



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Polarisierte Geschlechter-

Frauentypen der Tragikomödie ‚Das weite Land‘ von Arthur Schnitzler“

Verfasserin

Ethel Merhaut, BA

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2013

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuerin ODER Betreuer:

Univ.- Prof. Mag. Dr. Gabriele C. Pfeiffer

Inhaltsverzeichnis

Einleitung	2
1 Historische und Biographische Fakten	5
1.1 Der Liberalismus und seine technischen, politischen und gesellschaftlichen Entwicklungen	5
1.2 Der gesellschaftliche Wandel um 1900	8
1.3 Die bürgerliche Frau im 19. Jahrhundert	10
1.3.1 Bildungs- und Berufsmöglichkeiten der Frauen	13
1.3.2 Die Schauspielerin	16
2 Schnitzler und seine weibliche Umwelt	20
2.1 Luise Schnitzler	21
2.2 Olga Waissnix	22
3 Dramen- und weibliche Typenanalyse	27
3.1 Genia Hofreiter	28
3.1.1 Analyse	28
3.1.2 Frauentyp	50
3.2 Erna Wahl	51
3.2.1 Analyse	51
3.2.2 Frauentyp	59
3.3 Adele Natter	61
3.3.1 Analyse	61
3.3.2 Frauentyp	65
3.4 Frau Wahl	66
3.4.1 Analyse	66
3.4.2 Frauentyp	68
3.5 Frau Meinhold- Aigner	69
3.5.1 Analyse	69
3.5.2 Frauentyp	73
Conclusio	75
Abstract	78
Literaturverzeichnis	79
Lebenslauf	82

Einleitung

Die Arbeit beschäftigt sich mit Arthur Schnitzlers Tragikomödie *Das weite Land* (2009), die 1911 in Wien uraufgeführt und zu seinen erfolgreichsten Dramen gezählt wird. Im Mittelpunkt steht im Rahmen einer Textanalyse, das Verhältnis der weiblichen Figuren zu ihrem gesellschaftlichen Kontext und inwiefern diese das existierende Gesellschaftsbild um 1900 bestätigen. Die präzise Interpretation der Protagonistinnen soll offenlegen, wie Arthur Schnitzler einerseits das Gesellschaftsbild und die extreme Polarisierung der Geschlechter aufzeigt, andererseits in seiner Figurenführung konsequent bleibt, denn der Autor formuliert in seinem *Buch der Sprüche und Bedenken. Aphorismen und Fragmente* (1967) selber, dass das „Vorhandensein einer bestimmten Weltanschauung und die Annahme gewisser feststehender ethischer Wert“ unabdingbar für ein Drama sind. (Ebd., S. 101).

Da fast alle Protagonistinnen der Tragikomödie in dem Umfeld des Großbürgertums festzumachen sind, lohnt es sich einen kleinen Abriss der sozialen und politischen Situation sowie der Errungenschaften des 19. Jahrhunderts zu machen, um ein konkretes Verständnis der Wiener Gesellschaft zu erfassen. Anschließend gilt es anhand der sozialen Strukturen und Geschlechterrollen die Position der bürgerlichen Frau zu verorten. So werden ihre rechtlichen, gesellschaftlichen und politischen Rechte in ihrer Entwicklung in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts beschrieben, die notwendig sind, um eine genaue Analyse der weiblichen Figuren durchzuführen. Dabei wird u.a. Ulrike Weinhold feministische Perspektive des Aufsatzes *Die Renaissancefrau des Fin de siècle. Untersuchungen zum Frauenbild der Jahrhundertwende am Beispiel von R.M. Rilkes 'Die weiße Fürstin' und H. v. Hofmannsthal 'Die Frau am Fenster'* (1984) zitiert, die von einem Verlust der Innerlichkeit und Psyche der Frau spricht, da sie nur noch als bloße Projektionsfläche männlicher Phantasien gesehen wird (Vgl. ebd., S. 245). Im Laufe der Analyse wird zu untersuchen sein, ob sich dieses These in Schnitzlers Tragikomödie bestätigen lassen kann. Es werden aber auch andere feministische Perspektiven aufgezählt, die ebenfalls durch den Arbeitsprozess bewiesen werden müssen.

Da das tragische Potenzial stark durch den Generationskonflikt gekennzeichnet ist, muss der langsame Wechsel der Rezeption der Frau um 1900 und die Entwicklung der Bildungs- und Berufsmöglichkeiten erwähnt werden. Da die Schauspielerinnen einen besonderen Status in der Gesellschaft einnimmt und für die Analyse der Frau Anna Meinhold- Aigner absolut

notwendig ist, wird ihre rechtliche und gesellschaftliche Position in einem eigenen Kapitel behandelt.

Anschließend wird anhand der Mutter Luise Schnitzler und Olga Waissnix, die nach einer leidenschaftlichen Begegnung in Meran bis zu ihrem Tod engen Briefkontakt zu dem Autor unterhielt, einerseits die Rolle der bürgerlichen Frau bekräftigt und andererseits fragmentarisch Schnitzlers weibliche Umwelt dargestellt. Da viele Autoren von einer Ähnlichkeit zwischen Olga Waissnix und Genia Hofreiter sprechen, scheint sie ein gutes Bindeglied zwischen Biographischem und Fiktivem zu sein. Allerdings sei hier vermerkt, dass Waissnix nur als unterstützendes Element gesehen werden und ein direkter Vergleich zwischen realer und fiktiver Person absolut sinnlos ist.

Sehr verallgemeinernd kann man feststellen, dass die Frau des 19. Jahrhunderts durch die moralischen Wertvorstellungen zusehends in eine passive Rolle getrieben und zum Objekt männlicher Begierde reduziert wird. Die folgende Analyse der weiblichen Figuren orientiert sich an der Frage, inwieweit Schnitzler in seiner Tragikomödie *Das weite Land* diesen Frauentyp darstellt, welche Typisierungen überhaupt möglich sind und ob die Protagonistinnen auf diese Einordnung reduziert werden können. Als Ausgangspunkt dafür, wird Barbara Gutts Typologisierung Schnitzlers Frauenfiguren herangezogen, die sich im Hinblick des „Grad[es] ihrer Selbstverwirklichung“ (1978, S. 33) unterscheiden, wobei auch Mischformen von Typen auftreten können. Somit wird auch jede weibliche Figur auf den Grad ihrer Selbstverwirklichung zu untersuchen sein und versucht werden, einen geeigneten Typus zu finden, um Gutts Aufstellung zu bekräftigen oder auch zu verwerfen. Grundsätzlich können Charaktere immer nur in Korrelation mit anderen Figuren begriffen werden, wodurch sich automatisch eine Analyse männlicher Charaktere einschleicht, die zwar nicht Mittelpunkt dieser Arbeit ist, jedoch durchaus interessant erscheint, da die Frau meistens auch durch ein wechselseitige Verhältnis zu einem Mann gekennzeichnet ist.

Zu Beginn wird die Dame des Hauses, Genia Hofreiter untersucht und ihre Dialoge mit Friedrich, Dr. Mauer, Frau Anna Meinhold- Aigner, Otto und Erna Wahl einzeln beschrieben, um ein präzises Bild der Figur zu erhalten. Als wohlhabende Frau eines Großindustriellen ist sie die Verkörperung einer bürgerlichen Frau des 19. Jahrhunderts und bildet daher den Ausgangspunkt und das eigentliche Zentrum der weiblichen Charakteren. Es folgt eine Auseinandersetzung mit der jungen Erna Wahl, die als Pendant zur Genia gesehen werden

kann und einen moderneren Frauentyp widerspiegelt. Dabei ist vor allem ihre differente Position in der Gesellschaft, ihre moderne Art zu Denken und offene Liebe zu Friedrich zu untersuchen. Anschließend wird ein gänzlich anderer Typus, nämlich Adele Natter präsentiert, die sich sowohl von Erna als auch von Genia komplett unterscheidet und besonders durch ihr Verhältnis zu ihrem Ehemann konträr zur Frau Hofreiter erweist. Da durch ihre Analyse eine indirekte Interpretation von Herr Natter und Friedrich Hofreiter notwendig erscheint, folgt ein kurzer Exkurs in die Welt der männlichen Protagonisten und des Duells. Dannach wird die Mutter von Erna Wahl untersucht, die stets mit ihrer Tochter auftaucht und durchaus interessant ist, da sie das perfekte Beispiel einer vollkommenen Identifikation mit der Gesellschaft liefert. Zuletzt wird die ältere Schauspielerin Frau Anna Meinhold- Aigner beschrieben, die eigentlich auch nur eine Nebenrolle einnimmt, jedoch von äußerster Wichtigkeit ist. Nicht nur ist sie die Mutter von Otto, dem Geliebten von Genia Hofreiter, der am Ende der Tragikomödie ums Leben kommt, sondern auch eine gute Bekannte der Hausdame. Die Unterhaltungen der beiden Frauen verweist auf die unterschiedliche Weltanschauung einer Hausfrau und einer Schauspielerin und thematisiert die Berufstätigkeit, Unabhängigkeit und Liebe von Frauen. Die Abhandlung der Position der Schauspielerin erweist sich in ihrem Fall als hilfreich und ermöglicht ein besseres Verständnis der Figur.

In der Conclusio wird nun festgehalten, inwieweit sich Gutts Typologisierung beweisen konnte und ob von einer grundsätzlichen Typenhaftigkeit der Protagonistinnen gesprochen werden kann. Auf Grund des Arbeitsprozesses kann außerdem Ulrike Weinholds feministische These des Verlustes einer Innerlichkeit überprüft werden und das Verhältnis der weiblichen Figuren zu ihrer gesellschaftlichen Position festgestellt werden.

1 Historische und Biographische Fakten

1.1 Der Liberalismus und seine technischen, politischen und gesellschaftlichen Entwicklungen

Der Liberalismus ist laut Karl Eder

„die Freiheit und Würde des Menschen als Mensch gegenüber dem Staate, der immer wieder, nicht zuletzt im Kollektivismus und in der anonymen Herrschaft überindividueller Mächte der Gegenwart, dem Menschen diese vornehmste und unveräußerliche Menschenrecht zu entziehen trachtet.“ (Eder, 1955, S. 12)

Historisch unterscheidet sich die geistige Strömung der „einzelnen Länder und Völker“ und kann somit nicht pauschalisiert werden (Ebd., S. 11). In Bezug auf Österreich fasst folgendes Zitat die Eigenschaften des Liberalismus wohl am besten zusammen:

„Außer, neben und über Politik und Partei hinaus wirkten sich Grundanschauungen des Liberalismus auf so gut wie alle Lebensgebiete aus. Sie veränderten die Gedanken der führenden Köpfe ebenso gut wie viele Einrichtungen, beeinflussten die geistige und weltanschauliche Haltung breiter Kreise, leiteten durch die Umwälzung auf dem Gebiete der Wirtschaft eine soziologische Umschichtung größten Stils unter heftigen Reaktionen ein, erzeugten, erst allmählich, dann immer rascher, neue politische Ideen und Parteien, die sich, teilweise Kinder des Liberalismus, gegen ihren Erzeuger wandten, und mündeten schließlich durch das Zusammenspiel mit den außerdeutschen Spielarten des Liberalismus in Österreich- Ungarn wie mit dem reichsdeutschen und gesamteuropäischen Liberalismus in eine liberale Kulturatmosphäre aus, die als Zeitgeist führend auftrat und als Inkarnation von Bildung, Fortschritt und gehobenem Menschentum wie ein Idol über den Völkern schwebte. [...] Wer auf sich hielt, mußte liberal denken und handeln. Liberal zu sein, [...] gehörte zum guten Ton und war unter Gebildeten eine Selbstverständlichkeit.“ (Ebd., S. 210)

Der Liberalismus versteht sich als Zeitalter der Sicherheit und des Fortschritts, der sich als Konsequenz der industriellen Revolution erklären lässt und laut Walther Gerlach zu der „Unterwerfung des menschlichen Daseins unter die Gebote der industriellen Technik“ (1986, S. 281) führt. Die Voraussetzungen dafür bilden die physikalischen Innovationen, die neue Möglichkeiten eröffnen und das Weltbild des Menschen vollkommen revolutionieren. Hier nur einige Fakten und Daten bezüglich wichtiger Erfindungen im 19. Jahrhundert: Steinheil entdeckt 1837 die Möglichkeiten eines Morsealphabets und die des Kabels; 1862 erfindet Graham Bell das Telefon; Heinrich Hertz untersucht die „Strahlen elektrischer Kraft“, die 1879 zum Bau der ersten elektrischen Eisenbahn führen; Maßsysteme und Maßeinheiten wie „Länge, Mass, Zeit als Grundeinheit, Leistung, Energie, Temperatur und Kalorie, Lichteinheit, die Einheit für Strom und Spannung [...]“ (Gerlach, 1986, S. 275) werden festgelegt. Die Entdeckungen des 19. Jahrhunderts bilden somit die Grundlage des modernen, elektrischen Zeitalters und sind die Basis des heutigen modernen Lebens.

In Österreich und Böhmen entstehen bereits vor 1870 Industriezentren (Vgl. Craig, 1989, S. 213), die eine demographische Umwälzung mit sich bringen:

„Da die industrielle Produktion dem Kleingewerbe, aber auch den ländlichen Heimarbeitern zunehmend den Lebensunterhalt entzog, sahen sich viele Menschen gezwungen, auf der Suche nach Arbeit in die Industriezentren zu übersiedeln, wo sie das Heer des "Lumpenproletariats" stetig vergrößerten. Die Arbeitszeit betrug oft 14 bis 16 Stunden täglich, wobei seitens der Unternehmer die billigere Kinder- und Frauenarbeit bevorzugt wurde. Die desolaten Wohnverhältnisse, die unzulängliche medizinische Betreuung und die fehlende Vorsorge für Krankheit, Unfall und Alter taten ein übriges, um die Lebenserwartung der arbeitenden Menschen äußerst niedrig zu halten.“ (Bauer & Bauer, 2005)

Eine neue Schicht, das Proletariat, entsteht, das die soziale Struktur der Gesellschaft langfristig verändert. Durch die Massen an Arbeitern vergrößert sich allein die Stadt Wien von 1851 mit 431.147 Einwohnern bis 1890 auf 827.567 Einwohner und führt im Jahre 1874 zur Gründung der "Sozialdemokratischen Arbeiterpartei Österreich", die 1907 in den Wahlen als Sieger hervortritt. (Vgl. Bauer & Bauer, 2005) Der Liberalismus beruht somit auf der Ausbeutung der Arbeiter, die einen wesentlichen Faktor für den Wohlstand des Bürgertums bilden, dessen Interessen durch eine liberale Regierung vertreten werden. Obwohl das allgemeine Wahlrecht für Männer erst 1907 durchgesetzt wird, werden in Österreich schon seit 1867, der Gründung der Doppelmonarchie (1867-1918), unter Kaiser Franz Joseph I. innenpolitische Angelegenheiten von einer autonomen Regierung geregelt, die für maßgebliche Erneuerungen verantwortlich ist: Zentralisierung und Verwaltungseffizienz, Verbesserung der Gerichtsverfahren, Liberalisierung der Pressegesetze, Aufhebung der gesetzlichen Benachteiligung von Juden, Militärreformen, Trennung von Kirche und Staat, Einführung der Zivilehe. (Vgl. Craig, 1989, S. 289- 291)

Schnitzlers Zeitgenosse Stefan Zweig beschreibt in seinem Werk *Die Welt von Gestern* die Zeit vor dem ersten Weltkrieg als „goldene Zeit der Sicherheit“, in der alles „seine Norm, sein bestimmtes Maß und Gewicht“ hat (1948, S. 17). Es ist ein Zeitalter der Vernunft, das stets an den Fortschritt glaubt und sich durch ihre aufgeklärte Sichtweise früheren Epochen überlegen fühlt. Schnitzler selbst kritisiert diese Weltanschauung, die gewisse „ideale Werte von vornherein als fix und unbestreitbar“ annimmt und zu wissen glaubt was „das Wahre, Gute und Schöne“ ist, wobei „in den jungen Leuten des falschen Glaube erweckt wurde, sie hätten irgendwelchen klar gesetzten Zielen auf einem vorbestimmten Weg zuzustreben [...]“ (Schnitzler, 1968, S. 325) Der Schriftsteller kritisiert somit die Naivität des Bürgertums, das sich unverletzlich fühlt und der Jugend ein falsches Lebensbild vermittelt.

„Guter Wille, Neigung zur Pose, Gerührtheit über sich selbst, Hochachtung vor allem Äußerlichen, kein eigentlicher Sinn für Wahrheit, kein rechtes Verständnis für Diskretion. Miderwertige Eigenschaften werden als Tugenden hingestellt.“ (Schnitzler, 1968, S. 326)

Dieser Kommentar über die heranwachsende Jugend beschreibt die Folgen der moralischen Wertvorstellungen des Bürgertums und entlarvt Arthur Schnitzler als scharfen Beobachter und Kritiker seiner Zeit.

Politisch gesehen erfasst Friedrich Engels bei seiner Reise durch die K. u. K. Monarchie die Wiener Gesellschaft wie folgt:

„...ein politisch ziemlich indifferentes, in Phäaktum aufgehendes Philistertum in den Städten, das vor allem seine Ruhe und seine Genüsse haben will... unter den besitzenden Klassen, also bei den Großen, kein Wunsch, die indirekte Herrschaft in eine direkte, konstitutionelle zu verwandeln, und bei den Kleinen kein ernsthaftes Streben nach wirklicher Beteiligung an der politischen Macht; Resultat: Indifferenz und Stagnation“ (Marx & Friedrich, 1973, S.134)

Ein Kommentar, der die vermeintliche Sicherheit und die daraus resultierende Bequemlichkeit politischer Inaktivität des Bürgertums kritisiert. Beide Kommentare bestätigen das Bild einer oberflächlichen Gesellschaft, der äußerliche Attribute und die Einhaltung von Moral und Ehre wichtiger sind, als politische Ziele und eine individuelle Entfaltung. Engels spricht von den Großen und Kleinen, die eine wesentlichen Folge der Industrialisierung darstellen. Durch den Niedergang der kleinen sowie mittleren Gewerbebetriebe wächst die Kluft der Armen und Reichen und provoziert eine Spaltung des Bürgertums. Diese Tatsache macht sich die Christlichsoziale und Deutschnationale Partei in den 80-er Jahren zu Nutze und nimmt sich der Probleme der Kleinbürger an. Doch anstatt Kritik am liberalistischen System selbst zu üben, verlegt sich der Schwerpunkt immer mehr auf antisemitische Hetze, der ab nun einen wesentlichen Faktor der Politik bildet (Vgl. Scheible, 1976, S. 26-27) und bekannter Weise seinen Höhepunkt im Holocaust findet.

Die zweite Hälfte des 19. Jahrhundert stellt somit eine Zeit des Umbruchs dar, die von der bürgerlichen Gesellschaft bis zum Ausbruch des Ersten Weltkrieges größtenteils ignoriert wird. Durch den überzeugten Glauben an die Sicherheit und die große Wertlegung der äußeren gesellschaftlichen Konventionen, ignoriert das Bürgertum bewusst oder unbewusst politische und soziale Entwicklungen, die außerhalb ihres Umkreises geschehen und zeigt sich grundsätzlich politisch desinteressiert. Laut Hartmut Scheible verwandelt die „rapide fortschreitende Ausbreitung industrieller Produktionsweisen“ allgemein den Menschen in ein austauschbares Produkt, in dem „die gesellschaftliche Totalität und der individuelle Erfahrungsbereich nicht mehr in Einklang gebracht werden können“ (1976, S. 34). Diese Annahme wird in der folgenden Analyse noch näher untersucht werden.

Bezüglich dieser Arbeit ist es notwendig, die gesellschaftliche Vormachtstellung des Großbürgertums festzuhalten, da eigentlich alle Protagonisten im Milieu des Bürgertums verortet sind und besonders Friedrich Hofreiter, als erfolgreicher Fabrikant, den zum Wohlstand gelangten Großbürger verkörpert. Er ist vom stetigen Fortschritt überzeugt und lobt Doktor von Aigner, den ehemaligen Präsident des Touristenklubs wegen des Baues der neuen Dolomitenstraße, der Riesenhotels und der Automobilverbindung. (Vgl. Schnitzler, 2009, S. 23) Wirtschaftlicher und finanzieller Erfolg sind also für ihn wesentliche Kriterien der Anerkennung. Nichtsdestotrotz darf nicht ignoriert werden, dass *Das weite Land* in den Jahren 1908 und 1909 entsteht und am 14. Oktober 1911 am Wiener Burgtheater erfolgreich seine Uraufführung feiert, somit ein Werk des beginnenden 20. Jahrhunderts darstellt. Daher reicht es nicht, die bürgerliche Gesellschaft und Rolle der Frau zu definieren, sondern auch den gesellschaftlichen Wandel um 1900 dingfestzumachen und den Unterschied zur neuen Generation hervorzuheben. Diese Differenz wird vor allem anhand von Genia Hofreiter und Erna Wahl deutlich. Während sich die junge Frau der traditionellen Rollenzuschreibung entzieht und einen moderneren Frauentyp darstellt (Vgl. Pankau, 2007, S. 143), verkörpert Genia Hofreiter eine klassische bürgerliche Frau. Um also eine ausführliche Analyse beider Hauptfiguren durchführen zu können, muss sowohl die Rolle der bürgerlichen Frau als auch der moderne Frauentyp um 1900 beschrieben werden, wobei ausgehend von der langsamen Befreiung der jungen Generation auf die Frau im vorigen Jahrhundert zurückgeführt wird.

1.2 Der gesellschaftliche Wandel um 1900

Das Lebensgefühl der jungen Generation um 1900 bis zum Ausbruch des Krieges ist optimistisch und weltoffen. Die Städte entwickeln sich dank dem Frieden und den technischen Errungenschaften des 19. Jahrhunderts (und natürlich der großen Anzahl an Arbeitern) rapide, werden immer schöner und größer. Die Straßen werden „breiter, prunkvoller“, die Bauten „luxuriöser und geschmackvoller“ (Zweig, 1948, S. 264). Es entstehen neue Theater, Bibliotheken, Museen; dank dem Automobil und der elektrischen Bahn relativieren sich Distanzen, so dass man im Winter problemlos in die Berge und im Sommer ans Meer fahren kann. Die Mode wird immer natürlicher und ermöglicht ein neues Körpergefühl. Junge Männer tragen nun keinen Bart mehr, Mädchen entledigen sich des Korsetts und wagen sich schon vereinzelt ohne einer Gouvernante aus dem Haus. (Vgl. Zweig, 1948, S. 263-267) Eine neue Generation wächst heran, die sich den gesellschaftlichen

Zwängen der Älteren widersetzt und sich ihrer Kraft und Vitalität bewusst ist. Dank moderner Kleidung, die Bewegung erst möglich macht, betätigen sich Mädchen nun sportlich und entwickeln ein neues Körpergefühl. Sie befreien sich vom herrschenden Bild der bürgerlichen Frau und sind freier. Erna Wahl verkörpert diesen modernen Frauentyp und setzt somit einen Kontrast zu den anderen Protagonistinnen.

Dennoch muss hier die Kraft des Antifeminismus in Wien um 1900 erwähnt werden, der häufig auch mit Angriffen auf die Sexualmoral und das Privatleben der Betroffenen verbunden ist. Harriet Anderson betont in seinem Werk *Vision und Leidenschaft*, dass die Konfrontation mit dem Antifeminismus zum Grundbestand feministischer Erfahrungen gezählt werden muss und besonders im letzten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts aufblüht. Dies lässt sich aus dem Umbruch der sozialen Gefüge und den neuen gesellschaftlichen Kräften erklären, die eng mit der feministischen Bewegung verbunden sind. „Für viele war die Frauenbewegung Verursacher des Zusammenbruchs der alten Ordnung oder zumindest Mittäter, für andere war sie eine Reaktion auf diesen Zusammenbruch“. (Anderson, 1994, S. 10) Anderson stellt drei unterschiedliche Strömungen des Antifeminismus fest. Die Konservativen wie etwa Karl Lueger beurteilen die Frauenbewegung als Bedrohung für Mann und Moral und empfinden Frauenrechtlerinnen als übersexualisiert. (Ebd., S. 11) Im Gegensatz dazu versuchen die sogenannten Künstler, die „patriarchalische bürgerliche Sexualmoral zu überwinden, während sie gleichzeitig an der Unterdrückung“ festhalten, und sehen die Frau ganz gegensätzlich zu den Konservativen als frustrierte Frauen, die als „Kollaborateurinnen der herrschenden bürgerlich- kapitalistischen Unterdrückung der Sexualität“ fungieren. (Ebd. S. 12) Die dritte Gruppe bilden, laut Anderson, die Wissenschaftler, die Feministinnen grundsätzlich als maskuline Frauen sehen, die sich ihrer Weiblichkeit entledigen wollen, jedoch für die patriarchale Ordnung keine Bedrohung darstellen, da „die weibliche Natur [...] einen massenhaften Zulauf unmöglich“ mache (Ebd. S. 14-15). Somit lässt sich feststellen, dass die Frauenbewegung immer mit dem Faktor der Sexualität in Verbindung gebracht wird und viele unterschiedliche Gegner vereinigt. Trotz der voranschreitenden Emanzipation und Befreiung der Frau scheint die Erwähnung des Antifeminismus wichtig zu sein, um die unterschiedlichen Strömungen und parallelen Entwicklungen zu verstehen.

1.3 Die bürgerliche Frau im 19. Jahrhundert

Während um 1900 die beginnende „Emanzipation der Frau, die Freud'sche Psychologie, den sportlichen Körperkult, die Verselbstständigung der Jugend“ (Zweig, 1948, S. 102) eine Annäherung der Geschlechter bewirkt, führt laut Regina Schnaps, die Etablierung der bürgerlichen Kleinfamilie im 19. Jahrhundert zu einer extremen Polarisierung der Geschlechter. Dies ist auf die Entwicklung der modernen Industriegesellschaft zurückzuführen, die eine Umgestaltung der Familienstruktur zur Folge hat und die Position der Frau schwächt. Durch die Aufspaltung in Betrieb und Haushalt, wird die Frau auf das Häusliche reduziert und nur mit dem emotionalen Bereich des Lebens assoziiert, während der Mann sich durch produktive Leistung in der männlich dominierten Außenwelt profiliert. Die Rolle der Hausfrau erfährt somit eine gesellschaftliche Entwertung, während sich das männliche Geschlecht in allen äußeren Bereichen des Lebens etabliert. Doch auch der familiäre Bereich untersteht zuallererst dem Mann, der den Haushalt kontrolliert und das Vermögen verwaltet. Die Frau besitzt keine Unterschriftsberechtigung und ist dem Ehemann rechtmäßig untergeordnet. Weiters darf sie keine öffentlichen Ausbildungsinstitutionen besuchen und ist, sofern sie keine private höhere Mädchenschule besucht, auch auf intellektueller Ebene benachteiligt. (Vgl. Schnaps, 1992, S. 120- 123.)

Sie muss sich durch Attribute wie „körperlicher Unversehrtheit, Entsagung persönlicher Entfaltungsmöglichkeit, Sparsamkeit und Bescheidenheit auch Mütterlichkeit und Sittenstrenge“ (Schnaps, 1992, S. 122) in der patriarchalen Struktur beweisen. Durch die zu Beginn angesprochene Polarisierung wird die Frau zunehmend in die Rolle der Hilflosen, Schwachen, Naiven und Passiven gedrängt, während sich der Mann in der Rolle des Verführers, Herzensbrechers üben darf (Vgl. Schnaps, 1992, S. 123). Dieser Zustand zeigt sich später besonders in der Beziehung von Genia Hofreiter und ihrem Ehemann wieder.

Zweig beschreibt auch die Mode des 19. Jahrhunderts als Signifikat des gesellschaftlichen Systems, das bis „zur Peinlichkeit [...] die Polarität der Geschlechter“ (Zweig, 1948, S. 109) betont. Männer tragen einen „langen Bart“, als „Attribut ihrer Männlichkeit“ (Zweig, 1948, S. 109), einen „hohen steifen Kragen“, der „jede lockere Bewegung unmöglich macht“, schwarze „schweifwedelnde Bratenröcke [...] und Zylinderhüte“ (Zweig, 1948, S. 107) während die Dame

„in der Mitte des Körpers wie eine Wespe abgeschnürt durch ein Korsett aus hartem Fischbein, den Unterkörper wiederum weit aufgebauscht zu einer riesigen Glocke, den Hals hoch verschlossen bis an das Kinn, die Füße bedeckt bis hart an die Zehen, das Haar mit unzähligen Löckchen und Schnecken und Flechten aufgetürmt unter einem majestätisch schwankenden Hutungetüm, die Hände selbst im heißesten Sommer in Handschuhe gestülpt“ als „ein unseliges Wesen von bedauernswerter Hilflosigkeit“ (Zweig, 1948, S. 107)

betrachtet werden kann. Schon allein durch die Beschreibung der modischen Erscheinungen– natürlich kann man in diesem Kommentar Zweigs künstlerische Ausschmückung nicht ignorieren- wird die rigide moralische Wertvorstellung sichtbar, in der die bürgerliche Frau verortet ist.

„Auf den ersten Blick wird man gewahr, daß eine Frau, einmal in eine solche Toilette verpanzert wie ein Ritter in seine Rüstung nicht mehr frei, schwunghaft und grazil sich bewegen konnte, daß jede Bewegung, jede Geste [...] künstlich, unnatürlich, widernatürlich sein musste.“ (Zweig, 1948, S. 107)

Diese affektierte Künstlichkeit ist prägend für das gesellschaftliche Bild des 19. Jahrhunderts, das „das Natürliche“ verstecken möchte und Sexualität grundsätzlich als etwas „anarchisches und darum störendes Element“ (Zweig, 1948, S. 103) betrachtet. Durch die „Moral des Verschweigens und Versteckens“ (Ebd., S. 106) und die penible „Angst vor allem Körperlichen und Natürlichen“ (Ebd., S. 111) verstärkt sich jedoch die „innere Spannung zwischen den Polen, die Erotik“ (Ebd., S. 109) und führt nicht nur zur Polarisierung der Geschlechter, sondern auch zu einer unüberbrückbaren Kluft zwischen Innerlichem und Äußerlichem.

