



universität
wien

DIPLOMARBEIT / DIPLOMA THESIS

Titel der Diplomarbeit / Title of the Diploma Thesis

„Mela Hartwig und Otto Weininger“

verfasst von / submitted by

Olyana Veres

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2020 / Vienna, 2020

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on
the student record sheet:

UA 190 362 333

Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree programme as it appears on
the student record sheet:

Lehramtsstudium UF Russisch UF Deutsch

Betreut von / Supervisor:

Ao. Univ.-Prof. Mag. Dr. Johann Sonnleitner

Eidesstattliche Erklärung

Ich erkläre hiermit an Eides Statt, dass ich die vorliegende Arbeit selbständig angefertigt, keine anderen als die angegebenen Quellen und Hilfsmittel verwendet und alle wörtlich oder inhaltlich übernommenen Formulierungen und Konzepte gemäß den Richtlinien wissenschaftlichen Arbeitens zitiert, durch Fußnoten gekennzeichnet beziehungsweise mit genauer Quellenangabe kenntlich gemacht habe. Diese Arbeit wurde bisher weder in gleicher noch in ähnlicher Form einer anderen Prüfungsbehörde vorgelegt und auch noch nicht veröffentlicht.

Wien, 2020

Unterschrift

Danksagung

Herzlich bedanken möchte ich mich bei Herrn Professor Doktor Johann Sonnleitner, der mir im Rahmen seiner Vorlesungen und Seminare die Inspiration für diese Diplomarbeit gab.

Ganz besonders möchte ich mich für den Hinweis bedanken, Mela Hartwigs Roman *Das Weib ist ein Nichts* näher auf Bezüge zu Otto Weiningers Geschlechtertheorien zu untersuchen und das Augenmerk auf parodistische Absichten der Schriftstellerin zu legen. Dieser Anstoß hat zu intensiven Untersuchungen und umfassenden Interpretationen des Romans und des Werkes *Geschlecht und Charakter* des Philosophen Weininger geführt und zu vielen interessanten Erkenntnissen.

Vielen Dank für Ihre Mühe, Geduld und die Zeit, die Sie großzügig in uns Studenten investieren.

Ein herzliches Dankeschön möchte ich auch an meine Familie und Freunde für die große Unterstützung aussprechen.

Inhaltsverzeichnis

1	Einleitung	1
2	Die Frauen der Wiener Moderne	4
2.1	Sozialhistorischer Kontext	4
2.2	Der Frau der 20er Jahre	9
3	Mela Hartwig	14
3.1	Leben	14
3.2	<i>Das Weib ist ein Nichts</i>	17
4	Otto Weininger	20
4.1	Leben	20
4.2	<i>Geschlecht und Charakter</i>	24
5	Mela Hartwigs parodistischer Roman <i>Das Weib ist ein Nichts</i>	27
5.1	Zur Definition der literarischen Parodie	27
5.2	Analyse des Romans <i>Das Weib ist ein Nichts</i> von Mela Hartwig mit Hinblick auf Otto Weiningers <i>Geschlecht und Charakter</i> als Prätext	31
5.2.1	Bibiana	31
5.2.2	Abenteurer	36
5.2.3	Musiker	51
5.2.4	Bankier	65
5.2.5	Arbeiter	72
5.3	Parodistische Elemente in <i>Das Weib ist ein Nichts</i>	78
5.3.1	Wiederholung als parodistisches Mittel bei Mela Hartwig	78
5.3.2	Übertreibung als parodistisches Mittel bei Mela Hartwig	83
5.4	Kritik an Weiningers Weiblichkeitstheorie	85
6	Schlussfolgerungen	92
	Literaturverzeichnis	96

1 Einleitung

Die vorliegende Arbeit beschäftigt sich mit einem Zeitalter tiefgreifender Veränderungen, der Jahrhundertwende. In dieser Zeit wurde die Rolle der Frau einem deutlichen Wandel unterzogen. Soziologische, wirtschaftliche, politische und vor allem kulturelle Komponenten spielten zusammen, um dem weiblichen Geschlecht eine neue Identität zu verleihen. Insbesondere hat auch die Literatur mit der Art der Darstellung von Frauen, den aufgegriffenen Themen und der Emanzipation der Autorin als Beruf eine entscheidende Rolle bei dieser Entwicklung gespielt. Schmid-Bortenschlager ist der Auffassung, dass es

„sowohl um die Jahrhundertwende als auch in den Zwanzigerjahren in Österreich eine sowohl qualitativ als auch quantitativ beachtenswerte Literatur von Frauen gegeben hat, allerdings ist sie nicht nur nicht in den Kanon aufgenommen worden, sondern das Wissen um ihre bloße Existenz wurde fast vollständig verdrängt.“¹

Eine der österreichischen Autorinnen, die lange Zeit aufgrund des nationalsozialistischen Regimes in Vergessenheit geraten war und im Exil leben musste, ist Mela Hartwig. Anfang des 20. Jahrhunderts betrat sie die männerdominierte Schriftstellerwelt.

Als vielseitig talentierte Künstlerin begann sie ihren Weg als junge Schauspielerinnen an Bühnen in Wien, Baden bei Wien sowie in Berlin. Erste literarische Erfolg feierte Mela Hartwig mit der Novellensammlung *Ekstasen* (1928). Im darauffolgenden Jahr erschien ihr erster Roman *Das Weib ist ein Nichts* (1929), der für viele Diskussionen sorgte. In diesem Roman stellt Hartwig eine Frau dar, die sich auf vier Männer einlässt und am Ende tragisch aus dem Leben scheidet.

Die vorliegende Diplomarbeit widmet sich dem Roman *Das Weib ist ein Nichts*, der zahlreiche Ähnlichkeiten mit Otto Weiningers Werk *Geschlecht und Charakter - eine prinzipielle Untersuchung* aus dem Jahr 1903 aufweist.

Otto Weininger war ein umstrittener, österreichischer Philosoph der Jahrhundertwende, dessen antisemitische und antifeministische Einstellung in seinem Werk deutlich zur Geltung kommt. Nach seinem frühen Tod durch Suizid zog sein Buch

¹ Schmid-Bortenschlager 1979, S. 91.

große Aufmerksamkeit auf sich, was das Werk innerhalb kürzester Zeit zu einem Bestseller machte.

Bisher gibt es keinen konkreten Vergleich beider Texte, aber beim Lesen des Romans *Das Weib ist ein Nichts* werden die Verbindungen zu Otto Weiningers Werk *Geschlecht und Charakter* (1903) deutlich sichtbar. Dabei stellen sich folgende Fragen: Warum hat Mela Hartwig das 25 Jahre zuvor erschienene Werk eines der umstrittensten Philosophen in ihrem Roman *Das Weib ist ein Nichts* rezipiert? Was hat diese fast unveränderte Übernahme der Weiblichkeitstheorien Weiningers und die Übertragung dieser auf die Hauptprotagonistin zu bedeuten?

In der vorliegenden Diplomarbeit wird nach Antworten auf diese Fragen gesucht, mit dem Ziel die folgende Hypothese zu überprüfen: Der Roman *Das Weib ist ein Nichts* ist eine parodistische Antwort der Schriftstellerin Mela Hartwig auf das misogynen Werk *Geschlecht und Charakter* - eine prinzipielle Untersuchung des Philosophen Otto Weininger.

Im ersten Teil wird das Bild der Frau der Wiener Moderne ausgearbeitet. Dafür sind sowohl der sozialhistorische Kontext der Epoche als auch die Veränderung des Frauenbildes am Anfang des 20. Jahrhundert von Bedeutung.

Das nächste Kapitel gibt einen Überblick über das Leben und Schaffen der Künstlerin Mela Hartwig. Hier wird auch der erste Roman der Schriftstellerin *Das Weib ist ein Nichts* vorgestellt und eine kurze Analyse bezüglich des Titels des Romans gegeben.

Als nächstes wird das kurze und tragische Leben des Philosophen Otto Weiningers dargestellt. Als zentrales Thema dieses Kapitels fungiert das Werk *Geschlecht und Charakter*. Daher wird auf die in diesem Text propagierte Ideen eingegangen und ein Versuch unternommen, das Frauenbild in Weiningers *Geschlecht und Charakter* darzustellen.

Im Hauptteil wird untersucht, ob Mela Hartwigs Roman *Das Weib ist ein Nichts* eine Parodie auf Otto Weiningers Werk *Geschlecht und Charakter* ist. Dieser Teil gliedert sich in vier Unterkapitel: Theorie über die literarische Parodie, Analyse des Romans, Darstellung der parodistischen Elemente und Erläuterung der Kritikpunkte Hartwigs an Weiningers Theorien.

Dafür werden in einem theoretischen Teil die Definitionen, Merkmale, Typisierungen des Begriffs *Literarische Parodie* erläutert sowie auch die Schwierigkeiten, die bei einer Begriffsbestimmung auftreten.

Die Analyse des Romans konzentriert sich auf die Entwicklung und die mögliche Veränderung des eigenen Ichs der Protagonistin nach Weiningers Weiblichkeitstheorien. Diese Untersuchung soll den Beweis liefern, dass Weiningers *Geschlecht und Charakter* als Prätext für die parodistischen Werk *Das Weib ist ein Nichts* fungiert.

Die beiden letzten Unterkapitel untersuchen, welche Mittel Mela Hartwig im Roman benutzt, um die parodistische Wirkung zu erzielen und arbeiten heraus, was genau die Schriftstellerin an Weiningers Ideologie kritisiert.

Nach der umfassenden Analyse und Interpretation der Werke beider Autoren werden abschließend die wichtigsten Erkenntnisse der vorliegenden Diplomarbeit dargestellt.

2 Die Frauen der Wiener Moderne

Die Epoche der Wiener Moderne umfasst je nach Definition zwischen 28 und 40 Jahren. Sie begann ca. im Jahr 1890 und dauerte bis ca. 1918 oder 1930.² Die Epoche der Wiener Moderne beinhaltet kein explizites Programm, die SchriftstellerInnen schrieben auch keine Manifeste oder Erklärungen.³

Die Wiener Moderne ist ein „*literarisch-künstlerisches Phänomen*“, das sich auf Basis der soziologischen, historischen und philosophischen Entwicklung um die Jahrhundertwende in Wien entwickelt.⁴ Das Bild und die Stellung der Frau haben sich im Verlauf des 19. und 20. Jahrhunderts drastisch verändert. Frauen nehmen mehr und mehr Platz in den öffentlichen Bereichen ein. In den Zwanzigerjahren des 20. Jahrhunderts kommt es zur Bildung eines Typus Frau, der als „neue Frau“ bezeichnet wird. Die Hintergründe dafür liegen im sozialhistorischen Kontext der Epoche.

2.1 Sozialhistorischer Kontext

Die Stellung der Frau in der bürgerlichen Familie in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts war durch Rechtlosigkeit und ständige Abhängigkeit gekennzeichnet. Von Kindheit an waren Mädchen den Entscheidungen ihrer Väter ausgeliefert. Diese entschieden über Erziehung, Ausbildung und Beschäftigung der Töchter. Auch bei der Wahl des Ehemannes mussten Mädchen dem väterlichen Willen gehorchen. Als verheiratete Frauen waren sie ebenfalls abhängig, dann jedoch von ihren Ehemännern. Sogar volljährig waren die Frauen weiterhin unmündig, so hatte zum Beispiel auch die ‚alte Jungfrau‘ einen Vormund, der über sie wachte. Einzig Witwen genossen seitens der Gesetzgebung relative Unabhängigkeit.⁵

Die Stellung der Mädchen in der Familie war im Vergleich zu ihren Brüdern zweitrangig. Die ganze Familie hatte in erster Linie für die standesgemäße Ausbildung des Sohnes zu sorgen, und dadurch mussten viele nicht vermögende Häuser auf die Ausbildung ihrer Töchter verzichten. Die Befriedigung der Bedürfnisse der Töchter wurde daher auch auf das Notwendigste reduziert, und das Wohl des Sohnes stand

² Vgl. Bolterauer 2003, S. 13.

³ Vgl. Bolterauer 2003, S. 7.

⁴ Vgl. Lorenz 2007, S.1.

