicht, dass er sich irgendwo – außerhalb der Stadt – im Stillen erschießt.

Beim Verlassen des Hotels bemerkt Alfred seine Ehefrau, die auf dem Weg zur Kirche ist. Nach kurzem Zögern beginnt er ihr zu folgen, bis Katharina bei der Hofkirche stehen bleibt. Anschließend tritt sie hinein. Von fern sieht er, wie Katharina von der Statue des Theodorich steht und nach einer Weile des Betens seine erzenen Füße küsst. Bei dieser Gelegenheit erinnert er sich, dass er diese Statue schon einmal in einer Kunsthandlung sah und das Letzte, was er vor seinem Tode macht, ist die Bestellung dieses Stücks (übrigens in der Höhe von dem ganzen Rest seines Vermögens) direkt in Katharinas Haus.

Sobald Katharina ein paar Wochen nach Alfreds Selbstmord heimkommt, findet sie im Garten den Platz für das letzte Geschenk von ihrem Ehemann. Dann geht sie in ihr Zimmer, wo sie einen langen Brief an einen Mann schreibt, mit dem sie sich nach dem Besuch der Kirche trifft und dessen Kind sie im Leibe trägt. Die Rückantwort bekommt sie jedoch nie.

4.2 Femme fatale – massgebendes Element des Werks

Schon anhand dieses Inhalts kann man konstatieren, dass es sich im Werk im Vergleich mit dem vorhergehenden Text bereits um eine fast umgekehrte Situation handelt, in der jetzt nicht die Frau, sondern der Mann zum Opfer einer unglücklich endenden Liebe fiel. Dank dieser Feststellung lässt man mindestens ahnen, dass man sich in dieser Erzählung mit der Erscheinung der Femme fatale treffen kann.

Wenn man zu den bezüglich der Frauen schizophrenen Werken von Jung-Wiener Schriftstellern wiederkehrt, kann nicht unbemerkt bleiben, dass Katharina im Unterschied zur Hauptfigur in der Novelle von Zweig verherrlicht wurde. Im vorliegenden Werk erfüllte der

Vize-Sekretär Alfred die Aufgabe des weiblichen Verehrers, der sich in Katharina auf den ersten Blick verliebte, und es ist fast unmöglich, seine Neigung zu ihr zu übersehen.

„Und so fühlte er, daß ein Wesen, geheimnisvoll und gleichsam aus einer andern Welt wie Katharina, sich tief zu ihm herablassen müßte, wenn er sie gewinnen wollte, und daß sie jedenfalls von ihm verlangen durfte, ein unverdientes Glück teuer zu bezahlen.“⁸⁹

Katharina hatte solche Macht über Albert, dass er davon überzeugt war, dass er sich die Liebe und mit ihrer Person verbundenes Glück kaum verdient. Er war von ihr so fasziniert, dass er sich selbst in die Position des minderwertigen Wesens stellte, das Katharina nicht wert ist.

4.2.1 Unterwerfung des Mannes

Wie oben gezeigt, zeichnet sich die *Femme fatale* durch ihre starke körperliche Anziehung aus, die von ihr als Mittel zur Erreichung des Mannes ausgenutzt wurde. Laut Catani sind die fatalen Frauen gerade durch die äußere Erscheinung fähig die Männer zu unterwerfen, und zwar hauptsächlich vermittels der Anregung ihrer sexuellen Vorstellungen.⁹⁰ Obwohl man im Werk im Prinzip nichts über das Alfreds sexuelle Begehren nach Katharina erfährt, kann man jedoch eindeutig behaupten, dass er seine Leidenschaft zu ihr insbesondere auf Grund von ihrer körperlichen Ausstrahlung aufbaute.

Dies kann man mit derartiger Bestimmtheit aufgrund dessen behaupten, weil alles in Alfred vor Sehnsucht nach dem gemeinsamen Wiedersehen schon bei ihrem ersten Treffen auf dem Kreuz-Ball brannte, wobei er noch keine Ahnung über ihr Inneres haben konnte. Im Grunde genommen, weckte ihr Inneres kein Interesse in ihm. Nachdem er den Zutritt zur Gesellschaft um Katharina erreichte, war es nicht ihr Charakter, sondern ihre schon im theoretischen Teil erwähnte und von Rothermel als wirksames (für fatalen Frauen typisches)

⁸⁹ SCHNITZLER, S. 111.