Somit ist auch und besonders stark die bürgerliche Frau durch ihre doppelten Wahrnehmung gekennzeichnet, die sich einerseits ihrer sozialen Ordnung zu fügen hat, andererseits als erotisch- sexuelles Objekt des Mannes fungieren soll, wie es Ulrike Weinhold in ihrer Arbeit *Die Renaissancefrau des Fin de siècle* (1984) beschreibt:

„Die Frau hatte den unauflösbaren Widerspruch in sich auszutragen erotisch sein zu sollen, ohne es sein zu dürfen und zu können.“ (Weinhold, 1984, S. 248)

Die bürgerliche Frau ist somit in ihrem Dilemma gefangen, einerseits die gesellschaftlichen Pflichten der Treue, Tugendhaftigkeit, Bescheidenheit, etc. zu verkörpern, andererseits ihrem Mann als sexuelles Objekt zu dienen. Da sie aber im Laufe des 19. Jahrhunderts sukzessive vertrieben wird aus dem „geschichts und zivilisationsbildenden Prozess. [...] Abgeschnitten von den Möglichkeiten einer geistigen, emotionalen und sexuellen Selbsterfahrung konnte sie sich nicht zu einer eigenen Individualität entwickeln, blieb sich selbst unbekannt und unwirklich.“ (Weinhold, 1984, S. 247) Sie ist sich ihrer „sexuellen- sensuellen Selbstverwirklichung“ nicht bewusst und kann somit nur als bloße Projektionsfläche männlicher Phantasien gesehen werden. Kontinuierlich wird sie in der zeitgeschichtlichen

Literatur in ein Kunstprodukt verwandelt, das a priori das Artefakt bezeichnet. In dieser determinierten Perspektive der Frau beginnt sie sich selbst, ihr produziertes Bild, zu imitieren, da sie keine eigene Innerlichkeit und Psyche besitzt. (Ebd., S. 244) Ob diese These auch in Anbetracht der Tragikomödie *Das weite Land* zutrifft, muss anhand der Textanalyse eruiert werden. Im Hinblick auf die begrenzte Ausdrucksmöglichkeit der Frau, scheint, laut Schnaps, die hysterische Verhaltensweise und die Flucht in die Krankheit der einzige Weg der Frau zu sein, ihren seelischen Zustand ausdrücken zu können (Vgl. Schnaps, 1992, S. 126). Diese These wird noch im Falle von Olga Waissnix genauer untersucht werden müssen.

Fasst man nun die wichtigsten gesellschaftlichen Merkmale der Gesellschaft zu Schnitzlers jungen Lebzeiten zusammen, ergeben sich folgenden Punkte:

1. Die Frau wird zunehmend aus dem Zivilisationsprozess vertrieben und ist von ihrem Ehemann in jeglicher Hinsicht abhängig (finanziell, monetär, rechtlich).
2. Sie muss sich durch bestimmte Tugenden definieren um gesellschaftlich anerkannt zu sein, soll aber gleichzeitig dem Mann als sexuelles Objekt der Begierde dienen.
3. All ihrer Rechte beraubt, ist es ihr jedoch nicht möglich eine eigene Individualität zu entwickeln und kann somit dem männlichen Wunsch einer sexuellen Selbstverwirklichung nicht nachkommen.
4. Durch den wachsenden Wunsch der jüngeren Generationen nach „emotionaler-sensueller Selbstverwirklichung“ werden der Frau in der Literatur Attribute des Erotischen angedichtet, die mit der gesellschaftlichen Struktur nicht in Einklang zu bringen sind.

Somit ist nicht nur das weibliche, sondern auch das männliche Geschlecht in seiner paradoxalen Struktur gefangen, die beiden Seiten keine Möglichkeit der authentischen Selbstverwirklichung ermöglicht.

„Die Unhaltbarkeit der traditionellen moralistischen Werte und ihre Unvereinbarkeit mit den psychisch- sexuellen Bedürfnissen“ (Gutt, 1978, S. 22) kommt auch in einem Generationskonflikt zum Ausdruck, in dem die „moralisch- wissenschaftlichen Kultur des Liberalismus“ von der neuen Generation eines Arthurs Schnitzlers oder Sigmund Freuds durch „neue psychologische und soziologische Einsichten“ (Gutt, 1978, S. 21) in Frage gestellt wird. Dennoch muss festgehalten werden, dass sich vor allem in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts die rechtlichen Bestimmungen bezüglich der Bildungsmöglichkeiten

langsam ändern und längerfristig eine Umwälzung der Wertvorstellungen von Ehe und Frauenrechten mit sich bringen. Bei Schnaps und Weinhold finden diese Veränderungen keine Erwähnung, da sie womöglich zu der Zeit die gesellschaftliche Funktion der Frau noch nicht beeinflussen und dennoch ist es gerade im Hinblick auf das Drama *Das weite Land*, das 1911 (Vgl. Schnitzler, 2009, S. 145) uraufgeführt wird, wichtig, die Entwicklungen der Bildungs- und Berufsmöglichkeiten der Frau hin zum 20. Jahrhundert zu beschreiben und besonders auf den Status der Schauspielerin einzugehen, um später ein präzises Bild von Frau Anna Meinhold Aigner zu ermöglichen.

1.3.1 Bildungs- und Berufsmöglichkeiten der Frauen

Die Bildungsabsicht für Frauen im 18. und 19. Jahrhundert ist von dem Leitbild der dienenden, arbeitenden Frau als Hausfrau, Gattin und Mutter bestimmt (Vgl. Becker-Cantarino, 1987, S. 169) und dennoch existieren schon vor 1870 einige Klosterschulen, die vor allem Töchtern von Offizieren und Staatsbeamten eine bessere Bildung ermöglichen sollen, aber auch vereinzelte Mädchenschulen, meist von Frauenvereinen gegründet, die Mädchen eine besser Ausbildung bieten. Rechtlich gesehen dürfen Frauen in Österreich schon seit 1872 zur Matura antreten, wobei es bis 1895 genau 25 Frauen gibt, die von diesem Gesetz profitieren. Ab 1897 ist es weilers Frauen mit Matura gestattet philosophische Fakultäten zu besuchen und wird 1900 auch auf das Studium der Medizin erweitert. (Vgl. Helleis, 2005, S. 25-27) Die oben beschriebenen Fakten diskreditieren allerdings nicht die im letzten Kapitel erwähnten gesellschaftlichen Fakten, die trotz rechtlicher Verbesserung der Frau hin zum 20. Jahrhundert herrschen und das patriarchale System der Unterdrückung weiterführen.

Helleis beschreibt in ihrer Dissertation *Faszination Schauspielerin. Historische Entwicklung und das in Bühnendramen und Hollywood- Filmen vermittelte Bild dieses Berufs* einleuchtend die Schwierigkeit einer grundsätzlichen Formulierung der beruflichen und gesellschaftlichen Situation der Frau, die abhängig von sozialer Zugehörigkeit vollkommen variiert und sich im Laufe des Jahrhunderts drastisch ändert. Allgemein sei jedoch von einem steten Abhängigkeitsverhältnis gegenüber dem Mann die Rede, sei es die bürgerliche Frau, die ihrem Vater und später Ehemann untersteht, oder das Dienstmädchen, das ihrem Herren Gehorsam leisten muss und bis ins 20. Jahrhundert fast selbstverständlich sexuelle Gefälligkeiten zu leisten hat. (Vgl. Helleis, 2005, S. 27-30)

Im Fall der bürgerlichen Frau, ist die rechtliche Situation ab 1811 im „Allgemeinen bürgerlichen Gesetzbuch“ festgelegt, in dem sowohl „die Unmündigkeit von Frauen in juristischen und finanziellen Belangen“ als auch die „Ausgrenzung aus der Öffentlichkeit“, (Kretschmer, 1997, S. 28-29) notiert ist. Sie ist zum Beischlaf, zur Haushaltsführung, Kinderbetreuung und Mitarbeit am Erwerb des Mannes verpflichtet und genießt lediglich das passive Recht auf freie und gleiche Untertanenschaft. (Vgl. Ebd., S. 28-29) Grundsätzlich wird die Erwerbstätigkeit bürgerlicher Frauen abgelehnt, da sie einerseits die Ernährerrolle des Familienoberhauptes gefährde und andererseits eine grundsätzliche Konkurrenz am Arbeitsmarkt darstelle. Außerdem würden berufstätige Frauen, die alleine auf die Straße gehen um zu ihrem Arbeitsplatz zu gelangen, ihren Ruf gefährden, und gelten deshalb als besonders prostitutionsanfällig. Daher hatten vor allem Frauen aus der Arbeiterschicht wie Näherinnen, Verkäuferinnen, Dienstmädchen, etc. mit solchen Vorurteilen zu kämpfen. Die grundsätzliche Einbindung der Frau ins Erwerbsleben resultiert zum einen aus dem Bestreben der Frauen selbst nach mehr Unabhängigkeit und lässt sich zum anderen aus dem existierenden Frauenüberschuss von 3% (1890) erklären, durch den nicht jede Frau von einem Ehemann versorgt werden kann und sie automatisch gezwungen ist, sich ihren Lebensunterhalt selbst zu erarbeiten. (Vgl. Kretschmer, 1997, S. 30-31)

Außerdem erwächst Mitte des 19. Jahrhunderts auf Grund des verschärften Konkurrenzdruckes eine lohnabhängige Mittelschicht, womit die neue Berufssparte der Angestellten entsteht, deren Zahl durch die Erfindung der Schreibmaschine bis ins Jahr 1910, auf 130.000 wächst. Diese Frauen arbeiten, da sie entweder von ihrer Familie finanziell nicht ausreichend versorgt werden oder ihren Mann unterstützen müssen. Da es keinerlei Absicherungen wie Witwen- oder Waisenpension gibt, bleibt vielen Frauen einfach keine andere Möglichkeit. Ab 1866 setzt sich der „Wiener Frauenerwerbsverein“ für die Erwerbsmöglichkeit bürgerlicher Frauen ein und strebt damit die Einführung von sozialen Berufen, wie Erzieherin, Lehrerin, Krankenpflegerin an. Ist bis zur sogenannten Gründerzeit zwischen 1867 und 1873, die Frau im Falle einer Eheschließung verpflichtet ihren Beruf aufzugeben, lockern sich die Gesetze, so dass 1890 rund 42 % aller Berufstätigen weiblichen Geschlechts sind. (Vgl. Kretschmer, 1997, S. 31-34)

Wie bereits erwähnt, müssen Dienstmädchen bis weit ins 20. Jahrhundert nicht nur harte körperliche Leistung erbringen, sondern werden automatisch für sexuelle Dienste an ihren Arbeitsgebern missbraucht. Die Bezeichnung Diensthilfe fungiert dabei als Überbegriff für

Tätigkeiten von Köchinnen, Kindermädchen, Wäscherinnen, etc. und bietet im Fall der Hausindustrie eine billige Arbeitskraft, die unter schlechtesten Bedingungen zu arbeiten hat. Mädchen aus Arbeiterfamilien können oft noch ein Handwerk erlernen und ergreifen Berufe wie Schneiderin, Hutmacherin, Wäscherin, etc, wobei auch diese Tätigkeiten harte körperliche Arbeit mit sich bringen und kaum ertragreich sind. Ein konkretes Beispiel für so ein Frauenschicksal stellt eine gewisse Jeannette dar, die Schnitzler im Jahre 1887 kennenlernt. Sie ist Kunststickerin und lebt immer am Rand des Existenzminimums. In seiner Autobiographie findet sich folgender Kommentar über ihre gesundheitliche Verfassung:

„In Sehnsucht und Erregung erwartete ich allmorgendlich ihre Briefe, in denen sie mir außer ihrer Liebe und Treue viel von allerlei körperlichen Leiden, wie Herzklopfen, Kopfschmerzen, Blutsputten, Zahnweh, Rotlauf [...] zu erzählen wußte.“ (Schnitzler, 1968, S. 292)

Der persönlicher Erfahrungsbericht der beschriebenen Schmerzen und Leiden kann hier symptomatisch für eine ganze Arbeiterinnenschicht gesehen werden.

Auch die Gouvernante hat mit sexuellen Übergriffen, Vorurteilen und Benachteiligungen zu kämpfen, da sie als sexuelles Objekt im Haushalt gesehen wird. So erwähnt Karl Kraus in seinem Aufsatz „Die Hetzjagd auf das Weib“ eine Zeitungsanzeige, in der „eine wirklich häßliche, aber erfahrene und tüchtige Gouvernante zur Beaufsichtigung und Erziehung von drei Mädchen, deren ältestes 16 Jahre alt ist“ gesucht wird, wobei „brillante Konversationsgabe, liebenswürdige Manieren und körperliche Schönheit nicht gewünscht [sind], da der Vater viel zu Hause ist und außerdem erwachsene Söhne vorhanden sind.“ (Kraus, 2004) Diese Anzeige impliziert die Annahme, dass die Schönheit einer Erzieherin automatisch zu einer sexuellen Beziehung zwischen Hausherr oder Söhnen der Familie und der Angestellten führen würde und bestätigt die selbstverständliche Erotisierung der Frau.

Die Frau fungiert immer auch als Sexualobjekt und muss sich dem Willen des Arbeitgebers unterordnen. Kraus spricht von der „Sexualheuchelei der Gesellschaftsordnungen“, der „Männermoral der Generationen bis ans Ende der Welt“ und kritisiert, dass die Frau nur darf, „was der Mann will, aber nur, wenn sie es selbst nicht will.“ (Kraus, 1904, S. 10-12) Trotz dem Anstieg erwerbstätiger Frauen und der Etablierung einer Mittelschicht bleiben weibliche Angestellte bis ins 20. Jahrhundert Lust- und Sexualobjekte der Arbeitgeber und werden grundsätzlich schlechter als Männer bezahlt. (Vgl. Kretschmer, 1997, S. 32)

An und für sich hätte eine Abhandlung der rechtlichen und gesellschaftlichen Situation der bürgerlichen Frau gereicht, da fast alle weiblichen Figuren der Tragikomödie *Das weite Land* dort verortet sind. Allerdings erfordert die Figur der Anna Meinhold- Aigner eine gründliche

Kenntniss des Berufsstandes der Schauspielerin, der sich wiederum nur durch das Verständnis anderer weiblicher Berufsmöglichkeiten ableiten lässt. Erst durch den Vergleich der Arbeitsbedingungen und des gesellschaftlichen Status von Dienstmädchen, Gouvernanten, etc. zur Schauspielerinnen, werden, laut Helleis, die Vor- und Nachteile des Künstlerberufs ersichtlich. (Vgl. Helleis, 2005, S. 27-43)

1.3.2 Die Schauspielerin

Hinsichtlich dieser oft desaströsen Arbeitsbedingungen der weiblichen Angestellten, erscheint die Tätigkeit der Schauspielerin in ein positives Licht zu rücken. Helleis zitiert hierfür Tracy C. Davis mit einer sehr passenden Stelle:

„Rosy- eyed recruits from every class also realized that though an actress could experience as much drudgery as any domestic servant, as many insecurity and abuse as any teacher [...] the actress alone enjoyed an element of excitement and an unequalled degree of personal and sexual freedom in the practice of her trade.“ (Davis, 1991, S. 18)

Trotz der gleichen sexuellen Übergriffe und Belästigungen hebt sich die Schauspielerin von anderen Berufen ab, da ihr diese Tätigkeit eine freiere sexuelle Entfaltung sowie Selbstverwirklichung ermöglicht. Einen spannenden Gedanken entwickelt Helleis in ihrer Dissertation, in der sie die Rolle der Prostituierten und der Schauspielerin vergleicht. Hierbei beanspruchen beide Berufe den „Widerspruch zu den patriarchalischen Normen und Vorstellungen, wie eine Frau zu sein hatte“ (Helleis, 2005, S. 37) für sich und stellen durch ihre eigene Bestimmung von Leben und Körper eine Bedrohung für die bürgerliche Frau dar. Weiters entstammen weder Schauspielerinnen noch Prostituierte bürgerlichen Kreisen ab und benötigen keine weitere Berufsausbildung für ihre Tätigkeit, wobei ein gewisses Talent an Tanzen, Singen, Körperbeherrschung und Sprache der Schauspielerin durchaus von Nutzen sein kann. (Vgl. Helleis, 2005, S. 41) Tatsächlich differenziert das Anforderungsprofil zwischen männlichen und weiblichen Darstellern enorm, da sich Frauen in erster Linie durch ihre „Schönheit, Jugendlichkeit und Weiblichkeit“ (Kretschmer, 1997, S. 65) auszeichnen müssen, während bei Männern kein bestimmtes Aussehen gefordert war. Der Vergleich zwischen der Schauspielerin und der Prostituierten mag zwar auf Grund der Selbstbestimmung und freieren sexuellen Ausübung stimmen, weist aber auch auf die gesellschaftliche Diskreditierung hin. Nicht umsonst bezeichnet Zweig die Position der Schauspielerinnen als „halb außerhalb, halb innerhalb der Gesellschaft“ (Zweig, 1948, S. 122) und wird später auch anhand der Frau Meinhold- Aigner zu untersuchen sein.

Grundsätzlich kann die Darstellerin als etwas „geradezu Antibürgerliches“ gesehen werden, da sie gegen das „Ideal des bescheidenen, häuslichen weiblichen Wirkens“ verstößt (Kretschmer, 1997, S. 37). Somit wird klar, dass die Schauspielerin ein absolut entgegengesetzliches Rollenbild zur bürgerlichen Frau einnimmt, was auch in dem Dialog zwischen Frau Meinhold und Genia Hofreiter nur allzu deutlich wird.

Um aber die Faszination vieler junger Mädchen bezüglich des Schauspielberufs wirklich zu verstehen, muss hier auf den extrem hohen Wert der Kultur und insbesondere des Theaters in Wien um 1900 verwiesen werden. „In kaum einer Stadt Europas war nun der Drang zum Kulturellen so leidenschaftlich wie in Wien“ schreibt Zweig.

„Gerade weil die Monarchie [...] weder politisch ambitioniert noch in seinen militärischen Aktionen besonders erfolgreich gewesen, hatte sich der heimatliche Stolz am stärksten dem Wunsch einer künstlerischen Vorherrschaft zugewandt.“ (Zweig, 1948, S. 31)

Weiters formuliert er:

„Nicht das Militärische, nicht das Politische [...] der erste Blick des Wiener Durchschnittsbürgers in die Zeitung galt [...] dem Repertoire des Theater ...“ (Zweig, 1948, S. 31)

Theater ist somit nicht nur für die höhere Gesellschaft Wiens von großer Wichtigkeit, denn auch das arbeitende Volk verehrt die Stars des Burgtheaters und weiß, dank Klatschpresse, über sie Bescheid. Zweig bezeichnet die berühmtesten Schauspieler und Schauspielerinnen sogar als „Kollektivbesitz“ (Zweig, 1948, S. 36) der Stadt Wien, wodurch einerseits die extreme Anerkennung und Verehrung, andererseits die vollkommene Vereinnahmung der Öffentlichkeit deutlich wird. Den Stars wird auf Grund ihrer exponierten Tätigkeit, die sich „abseits jeglicher gesellschaftlicher Normen“ (Kretschmer, 1997, S. 160) befindet, kein Anrecht auf Privatleben gegönnt und sie müssen auch mit Vorurteilen kämpfen, da man ihnen zum Beispiel nachsagt, dass sie die gespielten Rollen auch im Privatleben verinnerlicht haben.

Doris Maria Kretschmer widmet sich in ihrer Diplomarbeit *Die soziale Stellung der Schauspielerin im Wiener Theater des 19. Jahrhunderts* den Lebensbedingungen und Rechten der Schauspielerin und betont, dass bis zur zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts Künstler keinerlei rechtlichen Schutz genießen und den Theaterdirektoren gnadenlos ausgeliefert sind. Diese können je nach Belieben eine Kündigung aussprechen, den Schauspieler bei Nichterscheinen „von der Polizei auf die Bühne bringen lassen“ (Kretschmer, 1997, S. 47), im Falle einer Krankheit hinauswerfen und die Gagen frei bestimmen. Sollte der Darsteller oder die Darstellerin ihre Rolle nicht anständig gelernt haben, droht sogar eine Arreststrafe, wie sie am Beispiel der Schauspielerin Vohs 1808 wegen mangelnder Rolleneinstudierung

angewendet wurde. Auch Johann Nestroy muss einige Male auf Grund „Unerlaubtem Extemporieren im Gefängnis“ (Ebd., S. 48) sitzen. Die rechtliche Benachteiligung gilt also sowohl für männliche als auch für weibliche Künstler und ist ziemlich extrem.

Die allgemeine berufliche Gleichberechtigung der männlichen und weiblichen Schauspielern, wie sie sonst in keiner Berufssparte zu finden ist, mag aus der Tatsache resultieren, dass viele Autoren von einem natürlichen schauspielerischen Talent der Frau sprechen, da sie durch „Eigenschaften wie Einfühlungsvermögen, die Fähigkeit zu Verstellung und Lüge“ (Kretschmer, 1997, S. 38) nur allzu passend erscheint. Somit wird das natürliche Schauspielertalent mit Hilfe des herrschenden Rollenbildes der Frau im 19. Jahrhundert legitimiert:

„Man hat die Frau die geborene Schauspielerin genannt, und mit recht. Die Eigenart der weiblichen Psyche und des Weibcharakters prädestiniert sie geradezu zum Bühnenberuf, in dem sie, wie in wenigen andern, den vollen Ausruck ihrer Persönlichkeit findet. Die weibliche Freude am Putz, am Schmuck und an der Pflege des Körpers, die Neigung sich mitzuteilen und dann wieder die wirklichen Empfindungen unter einer täuschenden Maske zu verbergen, in überströmenden Zärtlichkeitsgefühlen zu beglücken oder durch kalte Abweisung auf die Folter zu spannen [...] kurz alls Künste der Verstellung und der Koketterie zu üben; [...] das alles sind Wesenseigenschaften und Begabungen, die nicht nur im bunten wechselfpiel des Leben, sondern auch auf den Brettern sich bewähren.“ (Stümcke, 1905, S. 52)

Heinrich Stümckes Zitat bestätigt die Verbindung zwischen gesellschaftlichen Stigmata und Vorurteilen gegen Schauspielerinnen. Festzuhalten ist, dass in dieser Berufssparte jedoch nicht nur weibliche, sondern auch männliche Berufstätige lange Zeit keinen rechtlichen Schutz besitzen und somit von einer gewissen Gleichberechtigung die Rede sein kann.

Erst 1871 wird die „erste wissenschaftliche, künstlerische und moralische Schutzorganisation der Bühnenkünstler“ namens „Deutsche Bühnengenossenschaft“ gegründet, die durch Festlegung von Tarifverträgen, „Mindestgagen, Konventionalstrafen, etc.“ SchauspielerInnen rechtlichen Schutz und eine allgemeine soziale „Hebung dieser Berufsgruppe“ ermöglichen (Ebd, S. 50). Der entsprechende „Verein Deutscher Bühnenmitglieder Österreichs“ (Ebd., 50) entsteht in den 90- er Jahren, doch das tatsächliche „Schauspielergesetz“, das die Rechte der KünstlerInnen per Gesetz schützt, wird erst 1922 eingeführt. Ein Vorkämpfer dieses Gesetzesentwurfs ist Max Burckhardt, der in seinem Buch *Das Recht der Schauspieler* die Missstände ausformuliert und sogar folgendes schreibt:

„sozialpolitisch ist der Schauspielproletarier schlechter daran als der Arbeitsproletarier, denn [...] wir haben keine staatlichen Theatergesetzgebung, und was sich eigentlich so nennt, ist vorn Feuer- und Sicherheitspolizei- und hinten Zensur.“ (Burckhard, 1896, S. 44)

Er kritisiert somit die scharfe Zensur und die rechtliche Ausbeutung der DarstellerInnen, die sogar weniger Rechte als die Arbeiterklasse genießen.

Tatsächlich leben die meisten Schauspieler ständig am Existenzminimum, wobei dieses Elend vor allem weibliche Darstellerinnen betrifft, da diese sich, im Gegensatz zu ihren männlichen Partnern, Kostüme und sämtliches Zubehör selber kaufen müssen. Dieser Fakt stellt gerade für junge Mädchen ein großes Problem dar, da sie schon vor Beginn ihres Engagements ihre Kollektion präsentieren müssen und sich schlussendlich diejenige, mit der größten Auswahl durchsetzen kann. Die Schauspielerin hält im 19. Jahrhundert eine Art modische Vorbildfunktion inne und muss darin absolut führend sein, um gänzlich anerkannt zu werden. Doch nicht nur die Kostüme kosten Geld, sondern auch die Reisen und Agenten tragen dazu bei, dass am Ende der Saison sehr wenig bis gar nichts übrigbleibt. Den Direktoren sind diese Umstände durchaus bewusst und begrüßen es daher, wenn sich weibliche Mitglieder des Ensembles ihre Kostüme durch reiche Liebhaber finanzieren. (Kretschmer, 1997, S. 87-94) Somit werden die jungen Schauspielerinnen automatisch dazu genötigt Liebschaften mit reichen, wohlhabenden Männern einzugehen, wodurch sich der erhoffte Grad an Freiheit und Selbstverwirklichung rasch relativiert.

Im Falle einer Heirat ist die Bühnendarstellerin verpflichtet mindestens vierzehn Tage im voraus ihre Absicht bekannt zu geben und zieht in der Regel eine Kündigung von Seiten der Bühnenleitung mit sich. Zum einen wird darauf spekuliert, dass die Künstlerin sowieso in Kürze schwanger werden würde und zum andern sollte die Akteurin durch ihre freie Verfügbarkeit männliches Publikum anlocken. (Kretschmer, 1997, S. 99) Es wird deutlich, dass die Schauspielerin grundsätzlich als sexuelles Objekt dient und diese Anforderungen auch zu erfüllen hat. Meistens entspricht es auch nicht dem Wunsche des Ehemannes, dass seine Frau weiterhin am Theater ist:

„Und doch wird es viele Männer geben, die zwar keinen Anstand daran nehmen, daß ihre Erwählte Schauspielerin war, die aber nicht wollen, daß ihre Frau eine ist.“ (Burckhard, 1896, S. 102)

Während es im 18. Jahrhundert noch als verpönt gilt eine Bühnendarstellerin zu heiraten, wird dies im folgenden Jahrhundert durchaus üblich und führt zum gesellschaftlichen Aufstieg der Frau. (Vgl. Ebd., S. 104) Auch in Bezug auf Frau Meinhold- Aigner und ihrer Ehe mit dem ehemaligen „Präsidenten des Touristenklub[s]“ und jetzigem „Abgeordneten“ kann ein solcher Aufstieg vermutet werden. (Schnitzler, 2009, S. 23)

Im Bezug auf Frau Meinhold- Aigners Analyse muss auch noch die Position der *alten Schauspielerin* näher beschrieben werden, die tatsächlich eine schwierige ist. Nur wenigen gelingt der Wechsel in das Fach der Charakterdarstellerin, in der nicht mehr ausschließlich auf Aussehen und anmutiges Auftreten Wert gelegt wird, sondern auch eine gewisse Charakterdarstellung abverlangt wird. Es muss darauf hingewiesen werden, dass die „Frau auf der Bühne mit etwa 25, 30 Jahren bereits als alt“ (Kretschmer, 1997, S. 166) gilt und spätestens zu diesem Zeitpunkt den Fachwechsel vollzogen haben muss, um sich weiterhin im Theater durchzusetzen. Im Falle von Frau Meinhold- Aigner scheint der Wechsel gelungen zu sein, da anhand des Textes abzulesen ist, dass sie noch immer am Theater zu sehen ist. Es erscheint weiters noch wichtig zu erwähnen, dass zu dieser Zeit nur Schauspielerinnen gestattet ist, den „Mädchennamen, unter dem sie bekannt waren, gleichsam als Künstlernamen vor oder nach dem Namen ihres Ehemannes als Doppelnamen“ (*Stichworte zu Themen und Figuren* in: Schnitzler, Das weite Land, 2009, S. 147) weiterzuführen, wodurch erneut ihre Sonderstellung betont wird.

Die Schauspielerin des 19. Jahrhunderts hat also an allen Fronten zu kämpfen. Die Gesellschaft dichtet ihr eine enorme Sexualität und eine Verinnerlichung der Rollen an, die Theaterdirektoren besitzen meist uneingeschränkte Macht über sie und die bürgerliche Frau betrachtet sie meistens als absolutes Feindbild. Die Position der Darstellerinnen ist also mit vielen negativen Tatsachen konnotiert und beweist, dass ein Leben als Künstlerin viel Mut, Engagement und Entbehrung voraussetzt. Diese Faktoren dienen als Verständnisgrundlage für die Analyse der Frau Anna Meinhold- Aigner.

2 Schnitzler und seine weibliche Umwelt

Grundsätzlich birgt es immer eine Gefahr in sich, Parallelen von echten Persönlichkeiten und fiktiven Figuren nachvollziehen zu wollen, da diese Form der Interpretation rasch ins Banale verfallen kann und den eigentlichen Wert des Dramas reduziert. Dennoch dient die Außenwelt Kunstschaffenden stets als Inspiration, wobei konkrete Menschen als Rohmaterial dienen können. In seiner Autobiographie *Jugend in Wien* (1968) verweist Schnitzler selbst auf diese Verbindung, wie folgenden Ausschnitten zu entnehmen ist:

„Das Nachbild Nellys schwebt unter dem Namen Judith durch eines meiner Dramen [...]“ (Schnitzler, 1968, S. 275)

oder:

„Das unerreichbare Idealbild Henry B. Altazzy, den ich später bei B. kennenlerne und der so das Urbild des Grafen im „Reigen“ wird“ (Schnitzler, 1968, S. 327)

Der Autor spricht selber von Urbildern, die natürlich „erhöht“, „verändert“, oder auch „stilisiert“ in seinen künstlerischen Werken verarbeitet werden. (Schnitzler, 1968, S. 272)

Dieser Hinweis dient der Legitimation des weiteren Kapitels, welches das Verhältnis Schnitzlers zu seinen Eltern, insbesondere der Mutter, aber auch zu seinem Kindermädchen und zu einer gewissen Olga Waissnix beleuchtet. Gerade die beiden Frauen liefern hervorragende Beispiele von Frauenschicksalen, welche die gesammelten Kommentare über das gesellschaftlichen Rollenbild der Frau bestätigen.