⁵ Vgl. Surynt 1998, S. 15 f.

im Vordergrund. Die Jungen sollten auf möglichst angesehene Gymnasien und Universitäten gehen.⁶

Mädchen wurden nur für den künftigen Beruf als Ehefrau, Mutter und Hausfrau ausgebildet:

„Die Mädchenbildung des 19. Jahrhunderts beruhte, wie auch die Arbeitsteilung, auf dem geschlechtsspezifischen Prinzip, d.h. auf der Überzeugung von der ‚natürlichen Bestimmung des Weibes‘. Die Mädchen sollten nur solche Kenntnisse übermittelt werden, die sie dann in der Erfüllung ihrer gesellschaftlichen Rolle auch gebrauchen können.“⁷

Der Rolle als Ehefrau war für bürgerliche Frauen damals nicht sehr einfach. Es gab viele Aufgaben, die sie erfüllen mussten. Zu den Tätigkeitsbereichen der Gattin gehörte zum Beispiel die Beaufsichtigung des Dienstpersonals und die Führung des umfangreichen Haushalts. Da gab es einiges zu erledigen: *„sparsames Wirtschaften, Buchführung, Reinigen und Putzen der Räumlichkeiten, Aufbewahren und Verarbeiten von Lebensmitteln, Pflege von Kleidern, kostbaren Schmuckstücken und Möbeln“*⁸ usw. Dabei war aber die wichtigste Aufgabe einer Ehefrau, *„den guten Ruf ihres Mannes und seinen gesellschaftlichen Status zu demonstrieren und zu befestigen.“*⁹ Dafür musste die Frau die gesellschaftliche Etikette beherrschen und ein gewisses *„Maß von Weltklugheit“* an den Tag legen. Auch die Unterhaltung der Gesellschaft gehörte zu den Pflichten der Ehefrau. Sogar die eigene Freizeitgestaltung hatte eine Repräsentationsfunktion zu erfüllen, da durch die Art der Freizeitgestaltung das gesellschaftliche Ansehen der Familie geschwächt oder gestärkt werden konnte.¹⁰

Eine Berufstätigkeit der Frau, die auch die Erlaubnis des Ehemannes voraussetzte, schädigte dagegen die gesellschaftliche Reputation des Hausherrn und glich einem Rufmord.¹¹

Nach der Weltanschauung des 19. Jahrhunderts durften Frauen auch eigenständig keine Lektüre lesen. Für Frauen wurden zum Beispiel extra *„gereinigte“ Klassiker-Ausgaben produziert*. Der Sinn dieser Vorgehensweise lag in der Beschränkung des Vorstellungsvermögens der Frauen. Für bürgerliche Frauen wurden u.a. *„besondere*

⁶ Vgl. Surynt 1998, S. 16.

⁷ Surynt 1998, S. 16.

⁸ Surynt 1998, S. 20.

⁹ Ebd.

¹⁰ Vgl. Surynt 1998, S. 21.

¹¹ Vgl. Tebben 1998, S. 27.

*Editionen von Anthologien auf den Markt gebracht, in denen ‚geeignete‘ Fragmente aus Standardwerken der Weltliteratur tendenziös mit guten Ratschlägen, Zitaten und Maximen versehen wurden.*¹²

Da die Bildung einer bürgerlichen Frau nur auf die Ausübung eines stereotypischen Berufes ausgerichtet war, der auf der *„natürlichen Bestimmung des Weibes“* basierte, waren andere Berufe für die meisten Frauen sehr schwer erreichbar. Das sollte sich aber ändern.¹³

In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts verändert sich die Situation, denn auf dem Arbeitsmarkt nahmen mehr und mehr Frauen einen Platz ein. Meistens übten sie Tätigkeiten aus, die aus der häuslichen Sphäre stammen, wie Haushälterin, Erzieherin, Kindergärtnerin, Krankenpflegerin, Gouvernante. Aber auch andere Beschäftigungen, wie zum Beispiel im Bereich der Kunst, waren für Frauen erreichbar. Diese waren in der Form von Schauspiel- und Gesangskunst sowie der Schriftstellerei und Malerei möglich. Jedoch war der Zugang zu diesen Tätigkeiten strengen Beschränkungen unterworfen, und es herrschten gewisse Vorschriften *„in welcher Form und zu welchem Grade [sich die Frauen] den ‚schönen Künsten‘ zu nähern haben“*. Zum Beispiel sollte Zeichnen und Malen der Charakter- und Geschmacksbildung, der weiblichen Hausarbeit und dem Vergnügen dienen. Diese Norm durfte nicht überschritten werden, und die Übertretung derselben galt als verwerflich. Diese Meinung wurde in dieser Zeit nicht nur von den Männern sondern auch von der Mehrheit der Frauen geteilt.¹⁴

Am Anfang des 20. Jahrhundert fassten Frauen langsam in Berufen wie Post-, Telegraphie- und Bahnbeamtin Fuß, aber auch in der Beschäftigung im Handel und im Handwerk. Allerdings kam es zu heftigen Protesten seitens der männlichen Beamtenschaft gegen die Anstellung von Frauen. Jene wollten ihre Position als *„Ernährer“* der Familie verteidigen.¹⁵

Um die Jahrhundertwende haben Frauen in Österreich durch die aktive Arbeit der Frauenbewegung im Vergleich zum Deutschen Kaiserreich und Großbritannien früher Zugang zur bürgerlichen Bildung erhalten. 1892 entstand in Wien das erste

¹² Surynt 1999, S. 30.

¹³ Vgl. Surynt 1998, S. 16.

¹⁴ Vgl. Mańczyk-Krygiel 2000, S. 224.

¹⁵ Vgl. Surynt 1998, S. 23 f.

Mädchengymnasium des *Vereins für erweiterte Frauenbildung*. Im Jahre 1897 bekamen Mädchen Zugang zu Matura und Universitätsstudium, wenn auch anfangs nur an den geisteswissenschaftlichen und medizinischen Fakultäten. Erst seit 1919 durften Frauen auch andere Fächer an den Universitäten studieren. In der konservativen Gesellschaft erhielten anfangs allerdings nur wenige Mädchen von ihren Eltern die Erlaubnis, diese Möglichkeit auf Bildung zu nutzen – erst mit der Zeit änderte sich diese Situation.¹⁶

„Durch die vielfältigen Initiativen und Aktivitäten der Frauenbewegung, die Veränderung weiblicher Lebensverhältnisse, die Entwicklung neuer Lebensentwürfe wie auch durch die allgemeine Erschütterung traditioneller Vorstellungen von Religion, Staat, Kultur und Moral gerät das mann-weibliche Gegensatzsystem in Bewegung.“¹⁷

Hedwig Dohm beschreibt in der Selbstanzeige ihres Romans *Christa Ruland*, wie sie die Aufbrüche und Veränderungen in der Gesellschaft der Jahrhundertwende als Frau empfand:

„Es ist ein Zwiespalt in uns Werdenden zwischen dem Altererbten und dem Neuerrungenen. Was seit so vielen Generationen Recht und Brauch war, hat sich unserer Gesinnung einverleibt; es ist beinahe Instinkt bei uns geworden. Wir haben noch die Nerven der alten Generation und die Intelligenz und der Willen der neuen.“¹⁸

Ein weiterer Aspekt, der zum neuen Frauenbild der Zwanzigerjahre beitrug und die Stellung der Frauen in der Gesellschaft veränderte, ist, dass Frauen in Österreich im Jahr 1918 das Wahlrecht erlangen. Im Jahr 1919 durften sie zum ersten Mal wählen gehen.

Eines der wichtigsten Ereignisse des 20. Jahrhunderts ist der Erste Weltkrieg, der dazu führte, dass Frauen Männertätigkeiten übernehmen mussten. Für Frauen bedeutete dies, neue Berufe und Erwerbstätigkeiten in für sie untypischen Branchen, wie in der Industrie und auch im öffentlichen Bereich, zu erlernen. Dadurch entwickelten sie neue Eigenschaften, wie Selbstständigkeit, Berufstätigkeit und Arbeitseifer.¹⁹

¹⁶ Vgl. Heindl 1997, S. 24.

¹⁷ Brinker-Gabler 1988, S. 169.

¹⁸ Zitiert nach Brinker-Gabler 1988, S. 170.

¹⁹ Vgl. Brinker-Gabler 1988, S. 20.

Nach dem Kriegsende kehrten die Männer zurück und nahmen ihre Posten wieder ein - diese mussten viele Frauen zurückgeben und zu ihren früheren Tätigkeiten zurückkehren. Meistens waren dies Arbeiten in der Land- und Hauswirtschaft.

Trotzdem stieg der Anteil von weiblichen Angestellten im Vergleich zur Vorkriegszeit. Auch durch moderne Technologien in der Büroarbeit entstand eine neue Schicht der Angestellten, in der die Frauen auch einen Platz einnahmen.

Die Hauptdiskussionspunkte der Frauen der Wiener Moderne sind ihre soziale und ökonomische Selbstständigkeit durch eigenständige Berufsarbeit, die Ausbildung einer eigenen weiblichen „*Persönlichkeit*“, der gleichberechtigte Bildungszugang, die politische Gleichberechtigung durch Erlangung des Wahlrechts und die „*freie Liebe*.“²⁰

Durch die oben genannten Ereignisse kam es in den Nachkriegsjahren zum sogenannten *Kampf der Geschlechter*. Walter Fähnders schreibt in *Avantgarde und Moderne 1890-1933*, dass die Entwicklung, die die Frauen nach dem Ersten Weltkrieg gemacht haben, eine Irritation der Männlichkeitsvorstellung mit sich brachte.²¹

Carola Himles kommt in ihrer Publikation *Die Femme fatale. Ein Weiblichkeitstypus in der nachromantischen Literatur* zur Erkenntnis, dass

„[...] die umfassende Bedeutung der Femme fatale, die einerseits Ergebnis einer Fixierung des weiblichen Geschlechtscharakters und der daraus resultierenden Hysterisierung des Weiblichen ist und andererseits spiegelbildliche Ausdruck einer Krise des (männlichen) Selbstbewusstseins, das durch seine Beschränkung auf Funktionalität sich selbst den Boden entzieht.“²²

Zu den wichtigsten Arbeiten von Weiblichkeitstheoretikern am Ende des 19. Jahrhunderts und zu Beginn des 20. Jahrhunderts gehören Paul Julius Möbius' *Über den psychologischen Schwachsinn des Weibes* (1900), Otto Weiningers *Geschlecht und Charakter* (1903), Sigmund Freuds *Die infantile Genitalorganisation (Eine Einschaltung in die Sexualtheorie)* (1923), *Der Untergang des Ödipuskomplexes* (1924) und *Einige psychischen Folgen des anatomischen Geschlechtsunterschieds* (1925).

²⁰ Vgl. Kessemeier 2000, S. 25.

²¹ Vgl. Fähnders 2010, S. 240.

²² Hilmes 1990, S. 14.

Sigmund Freuds Thesen über die „Weiblichkeit“ stammen aus den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts. Mit einer Analyse der Geschlechtsentwicklung der Frau beschäftigt sich Freud ab 1915, als er mit der Untersuchung von Fällen weiblicher Paranoia, weiblicher Homosexualität und Schlagephantasien kleiner Mädchen begann. Eine umfassende Darstellung der „Weiblichkeit“ erarbeitete er in der 1931 erschienenen Arbeit *Über die weibliche Sexualität* sowie in der 1932 veröffentlichten Vorlesung *Die Weiblichkeit*.

Auch Frauen leisteten ihren Beitrag zur Geschlechterthematik, obwohl es nicht einfach war, sich in der männerdominierten Welt durchzusetzen. Zum Beispiel publizierte Alice Rühle-Gerstel unter männlichen Pseudonymen, um ihrer Werke auf den Markt zu bringen. Ihre Werke sind *Freud und Adler. Elementare Einführung in Psychoanalyse und Individualpsychologie* (1924), *Der Weg zum Wir. Versuch einer Verbindung von Marxismus und Individualpsychologie* (1927), *Das Frauenproblem der Gegenwart – Eine psychologische Bilanz* (1932) (darin das Zitat: „Die ganze Welt, wie sie heute ist, ist Männerwelt“), *Der Umbruch oder Hanna und die Freiheit* (posthum erschienen 1984).

Auch Helene von Druskowitz, eine von Zeitgenossen verspottete österreichische Philosophin, musste einige ihrer Werke unter männlichen Pseudonymen publizieren. Ihr berühmter Traktat aus dem Jahre 1905 heißt *Pessimistische Kardinalsätze: ein Vademekum für die freiesten Geister* (darin das Zitat: „Der Mann als logische und sittliche Unmöglichkeit und als Fluch der Welt“).

2.2 Der Frau der 20er Jahre

Die emanzipierten Frauen der 20er Jahre haben sich gegenüber den Frauen des 19. Jahrhunderts sehr verändert - nicht nur durch neue Berufstätigkeiten, neue Ansichten und eine neue Stellung in der Gesellschaft, sondern auch visuell. Eines der Merkmale, wodurch die neue Frau der Wiener Moderne repräsentiert wurde, war Mode. Gesa Kessemeier beschreibt die Frauen der 20er Jahre folgendermaßen:

„Aus den korsettgeschnürten, zerbrechlich wirkenden Frauen der Jahrhundertwende waren bis zur Mitte der Zwanziger Jahre sachlich gekleidete, sportlich wirkende Frauen geworden, die ein gänzlich verändertes Bild von Weiblichkeit und weiblichen Körper wiederzugeben schienen.“²³

²³ Kessemeier 2000, S. 1.

Für den neuen Frauentyp spielte Mode eine bedeutende Rolle, da sie sich durch ihre veränderte Erscheinung auszeichneten. Die Frauen passten sich dem modischen Idealbild der Zeit an und wurden dadurch in der Öffentlichkeit als *Neue Frauen* wahrgenommen.