⁹⁰ Vgl. CATANI, S. 92.

Verführungsmittel betrachtete Körpersprache⁹¹, die seine Aufmerksamkeit auf sich zog und gleichzeitig so faszinierte, dass keine von ihren Regungen oder spezifischen Gesten ihm entging.

„Jede Begegnung vertiefte seine Neigung für sie. Katharina trug sich immer einfach, aber ihre hohe Gestalt und ganz besonders ihre einzige, ja königliche Weise, das Haupt zu neigen, wenn sie jemandem zuhörte, verlieh ihr eine Vornehmheit von ganz eigener Art.“⁹²

Die Erwerbung der männlichen Geneigtheit durch die körperliche Attraktivität ist der erste Schritt zur Erniedrigung des Mannes und zur Liebessklaverei. Es lässt sich nicht sagen, dass Katharina zu solchen fatalen Frauen zählte, die diese Unterwerfung des Mannes mit Absicht planten, ungeachtet dessen ist sowieso Albert zum Sklaven der Liebe geworden, und obwohl er vorher wusste, dass Katharina ihn eines Tages verlässt, war er bereit alles zu opfern, um mit ihr nur einen kurzen Augenblick zu verbringen. Sie verfügte über solche unwiderstehliche Kraft, die Alfred zur Überzeugung brachte, dass sein Leben ohne sie – die Frau, die er kaum kannte – kein Sinn hatte.

„Damals wußte Albert, daß der Tag, an dem Katharina einem andern die Hand zur Ehre reichte, der letzte seines Lebens sein würde, und er, dessen Dasein bis zu seinem dreißigsten Jahr unbeirrt hingeflossen war, begriff mit einem Male alle Gefahren und allen Wahnsinn, in die heftige Leidenschaft den besonnensten Mann zu stürzen vermag.“⁹³

Ein wirksames für die fatalen Frauen signifikantes Mittel zur Eroberung des Mannes ist neben dem äußeren Aussehen auch die oben besagte Stimme, die sich laut Rothermel

⁹¹ Vgl. ROTHERMEL, S. 52.

⁹² SCHNITZLER, S. 110.

⁹³ SCHNITZLER, S. 110.

hauptsächlich durch den Gesang manifestiert.⁹⁴ Der Gesang ist das Attribut, dank dem sich die Anwesenheit der *Femme fatale* auch in dieser Erzählung beobachten lässt, und zwar bei Katharina, die man im Text sogar zweimal beim Singen erwischen kann.

„Jeden Abend saß er nun oben in dem gewölbten Zimmer. Zuweilen sang Katharina mit einer angenehmen Stimme, aber beinahe völlig ausdruckslos, einfache, meist italienische Volkslieder, zu denen er sie auf dem Klavier begleitete.“⁹⁵

4.2.2 Tragisches Schicksaal

Weiteres Zeichen, an dem man sich die *Femme fatale* im Werk erkennen lässt, ist das oben erwähnte tragische Schicksal, das nach Stauffer sowohl auf den Mann, als auch auf die Frau wartet.⁹⁶ Dem tragischen Schicksal entkommt auch keine der Hauptgestalten. Die Tatsache, dass man in dieser Erzählung der echten fatalen Frau begegnet, wurde durch die Katharinas Taten bewiesen, die Alfred außer dem Leiden schließlich auch zum Tode führte. Sien tiefer seelischer Schmerz wurde vornehmlich durch die ewige Unsicherheit bewirkt, die er mit Katharina seit ihrem ersten Zusammentreffen ständig ertragen musste. Dieser Zustand voller Zweifel verstärkte sich noch durch seinen Antrag, die Ehe einzugehen, den Katharina mit Frivolität fast ohne irgendwelche Interessiertheit annahm, dass er kaum die Gewissheit oder Befriedigung empfinden konnte.