2.1 Luise Schnitzler

„Im ganzen war der Charakter unserer Beziehungen damals und noch viele Jahre hindurch eher als herzlich, denn als innig zu bezeichnen, was überhaupt auf die in unserer Häuslichkeit herrschende seelische Grundstimmung zutreffen dürfte. Bei aller Zärtlichkeit [...] war mein Vater nach Anlage, Beruf und Streben [...] doch so sehr von sich selbst erfüllt, ja auf sich angewiesen, und die Mutter in all ihrer hausfraulichen Tüchtigkeit und Übergeschäftigkeit hatte sich seiner Art und seinen Interessen so völlig und bis zum Selbstentäußerung angepasst, dass sie beide an der inneren Entwicklung ihrer Kinder viel weniger Anteil zu nehmen vermochten und dieser Entwicklung vor allem viel weniger echtes und befruchtendes Verständnis entgegengebracht, als sie sich jemals einzugestehen auch nur fähig gewesen wären.“ (Schnitzler, 1968, S. 44)

Zum einen wird in diesem Zitat das distanzierte Verhältnis zwischen Kind und Eltern angesprochen, zum anderen beschreibt es auch die Beziehung der beiden Elternteile zueinander. Der Ehefrau und Mutter Luise kommt die Rolle der Hausfrau zu, die nur eine Aufgabe zu erfüllen hat: ihrem Mann zu dienen und die häuslichen Pflichten zu erfüllen. Die bezeichnete „Selbstentäußerung“ der Mutter interpretiert Scheible in seinem Werk *Arthur Schnitzler* (1976) als „die völlige Identifizierung der eigenen Interessen mit denen des Ehemanns“. Er spricht von dem „Verlust der Identität der Frau in der patriarchalisch geordneten Welt“, dem auch Schnitzlers Mutter zum Opfer fällt. (Ebd., S. 13) Diese Annahme bestätigt sich auch in der Tatsache, dass Schnitzler seine Mutter in seinen Aufzeichnungen kaum erwähnt, während er alle anderen Familienmitglieder detailliert beschreibt. Die Selbstauflösung und der Verlust der individuellen Identität scheint bei Luise Schnitzler so stark entwickelt zu sein, dass Schnitzler mit dem Abhandeln seines Vaters die Mutter ebenfalls inkludiert zu haben meint. Es gibt keine Aufzeichnungen, da nichts zu schreiben ist. Ein weiterer Kommentar enthüllt die patriarchale Struktur der Familie, belegt erneut die passive Rolle der Mutter und übt gleichzeitig Kritik am Vater:

„So sehr war meines Vaters Sinn auf äußeren Glanz gestellt, so völlig hatte er der eigenen Jugend, des eigenen Lebenslaufs vergessen, daß er seine Tochter lieber einem ungeliebten, aber reichen Mann [...] gegeben hätte [...]. Meine Mutter, bei all ihrer Verständigkeit, hatte niemals eine andere Meinung als die ihres Gatten, und auch wir Brüder [...] hatten uns zumindest flau verhalten.“ (Schnitzler, 1968, S. 313)

Der junge Autor kritisiert hier seinen Vater, dem die gesellschaftliche Position und finanzielle Lage des Stiefsohnes wichtiger ist, als das Glück seiner Tochter und bestätigt, dass seine Mutter keinerlei Mitspracherecht oder Einfluss auf ihren Ehemann hat. Das Verhältnis der Schnitzler Eltern korrespondiert somit mit den moralischen und ethischen Wertvorstellungen des 19. Jahrhunderts, die allmählich von der jungen Generation eines Arthur Schnitzlers, Sigmund Freud, etc. in Frage gestellt werden. Obwohl Schnitzler diese sozialen Phänomene wahrnimmt und dem bürgerlich liberalistischen System kritisch gegenüber steht, löst er sich nicht ganz von seinen chauvinistischen Einstellungen, wie auch dem Briefverkehr zwischen ihm und Olga Waissnix zu entnehmen ist.

Bevor deren Verhältnis genauer beleuchtet wird, sei hier noch auf eine gewisse Bertha Lehmann verwiesen, die sich als Kinderfräulein Arthur Schnitzlers Erziehung annimmt. Durch sie entdeckt er Lessing, Schiller, Shakespeare aber auch die Form des Liebesromans und verdankt ihr somit seine ersten Einblicke in die Literatur. (Vgl. Scheible, 1976, S. 16) Schon alleine die Tatsache, dass die Gouvernante in seinen Tagbucheintragungen mehr Erwähnung findet, als seine eigene Mutter, lässt auf ein distanziertes Verhältnis zwischen Mutter und Sohn schließen.

2.2 *Olga Waissnix*

Olga Waissnix wird im Alter von 16 Jahren mit dem Reichenauer Gasthofbesitzer Carl Waissnix verheiratet und ist im jungen Alter von 22 Jahren bereits Mutter dreier Söhne. Schnitzler und sie begegnen sich zwar schon früher, lernen sich aber erst 1886 bei einem Kuraufenthalt in Meran richtig kennen und verlieben sich sogleich ineinander. Schnitzler ist bereits Doktor der Medizin und arbeitet als Assistenzarzt im Allgemeinen Krankenhaus und in der Poliklinik Wien, steht aber erst am Beginn seiner Laufbahn als Schriftsteller. (Marxer, 2001, S. 57) Es folgt eine abenteuerliche Liebe, die durch ständige Zornausbrüche ihres Mannes und den Drohungen ihres Vaters nur einige Monate später ein Ende findet. (Vgl. Schnitzler, 1968, S. 218- 240) Das Resultat dieser Begegnung ist jedoch eine lebenslange Brieffreundschaft, die von 1886 bis zu ihrem Tode im Jahre 1897 anhält. Trotz der Drohungen des erbosten Ehegatten, der 1890 Schnitzler auffordert „den brieflichen Kontakt so wie persönlichen Verkehr mit meiner Frau aufzugeben“, setzen sie die Korrespondenz fort. (Schnitzler & Waissnix, 1970, S. 211) Die Meraner Begegnung bleibt für Waissnix „das

schönste und vornehmste Erlebnis“ (Ebd., S. 315) ihres Lebens und für Schnitzler „Olga, das Abenteuer meines Lebens“ (Schnitzler, 1968, S. 322).

Hans Weigel beschreibt im Vorwort der gesammelten Briefe von Arthur Schnitzler und Olga Waissnix *Liebe, die starb vor der Zeit* (1970) ihren Briefverkehr als Ausschnitt „zur Kulturgeschichte der Monarchie vor der Jahrhundertwende, zur Krankengeschichte der Liebe, zur Naturgeschichte des schöpferischen Genies“ (Ebd., S. 11) und weist damit auf den unendlichen zeitgeschichtlichen und kulturellen Wert dieser Liaison hin. In Bezug auf diese Arbeit muss festgehalten werden, dass Olga Waissnix für Schnitzler viele Aspekte des Weiblichen darstellt: die unerreichbare Geliebte, die Muse, die Kritikerin und letztendlich die vertraute Freundin, die somit einen immensen Einfluss auf seine künstlerische Arbeit und seine Rezeption des weiblichen Geschlechts darstellt. Ihren wesentlichen Beitrag zur Wandlung einer „Künstlernatur“ zu einem Künstler beschreibt nicht nur Hartmut Scheible in seinem Werk (1976, S. 42), sondern auch Hans Weigel in seinem Vorwort: „Ohne sie wäre er vielleicht kein Schriftsteller und gewiss nicht dieser Schriftsteller geworden“ und bezeichnet den Briefwechsel der Beiden als „Erlebnismaterial“ für Schnitzlers Werke (Schnitzler & Waissnix, 1970, S. 12). Die Auseinandersetzung mit den Briefen ermöglicht somit einerseits einen Einblick in Schnitzlers Denken und Rezeption der Frau an sich, andererseits bietet diese Freundschaft ein Exempel einer bürgerlichen Frau des 19. Jahrhunderts, die in vieler Hinsicht ganz typisch für ihre Zeit ist. Den Briefen kann man entnehmen, dass sie sich in ihrer Rolle als Hausfrau und Mutter oft unterfordert fühlt und an Depressionen leidet, die stets von Selbstmordgedanken geleitet sind. Ihr letzter Brief endet mit folgenden Worten:

„Was mich betrifft, so pendle ich zwischen Selbstmordgedanken ernstester Art, zwischen einem Traum [...] und zwischen Mutlosigkeit so hin und her. Etwas muß geschehen, so kann's lange nicht mehr fortgehen. Leben Sie wol! Sie Liebster, bester von Allen!“ (Ebd., S. 331)

In ihren Briefen spiegelt sich oft Verzweiflung und ein großer Pessimismus wieder. Am 23.9.1886 schreibt sie zum Beispiel:

„Ich selbst weiß nur zu gut, daß vieles im Leben häßlich eingerichtet ist, und das, was man für das größte Glück hielt nichts als eine lange reihe [sic!] der Qualen bedeutet.“ (Ebd., S. 35)

und am 8.10. 1886 nur kurze Zeit später erneut:

„Jeder Mensch, und ware es der geliebteste bringt immer mehr Unglück als Glück.“ (Ebd., S. 38)

Hier wird ihre negative Lebenserfahrung und menschliche Enttäuschung nur allzu klar. Trotz ihrer unglücklichen Ehe und Reduktion auf eine Hausfrau und Mutter, sieht sie es als ihre Pflicht an, den zweifelnden Künstler in seinem Schaffen zu unterstützen und zu fordern:

„Ich glaube bestimmt, dass sie aus den ‚Anfängen‘ wie sie ihre bisherigen Werke zu nennen belieben, sehr bald heraus kommen werden“ (Ebd., S. 123)

und

„Ich Glaube an Sie und ihr Talent so fest wie Sie selbst“ (Ebd., S. 149)

Sie fungiert laut Scheible als „geduldige ZuhörerIn, die nicht müde wird im zuzusprechen und die vor allem weiß, was sie lobt“ (1976, S. 41). Gerade in diesen Jahren ist der Autor von vielen Konflikten und Unsicherheiten gekennzeichnet, da er sich einerseits der „Unlösbarkeit jenes Widerspruchs zwischen meinem Beruf und jenem andern Heiligen“ (Schnitzler & Waissnix, 1970, S. 145) bewusst ist und andererseits an seinem künstlerischen Können zweifelt:

„dann werde ich sentimental und fühle, daß ich ein bedeutender Kerl hätte werden können, wenn die Natur bei Verfassung meiner Wenigkeit nicht eine Kleinigkeit vergessen hätte: nemlich [sic!] das Genie.“ (Ebd., S. 77)

Doch Waissnix findet stets Wege ihn zu ermutigen und gibt ihm Kraft zu schreiben. Folgendes Zitat beweist aber auch, dass Schnitzler einen hohen Wert auf ihre Meinung legt:

„Also sie loben mich ‚Sie applaudiren‘ Sie sind angeregtes Publicum, liebenswürdiger Kritiker, süßer Kamerad! Ich verbeuge mich... Tief ergriffen. Mit fehlen die Worte... Es ist zu viel, zu viel!“ (Ebd., S. 161)

Nicht nur der Schriftsteller profitiert von ihren Zusprüchen, sondern auch Waissnix, die sich durch ihre Aufgabe „einige Stufen höher“ fühlt, da „ein Strahl des Dichterruhmes eines künftigen Goethe“ auch auf sie herabfällt (Ebd 1970, S. 71). Der Briefwechsel ermöglicht ihr also eine Art Flucht aus ihrem determinierten Leben, das reduziert ist auf die Rolle der Ehefrau und Mutter. Dank Olga Waissnix kann man konkret die Schattenseiten einer Existenz einer bürgerlichen Frau verfolgen.

Schnitzler selbst hält seine Aufzeichnungen über die Begegnung mit Olga Waissnix erst viele Jahre später in der Autobiographie *Jugend in Wien* (1968) fest. Ihr Tod wird in seinen Aufzeichnungen kaum erwähnt. Hans Weigel spricht im seinem Vorwort von einem „nicht fertig werden“ mit der Situation. (Vgl. Weigel in: Ebd., S. 11-12) Eine Beschreibung die bestätigt, dass Olga eine besondere Rolle in Schnitzlers Leben eingenommen hat, auch wenn die Korrespondenz der Beiden nicht immer von Harmonie bestimmt war. Am 17. Mai 1890 zum Beispiel verfasst Olga einen Brief, in dem sie die männliche Moral und die daraus resultierende seelischen Verkrüppelung der Frau kritisiert:

„Die Männer haben alle Annehmlichkeiten im verkehr mit Damen. [...] Wir dafür dürfen höchstens nachsichtig lächeln ...“ (Ebd S. 205)

Sei es die Tatsache, dass Schnitzler zu diesem Zeitpunkt mit seiner Freundin Marie Glümer beschäftigt ist, oder, dass „die kritische Einsicht in die patriarchalische Ordnung“ dem Künstler noch verwehrt ist, jedenfalls bleibt dieser Brief unbeantwortet (Scheible, 1976, S. 41). Hinsichtlich der drei unterschiedlichen Typen der Antifeministen, könnte Schnitzler somit als Künstlertyp festgehalten werden, da er die patriarchalische bürgerliche Sexualmoral durchaus zu überwinden versucht, sich dennoch nicht ganz von seiner Rolle trennen kann. Bezüglich dieses Zitats ist jedoch festzuhalten, dass sich Waissnix sehr wohl mit ihrer gesellschaftlichen und rechtlichen Position auseinandersetzt und das System, in dem sie lebt, kritisiert.

Laut Hans Weigel ist sie „gewiss das Urbild der Dame Gabriel in Anatol“ (Weigel in: (Schnitzler & Waissnix, 1970, S. 14) aber auch mit der Figur der Genia Hofreiter verwandt und ermöglicht das „Wesen der Dame aus der ‚Schnitzlerzeit‘“ (Ebd. S. 14-15) zu erfassen. Inwiefern in der Tat biographische oder charakterliche Elemente in der Figur der Genia Hofreiter oder auch in anderen weiblichen Figuren des Dramas *Das weite Land* zu entdecken sind, bleibt dem zweiten Teil der Arbeit vorbehalten.

Betrachtet man nun Olga Waissnix als Beispiel einer typisch bürgerlichen Frau des 19. Jahrhunderts, muss Schnaps Formulierung der „Intellektualität“ (Schnaps, 1992, S. 122) in Frage gestellt werden, da sich Waissnix in ihren Briefen durchaus als fleißige Theaterbesucherin und Leserin zu bekennen gibt und ihre Sprachkenntnisse dank Nachhilfestunden zu vertiefen versucht. Insofern ist der Begriff „Intellektualität“ etwas unpassend gewählt, nichtsdestotrotz führt die Reduktion auf das Häusliche tatsächlich zu einer tiefgreifenden Benachteiligung für die Frau. Auch Hans Weigel thematisiert Waissnix fehlende Bildung:

„Allen schöngeistigen Ambitionen zum trotz ist sie jedoch nur halbgebildet und macht heillose orthographische und grammatikalische Fehler, die wir bei Anatols Gabriele und Frau Genia Hofreiter nie vermutet hätten. (Schnitzler & Waissnix, 1970, S. 15)

Ein spannender Kommentar hinsichtlich der Aufdeckung des Bildungsgrades von Waissnix, der anscheinend trotz guter Erziehung vernachlässigt wurde. Vergleicht man nun die beschriebenen Merkmale der bürgerlichen Frau mit den überlieferten biographischen und persönlichen Informationen von Waissnix, bestätigt sich das herrschende Frauenbild in all ihrer Komplexität. In diesem Sinne wird die Frau, reduziert auf das Häusliche, tatsächlich aus dem geschichts- und zivilisationsbildenden Prozess vertrieben und ihrer geistigen, emotionalen und sexuellen Selbsterfahrung beraubt. Obwohl Olga Waissnix offensichtlich

bemüht ist das patriarchale System zu kritisieren und sich durch Theaterbesuche und Sprachstunden weiterzubilden, bleibt ihr eine Entfaltung der Persönlichkeit auf Grund ihrer gesellschaftlichen Position verwehrt.

Olga wird sehr jung verheiratet und muss sich nicht nur ihrem Mann, sondern auch ihrem Vater verantworten. Schnitzler schreibt in seinen Notizen *Jugend in Wien*, dass Carl Waissnix „in solchen ehelichen Zwistigkeiten“ gerne den „gestrenge[n] Mann“, Olgas Vater zu sich ruft, der einen „furchtbaren Skandal“ macht, wobei der Gatte droht „die Frau aus dem Haus zu jagen“ (Schnitzler, 1968, S. 234), während der Vater seiner Tochter zu verstehen gibt, dass sie in ihrem Elternhaus nicht mehr willkommen sei. Diese Bemerkung entsteht in der Zeit von April 1886 und August 1887, also kurz nach der Begegnung in Meran, in der Schnitzler Olga noch einige Male im Thalerhof besucht und seine Aufwartungen macht. Das Verhältnis bleibt nicht lange geheim, denn schon bald wissen nicht nur Vertraute und Freunde, sondern auch ihr Ehemann Bescheid. Hier wird die absolute Machtlosigkeit der Frau deutlich, die von der Obhut des Vaters in die Obhut des Ehemannes übergeben wird und keine Mitsprache hat, da sie finanziell und rechtlich absolut abhängig ist. Nur einige Tage nach diesem internen Skandal, nimmt Olga Morphinum und versucht Selbstmord zu begehen, der „nun ernst gemeint gewesen war oder nicht“ (Schnitzler, 1968, S. 235) einen verzweiferten Hilfeschrei darstellt. Grundsätzlich kann man ihren Briefen entnehmen, dass sie oft krank und nervlich sehr labil ist. „Ich bin Sehr krank. Von den vielen Aufregungen habe ich einen nervösen Magencatarrh, liege seit 8 Tagen und meine Nerven sind caputt.“ (Schnitzler & Waissnix, 1970, S. 258) Dies bestätigt Regine Schnaps Annahme, dass Krankheit und Schwäche die einzigen Ausdrucksmöglichkeiten der bürgerlichen Frau darstellen, ihre innere Befindlichkeit auszudrücken. (Schnaps, 1992, S. 40) In Olgas Fall kommt die Verzweiflung durch Krankheit, Nervenprobleme und Selbstmordversuche zur Geltung.

Gerade diese Fluchtversuche widerlegen Weinholds Theorie des vollkommenen Verlustes der Psyche und Innerlichkeit der Frau im 19. Jahrhundert, denn besonders im Falle Waissnix, sind die inneren, unterdrückten Emotionen und Gefühle die Ursache ihrer Krankheitssymptome und Selbstmordversuche. Trotz geringer Bildung und Reduktion auf das Häusliche stellt Olga eine kluge Frau dar, die durch ihre Affäre mit Schnitzler zumindest versucht auszubrechen, auch wenn ihr von Anfang an klar ist, dass sie sich dem patriarchalen System letztendlich beugen muss:

„Die Ehe ist uns als einzige Laufbahn vorgeschrieben, unser Glück zu finden; finden wirs nicht, tant pis, ruhig entsagen und ertragen heißt's dann!--“ (Schnitzler & Waissnix, 1970, S. 205)

Die Ehe bedeutet für Olga somit eine Entsagung des Glücks, die auf Grund gesellschaftlicher Pflichten ertragen werden muss. Daher ist es umso verständlicher, dass ihr die Beziehung zu Schnitzler ein Leben lang wichtig bleibt, da er eine Ablenkung zur alltäglichen Langeweile und Sinnlosigkeit bietet. Die Form des Briefkontaktes ermöglicht es ihr, die gesellschaftlichen Konventionen einzuhalten und trotzdem ein Verhältnis zu einem Mann zu pflegen, den sie wertschätzt und bewundert. Die Briefschrift ist, laut Bettina Marxer, die Kompensation einer körperlichen Vereinigung, die an die Stelle der körperlichen Präsenz und sinnlich-erotischen Begegnung tritt. Sie eröffnet einen gemeinsamen Zwischen-Raum, womit der Briefwechsel selbst die Liebesbeziehung ist (Vgl., 2001, S. 74). Die Briefe sind für die junge Frau ein „Hin- und Herpendeln zwischen Liebes- und Entgrenzungsphantasien und klagender Entsagungshaltung“. (Ebd., S. 94) Diese Phänomene werden später auch bei Genia Hofreiter zu untersuchen sein, da eine grundsätzliche Ähnlichkeit zwischen Olga Waissnix und der weiblichen Protagonistin in der Tragikomödie durchaus nachvollziehbar ist. Dabei spielt auch der Liebesbrief an sich eine wichtige Rolle.

3 Dramen- und weibliche Typenanalyse

In ihrer Arbeit *Emanzipation bei Arthur Schnitzler* (1978) spricht Barbara Gutt von der „Entpersönlichung des Menschen in seiner [Schnitzlers] Zeit“, „der besonders die Frau unterworfen ist“. Schnitzler erkennt die „Produzierbarkeit der Frauen als Typen durch die Männer“ und verarbeitet dies in seinen Werken. (Gutt, 1978, S. 31) Ausgehend von dieser These verfasst Gutt eine Typologisierung der Frauenfiguren, die sich im Hinblick des „Grad[es] ihrer Selbstverwirklichung“ (1978, S. 33) unterscheiden, wobei auch Mischformen von Typen auftreten können. Bei der konkreten Analyse der einzelnen weiblichen Figuren wird am Ende versucht werden, den passenden Typus zu finden um gleichzeitig Guts Auflistung zu bestätigen oder verwerfen zu können. Weiters wird nicht nur die mögliche oder unmögliche Typisierung der Charaktere, sondern auch die Kontextualisierung zu den männlichen Protagonisten zu untersuchen sein um eine vollständige Analyse zu ermöglichen.

Das Werkzeug dafür liefern Manfred Pfisters Werk *Das Drama* (2001) und Stefan Scherers *Einführung in die Dramenanalyse* (2010). Während Pfister Begriffe wie Haupt-, Nebentext und explizite sowie implizite Regieanweisungen definiert, kann dank Scherer die Bauform des

Dramas abgeleitet werden, die sich mit ihrer Fünfaktigkeit nach Freytags Theorie des geschlossenen klassischen Dramas definieren lässt, wobei der von Schnitzler selbst gewählte Begriff der Tragikomödie einen weiteren Interpretationsraum eröffnet. Schnitzler definiert die Grundidee des modernen Dramas in seinem „unauflösbaren Widerspruch zwischen Verstand und Gefühl“ (Schnitzler, 1967, S.101), wodurch sich die Notwendigkeit der Tragikomödie erklären lässt. Er spricht von der „Verwirrung des Gefühls“ und der „Verwirrung des Verstandes“ (Schnitzler, 1967, S.102), die sich gegenseitig verwirren und somit die Tragikomödie ergeben. Inwiefern diese Verschmelzung in *Das weite Land* funktioniert, wird ebenfalls zu beantworten sein.

3.1 Genia Hofreiter

3.1.1 Analyse

Genia Hofreiter ist die Gattin des Fabrikanten Friedrich Hofreiter und eröffnet mit ihrer Anwesenheit die erste Szene, wobei zuerst eine explizite Regieanweisung konkrete Informationen zur Figur liefert. Erwähnt sei, dass hier die Rede von schauspielbezogenen Regieanweisungen ist und somit die Instruktionen zur Physiognomie, Maske, Kostüm, Gestik, Mimik, etc. gemeint sind. (Vgl. Pfister, 2001, S. 37)

„Frau Genia, 31 Jahre, einfach- vornehm gekleidet, dunkelgrauer Rock, violette Seidenbluse, sitzt am Tisch der Veranda auf dem Sessel an der Schmalseite, die dem Publikum zugekehrt ist. Sie stellt eben die Teetasse hin, sieht einen Augenblick vor sich hin, steht auf, rückt den Sessel fort, sieht nach hinten über die Balustrade in den Garten, dann geht sie über die Stufen in den Garten hinab, die Hände auf dem Rücken, wie es ihre Gewohnheit ist.“ (Schnitzler, 2009, S. 9)

Ihr Alter weist daraufhin, dass sie kein junges frisch- verheiratetes Mädchen, aber auch keine alte Dame ist. Die Seidenbluse signalisiert ihren Wohlstand, wobei die einfach- vornehme Kleidung Bescheidenheit ausdrückt, und ein Signal dafür ist, dass die Szene an einem gewöhnlichen Tag stattfindet. Durch das anschließende Herantreten des Dienstmädchens, das im Gartensalon das Teegeschirr abräumen möchte, wird die Körperhaltung der hintenverschlossenen Hände erklärt: Genia wartet auf ihren Mann. „Der gnädige Herr wird wohl in der Stadt getrunken haben“, (Ebd., S. 10) ist der erste gesprochene Satz des Werkes und weist daraufhin, dass Genia öfters ihren Tee alleine zu sich nimmt und über die Abwesenheit ihres Mannes nicht verwundert ist. Sie eröffnet somit mit ihrer physischen Präsenz die erste Szene, doch der Inhalt der Rede etabliert sofort die geistige Anwesenheit des Mannes. Das Prinzip der wartenden Frau, die im häuslichen Rahmen verortet ist, und des

arbeitenden Mannes, der sich in der Außenwelt profilieren muss, ist somit bereits in dem ersten ausgesprochenen Satz bestätigt.

Frau Wahl und ihre Tochter Erna erscheinen und „nähern sich dem Eingang“ (Ebd. S. 10). Es kommt zu einem Gespräch der Damen, wobei Otto und später Herr Mauer ebenfalls hinzustoßen. Die Unterhaltung lohnt sich später, im Laufe der Analyse von Erna Wahl, durchzuführen, da besonders ihre Aussagen prägnant sind. Nach dem Abtritt von Frau Wahl, Erna und Otto, entwickelt sich ein Gespräch zwischen Genia und Mauer, das sich wieder um Friedrich Hofreiter dreht. Daraus wird ersichtlich, dass Genias Gatte in der Stadt auf eine „Depesche“ wartet, wegen „der Patentangelegenheit mit seinen neu erfundenen Glühlichtern.“ (Ebd., S. 18) Nun erfährt man den Grund der Verspätung und erhält auch die Information, dass Hofreiter ein erfolgreicher Fabrikant ist. Die neu erfundenen Glühlichter fungieren gleichsam als Symbol der Zeit und wären ohne dem Liberalismus, der physikalische Erneuerungen fördert und stets an einer Verbesserung der technischen Produktionsweisen interessiert ist, undenkbar. Indem Mauer vom gewaltigen Unternehmen Hofreiters und der bevorstehenden Vergrößerung dessen berichtet, erwächst Friedrich zum Sinnbild des geschäftstüchtigen, wohlhabenden Großindustriellen und vermittelt die Kraft des Großbürgertums.

Als sich das Gespräch auf die Familie Natter verlegt, stellt sich heraus, dass Herr Natter Hofreiters Bankier und Frau Natter, Friedrichs Ex- Geliebte ist. „Übrigens- die Geschichte ist aus.“ (Ebd., S. 18), sagt Mauer und erklärt dies wie folgt: „Seine neuen Glühlichter müssen die Welt erobern, sonst macht ihm die ganze Sache keinen Spaß.“ Frau Natter existiert also nicht mehr für ihn. Genias Reaktion daraufhin ist: „Es ist immerhin beruhigend so etwas zu hören“. (Ebd., S. 19). Sie weiß also, dank Aigner, von der Affäre ihres Mannes Bescheid und ist beruhigt, dass es nun ein Ende hat. Doch die eigentlich spannende Information ist Aigners Aussage zu entnehmen. Ihm zufolge, ist die Beziehung von Hofreiter und Frau Natter nicht auf Grund der moralischen Verwerflichkeit beendet worden, sondern wegen der Begeisterung Hofreiters seiner Arbeit gegenüber. Das Verhältnis ist also kein Resultat einer aufflammenden Liebe, sondern ein einfacher Spaß, der sofort durch ehrgeizige berufliche Ziele ein jähes Ende findet. Genias Reaktion auf das Ende der Liaison lässt auf eine gewissen Akzeptanz bzw. Gleichgültigkeit schließen. Sie ist weder wütend noch enttäuscht –zumindest ist dem Text nichts zu entnehmen- sondern beruhigt, da sie Herrn Natter als „brutalen Menschen“ einschätzt und sich Sorgen macht um ihren Mann, „wie um einen Sohn“ (Ebd., S. 19). Ihr

Verhältnis zu Friedrich scheint nicht immer so gewesen zu sein und bestätigt eine Resignation der Gefühle. Es lässt sich vermuten, dass sie die Affären ihres Mannes in früheren Zeiten sehr wohl mitgenommen haben, denn sie sagt:

„Es war mir ja nicht immer so mütterlich zumute. In früheren Zeit war ich mehr als einmal daran, auf und davon zu gehen [...] und ein anderes Mal hab ich mich sogar umbringen wollen.“ (Ebd., S. 19)

Somit wird deutlich, dass sie die Betrugereien sehr wohl beschäftigt haben, sie aber mittlerweile (mit 31 Jahren!) zu dem Punkt gekommen ist, ihren Gatten nicht mehr als Mann zu lieben, sondern wie einen Sohn. Nur durch die Verschiebung der weiblichen hin zu mütterlichen Gefühle, ist es ihr möglich mit der Situation umzugehen. Hierbei sei ein Zitat Schnitzlers erwähnt, der in seinen *Aphorismen und Fragmente* folgendes über das Verhältnis eines Ehepaares schreibt:

„In einem gewissen Stadium der Ehe, muss eine Entscheidung gefällt werden: entweder daß der Gatte sich entschließt, zum Vater seiner bisherigen Gattin oder daß diese sich entschließt, zur Mutter ihres bisherigen Gatten zu werden.“ (Schnitzler, 1967, S. 288)

In diesem Fall wird die Position des Autors ganz stark deutlich, der seine eigenen Beobachtungen über das menschliche Dasein in seinen Figuren verarbeitet. Im Falle der Hofreiter ist es also Genia, die ein mütterliches Gefühl entwickelt. Dass ihr dies in früheren Zeiten schwer gefallen ist und sie absolut verzweifelt war, bestätigt die fast beiläufige Erwähnung ihrer Selbstmordgedanken. Hier muss kurz auf das Schicksal von Olga Waissnix verwiesen werden, die ebenfalls unglücklich in ihrer einseitigen Rolle als Hausfrau, tatsächliche einige Selbstmordversuche begeht. Hier belegt sich die Behauptung von Hans Weigel, dass Waissnix und die Figur Genia Hofreiter Parallelen aufweisen.

Doch zurück zur Protagonistin und deren Verhältnis zu ihrem Mann, das durch eine weitere Aussage von Mauer vertieft wird. Als Reaktion auf ihre Selbstmorderwähnung sagt dieser: „Das hätten Sie nie und nimmer getan... Schon um ihm keine Ungelegenheiten zu verursachen.“ (Ebd., S.19) Ihr Tod würde Friedrich also zu viele Unannehmlichkeiten bereiten und ist daher unmöglich. Genia verneint diese Behauptung und spricht von einer Zeit, in der sie sich sehr wohl überlegt hätte, sich zu „rächen“. Somit wird ersichtlich, dass der Gedanke einer eigenen Affäre durchaus präsent gewesen ist und spielt auf den Gedanken, selbst eine Affäre zu haben, an. Die Tatsache aber, dass sie dieses Vorhaben nicht in Realität umgesetzt hat, lässt vermuten, dass sie ihren Gatten trotz scheinbarer Gleichgültigkeit liebt und ihn nicht betrügen möchte.

Mauer entgegnet daraufhin, dass ein Betrug sicherlich die einfachste Lösung gewesen wäre und „vielleicht auch sonst manches für sich gehabt“ hätte. „Na vielleicht kommts noch. Es kann auch Ihnen einmal die Stunde des Schicksals schlagen, Frau Genia.“ (Ebd., S. 20) Als die Hausdame meint, dass es doch gar nicht die Stunde des Schicksals sein müsste, widerspricht Mauer ihr:

„Bei Ihnen schon. Das ist es eben. Eigentlich schade. Mein Gerechtigkeitsgefühl wehrt sich schon lange entschieden dagegen, daß gerade mein alter Freund Friedrich- nicht bezahlen sollte.“ (Ebd. S. 20)

Somit wird einerseits ersichtlich, dass Mauer mit Genia sympathisiert und seinem Freund die Affären übelnimmt, andererseits drückt dieser Kommentar die Beziehung des Ehepaares an sich aus. Das Verhältnis der Hofreiter ist auf ganz unterschiedlichen Ebenen menschlichen Daseins durch die Autorität des Mannes geprägt. Nicht nur gesellschaftliche und rechtliche Aspekte beeinflussen Genias Beziehung zu ihrem Mann, sondern auch ein sehr starkes emotionales Abhängigkeitsverhältnis. Die extreme Polarisierung der Geschlechter verhindert eine Annäherung und so müssen Beide konsequenterweise das verinnerlichte Bild, nämlich dasjenige des starken, betrügenden Ehemannes und der passiven, hilflosen Frau leben. Ein einfaches Aufbrechen dieser Muster, bestätigt Mauer als unmöglich, und würde zu einer völligen Umwälzung des Verhältnisses führen. Genia möchte ihren Freund beruhigen und versichert ihm, dass es Friedrich wirklich nicht so gut gehe, wie er vielleicht glaube.