Die *Neue Frau* trug kurze Röcke, die mehr Bewegungsfreiheit verschafften. Sie trug eine Kurzhaarfrisur. Der Bubikopf setzte sich durch und stand im Gegensatz zum langen und lockigen Haar, das in früheren Zeiten ein Symbol für Weiblichkeit darstellte. Sie trug Kleidungsstücke, welche zuvor Männern vorbehalten waren, wie lange Hosen. Frauen begannen sich zu schminken, so wie es ihre selbstbewussten Vorbilder in Zeitschriften und auf Plakaten machten.²⁴

Die neue Mode brachte nicht nur die weibliche Emanzipation zum Ausdruck, sondern sie war direkte Verleugnung von Weiblichkeit. Die Modezeitschrift *Die Dame* aus dem Jahr 1924 beschreibt dieses Phänomen, laut Kessemeier, folgendermaßen:

„[...] es scheint für die Modedamen ein sehr erstrebenswertes Ziel zu sein, mit den schlanken Linie des Körpers, den kurzen, geraden Kleidern, dem streng gekämmten Haar einem jungen, eleganten Mann möglichst ähnlich zu sein.“²⁵

Schönheit spielte allerdings eine zentrale Rolle beim Berufserfolg der Frau. Die Arbeitgeber suchten nach attraktiven weiblichen Arbeitskräften, die durch ihre Präsenz im Büro eine erotische Atmosphäre schufen.

Ein Ausschnitt der Stellenanzeige der *Frankfurter Zeitung* zeigt deutlich, wo der Schwerpunkt bei der Auswahl der weiblichen Mitarbeiterinnen lag:

„[es] wurde nach einer ‚flotten, jüngeren Stenotypistin‘ oder nach einer ‚feschen selbständigen Verkäuferin‘ gesucht, die in die Pflicht genommen wurde, als ‚Büroschmuck‘ zu dienen, damit das Diktat schneller von der Hand ging.“²⁶

Die Schönheitsideologie der 20er Jahren wurde in Lifestyle- und Modemagazinen wie *Die Dame*, *Uhu* oder *Elegante Welt* propagiert. Der Akzent dieser Medien galt der neuen Erkenntnis, dass „*attraktives Äußeres nicht naturgegeben sei, sondern erarbeitet werden könne.*“ Daher gehörten Kosmetik und Pflegeprodukte zum Bild einer modernen Frau und spielten eine wichtige Rolle. Moderne Kosmetik und

²⁴ Vgl. Schmidlechner 2008, S. 81 f.

²⁵ Kessemeier 2000, S. 2.

²⁶ Zitiert nach Rinke 2008, S. 168.

insbesondere den Lippenstift hebt Walter Benjamin in seinem Text *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*²⁷ hervor und nennt diesen „als zentrale Konstituenten der Moderne.“²⁸ Er wurde neben dem kurzen Haarschnitt „zum Zeichen der Selbstermächtigung der ‚Neuen Frau‘“, wie Rinke in dem Beitrag *Sie trägt eine schwarze Lederjacke und abgeschnittenes Haar* feststellt.²⁹

Eine weitere Tür öffnete sich den Frauen dadurch, dass sie ohne männliche Begleitperson ausgehen konnten. Was früher undenkbar und amoralisch war, wird zur Normalität. Durch die neu gewonnene Autonomie ändern sich auch Freizeitverhalten und Freizeitgestaltung der Frauen. Nach der Arbeit vergnügten sie sich in Kinos, Cafés, Bars, Cabarets, Tanz- oder Sportclubs. Es entsteht ein neues Erscheinungsbild der Frauen „[...] die in wadenfreien Kleidern, mit Cocktailgläsern in den Händen [...] und Zigaretten zwischen den Fingern zwangslos über Selbstverwirklichung, Sex und eigene Vorstellungen von Moral und Anstand plauderten.“³⁰ Auch andere Aktivitäten, wie Auto-, Fahrradfahren oder Schwimmen, gehören zum Bild der neuen sportlichen Frau.³¹

Die neue Generation der Frauen in den Großstädten der 20er Jahre entwickelte sich in zwei Richtungen, wodurch sich zwei entgegengesetzte Typen von Frauen differenzieren lassen.

Auf einer Seite standen junge, sportliche und mädchenhafte Frauen, die sogenannten *Girls*. Sie zeichneten sich durch einen perfekt organisierten Beruf, Familie und Freizeitgestaltung aus. Sie entschieden selbst, wen sie heiraten wollten, und ihnen waren ihre Persönlichkeit und ihr Charme wichtiger als „*Abzeichen gesellschaftlichen Ansehens*.“³² Girls trugen einen kurzen Haarschnitt, lockere, funktionale, sportliche Kleidung, die ihnen Bewegungsfreiheit verschaffte, um bequem tanzen, Radfahren und Autofahren zu können.³³ Sie gestalteten ihr Leben mit verschiedenen Aktivitäten und waren voller Lebenslust und Energie.

²⁷ In: Ders. *Gesammelte Werke*, Bd. VII.1.

²⁸ Bitsch, Annette (2008): *Schneeweißchen und Lippenrot – Die Farbe in der Kulturgeschichte der Kosmetik*. In: Geiger, Annette (Hrsg.): *Der schöne Körper: Mode und Kosmetik in Kunst und Gesellschaft*. Köln, Wien (u.a.): Böhlau. S. 31-52.

²⁹ Vgl. Rinke 2008, S. 167 ff.

³⁰ Bleitner 2014, S. 11 f.

³¹ Vgl. Vollmer 1998, S. 32 f.

³² Vgl. Bleitner 2014, S. 12.

³³ Vgl. Rinke 2008. S. 170 f.

Auf der anderen Seite stand die *Garçonne*, die mit ihrer Kleidung stark ihre Androgynität, Schlichtheit und Sachlichkeit betonte. Dieser Frauentyp stellte sich durch schwarz geschminkte Augen, rote Lippen, lange, gerade geschnittene Röcke oder Herrenanzüge mit einer Krawatte oder Fliege dar. Sie standen als eine elegante, stilvolle, gebildete und intellektuelle Dame im Gegensatz zum „gedankenlosen“ Girl, wie viele Kritiker der Girl-Kultur meinten.³⁴

Beide Typen „wurden zum Sinnbild der modernen Frau, mit all ihren Rechten, und zum Symbol ihrer sexuellen Befreiung.“³⁵

Die neue Frau war aber eine Erscheinung, die in den Metropolen entstand. Diesen Lebensstil konnte sich allerdings, auch in der Stadt, nicht jedes Mädchen leisten. Abseits der Stadtgrenzen herrschten noch immer die gleichen patriarchalen Gesetze. Es kam zwar zum Bruch mit traditioneller Rollenverteilung und Normen, aber es konnte noch kaum von Gleichberechtigung der Geschlechter gesprochen werden, denn in der Realität verdienten Frauen zum Beispiel für die gleiche Arbeit um die 30 Prozent weniger als Männer. Sie durften zwar studieren, aber die Aussichten auf einen akademischen Beruf waren dürrtig. Die finanzielle Abhängigkeit vom Mann bestand weiter, da Frauen für jegliche Erwerbstätigkeit außer den häuslichen Pflichten als Ehefrau, Hausfrau und Mutter die Erlaubnis ihre Ehemänner brauchten.³⁶

Nicht nur die Männer übten an der neuen Frau Kritik, auch viele Frauen wollten sich den neuen Gegebenheiten nicht anpassen und wollten die neuen Freiheiten nicht annehmen.

Frau Dr. Margarete Edelheim schreibt im Artikel *Was die Frauen erreicht haben. Und was ihnen fehlt* in der *Vossischen Zeitung* vom 4.8.1929, dass es jedoch noch vielen Frauen an einem „*einheitlichen Frauenwillen*“ fehle und dass es an weiblicher Solidarität mangle: „*Bevor die Gleichberechtigung erkämpft war, haben die Frauen für die Erreichung dieses Zieles miteinander gekämpft, nachdem es erreicht war, kämpften sie nicht mehr mit-, sondern gegeneinander.*“³⁷

³⁴ Vgl. Bleitner 2014, S. 12 und vgl. Rinke 2008, S. 171.

³⁵ Bleitner 2014, S. 12.

³⁶ Vgl. Vollmer 1998, S. 33 f.

³⁷ Zitiert nach Vollmer 1998, S. 37.

Eines der Merkmale, mit welchen die Epoche der Wiener Moderne assoziiert wird, sind *„kreative, reflektierende und engagierte Frauen“*³⁸, die größtenteils versuchten, die Rechte der „weiblichen Nation“ anerkannt zu bekommen. Dabei stoßen die Frauen auf eine hartnäckige, erschrockene, teilweise auch gehässige Welt des Männerwiderstands.

³⁸ Fischer/Brix 1997, S. 12.

3 Mela Hartwig

3.1 Leben

Mela Hartwig³⁹ wurde am 10. Oktober 1893⁴⁰ in eine jüdische Familie in Wien geboren. Der Vater, Prof. Dr. Theodor Herzl, war Soziologe und konvertierte im Jahre 1895 vom Judentum zum Katholizismus und nahm den Familiennamen Hartwig an. Über die Jugend der zukünftigen Schriftstellerin existieren nur wenig belegbare Daten. Nach der Schule fing Hartwig ein Pädagogikstudium, wechselte dann aber ans Wiener Konservatorium, um Gesang und Schauspiel zu studieren. Ihre Schauspielkarriere startete an Provinzial-Bühnen wie in Baden bei Wien und dem Stadttheater Olmütz. In der Folgezeit arbeitete sie sich bis zur Volksbühne in Wien und zum Schiller-Theater in Berlin hoch.⁴¹

In der Zeit von 1917 bis 1921 spielte Mela Hartwig, als vielversprechende Schauspieler, nicht nur an verschiedenen Bühnen, sondern auch in zahlreichen zeitgenössischen und klassischen Stücken. Ihr Repertoire war groß - sie spielt Ibsens *Hedda Gabler*, Wedekinds *Lulu*, Wildes *Salome*, Hofmannsthals *Elektra* und Grillparzers *Jüdin von Toledo*. Die Auseinandersetzung mit diesen vielfältigen Frauenrollen hat, so Ernst Schönwiese, vermutlich die Weiblichkeitsvorstellungen der jungen Schauspieler beeinflusst.⁴² Sigrid Schmid-Bortenschlager stellt in *Modern Austrian Literature* fest, dass:

„[...] Hartwig bewußt in psychoanalytische Diskussionen eingreifen wollte, [...] daß sie engagierte Feministin war, die gegen die „Männergesellschaft“ ankämpfte. Ihre Novellen und auch ihr Roman lassen sich viel eher als Weiterentwicklung der Charakterstudien begreifen, die sie auch auf der Bühne gespielt hat [...].“⁴³

Im Jahr 1921 heiratete Mela Hartwig den jüdischen Rechtsanwalt Robert Spira und zog nach Graz um. Sie verließ die Bühne und beendete damit ihre vielversprechende Karriere als Schauspieler. Das künstlerische Leben gab Mela Spira-Hartwig aber

³⁹ Geboren als Melani Herzl.

⁴⁰ In einigen Quellen wird als Geburtsjahr 1895 angegeben.

⁴¹ Vgl. Schmid-Bortenschlager 1998, S. 88.

⁴² Vgl. Schönwiese 1980, S. 97.

⁴³ Schmid-Bortenschlager 1979, S. 91.

nicht auf, sondern wechselte von der reproduktiven zur produktiven Kunst und wurde Schriftstellerin.⁴⁴

Ihr Debüt als Schriftstellerin gab sie im Jahr 1927 mit dem Text *Das Verbrechen*, mit dem sie an einem Wettbewerb in der Zeitschrift *Die Literarische Welt* teilnahm und für den sie ausgezeichnet wurde. Alfred Döblin hatte auf die junge Autorin aufmerksam gemacht. Kurz darauf erschien im Jahr 1928 die Novellensammlung *Ekstasen*, die vom Zsolnay Verlag veröffentlicht wurde.⁴⁵

Durch den Verlag wurde der ursprüngliche Titel der Novellensammlung von *Besessene*, der von der Autorin stammte, in *Ekstasen* geändert. Darüber hinaus wurden nur vier Novellen veröffentlicht. Die fünfte, *Das Kind*, wurde vom Verlag abgelehnt, aber noch im selben Jahr in der Fortsetzungsreihe in der angesehenen *Neuen Freien Presse* in Wien veröffentlicht. Noch bis heute sind die genannten Novellen die bekanntesten Texte von Mela Hartwig und:

„[...] entsprechen ganz und gar nicht dem Klischee, daß Erstveröffentlichungen, besonders solche von Frauen, immer stark autobiographisch motiviert sind. Hartwig erweist sich in dieser Prosa als versierte Kennerin der psychologischen und psychiatrischen Diskussionen des Wiener fin-de-siècle mit dem Interesse für sexuelle Zwischenstufen und sexuelle Pathologien. Sie erweist sich als genaue ‚Kennerin der literarischen Strömungen der Zeit; thematisch erinnern die Texte von ferne an die Bühnenrollen, die sie gespielt hat, stilistisch schließen sie an die pathetisch-ekstatischen Varianten des Expressionismus an und stellen „Grenzfälle“ von weiblichen Figuren und ihrem sexuellen Begehren dar.“⁴⁶

Im Jahr 1929 erschien das Buch *Das Weib ist ein Nichts*. Für beide Bücher wurde Mela Hartwig im Jahr 1930 mit dem Preis der Julius-Reich-Dichterstiftung der Universität Wien ausgezeichnet. In den folgenden Jahren gehörte die Schriftstellerin künstlerischen Kreisen in Graz an, etwa um den Lyriker Hans Leifhelm und den Maler Alfred Wickenburg.⁴⁷

⁴⁴ Vgl. Gürtler/Schmid-Bortenschlager 2002, S. 190.