Die Zukunft schien für Katharina fremd zu sein. Wenn Alfred ihr zukünftiges Zusammenleben besprechen wollte, erweckte sie den Anschein, als ob sie kein Bestandteil ihres gemeinsamen Lebenswegs sein sollte. Alles, was Katharina machte, jede ihre Bewegung, rief bei ihm viele Fragen und Zweifel hervor. Einmal traf er Katharina in Gesellschaft eines unbekanntes in Trauer bekleideten Mannes und trotz der Tatsache, dass Alfred mit ihr schon verlobt wurde, begrüßte sie ihn, als ob er nur irgendein Bekannter war, und ging ih-

⁹⁴ Vgl. ROTHERMEL, S. 52

⁹⁵ SCHNITZLER, S. 112.

⁹⁶ Vgl. STAUFFER, S. 83.

res Wegs weiter. Diese mit ihrer Person verbundene Ungewissheit war für Albert schwer zu ertragen.

Genauso wie manche anderen Femmes fatales, gehörte auch Katharina zu denen, die den Männern das Leid zufügen. Sie war sogar eine von denen, wegen deren die Männer den Selbstmord begingen. Wie es im theoretischen Teil angedeutet ist, ist das Leiden und anschließender Tod des Mannes natürlicher Bestandteil der Beziehung mit fatalen Frauen.⁹⁷ Die starke Ahnung Alfreds, dass sowohl das Glück schnell mit Katharina kam, gleicherweise schnell mit ihr verschwindet, wurde erfüllt. Katharina verlässt ihn und er kann seine schon von der Hochzeit getroffene Entscheidung durchführen und sich sein Leben nehmen.

„Dann empfahl er sich, eilte durch die Stadt, nahm den Weg durch die Vorstadt Wilten gegen Igls zu, und im Wäldchen erschoss er sich, gerade als die Sonne Mittag zeigte.“⁹⁸

Das tragische Schicksal – das fatale Ereignis, das jeder in die fatale Frau verliebte Mann erwarten kann – ereilte auch Alfred. Dieser Vorfall, der durch Katharinas Weggang verursacht wurde, bleibt jedoch nicht unbemerkt und die Strafe für Katharina lässt nicht lange auf sich warten. Die Zeit der härtesten Vergeltung kommt in dem Moment, wenn sie schon als schwangere Frau den Brief an ihren Geliebten – an den Mann, mit dem sie eine kurze Affäre nach dem Besuch der Kirche hatte – und auf Rückantwort vergeblich wartet. Obwohl sie nicht den Tod erleidet, stellt ihr Leben kein Glück dar.

4.2.3 Liebe

Die Liebe, also im Gefühl begründete Zuneigung zu einem Mann, kann man von Katharina kaum erwarten, was übrigens wieder als ein weiteres Indiz aufgefasst werden könnte, dank dem sich die Hauptfigur wieder zu den Femmes fatales zählen lässt. Wie oben gezeigt, hält Catani die Femme fatale für das Wesen, dem die Erfahrung der echten Liebe nicht vergönnt

⁹⁷ Vgl. CATANI, S. 51.

⁹⁸ SCHNITZLER, S. 120.

ist.⁹⁹ Dieses Phänomen kann man nicht nur hinsichtlich ihres Verhältnisses zu Alfred wahrnehmen, sondern auch bezüglich anderer Männer, die im Werk erwähnt werden. Die Unfähigkeit, die hingebungsvolle Liebe zu jemandem zu empfinden und eine glückliche Beziehung zu erleben, ist mit der für jede fatale Frau typische Unzucht und damit zusammenhängende große Anzahl der Männer in ihrem Liebesleben verbunden. Ihre Neigung zur Treulosigkeit, die auch oben zur Sprache gebracht wurde¹⁰⁰, kann man schon aufgrund dessen erkennen, dass man beispielsweise in nur vier aufeinanderfolgenden Sätzen über drei verschiedene, mit ihr in einer Liebesbeziehung stehende Männer erfahren kann.