„Auch nicht so gut, wie er selbst manchmal glaubt. Zuweilen tut er mir geradezu leid. Wirklich Doktor, manchmal denk ich es ist ein Dämon, der ihn so treibt.“ (Ebd. S. 20)

Damit drückt sie erneut ihre mütterliche Sorge aus und sucht scheinbar nach einer Entschuldigung für ihren Mann. Man könnte vermuten, dass ihr Mitleid aus einem tiefen Verständnis seiner Situation resultiert, da sie ja selbst auch in ihrer Rolle gefangen ist.

Mauer erwidert, dass es viele Frauen gäbe, die sich ein solches Verhalten ihres Mannes nicht gefallen lassen und die Scheidung beantragen würden, wie es einst Anna Meinhold- Aigner getan hätte. Doch Genia erwidert daraufhin: „Vielleicht hat sie ihren Gatten mehr geliebt als ich den meinen. Vielleicht ist es überhaupt die höhere Art von Liebe, die nicht verzeiht.“ (Ebd., S. 20) Fast beiläufig erwähnte sie diese tiefgründige Überlegung, die wieder beweist, dass sie sich sehr wohl mit essentiellen Themen, wie Glück, Liebe, Sehnsucht auseinandersetzt und eine inneres Seelenleben hat. Sie betrachtet ihre Form der Liebe zwar als minderwärtiger, impliziert dennoch, dass sie ihren Mann liebt, womit ihre Gleichgültigkeit definitiv als Abwehrmechanismus interpretiert werden kann. Die Aussage bleibt unbeantwortet, da Friedrich Hofreiter ins Bild tritt. Ein genialer dramaturgischer Schachzug,

der den letzten Satz schwebend im Raum stehen lässt. Als hätte er in der Realität, die nun mit Hofreiter wieder erscheint, keinen Platz.

Beim Auftreten Hofreiters wird dieser im Nebentext wie folgt beschrieben:

„Schlank, nicht sehr groß, schmales, feines Gesicht, dunkler Schnurrbart, englisch gestutzt; blondes grau meliertes, rechts gescheiteltes Haar. [...] Kleine, ein wenig zusammengekniffene Augen. Liebenswürdige weiche, beinahe weichliche Art zu reden, die manchmal ins ironisch Bissige umschlägt. Seine Bewegungen sind geschmeidig, aber verraten Energie. [...]“ (Ebd., S. 20)

Die genaue Beschreibung seines Aussehens lässt auf einen eleganten Mann schließen, der Wert auf seine äußere Erscheinung legt. Schnitzler schreibt in seinen *Aphorismen und Betrachtungen*, dass „das Reich von Witz, Ironie, Satire“ (Schnitzler, 1967, S.145) immer von dämonischer Natur ist, womit auch Hofreiter ein dämonischer Charakter nahe gelegt werden kann.

Er betritt also die Szene und begrüßt die beiden Anwesenden. Er küßt Genia flüchtig auf die Stirn, fragt sie, wie es ihr ginge, wartet jedoch keine Antwort ab und erkundigt sich sofort, ob die Post bereits gekommen sei. Er müsse nämlich am 29. August nach Liverpool fahren und fragt seine Frau, ob sie ihn auf dieser Reise begleiten möchte. Genia scheint eine Antwort umgehen zu wollen und meint: „Wir sprechen uns noch bis dahin, nicht?“ (Schnitzler, 2009, S. 22) Da keine konkreten Regieanweisungen stehen, kann diese Aussage auf viele Arten interpretiert werden. Sie könnte ironisch, aggressiv, gleichgültig, ängstlich, etc. sein. Tatsache ist jedoch, dass Genia keine momentane Antwort geben möchte und die Reaktion Hofreiters: „Ich hoffe das Vergnügen zu haben.“ (Ebd., S. 22) als ironischer Kommentar gedeutet werden kann. Die Unterhaltung führt über Umwege zu Korsakow, einem Künstler, der sich unlängst das Leben genommen hat und dessen Begräbnis gerade eben stattgefunden hat. Im Grunde dominiert Hofreiter die Konversation, wobei Mauer auch ein wenig zu Wort kommt, Genia aber vollkommen passiv bleibt. Mauer verabschiedet sich und so kommt es zu einem Gespräch des Ehepaares, das sich näher zu beleuchten lohnt.

Zu Beginn unterhalten sich die Beiden über ihren Sohn Percy, der in England im Internat lebt und ihnen eine Postkarte geschickt hat. Der Sohn scheint eines der wenigen Gemeinsamkeiten darzustellen und ermöglicht eine gewisse Einstimmigkeit, die sonst nicht zu finden ist. Schon bald verlegt sich das Gespräch auf die vorher angesprochene Amerika-Reise. Ein weiteres Mal fragt Friedrich, ob seine Frau mitkommen wolle, doch diese äußert den Wunsch, zu ihrem Sohn Percy zu fahren, da sie Sehnsucht nach ihm habe. Der Mann ist

erstaunt über diese plötzliche Idee, bezeichnet aber die Sehnsucht grundsätzlich als „ein sehr gesundes Element in der Ökonomie der Seele. Sehnsucht hat die Eigenschaft, menschliche Beziehungen zu verbessern.“ (Ebd. S. 28) Als Großindustrieller scheint es nur logisch, dass er wirtschaftliche Begriffe zur Beschreibung von Emotionen verwendet. Hier wird die enge Verflechtung von Individuum und angenommener Rolle deutlich. Ein Beispiel dafür, wie es dem Autor gelingt, die schmale Gradwanderung zu meistern, einerseits echte Menschen in ihrer ganzen Komplexität aufzuzeigen und andererseits Rollentypen darzustellen.

Als Genia von einer „Übersiedlung“ spricht, fällt für einige Zeit das anscheinend übliche Muster der sprachlichen Verschleierung und Genia gibt zu, dass sie einfach nicht mehr kann. (Vgl. Ebd., S. 11) Ob sich diese Bemerkung nun auf die Ehe oder die Sehnsucht nach ihrem Sohn bezieht, bleibt offen. Tatsache ist aber, dass sie zum ersten Mal zugibt, dass es ihr schlecht geht und sie leidet. Friedrich äußert daraufhin den Verdacht, „man könnte beinahe den Eindruck gewinnen, als wenn’s dir nicht so sehr darauf ankäme, einige Zeit bei deinem Sohn zu verbringen, als von deinem ... als von hier abzufahren.“ (Ebd., S. 29) Er realisiert, dass Genia im Grunde die Reise als Vorwand nimmt, um sich der Präsenz ihres Mannes zu entziehen. Seinen Gedanken spricht er jedoch nicht aus, sondern lenkt noch im letzten Moment von sich selbst ab. Als Reaktion darauf meint die Ehefrau: „Sonderlich vermissen wirst du mich wohl nicht, denk ich ... Aber wozu darüber reden.“ (Ebd., S. 29) Ihr Satz klingt wie ein Vorwurf, den sie ausformulieren möchte, jedoch zögert und es sich anders überlegt. Es gelingt ihr nicht, die gedachten Wörter auszusprechen. Friedrich fragt sie, was los sei, woraufhin sie „Nichts“ antwortet und in den Garten geht. Sie will somit einer Konfrontation entgehen, doch Hofreiter folgt ihr. Er lenkt das Gespräch auf Korsakow, da er eine Affäre zwischen dem Künstler und seiner Gattin vermutet, und interpretiert ihre „Flucht“ (Ebd., S. 30) als Bestätigung dafür. Genia (beinahe lächelnd) fragt ihren Ehemann, der sie zu einer Antwort drängen will, ob er ihr tatsächlich eine „Eifersuchtsszene“ machen wolle, und sagt ihm, dass sie „ja nichts dafür kann, daß es zwischen dir und Adele Natter zu Ende ist“. (Ebd., S. 31) In Bedrängnis gekommen, spricht sie wohl jetzt den Gedanken aus, den sie vorher unterdrückt hat. Friedrich insistiert und versichert ihr gleichzeitig, dass sie nichts zu befürchten habe. Weder entschuldigt er sich, noch begründet er seine Tat, denn schließlich ist er der Herr im Haus. Indem er ihr versichert, dass nichts geschehen werde, wird klar, dass er sie nicht gehen lassen wird, bis sie ihm geantwortet hat:

„Also gib endlich eine Antwort. Früher geb ich ja keine Ruh. Kannst auch lügen, aber antworten mußst du. Ich werd schon wissen, ob’s wahr ist“ (Ebd., S. 32)

Hier wird der starke und dominante Wille des Gatten demonstriert, dem sich Genia schlussendlich immer beugen muss. Schon allein die unterschiedliche Länge des Sprechtextes deutet daraufhin, dass Friedrich seine Frau rhetorisch niederredet, bis sie ihm endlich einen Brief entgegenstreckt. Er ist von Korsakow. Ganz kontrovers zu seinem Wunsch über diese Affäre Bescheid zu wissen, erklärt er nun Genia, dass er den Brief nicht lesen wolle: „Das sah ja aus ...“ (Ebd., S. 32) Ein spannender Moment, der wieder die verinnerlichten gesellschaftlichen Rollenbilder bestätigt. Seine Lebensrolle ist nicht jene des eifersüchtigen Ehemannes, sondern die des charismatischen erhabenen Großindustriellen, der in allen Bereichen der Starke ist. Es wirkt absurd, dass Genia ihren Mann schon fast überreden muss den Brief zu lesen, den Friedrich so herausgefordert hat und gleichzeitig ist es unabdingbar, dass Hofreiter so reagiert, da bereits erwähnt wurde, dass „das Vorhandensein einer bestimmten Weltanschauung und die Annahme gewisser feststehender ethischer Werte“ eine unerläßliche Voraussetzung des Dramas ist.“ (Ebd., S. 101)

Hofreiter bestätigt also mit dieser Reaktion seine Weltanschauung und seine ethischen Werte. Er bewahrt die nötige Haltung, die seinem Charakter und Weltbild entspricht, während Genia dadurch ihre Rolle einhalten kann. Ein weiteres Beispiel, indem Schnitzler seine Figuren konsequent sowohl in ihrer ganzen schlummernden Tiefe zeigt und dennoch die zugeteilten Rollenbilder nicht konterkariert. Durch den Brief wird klar, dass Genia ihrem Mann treu war.

„Sie lieben ihn, Genia, sie lieben Ihren Gatten noch immer, das ist die Lösung des Geheimnisses [...] Als ich sie gestern sprach, war ich schon fest entschlossen alles weitere von Ihrem ja und nein abhängig zu machen.“ (Ebd., S. 33)

Hier sei vermerkt, dass im Laufe der Tragikomödie einige Männerfiguren noch von der Liebe Genias zu ihrem Mann sprechen werden, wodurch sich die vermeintliche Gleichgültigkeit erneut als Mechanismus dechiffriert und nicht unweigerlich mit dem Seelenleben der Protagonistin übereinstimmt. Friedrich weiß somit, dass Genia treu war. Doch für ihn ist das Thema damit nicht beendet. „Wenn du ihn von den Toten wieder aufwecken könntest, - dadurch, daß du dich bereit erklärst seine Geliebte zu werden.“ (Ebd., S. 35) fordert er Genia zur Antwort auf. Diese erwidert, dass sie keine Antwort darauf wisse. Anstatt ihr anzurechnen, dass sie ihm treu geblieben ist, fragt er sie auch noch, ob sie sich nicht schuldig fühle, da sie ja der eigentliche Grund Korsakows Selbstmordes gewesen ist und unterstellt ihr, dass sie mit Sicherheit seine Geliebte geworden wäre, hätte sie von seinen Plänen gewusst. (Vgl. ebd., S. 36) Genia entgegnet, dass sie es um ihrer Eigenentwillen nicht getan hätte. Dieser Kommentar eröffnet ein weites Spektrum an Interpretationsmöglichkeiten, die ineinander fließen und daher schwer zu trennen sind. Anscheinend möchte sie keinen

Ehebruch begehen, da sie damit am meisten sich selbst schaden würde. Ein einfacher Grund dafür könnte sein, dass sie ihren Mann liebt und schlichtweg kein Verlangen hat, ihn zu hintergehen. Eine andere Erklärung wäre, dass sie es im Falle einer Affäre ihrem Mann gleich täte und somit ihren Opferstatus als passive und devote Hausfrau verlieren würde. Dies wäre jedoch nicht in ihrem Sinne und würde es Friedrich nur gar zu leicht machen, sie zu verurteilen. Ihre Treue ermöglicht es ihr also die Position der Schwachen und Ausgebeuteten zu bewahren. Diese radikale Annahme eröffnet somit die Frage inwiefern es Genia eigentlich genießt die Rolle des Opfers zu spielen. Wo kann der Grad zwischen angelernter gesellschaftlicher Aufopferung und individueller masochistischer Merkmale gezogen werden? Gerade Genia Hofreiter bietet ein schwieriges Beispiel dafür, da innere und äußere Handlungsmotive enorm ineinander fließen.

Der Dialog des Ehepaares drückt einerseits die existentielle Macht Hofreiters aus, der seine Frau nicht nur betrügt, sondern ihr auch die bewiesene Treue übelnimmt und sie, die sich nicht zu wehren weiß, wie in einem Kreuzverhör bedrängt. Die Aufteilung der Geschlechter in die passive Rolle der Frau und die aktiven Rolle des Mannes wird hier nur allzu deutlich. Schon alleine die Tatsache, dass im Laufe dieser Analyse eher Friedrichs Position und Gedanken formuliert werden, betont seine Dominanz, die auch im Rahmen der Beobachtung prägnant erscheint. Es stellt sich aber auch die Frage, inwieweit diese Aufteilung nur gesellschaftlich bedingt ist. Nicht umsonst schreibt Korsakow, dass Genia ihren Mann doch liebe, oder sagt Otto später: „Du liebst ihn- du liebst ihn wieder“ (Ebd., S. 106) Sie durchschauen, dass Genia ihre Rolle der betrogenen, leidenden Frau verinnerlicht hat und Friedrich in dieser Beziehung unabdingbar ist. In dieser komplexen Struktur von Unterdrückung und Abhängigkeit scheint sie ihren Mann zu lieben und ihm zu gehören. Wäre dies nicht der Fall, hätte sie es von Anfang an ihrem Mann gleichtun können. Allerdings soll hier ein sehr passendes Zitat von Alma Mahler- Werfel erwähnt werden, die in ihrer Biographie folgendes schreibt:

„Die Askese, die man sich selber diktiert, ist richtig; aber die, zu der man befohlen wird, wie das in meiner Ehe zu Gustav Mahler geschah, reizte mich bis an die Grenzen des mir Ertragbaren.“ (Mahler- Werfel, 2011, S. 31)

In gewisser Weise spiegelt sich dieser Gedanken auch in der Figur der Genia Hofreiter wieder. Ihre Askese wirkt nicht nur fremdbestimmt, sondern auch bis zu einem gewissen Maß selbst gewollt zu sein und bestätigt somit die Annahme.

Der zweite Akt beginnt mit einer Unterhaltung zwischen Genia und Otto, dem Sohn von Anna Meinhold- Aigner und Doktor von Aigner. Er tritt an die Dame des Hauses heran und fragt sie, warum sie nicht spiele. Diese antwortet, dass sie „in d e r Gesellschaft“ ja doch nicht aufkommen würde. (Vgl. ebd., S. 39) Hier kommt ihr geringes Selbstwertgefühl zum Vorschein, denn anscheinend fühlt sie sich nicht als vollwertiges Mitglied dieser Gesellschaft und daher unfähig mitzuspielen. Der junge Mann will dies nicht akzeptieren und meint, dass in dieser Gesellschaft auch nicht alle Meister seien. (Vgl. ebd., S. 39) Somit gelingt es ihm, sie nicht zu kompromittieren und ihr zu schmeicheln. Sie unterhalten sich über seine Mutter, über seine bevorstehende Reise in die Südsee und sein Interesse an der Tiefseeforschung. Im Vergleich zum vorherigen Dialog erscheint dieses hier sehr harmonisch abzulaufen und beide Gesprächspartner gleichberechtigt zu sein. Frau Wahl nähert sich den Beiden wodurch die Unterhaltung unterbrochen wird. „Davon müssen Sie mir noch mehr erzählen, Herr Fähnrich ... von diesen Tiefseegeschichten.“ (Ebd., S. 41), beendet die Gastgeberin das Gespräch und fordert ihn damit auf, ihren Dialog ein anderes Mal fortzusetzen. Daraus lässt sich ableiten, dass Genia Gefallen an dem jungen Fähnrich findet und ihm auch ein wenig Hoffnungen macht. Außer der Tatsache, dass Genia ihre ehemalige Konkurrentin Frau Natter mitsamt ihren Kindern auf einen privaten Besuch zu sich einlädt und damit ihre Großzügigkeit demonstriert, wird die Konversation mit Frau Wahl, Friedrich, Erna, Paul Kreidl, Otto, etc. übersprungen. Sie scheint für die Analyse der Protagonistin nicht weiter spannend, dafür das folgende Gespräch zwischen Genia und Mauer umso mehr.

Genia schlägt vor das Tennisspiel von Erna Wahl zu beobachten und deutet somit an, dass die junge Frau eine durchaus geeignete Partie für Mauer wäre. Dieser zweifelt an ihrem Interesse und fragt die Gastgeberin, ob sie nicht auch den Eindruck habe, dass er ihr „vollkommen wurscht“ (Ebd., S. 44) sei. Anstatt das Gegenteil zu behaupten, argumentiert Genia damit, dass Gleichgültigkeit womöglich „der beste Anfang für ein glückliche Ehe“ (Ebd., S. 44) sei. Eine sehr pragmatische Aussage, die als Ausdruck ihrer Frustration und Lebenserfahrung gedeutet werden kann, aber auch ihre Rolle als leidende Ehefrau bestätigt. Mauer verneint diese Vermutung, da nur gegenseitige Gleichgültigkeit zu etwas führen könnte. (Vgl. ebd., S. 44) Er formuliert somit die Notwendigkeit der gleichberechtigten Gefühle, die eine Ehe ausmachen sollten. Ein Denkmodell, dass in der Beziehung des Paares Hofreiter keinen Platz findet, da die Polarisierung der Geschlechter zu extrem ist um ein gleichberechtigtes Verhältnis zu ermöglichen. Im Zuge der Figurenanalyse von Erna Wahl wird später noch genauer auf den Generationsunterschied eingegangen, betont sei hier aber, dass auch Mauer

zu dieser neuen Generation dazugehören scheint. Er sympatisiert mit Genia, weil ihn die Moral und Unterdrückung der Frau zuwider ist und vertritt eine Lebensanschauung, die eher dem beginnenden 20. Jahrhundert entspricht als dem alten System. Mauer fragt, wie es um die Reise nach Amerika stünde, woraufhin sie mit „vielleicht“ antwortet. „Ah, es wird schon gewiss werden. Es wäre ja auch gar zu dumm, wenn der arme Korsakow umsonst gestorben wäre.“, erwidert der Arzt. Seiner Meinung nach, ist der Künstler nämlich das „nötige Opfer“ gewesen, das die Ehe der Hofreiters retten sollte. Als Opfer „für Sie- und ihr Glück.“ (Ebd., S. 45) Interpretiert man diese Aussage könnte sich folgender Gedankengang vermuten lassen: Der Tod des Künstlers sollte zu einer Aussprache des Paares führen, wobei Friedrich durch die Kenntnis ihrer Treue, erneut ihre Nähe suchen würde und sich das distanzierte Verhältnis entspannen könnte. Der Tod sollte einen Wendepunkt bedeuten. Da jedoch die Weltanschauung der Figuren laut Schnitzler konsequent sein muss, ist dies im Falle von Friedrich gar nicht möglich. Genia bestätigt diese These: „Es hat sich nicht das geringste zwischen uns verändert- bisher“. (Ebd., S.46) Sie scheint also noch eine kleine Hoffnung zu besitzen, dass sich die Dinge zum besseren ändern könnten. Mauer unterstützt diesen Gedanken und meint, dass man „ihm ja nicht böse sein kann, dem Friedrich“ (Ebd., S. 46) und dass dieser endgültig zur Besinnung kommen würde, da Vernunft und Glück in diesem Fall so zum Verwechseln ähnlich“ (Ebd., S. 46) seien. Inwiefern diese Äußerung freundschaftlicher Natur ist, oder doch insgeheim eine sexuelle Zuneigung ausdrückt, bleibt offen. Tatsache ist, dass sich Mauer auf die Seite der Gattin stellt, obwohl er auch mit Friedrich gut befreundet ist. Der gute Freund einer unglücklichen Ehefrau- Olga Waissnix und Arthur Schnitzler? Eine gewisse Parallele ist hier sicherlich nicht zu leugnen, da Schnitzler im Laufe der Jahre eine ähnliche ambivalente Position zwischen Freundschaft und Zuneigung gegenüber Waissnix eingenommen hat.

War bis jetzt meistens von der Beziehung zwischen Genia und Friedrich die Rede, werden im Dialog zwischen Genia und Frau Meinhold auch Themen wie persönliche Freiheit der Frau, der Beruf der Schauspielerin und das Verhältnis zu Kindern thematisiert. Anscheinend sind diese Aspekte für das Verhältnis der Beiden prägend.

Die Schauspielerin ist etwa 10 Jahre älter als ihre Gastgeberin und scheint öfter zu Besuch zu kommen, da sie schon einen Lieblingsplatz besitzt. Genias Minderwertigkeitskomplexe drücken sich durch die sofortige Frage aus, ob die Besucherin nicht lieber dem Tennisspiel zusehen wolle. Doch Meinhold durchschaut ihre Unsicherheit und bestätigt ihr: „Ich komme

ja zu Ihnen“ (Ebd., S. 55) Sogleich, wie auch schon in allen Gesprächen zuvor, ist Friedrich, der kurzfristig beschlossen hat mit Mauer in die Berge zu fahren, Thema. Die Schauspielerin geht jedoch nicht darauf ein und erwähnt sofort Percy und seine baldige Rückkehr. Damit gelingt es ihr, Genia abzulenken, die ihrer Freude und Sehnsucht als Mutter Ausdruck verleiht. Auch Frau Meinhold wäre zu beklagen, da ihr Sohn schließlich auf drei Jahre verreise, „und doch kommt mir vor, als wären Sie besser dran als ich. Sie haben einen Beruf, einen so schönen. Einen, der Sie so ganz erfüllt. Das hilft gewiß über viel hinweg.“ (Ebd., S. 56) Mit dieser Aussage wird der Wunsch nach Selbstverwirklichung deutlich, der ihr als Hausfrau verwehrt bleibt. Damit meint sie zu Beginn nicht explizit den Beruf der Schauspielerin, sondern die grundsätzliche Möglichkeit, sich durch eine Tätigkeit auszudrücken und zu finden, um auch tragische Momente im Leben besser überwinden zu können. Es könnte auch als unbewusster Versuch interpretiert werden, sich selbst als größeres Opfer darzustellen. Meinhold entgegnet, dass ihr Beruf nur „über manches“ hinweg helfe (Ebd., S. 56) und bestätigt somit, dass die Schauspieltätigkeit ihr zwar einen gewissen Freiraum verschafft, ihr jedoch nicht alles erspart habe. Genia insistiert auf ihrem Gedanken: „Wenn Frauen nur Mütter sind, das ist doch wohl nicht das Richtige, scheint mir manchmal.“ (Ebd., S. 56) Sie ist sich also der Nachteile ihrer Rolle als bürgerliche Frau absolut bewusst und versteht, dass die Reduktion auf das Häusliche nicht genügt, um ein glückliches Leben zu führen. In der ganzen Unterhaltung wird Genias Bewunderung für die ältere Schauspielerin deutlich und bestätigt sich in ihrer Äußerung, dass Otto seine Mutter über alles liebe und alles für sie täte. (Vgl. ebd. S. 56) Wiederum könnte diese Aussage als Wunsch interpretiert werden, sich schlechter zu positionieren um sich als größeres Opfer darzustellen. Doch Meinhold widerspricht, da man sich von dem Wahn freimachen solle, dass man seine Kinder jemals besitzen würde. „Besonders Söhne!“ seien niemals Besitz der Mütter. „Solange sie klein sind, verkaufen sie uns um ein Spielzeug, und später... später um noch weniger.“ (Ebd., S. 57) Man kann nicht abstreiten, dass sich hier eine allgemeine Frustration und Enttäuschung dem männlichen Geschlecht gegenüber ausdrückt. Außerdem bestätigt sich die sekundäre Rolle der Frau hinsichtlich der Erziehung ihrer eigenen Kinder, wie es auch im Falle Schnitzlers selbst im ersten Kapitel aufgezeigt wurde. Der Begriff Besitz kann in diesem Kontext also sehr vieldeutig interpretiert werden: Emotional- menschlicher Besitz, gesellschaftlicher Besitz, rechtlicher Besitz. Genia scheint diese Aussage ein wenig zu schockieren und bittet Meinhold etwas sagen zu dürfen. Damit bestätigt sich erneut ihr großer Respekt gegenüber der Schauspielerin. Sie bezeichnet die Einstellung der Schauspielerin als „düster“ (Ebd., S. 57) und erklärt sich das durch die dargestellten Rollen, die oft so tragisch

erscheinen. Ihrer Auffassung nach ändert sich niemals etwas in der Beziehung zwischen Mutter und Kind, woraufhin Meinhold argumentiert, dass auch Söhne einmal zu Männern werden und gerade Genia „eine Ahnung davor haben“ (Ebd., S. 57) sollte. Als Reaktion darauf „schlägt [Genia] wie betroffen“ ihre Augen nieder. Sie versteht also die Anspielung und ist beschämt, dass ihrer Freundin die Koketterie mit ihrem Sohn aufgefallen ist. Die Konversation wird von Friedrich unterbrochen, der den Gast kurz begrüßt und sofort wieder verschwindet. Sein Erscheinen wirkt banal und beweist dennoch seine stete Präsenz. Interessanterweise stört Friedrich beinahe jedes Gespräch seiner Gattin, wodurch ein gewisser Kontrollwunsch seinerseits abzulesen ist. Sein ständiges Auftauchen ist sicher ein sehr wichtiges Element, das seine stete Gegenwart und Macht widerspiegelt.

Die Unterhaltung wird fortgesetzt. Erneut bittet Genia ihre Freundin darum, etwas sagen zu dürfen, woraufhin Meinhold sie fragt, warum sie denn immer um Erlaubnis frage. „Sie imponieren mir nämlich so, Frau Meinhold. Was sie sagen, das klingt immer so bestimmt, so unwidersprechlich. Und man hat die Empfindung, Ihnen bleibt nichts verborgen [...]“ (Ebd., S. 58) Hier bestätigt sich also die Vermutung, dass die Gastgeberin ihre Freundin bewundert und zu ihr aufblickt. Anscheinend stellt die Schauspielerin eine Autorität dar, der man automatisch Glauben schenkt. Ein entscheidender Grund ist sicherlich die Tatsache, dass Meinhold einen Beruf ausübt und somit auch den männlichen Bereich des Lebens für sich erkämpft hat. Genia respektiert ihre Freundin, da sie es geschafft hat, von der männlichen Gesellschaft in ihrer Sonderstellung akzeptiert zu werden und sie trotz ihrer Weiblichkeit männliche Attribute wie Souveranität, Freiheit und Stärke verinnerlicht hat. Es ergibt sich somit ein Gespräch unter zwei Frauen, die in der Gesellschaft ganz unterschiedlich platziert sind und vielleicht ist gerade die Divergenz der Lebenserfahrung dafür verantwortlich, dass sie ein so außergewöhnliches Verhältnis verbindet. Genia scheint in ihrer Freundin kein Opfer zu sehen, sondern eine selbstbewusste starke unabhängige Frau, die sich im Vergleich zu ihr auch alleine in der Gesellschaft behaupten kann. Meinhold hingegen, versucht der Dame des Hauses nahe zu legen, dass auch ihre erkämpfte Freiheit als alleinstehende Schauspielerin sie nicht vor persönlichen Kränkungen bewahrt. Sie spricht von einem allgemeinen „Unrecht“ (Ebd., S. 58) das an den Frauen irgend einmal begangen wird, wobei sie den Betrug ihres Mannes vor zwanzig Jahren impliziert. Trotz einer erfüllenden Profession scheint sie der Ehebruch ihre Mannes zutiefst verletzt zu haben und eine Wunde verursacht zu haben, die nie ganz zu heilen vermochte. Das Gespräch wird erneut von Friedrich und anschließend Otto unterbrochen und findet somit ein abruptes Ende.

Der Dialog ermöglicht eine Vertiefung der Figurenanalyse Genia Hofreiter und führt gleichzeitig eine neue weibliche Protagonistin in das Drama ein, die durch ihre persönliche Lebensgeschichte und künstlerische Tätigkeit einen neuen Frauentyp darstellt. Die Figur der Frau Meinhold- Aigner soll in ihrer eigenen Analyse noch exakter konkretisiert und auf ihre Funktion als bekannte Schauspielerin untersucht werden. Im Bezug auf Genia lässt sich dank der Unterhaltung in Erfahrung bringen, dass sie ihre Situation durchaus realistisch erfassen kann und ihre Freundin um ihre Freiheit und Selbstständigkeit beneidet.