⁴⁵ Vgl. Schmid-Bortenschlager 1998, S. 88 f.

⁴⁶ Gürtler/Schmid-Bortenschlager 2002, S. 191 f.

⁴⁷ Vgl. Schönwiese 1980, S. 99.

In den Jahren 1930/31 schrieb sie ihren nächsten Roman *Bin ich ein überflüssiger Mensch?*, dessen Veröffentlichung allerdings vom Zsolnay Verlag abgelehnt wurde. Der Roman

„[...] stellt einen Übergang von den primär psychologisch/psychoanalytischen zu den primär soziologisch/politischen Themen im Werk Hartwigs dar: Eine Ich-Erzählung über eine durchschnittliche Frau, die den Ehrgeiz hat, mehr zu sein, schließlich aber in der Resignation endet: ‚Ich glaube, mein Schicksal ist es, kein Schicksal zu haben.‘“⁴⁸

Das nächste Buch von Mela Hartwig, das ebenfalls vom Verlag abgelehnt wurde, *Das Wunder von Ulm*, erschien 1936 in einem Pariser Exilverlag.

1938 floh Hartwig gemeinsam mit ihrem Mann vor dem Nazi-Regime nach London. Hier machte die Exilantin Bekanntschaft mit der englischen Dichterin Virginia Woolf und ihrem Mann - an diese beiden wendet sich Mela Hartwig bei der Internierung ihres Mannes Robert Spira. In dieser Zeit arbeitete sie als Übersetzerin und Sprachlehrerin.⁴⁹

Zwischen 1946 und 1948 arbeitete die Schriftstellerin an ihrem neuen Roman *Inferno*. Dieser fand im deutschsprachigen Raum allerdings keinen Anklang und wurde erst vor kurzem gedruckt. Eines der letzten veröffentlichten Werke Mela Hartwigs ist der Gedichtband *Spiegelungen* aus dem Jahr 1953, der 1960 in der bekannten *Deutschen Rundschau* die *Georgslegende* publiziert wurde.⁵⁰

Nach lediglich bescheidenen Erfolgen auf dem literarischen Gebiet folgen jedoch einige Erfolge mit der Malerei in Großbritannien. Im Jahr 1967 kehrte Mela Hartwig noch ein letztes Mal zur Literatur zurück und schrieb den Roman mit dem Titel *Die andere Wirklichkeit*. Noch im selben Jahr, am 24. April, starb sie in London an Herzversagen.⁵¹

Nach dem Tod gerät Mela Hartwig in literarische Vergessenheit. Noch zu Lebzeiten spricht die Schriftstellerin selbst über das „*Gewicht der Vergessenheit*“, das auf ihr im Exil lastete.⁵²

⁴⁸ Schmid-Bortenschlager 1998, S. 92.

⁴⁹ Vgl. Schmid - Bortenschlager 1998, S. 93 f.

⁵⁰ Vgl. Gürtler/Schmid-Bortenschlager 2002, S. 196 f.

⁵¹ Vgl. Gürtler/Schmid-Bortenschlager 2002, S. 197.

⁵² Vgl. Vollmer 1992, S. 247 f.

Erst 25 Jahre nach dem Tod der Schriftstellerin, erschien im Jahr 1992 eine Neuauflage ihrer Novellensammlung *Ekstasen*, herausgegeben und mit einem Nachwort von Hartmut Vollmer.

Im Verlag Droschl wurden *Bin ich ein überflüssiger Mensch?* (2001), *Das Weib ist ein Nichts* (2002), *Das Verbrechen* (2004) und *Inferno* (2018) aus Hartwigs Nachlass publiziert.

Die literarische Wiederentdeckung der Schriftstellerin wurde von Kritikern positiv aufgenommen: „*Eine Erbin Kleists: Mela Hartwig, die literaturhistorische Entdeckung der letzten Jahre.*“ (Hannelore Schlaffer, FAZ), „*Eine große Autorin der Moderne: Mela Hartwig war eine Pionierin im Beschreiben weiblicher Gefühlswelten.*“ (Gisela von Wysocki, Die Zeit), „*Ein heftiger Roman [Inferno], ein Zeugnis einer Künstlerin, die fast vergessen worden wäre.*“ (Raphaela Kula, Virginia)⁵³

Mela Hartwig gilt heute als wichtige Vorläuferin der feministischen Literatur.

3.2 *Das Weib ist ein Nichts*

Im Jahr 1929 erschien Mela Hartwig erster Roman *Das Weib ist ein Nichts* mit einer Auflage von 4000 Stück. Der Roman wurde im deutsch- und italienischsprachigen Raum veröffentlicht.

Der Roman ist in sieben Kapitel aufgeteilt: *Bildnis, Der Abenteurer, Der Traum, Musik, Die dunkle Stunde, Geld, Aufruhr.*

Die Hauptfigur des Romans ist das Mädchen *Bibiana*, das von zu Hause weggelaufen ist. Im Laufe des Romans verliebte sich die Protagonistin in vier verschiedene Männer. Diese werden nach ihrer Berufsbezeichnung benannt, nämlich *Abenteurer, Musiker, Bankier und Arbeiter.*

Bibiana befindet sich, so Fraisl, „*also in einer fast ausschließlich männlich geprägten und dominierten Welt.*“⁵⁴ Männer bestimmen in jeder Hinsicht Bibianas Leben, sie unterwirft sich dem Willen des Mannes und verliert dadurch ihre eigene Identität. Durch den Partner ändert sich alles im Sein der Protagonistin, sowohl äußere als auch innere

⁵³ Zitiert nach Literaturverlag Droschl <https://www.droschl.com/buch/inferno/> (19.02.2020).

⁵⁴ Fraisl 2002, S. 248.

Merkmale, wie Ort, Umgebung, Aussehen und Charakter. Sie verkörpert, im wahrsten Sinne des Wortes, den Willen ihrer Männer.

Der Roman und vor allem die Thematisierung der Geschlechterstereotypen zogen das Interesse der Zeitgenossen Mela Hartwigs auf sich. *Das Weib ist ein Nichts* erhielt zahlreiche Kritiken aus der Literaturwelt und weckte zahlreiche antifeministische Stimmen.

Richard Specht sah in seiner Rezension 1929 Ähnlichkeiten zwischen dem Roman und dem damals noch sehr jungen Medium Film:

„In diesem Roman ist alles wie im Fieber erlebt, aber auch wie im Fieber erschaut und gestaltet, alles hastet hin gleich einem wild vorwärtsjagenden spukhaften Film. [...] Man fühlt es im Sprachlichen, [...] im Tempo der Darstellung.“⁵⁵

Im *Neuen Wiener Journal* vom 24.04.1929 erschien eine Rezension von Friedrich Lorenz mit dem Titel *Frauenroman gegen die Frau*:

„[...] daß diese Schriftstellerin andere Wege geht, als dichtende Frauen es im allgemeinen tun [...] Ein eigentümlicher Stoff [...] für eine Frau, diese Bloßstellung ihres Geschlechts, diese Kapitulation vor dem Mann, in der zweifellos eine kleine Portion Minderwertigkeitsgefühl ihren poetischen Ausdruck findet. [...] [E]s gelingt ihr dermaßen formvollendet, die Seele einer liebender Frau zu analysieren, die Fieberkurven [...] der manngewundenen Qual nachzuzeichnen, daß es schließlich nicht stört, wenn die Frage, ob die Frau wirklich bloß eine Funktion des Mannes sei, offen bleibt.“⁵⁶

Lorenz meint in seiner Rezension, dass Hartwigs Roman eine direkte Abbildung der Realität zeige. Diese stelle, wie der Titel des Romans schon sagt, das weibliche Geschlecht dar und zeige die volle Kapitulation des Weibes vor dem männlichen Geschlecht.

Mit ihrem Roman löste Hartwig eine neue Diskussion um die schon früher entstandenen Theorien der Geschlechter aus, wie etwa die Theorien Paul Julius Möbius, Otto Weiningers oder Sigmund Freuds.

⁵⁵ Zitiert nach Fraisl 2002, S. 186.

⁵⁶ Zitiert nach Fraisl 2002, S.186.

Der provokante Titel *Das Weib ist ein Nichts* wurde aus Friedrich Hebbels Tragödie *Judith* (uraufgeführt im Jahr 1840) entnommen. In Hebbels Drama sagt die Protagonistin Judith:

„Ha, Törin, kennst du die Frucht, die sich selber essen kann? Du wärest besser nicht jung und nicht schön, wenn du es für dich allein sein mußt. Ein Weib ist ein Nichts; nur durch den Mann kann sie etwas werden; sie kann Mutter durch ihn werden. Das Kind, das sie gebiert, ist der einzige Dank, den sie der Natur für ihr Dasein darbringen kann. Unselig sind die Unfruchtbaren, doppelt unselig bin ich, die ich nicht Jungfrau bin und auch nicht Weib!“⁵⁷

Am Anfang des Romans steht ein Zitat von Friedrich Hebbel: „*Ein Weib ist ein Nichts; nur durch den Mann kann sie etwas werden [...]*“. Dieses wurde vom Verlagsleiter Felix Costa ausgesucht und nicht von der Schriftstellerin selbst.⁵⁸

Der Roman *Das Weib ist ein Nichts* erschien beim Verlag *Zsolnay*, nach Hartwigs Intention sollte der Roman aber *Figurine* heißen. Im Roman sagt die Protagonistin:

„Ich war immer nur ein Gefäß, in das irgendeiner sein Leben hineingestopft hat. Nicht einmal ein Gefäß, eine spiegelnde Fläche vielleicht, die Leidenschaften zurückstrahlt, eine Figurine in einem fremden Spiegel vielleicht.“⁵⁹

Die Bedeutung des ursprünglich von der Autorin vorgesehenen Titels *Figurine* wird im Kapitel 5.4. erläutert.

⁵⁷ Hebbel, Friedrich (1963): Werke. Dramen. Erster Band. München: Hanser. S. 23.

⁵⁸ Vgl. Fraisl 2002, S. 141.

⁵⁹ Hartwig 2002, S. 152.

4 Otto Weininger

4.1 Leben

Otto (Schlomoh) Weininger wurde am 3. April 1880 in einer jüdischen Familie in Wien geboren. Sein Vater Leopold Weininger war ein Goldschmied, der nicht nur vom kaiserlichen Hof Aufträge erhielt, sondern auch außerhalb der österreichischen Grenzen bekannt war.⁶⁰ Seine Mutter Adelheid, geborene Frey, war eine Hausfrau, die sieben Kinder zur Welt brachte.⁶¹

Otto Weininger wuchs mit seinen Geschwistern unter einem dominanten, gebildeten und germanophilen Vater auf.⁶² Leopold Weininger diente als Vorbild für seinen Sohn. Der junge Weininger bewunderte die fabelhaften Sprachkenntnisse sowie die handwerkliche Geschicklichkeit seines Vaters als Goldschmied. Besonders wird Weininger von der Liebe seines Vaters zu „*Richard Wagner und seinen Antisemitismus*“ beeinflusst.⁶³

Auch Mutter Adelheid spielt bei der Entwicklung des Philosophen eine wichtige Rolle. Sie wird wegen ihrer Bildungslosigkeit und der starken Dominanz des Vaters von ihrem Sohn verachtet. Johnston sieht diese Verachtung der Mutter schon in der Kindheit als Ursache für späte „*Ödipusgefühle*“ und „*Weiberfeindschaft*“ bei Otto Weininger.⁶⁴

Schon in jungen Jahren war Weininger anscheinend ein sehr wissbegieriger Junge. Im Schottengymnasium „eilte er durch die eifrige Lektüre historischer, literarischer und philosophischer Schriften seinem Alter weit voraus. Zu dieser Zeit interessierte er sich am meisten für Philologie [...]“⁶⁵ Ursprünglich wollte er Philologie studieren und lernte deswegen neben Latein und Griechisch fünf weitere Sprachen. Englisch, Französisch und Italienisch wurden von ihm vollkommen beherrscht. Zwei weitere Sprachen, nämlich Spanisch und Norwegisch konnte er gut verstehen.⁶⁶ Seine Freunde aus der Gymnasialzeit werden ihn bis zu seinem letzten Atemzug begleiten. Es sind Oskar Ewald, Emil Luka und Hermann Swoboda.⁶⁷

⁶⁰ Vgl. Köhne 2014, S. 298.