„Nun stellte der Baron Maaßburg, der als Bräutigam Katharinens galt, seine Besuche in dem Hause ein. Man brachte das nicht nur mit den nunmehr erklärt ärmlichen Verhältnissen der Familie in Zusammenhang, sondern auch mit einer merkwürdigen Szene, die sich während des Leichenbegängnisses zugetragen hatte. Katharina war einem ihr bis dahin ganz unbekanntem Kameraden ihres Bruders schluchzend in die Arme gefallen, als wäre er ihr Freund oder Verlobter. Ein Jahr später wurde sie von einer heftigen Schwärmerei für den berühmten Orgelspieler Banetti erfaßt.“¹⁰¹

In der ganzen Erzählung trifft man außer Albert und diesen drei erwähnten Männern noch vier männliche Gestalten, die im Verhältnis mit dem Liebesleben von Katharina erwähnt wurden und mit denen sie höchstwahrscheinlich (bei den Einigen wurde das nicht direkt erwähnt, sondern nur angedeutet) die engere Liebschaft hatte. Die Promiskuität, mit der jede Femme fatale auf gutem Fuße steht, ist also auch für Katharina kennzeichnend. Bezüglich dieser Eigenschaft kann jedoch einigermaßen verwirrend sein, dass Katharina fähig war, den Heiratsantrag – die Bitte, die alle anderen fatalen Frauen vermeiden – anzunehmen. Man darf aber dadurch nicht beirren lassen. Abgesehen davon, dass ihre Entschei-

⁹⁹ Vgl. CATANI, S. 59.

¹⁰⁰ Vgl. ROTHERMEL, S. 52.

¹⁰¹ SCHNITZLER, S. 108.

derung die Ehe zu schließen, nicht von Liebe begleitet war, sollte man nicht vergessen, dass sie in diesem Ehebündnis nur vierzehn Tage verharrte.

Die Tatsache, dass die glückliche Liebe mit Katharina unmöglich geworden ist, ist vielleicht nicht so überraschend. Man muss aber daran zweifeln, ob die Liebe vonseiten Alberts zu Katharina als wahr angesehen werden kann. In den theoretischen Teil dieser Studie, begegnet man der Behauptung, dass die auf den ersten Blick wahre männliche Liebe zur fatalen Frau laut Catani oftmals nur verborgene Abhängigkeit oder Begier nach ihrer Besitzung ist.¹⁰² Es scheint, dass seine Beziehung zu Katharina auch nicht auf Liebe aufgebaut war. Obwohl Alfred ihre Körpersprache vielleicht auswendig kannte, wusste er über ihr Leben oder ihre Charaktereigenschaften nur grundlegende Informationen. Trotzdem wollte Alfred mit ihr fast nach ihrer ersten Begegnung die Ehe schließen. Es ergibt sich also zum Nachdenken anregende Frage, ob seine hauptsächlich auf äußeren Charakteristika aufgebaute Beziehung überhaupt mit der Liebe gleichgesetzt werden kann.

4.2.4 Kränklichkeit

Obwohl die Eigenschaften von Katharina zum größten Teil mit dem Charakter der fatalen literarischen Gestalten korrespondieren, lässt sich auch bei ihr das Merkmal typisch eher für Femme fragile finden. Konkret handelt es sich um einen der signifikanten Wesenszüge, ohne den vielleicht keine Frau als „fragil“ bezeichnet werden kann, und zwar um die Kränklichkeit. Man kann nicht sagen, dass dieses krankhafte Phänomen im ganzen Text (wie es in der vorgehenden Novelle war) empfindbar ist, sondern lässt sich in einer Passage des Werks bemerken. Bevor Katharina ihren zukünftigen Ehemann – Alfred – kennenlernte, erlebte sie eine Liebelei mit dem Orgelspieler Benetti, der sich von der Kirchturmspitze hinabgestürzt hatte und tot im Friedhof gefunden wurde. Als Katharina diese Nachricht erfuhr, brach sie psychisch zusammen.

„Bald darauf begannen sich bei Katharinen die Anzeichen einer Gemütskrankheit zu zeigen, die sich allmählich bis zu tiefster Versunkenheit steigerte; nur der dringende Widerstand der

¹⁰² Vgl. CATANI, S. 59.

Mutter und deren fester Glaube an die Genesung Katharinens hielt die Ärzte davon ab, das Mädchen in eine Anstalt zu bringen. Ein ganzes Jahr brachte Katharina tagsüber einsam und schweigend hin; aber nachts erhob sie sich zuweilen aus dem Bette und sang einfache Lieder wie in früherer Zeit. Allmählich, zum größten Staunen der Ärzte, erwachte Katharina aus ihrem Trübsinn.¹⁰³

Obwohl dieser krankhafte Hauch nur einen geringen Teil der Erzählung bildet, muss man jedenfalls feststellen, dass die Krankheit (in Katharinas Fall die psychische Krankheit) für die fatalen Frauen untypisch ist, wenigstens gibt es hier keine Erwähnung darüber, dass sie über solche „fragile“ Eigenschaft verfügt. Deshalb sollte Katharina auf Grund dieser Textpassage eher mit fragilen Frauen gleichgesetzt werden.