Als Friedrich erscheint, bittet Genia ihn um eine Unterredung und äußert ihre Verwunderung darüber, dass er so plötzlich verreise. Friedrich banalisiert den Grund und spricht von einem Verlangen „ins Gebirge zu gehen“ und meint auch, dass „zum Wundern [...] doch kein Anlaß“ sei. (Ebd., S. 60) Diesmal gibt Genia nicht nach und fragt ihn „Warum- warum- fährst du fort?“ Die Wiederholung des Fragepronomens lässt darauf schließen, dass sie sich in einem Moment der Verzweiflung oder starken Emotion befindet und diese Frage impulsiv herausplatzt. Zum ersten Mal erscheint sie diejenige zu sein, die das Gespräch vorantreibt und eine aktive Rolle einnimmt. Diese Annahme bestätigt sich durch die Verwunderung des Gatten, dem diese Form der Kommunikation neu zu sein scheint: „Jedenfalls ist diese Art zu inquirieren etwas ganz neues- in unserem Haus.“ (Ebd., S. 60) Diese Aussage beweist, dass im Hause Hofreiter, der Mann normalerweise das Sagen hat und die Konversation bestimmt. Doch in diesem Fall gibt Friedrich nach und lässt sich zu einer Antwort überreden:

„[...] also schön: Ich fühle mich seit einiger Zeit nicht besonders wohl. Das wird ja wieder vorübergehen- wahrscheinlich...gewiß [...] Sicher ist jedenfalls, daß ich von hier fort muss.“

Daraufhin erfragt Genia ob er „von hier?!“ oder „von mir?“ fort müsse und erhält nach kurzem Zögern die Bestätigung, dass er von ihr selbst Abstand brauche. (Ebd., S. 61) Die Gattin scheint diese Tatsache nicht zu verstehen und fragt ihren Mann verzweifelt nach dem Grund dafür. Sie ist nämlich davon ausgegangen, „daß wir uns aussprechen werden ... daß wir...“ (Ebd., S. 61) Sie kann somit das Verhalten ihres Mannes nicht nachvollziehen und scheint schockiert zu sein, da sie angenommen hat, dass der ganze Fall Korsakow zu einer Annäherung führen würde, so wie es Mauer prophezeit hatte. Friedrich erwidert, dass er seiner Frau diese Erwartung angesehen habe, es für eine Aussprache aber noch zu früh sei, da er sich über „mancherlei“ noch klar werden müsse (Ebd., S. 61). Genia ist fassungslos. Vermeintlich hat sie angenommen, dass Friedrich endlich ihre große Liebe und Zuneigung begreifen würde: „[...] seit dem Abend muß dir doch eine Ahnung aufgegangen sein- Friedrich – was – was du mir ... Gott ... ist es denn wirklich notwendig das erst mit Worten zu

sagen!...“ (Ebd., S. 61) Erneut bestätigt sich hier, dass sie ihren Mann liebt und die Gleichgültigkeit, die ihren Alltag bestimmt, nur Fassade ist. Außerdem wird hier ganz stark deutlich, dass das direkte Aussprechen von Gefühlen in ihrer Ehe absolut unüblich ist und ihre Aussage als Verzweiflungsakt aber auch gewissermaßen als Drohung gesehen werden kann, da sie damit das verinnerlichte System aufzubrechen droht. Sofort verneint Friedrich die Frage und erklärt ihr zögernd, dass er das Gefühl habe, dass sie „den Selbstmord von Korsakow“ (Ebd., S. 62.) gegen ihn ausspielen würde, obwohl sie ja im Grunde nichts dafür könne und sicherlich nicht stolz sei, dass sie den Künstler „sozusagen in den Tod-“ getrieben habe. Der Gedanke, dass „der arme Korsakow jetzt unter der Erde liegt und verwest“ (Ebd., S. 62) und die Ursache dafür seine eigene Frau ist, scheint ihn nicht loszulassen. Natürlich sei sie eigentlich „unschuldig- in doppeltem Sinn“, doch gerade deshalb sei sie ihm „gleichsam fremder geworden“ (Ebd., S.62) In diesen Aussagen schwingt immer eine gewisse implizite Schuldzuweisung mit, die durch die Art der Formulierung nie ganz ausgesprochen wird. Zum einen versichert er seiner Frau, dass sie unschuldig sei, zum andern deutet er an, dass sie die Verantwortung für Korsakows Tod trage. Besonders die Aussage unschuldig- im doppelten Sinn bestätigt die Existenz mehrerer Deutungsebenen. Genia scheint über den Verlauf des Gespräches entsetzt und fassungslos zu sein, da sie nur noch einzelne Wörter herausbekommt. Friedrich übernimmt die sprechende Rolle und erklärt seiner Frau, dass sie ihm unheimlich geworden sei, da sie in den Künstler ja doch ein wenig verliebt war und ihn trotzdem abgewiesen habe. „- wenn ichs ... um dich verdient hätte ... wenn du mir gegenüber zu der sogenannten Treue verpflichtet gewesen wärest ... Aber ich hab doch wirklich kein Recht gehabt ... na ... davon müssen wir doch nicht erst reden.“ (Ebd., S. 63)

Ihm wird also die extreme Rollenaufteilung und unüberwindbare Polarisierung der Geschlechter bewusst. Hätte ihn seine Gattin betrogen und den Status der passiven, treuen Ehefrau aufgegeben, wäre eine Annäherung vielleicht noch möglich, da sie sich aber trotz ihrer emotionalen Zuneigung gegen einen Ehebruch entschieden hat, verhärten sich die konträren Rollenbilder in Gut und Böse, passiv und aktiv, schuldig und unschuldig und entfremden das Ehepaar, anstatt sich wieder näher zu kommen. Hier prallt das gesellschaftliche System gegen die individuelle menschliche Selbstverwirklichung und scheint ein Chaos auszulösen.

„Und verstehst du, dieser Gedanke ... daß irgend etwas, das doch in Wirklichkeit gar nicht ist- ein Schemen, ein Phantom, ein Nichts, wenigstens einem so furchtbaren Ding gegenüber, einem so irreparablen wie der Tod- daß deine Tugend- einen Menschen in den Tod getrieben hat, das ist mir einfach unheimlich.“ (Ebd., S. 63)

Indem er folgendes spricht, erfasst er die unüberbrückbare Kluft, die in zwischenmenschlichen Beziehung stets nur zum Scheitern und in diesem Falle sogar zum Tod eines Unschuldigen führen kann. Die Tugendhaftigkeit, die sonst eine Voraussetzung für eine ehrbare bürgerliche Frau ist, hat im Falle Korsakow so schreckliche Folgen, dass selbst Friedrich für einen Moment begreift, dass die herrschenden Wertvorstellungen Elend und Unglück auslösen können. Diese Erkenntnis ist ihm unheimlich, da sie konsequenterweise seine ganze Existenz in Frage stellt und erklärt seine Flucht vor Genia, die ein Auslöser dieser Gedanken ist. Sie selbst schweigt dazu. Anscheinend begreift sie seine Worte und ist selbst von so viel direkter Ehrlichkeit überrascht und überfordert. Daher ist es nur logisch, dass sich Friedrich sofort dafür entschuldigt und meint, dass durch die Formulierung alles „schon wieder beinahe nicht wahr“ (Ebd.S. 63) sei. Vielleicht möchte er sie und sich selbst damit ein wenig beruhigen. Doch sie versteht seine Gedanken anscheinend zu gut, um ihm Glauben zu schenken. Daher äußert sie noch zuletzt, dass es durchaus noch „wahr geblieben“ (Ebd., S.63) ist, womit das Gespräch durch das Herankommen der Anderen beendet wird.

Es lässt sich vermuten, dass Genias anschließende Affäre mit Otto ein Resultat dieser Konversation ist. Eigentlich ist ihr Betrug die einzige Möglichkeit, die Kluft zwischen ihrem Gatten und ihr zu überwinden. Sie wird also quasi gezwungen ihre passive Opferrolle aufzugeben, da sie ansonsten ihren Mann verlieren würde, was wiederum beweist, dass sie sogar während des Ehebruchs ihrer Pflicht als Ehefrau nachkommt. Der Dialog belegt die Vielschichtigkeit der Ebenen, auf denen die Figuren operieren und zeigt zum ersten Mal ein ehrliches Gesicht des Friedrich Hofreiters, der seine Souveränität für einen kurzen Moment ablegt und in Anbetracht des Todes eines Freundes sein aufgetroirtetes Rollenbild erfasst und davon erdrückt zu werden scheint.

Der nächste interessante Dialog ergibt sich im vierten Akt zwischen Otto und Genia, die im Laufe Friedrichs Abwesenheit eine Affäre eingegangen sind. Informationshalber sei hier erwähnt, dass die Beiden sich eigentlich in Gesellschaft befinden und kurz vor ihrer Unterredung von einer Anzeige in einem sogenannten „Blatt“ die Rede ist, in dem behauptet wird, dass Korsakows Selbstmord das Resultat eines amerikanischen Duells gewesen ist (Ebd., S. 101). Ein amerikanisches Duell ist juristisch gesehen eine Anstiftung zum Selbstmord (Vgl. Bar, 1886, S. 62) und da bekannt ist, dass Friedrich kurz vor dem Selbstmord mit dem Künstler eine Partie gespielt hat, impliziert diese Anzeige, dass Genia eine Affäre mit Korsakow unterhalten hat und Friedrich wohl deshalb den jungen Mann dazu aufgefordert

hat. Angemerkt sei hier, dass historisch gesehen tatsächlich viele Persönlichkeiten der Wiener Gesellschaft mit Verleumdungen oder auch Aufdeckungen dieser Art in Zeitungen konfrontiert waren. Alma Mahler erzählt in ihrer Biographie *Mein Leben* konkret von Karl Kraus, der in seiner Zeitschrift *Die Fackel* ungeprüft Tratsch aus Attraktionszwecken veröffentlicht hat, allerdings im Zuge seiner Angriffe auf Hermann Bahr gerichtlich in die Schranken verwiesen worden ist. (Vgl. Mahler- Werfel, 2011, S. 24-25) Im Hinblick auf diese Arbeit ist es aber vor allem interessant, dass Schnitzler einen solchen Artikel in die Handlung des Dramas einbaut und somit die gesellschaftlichen Zustände und die daraus resultierenden persönlichen Konsequenzen aufzeigt.

Somit lautet Genias erste Frage an Otto, ob er dieser Fabel, die im Blatt erschienen ist, Glauben schenke. Sie fragt ihn also indirekt, ob er sie für eine Ehebrecherin halte, was Otto vehement verneint. Er bittet Genia, die im Begriff ist zu gehen, zu bleiben, da er am nächsten Tag schon abreise. Auf die Frage, wie er ihr Nachrichten zukommen lassen könne, erwidert sie ihm, dass er ihr ruhig Briefe schreiben könne, „so wie Sie jetzt zu mir reden- wie einer guten Freundin.“ (Schnitzler, 2009, S. 104) Für sie ist die Affäre also beendet und daher ist es nicht verwunderlich, dass sie ihm vorschlägt den Kontakt ganz abubrechen, da man sich „ja doch nicht mehr sehen werde“. Ihr Entschluss steht also fest, während der junge Mann über diese Aussage schockiert und verzweifelt ist: „Wie soll ich leben- ohne dich!“ (Ebd., S. 104) Es wird klar, dass er sich unsterblich in Genia verliebt hat und von ihrer Härte überrascht ist, weil er von einer gegenseitigen Zuneigung ausgegangen ist. Sie scheint diese Affäre genossen zu haben, allerdings durch Friedrichs Ankunft realisiert zu haben, dass ein Weiterführen des Verhältnisses unmöglich ist. Einerseits kann sie es moralisch nicht mit sich selbst vereinbaren und andererseits liebt sie ihren Mann ja doch zu sehr, um ihn konsequent zu betrügen. In dieser Beziehung ist sie also die Stärkere und bestimmt den weiteren Verlauf. Dies bestätigt sich in ihrer Antwort: „Du wirst es können. Es war schön. Lassen wir’s daran genug sein. Glück aus die Reise, Otto und Glück fürs weitere Leben.“ (Ebd., S. 104) Ihre subdominante Rolle lebt sie also nur mit Friedrich aus, während sie sich zu anderen Figuren durchaus als Stärkere hervorhebt. Diese Annahme wird auch im späteren Dialog zwischen Erna und ihr belegt, in dem sie ihre junge Konkurrentin angreift. Dennoch scheint ihr die Rolle als Ehebrecherin unangenehm und verachtenswert zu sein.

„Ich lüge, ich heuchle. [...] Ich spiele die anständige Frau- und nachts laß ich das Fenster offen stehn für meinen Liebhaber. [...] Denkst du – ich bin eine der man trauen darf -? Ich bin wie die anderen, Otto, glaub es mir.“ (Ebd., S. 105)

Damit gibt sie zu, dass sie nicht so vollkommen und perfekt ist, wie er sie einschätzt und es schwingt auch ein gewisser Wunsch mit, getröstet und vom Gegenteil überzeugt zu werden. Dies geschieht auch, indem Otto sie beschwichtigt und argumentiert, dass kein Mensch sie wegen ihrer Tat anklagen würde. „Du, du warst frei. Du warst ihm keine Treue schuldig. Niemand würde dich geringer achten.“ (Ebd., S. 105) Der junge Mann scheint die Vielschichtigkeit ihrer Gedanken nicht zu verstehen und denkt, dass sie bloß das moralische Gewissen plagt. Er kann ja schließlich gar nicht wissen, was die Beweggründe dieser Affäre gewesen sind und glaubt, dass Genia bloß deshalb das Verhältnis unterbinden möchte. Hier wird auch der Generationsunterschied der Beiden deutlich, der sich nicht durch das Alter definiert, da Genia ja selbst erst 30 Jahre alt ist, sondern durch die unterschiedliche Lebensanschauung und Situation ergibt.

Genia plagt vor allem der Gedanke, dass Frau Meinhold von ihrer Affäre wissen könne und sie dafür verurteilen würde. Hier tritt erneut die große Achtung und Demut gegenüber der Schauspielerin an den Tag. Otto widerspricht ihr, doch sie schenkt ihm keinen Glauben. Die Unterhaltung wird von Friedrich unterbrochen, der die Beiden begrüßt und schnell wieder verschwindet. Erneut suggeriert das kurze Auftauchen seine Omnipräsenz. Nachdem Otto seine Geliebte während des Auftrittes ihres Mannes beobachtet hat, begreift er nun, dass sie im Bezug auf Friedrich viel zu schwach sei und die Affäre niemals verschweigen könne. Daher beschließt er die Tat selber zu gestehen, woraufhin Genia die Initiative ergreift und ihrem Geliebten verspricht selbst mit ihrem Gatten zu sprechen, aber nur unter der Bedingung, dass Otto nie wieder herkommen solle. In diesem Moment versteht der junge Mann endlich, warum sie sich so verhält: „Du liebst ihn. Du liebst ihn wieder.“ (Ebd., S. 106) Somit ist es nun ausgesprochen, dass Genia sich zwar auf die Affäre eingelassen hat, ihren Mann aber immer noch liebt bzw. ihn wieder begonnen hat zu lieben. Der Geliebte scheint bis zu diesem Moment überzeugt gewesen zu sein, dass sie ihren Mann nicht liebe, sondern nur auf Grund von gesellschaftlicher und moralischer Konventionen die Affäre beenden wolle. Insofern ist Otto eigentlich derjenige, der betrogen wird und der, ähnlich wie Korsakow zu Beginn des Stückes, einem ehelichen Machtkampf zum Opfer fällt. Es lässt sich nämlich eine Parallele zwischen den beiden jungen Männern aufweisen, da sich Beide in dieselbe Frau verlieben, Beide am anfang davon ausgehen, dass Genia in ihrer Ehe unglücklich ist und sie auf eine gewisse Art retten wollen, am Ende aber feststellen müssen, dass sie gar nicht gerettet werden will und ihren Mann tatsächlich liebt. Für alle Zwei endet ihre Zuneigung zu Genia Hofreiter mit dem Tod. Obwohl sich die Art des Todes unterscheidet, ist die

Notwendigkeit des Dahinscheidens zweier junger Menschen eine scharfe Kritik an dem veralteten System der Gesellschaft, das der jungen Generation die offene und ehrliche Form des Handelns übelnimmt.

Im folgenden Gespräch zwischen Mauer und Genia bestätigen sich erneut die Behauptungen, die im Bezug auf Genia selbst und ihr Eheleben aufgestellt wurden. Einführend muss erwähnt werden, dass Mauer von der Affäre zwischen Genia und Otto und Friedrich und Erna Bescheid weiß und sich von der Hausdame persönlich verabschieden möchte. Seine Hoffnungen auf eine Liaison mit Erna Wahl sind, dank Friedrich vereitelt worden und auch Genias Verhalten scheint den Arzt abzustößen. Die Dame des Hauses begreift seine Situation und bekundet ihren Verlust, einen Freund verloren zu haben. (Vgl. S. 121) Mauer reagiert im Gegensatz zu früher eher grob, woraufhin sie ihm den Rat erteilt, das Leben nicht so schwer zu nehmen.

„Es wäre doch lächerlich, wenn Sie, ein Mensch, der das Leben von seiner ernsten Seite kennt, dergleichen Spielerei und Spiel wichtig nähme. Liebessachen sind nichts andres [...] Und wenn man erst drauf gekommen ist, sie sehr lustig anzusehn- und mitzumachen.“ (Ebd., S. 121)

Genia gibt also zu, Teil dieses Gefüges zu sein und proklamiert die Lust und den Spaß daran. Sie löst sich hier von ihrer Opferrolle und enttarnt ihre Position als Täterin. Somit ist die einfache Zuordnung der Geschlechter in Aktiv und Passiv, Gut und Böse, Schwach und Stark endgültig aufgehoben. Mauer scheint von dieser Äußerung umso erregter: „Es gibt vielleicht wirklich nur ein Schweres auf der Welt und - und das heißt Lüge.“ (S. 120) Er prangert das Verhalten seiner Gastgeberin, aber auch das Treiben der restlichen Gesellschaft an, indem er folgendes spricht:

„Spiel -?! Ja, wenn es so wäre! ... Ich versichere Sie, Genia, nicht das geringste hätt ich einzuwenden gegen eine Welt, in der die Liebe wirklich nichts andres wäre als köstliches Spiel ... Aber dann ... dann ehrlich, bitte! Ehrlich bis zur Orgie ... Das ließ ich gelten. Aber dies Ineinander von Zurückhaltung und Frechheit, von feiger Eifersucht und erlogem Gleichmut- von rasender Leidenschaft und leerer Lust, wie ich es hier sehe – das find ich trübselig und grauenhaft - ... Der Freiheit, die sich hier brüstet, der fehlt es am Glauben an sich selbst. Darum gelingt ihr die heitre Miene nicht, die sie so gerne annehmen möchte ... darum grinst sie ... wo sie lachen will.“ (Ebd., S. 122)

Hier wird nicht nur Mauers Enttäuschung demonstriert, sondern auch das gesamte Treiben dieses Dramas in einer Formulierung dechiffriert. Er begreift die Mechanismen der gesellschaftlichen Struktur, die durch divergierende Extreme definiert sind und erkennt, dass alle ProtagonistInnen in diesem Gefüge gefangen sind. Die Freiheit des Menschen ist nur ein Schein und das Leben lediglich ein Spiel. Genia widerspricht nicht, sondern meint nur, dass der junge Arzt ein wenig ungerecht sei, da sich schließlich alle Mühe geben würden.

„Merken Sie's nicht? Adele Natter zum Beispiel, bringt ihre Kinder mit ins Haus, ich plaudre mit Erna [...], Friedrich spielt seine Tennispattie mit Herrn Fähnrich von Aigner ...“ (Ebd., S. 122)

Mit diesem Satz werden die vielen Verstrickungen deutlich, die alle Protagonisten in einem gewissen Kontext verbindet. Alle sind sie Betrüger und Betrogene zugleich, wodurch eine Schuldzuweisung des Einzelnen schwierig erscheint. Allerdings erkennt man ein gesellschaftliches Muster, das hinter den einzelnen Schicksalen immanent existiert und den Figuren eine gewisse Berechtigung in ihrem Handeln liefert. Alle wissen voneinander Bescheid, doch in Gesellschaft werden diese Affären totgeschwiegen. Im ersten Kapitel dieser Arbeit war von der „Unhaltbarkeit der traditionellen moralistischen Werte und ihre Unvereinbarkeit mit den psychisch- sexuellen Bedürfnissen“ (Gutt, 1978, S. 22) die Rede, was in dieser Szene besonders bestätigt wird. Da sie Gesellschaft beides gleichzeitig verwehrt, müssen alle Figuren auf mehreren Ebenen operieren um ihre Bedürfnisse abzudecken.

Kurze Zeit nach der Unterredung kommt es zu einer Konfrontation zwischen Otto und Friedrich, die in einem Duell geklärt werden soll. Genia bittet ihren Mann, den Kampf abzusagen, falls ihm noch das geringste, sei es „Haß ...Wut ...Eifersucht ... Liebe ...“ (Schnitzler, 2009, S. 125) an ihr liege, doch der Gatte gibt nicht nach und beruhigt sie, dass er dem jungen Mann wahrscheinlich gar nichts tun würde. In diesem Moment scheint Genia die Tragweite der Spielereien zu erfassen und Friedrich wirklich anzuflehen, dem jungen Mann nichts zu tun. Doch Friedrich argumentiert, dass er ja nicht „der Hopf sein“ wolle, womit der vierte Akt zu Ende geht (Ebd., S. 126). Es wird klar, dass er seine Position in der Gesellschaft und auch sich selbst gegenüber verteidigen muss und ein Duell daher die einzig männlich-ehrbare Lösung zu sein scheint. Sie hingegen begreift, dass erneut das Leben eines jungen Mannes auf dem Spiel steht, der für sein Handeln eigentlich nicht zu verurteilt wäre.

Erna und Genia warten gemeinsam auf eine Nachricht über den Verlauf des Kampfes und so kommt es zum einzigen Dialog zwischen den Beiden. Die Gattin ist überzeugt, dass das Duell noch nicht stattgefunden hat und ist deshalb um einiges ruhiger als die junge Frau. Außerdem ist sie sich sehr sicher, dass diese Sache eine „Eitelkeits- und Ehrenkomödie“ (Ebd., S. 128) sei und beide Herren bald „Arm in Arm“ (Ebd., S. 129) auftauchen würden. Sie hat sich also inzwischen beruhigt und versucht sich selbst einzureden, dass Friedrich sein Versprechen einhalten werde. Aufgrund dieser Annahme scheint sie die Stärkere zu sein und spricht Erna direkt auf das Verhältnis zu ihrem Mann an:

„Sie lieben ihn wohl sehr ... meinen >>Herrn Gemahl<<, nicht wahr -?! Nun ja, es ist kein Wunder. Das erste- das ist doch immerhin ein Erlebnis. Oder bedeutet das auch nichts mehr? Sie müssen mir darüber Aufschluss geben, Erna. Ja! – Ich finde mich nämlich nicht mehr zurecht. Das Leben ist um so viel leichter geworden in der letzten Zeit. Als ich noch jung war wie Sie, nahm man gewisse Dinge noch furchtbar ernst. Es sind nicht viel mehr als zehn Jahre seither vergangen, aber mir scheint die Welt hat sich seitdem sehr verändert.“ (Ebd., S. 128)

Genia wirkt in dieser Konversation ganz und gar nicht passiv, wie sie sich sonst so oft darzustellen vermag, sondern konfrontiert ihre Konkurrentin mit der Realität. Ihr sarkastischer Unterton kommt besonders bei der Bitte hervor, ihr doch Aufschluss darüber zu geben, wie die Jugend sich gegenüber ihrer ersten Liebe verhalte und impliziert damit die Tatsache, dass sie von dem Verhältnis Bescheid weiß. Mit ihrer Frage unterstreicht sie den Generationsunterschied zwischen Erna und ihr. Ihrer Meinung nach, nimmt sich die Jugend nicht mehr alles so schwer zu Herzen und genießt einen höheren Grad an Freiheit und Selbstbestimmung, gleichzeitig aber legt sie dadurch eine gewisse Gleichgültigkeit an den Tag, wodurch der Begriff von Liebe an Bedeutung zu verlieren scheint. Hier stellt sich also die Frage, inwieweit die Möglichkeit der Selbstbestimmung tatsächlich zwischenmenschliche Beziehungen verändert und ein neues Wertesystem schafft, die zu einem unweigerlichen Konflikt zwischen Jung und Alt führen. Dieses Phänomen kann besonders am Verhältnis von Genia- Otto und Erna- Friedrich untersucht werden, da es zwischen Genia und Erna selbst zu keinen weiteren Begegnungen kommt und die Konfrontation der beiden Frauen nur indirekt durch die Beziehung zu männlichen Protagonisten vollzogen werden kann. Das konkrete Attribut der Gleichgültigkeit muss in Anbetracht der Tatsachen eher Frau Hofreiter zugeschrieben werden, die sich immer in einen Schleier von Desinteresse hüllt. Ob es nun die Methode bzw. auch ein Selbstschutzmechanismus einer ganzen Generation an Frauen ist, oder nur im konkreten Fall auf Genia zutrifft, sei dahingestellt. Es ist aber sehr interessant, dass Genia der jungen Frau etwas unterstellt, das sie selbst zu perfektioniert haben scheint. Ein Vorwurf, der verrät, dass sie ihre eigenen Mechanismen nicht ganz durchschaut.

Die These, dass sich der Grad der Gleichgültigkeit in der Jugend verringert, kann im Bezug auf das Verhältnis von Genia und Otto bestätigt werden und wird auch später in der Analyse Erna Wahls belegt. Der junge Fähnrich ist definitiv verletzlicher und seinen Gefühlen gegenüber aufrichtiger als Genia. Dies wird einerseits im bereits beschriebenen Dialog zwischen dem Liebespaar deutlich, indem Otto derjenige ist, der zu seiner Liebe steht und bitter erkennen muss, dass sein Glaube an ihre Zuneigung in Anbetracht Hofreiters Erscheinen, sofort verschwindet. Andererseits belegt auch das folgende Gespräch zwischen Frau Meinhold und Genia indirekt die offensichtliche Zuneigung Ottos.

Zu Beginn wirkt das Gespräch noch sehr verhalten und höflich. Die Schauspielerin klagt ihr Leid, dass sie „nun wieder so ganz alleine“ ist und bezeichnet ihr Haus als „leerer und trauriger.“ Daher habe sie das Haus verlassen müssen um einen Spaziergang zu unternehmen, sei aber dennoch instinktiv zu ihrer Freundin gegangen. „Es muss mich wohl irgendetwas hergetrieben haben.“ (Ebd., S. 131) Hier ist von einer unbewussten Kraft die Rede, die sie, wie eine böse Vorahnung, zum Anwesen der Hofreiters treibt. Schon alleine die Formulierung „Es muss mich....“ (Ebd., S. 131) suggeriert eine unterbewusste, triebhafte Ebene, die sich dem Willen der Protagonistin entzieht und suggestiv operiert. Frau Meinhold sieht ihre Freundin lange an, welche den Blick erwidert und sich bedankt. Der Blick muss wohl als eine Art der Verständigung interpretiert werden, da die Schauspielerin meint, dass Genia ihr nicht danken solle, da sie als Mutter nur zwei Möglichkeiten gehabt hätte: Ich hatte nur die Wahl Ihnen sehr böse- oder sehr gut zu sein.“ (Ebd., S. 131) Daraus wird ersichtlich, dass Genias Befürchtungen hinsichtlich des Verhältnisses mit Otto und dessen Auswirkungen auf die Freundschaft der beiden Frauen durchaus berechtigt war. Frau Meinhold erzählt von der Angst um ihren Sohn: „Sie haben ihm so viel bedeutet, Genia! Mehr als sein Beruf, als seine Zukunft, als ich, als sein Leben. O Gott, was hab ich alles gefürchtet.“ (Ebd., S. 132) Es bestätigt sich, dass Otto Genia wirklich liebt und diese Gefühle nicht durch scheinbare Gleichgültigkeit versteckt. Die junge Generation scheint also eine offenere Form des emotionalen Ausdrucks zu besitzen und schämt sich nicht mehr diesen zu zeigen, wodurch sie gleichzeitig verletzlicher wird. Ihre größere Unabhängigkeit ermöglicht ihnen einen direkteren Weg der Gefühle, der nicht mehr ständig negiert werden muss.

Einerseits versteht Frau Meinhold ihre Freundin, die sich nach jahrelangem betrogen werden und all den Kränkungen für eine Affäre entscheidet, andererseits ist sie wütend, dass es gerade ihren Sohn treffen musste, der für diese Form, der „unwahren Beziehungen“ (Ebd., S. 131) nicht geschaffen ist und leidet. Sie nimmt an, dass Genia ihren Sohn über alles liebt und bedankt sich bei ihr, als diese beschwört, dass sie vorhabe Otto zu vergessen und ihm nicht einmal zu schreiben. Es ist also klar, dass die Affäre beendet ist und die Ehefrau den jungen Mann nicht weiterhin für sich beansprucht, sondern ihm die Möglichkeit gibt, ein neues Glück zu finden. Dafür bedankt sich die Schauspielerin, woraufhin die Dame des Hauses in Tränen ausbricht, die von Frau Meinhold als Zeichen von Liebeskummer gedeutet werden und ihre Annahme bestätigen: „Es ist freilich ein geringer Trost, - aber wir werden es gemeinsam tragen, daß er fort ist ...“, tröstet sie Genia. Diese scheint absolut zu verzweifeln

und „fasst ihre Hand als wollte sie sie küssen“ (Ebd., S. 132) Als Meinhold ihr anbietet sie mit einem vertrauteren Namen anzusprechen, da sie ja jetzt durch ihren Sohn auf immer miteinander verbunden sind, schüttelt diese den Kopf und stammelt: „Nein, nein, nein, nein, ich kann nicht mehr...“ (Ebd., S. 132) Es kommt die Vermutung auf, dass sie die Gutmütigkeit ihrer Freundin nicht mehr ertragen kann, da sie ja, im Gegensatz zu Ottos Mutter, vom Duell und der drohenden Gefahr Bescheid weiß und ihre Entscheidung nicht nur aus Fremdenliebe getroffen hat, sondern durchaus so gewollt hat. Hier kommt erneut die Frage zum Vorschein, inwieweit Genia Opfer und Täterin zugleich ist. Offensichtlich plagt sie das schlechte Gewissen, wobei Meinholds Solidarität in ihr ein komplettes Chaos auslöst.

Dieser Ausbruch der Gefühle wiederholt sich, als sie von Friedrich erfährt, dass Otto tot sei, indem sie ihn als „Mörder!“, „grauenhaften Menschen“ und „Bösewicht“ (Ebd., S. 135) bezeichnet. Doch Friedrich wehrt sich und sagt: „So einfach ist das nicht. Hineinschaun in mich kannst du doch nicht.“ (Ebd., S. 135) Er redet sich also darauf aus, dass sie ihn nicht verstehen könne und sein Inneres zu komplex wäre um eine echte Schuldzuweisung machen zu können. Genia macht sich auf den Weg zu ihrer Freundin Frau Meinhold um ihr von den schrecklichen Ereignissen selbst zu berichten. In Anbetracht der schrecklichen Situation, eine sehr ehrliche und mutige Entscheidung, da sie nicht davor zurückschrickt die Hiobsbotschaft selbst zu überbringen. In diesem Moment beweist Mauer erneut seine Gutmütigkeit und treue Freundschaft, indem er ihr anbietet mitzukommen.

Hier am Ende bestätigt sich Scheibles Kommentar, dass die „gesellschaftliche Totalität und der individuelle Erfahrungsbereich nicht mehr in Einklang gebracht werden können“ (Scheible, 1976, S. 34) und sowohl Genia als auch Friedrich an diesem unüberwindbaren Problem scheitern. Die Polarisierung der Geschlechter, bedingt durch die gesellschaftlichen totalitären moralischen Werte, verhindert eine Möglichkeit der Kommunikation, Ehrlichkeit und des Verständnisses. Die Methode des Verhüllens und Verschleierns ist zu sehr verinnerlicht um überwunden zu werden und muss konsequent zum Schlimmsten führen. Inwiefern es der jüngeren Generation gelingt diesem Schicksal zu entkommen oder nicht, wird noch genauer in der Analyse der Erna Wahl exerziert. Otto jedenfalls muss für die Aufrechterhaltung des alten Systems sein Leben opfern.