⁶¹ Vgl. Johnston 2006, S. 169.

⁶² Vgl. Köhne 2014, S. 289.

⁶³ Vgl. Johnston 2006, S. 169.

⁶⁴ Ebd.

⁶⁵ Rappaport 1904, S. i.

⁶⁶ Vgl. Schneider 1962, S. 10.

⁶⁷ Vgl. Johnston 2006, S. 169.

Im Jahr 1898, nach der erfolgreichen Matura, nimmt Weininger an der Universität in Wien das Studium der Philosophie und Psychologie auf. Dabei entwickelt er auch Interesse für naturwissenschaftliche, mathematische und medizinische Fächer. Er besucht zum Beispiel neben seinen Hauptfächern Lehrveranstaltungen für Mathematik, Physik, Physiologie und Biologie.⁶⁸

Der wissbegierige junge Philosoph verfügte über ein hervorragendes Gedächtnis⁶⁹ und eine kräftige körperliche Konstitution, „*die ihm ein so außergewöhnlich großes Studienpensum zu absolvieren erlaubt.*“⁷⁰

In seiner Studienzeit war Otto Weininger eines der Gründungsmitglieder des Sozialwissenschaftlichen Bildungsvereins und Mitglied der Philosophischen Gesellschaft an der Universität Wien, deren Sitzungen er aktiv besuchte. Neben anderen Studienkollegen beteiligte sich auch Weininger an den Korrekturarbeiten zu der Neuausgabe der Werke Immanuel Kants für die *Königlich Preußische Akademie der Wissenschaft*.⁷¹

Immanuel Kant ist einer der wichtigsten Philosophen, deren Ideologie Weininger übernehmen wird. Auch Werke von Ernst Mach und Richard Avenarius begeistern den Studenten, aber seine besondere Wertschätzung gilt Platon und Kant.⁷²

Mit der Dissertation *Eros und Psyche: Eine biologisch-psychologische Studie* promoviert Otto Weininger am 21. Juni 1902 mit Auszeichnung an der Universität Wien. Am gleichen Tag konvertiert der junge Doktor der Philosophie aus tiefer Überzeugung vom Judentum zum Protestantismus.⁷³ Diesen drastischen Schritt erklärt Michael Pollak als Weiningers „*spirituelle Anschluss an das Preußen Kants.*“⁷⁴

Nach der Promotion folgen einige Reisen. In Bayreuth genießt er das letzte Werk von Richard Wagner *Parsifal*. In Oslo, bei seiner Norwegenreise, besucht er die Aufführung

⁶⁸ Vgl. Schneider 1962, S. 10.

⁶⁹ Vgl. Wagner, Nike (1980): <https://www.zeit.de/1980/48/wo-lulu-war-muss-kant-werden> (12.10.2019).

⁷⁰ Schneider 1962, S. 10.

⁷¹ Vgl. Janik, A.: Weininger, Otto. In: Österreichisches Biographisches Lexikon. 1815-1950, Bd. 16 (Lfg. 70, 2019), S. 70.

⁷² Vgl. Schneider 1962, S. 10.

⁷³ Vgl. Nemes 2014, S. 75, vgl. Schneider 1962, S. 10.

⁷⁴ Pollak 1984, S. 117.

von Henrik Ibsens *Peer Gynt*. Im Herbst kehrt Weininger nach Wien zurück, wo er in „qualvoller Depression“⁷⁵ sein Lebenswerk *Geschlecht und Charakter* vollendet.⁷⁶

Die drastischen Veränderungen in der Persönlichkeit Weiningers fallen auch seinem Freund Emil Lucka auf, er schreibt dazu:

„Unser Interesse an allen Zweigen der Philosophie und der Psychologie war gleich stark, wir harmonierten in den meisten Punkten, und besonders seit er in einem früheren Aufsatz von mir eine ziemlich beiläufige Bemerkung über die Frauen gefunden hatte, war vollständige Übereinstimmung eingetreten. Er machte mir ein Kompliment über guten psychologischen Instinkt und gab mir seine Dissertation (deren Ausarbeitung „Geschlecht und Charakter“ ist) zu lesen. [...] Wir saßen manche Nacht beisammen – oft mit anderen Freunden – und besprachen fast alles, was er noch weiter ausarbeitete. Dieser intime Verkehr währte das Jahr 1902 und die erste Hälfte des Jahres 1903. Dann wurde es immer schwerer, Weininger zu behandeln; er saß oft lange Zeit ganz in sich versunken und hörte kaum dem Gespräch zu. Nach dem Erscheinen von „Geschlecht und Charakter“ (Mai 1903) trafen wir uns meistens nur noch einmal die Woche; er machte damals mir und anderen nicht selten einen düstern, unheimlichen Eindruck, konnte aber wieder höchst heiter sein.“⁷⁷

Am 29. Mai 1903, nach Empfehlung durch seinen Doktorvater Friedrich Jodl, erscheint das erste Exemplar des Werkes *Geschlecht und Charakter. Eine prinzipielle Untersuchung* beim Verlag *Wilhelm Braumüller* in Wien.⁷⁸ Das Buch wurde von der Öffentlichkeit sehr stark kritisiert. Sogar Sigmund Freud äußerte sich kritisch gegenüber *Geschlecht und Charakter* und hielt dieses für spekulativ.⁷⁹

Im Sommer 1903 unternahm Weininger seine letzte Reise nach Italien, wo er eine Reihe von Aphorismen schrieb und das erst nach seinem Tod veröffentlichte Werk *Über die letzten Dinge*. Im September 1903 kehrte er nach Wien zurück, wo sein depressiver Zustand zunehmend bemerkbar und schlimmer wurde.⁸⁰ Moritz Rappaport zitiert Weininger in seinen letzten vier, fünf Tagen:

„Alles, was ich geschaffen habe, wird zugrunde gehen müssen, weil es mit bösem Willen geschaffen wurde; vielleicht mit Ausnahme davon, daß Gott oder das Gute in keinem

⁷⁵ Schneider 1962, S. 11.

⁷⁶ Schneider 1962, S. 10 f.

⁷⁷ Lucka 1921, S. 12 f.

⁷⁸ Vgl. Schneider 1962, S. 11.

⁷⁹ Vgl. Vgl. Janik, A.: Weininger, Otto. In: Österreichisches Biographisches Lexikon. 1815-1950, Bd. 16 (Lfg. 70, 2019), S. 71.

⁸⁰ Vgl. Johnston 2006, S. 169.

Einzelgegenstand der Natur enthalten ist, daß das Symbol des Sittlichen nur das Schöne, nur die ganze Natur sein kann. – Vielleicht ist alles verflucht, was je mit mir in Berührung gekommen ist.“ Ein andermal: „Meine Rückkehr nach Wien hätte eine zweite Inkarnation in Wien sein sollen.“⁸¹

Am 4. Oktober 1903 setzt der junge dreiundzwanzigjährige Otto Weininger seinem Leben ein Ende. Er mietete im Sterbehaus Beethovens in der Schwarzspanierstraße ein Zimmer, in dem er sich mit einer Pistole eine Kugel in die Brust schoss.⁸²

Der frühe und tragische Tod Weiningers machte ihn zu einem „*Kultautor*“ und seine Persönlichkeit zum „*Helden und tragischen Genie*“. Dies spiegelt sich auch in den Verkaufszahlen von *Geschlecht und Charakter* und mehrfachen Wiederauflagen wider.⁸³

Der österreichische Schriftsteller Stefan Zweig erinnert sich an seine Begegnung mit Otto Weininger als „*Vorbeigehen an einem unauffälligen Menschen*.“⁸⁴ Zweig war nicht mit Weininger befreundet, aber er beschreibt seine Erinnerungen an den jungen Philosophen wie folgt:

„Er sah immer aus wie nach einer dreißigstündigen Eisenbahnfahrt, schmutzig, ermüdet, zerknittert, ging schief und verlegen herum, sich gleichsam an eine unsichtbare Wand drückend, und der Mund unter dem dünnen Schnurrbärtchen quälte sich irgendwie schief herab. Seine Augen (erzählten mir später die Freunde) sollen schön gewesen sein: ich habe sie nie gesehen, denn er blickte immer an einem vorbei (auch als ich ihn sprach, fühlte ich sie keine Sekunde lang mir zugewandt) [...].“⁸⁵

Stefan Zweig kannte Otto Weininger nur flüchtig, aber seine Beschreibung ähnelt jener Emil Lucka, der einer der ersten Freunde Weiningers war. Erst acht Jahre nach dem Tod Weininger erscheint sein Buch *Otto Weininger. Sein Werk und seine Persönlichkeit* (1921). Den späten Anstoß für das Buch erklärt Lucka mit dem Wunsch von Weiningers Vater und sein eigenes Bedürfnis, die Person Otto Weininger richtig darzustellen. Lucka schreibt:

⁸¹ Rappaport 1904, S. X.

⁸² Vgl. Johnston 2006, S. 169.

⁸³ Vgl. Köhne 2014, S. 298.

⁸⁴ Zweig, Stefan (2013): Otto Weininger. Vorbeigehen an einem unauffälligen Menschen. In: „Ich habe das Bedürfnis nach Freunden“: Erzählungen, Essays und unbekannte Texte. Renoldner, Klemens (Hrsgb.). Wien: Graz: Klagenfurt: Verl.-Gruppe Styria. S. 85-88.

⁸⁵ Ebd. S. 85.

„Was mich an Weiningers Person besonders anzog, war ein Zug, der sich schwer beschreiben läßt, ‚Unglücklich‘ ist vielleicht nicht so zutreffend wie ‚glücklos‘ oder ‚glücksfremd‘. Ich glaube, Weininger hat nie in seinem Leben ein glückliches Gefühl [...] gekannt, war sich aber über diese Unfähigkeit zum Wohlbefinden ganz klar und hat darunter gelitten. Es ergriff mich oft, wie er stets von seinen Theorien gequält war, und nur selten naiv und unbefangen blicken konnte.“⁸⁶

4.2 *Geschlecht und Charakter*

Laut Aussagen Otto Weiningers ist der Mann Subjekt und die Frau Objekt.

Die Frau hat für ihn keine Seele, keinen Charakter, keine Persönlichkeit, keine Individualität, keinen Willen: „[...] *daß W seelenlos ist, daß es kein Ich und keine Individualität, keine Persönlichkeit und keine Freiheit, keinen Charakter und keinen Willen hat.*“⁸⁷

All das hat dagegen aber ein Mann, und durch seinen Willen wird eine Frau geformt:

„[...] es gibt vielleicht gar keine weibliche Eigenschaft, die nicht im Laufe des Lebens, unter dem Einfluß des männlichen Willens, in der Frau modifiziert, zurückgedrängt, ja vernichtet werden könnte.“⁸⁸

Der männliche Wille übt laut Weininger die allerstärkste Wirkung auf die Frau aus, und die Frauen haben seiner Auffassung nach einen „*merkwürdig feinen Sinn*“ dafür, „*ob das „Ich will“ des Mannes bloß Anstrengung und Aufgeblasenheit oder wirkliche Entschlossenheit ist. Im letzteren Falle ist der Effekt ein ganz ungeheurer.*“⁸⁹

Laut Weininger kann eine Frau nicht genial sein: „*Von jener Genialität [...] ist das Weib ausgeschlossen*“⁹⁰, und dadurch gäbe es auch kein weibliches Genie „[...] *es gibt wohl Weiber mit genialen Zügen, aber es gibt kein weibliches Genie, hat nie ein solches gegeben und kann nie ein solches geben.*“⁹¹ Dieses sei nur beim männlichen Geschlecht vorhanden, und Genialität stelle in sich eine ideale, potenzierte Männlichkeit dar. Der Mann lebt bewusst und verleiht der Frau das Bewusstsein.⁹² Der

⁸⁶ Lucka 1921, S. 13.

⁸⁷ Weininger 1997, S. 269.

⁸⁸ Weininger 1997, S. 280 f.

⁸⁹ Weininger 1997, S. 279.

⁹⁰ Weininger 1997, S. 143.

⁹¹ Weininger 1997, S. 242.

⁹² Vgl. Weininger 1997, S. 144.