¹⁰³ SCHNITZLER, S. 109.

5 ZUSAMMENHANG ZWISCHEN FEMME FRAGILE UND FEMME FATALE

Es ist unbestritten, dass sich die Femme fragile und Femme fatale wesentlich unterscheiden und zwei gegensätzliche Figuren verkörpern, was übrigens anhand der Beispielen der zwei ausgewählten literarischen Werken bestätigt wurde. Jedoch muss die Frage gestellt werden, ob sich trotz großer Unterschiede auch einige Parallelen bezüglich der Charaktereigenschaften dieser Frauen finden lassen. Diese Feststellung kann vielleicht überraschend sein, aber es war nicht so schwierig, auch hinsichtlich dieser Frauenbilder bestimmte Ähnlichkeiten zu entdecken.

Eines der zwei Attribute, das die „Fatalität“ und „Fragilität“ auf das gleiche Niveau stellt, ist die Liebe bzw. die unglückliche Liebe. Aufgrund der theoretischen Untersuchung und anschließenden praktischen Darstellung des Liebesschicksals dieser Frauen ist es eindeutig, dass weder Femme fragile noch Femme fatale die glückliche, romantische Liebesbeziehung kaum erwarten können. Bei den fragilen Frauen liegt das Problem darin, dass ihre an die Männer orientierte Neigung nie erwidert wird. Demgegenüber, die fatalen Frauen disponieren über keine Fähigkeit, dieses zarte Gefühl für das männliche Objekt zu empfinden. Obwohl sich der Grund für beiderseitige Liebesqual ganz unterscheidet, führt er zum gleichen Ergebnis, und zwar zur unerfüllten Liebe. Im Text wurde das durch die bei fragilen Frau unerwiderte Sehnsucht nach dem Schriftsteller und bei fataler Frau durch ihre Promiskuität, Untreue und Unfähigkeit ihren Ehemann zu lieben, belegt.

Das zweite Attribut, das die untersuchten Frauentypen in Verbindung setzt, ist das tragische Schicksal resp. tragisch endendes Leben. Im theoretischen Teil erfährt man, dass das Leben der beiden Frauen mit dem Tod endet, oder mindestens von großem Leiden begleitet wird. Bei den fragilen Frauen ist die Qual der gewöhnliche Bestandteil ihres Lebens, wobei der Tod nur den Höhepunkt ihres Leidens darstellt. Bei fatalen Frauen ist ihr Unglück nur aufgrund ihrer böswilligen Handlung verursacht und als Vergeltung für ihre Taten betrachtet. Abgesehen davon, im bestimmten Moment sitzen beide in gleichem Boot und das Unglück, unerfüllte Vorstellungen, und tragisches Ende sind die Elemente, die diese Frauentypen verbinden. Dies wurde auch in den einzelnen Werken bestätigt. Die Femme fragile leidet das ganze Leben lang (unerfüllte Liebe, toter Sohn, Krankheit), wobei sie endlich noch den Tod findet. Die Femme fatale wurde von dem schwierigen Schicksal am Ende der

Erzählung ereilt. Sie trägt unter dem Herzen ein Kind von einem unbekanntem Mann, der sich nie meldet. Sie bleibt allein.

6 FEMME FRAGILE UND FEMME FATALE – ZUSAMMENFASSUNG

Die Femme fragile und Femme fatale – die Frauentypen, die anhand der zwei Werke von zwei Autoren der Wiener Moderne ausführlich analysiert und gleichzeitig miteinander verglichen wurden – sind zur Dominante dieser Studie geworden. Außer der Analyse und gegenseitiger Vergleichung ist es aber notwendig, auch die Synthese bezüglich dieser Frauenbilder durchzuführen. Genau gesagt ist es wichtig, aufgrund der Sekundärliteratur und anschließender Untersuchung der Werke, diese Frauentypen auszuwerten und festzustellen, was genau die Femme fragile und Femme fatale darstellen.