3.1.2 Frauentyp

Versucht man nun Genia Hofreiter einem Frauentypus nach Barbara Gutt zuzuordnen, wäre wohl „Hausfrau und Mutter“ (1978, S. 45- 47) der passendste. Die Autorin zieht als Beispiel Olga Waissnix, eine reale Frauenfigur aus Schnitzlers Leben, heran. Sie ist ein Exempel der „dem Hausfrau- und- Mutter Rollenzwang unterworfenen Frau ihrer Epoche“ und führt zu einer „idealisierenden Überhöhung des traditionellen Frauen- Leitbildes“, wodurch die „äußere und innere Knechtung der Frau in der Familie erträglich oder gar als erstrebenswert“ (Ebd., S. 45) erscheint. Die Mutterliebe gilt „als Pflicht, in deren Erfüllung sie ihre Befriedigung findet“ (Ebd., S. 46) Laut Gutt stellt Schnitzler damit den Typus einer „instrumentalisierten Frau“ dar, der sowohl physisch als auch psychisch ausgebeutet wird und durch „Apathie und Stumpfsinn“ (Ebd., S. 47) charakterisiert werden kann.

Untersucht man nun diese Behauptungen anhand der Figur von Genia Hofreiter, scheint die allgemeine Definition, zwar simplifiziert, aber dennoch zuzutreffen. Im ersten Kapitel der Arbeit wird bereits auf die Ähnlichkeit zwischen Olga Waissnix und Genia Hofreiter aufmerksam gemacht und findet hier erneut ihre Berechtigung. Die unglückliche Ehe zu einem reichen älteren Mann, die Reduktion auf die Erziehung der Kinder und den Haushalt und die Flucht in eine unglücklich endende Affäre belegen die Ähnlichkeit der realen Waissnix und der dramatischen Figur. Tatsächlich kann man Genia sowohl eine gewisse Apathie und Stumpfsinnigkeit nahelegen, als auch von einer physisch und psychischen Abhängigkeit zu ihrem Mann reden. Dennoch besitzt sie eine Innerlichkeit und Psyche, wenn diese auch vollkommen auf den Ehemann ausgerichtet sind. Wie in der Analyse aber auch beschrieben, ist sie zwar der Dominanz ihres Mannes unterworfen, findet jedoch eigene Mittel diese Abhängigkeit und Opferrolle für sich auszuspielen. Betrachtet man Gutts Definition, gerade im Hinblick auf den Grad der Selbstverwirklichung (Ebd., S. 33), bestätigt sich in Genia Hofreiter der Typus der *Ehefrau und Mutter*, wobei nicht nur eine Ähnlichkeit zu Olga Waissnix gezogen werden kann, sondern auch Schnitzlers Mutter Luise, die durch ihre vollkommene Identifikation zu ihrem Mann definiert ist, in der Figur wiederzufinden ist.

3.2 Erna Wahl

3.2.1 Analyse

Erna Wahl wird in der expliziten Regieanweisung wie folgt beschrieben:

„Größer als ihre Mutter, schlank, bestimmt und grad heraus bis zur Unbedenklichkeit, ohne vorlaut zu wirken. Fester, unbefangener Blick“ (Schnitzler, 2009, S. 10)

Im Vergleich zu Genia Hofreiter, die nur anhand ihrer Kleidung beschrieben wird, kann man hier konkrete Charakterzüge herauslesen. Ihr bestimmte Art und ihr fester Blick weisen auf einen gewissen Grad an Selbstsicherheit hin, wobei das „grad heraus bis zur Unbedenklichkeit“ (Ebd., S. 10) eine gewisse jugendliche Kraft und Ungeduld suggeriert, die bei den Anderen nicht immer auf Wohlwollen stößt. Wie auch schon bei der vorherigen Analyse drehen sich Ernas erste Worte um Friedrich. Sie ist ein wenig verwundert, dass Korsakows Tod ihn so sehr erschüttert habe, da er „doch sonst nicht zu den Menschen“ gehört, denen „etwas nahe geht“ (Ebd., S.12) Dies lässt Genia aufhorchen, die nur anmerkt, wie gut das junge Mädchen doch ihren Mann kenne. „Nun, sollt ich nicht? Schon als siebenjähriges Mädel hab ich ihn geliebt. Lang vor Ihnen, gnädige Frau.“ (Ebd., S.12) Gleich zu Beginn erfährt man also, dass Erna Friedrich zu kennen glaubt und seit ihrer Kindheit ein gewisses Interesse an Friedrich hegt, wobei sie diese Tatsache keineswegs verheimlicht. Genias Reaktion darauf ist: „Schon wieder ‚gnädige Frau‘“ (Ebd., S. 12) und demonstriert ihren Unmut über diese Bezeichnung, durch die sie automatisch als erwachsene, ältere Frau gekennzeichnet wird. Inwiefern das junge Mädchen diese Bezeichnung mit Absicht wählt oder nicht, kann nicht mit Sicherheit gesagt werden, allerdings lässt ihre Reaktion keinen bösen Hintergedanken vermuten. Sie küßt nämlich daraufhin Genias Hand und nennt sie beim Namen, womit sich die Angelegenheit geklärt zu haben scheint. Das Gespräch dreht sich um Korsakow, den Friedrich, laut der Gastgeberin, sehr gerne hatte. Erna bestätigt dies und sagt, dass sie früher angenommen habe, dass dieser nur „sein Klavierspieler gewesen ist.“ (Ebd., S. 12) Als Genia nachfragt, wie sie dies meine, erklärt sich das junge Mädchen wie folgt:

„Nun so wie der Doktor Mauer sein guter Freund ist, Herr Natter sein Bankier, ich seine Tennispartnerin, der Oberleutnant Stanizides ... sein Sekundant.“ (Ebd., S. 12)

Auf die Verwunderung Genias, spricht sie weiter:

„Wenn's einmal zu so was käme, mein ich ... er nimmt sich von jedem, was ihm gerade koveniert, und um das was sonst in dem Menschen stecken mag kümmert er sich kaum.“ (Ebd., S. 12)

Damit beschreibt sie Friedrich als berechnenden Menschen, der seine Freunde stets für eigene Zwecke ausnützt und sehr egozentrisch handelt. Laut Erna hat für den Fabrikanten jeder Mensch einen Sinn und Zweck, der ausschlaggebend ist. Freundschaften sind somit

nutzentechnisch gesehen und müssen stets eine Funktion erfüllen. Ihre klaren Aussagen unterscheiden sich rapide von jenen der Gastgeberin, die sich stets indirekt auszudrücken vermag. Erna verfügt also über einen scharfen Verstand und einen guten Beobachtungssinn. Ihre Formulierung, dass Stanizides im Falle des Falles sein Sekundant sein würde, kann schon fast als apodiktische Prophezeiung gesehen werden. Auch die Tatsache, dass sie sich als seine Tennisspielerin bezeichnet, verweist auf ihre eigene Funktion hin. Auf diese Aussage, meint Frau Wahl, dass ihr Mann „solche Bemerkungen von Erna“ als „Produktion auf dem psychologischen Seil“ (Ebd., S. 12) zu nennen pflegte, wodurch einerseits ersichtlich wird, dass der Vater bereits gestorben ist und dass Erna oft so direkt und prägnant ihre Menschenkenntnis preisgibt. Barbara Gutt formuliert in ihrer Arbeit *Emanzipation bei Schnitzler* (1978), dass die alte Generation durch die neuen psychologischen und soziologischen Entdeckungen der jungen Generation in Frage gestellt wird (Vgl. ebd., 23), was in diesem Drama durch Erna Wahl bestätigt wird. Die konkrete Wortwahl des *Seils* vermittelt die Notwendigkeit eines Balanceaktes, der nötig ist, um nicht abzustürzen. Diesen Gedanken formuliert Friedrich auch in einer späteren Szene, als Frau Wahl erneut vom philosophischen Drahtseil ihrer Tochter spricht: „Sie muss nur Obacht geben, dass sie nicht einmal abstürzt, die Erna ...“ (Schnitzler, 2009, S. 42) Damit bestätigt sich einerseits die metaphorische Bedeutung der Aussage, andererseits klingt eine leise Kritik an der direkten Art Ernas durch.

Otto erscheint und fragt, ob man schon wisse, weshalb sich Korsakow das Leben genommen und ob er einen Abschiedsbrief hinterlassen habe. Erna verneint entschieden und meint, dass dieser „zu klug und zu geschmackvoll“ gewesen sei und er „eben gewusst“ habe, „was das heißt: tot sein.“ Es wäre ihm auch „ganz egal, was die Leute am nächsten Morgen für ein Gesicht dazu machen werden“. (Ebd., S. 13) Erneut demonstriert sie ihre überzeugte Meinung, die ja in diesem Fall nicht stimmt, da Korsakow in der Tat einen Abschiedsbrief an Genia hinterlassen hat. Anhand ihrer Formulierung kann angenommen werden, dass sie ein idealistischer Mensch ist, sei es nun durch ihre Jugend oder durch ihren individuellen Charakter bedingt: Da Korsakow ein kluger und edler Mensch gewesen sei, konnte er unmöglich einen Brief hinterlassen, da dies ein Zeichen von Schwäche wäre. Ihr Kommentar über seine Gleichgültigkeit gegenüber den Reaktionen der Leute, erscheint in ihrem Sinn als etwas Löbliches und vermittelt eine Auseinandersetzung mit dem Phänomen der Gesellschaft. Erna Wahl stellt ein ideales Exempel einer jungen Generation da, die im ersten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts aufwächst und sich von den strengen moralischen Wertvorstellungen der

Eltern allmählich löst. Auch Johannes Pankau bestätigt in seiner Interpretation, dass Erna Wahl „als Akteurin eines unverbindlichen gesellschaftlichen Spiels“ gesehen werden kann, die sich allerdings auf keine bestimmte Rolle festlegt. (2007, S. 143)

Als sich ihre Mutter wundert, dass Friedrich, trotz seiner gedrückten Stimmung wegen Korsakows Todes, Tennis gespielt hat, argumentiert Erna: „Auf meinem Grab dürfte man cake walk tanzen oder sogar Machich ... oh ja ... es wäre mir eher ein sympathischer Gedanke.“ (Schnitzler, 2009, S. 15) Ihr starker jugendlicher Lebenswille hindert sie daran, die Verwunderung ihrer Mutter zu verstehen. Sie ist ein hervorragendes Beispiel für die körperbewusste Jugend, die Sport nicht als schändlich ansieht und sich ihres Körpers viel bewusster ist. Schließlich ist Erna eine passionierte Tennisspielerin und Bergsteigerin, die das „kraxeln“ (Ebd., S. 16) liebt. Obwohl sie stets von ihrer Mutter begleitet wird, verfügt sie über mehr Freiheit als Frauen früherer Generationen und erlaubt es sich einen leichteren Umgang mit Männern zu pflegen. Dies wird auch im Gespräch mit Mauer deutlich, dessen Zuneigung (Ebd., S. 50) sie sich durchaus bewusst ist.

Sie unterhalten sich über den Aignerturm und Mauer warnt Erna vor der riskanten Tour, die einem gewissen Bernhaupt vor vielen Jahren das Leben gekostet hat. Doch Erna meint, dass sie es sich wohl überlegt habe und er sie auf keinen Fall davon abhalten könne. Allerdings bietet sie ihm an, auf seine Ankunft dort zu warten, um die Tour gemeinsam zu machen. Erneut bestätigt sich Ernas fester Wille und Entschlossenheit, wobei ihre Aussage „Überlegt ist es schon. Das kommt bei mir immer vor dem Reden“ (Ebd., S. 51), darüber Auskunft gibt, dass sie zwar sehr direkt, aber niemals unüberlegt ihre Meinung äußert. Ihr Angebot auf ihn zu warten kann als versteckte Aufforderung einer Vertiefung ihrer Beziehung gesehen werden und spielt mit den Hoffnungen Mauers, der in der Tat nachfragt, ob sie wirklich wünsche, dass er komme. Er braucht eine Bestätigung von Genia, die stets so frei und unabhängig wirkt. Aus dem analysierten Dialog zwischen Genia und Mauer ist schließlich bekannt, dass der Arzt an der Zuneigung Ernas zweifelt. „Gewiss sollen sie kommen. Ich engagiere Sie als Führer, gegen die übliche Taxe natürlich.“, (Ebd., S. 51) beantwortet die junge Frau seine Frage, womit sie ihr Angebot sofort relativiert und einer persönlichen Erwiderung entgeht. Wahrscheinlich etwas enttäuscht oder sogar verärgert erwidert der Arzt: „Ich hab mir nie eingebildet, daß ich auf mehr Anspruch erheben dürfte.“ (Ebd., S. 51) und entzieht sich der Peinlichkeit von ihr bloßgestellt zu werden, woraufhin sie ihn fragt, ob diese Aussage nun wehmütig oder nur geistreich hätte sein sollen. (Vgl. S. 51) Es wird klar, dass sie sich

definitiv zu wehren weiß und ganz im Gegenteil zu Genia Hofreiter, immer etwas zu entgegenen hat. Mauer insistiert und fragt, ob dies so schwer für sie sei. Sie bestätigt:

„Nicht leicht, Doktor. Sie wissen, daß sie mir sehr sympathisch sind. Hinkommen sollten sie jedenfalls. Es wäre die beste Gelegenheit einander besser kennen zu lernen. Aber verpflichtet dürfen Sie sich so wenig fühlen als ich, selbstverständlich.“ (Ebd., S. 51)

Sie gibt also zu, dass sie den Arzt durchaus interessant findet und näher kennen lernen möchte, gleichzeitig aber betont sie, dass sie nichts Versprechen könne und keinen Zwang erzeugen will. Erna behält sich also die Möglichkeit der Wahl, wodurch sie sich entschieden von Genia Hofreiter und anderen Frauen älterer Generationen unterscheidet, die sich der gesellschaftlichen Autorität und dem Willen des Mannes zu beugen hatten. Dennoch genießt sie nur eine gewisse Unabhängigkeit, da sie trotzdem immer von ihrer Mutter oder ihrem Bruder begleitet wird, wodurch die gesellschaftliche Konventionen immer noch eingehalten werden. Auch Pankau betont, dass Erna zwar „eine neue weibliche Autonomie“ beansprucht, sich allerdings nicht ganz aus der alten Rollenvorgabe lösen kann. (2007, S. 145)

Mauer lobt Ernas Klugheit und damit auch ihr modernes Weltbild. Diese verfeinert ihre Aussage und ratet ihm, seine Liebste, wie sie „alle unverheirateten Herren“ zu haben pflegen, noch nicht zu verlassen, da er nach diesem Gespräch keine „Treue schuldig“ (Ebd., S. 52) ist. Erneut betont sie, dass ihr Angebot absolut unverbindlich ist und demonstriert eine Kenntniss der gesellschaftlichen Realität. Der junge Arzt begreift ihre Hintergedanken und muss dennoch gestehen, dass er seine Affäre beendet hat, da er nämlich kein „Freund von Herzensschlampereien“ (Ebd., S. 52) sei. Seine Absichten sind somit ziemlich klar und er gesteht ihr, dass er mehr als nur Freundschaft erhofft und ihr gegenüber ehrlich und aufrichtig sein möchte. Erna lobt ihn dafür als „anständige[n] Mensch[n]“ (Ebd., S.52) und spricht von einem Vertrauen: „da ist man dann im Hafen. Da kann einem nichts mehr geschehen.“ (Ebd., S. 52) Doch genau dieses „Gefühl der Sicherheit“ ist in ihren Augen etwas nicht „besonders Wünschenswertes“, da sie sich „von Dasein auch noch anderes zu erwarten oder zu fordern“ (Ebd., S. 52) erhofft. Erna Wahl strebt somit als Individuum des 20. Jahrhunderts nach mehr als nur Sicherheit und verwirft den Begriff. Sie widersetzt sich der Bequemlichkeit der alten Generation und entscheidet sich für eine ungewisse, dafür freiere Zukunft, die „Besseres oder Schlimmeres“ (S. 52) bereithält. Mauer versichert ihr daraufhin, dass das Leben „noch aus allerlei anderm als aus Abenteuern einer gewissen Art“ bestehe und verspricht ihr, dass er ihr eine „kräftigere und reinere“ Welt zeigen könnte, die im Gegensatz zu „dieser Atmosphäre! Da rings um uns!“ existiert (Ebd., S. 52). Einerseits spricht er die moralische Verwerflichkeit der Gesellschaft an, die aus einem Netz von Lügen, Betrugereien und Spielen besteht und

bietet ihr eine edlere, ehrlichere Form der Beziehung an, andererseits scheint er ihren Drang nach Freiheit und Unabhängigkeit lediglich als Resultat ihres sozialen Umfelds zu sehen und ihr individuelles Verlangen danach zu vernachlässigen. Kurzfristig findet Erna auch Gefallen an diesen Worten und fordert ihn auf, unbedingt an den Völser Weiher zukommen. (Vgl. ebd., 53.) Der Handlung des Dramas kann man jedoch entnehmen, dass diese angebotene kräftige und reinere Welt sie nicht besonders lange fesselt und sie sich schon kurze Zeit später in die Arme eines verheirateten Mannes stürzt. Damit bestätigt sich Pankaus Aussage, dass sie eigentlich bis zum Schluss den „Vereinahnungsversuchen der Männer resistent“ bleibt. (2007, S. 145)

Die Besteigung des Aignerturms wird im Drama nur durch die anschließenden Gespräche erwähnt. Erna bezeichnet diese Wanderung als „schönste Stunde“ (Schnitzler, 2009, S. 90) ihres Lebens, da ihr das Glück so schön vorkam und der Tod zugleich so vollkommen gleichgültig war, wodurch sie ein zweites Mal auf den Tod zusprechen kommt und sich vermuten lässt, dass sie sich mit diesem Phänomen tatsächlich auseinandersetzt. Ihre Gedanken über das Ende des Lebens zeigen, dass sie einer Generation angehört, die sich mit existenziellen Fragen auseinandersetzt und vermehrt nach dem Sinn des Lebens sucht, anstatt sich durch den großen Faktor der Sicherheit beruhigen zu wollen.

Friedrich erhält einen Brief von Aigner, der abgereist ist und sie alle grüßen lässt. Schon bald wird der wahre Grund ersichtlich, denn Erna und Friedrich sind sich während der Wanderung näher gekommen und nur „fünfzig Schritte von einer Hütte mit zwanzig Fenstern [...] um den Hals“ gefallen. (Ebd., S. 93) Dies habe Aigner sicher gesehen und sich deshalb, sofort nach der Ankunft im Hotel, empfohlen. Erna entgegnet, dass es auch ohne dem offensichtlichen Beweis so geschehen wäre, da sie eine „Art Schein um den Kopf“ (Ebd., S. 93) tragen würden, der sie vor den anderen enttarnt. Friedrich lacht darüber und meint, dass er selbst hätte abreisen sollen. Ihre Entgegnung „Das wäre aber gescheit gewesen!!“ (Ebd., S. 93) scheint etwas keck zu sein, da Friedrich ihr nahe legt, nicht immer so kokett zu sein, doch Erna versichert, dass dies einfach ihre Art sei und sie sich nicht verstelle. Hier wird die Kommunikationsschwierigkeit und große Diskrepanz zweier Generationen deutlich. Erna versichert ihm, dass sie keine Spielchen spielt und meint: „Ich bin, wie ich bin.“ (Ebd., S. 93). Hofreiter bezeichnet ihre Natürlichkeit als vorteilhaft, da er selbst seit ihrem Kuss nicht mehr derselbe sei. Beide begehren einander und kommunizieren doch auf vollkommen unterschiedliche Art und Weise, wobei sie auch die Situation an sich absolut anders

betrachten. Inwiefern dies nun altersbedingt oder geschlechtsspezifisch zu beurteilen ist, sei dahingestellt. Während er von seiner Schlaflosigkeit spricht, scheint sie sehr gut geschlafen zu haben. Er redet von einer „unglücklichen Liebe“, einem „Wahn des Zusammengehörens“, einer „Art von Rausch“ in der er „die geringste Rolle“ (Ebd., S. 94) spielt. Diese Formulierung zeigt, dass er in dieser Situation nicht mehr den dominanten souveränen Großindustriellen darstellt und seine Rolle als Agitator ablegen muss. „Ich vergeh vor Sehnsucht nach ihnen, ich werde nicht mehr denken können, nichts mehr arbeiten [...]“ ruft er Erna zu, und präsentiert offenkundig seine Liebe. Als Reaktion darauf, fragt sie ihn, weshalb er nachts nicht seinen Mantel von ihr geholt habe und impliziert damit die Möglichkeit sexuellen Kontakts. Friedrich bittet sie daraufhin, nicht mit ihm zu spielen, da er in ihrem Fall kein simple Liebesnacht wünsche, sondern sie heiraten möchte. (Vgl ebd., S. 96) Genia antwortet geradeaus mit „Nein“ und legt später noch ein „Vielleicht später einmal“ (Ebd., S. 96) nach, womit sich erneut ihre Resistenz nach männlicher Vereinnahmung bestätigt. Doch Hofreiter argumentiert, dass ein „Kuß wie der von gestern verpflichtet. Entweder zu sofortigem Abschied oder zu einem bedingungslosen Ja.“ (Ebd., S. 96) Die junge Frau beteuert, dass sie nicht mit ihm spiele und sie sich der Bedeutung ihres Kusses durchaus bewusst sei. Erneut weist diese Situation eine grundsätzliche Differenz der Lebenssichtweise und des Weltbildes auf. Für Friedrich bestehen nur zwei einander ausschließende Möglichkeiten, die als Resultat des Sicherheitsdenkens und der vielschichtigen Polarisierung des Bürgertums interpretiert werden können, während Erna ein modernes Weltbild verinnerlicht, das Gefühle nicht gleich kontextualisieren muss. Diese Gedanken bestätigen sich auch in Pankaus Analyse der Beziehung zwischen Erna und Friedrich, der davon ausgeht, dass sie ihre Liebesbegegnung authentisch und offen erlebt, während Friedrich „gerade in seiner Liebesrhetorik unauthentisch ist“ und sich einerseits als gesellschaftlich angepasster andererseits als egozentrischer Mann inszeniert, dessen Gefühl und Verhalten immer auseinanderklaffen. Ernas Aussage *Ich bin, wie ich eben bin* deutet Pankau als Übereinstimmung mit sich selbst und bestätigt ihre Figurenkonzeption. (2007, S. 144)

Das Gespräch wird von ein einigen Gästen unterbrochen, wodurch sich Friedrich ein wenig zu fangen scheint und nun konkret auf ihr Angebot eingeht in der Nacht ihr Zimmer aufzusuchen. „Wenn heute nacht deine Tür versperrt sein sollte, so schlag ich sie ein und es ist um uns beide geschehn.“ (Ebd., S. 97) droht er ihr, woraufhin sie ihn beruhigt und ihm prophezeit, dass auf sie Beide noch „schönre Stunden, als die dort oben auf dem Aignerturm“

(Ebd., S. 98) warten. Sie gesteht ihm „jetzt mit vollen Ton“ (Ebd., S. 98), dass sie ihn liebe. Wirkt Friedrich in den Auseinandersetzungen mit seiner Ehefrau stets souverän und eloquent, verusichert ihn Ernas direkte und jugendliche Offenheit. Sie selbst, kann seine Gedankengänge nur bis zu einem gewissen Maß nachvollziehen, weil sie nicht mehr durch diese paradoxalen gesellschaftlichen Strukturen determiniert ist und so ergibt sich, zwar ein andere, aber dennoch existierende Kommunikationslosigkeit, die eine Annäherung der Geschlechter, zwar nicht verhindert, jedoch unweigerlich sabotiert. Laut Pankau lässt sich Genias Faszination für Friedrich dadurch erklären, dass er „ihr einen Ausweg aus der Enge ihres Dasein verspricht“, ihrem Wunsch nach einer tieferen Bindung jedoch nicht folgen kann. (2007, S. 144) Ihre Zuneigung und Liebe zu ihm kann aber auch durch die Tatsache verstärkt sein, dass sie in ihm unterbewusst einen Vaterersatz sieht, wodurch sich die so frühe Liebe zu ihm erklären lassen könnte. Die Tatsache, dass Friedrich noch vor der besprochenen Nacht das Hotel verlässt, bestätigt die Annahme, dass Friedrich vor einer tiefen Bindung flieht.

Dennoch ist seine Flucht kein Anlass für sie, bei der nächsten Begegnung wütend zu sein. Sofort sagt sie ihm, wie sehr sie sich freue ihn wieder zu sehen, woraufhin Friedrich etwas erstaunt ist und sie fragt, ob dies ihr ernst sei. Einerseits wird damit erneut seine Unsicherheit der jungen Frau gegenüber bestätigt, andererseits zeigt diese Frage auf, dass Friedrich eine solche Reaktion schlichtweg nicht vermutet hätte, da in seiner Ehe niemals offene emotionale Bekundungen preisgegeben werden und zwischenmenschliche Beziehungen grundsätzlich durch äußerliche Gleichgültigkeit verdeckt werden. Jetzt möchte Erna doch wissen, weshalb er fortgegangen sei und Hofreiter betont, dass schon bald das ganze Hotel von ihrer Affäre gewusst hätte und sie ihm dankbar sein solle, daß er sie nicht kompromitiert habe. „Später hättest du mir’s doch übel genommen.“ (Ebd., S. 109) Er rechtfertigt somit seine Flucht als Angst vor gesellschaftlichen Konsequenzen und mit der Aufrechterhaltung Ernas Ehre. Diese hält nicht viel von ihrem sogenannten Ruf und argumentiert, dass sie sowieso niemals heiraten werde, wodurch sie seine Entschuldigung relativiert. Außerdem könne sie einem späteren Geliebten diese Affäre niemals verschweigen, womit sich erneut ihr ehrlicher und offener Charakter bestätigt. Sie ist ein wenig verwundert, als Friedrich den Wunsch ausspricht Aigner zu sehen, da sie annimmt, dass die Ereignisse am Berg ihre Freundschaft zerstört hätten. Doch Hofreiter bemerkt, dass „ewige Liebe und ewige Freundschaft“ (Ebd., S. 110) immer aneinander hängen bleiben. Ernas Verwunderung muss in diesem Fall nicht unbedingt ein Beleg der Oberflächlichkeit der jüngeren Generation darstellen, sondern kann lediglich als

Resultat der Diskrepanz des Wertesystems gesehen werden. Erna wirkt neugierig und möchte den Grund dieses Treffens erfahren, doch Friedrich lenkt ab und berichtet ihr von seiner Fensterpromenade vor ihrem Fenster, da er sich nach ihr gesehnt habe (Vgl. ebd., S. 111). Zweimal wiederholt sie den Satz „Du warst vor meinem Fenster ...“ (Ebd., S. 111) und scheint von dieser Idee ganz begeistert zu sein. Sicherlich ist es für sie ein Beweis seiner Liebe und sie fühlt sich von dieser Aktion sehr geschmeichelt. Ihre Zuneigung scheint grenzenlos, denn sie bietet ihm nach dem tödlichen Duell an, ihm überallhin zu folgen. Der Fabriksbesitzer lehnt jedoch dankend ab, da sie „unter dem Eindruck dieser Sache“ (Ebd., S. 137) stehe und ihre Affäre nun endgültig aus sei, da sie zwanzig Jahre alt sei und einfach nicht zu ihm gehöre. Noch ein letztes Mal versucht Erna ihn zu überzeugen: „Glaube mir, Friedrich, ich liebe dich, ich gehöre dir.“ (Ebd., S. 137) Doch Hofreiters Entschluss steht fest. Er gehöre niemandem und will auch niemandem gehören. Plötzlich erklingt die Stimme seines Sohnes und er eilt zu ihm. Erna bleibt alleine stehen, womit *Das weite Land* zu Ende geht.

Trotz Friedrichs Zuneigung zu der jungen Frau, lassen ihn die jüngsten Ereignisse und auch die Ankunft des Sohnes realisieren, dass sein Leben nicht an der Seite von Erna Wahl bestimmt ist und seine Flucht in die Welt der Jugend nicht funktioniert. Pankau erklärt Ernas Bereitschaft zur „vorbehaltlosen Hingabe“ nicht als Figurenbruch, sondern „als Reaktion der veränderten Verhältnisse“. Da der Ausgang des Duells, Hofreiter aus den gesellschaftlichen Zusammenhängen löst, kann sich Erna nun eine neue Gemeinsamkeit vorstellen, während Hofreiter zu seiner „von der Konvention überdeckten grundsätzlichen Asozialität“ zurückkehrt. (2007, S. 145) Somit bestätigt sich auch durch Pankaus Argumentation, dass die individuelle Selbstverwirklichung stets durch die gesellschaftlichen Konventionen verhindert wird und eine Annäherung zwischen Mann und Frau, oder auch eine Überwindung der Generationsunterschiede unmöglich gemacht wird. Ernas Zuneigung und Liebe zu Friedrich kann, in Anbetracht der fehlenden Vaterfigur, als Ersatz gesehen werden, denn schließlich betont sie mehrmals, dass sie Friedrich schon seit ihrer Kindheit liebt. Außerdem reizt es sie sicherlich einen verheirateten Mann zu verführen und sich somit in ihrem Selbstbewusstsein zu bestätigen. Ihre echten Gefühle ihm gegenüber sollen hier gar nicht angezweifelt werden, da man aus Ernas Verhalten schließen kann, dass sie ihn wirklich liebt.

Bereits in der vorherigen Analyse wird der Dialog zwischen Genia und Erna beschrieben, allerdings lohnt es sich diesen noch einmal aus der Perspektive der Jüngeren zu beleuchten.

Während Frau Hofreiter gelassen und sicher ist, dass das Duell harmlos verlaufen wird, wirkt Erna nervös und macht sich Sorgen um den Verlauf des Duells. Im Gegensatz zur Gemahlin ist sie von der Harmlosigkeit des Kampfes nicht überzeugt und behält im Endeffekt auch Recht. Diese Situation macht sich Genia zu Nutze und bietet ihr an, einen Spaziergang zu machen um von ihrer Reise und den „interessante[n] Dinge[n] [...] am Völser Weiher“ zu erzählen. Sie spielt auf die Affäre mit ihrem Mann an, doch Erna scheint schockiert zu sein, dass die Gattin „zu dieser Stunde spotten“ könne. (Ebd., S. 128) Hier wird der große Unterschied der beiden Frauen deutlich. Während sich Genia üblicherweise in einen Schleier von Gleichgültigkeit und Passivität hüllt und stets Dinge andeutet, sie aber nie ausspricht, ist Erna zu jung und zu ehrlich um auf dieses Spiel einzugehen. Ihre Sorge um Friedrich scheint dafür zu groß zu sein, weshalb sie Genias Sticheleien ignoriert. Ernas Reaktionen spiegeln stets ihre direkten Gefühle und Gedanken wider, während das Verhalten der Älteren viel komplexer und ambivalenter wirkt. Eine große Gemeinsamkeit haben die beiden Frauen jedoch: sie lieben denselben Mann, den sie dennoch nie ganz für sich haben können. Dies wird in Friedrichs letzte Aussage bestätigt: „Ich [gehöre] niemandem auf der Welt. Niemandem. Will auch nicht ...“ (Ebd., S. 137) und bestätigt die Unmöglichkeit eines Zueinanderfindens.