Mann ist ein Ebenbild Gottes, er ist das absolute *Etwas*, während *das Weib* das Symbol des *Nichts* ist.⁹³

Zusammenfassend gesagt ist eine Frau nach *Geschlecht und Charakter* von Weininger: formlose Materie, die passiv jede Form annimmt; alogisch und amoralisch; leichtgläubig, unkritisch; verlogen, deswegen lügt sie stets, auch wenn sie objektiv die Wahrheit spricht; nur sexuell; humorlos, aber spottlustig; das Symbol des Nichts und das ist die Bedeutung des Weibes im Universum; Nicht-Sinn zu sein, sie repräsentiert das Nichts, den Gegenpol der Gottheit, die andere Möglichkeit im Menschen; nichts, ein hohles Gefäß, eine Zeitlang überschminkt und übertüncht; nicht heroisch, denn sie kämpft höchstens für seinen Besitz; wirklich auch vollkommen unsozial; im Einzelnen nicht durchaus schön, selbst wenn es möglichst vollkommen und ganz untadelig den körperlichen Typus seines Geschlechtes repräsentiert; weder tiefsinnig noch hochsinnig, weder scharfsinnig noch geradsinnig, sie ist vielmehr von alledem das gerade Gegenteil; unfrei, da sie schließlich immer bezwungen durch das Bedürfnis des Mannes wird.⁹⁴ Es gibt keine Frau, die sich die Frage nach dem Zwecke ihres Lebens stellt.⁹⁵ Die Frau hat kein Verhältnis zur Idee,

„[sie] bejaht sie weder, noch verneint [sie] sie: [sie] ist weder moralisch noch antimoralisch, [sie] hat, mathematisch gesprochen, kein Vorzeichen, [sie] ist richtungslos, weder gut noch böse, weder Engel noch Teufel, nicht einmal egoistisch (darum konnte [sie] für altruistisch gehalten werden), [sie] ist amoralisch, wie [sie] alogisch ist. Alles Sein aber ist moralisches und logisches Sein. Die Frau also ist nicht.“⁹⁶

Die Frau lebt in einem Verhältnis der Verschmolzenheit mit allen Menschen, die sie kennt; für sie ist der Ehebruch ein kitzelndes Spiel; ihr tiefstes Begehren ist, vom Manne geformt und dadurch erst geschaffen werden; sie wünscht sich, dass der Mann ihr seine Meinungen angewöhnt und das alles, was sie bisher für richtig hielt, umwirft, erst dann kann sie neu gebildet werden. Aus einer Frau kann man machen, was man will. Der reine Mann ist das Ebenbild Gottes, des absoluten *Etwas*, das Weib, auch das Weib im Manne, ist das Symbol des Nichts: Das ist die Bedeutung des Weibes im Universum, so Weininger.⁹⁷

⁹³ Vgl. Weininger 1997, S. 398.

⁹⁴ Vgl. Weininger 2015, S. 402 f., 388 f., 269, 389, 114 f, 435, 403, 404, 161, 265, 321, 345, 377.

⁹⁵ Vgl. Weininger 2015, S. 386.

⁹⁶ Weininger 2015, S. 388.

⁹⁷ Da es viele gesammelte Aussagen aus dem ganzem Werk *Geschlecht und Charakter* sind, wurden die Seiten nicht angegeben.

Noch absurder werden Weiningers Frauenansichten in seiner *Prinzipiellen Untersuchung*, als er noch einmal versucht festzustellen, was eine Frau ist und zwar:

„[...] die Frau [hat] zur Idee der Unendlichkeit, zur Gottheit, kein Verhältnis: weil ihr die Seele fehlt. [...] Das Weib ist nicht Mikrokosmos, es ist nicht nach dem Ebenbilde der Gottheit entstanden. Ist es also noch Mensch? Oder ist es Tier? Oder Pflanze?“⁹⁸

Um Wiederholungen zu vermeiden, werden weitere Erkenntnisse, auf die Weininger in seinem Text über die Frauen kommt und die für dieser Diplomarbeit von Bedeutung sind, im Kapitel 5.2 bei der Analyse des Romans *Das Weib ist ein Nichts* erläutert.

⁹⁸ Weininger 2015, S. 394.

5 Mela Hartwigs parodistischer Roman *Das Weib ist ein Nichts*

5.1 Zur Definition der literarischen Parodie

Die Geschichte der literarischen Gattung Parodie reicht tief bis in die Antike zurück. Die Bedeutung des Begriffs hat ihren Ursprung in den griechischen Wort παρωδία (parōdía), was von *para* und *ode* stammt und Neben- bzw. Gegengesang bedeutet.⁹⁹

Aristoteles hat in seinem Buch *Poetik* (etwa 335 v. Chr.) als erster das Wort παρωδία „auf die komischen Epen von Hegemon von Thasos (wie seine von Athenaios erwähnte Gigantomachia bzw. Gigantenschlacht aus dem 5. Jh. V. Chr.) sowie auf Nikochares‘ *Deilias* angewendet.“¹⁰⁰ Hegemon von Thasos wird von Aristoteles auch als Schöpfer der Parodie genannt.¹⁰¹

Durch Aristoteles Verwendung des Wortes παρωδία im Zusammenhang mit Texten von Hegemons und Nikochares wurde:

„[...]Parodie als die Nachahmung der Form des heroischen Epos sowie die Veränderung des Inhalts und die Hinzufügung eines neuen (niedrigeren), die das nachgeahmte Epos auf eine komische Weise umfunktionieren, beschrieben.“¹⁰²

Alte Parodie kann laut Lelievre gewöhnlich als „*komische Nachmachung verstanden worden*.“ Dafür wurden ältere Texte als Vorlagen oder Prätexte verwendet und auf witzige Weise umgeschrieben. Die neuen Texte wurden so dargestellt, dass „*ihre Parodien sowohl als kritische als auch komische Nachahmungen und Umfunktionierungen ihrer Vorlage verstanden werden können*.“¹⁰³

Paul Lehmann versteht in seinem Buch *Die [lateinische] Parodie im Mittelalter* (1963) unter Parodien solche literarischen Werke, die

„[...] irgendeinen als bekannt vorausgesetzten Text oder - in zweiter Linie - Anschauungen, Sitten und Gebräuche, Vorgänge und Personen scheinbar wahrheitsgetreu, tatsächlich verzerrend, umkehrend mit bewußter, beabsichtigter und

⁹⁹ Vgl. Burdorf 2007, S. 572.

¹⁰⁰ Rose 2008, S. 1.

¹⁰¹ Lesky, Albin (1999): *Geschichte der griechischen Literatur*. 3., neu bearbeitete und erweiterte Auflage. München: K. G. Saur Verlag GmbH & Co. KG, S. 471.

¹⁰² Rose 2008, S. 1.

¹⁰³ Rose 2008, S. 3 f.

bemerkbarer Komik, sei es im ganzen, sei es im einzelnen formal nachahmen oder anführen.“¹⁰⁴

Parodie ist ein sehr umstrittener literarischer Begriff. Die meisten Diskussionen drehen sich um den sogenannten „*komischen Effekt*“ parodistischer Texte. Th. Verweyen und G. Witting sehen Parodie als eine mit den Mitteln der Komik thematisch verarbeitete Vorlage¹⁰⁵ und betonen, dass das Hauptmerkmal der Parodie nicht nur auf die Ersetzung von Elementen der Handlung des Prätextes zielt, „*sondern gegen Sinn und Sinnkonstitution der Vorlage*“¹⁰⁶ ausgerichtet sei. Insbesondere handelt sich hier um die spezifischen „*Kunstgriffe*“ und „*Verfahren*“ des ursprünglichen Textes, womit auf die formalistische Stiltheorie von V. Šklovskij hingewiesen wird. Šklovskij meint, dass ein „*abgenutzter Kunstgriff [...] als Parodie auf einen Kunstgriff noch einmal Verwendung finden [kann]*.“¹⁰⁷ Dadurch rücken produktionsästhetische Verfahren der Parodie in den Vordergrund und nicht nur der „*komische Effekt*“. Uwe Wirth meint deswegen: „*Neben das ‚Wiedererkennen‘ der Vorlage tritt die ‚Verfremdung‘ durch die ‚antithematische‘, sprich: parodistische, Behandlung.*“¹⁰⁸

Erwin Rotermund erkennt auch die Problematik bei der Einschränkung des Begriffs *Parodie* auf komische Darstellung und formuliert seine Ansichten folgendermaßen:

„Eine Parodie ist ein literarisches Werk, das aus einem anderen Werk beliebiger Gattung formal stilistische Elemente, vielfach auch den Gegenstand übernimmt, das Entlehnte aber teilweise so verändert, daß eine deutliche, oft komisch wirkende Diskrepanz zwischen den einzelnen Strukturschichten entsteht.“¹⁰⁹

Parodie als Gattungsbegriff ist nur schwer und wenn, dann auch nur teilweise definierbar. In verschiedenen literarischen Quellen finden sich einige Versuche diese einzugrenzen, wie zum Beispiel: „*Parodie schießt auf einen Mann mit der Waffe seiner eigenen Form. Das ist ihr besonderes Mittel der Aggression*“ oder „*Parodie ist Karikatur mit den Mitteln des Karikierten.*“¹¹⁰ Für die Analyse dieser wissenschaftlichen Arbeit wurde folgende Definition herangezogen:

¹⁰⁴ Zitiert nach Liede 1992, S. 319.

¹⁰⁵ Vgl. Verweyen, Theodor/Gunther Witting (1979): Die Parodie in der neueren deutschen Literatur. Eine systematische Einführung. Darmstadt: Wiss. Buchges., S. 125.

¹⁰⁶ Ebd. S. 129.

¹⁰⁷ Zit. nach: Wirth, Uwe (2017): Komik: Ein interdisziplinäres Handbuch. Stuttgart: J.B. Metzler. S. 27.

¹⁰⁸ Wirth 2017, S. 27.

¹⁰⁹ Zitiert nach Liede 1992, S. 320.

¹¹⁰ Zitiert nach Pable 1983, S. 5.

„In einer Parodie wird ein bei den Adressaten als bekannt vorausgesetztes literarisches Werk ganz oder in Teilen unter Beibehaltung kennzeichnender Formmerkmale in satirischer, kritischer oder polemischer Absicht verzerrend nachgeahmt. Die Verzerrung kann durch das Einfügen, Auswechseln, Umstellen, aber auch durch das Weglassen von Textteilen Inkongruenz, Mechanisierung oder beides zusammen erzeugen [...].“¹¹¹

Als Prätexte können von Parodisten verschiedene Werke verwendet werden, sowohl bekannte Meisterwerke, die heruntergezogen werden können, als auch triviale oder unbekannte. Allerdings sollte der Prätext dem Umfeld, für den die Parodie vorgesehen ist, bekannt sein. Daher werden meistens erfolgreiche Werke als Parodievorlagen genommen, „während Hölderlin- und Stifter-Parodien von Zeitgenossen fehlen.“¹¹²

Zum Beispiel nahm Johann Nestroy Friedrich Hebbels Drama *Judith* (1840), das große Erfolge auf Bühnen Berlins, Hamburgs und Wiens Burgtheaters feierte, als Vorlage für seine Travestie *Judith und Holofernes*. Am 13. März 1849 fand im Wiener Carltheater die Uraufführung Nestroys Parodie statt. Nestroy nahm als Vorlage Hebbels zeitgenössische und populäre Tragödie, die dem Publikum bekannt war und hatte mit seiner militärisch-heldenhaften parodierenden Version viele Erfolge (*Judith und Holofernes* wurde mindestens 67 Mal zu Lebzeiten des Autors aufgeführt).

„Die ausgeprägte Wiener Lust an der parodistischen Zerstörung des kanonisierten Textes, die von der Wiener Haupt- und Staatsanktionen bis zu Johann Nestroys *Judith und Holofernes* reicht, mag daher rühren, daß die Durchsetzung der sogenannten hohen Literatur zum Teil mit institutioneller Gewalt erfolgte, und die parodistische Herabsetzung des Lachtheaters auch als eine Form der Widerstandes gegen die seit der Mitte des 18. Jahrhunderts zunehmend bürgerlich-empfindsamen Ausdrucksformen zu interpretieren wäre.“¹¹³

Die Popularität von Nestroys Parodie lässt sich nicht ausschließlich durch die Aktualität des Prätextes (Hebbels *Judith*) erklären, dennoch hat sie eine entscheidende Rolle gespielt. Der wichtigste Aspekt des Erfolges scheint zu sein, dass der österreichische Dramatiker durch die im Stück ausgeübte Kritik die Zustimmung der Besucher erlangte.

¹¹¹ Zirbs, Wieland (Hrsg.) (2004): Literaturlexikon: Daten, Fakten und Zusammenhänge. 4., aktualis. Aufl. Berlin: Cornelsen Scriptor. S. 280.

¹¹² Vgl. Liede 1992, S. 321.

¹¹³ Sonnleitner 2006, S. 13.