Was verkörpern diese Frauen – die zarte, unschuldige, verletzte Femme fragile und die dämonische, sündhafte, verführerische Femme fatale – eigentlich? Im theoretischen Teil ist angedeutet, dass die damalige literarische Darstellung der Frauen eng mit dem Stand der Gesellschaft verbunden war.¹⁰⁴ Unter Berücksichtigung der in dem theoretischen Teil angeführten Behauptung von Wagner, dass die Emanzipation der Frauen ein großer Aufschwung während der Wiener Moderne erlebte¹⁰⁵ und gleichzeitig der oben erwähnten Tatsache, dass sich der männliche Anteil der Gesellschaft nach Kratzer mit dieser weiblichen Revolte schwerlich abfand¹⁰⁶, sollte man darüber nachdenken, wie dieser gesellschaftlichen Zustand die Literatur beeinflussen konnte. Wie es oben erwähnt ist, beeinflusste diese neue Situation auch die Schriftsteller, die in zwei Meinungslinien (Einige von Ihnen die Frauen unterstützten und verherrlichten, einige von Ihnen die Frauen demütigten) geteilt wurden.¹⁰⁷ Verdächtig also ist, dass gerade damals, wenn die Gesellschaft von der weiblichen Emanzipation erschüttert wurde, erscheinen zwei kontroversen Frauentypen in der Literatur. Es stellt sich also die Frage, inwieweit diese Frauenbilder den Stand der Gesellschaft widerspiegeln.

¹⁰⁴ Siehe theoretischer Teil – Kapitel 1. Zur Problematik der Moderne, S. 16-18.

¹⁰⁵ Vgl. WAGNER, S. 7.

¹⁰⁶ Vgl. KRATZER, S. 8-9.

¹⁰⁷ Vgl. KRATZER, S. 8-9.

Die *Femme fatale* – das unabhängige, rachsüchtige, das männliche Leiden bewirkende Wesen – konnte vielleicht die männliche Angst vor dem Aufstieg der allmählichen weiblichen Selbstständigkeit symbolisieren. Wie oben gezeigt, wurden die fatalen Frauen laut Catani häufig für die Qual der Männer und in manchen Fällen auch für ihren Tod verantwortlich,¹⁰⁸ was auch im ausgewählten Werk bestätigt wurde. Diese Weise der Darstellung der Frauen sollte vielleicht ihre steigende gesellschaftliche Kraft ausdrücken, von der die Männer bedroht und unsicher fühlten. Demgegenüber die schwache, kranke, ohne Mann unfähige *Femme fragile* konnte vielleicht die männlichen Vorstellungen über die weibliche Aufgabe in der Gesellschaft verkörpern. Die Frau war bis dahin passives, braves und von Mann abhängiges Wesen, was vielen Männern passte.

Außer der Tatsache, dass diese Frauenbilder zur Projektion des damaligen gesellschaftlichen Standes geworden sind, erfüllten sie auch die ästhetische Funktion, und zwar hauptsächlich im Sinne von Verkörperung der männlichen sexuellen Vorstellungen. Im theoretischen Teil kann man erfahren, dass die Erotisierung des weiblichen Geschlechts während der Wiener Moderne noch mehr als in den anderen literarischen Epochen fühlbar wurde.¹⁰⁹ Der Fakt, dass die damalige Gesellschaft besondere Beachtung ihren sexuellen Bedürfnissen schenkte, beweist die im theoretischen Teil erwähnte Behauptung, dass die Sexualität laut Wagner auch in der Literatur beträchtlich vertreten wurde.¹¹⁰ Nach ihm wurden die *Femme fatale* und *Femme fragile* gerade im Anschluss an den damaligen gesellschaftlichen Geschlechtstrieb konstruiert.¹¹¹ Wie oben gezeigt, stellten die *Femme fatale* und *Femme fragile* nach Wagner zwei Perzeptionen der Sexualität dar, wobei *Femme fatale* die Sexualbegeisterung und *Femme fragile* die Sexualentsagung symbolisieren sollte.¹¹² Deshalb wurden auch die ausgewählten Werke hinsichtlich dieses Aspekts untersucht.

¹⁰⁸ Vgl. CATANI, S. 51.

¹⁰⁹ Siehe theoretischer Teil – Kapitel 2. Frauen, S. 20.