3.2.2 Frauentyp

Sucht man eine passende Typenbeschreibung für Erna Wahl, erscheinen nach Gutt's Definition zwei Möglichkeiten zu bestehen. Zu Beginn soll der Typ der „Emanzipierten“ (1978, S. 106-107) untersucht werden, für den die Autorin Schnitzlers Figur der Marcolina aus der Novelle *Casanovas Heimfahrt* (2003) anführt. Darin stellt die junge Studentin das Ideal einer emanzipierten Frau dar, die sich durch ihre selbstgewählte Freiheit „gesellschaftlichen Zwängen“ (Gutt, 1978, S. 106) entzieht. Im Sinne ihrer Selbstverwirklichung verzichtet sie auf den Zwang einer Ehe und präferiert einen Geliebten.

Erna Wahl ähnelt dem Typ der *Emanzipierten*, da sie sich ebenfalls weigert aus gesellschaftlichen Verpflichtungen zu heiraten und sich ihre Männer selbst aussucht. Am Fall Mauer beschrieben, hält sie sich alle Optionen offen und entscheidet frei aus ihrem Gefühl heraus. Dennoch wird sie stets von ihrer Mutter oder ihrem Bruder begleitet und somit kontrolliert und behütet. Im Nachwort der Tragikomödie *Das weite Land* wird die Annahme formuliert, dass Frau Wahl eine reiche Witwe sei, da weder Erna noch ihr Bruder arbeiten

müssten. (Nachwort in: Schnitzler, 2009, S. 175) Somit wird klar, dass sich die junge Frau diese Freiheiten auch herausnehmen kann, da sie finanziell abgesichert ist. Der Wunsch zu studieren oder sich der gesellschaftlichen Umgebung zu entziehen, wird von ihr nie geäußert, wodurch sie nur teilweise als emanzipierter Typ interpretiert werden kann.

In diesem Sinne scheint die Kategorie „Fragmentarische Emanzipation“ (Gutt, 1978, S. 79-84) doch passender zu sein. Gutt betont, dass dieser Typus heterogene Frauengestalten zusammenfasst, die sich in eine der drei Gruppen zuordnen lassen. Die erste Gruppe Frauen haben emanzipatorische Zielvorstellungen, die sie durchaus ernst meinen, jedoch nicht realisieren, da das „Schnitzlersche Werk zuvor endet oder die fragmentarische Gestalt aus dem Blickfeld gerät.“ (Ebd., S. 80) Da Erna Wahl eine der Hauptfiguren der Tragikomödie ist und bis zuletzt in die Handlung eingebettet ist, aber auch ihr emanzipatorisches Gedankengut durchaus lebt und nicht nur als Ziel propagiert, scheint sie nicht zu dieser Gruppe zu gehören. Die zweite Kategorie an Frauen äußert sich „nur zu einem Teilaspekt des Emanzipationskomplex“ und lässt auf eine „umfassende Autonomie“ schließen, die jedoch durch „die Lebensbedingungen (Geburt, Erziehung etc.) [...] allzu optimal vorgegeben sind.“ (Ebd., S. 80) Diese Definition trifft auf Erna Wahl definitiv zu, denn auch sie kann sich diese Freiheit durch finanzielle Absicherung des Elternhauses erlauben. Die Formulierung einer teilweisen Emanzipation ist passend gewählt, denn sie löst sich nicht vollkommen von den gesellschaftlichen Strukturen, sondern propagiert in diesem System ihre Freiheit. Von einer vollkommenen Loslösung kann nicht die Rede sein. Somit entspricht Erna Wahl dem zweiten Typus dieser Unterteilung, wobei informationshalber noch die letzte Gruppe kurz Erwähnung finden soll. Diese umfasst alle Figuren, die zwar grundsätzlich als „Gescheiterte“ (Ebd., S. 80) gesehen werden, „auf einem Sektor der Emanzipation aber in der Tat relativen Erfolg erlangen, berücksichtigt man die letztlich unüberwindbaren sozialen Gegebenheiten.“ (Ebd., S. 81) Hier ist die Rede von Frauen mit sozial niedrigem Status, wozu Erna nicht gehört und dadurch ausgeschlossen werden kann. Somit kann hier festgehalten werden, dass Erna Wahl als Gutts Typ der fragmentarisch Emanzipierten gesehen werden kann und durchaus dieser Definition entspricht.

3.3 Adele Natter

3.3.1 Analyse

Adele Natter, die Frau des Bankiers, stellt eine weitere interessante Figur der Tragikomödie *Das weite Land* dar und wird in der Regieanweisung als „hübsch, ründlich, weiß gekleidet, roter Gürtel, roter Schlips“ (Schnitzler, 2009, S. 42) beschrieben. Es wird also explizit erwähnt, dass sie gut aussieht und eine weibliche Figur hat, wodurch angenommen werden kann, dass viele Männer Gefallen an ihr finden. Während Genia Hofreiter durch ihre schlichte, elegante Kleidung und Erna durch ihre schlanke Statur und offene Art beschrieben werden, drückt Adeles weiße und rote Kleidung einen ganz anderen Typ Frau aus. In *Meyers Enzyklopädisches Lexikon* wird die Farbe Rot als „Ausdruck des Kräftigen, Ernsten, Würdigen, Erregenden und Erwärmenden“ definiert und ist die Farbe des Blutes, des Lebens und der Liebe“ (Bibliographisches Institut, 1977, S. 359), während weiß „das Reine und Vornehme“ symbolisiert, aber auch als Zeichen der „Unschuld, Jungfräulichkeit und Keuschheit“ gesehen wird (Ebd., S. 146). Da bereits bekannt ist, dass Adele Natter verheiratet ist und zwei Kinder hat, aber auch eine Zeit lang Hofreiters Geliebte war, können Attribute der Jungfräulichkeit und Keuschheit ausgeschlossen werden. In ihrem Fall ist wohl die Kombination der Farben sinnglegend. Ihre weiße Kleidung könnte den Versuch darstellen, rein und vornehm wirken zu wollen, während ihre roten Lippen und der rote Schlips sie als sexuelles Wesen enttarnen. Ihre ersten Worte richtet sie an Genia Hofreiter und fragt sie, wann denn ihr Sohn Percy zurückkomme. (Vgl. Schnitzler, 2009S. 43) Damit erfüllt sie einerseits ihre Rolle als Mutter und versucht andererseits Konversation mit der Ehefrau ihres Ex- Geliebten zu führen. Genia, die über das Verhältnis Bescheid weiß, ladet Frau Natter mitsamt ihren Kindern auf einen Besuch ein, den Adele auch annimmt. In diesem Moment ist die Position Adeles noch nicht deutlich ersichtlich, wird aber im Laufe des Gesprächs mit Friedrich klarer.

Der Hausherr fragt Frau Natter nach ihrem Befinden und erzählt ihr von seiner Fabriksvergrößerung, sowie anstehenden Reise nach Amerika. Adele scheint das alles nicht sonderlich zu interessieren, da Herr Natter ihr bereits alles erzählt hat und schlägt ihrem ehemaligen Geliebten vor, sich wieder „Sie“ zu sagen, da sie für klare Verhältnisse und ihre Affäre ja endgültig vorbei sei. (Ebd., S. 48) Hofreiter erlaubt sich daraufhin einen Scherz, auf den Adele ein wenig empört reagiert, was sich daraus erklären lässt, dass sie auf ihr gewohntes du- Wort zurückfällt: „Ich bitt dich! Mach jetzt keine Witze... Sein wir lieber froh,

daß es so gut ausgegangen ist. Die Zeit der Jugendtorheiten ist vorbei. Für uns beide, denk ich.“ (Ebd., S. 48) Ihr Verhältnis reduziert sie auf eine Jugendsünde, womit sie ihren Betrug ein wenig verharmlosen will. Dennoch ist sie sich der möglichen Konsequenzen ihrer Tat bewusst und ist froh darüber, dass es zu keinem Duell oder Konflikt zwischen ihrem Mann und Friedrich gekommen ist. Im Vergleich zu Genia, wirkt sie in seiner Anwesenheit nicht angespannt und spricht ihre Gedanken frei heraus. Daher erteilt sie ihm auch den Rat, nicht so unverschämt mit Erna Wahl zu kokettieren, da ein Bruder etwas anderes als ein Gatte sei und zuweilen etwas merken würde. Außerdem bezeichnet sie Friedrichs Frau als „entzückendste[s], rührendste[s] Geschöpf“ (Ebd., S. 48), das so einen Ehemann wahrlich nicht verdient hätte. Es wird also ersichtlich, dass Frau Natter Genia zum ersten Mal begegnet ist und das freundliche Auftreten der Betrogenen, Eindruck hinterlassen und eine gewisse Solidarisierung bewirkt hat. Inwiefern es stimmt, dass Adele seine Koketterie mit Erna nur auf Grund seiner Ehefrau missbilligt, oder sie sich selbst vor den Kopf gestoßen fühlt, bleibt dabei offen. Tatsache ist, dass das ehemalige Liebespaar sehr direkt zueinander ist. Auch Hofreiter wirkt sehr entspannt und äußert seine Gedanken, wie er sie sonst nur bei anderen Männern preisgibt. Er gibt zu, dass es, „ohne gerade an die freundlichst von dir vorgeschlagene Erna zu denken“, (Ebd., S. 49) schon schön wäre, noch einmal jung zu sein. Seine Sehnsucht nach der Jugend impliziert stets die Möglichkeit eines Liebesabenteuers und der Leidenschaft zu einer Frau. „Mit vierzig Jahren sollt man jung werden, da hätte man erst was davon. [...] Mir ist eigentlich doch, als wäre alles Bisherige nur Vorstudium gewesen. Und das Leben und die Liebe fing erst an.“ (Ebd., S. 49) Hier kommt sein extremer Lebenshunger zum Vorschein. Adele scheint diesen Drang nicht zu verstehen und meint, dass es auch anderes auf der Welt gäbe als Frauen, doch Friedrich verneint: „Die Hauptsache- seid ihr“ – ihr- ihr! ...“ (Ebd., S. 49) Somit gibt er zu, dass er trotz seines selbstbewussten und oft egozentrischen Auftretens, stets von der Begierde getrieben wird, zu erleben, zu erobern, zu lieben und geliebt zu werden. Nach all den Versuchen, Hofreiter als Tyrannen und Chauvinisten zu deklarieren, muss festgehalten werden, dass auch der mächtige und omnipräsente Fabriksbesitzer nur ein Getriebener ist, der versucht sein Glück zu finden. Inwieweit er dabei Rücksicht auf die Gefühle anderer nimmt, sei dahingestellt. Adele scheint seine Ode an die Macht der Frauen nicht ernst zu nehmen. Zu Beginn des Dialogs startet Adele den Versuch einander wieder zu setzen, um somit das neue distanzierte Verhältnis zu unterstreichen, doch es gelingt ihr nicht besonders lange, da das Gespräch auf Grund ihrer Ehrlichkeit zu persönlich wird, und beide automatisch wieder zum Du- Wort wechseln.

Herr Natter tritt hinzu und begrüßt seine Frau und den Hausherrn. Er bittet seine Frau um Verzeihung, da er so lange abwesend war und bezeichnet sie als „Kind“ (Ebd., S. 50). Im Gegensatz zu den Hofreiters, scheint hier der Mann die Rolle des Vaters übernommen zu haben. Die Tatsache, dass Genia und Herr Natter die Betrogenen sind und Beide ihre Ehepartner als Kinder bezeichnen, lässt vermuten, dass dies auch eine Möglichkeit darstellt, dem Partner die Untreue leichter zu verzeihen. Diese Theorie bestätigt sich auch in Adele Natters Ausdruck *Jugendtorheit*, die ihr Verhältnis als kleine jugendliche Sünde bezeichnet, die man nicht ernst nehmen darf. Natter fragt, ob der Oberleutnant Stanizides noch hier sei, da er ihn für heute abend ins Theater einladen wolle. Er habe eine Loge genommen und fragt sogleich seine Frau, ob ihr das auch recht sei. (Vgl. ebd., S. 50) Die Vermutung tritt auf, dass Natter ein ganz anderes Verhältnis zu seiner Frau pflegt und weniger bestimmend und autoritär als Friedrich ist, sie daher auch um ihre Zustimmung fragt. Bevor Adele antworten kann, fragt Hofreiter, ob es ihm denn wirklich Spaß mache eine solche „Schmierenvorstellung anzusehn“, woraufhin Natter eine Gegenfrage formuliert: „Warum denn nicht?“ (Ebd., S. 50) und eine direkte Antwort umgeht. Frau Natter ergreift das Wort und erwidert, dass es „nichts auf der Welt“ gäbe, dass ihrem Mann nicht gefalle. „Es gibt kein dankbareres Publikum als meinen Mann!“ Herr Natter bejaht dies und meint, dass er das Leben in der Tat höchst amüsant fände und sich königlich darüber amüsiere, bei jeder Gelegenheit. (Ebd., S. 50) Ist zu Beginn noch vom Theater die Rede, verschiebt sich das Thema hin zum wahren Leben, wobei seine Aussage erst später ganz klar wird. Wirkt er in diesem Moment noch wie der nichtsahnende, hilflose, betrogene Gatte, stellt sich später heraus, dass er durchaus eigene Mittel hat, um sich bei Friedrich für diesen Ehebruch zu rächen. Insofern schwingt in seiner letzten Bemerkung eine gewisse Ironie und Überheblichkeit mit, die Friedrich später auch tatsächlich zu spüren bekommt.

Eine genaue Analyse der Figur Adele Natter scheint insofern etwas schwierig zu sein, da sie außer im Gespräch mit Friedrich niemals in einen Dialog eingebunden ist, sondern stets im Rahmen einer Gesellschaft auftritt. Daher scheint es hilfreich, einzelne Auszüge aus dem Dialog zwischen Herr Natter und Friedrich zu beleuchten, um indirekte Informationen über sie zu erhalten.

Das Gespräch der beiden Herren kann als Kampf der Worte deklariert werden. Friedrich weiß, dass Natter für das, in einem Blatt erscheinenden Gerücht eines amerikanischen Duells zwischen Korsakow und ihm, verantwortlich ist und provoziert ihn. „Ich will es Ihnen nur

erleichtern, etwas über ihn zu erfinden, für später, wenn die Geschichte zwischen ihm und Ihrer Frau Gemahlin zu Ende sein sollte.“ (Ebd., S. 119) Die Rede ist von Stanizides, der anscheinend eine Affäre mit Frau Natter hat. Diese Tatsache wird auch bestätigt, da Herr Natter seinem Gegner folgendes erwidert: „Es freut mich, daß sie mich für keinen Dummkopf halten, Hofreiter.“ (Ebd., S. 119) Somit erhält die vorher erwähnte Theatereinladung an Stanizides eine interessante Absicht, die vermuten lässt, dass Herr Natter seine Konkurrenten stets in seiner Nähe zu haben wünscht. Es wird aber auch klar, dass Adeles vorher angesprochene Jugendtorheit kein Ausnahmefall war und sie sich jetzt einen anderen Liebhaber genommen hat. Ihre Aufforderung an Friedrich, dass es nun Zeit wäre vernünftig zu werden und mit den Betrügereien aufzuhören, kann somit nicht als ehrliche Aussage gedeutet werden. Der Hausherr fragt Natter, weshalb er mit seiner Frau zusammen bleibe, wenn es ihm so nahe gehe, woraufhin dieser zugibt, dass ihm „eine Existenz ohne Adele als vollkommener Unsinn erschiene“, da er „rettungslos verliebt in sie“ sei. Er habe oft versucht, von seiner Frau „innerlich“ loszukommen, allerdings vergeblich. (Ebd., S. 119) Dadurch wird das Verhalten beider Ehepartner logischer. Adele Natter scheint von der großen Liebe ihres Mannes und dessen Abhängigkeit zu wissen, weshalb sie sich diese Ausbrüche erlaubt und Herr Natter nimmt diese Eskapaden in Kauf, da er einfach nicht von ihr loskommen kann und sich stattdessen hinterrücks an seinen Rivalen rächt. Es kann also festgehalten werden, dass Adele Natter ihren Mann nicht nur einmalig mit Friedrich betrügt, sondern grundsätzlich untreu ist und damit auch davonkommt. Sie stellt, im Vergleich zu Genia Hofreiter, eindeutig keinen passiven, leidenden Frauentyp dar, sondern kann als *Femme fatale* statuiert werden. Das Verhaltensmuster des Ehepaares Natter verläuft somit reziprok zu demjenigen des Paares Hofreiter und beweist, dass die emotionale Abhängigkeit keineswegs ein konsequent weibliches Attribut darstellt. Klaus Laermann beschäftigt sich in seinem Text *Zur Sozialgeschichte des Duells* eingehender mit dem Konflikt zwischen Natter und Hofreiter, der nun in einem Exkurs kurze Erwähnung finden.

3.3.1.1 Exkurs: Das Duell als notwendiger Konflikt

Der Autor spricht von der im Drama selbst angelegten Notwendigkeit eines Duells, da die Affäre Friedrichs und Adeles unweigerlich dazu führen muss, Herr Natter jedoch eine geschicktere Form der Rache wählt:

„Ohne daß er sich selbst duelliert, hängt er seinem Nebenbuhler ein Duell an. Denn er setzt das Gerücht in Umlauf, Hofreiter habe sich in einem amerikanischen Duell eines Liebhabers entledigt.“ (Laermann, 1977, S. 131)

Somit ersetzt er das „Duell durch das bloße Gerücht von einem Duell“ (Ebd. S. 149), entgeht der Notwendigkeit sein eigenes Leben zu riskieren und lastet seinem Rivalen ein Duell an, das gar nicht stattgefunden hat. Diese Aktion lenkt konsequenterweise von dem Verhältnis seiner Frau mit Friedrich ab und zwingt Hofreiter in die Defensive, so dass er gar nicht mehr leugnen muss, dass er dieses Gerücht in die Welt gesetzt hat. Hofreiter scheint beinahe handlungsunfähig, da er weder beweisen kann, dass Herr Natter das Gerücht in Umlauf gebracht hat, noch der Nachrede entgegentreten kann, noch sich mit ihm duellieren kann, da es in diesem Falle als unstatthaft gelten würde. Daher resultiert die Duellaufforderung an Otto aus einer Ausweglosigkeit Hofreiters, der sein Problem verschiebt und ersatzweise mit dem jungen Mann, gegen den er eigentlich nichts hat, kämpft. „Unbewußt handelt er im nachträglichen Gehorsam gegenüber dem früheren Rivalen.“ (Ebd., S. 150)

Laermann entwickelt hier also den Gedanken, dass der Konflikt von Anfang an vorprogrammiert und das Duell eine unverzichtbare Folge der Handlungen ist. Außerdem wird ersichtlich, dass Friedrichs Verhalten, trotz seiner Autorität und Kraft, fremdbestimmt ist und auch er sich in die Enge drängen lassen kann. Scheint er im Bezug auf seine Frau immer die Oberhand zu besitzen, löst sich dies im Bezug auf Natter, der ihn einfach mit seiner Schläue überlistet.

3.3.2 Frauentyp

Obwohl Adele Natter auch Hausfrau und Mutter ist, vertritt sie im Sinne Gutt's Typologisierung definitiv nicht diese Gruppe, sondern lässt sich am besten mit der Beschreibung der *dämonischen Frau* (Vgl. Gutt, 1978, S. 51- 59) vereinbaren. Dieser Typ ist, laut der Autorin, im Vergleich zum *süßen Mädel* (Vgl. ebd., S.59 – 68) zwar zur Zeit der Jahrhundertwende nicht so beliebt, dennoch durchaus präsent. Das Wort „dämonisch“ versteht Arthurs Schnitzler, laut Barbara Gutt, „als Synonym für ‚französisch‘/ ‚leidenschaftlich‘“ (Ebd., S. 51) und ist konträr zum Sinnbild des süßen Mädel mit Attributen des Bösen, Kalten und Sexuellen konotiert. (Vgl. ebd. 1978, S. 52) Auf Grund „eines legalistisch- formalen Kompromisses mit der bürgerlichen Ehe“ genießt die dämonische Frau eine „Nimbus an Freiheit“ (Ebd., S. 51) und steht im Schutz der Gesellschaft. „Mir ihr assoziiert man Luxus, Raffinesse, Koketterie, Kalkül, Frivolität.“ (Ebd., S. 52)

Adele Natter scheint diesem Typus durchaus zu entsprechen. Bereits die Beschreibung ihres Äußeren deutet auf ein Spiel mit der Sexualität und der Körperlichkeit hin. Auch sie besitzt

eine gewisse Freiheit, da sie von ihrem Mann keine Konsequenzen fürchten und auch von der Gesellschaft keine Discreditierung erwarten muss. Prangert sie Friedrichs Koketterie mit Erna Wahl an, kann man bei ihr ähnliches Verhalten vermuten. Im Gegensatz zu ihrer jungen Nachfolgerin ist Adele keineswegs ehrlich, sondern eher berechnend und kalkuliert ihre Aussagen, denn erst nach dem Ende der Affäre beginnt sie zu entdecken, wie großmütig Genia ist und empfindet Sympathie mit ihr. Auch ihre Bemerkung, dass sie nicht mehr vorhabe, sich auf andere Männer einzulassen, wird im Dialog zwischen Friedrich und Herr Natter relativiert. Somit treffen die Eigenschaften einer *dämonischen Frau* auf Adele Natter definitiv zu.

3.4 Frau Wahl

3.4.1 Analyse

Obwohl Frau Wahl keine Hauptfigur der Tragikomödie darstellt, taucht sie in jedem der fünf Akte auf und ist bei gesellschaftlichen Zusammenreffen stets dabei. Über ihr eigenes Schicksal erfährt man wenig, da ihre Äußerungen stets Kommentare zu aktuellen Ereignissen sind oder von der Sorge um ihre Tochter handeln. Sie wird wie folgt beschrieben:

„schlank, beweglich, etwa 45 Jahre, von einer gewissen lässigen, aber sehr bewußten Vornehmheit. Sie näselt ein wenig, spricht ein nicht ganz echtes aristokratisches- wienerisch. Blick und Redeweise bald zu müde, bald zu lebhaft. Während sie spricht, schaut sie meist an ihrem Partner vorbei und erst, wenn sie zu Ende geredet hat, betrachtet sie ihr Gegenüber freundlich- forschend, wie um sich beruhigt zu finden.“ (Schnitzler, 2009, S. 10)

Eine Deskription, die sich wiederum extrem von den anderen Frauenfiguren unterscheidet. Ihre Kleidung findet zum Beispiel gar keine Erwähnung, während ihre Statur und Mimik genau beschrieben werden. Ihr Wunsch zu den höchsten Kreisen der Wiener Gesellschaft zu gehören, drückt die Formulierung *nicht ganz echtes aristokratisches- wienerisch* aus. Ihre wechselnde *zu müde und bald zu lebhaft* Art könnte auf ein ständiges Bemühen einer repräsentativen Rolle zurückzuführen sein. Die Tatsache, dass sie während des Sprechens an ihrem Gegenüber vorbeischaute, beweist ein gewisses Desinteresse an den Menschen. In ihrem Fall ist die Konversation mit ihren Mitmenschen eher als gesellschaftliche Notwendigkeit und weniger als persönliches, intimes Gespräch zu verstehen und findet wohl deshalb in Schnitzlers Tragikomödie nur peripher statt.

Diese Annahme wird sogleich mit dem ersten Auftritt von Frau Wahl unterstrichen. Sie erscheint bei Genia Hofreiter und fängt sofort an von Korsakows Begräbnis zu sprechen. Sie

erzählt von der großen Beteiligung an Menschen und dem „neuen scharlachroten Automobil“ der Familie Natter, der „einen phantastischen Eindruck gemacht hat, an der Friedhofsmauer“. (Ebd., S. 11) Die Beerdigung des Künstlers wirkt durch ihre Beschreibung eher wie eine gesellschaftliche Veranstaltung, bei der sich jeder mehr repräsentiert, als zu trauern scheint. Während sich Genia und Erna über Friedrich unterhalten, nimmt sich Frau Wahl aus dem Gespräch heraus und beginnt erst wieder zu sprechen, als die Unterhaltung erneut auf Korsakows Tod zurückführt. Sofort berichtet sie von dem neuesten Gerücht, dass es „Selbstmord aus gekränktem Ehrgeiz gewesen“ sein soll, da er „immer zu hören bekam, er könne nur Chopin spielen und Schumann,- aber keinen Beethoven und Bach“ (Ebd., S. 13) und betont anschließend, dass sie auch immer dieser Meinung gewesen sei. Obwohl das Gerücht vollkommen abstrus scheint, schenkt Frau Wahl diesem Glauben und erlaubt sich einen persönlichen Kommentar darüber, der die Behauptung untermauern soll. Es ist sicher ein Moment, indem Frau Wahl zu lebhaft agiert, wodurch ihre Neigung für Tratsch zur Geltung kommt. Die Vermutung kommt auf, dass sie sich nur im Bezug auf gesellschaftlichen Klatsch zu positionieren traut und durch diesen sich berechtigt fühlt ihre Meinung zu äußern. Während sich die Anwesenden über das Gerücht und den tatsächlichen Verlauf des letzten Abends von Korsakow unterhalten, hört Frau Wahl aufmerksam zu und stellt immer wieder Fragen. Ihre Tochter entschuldigt das Verhalten ihrer Mutter: „Die Mama ist für historische Genauigkeit.“ (Ebd., S. 14) und bestätigt damit die offensichtliche Neugier von Frau Wahl. Sie wirkt wie eine stille Inquisitorin, die nur darauf wartet ein neues Gerücht zu erhaschen.

Nachdem sie sich bei der Gesellschaft empfohlen hat, erwähnt sie allerdings noch, dass sie in Kürze ihren Sohn Gustl treffen würde, der das ganze Jahr herumreise und letztes Jahr sogar in Indien gewesen ist. Diese scheinbar bedeutungslose Bemerkung impliziert einen gewissen Reichtum, den sie damit andeuten möchte. Auch ihr letzter Kommentar drückt ihre Position und ein damit verbundene Arroganz aus: „Wir sind nämlich erst am Sonntag herausgezogen. Wir führen noch nicht einmal Menage ... Wir müssen in diesem entsetzlichen Kurpark unsere Mahlzeiten nehmen.“ (Ebd., S. 17) Zusammenfassend kann man bis zu diesem Moment feststellen, dass Frau Wahl sich vollständig durch gesellschaftliche Attribute definiert und ein perfektes Produkt der oberflächlichen Wiener Gesellschaft um 1900 darstellt.

Ihr nächster Auftritt bestätigt erneut ihr Präferenzen, denn nachdem sie ihrer Sorge um Erna Ausdruck verliehen hat und betont, dass sich ihre Tochter in größerer Gesellschaft unterwegs ist und damit unter sittlicher Kontrolle steht, lautet ihre nächste Frage sofort, was es Neues in

Baden gäbe und ob Genia nicht herkomme. (Vgl. ebd., S. 71) Ihre Angst scheint durchaus ehrlich, aber dennoch nicht stark genug, um ihre Neugierde zu zügeln. Als sie erfährt, dass die Bergsteigtruppe inklusive ihrer Tochter und ihrem Sohn den Aignerturm bestiegen haben, ist sie entsetzt und eilt sofort zum Lift um Erna zu sehn. Während des Wartens kommentiert sie dennoch die „geheimnisvolle Eigentümlichkeit“, dass sich der „Lift meistens im vierten Stock oben aufhält“ (Ebd., S. 79) und bestätigt ihre Neigung über alle Geheimnisse, Beziehungen und Gerüchte Bescheid zu wissen. Es ist wohl kein Zufall, dass Herr Rohn gerade Frau Wahl darauf aufmerksam macht, wie sehr sich doch der Liftboy und Herr Aigner ähneln. Sie fragt sofort, ob er auch ein Sohn von ihm sei, fährt aber etwas verärgert hinauf, nachdem Herr Rohn bloß eine sarkastische Antwort darauf gibt.

Nach diesen Beobachtungen scheint es nur allzu logisch, dass gerade Frau Wahl das rot Angestrichene aus dem Blatt vorliest und diese Verleumdung sehr ernst nimmt. Sogleich bietet sie Genia an, als Zeugin vor Gericht zu erscheinen um ihre Unschuld zu beweisen, doch ihr Sohn Gustl beruhigt sie, dass sich kein Mensch um so etwas kümmert und sie nicht auszusagen brauche. (Vgl., ebd., S. 103) Wieder ein Moment, in dem der Unterschied der älteren und jüngeren Generation deutlich wird. Während sich Frau Wahl sofort darüber Gedanken macht, wie dieser Artikel zustande gekommen ist, wer dahinterstecken könnte, was daran wahr sei und die Konsequenzen fürchtet, misst ihr Sohn dem Ganzen keinen großen Wert mehr bei. Zusammenfassend kann Frau Wahl tatsächlich als Sinnbild der alten Wiener Gesellschaft gesehen werden, die ihre moralischen Werte stets dem individuellen Erfahrungsbereich vorzieht. Vielleicht ist die vollkommene Identifikation mit ihrer Umgebung auch ein Grund, weshalb keine genauen Charaktereigenschaften festzumachen sind.

3.4.2 Frauentyp

In diesem Sinne ist es sehr schwer Frau Wahl nach Barbara Gutts Typologisierung einzuordnen, denn sie lässt sich wohl am ehesten als *Hausfrau und Mutter* einordnen, genießt jedoch eine Sonderstellung, da sie verwitwet ist und keinem Mann mehr untersteht. Genaue Informationen über ihre finanzielle und persönliche Situation werden nicht ersichtlich und können nur vermutet werden. In ihrem konkreten Fall kann, aus der direkten Textanalyse heraus, von gar keinem Grad der Selbstverwirklichung gesprochen werden, sondern bestätigt eher die affektierte Künstlichkeit, die aus der gesellschaftliche Entäußerung der bürgerlichen Frau resultiert. Ihre feststehenden ethischen Werte entsprechen absolut der bürgerlichen

Norm, doch inwiefern sie ihrer eigenen Position gegenüber kritisch steht, bleibt offen. Allerdings kann man auf Grund von Erna Wahls Analyse Rückschlüsse auf ihre Mutter ziehen. Die Tatsache, dass ihre Mutter ihr ein gewisses Grad an Bildung und Freiheit hat zukommen lassen und ihr anscheinend keinen Ehepartner vorschreibt, lässt annehmen, dass Frau Wahl ihrer Tochter Möglichkeiten bietet, die sie vielleicht selber nicht gehabt hat. Insofern kann auch diese Figur der Tragikomödie *Das weite Land* nicht als bloße Verkörperung der bürgerlichen Gesellschaft interpretiert werden und beweist erneut Schnitzlers Vielschichtigkeit.