Durch Nestroys Werk kommt ein wichtiger Aspekt der Parodie – die Doppeldeutigkeit – zur Geltung. Zweideutigkeit bzw. Doppeldeutigkeit kann – wie schon Polemon suggeriert hat – als ein Merkmal der Parodie bezeichnet werden. Auch andere Wissenschaftler heben die Doppeldeutigkeit als das kennzeichnendste Element der Parodie hervor, wie zum Beispiel Jurij Tynjanov. Dieser spricht von zwei Ebenen in der Parodie; M. M. Bachtin spricht von „*zwei Stimmen*“, wenn er die Parodie behandelt; Olga Frejdenberg spricht über „*Doppelstruktur*“ oder „*Doppelfigur*“ als Kennzeichnung der Parodie.¹¹⁴

Doppeldeutigkeit kann sich auf zwei verschiedene Weisen zeigen, abhängig davon, was der Sender ironisch mitteilen will. Zum Beispiel kann der Parodist sein eigenes Werk mit dem Original so verknüpfen, dass die Thematik beider Autoren zum Vorschein kommt. Andererseits kann der Parodist hinter der Imitation der Vorlage seine eigene Meinung durch ironische Verheimlichung verstecken. Dadurch kommen zwei wichtige Funktionen der Parodie zum Vorschein, die auf ironische Weise die Erwartungen des Lesers hervorrufen. Die erste heißt *simulatio* und die zweite *dissimulatio*, und beide dienen zur Betonung oder Verheimlichung der Meinung des Parodisten.¹¹⁵

In verschiedenen Parodieuntersuchungen sind sich die Forscher bei der Typisierung des Begriffs nicht einig. Th. Verweyen und G. Witting unterscheiden zum Beispiel zwischen einer „bloß-komischen“ und einer „kritisch-komischen“ Parodie, Winfried Freund teilt zwischen „seriöser“ und „trivialer“ Parodie.¹¹⁶ Als besonders schwierig erweist sich die Einordnung des sehr zerstreuten und sehr heterogenen Materials. Karl Friedrich Flögel zum Beispiel unterscheidet Parodie nach dem Bezug zum Original, wie: Original ernsthaft — Nachahmung ernsthaft; Original ernsthaft - Nachahmung bloß komisch; Original ernsthaft – Nachahmung satirisch usw. Paul Lehmann teilt innerhalb einer „komischen“ nach einer kritisierenden, streitenden und triumphierenden Parodie; von einer „heiteren“, erheiternden und unterhaltenden Parodie. Hans Grellmann trennt zwischen rein komischen und kritischen (rein kritische und polemische) Parodien.¹¹⁷ Alfred Liede unterscheidet artistische, kritische und

¹¹⁴ Vgl. Rose 2008, S. 5 f.

¹¹⁵ Vgl. Rose 2008, S. 6.

¹¹⁶ Vgl. Grimann 2001, S. 284.

¹¹⁷ Vgl. Liede 1992, S. 321 f.

agitatorische Parodie.¹¹⁸ Keine dieser Einordnungen ist eindeutig und befriedigend, sie beschreiben nur allgemeine Erkenntnisse.

5.2 Analyse des Romans *Das Weib ist ein Nichts* von Mela Hartwig mit Hinblick auf Otto Weiningers *Geschlecht und Charakter* als Prätext

Um zu belegen, dass Mela Hartwigs Roman eine Parodie auf Weiningers Text ist, muss zuerst bewiesen werden, dass es sich bei *Geschlecht und Charakter* tatsächlich um einen Prätext für *Das Weib ist ein Nichts* handelt. Deswegen werden im ersten Schritt der Analyse die Bezugspunkte herausgearbeitet, die auf den Originaltext verweisen. Im Folgenden soll dann die Diskrepanz zwischen dem Vortext und Parodietext gezeigt werden, um die Intention der Parodie festzustellen.

5.2.1 Bibiana

Die Hauptprotagonistin des Romans *Das Weib ist ein Nichts* ist das Mädchen Bibiana. Im ersten Kapitel *Bildnis* wird sie als süße und neugierige Sechzehnjährige mit kindlichem Gesicht und zuversichtlichem Lächeln dargestellt, das sich im Spiegel betrachtet. Der Roman beginnt mit folgendem Satz:

„Ihrem Spiegelbilde zugeneigt prüfte die süße Bibiana Zug um Zug ihr kindliches Gesicht, spürte neugierig hinter dem zuversichtlichen Lächeln um ihren schmalen Mund und die frühen Schatten um ihre gelben Augen ihr unentrinnbares Schicksal auf.“¹¹⁹

Vom Körper aus versucht das junge Mädchen ihr „unentrinnbare[s] Schicksal“¹²⁰ aufzuspüren. Nicht zufällig verwendet Mela Hartwig für das Wort *Schicksal* das Epitheton *unentrinnbar*. Eine ähnliche Formulierung benutzte zuvor in *Geschlecht und Charakter* Otto Weininger über das Schicksal einer Frau:

„Sie [Weib] empfindet ihn [den Geschlechtsteil des Mannes] vielmehr ähnlich wie der Mensch das Medusenhaupt, der Vogel die Schlange; er übt auf sie eine hypnotisierende, bannende, faszinierende Wirkung. Sie empfindet ihn als das Gewisse, das Etwas, wofür sie gar keinen Namen hat: *er ist ihr Schicksal, er ist das, wovon es für sie kein Entrinnen gibt. [...] Der Phallus ist das, was die Frau absolut und endgültig unfrei macht.*“¹²¹

¹¹⁸ Vgl. Liede 1992, S. 322.

¹¹⁹ Hartwig 2002, S. 7.

¹²⁰ Ebd.

¹²¹ Weininger 2015, S. 341.

Weiningers Theorie, dass das Schicksal einer Frau der Mann sei und es daraus für sie kein Entkommen gebe, übernimmt Hartwig für ihre Romanfigur und offenbart gleich im ersten Satz,¹²² welches böse Orakel das junge Mädchen erwartet. Diese Prophezeiung eines unentrinnbaren Schicksals einer Frau, das von dem Mann abhängig ist, wird sich im Laufe des Romans auch bewahrheiten.

Die Tatsache, dass die Zukunft der Protagonistin feststeht und unvermeidbar ist, hält sie aber trotzdem nicht von dem Versuch ab, ihrem Schicksal auf die Spur zu kommen: „*Auch aus ihren Händen versuchte Bibiana ihrem Schicksal auf die Spur zu kommen.*“¹²³ Dieses Verhalten der Hauptfigur lässt sich mit Weiningers Erkenntnis erklären, dass eine Frau von ihrem Schicksal besessen¹²⁴ sei, aber nicht die Fähigkeit besitze, mit ihrem Verstand die Klarheit über ihr Schicksal zu bekommen, denn „*ein klares Bewußtsein ihres Schicksales und des Zwanges, unter dem sie steht, ist der Frau unmöglich.*“¹²⁵ Das Fatum zu erkennen ist der Frau einfach unmöglich. Laut Weininger kann nur „*der Freie*“¹²⁶ es schaffen,

„weil er nicht in die Notwendigkeit eingebunden ist, sondern, wenigstens mit einem Teile seines Selbst, einem Zuschauer und einem Kämpfer, außerhalb seines Schicksals und über diesem steht.“¹²⁷

Dass Bibiana ihr Schicksal von den Händen abzulesen versucht, wie es in der Chiromantie¹²⁸ praktiziert wird, weist auf die abergläubische und mystische Seite der Frauen hin. Diesen Aspekt hebt Weininger bei Frauen als eines der wenigen Gebiete hervor, in dem sie Leistung nachweisen können. Er sagt:

„Wo in vagen und weichen Übergängen des Sentiments noch ein wenig Wirkung erzielt werden kann, wie in Malerei und Dichtung, wie in einer gewissen verschwommenen

¹²² Vgl. Hartwig 2002, S. 7.

¹²³ Ebd.

¹²⁴ Vgl. Weininger 2015, S. 369.

¹²⁵ Weininger 2015, S. 377.

¹²⁶ Ebd.

¹²⁷ Weininger 2015, S. 377 f.

¹²⁸ „*Chiromantie (griechisch) ist die Kunst. Aus der Hand zu wahrsagen, das heißt: besonders aus dem Bau, den Linien und Räumen der hohlen Hand (palma humana) den Charakter eines Menschen zu erkennen und seine Schicksale zu entziffern.*“ Parkaduny, Tigran (1981): Die Welt der geheimen Mächte: Graphologie, Chiromantie und Handexpertise, Gesichtsausdruckskunde und Schädellehre, Suggestion und Hypnose, Siderisches Pendel, Wünschelrute, Parapsychologie, Spiritismus, Biorhythmik, Astrologie, Astrologische Psychogramme, Symbolik, Mystik und Traditionskraft der Farben, Prophetie, Magie, Yoga und Psychosomatik. Wiesbaden: Löwit.

Pseudo-Mystik und Theosophie, dort haben sie [Frauen] noch am ehesten ein Feld ihrer Betätigung gesucht und gefunden.“¹²⁹

Die Hände, in welchen die Protagonistin ihr Schicksal zu erraten versucht, werden im Roman folgenderweise beschrieben: „*Ihre Hände waren schmal, fast ohne Knochen, hatten gebrechliche, spitze Finger. Sie waren sehr gepflegt, sehr eitel, sehr schwach.*“¹³⁰ Das Mädchen war stolz auf seine „*königliche[n] Hände*“¹³¹, es sah sie als hochmütige und ehrgeizige Teile ihres Körpers, auf die es sich verlassen kann. Die Eitelkeit der Protagonistin hat keine Grenzen, schamlos prahlt sie mit ihren Händen und ihrem nackten Körper vor dem Spiegel:

„Ich habe königliche Hände.

Sie freute sich über diesen Einfall und gab sich ganz einer verzückten Andacht hin. ‚Königliche Hände‘, flüsterte sie zärtlich und hob sie in priesterlicher Gebärde segnend ihrem Spiegelbild entgegen, mit gleicher Gebärde von ihm gesegnet, bog sie ins Haar, tauchte sie in imaginierte Gefäße, küsste zuletzt ehrfürchtig die Fingerspitzen. Um das Orakel zu vollenden, entkleidete sie sich endlich und bot ihren Körper nackt dem Spiegel als Beweis dafür an, daß ihr Ehrgeiz stärker war als ihre Eitelkeit.“¹³²

Auch Weininger spricht darüber, wie schamlos Frauen ihre Nacktheit zur Schau stellen, welcher „*genauen und eingehenden Visitierung*“¹³³ sie ihre Körper unterziehen. All das spreche über interindividuelle Schamlosigkeit des weiblichen Geschlechts.¹³⁴ Der Philosoph meint, dass die Frau den Eindruck der Schamhaftigkeit erwecken könne, aber in Wahrheit sei sie stets nur schamlos.¹³⁵

Die Protagonistin definiert ihr Ich aufgrund ihrer äußeren, körperlichen Merkmale. Das entspricht den Erkenntnissen, die Otto Weininger in seiner *Prinzipiellen Untersuchung* über Frauen geschildert hat. Er meint, dass eine Frau sich unter ihrem Ich nichts mehr als ihren Körper vorstelle: „*Wenn man eine Frau fragt, was sie unter ihrem Ich verstehe, so vermag sie nichts anderes sich darunter vorzustellen als ihren Körper. Ihr Äußeres, das ist das Ich der Frauen.*“¹³⁶

¹²⁹ Weininger 2015, S. 152.

¹³⁰ Hartwig 2002, S. 7 f.

¹³¹ Hartwig 2002, S. 8.

¹³² Hartwig 2002, S. 8.

¹³³ Weininger 2015, S. 258.

¹³⁴ Ebd.

¹³⁵ Vgl. Weininger 2015, S. 258.

¹³⁶ Weininger 2015, S. 260.

Die Besessenheit der Protagonistin von ihrem Äußeren und Projektion des eigenen Ichs daraus kann durch Weiningers Festlegung begründet werden, dass die Frauen „spezifische Eitelkeit“¹³⁷ besäßen. Diese richtet sich danach, „was ihnen ihr höchster Wert ist; das heißt, sie wird auf die Festhaltung, Steigerung und Anerkennung körperlicher Schönheit gehen.“¹³⁸ Und genau dieses Verhalten legt Bibiana an den Tag: Sie ist fasziniert von ihrem Körper und übernimmt ihren Wert daraus.