¹¹⁰ Vgl. WAGNER, S. 138.

¹¹¹ Vgl. WAGNER, S. 138.

¹¹² Vgl. WAGNER, S. 138.

Wenn man zur (am Anfang dieses Kapitels) gestellten Frage, was eigentlich die Femme fatale und Femme fragile verkörpern, zurückkehrt und beantworten versucht, findet man zwei möglichen Erklärungen. Aus der gesellschaftlichen Sicht konnten diese Frauenbilder die männliche Reaktion auf die Stellung der Frauen in der damaligen Gesellschaft darstellen und was die ästhetische Seite dieser Arbeit betrifft, kann man diese Frauentypen als Projektionsflächen der männlichen sexuellen Vorstellungen bewerten.

SCHLUSSBETRACHTUNG

Zweigs kurze Novelle *Brief einer Unbekannten* und Schnitzlers Erzählung *Die Fremde* – die analysierten Werke von zwei bedeutenden Autoren der Wiener Moderne – dienten als gute Beispiele zur Demonstrierung der Charakteristiken von zwei in dieser Epoche häufig vorkommenden Frauentypen und galten als Mittel zum besseren Verständnis ihrer unterschiedlichen Wesensart. Gleichzeitig bildeten sie ein gutes Vorbild zur besseren Auffassung der damaligen zweifachen männlichen Perzeption der Frauen.

Bevor aber zur Analyse der Werke kam, war es notwendig, die Frauenthematik im Rahmen der Moderne zu erfassen, sogar zuerst selbst mit dieser Epoche bekannt zu machen. Es gelang, die Moderne trotz ihrer Vieldeutigkeit, Zeit- und Bedeutungsambivalenz in einen zum Zweck dieser Studie passenden Kontext einzufügen, was anschließend die Frauenfrage aus einer verengten Perspektive zu untersuchen ermöglichte. Da diese Studie voraussetzte, dass die literarische Kunst mindestens teilweise die gesellschaftliche Situation widerspiegelt, setzte sie sich zum Ziel den Zusammenhang zwischen der Gesellschaft und der damaligen literarische Wahrnehmung der Frauen zu finden. Diese Voraussetzung wurde erfüllt und die Kohärenz wurde bezüglich der damals im vollen Gang verlaufenden Frauenemanzipation bestätigt, zu deren die Gesellschaft und die Autoren eine unterschiedliche Stellung nahmen, was sich in der bestimmten Form in der Literatur in zwei Frauentypen widerspiegelte.

Diese Informationen stellten also die ausreichende Grundlage für die Beschreibung der einzigen Eigenschaften der *Femme fragile* und *Femme fatale* dar. Auf theoretischer Basis konfrontierte man zwei diametral unterschiedliche weibliche Figuren, was durch zwei literarische Werke auch praktisch bewiesen wurde. Die Studie stellte den Versuch dar, die Neigung der modernistischen Autoren gerade zu diesen zwei Frauenbildern zu bestätigen und die Merkmale der *Femme fatale* und *Femme fragile* durch das literarische Schaffen der zwei ausgewählten Autoren – Stefan Zweig und Arthur Schnitzler – zu veranschaulichen.

In der Novelle *Brief einer Unbekannten* trifft man mit der Frau an, die dem Charakter der *Femme fragile* fast absolut entspricht. Die einzige Abweichung von der typischen fragilen Eigenschaften stellte die bei ihr nicht bewiesene sexuelle Passivität dar. Demgegenüber trifft man in der Erzählung *Die Fremde* mit der *Femme fatale*, deren Taten vielleicht nicht

dermaßen grausam und rachsüchtig wie bei andern fatalen Frauen sind, trotzdem passen ihre Eigenschaften unleugbar zu diesem Frauentypus.

Die letzte Aufgabe dieser Studie war, nicht nur auf die Differenzen zwischen diesen Frauen hinzuweisen, sondern auch die Zusammenhänge zwischen ihnen zu entdecken. Es wurden zwei Parallelen bezüglich dieser Frauenbilder gefunden, und zwar die für beide Frauen typische nicht glücklich endende Liebe und das tragische Schicksal, das jede von diesen Frauen ereilt.