3.5 Frau Meinhold- Aigner

3.5.1 Analyse

Zu Beginn sei erwähnt, dass die Figur der Anna Meinhold Aigner von einer gewissen Hedwig Bleibtreu inspiriert ist, die ab 1893 Hofburgschauspielerin und Ehrenmitglied des Burgtheaters ist. Sie spielte u.a. Mutterrollen und verkörperte selbst die, durch sie inspirierte Rolle der Anna Meinhold Aigner bei der Uraufführung am Hofburgtheater. (*Stichworte zu Themen und Figuren* in: Schnitzler, 2009, S. 164.)

Die Protagonistin wird als „etwa vierundvierzig, nicht jünger aussehend, Züge etwas verlebt, Gestalt noch jugendlich“ (Schnitzler, 2009, S. 54) beschrieben, wodurch deutlich wird, dass sie in der Tat um einiges älter als ihre Freundin Genia Hofreiter ist. Die Bemerkung, dass sie ihrem Alter entsprechend und nicht jünger aussehe, deutet daraufhin, dass sie viel erlebt hat und das Leben sie gekennzeichnet hat. Anhand der kurzen Ausführung über die Situation der Schauspielerin im 19. Jahrhundert kann man sich vorstellen, wie sich die Künstlerin ihre Karriere in jungen Jahren hart erarbeiten musste und auf das Geld wohlhabender Liebhaber angewiesen war. Ihre Heirat mit Aigner lässt vermuten, dass sie ihre Karriere unterbrochen hat und erst wieder im Zuge ihrer Trennung ans Theater zurückgekehrt ist. Eine solche Annahme ist nicht abwegig, berücksichtigt man zum Beispiel die Biographie von Karoline Schulze- Kummerfeld, die nach dem Tod ihres Mannes dank ihren aufrechterhaltenen Kontakte die Schauspielerei wieder aufnehmen kann (Vgl. Helleis, 2005, S. 58). Frau Meinhold- Aigners jugendliche Gestalt verweist auf eine gewisse Fürsorge ihrem Körper gegenüber, den sie sicherlich für die Bühne in Form halten muss.

Die Protagonistin tritt insgesamt zweimal in Szene, jedoch niemals in Gesellschaft auf und konversiert beide Male nur mit Genia Hofreiter. Ihr erster Auftritt endet damit, dass sie mit ihrem Sohn „einen kurzen Blick der Verständigung“ (Schnitzler, 2009, S. 64) wechselt und sich von der Gruppe, die sich während des Gespräches zwischen Genia und Friedrich gebildet hat, verabschiedet. Ihr Verhalten in der Gesellschaft findet keine Erwähnung, dennoch kann vermutet werden, dass sie größere Menschenansammlungen meidet. Dies bestätigt sich im zweiten Dialog, in dem sie dies offen zugibt. (Vgl. ebd., S. 130)

Während Genia bei ihrer ersten Konversation sehr viele Informationen preisgibt, wirkt Meinhold eher zurückhaltend und stellt viele Fragen, die es Genia ermöglichen, sich auszudrücken. Ob sie nun diese Fragen höflichkeitshalber stellt oder sie tatsächlich interessieren, bleibt offen, jedoch kann angenommen werden, dass Frau Meinhold ihre Freundin gerne hat und ihr deswegen diese Aufmerksamkeit entgegenbringt. Erst als Genia sie davon überzeugen möchte, dass sie es als berufstätige Frau besser hätte und den naiven Gedanken äußert, dass Otto mit Sicherheit bei seiner Mutter geblieben wäre, hätte sie ihn nur darum gebeten, widerspricht sie der Gastgeberin. Frau Meinhold bezeichnet diese Idee als Wahn, von dem man sich befreien müsse, da „besonders Söhne“ niemals Besitz der Mütter seien und sie um noch weniger als ein Spielzeug verkaufen würden. (Vgl. ebd., S. 57) Es kommt die Vermutung auf, dass Meinhold nicht allzu gute Erfahrung mit Männern gemacht hat und sich auch dessen bewusst ist, dass ihr Sohn sie zwar liebt, aber auch nur einer des anderen Geschlechts ist. Nicht nur die harte Zeit am Theater könnte sie das gelehrt haben, sondern auch die Trennung von ihrem Mann, der sie betrogen hat. Sie selbst verliert kein Wort über den Trennungsgrund, jedoch wird im Gespräch zwischen Aigner und Friedrich der Grund deutlich ausgesprochen:

„Aber auch ich hatte sie sehr geliebt. Hier liegt das Problem! [...] Aber gerade, daß ich sie so sehr liebte – und trotzdem fähig war, sie zu betrügen ... sehen sie mein lieber Hofreiter, das machte sie irre an mir und an der ganzen Welt. Nun gab es überhaupt keine Sicherheit mehr auf Erden... keine Möglichkeit des Vertrauens [...]“ (Ebd., S. 88)

Dank dieser Worte wird klar, dass sich die Beiden sehr geliebt haben und es widerlegt sich der Gedanke, dass sie ihn lediglich aus finanziellen Zwecken oder einem Wunsch nach gesellschaftlichem Aufstieg geheiratet hat. Die Tatsache, dass er sie trotz seiner großen Liebe und Zuneigung betrügen konnte, hat anscheinend in ihr eine unüberwindbare Barriere ausgelöst, die sie an allem hat zweifeln lassen. Damit lässt sich wohl Frau Meinholds Kommentar über die Männer und Söhne am besten erklären. Sie selbst deutet nur an wie schmerzhaft dieser Betrug für sie gewesen ist:

„Ich will auch niemandem einreden, daß ich wegen jener längst vergangenen Geschichte heute noch irgend etwas wie Schmerz empfinde. – Oder Groll! - Nein. Nur – vergessen hab ich’s eben nicht... das ist alles. Mehr sag ich auch nicht. Aber denken Sie nur, wieviel habe ich seither vergessen! Heiteres und Trauriges ... vergessen- als wäre es nie gewesen“ und gerade d a s, was mir mein Mann angetan hat, nicht! ... so muss es doch wohl etwas bedeutet haben!“ (Ebd., S. 59)

Sie empfindet also heute keinen Schmerz oder Groll mehr, kann diesen Vorfall aber einfach nicht vergessen, womit sie sich auch selbst klar macht, wie sehr sie ihren Mann eigentlich geliebt hat. Insofern trifft Genia Hofreiters früherer Kommentar, dass es vielleicht die höhere Art von Liebe sei, die nicht verzeiht, im Falle von Meinhold zu (Vgl. ebd., S. 20).

Ein weiterer spannender Moment der Unterhaltung ergibt sich, als Genia ihre Freundin fragt, ob sich ihre düsteren Bemerkungen, „- so über die Menschen im allgemeinen- ob das nicht vielleicht irgendwie mit den Rollen zusammenhängt“ (Ebd., S. 57) Hier kommt also das Vorurteil zu Sprache, dass Schauspielerinnen ihre Rollen ins Leben übernehmen und wohl alles gar zu dramatisch sehen. Damit hilft sich Genia über die harte Aussage ihrer Freundin hinweg und relativiert die Schwere ihres Kommentars. Erneut gelingt es Schnitzler die Figuren für sich sprechen zu lassen und gleichzeitig den gesellschaftlichen Hintergrund miteinzubinden. In der Tat fühlt sich Meinhold ein wenig entwaffnet, da sie nur noch lächelnd kurze Fragen stellt, während Genia versucht ihre Freundin davon zu überzeugen, dass sie im Unrecht sei. Frau Hofreiter beschwört, dass Otto seine Mutter niemals verkaufen würde und sich das Verhältnis zwischen Mutter und Sohn niemals ändert. Daraufhin erwidert Frau Meinhold, dass ihr Sohn auch ein Mann und daher unvorhersehbar sei und gerade sie eine Ahnung davon haben müsse. (Vgl. ebd., S. 57) Man könnte diese Antwort als kleine Provokation oder Gegenangriff sehen, da sie sich ihrer Wortwahl sicher bewusst ist und ihrer Freundin somit zu verstehen gibt, dass sie eine gewisse Intimität zwischen ihrem Sohn und Frau Hofreiter durchaus bemerkt hat. Da sie Hausherrin die Augen „wie betroffen“ senkt, scheint Meinholds Kommentar sein Ziel erreicht zu haben (Ebd., S. 57).

Manfred Pfister unterscheidet zwar bei seiner Dramenanalyse nur die *Relation zwischen Figuren und Zuschauerinformiertheit* (2001, S. 79- 86), allerdings kann im Falle des zweiten Dialogs der beiden Frauen von einem grundsätzlichen Informationsrückstand von Frau Meinhold die Rede sein, die als Einzige nichts von dem bevorstehenden Duell zwischen ihrem Sohn und Friedrich weiß. In der Tat stellt sich später heraus, dass der Kampf früher als von Genia angenommen, stattgefunden hat und ihr Sohn zur Zeit des Unterredung bereits tot ist. Daher wirkt es umso absurder, dass die ahnungslose Frau Meinhold von der Abfahrt ihres Sohnes spricht und ihrer Freundin erzählt, wie einsam sie sich jetzt in ihrem kleinen Haus

fühle. (Vgl. Schnitzler, 2009), S. 130) Somit spricht sie direkt ihre Situation an, die sich durch ihre Situation als geschiedene, alleinstehende Frau, aber auch sicherlich als Schauspielerin ergibt, die, wie Zweig passend formuliert, immer „halb außerhalb, halb innerhalb der Gesellschaft“ (Zweig, 1948, S. 122) verortet ist.

Genia scheint im Vergleich zum vorherigen Gespräch etwas schweigsamer und man kann davon ausgehen, dass die ständigen Hintergedanken an das Duell ihr ein sehr schlechtes Gewissen bereiten. Frau Meinhold spricht alle ihre Gefühle aus und erzählt von der großen Angst um ihren Sohn, dem sie angesehen habe, wieviel Genia ihm bedeute und doch musste sie es begreifen:

„Sie waren ja so alleine, Genia, all die Jahre! Auch wenn am Ende ein Schlechterer gekommen wäre als Otto- ich hätte es Ihnen nicht übelnehmen können. Und nun- da er fort ist, ist all mein Groll und meine Eifersucht dahin und ich frage mich nur: Wie wird sie es tragen? Sie- die ihn doch geliebt hat!“ (Schnitzler, 2009, S. 132)

Sie ist also wütend und eifersüchtig auf ihre Freundin gewesen, vergibt ihr jedoch die Affäre mit ihrem Sohn in Anbetracht seiner Abreise, da Genia in ihren Augen all die Jahre so unglücklich mit Friedrich gewesen ist und sie es nachvollziehen kann, dass sie sich einem anderen Mann zuwendet. Betrachtet man diese Überlegung aus der Perspektive von Genia Hofreiter würde sich diese Annahme ein wenig relativieren, da ja bereits festgestellt wurde, dass ihr Verhältnis zu ihrem Mann durchaus komplizierter und ambivalenter ist, als es für die meisten der anderen Protagonisten scheint. Es lässt sich also auch ein gewisses Mitleid der Schauspielerin feststellen, dass sich verstärkt, als Genia in Tränen ausbricht. Sie tröstet Genia, indem sie ihr anbieten das Schicksal gemeinsam zu tragen und sagt noch folgendes: „Wir wollen Freundinnen sein, Genia. Es geht ja wohl nicht anders.“ (Ebd. S. 132) Somit muss die Annahme, dass die Beiden seit langem eine Freundschaft verbunden hat, verworfen werden und es bestätigt sich, dass die Annäherung einer Schauspielerin und einer bürgerlichen Frau zu dieser Zeit durchaus anormal ist. Durch die Verkettung der Ereignisse fühlt sich Anna Meinhold- Aigner quasi verpflichtet der Dame des Hauses ihre Freundschaft anzubieten.

Als sie sich von Genia verabschiedet, die einem Zusammenbruch nahe scheint, tritt Friedrich auf, der sich, mit Frau Meinhold unterhält, als ob nichts geschehen wäre. Sie lässt ihm einen Gruß von Herrn von Aigner ausrichten, der sich nach sehr vielen Jahren wieder bei ihr gemeldet hat und sogar bald kommen wird, da er eine Konferenz mit dem Minister habe. (Vgl. ebd., S. 133) Zuletzt erfährt man also noch, dass sich ihr ehemaliger Lebenspartner gemeldet hat und sie besuchen möchte. Obwohl sie diese Auskunft nur beiläufig erwähnt,

kann angenommen werden, dass dieser Brief in ihr etwas ausgelöst haben muss und einen Wendepunkt in ihrer Beziehung bedeutet. Wie diese Begegnung verläuft, wird allerdings nicht festgehalten.

Grundsätzlich ist die Analyse der Anna Meinhold- Aigner durch die Beziehung zu ihrer Gesprächspartnerin definiert und betont vor allem das stark divergierende Weltbild, das sich am ehesten durch Genias Naivität und Frau Meinholds Pessimismus bzw. Lebenserfahrung definieren lässt. Ihre Beziehung zueinander bestätigt die Unterschiede zwischen der Schauspielerin und der bürgerlichen Frau per se, wobei folgendes Zitat von Rudolf Goldschmit die Möglichkeit einer Freundschaft zwischen den Frauengruppen an sich in Frage stellt: „Frauen der Gesellschaft haben die Schauspielerinnen nie geliebt, eher gehaßt, im tiefsten Inneren heimlich beneidet [...]“ (Goldschmit, 1922, S. 41). Im Falle der Protagonistinnen der Tragikomödie, kann zwar von keiner Feindschaft die Rede sein, jedoch durchaus von einem gewissen Neid und einer Eifersucht, die auf verschiedenen Ebenen ausgedrückt wird. Genia beneidet ihren Gast um ihre Freiheit und Berufstätigkeit, während diese im Bezug auf Otto eifersüchtig ist und Genia vielleicht auch darum beneidet, dass sie in der Gesellschaft vollkommen integriert ist. Im Bezug auf ihre Freundschaft kann man annehmen, dass sie nicht von langer Dauer ist, da sich Genia nur kurz nach der Verlautbarung auf den Weg macht, um Anna Meinhold von dem Tod ihres Sohnes zu berichten, den sie auch zum Teil mitverschuldet hat.

3.5.2 Frauentyp

War es bis jetzt immer einfach den Charakteren einen Typen zuzuschreiben, ist es im Falle der älteren Schauspielerin nicht wirklich möglich. Vielleicht mag die Tatsache signifikant sein, dass Frau Meinhold zwar eine wichtige- aber doch nur eine Nebenrolle darstellt und über ihre Lebensverhältnisse nicht allzu viel bekannt ist, allerdings darf man auch nicht vergessen, dass die Schauspielerin grundsätzlich eine Sonderstellung in der Gesellschaft, sei es nun positiv wie auch negativ konnotiert, einnimmt und daher schwer zuzuordnen ist. Dadurch, dass Frau Meinhold ganz alleine lebt und Ansammlungen von Menschen meidet, ist es schwer sie zu positionieren, doch kann man auf Grund ihrer Zurückgezogenheit schlussfolgern, dass sie sich nicht als Teil der Gesellschaft betrachtet. Auf Grund ihrer Berufstätigkeit kann man definitiv von einem hohen Grad der Selbstverwirklichung sprechen, da ihr die Schauspielerei sowohl die Möglichkeit bietet, sich künstlerisch zu entfalten, als auch finanziell unabhängig zu sein. Sie betont aber, dass ihr manches dennoch nicht erspart

geblieben ist und verweist auf ihre privaten Niederlagen und persönlichen Schmerzen, die ihr trotz einer gewissen Selbstbestimmung nicht erspart geblieben sind.

Frau Anna Meinhold- Aigner kann somit keinem Typen zugeordnet werden und nimmt somit in jeglicher Sicht eine Sonderstellung ein. Trotz ihrer Möglichkeit, sich im Theater durch ihr Spiel auszudrücken und einem gewissen Genuss an Respekt und Ehrerbietung der Gesellschaft, ist sie einsam und unglücklich.

Conclusio

Grundsätzlich kann also die Typologisierung nach Barbara Gutt als sinnvoll betrachtet werden, wobei die unmögliche Zuordnung der Frau Anna Meinhold- Aigner bereits erklärt wurde und als Ausnahme ausgeschlossen werden kann. Indem zu Beginn die gesellschaftlichen Konditionen und Rechte der bürgerlichen Frau beschrieben werden und anschließend aufgezeigt wird, wie Schnitzler diese Tatsachen in seiner Tragikomödie anlegt, muss festgestellt werden, dass nicht der Autor selbst diese Typen schafft, sondern lediglich die möglichen Formen weiblicher Ausprägung in der Gesellschaft festhält. Durch die extreme Polarisierung der Geschlechter wird es sowohl der Frau, als auch dem Mann verwehrt, sich individuell auszudrücken, da die Rollen zu stark verinnerlicht sind. Konsequenterweise führt dies zu einem Scheitern zwischenmenschlicher Beziehungen, wie es im Falle Genia und Friedrich, Erna und Friedrich, Genia und Otto, etc. bestätigt werden kann.

Betrachtet man nun Ulrike Weinholds Annahme, der fehlenden Innerlichkeit und Psyche der Frau, kann lediglich von einer Unterdrückung der Gefühle gesprochen werden, die mit den polarisierten Geschlechterrollen graduell wächst. Am Beispiel von Genia Hofreiter kann bewiesen werden, dass Gleichgültigkeit und eine scheinbar nicht- existente Innerlichkeit zwar demonstriert werden, jedoch nur als Mechanismus funktionieren und sich in extremen menschlichen Ausnahmesituationen nicht bewahren. Weinholds Theorie hält somit der Analyse nicht stand und muss modifiziert werden: In der Tat wird der bürgerlichen Frau eine sexuelle- sensuelle Selbstverwirklichung verwehrt, wodurch sie ihre inneren Wünsche konsequent verdrängen und ignorieren muss, sie aber dennoch vorhanden sind. Im Hinblick darauf muss festgehalten werden, dass der Grad des Verhüllens und Verschleierns im Hinblick auf die jüngere Generation schwächer wird und dank Erna, Otto aber auch Mauer gezeigt wird, dass der Wunsch nach einer Auflösung der polarisierten Geschlechter und ein Aufbrechen der Typenhaftigkeit deutlich wird. Dennoch scheint für Schnitzler das veraltete System noch zu stark zu sein, um eine vollkommene Loslösung zu ermöglichen.

In Anbetracht der Frage, inwiefern das existierende Gesellschaftsbild um 1900 durch die weiblichen Figuren bestätigt wird, liefert Genia Hofreiter wohl das beste Beispiel einer typischen bürgerlichen Frau dieser Zeit: Sie wird von allen anderen Protagonisten des Stückes in der Rolle der Hilflosen, Schwachen, Naiven und Passiven wahrgenommen, während ihr Mann sich in der Rolle des Verführers und Herzensbrechers üben kann. Die meiste Zeit

unterdrückt sie ihre Gedanken und Wünsche und verschweigt ihre Gefühle. Doch die Analyse zeigt auch, dass die Protagonistin diese Rolle nicht nur verinnerlicht hat, sondern auch zum Teil ausnützt und Menschen durch ihre Hilflosigkeit täuscht. Dies kommt besonders im Dialog mit Mauer, aber auch durch die Liebe und Zuneigung von Otto und Korsakow zur Geltung, die sie alle aus ihrem Opferstatus befreien wollen, jedoch zu spät realisieren, dass Genia gar nicht gerettet werden möchte.

Auch Erna Wahl verkörpert einen bestimmten Typus, der im Rahmen der gesellschaftlichen Erneuerungen um 1900 entsteht. Durch ihre offene, ehrliche Art und ihren Wunsch nach Selbstbestimmung spiegelt sie den Zeitgeist des beginnenden 20. Jahrhunderts wieder, wobei ihr eine vollkommene Loslösung aus dem alten System noch nicht gelingt. Ihre Liebe zu Friedrich ist von Anfang an zum Scheitern verurteilt, da sowohl der Generationsunterschied, als auch das Verständnis von Liebe und Beziehung zu kontrastierend sind, um ein Zusammenfinden zu ermöglichen. Das Scheitern ihrer Liebe ist jedoch in Ernas Fall kein grundsätzliches Scheitern, wie es bei Genia angenommen werden kann.

Im Bezug auf die anderen Figuren, bestätigt sich ebenfalls das gesellschaftliche Bild, wobei jede Frau einen anderen Blickwinkel bietet und beweist, dass innerhalb eines Systems mehrere Typen existieren können. Besonders Adele Natter bestätigt, dass die bürgerliche Frau zu der Zeit durchaus aktiv sein kann und den Status der Sicherheit zu ihrem Zwecke auszunützen weiß. Dies beweist aber auch, dass der Charakter der Genia Hofreiter kein generalisierter Typ ist, sondern vom Individuum und vom Partner abhängig ist. Dieser Annahme folgend, stellt sich die über das Thema herausragende Frage, inwieweit heutzutage noch von Frauentypen gesprochen werden kann und wie sie sich zu damals unterscheiden.

Anhand der Analyse der Dialoge von Frau Meinhold und Genia Hofreiter, die zwar dieselbe Szene, jedoch aus einem anderen Blickwinkel, beschreiben, bestätigt sich die Vielzahl der Interpretationsmöglichkeiten. Während in Genias Bearbeitung von einer großen Bewunderung ihrer Freundin gegenüber die Rede ist, lässt sich im Laufe Meinholds Analyse ein gewisser Konkurrenzkampf und Feindschaft erruieren. Diese Beobachtung soll lediglich betonen, dass eine Deutung niemals die einzig Richtige sein kann und im Hinblick auf die Perspektive stark differenzieren kann. Dank des Arbeitsprozesses wird auch deutlich, dass jede Figur im Bezug auf eine andere Figuren neu definiert werden muss.

Vergleicht man die Beziehungen zwischen den Charakteren, so lassen sich ganz unterschiedliche Verhältnisse feststellen. Während Friedrich in den Gesprächen zu seiner Frau immer die Oberhand behält, verändert sich dieses Bild bei der Unterredung mit Herrn Natter. Dieser wiederum, so klug und hinterlistig er im Bezug auf Friedrich scheinen mag, unterliegt der starken Liebe zu seiner Frau und lässt zu, dass sie die Beziehung bestimmt. Erna Wahl wirkt zwar Mauer gegenüber und in Gesellschaft immer souverän, kann aber in Anbetracht des bevorstehenden Duells Genias Vorwürfen nichts entgegenen und wird auch von Friedrich stehengelassen ...

Jede Figur ist somit im Hinblick auf das Verhältnis zur jeweiligen anderen Figur zu betrachten und spiegelt in diesem Sinne das Netz der Gesellschaft dar. Dennoch widerspricht diese Beobachtung nicht den bestimmten Frauentypen, die durchaus konsequent das Handeln der Protagonistinnen beeinflussen. Unzählige Male wird der Widerspruch zwischen Verstand und Gefühl demonstriert: Trotz seiner Zuneigung zu Erna, weiß Friedrich, dass sie niemals zusammen sein können. Trotz Genias Bewusstsein, dass ihr Mann sie betrügt, liebt sie ihn bedingungslos. Trotz Mauers Abneigung zur spielerischen Gesellschaft, stimmt er zu Friedrich als Sekundant zu dienen. Trotz Erna Wahls Freiheit verfällt sie Friedrich,....

„das Natürlich... ist das Chaos. [...] die Seele... ist ein weites Land“ (Schnitzler, 2009, S. 88)

Abstract

Diese Arbeit beschäftigt sich mit den weiblichen Protagonistinnen der Tragikomödie *Das weite Land* von Arthur Schnitzler und beschreibt anhand einer Textanalyse, inwiefern das Handeln der Figuren von ihrer gesellschaftlichen Rolle bestimmt ist und ob von konkreten Frauentypen die Rede sein kann. Nach einer kurzen Abhandlung der gesellschaftlichen Situation in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, konkretisieren sich die Informationen spezifisch auf die gesellschaftliche, rechtliche und soziale Stellung der bürgerlichen Frau bzw. Frau an sich und werden durch die Sonderstellung der Schauspielerin verfeinert. Dies dient als Verständnisgrundlage für eine genaue Analyse, die im Detail versucht alle weiblichen Charakteren und Typen der Tragikomödie zu erfassen. Ausgangspunkt der Typologisierung ist B. Gutts Werk *Emanzipation bei Schnitzler* (1978), wobei am Ende der Arbeit eine Modifikation ihrer Annahme durchgeführt wird. Letztendlich wird dank des Arbeitsprozesses deutlich, dass jede Figur stets in Abhängigkeit zu ihren Mitmenschen gesehen werden muss und eine statische Einordnung nicht wirklich ergiebig ist. Ziel dieser Arbeit ist es also die Schnitzlersche Verbindung von Gesellschaft- Individuum- Typ aufzuzeigen.

Literaturverzeichnis

Anderson, H. (1994). *Vision und Leidenschaft. Die Frauenbewegung im Fin de siècle Wiens*. Wien: Franz Deuticke.

Burckhard, M. (1896). *Das Recht der Schauspieler*. Stuttgart: Cotta.

Bauer, L., & Bauer, D. (2005). *dasrotewien*. Abgerufen am 28. 11 2012 von <http://www.dasrotewien.at/arbeiterbewegung.html>

Bar, L. v. (1886). Das Überhandnehmen der Duelle. *Deutsche Revue*, 2, 55-63.

Becker- Cantarino, B. (1987). *Der lange Weg zur Mündigkeit. Frau und Literatur (1500-1800)*. Stuttgart: Metzler.

Bibliographisches Institut. (1979). Weiß. In *Mayers Enzyklopädisches Band* (Bd. 25, S. 146). Mannheim/Wien/Zürich: Lexikonverlag.

Bibliographisches Institut. (1977). Rot. In *Meyers Enzyklopädisches Lexikon* (Bd. 20, S. 359). Mannheim/Wien/Zürich: Lexikonverlag.

Bossiade, J. (1984). "Wenn es aber... bei mir anders wäre". Die Frage der Geschlechterbeziehungen in Arthur Schnitzlers Reigen. In G. Kluge, *Aufsätze zu Literatur und Kunst der Jahrhundertwende* (S. 273-329). Amsterdam: Rodopi.

Craig, G. A. (1989). *Geschichte Europas. 1815- 1980*. München: C.H. Beck.

Eder, K. (1955). *Der Liberalismus in Altösterreich*. Wien/München: Herold.

Davis, T. C. (1991). *Actresses as working woman. Their social identity in Victorian Culture*. London, New York: Routledge.

Freidrich, M. (1996). *Von Bürgern und ihren Frauen*. Wien/Köln/Weimar: Böhlau.

Gurland, A. R. (1986). Wirtschaft und Gesellschaft im Übergang zum Zeitalter der Industrie.

In G. Mann, *Propyläen Weltgeschichte. Eine Universalgeschichte* (S. 279- 337). Berlin, Frankfurt am Main: Propyläen Verlag.

Gutt, B. (1978). *Emanzipation bei Schnitzler*. Berlin: Spiess.

Gerlach, W. (1986). Fortschritte der Naturwissenschaft im 19. Jahrhundert. In G. Mann, *Propyläen Weltgeschichte. Eine Universalgeschichte* (S. 235- 279). Berlin, Frankfurt am Main: Propyläen Verlag.

Goldschmit, R. K. (1922). *Die Schauspielerin*. Stuttgart: Hädecke.

Helleis, A. (2005). *Faszination Schauspielerin. Historische Entwicklung und das in Bühnendramen und Hollywood- Filmen vermittelte Bild dieses Berufs*. Wien: Diss..

- Kraus, K. (1904). Die Hetzjagd auf das Weib. In K. Kraus, *Die Fackel* (Bde. 3, Nr. 153, S. 10-14). Frankfurt am Main: Zweitausendeins.
- Kretschmer, D. M. (1997). *Die soziale Stellung der Schauspielerin im Wiener Theater des 19. Jahrhunderts*. Wien: Universität Wien.
- Laermann, K. (1977). Zur Sozialgeschichte des Duells. In K. Laermann, & R. P. Janz, *Arthur Schnitzler: Zur Diagnose des Wiener Bürgertums im Fin de siècle* (S. 131- 154). Stuttgart: Metzler.
- Lindgren, I. (1993). *Arthur Schnitzler im Lichte seiner Briefe und Tagebücher*. Heidelberg: C. Winter.
- Mahler- Werfel, A. (2011). *Mein Leben* (41. Ausg.). Frankfurt am Main: Fischer.
- Marx, K., & Friedrich, E. (1973). *Marx- Engels Werke* (Bd. 39). Berlin.
- Marxer, B. (2001). *Liebesbriefe, und was nun einmal so genannt wird*. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Pankau, J. G. (2007). Das weite Land. Das Natürliche als Chaos. In H. J. Kim, & G. Saße, *Arthur Schnitzler. Dramen und Erzählungen* (S. 134- 148). Stuttgart: Reclam.
- Pfister, M. (2001). Das Drama. Theorie und Analyse. In K. W. Hempfer, & W. Weiß, *Information und Synthese* (11. Ausg., Bd. 3). München: Wilhelm Fink Verlag.
- Scheible, H. (1976). *Arthur Schnitzler. In Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
- Scherer, S. (2010). *Einführung in die Dramen- Analyse*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Schnaps, R. (1992). *Hysterie und Weiblichkeit*. Frankfurt/NY: Campus Verlag.
- Schnitzler, A. (1967). *Buch der Sprüche und Bedenken. Aphorismen und Fragmente*. (R. O. Weiss, Hrsg.) Frankfurt am Main: Fischer Verlag.
- Schnitzler, A. (2003). *Casanovas Heimfahrt*. Stuttgart: Reclam.
- Schnitzler, A. (2009). *Das weite Land*. Stuttgart: Reclam.
- Schnitzler, A. (1968). *Jugend in Wien. Eine Autobiographie*. Wien- München- Zürich: Fritz Molden.
- Schnitzler, A. (1991). *Tagebuch. 1903-1908*. Wien: Verl. der Österreichischen Akademie der Wissenschaften.
- Schnitzler, A., & Waissnix, O. (1970). *Liebe, die starb vor der Zeit. Ein Briefwechsel*. Wien- München- Zürich: Fritz Molden.
- Spiel, H. (1988). *Glanz und Untergang. Wien 1866-1938*. Wien: Kremayr & Scheriau.

Stümcke, H. (1905). *Die Frau als Schauspielerin*. Leipzig: Rothbarth.

Weinhold, U. (1984). Renaissancefrau des Fin de siècle. Untersuchungen zum Frauenbild der Jahrhundertwende am Beispiel von R.M. Rilkes 'Die weiße Fürstin' und H. v. Hofmannsthal 'Die Frau am Fenster'. In G. Kluge, *Aufsätze zu Literatur und Kunst der Jahrhundertwende* (S. 235-273). Amsterdam: Rodopi.

Zweig, S. (1948). *Die Welt von gestern*. Wien: Bermann- Fischer Verlag.

Lebenslauf

- 2006 Matura am humanistischen Gymnasium BG 19 in Wien
- 2006-2007 Wirtschaftsstudium an der WU Wien
- 2007- 2012 Bachelor in „Sologesang“ an der Universität für Musik und darstellende Kunst
Wien
- 2010- 2013 „Theater- Film und Medienwissenschaft“ an der Universität Wien