LITERATURVERZEICHNIS

BECKER, Sabina; Helmuth KIESEL. *Literarische Moderne: Begriff und Phänomen*. Berlin: Walter de Gruyter, 2007, 550 S. ISBN 31-101-9114-8.

CESSARI, Michela Fabrizia. *Mona Lisas Enkelinnen: Reflexionen über die femme fragile*. Würzburg: Königshausen, 2008, 125 S. ISBN 38-260-3251-9.

CATANI, Stephanie. *Das fiktive Geschlecht: Weiblichkeit in anthropologischen Entwürfen und literarischen Texten zwischen 1885 und 1925*. Würzburg: Königshausen, 2005, 353 S. ISBN 38-260-3099-0.

FIEDLER, Markus. *Max Weber und die Globalisierung der Moderne*. Berlin: Tenea, 2003. ISBN 38-650-4026-8.

HART, Heinrich. *Die Moderne*. In WUNBERG, Gotthart. *Die literarische Moderne: Dokumente zum Selbstverständnis der Literatur um die Jahrhundertwende*. Frankfurt am Main: Athenäum, 1971, 229 S. ISBN 37-930-9174-0.

HELDUSER, Urte. *Geschlechterprogramme: Konzepte der literarischen Moderne um 1900*. Köln: Böhlau, 2005. ISBN 34-121-7004-6.

JAUSS, Hans Robert. *Studien zum Epochenwandel der ästhetischen Moderne*. 1. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1990, 302 S. ISBN 35-182-8464-9.

KIESEL, Helmuth. *Geschichte der literarischen Moderne: Sprache, Ästhetik, Dichtung im zwanzigsten Jahrhundert*. München: C. H. Beck, 2004, 640 S. ISBN 34-065-1145-7.

KRATZER, Hertha. *Die unschicklichen Töchter: Frauenporträts der Wiener Moderne*. Wien: Ueberreuter, 2003, 223 S. ISBN 38-000-3872-2.

LORENZ, Dagmar. *Wiener Moderne*. 2. Aufl. Stuttgart: J.B. Metzler, 2007, 230 S. ISBN 978-347-6122-902.

NITSCHKE, Peter. *Kulturwissenschaften der Moderne*. Frankfurt am Main: Peter Lang, 2010, 228 S. ISBN 36-315-8644-2.

PANIZZO, Paolo. *Ästhetizismus und Demagogie: Der Dilettant in Thomas Manns Frühwerk*. Würzburg: Königshausen, 2007, 235 S. ISBN 38-260-3639-5.

ROTHERMEL, Agata. *Die Konstruktion des Weiblichen und Männlichen im Werk von Leopold von Sacher-Masoch: "Die Liebe ist der Krieg der Geschlechter"*. München: GRIN Verlag, 2007, ISBN 978-363-8946-926.

SCHNITZLER, Arthur. *Dämmerseelen*. Berlin: S. Fischer, 1920, 132 S. ISBN 11-753-2474-4.

STAUFFER, Isabelle. *Weibliche Dandys, blickmächtige Femmes fragiles: ironische Inszenierungen des Geschlechts im Fin de Siècle*. Köln: Böhlau, 2008, 351 S. ISBN 34-122-0252-5.

TAEGER, Annemarie. *Die Kunst, Medusa zu töten: zum Bild der Frau in der Literatur der Jahrhundertwende*. Bielefeld: Aisthesis, 1987, 128 S. ISBN 39-256-7007-6.

VOLKER, Reinhart. *Die Renaissance in Italien: Geschichte und Kultur*. 2. Aufl. München: C.H. Beck, 2007, 128 S. ISBN 978-340-6479-915.

WAGNER, Nike. *Geist und Geschlecht: Karl Kraus und die Erotik der Wiener Moderne*. 1. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1982, 288 S. ISBN 34-065-1145-7.

WEININGER, Otto. *Geschlecht und Charakter: Eine prinzipielle Untersuchung*. Hamburg: Severus Verlag, 2014, 664 S. ISBN 9-78386347-745-5.

ZWEIG, Stefan. *Meisternovellen*. 5. Aufl. Frankfurt am Main: S. Fischer, 2001, 496 S. ISBN 35-961-4991-6.

SYMBOL- UND ABKÜRZUNGSVERZEICHNIS

bzw. Beziehungsweise

resp. respektive

S. Seite

Vgl. Vergleich