Nach der genauen Beobachtung ihres Körpers wurde der Protagonistin auch klar, welche Macht ihr Körper über ihr Leben haben wird. Bibiana macht sich sogar Gedanken, wie sie ihren Körper „bezwingen“ könnte, um daraus ein „williges Instrument“ für das Spiel ihres Herzens zu machen. Das schafft sie aber nicht: „Sie ergab sich.“¹³⁹ Diese Machtlosigkeit über den eigenen Körper bestätigt Weiningers Theorie, dass eine Frau nur eine Materie¹⁴⁰ ist, die von dem Mann geformt wird. Bibiana wird ein williges Instrument in der Hand des Mannes sein. Weininger betont, dass die „Kirchenväter“ das weibliche Geschlecht „das Instrument des Teufels“ nannten.¹⁴¹

Dass Bibiana diesen Kampf aufgibt, weist Parallelen zu Weiningers Theorie auf, in der nur der „hochstehende Mensch“¹⁴² derjenige ist, in dem das „zeitlose Ich die Macht“¹⁴³ gewinnen kann. Der hochstehende Mensch „sucht seinen Wert vor seinem intelligiblen Ich, vor seinem moralischen und intellektuellen Gewissen zu steigern.“¹⁴⁴ Und das ist alles andere als eine Frau nach Weininger sein kann. In *Geschlecht und Charakter* finden sich folgende Eigenschaften, die Weininger dem weiblichen Geschlecht zuschreibt: Amoralität¹⁴⁵, Gemeinheit¹⁴⁶ und Verlogenheit¹⁴⁷. All diese Züge lassen sich auch in Hartwigs Roman wiederfinden. Die Protagonistin weiß selbst, was sie als Frau wert ist und dass ihr Körper bestimmt, wie sie von den anderen gesehen wird:

„Ihm wird man glauben nicht mir. Diesem schwächtigen Körper wird man jede Hinterhältigkeit zumuten, jede Gemeinheit, jede Lüge, jede Erbärmlichkeit, hinter die sich

¹³⁷ Weininger 2015, S. 259.

¹³⁸ Ebd.

¹³⁹ Hartwig 2002, S. 8.

¹⁴⁰ Vgl. Weininger 2015, S. 399.

¹⁴¹ Weininger 2015, S. 406.

¹⁴² Weininger 2015, S. 226

¹⁴³ Ebd.

¹⁴⁴ Ebd.

¹⁴⁵ Weininger 2015, S. 254.

¹⁴⁶ Ebd.

¹⁴⁷ Weininger 2015, S. 288 f., 389; Weininger 2015, S. 288 f.

der Schwache vor dem Stärkeren duckt, aber keiner wird ihm je Ekstase und Güte einer lauterer Idee zutrauen.“¹⁴⁹

Die Gedanken der Hauptfigur, dass man ihrem Körper nur abscheuliche Taten zutraut, lassen sich mit der Weiningers Behauptung, dass eine Frau sich *„stets nur minderwertig“*¹⁵⁰ findet, verbinden. Weininger ist von der Inferiorität der Frauen vollkommen überzeugt. Er traut Frauen auch *„kein Verhältnis zur Idee“*¹⁵¹ zu, wie auch die Protagonistin im Roman glaubt: *„keiner wird ihm [ihrem Körper] je Ekstase und Güte einer lauterer Idee zutrauen.“*¹⁵²

Nach der Betrachtung ihres Körpers zieht sich das junge Mädchen an, stellt sich wieder vor den Spiegel und bewundert sich weiter. Hier wird noch einmal die weibliche Eitelkeit nach Weininger illustriert: *„Es ist die Eitelkeit des Spiegels selbst, der von dem Gespiegelten brünstig Anerkennung erfleht: Sieh, wie gut, wie rücksichtslos ich spiegle!“*¹⁵³

Die Art und Weise, wie sorgfältig Bibiana vor dem Spiegel noch einmal überprüft, ob ihre Kleidung ordentlich sitzt, weist auf Weiningers Aussage hin, wie wichtig es für eine Frau ist auf ihre äußere Gestalt [Erscheinung] zu achten:

„Dieselben Personen sind natürlich auch, was Frisur, Kleidung, Schuhwerk, Wäsche anlangt, ungemein sorgfältig, ihrer momentanen Körperhaltung und ihres Aussehens an jedem bestimmten Tage, der kleinsten Einzelheiten ihrer Toilette, des vorübergehendsten Blickes, der von anderer Menschen Augen auf sie fällt, sich fast ebenso bewußt, wie W es stets ist, ja in Gang und Geberde oft geradezu kokett.“¹⁵⁴

Nach allen Erkenntnissen, die sie über sich selbst erlangt hat, über ihr eigenes Ich, über ihren Körper und über die Macht, die ihr Körper über sie hat, stellt die Protagonistin nochmals vor dem Spiegel fest:

„[...] daß ihr Körper auch seine ganz besonderen Vorzüge hatte, daß er sich unter den weicheren Falten stählen und geschmeidig bog, daß er seine Geheimnisse nicht verriet, daß er sich gütiger zeigte als ihm zukam, daß er seine schwächtigen Glieder, wenn die

¹⁴⁹ Hartwig 2002, S. 8.

¹⁵⁰ Weininger 2015, S. 260.

¹⁵¹ Vgl. Weininger 2015, S. 288 f., 388.

¹⁵² Hartwig 2002, S. 8.

¹⁵³ Weininger 2015, S. 132 f.

¹⁵⁴ Weininger 2015, S. 69.

Scham sie nicht lähmte, recht gut und verheißend zu gebrauchen wußte. Da beschloß sie, ihm maßlos zu vertrauen.“¹⁵⁵

Bibiana spricht selbst darüber, welche Scheußlichkeiten auf ihren Körper zukommen werden und dass sie es nicht wert sei, dass ihr eine Idee zugetraut wird. Dennoch entscheidet sie sich, ihrem Körper zu vertrauen und sich auf ihn zu verlassen. Das zeugt vom irrationalen Verhalten des weiblichen Geschlechts. In diesem Zusammenhang spricht Weininger über die Alogizität der Frauen:

„An den Nachweis der Alogizität des absoluten Weibes hat sich der Nachweis seiner Amoralität im einzelnen zu schließen. Die tiefe Verlogenheit des Weibes, welche aus dem Mangel eines Verhältnisses zur Idee der Wahrheit, wie zu den Werten überhaupt, freilich schon hier sich ergibt, muß noch so eingehend Gegenstand der Besprechung werden [...].“¹⁵⁶

Noch in derselben Nacht läuft Bibiana von zu Hause mit einem Mann weg: *„An diesem Abend kehrte sie nicht mehr nach Hause zurück, ließ sich von dem Abenteurer entführen.“*¹⁵⁷ So beginnt ein neuer Abschnitt ihres Lebens.

5.2.2 Abenteurer

Bibiana wusste nicht, was auf sie zukommen würde, als sie von zu Hause weglief und sich dem Mann namens Abenteurer anvertraute. Sie wird als ein junges, leichtgläubiges und unerfahrenes Mädchen dargestellt. Leichtgläubigkeit ist eine der Eigenschaften, die Weininger den Frauen auch zuschreibt, er spricht über *„die Leichtgläubigkeit aller Weiber.“*¹⁵⁸

Zum Zeitpunkt, als Abenteurer auf Bibiana trifft, ist er ein tödlich gelangweilter fünfunddreißigjähriger Mann. Er wählt sie *„zur Gefährtin seines Dämons“*¹⁵⁹ und beschließt *„in ihrem Herzen seßhaft zu werden und es planmäßig zu vergeuden.“*¹⁶⁰ Der Abenteurer sieht in der Protagonistin das Instrument, das er für seine teuflischen Pläne gebrauchen kann. Bibianas ungeprägtes Gesicht bietet viele Möglichkeiten für sein verbrecherisches Genie und seine Fantasie. Über die Frau als das Instrument in

¹⁵⁵ Hartwig 2002, S. 9.

¹⁵⁶ Weininger 2015, S. 252.

¹⁵⁷ Hartwig 2002, S. 9.

¹⁵⁸ Weininger 2015, S. 192.

¹⁵⁹ Hartwig 2002, S. 10.

¹⁶⁰ Ebd.

der Hand des Teufels spricht auch Weininger.¹⁶¹ Er spricht sogar über den Fluch, der auf dem *Weibe* lastet und dieser Fluch sei „*der böse Wille des Mannes*.“¹⁶² Seinen bösen Willen übte auch Abenteuer auf das junge Mädchen aus.

In einer einzigen Nacht macht Abenteuerer Bibiana „zu seinem willenslosen *Geschöpf*“¹⁶³. Durch den Geschlechtsakt wird aus der Protagonistin ein williges Objekt, das bereit ist, eine neue Form anzunehmen. Die Materie ist bereit geformt zu werden, wie es auch Weininger sagt, wenn er über die Erschaffung der Frau durch den Mann spricht. Er meint, indem der Mann geschlechtlich wird, „*setzt er das Weib und ruft es ins Dasein*.“¹⁶⁴ Weininger spricht:

„Nur indem der Mann sexuell wird, erhält das Weib Existenz und Bedeutung: sein Dasein ist an den Phallus geknüpft, und darum dieser sein höchster Herr und unumschränkter Gebieter. Der Geschlecht gewordene Mann ist das Fatum des Weibes.“¹⁶⁵

Über Abenteuerer wird im Roman erzählt, dass er kein Vaterland und keinen Namen hat. Er ist in einem Zug von Paris nach Basel zur Welt gekommen, und seine Mutter hat ihn im Coupé zurückgelassen.¹⁶⁶ Auch Bibianas Mutter wurde im Roman nicht als würdige Frau dargestellt, da das junge Mädchen nicht einmal ihren eigenen Vater kennt. Daraus lässt sich schließen, dass die Protagonistin ein uneheliches Kind ist. Weininger spricht über das Thema „*mütterliche Pädagogik*“ extrem feindlich und meint: „*Die Erziehung des Weibes muß dem Weibe, die Erziehung der ganzen Menschheit der Mutter entzogen werden*.“¹⁶⁷ Denn an allem, was eine Frau macht, sei in erste Linie auch die Frau schuldig, da sie sie erzogen habe. Der Philosoph sagt: „*das Weib wird durch sie [Weib] in seiner Weiblichkeit, in seiner Unselbständigkeit und Unfreiheit, noch bestärkt*.“¹⁶⁸

Eine weitere Stelle aus Weiningers Text liefert eine andere Erklärung dafür, was die Anspielung auf die uneheliche Zeugung von Bibiana und Abenteuerer zu bedeuten hat. Weininger schreibt:

¹⁶¹ Weininger 2015, S. 406.

¹⁶² Ebd.

¹⁶³ Hartwig 2002, S. 11.

¹⁶⁴ Weininger 2015, S. 406.

¹⁶⁵ Ebd.

¹⁶⁶ Vgl. Hartwig 2002, 10.

¹⁶⁷ Weininger 2015, S. 471.

¹⁶⁸ Ebd.

„[...] wenn wir uns der Heterostylie¹⁶⁹ erinnern, insbesondere der Tatsache, daß aus der „illegitimen Befruchtung“ fast lauter entwicklungsunfähige Keime hervorgehen. Dies legt bereits den Gedanken nahe, daß auch bei den anderen Lebewesen die stärkste und gesündeste Nachkommenschaft aus Verbindungen hervorgehen werde, in denen wechselseitige geschlechtliche Anziehung in hohem Ausmaße besteht. So spricht auch das Volk längst von den „Kindern der Liebe“ in ganz besonderer Weise, und glaubt, daß diese schönere, bessere, prächtigere Menschen werden.“¹⁷⁰

Daraus lässt sich schließen, dass sowohl aus Abenteurer als auch aus der Protagonistin aufgrund der unehelichen Geburt nichts Gutes werden konnte. Schon bei der Geburt wurde ein böses Omen über beide verhängt.

Bibiana begibt sich in die Hände Abenteurers und bricht mit ihrem früheren Leben. Sie verabschiedet sich sehr leicht von ihren Erinnerungen: *„in ihren fiebernden Augen war schon jede Erinnerung an die Heimat ausgetilgt.“*¹⁷¹ Auch Weininger sagt: *„eine Frau kostet es recht wenig Überwindung, über ihre Vergangenheit den Stab zu brechen“*¹⁷² und behauptet, dass eine Frau nur über eine einzige Art von Erinnerungen überhaupt verfüge:

„es sind die mit dem Geschlechtstrieb und der Fortpflanzung zusammenhängenden. An den Geliebten und an den Bewerber; an die Hochzeitsnacht, an jedes Kind wie an ihre Puppen; an die Blumen, die sie auf jedem Balle bekommen, Zahl, Größe und Preis der Bouquets; an jedes Ständchen, das ihr gebracht, an jedes Gedicht, das (wie sie sich einbildet) auf sie geschrieben wurde, an jeden Ausspruch des Mannes, der ihr imponiert hat, vor allem aber - mit einer Genauigkeit, die ebenso verächtlich ist als sie unheimlich berührt – an jedes Kompliment ohne Ausnahme, das ihr im Leben gemacht wurde.“¹⁷³

Das weibliche Gedächtnis ist auf den Bereich der Sexualität und des Gattungslebens eingeschränkt.¹⁷⁴ Nur das Genie hat *„das Gedächtnis für das Erlebte“*¹⁷⁵ und eine Frau ist *„ungenial“* veranlagt.¹⁷⁶

¹⁶⁹ „Vorkommen mehrerer Blütentypen auf verschiedenen Pflanzenindividuen derselben Art.“ In: http://pm.nlx.com.uaccess.univie.ac.at/xtf/view?docId=weininger_de/weininger_de.01.xml;chunk.id=wein.guch.6;toc.depth=1;toc.id=wein.guch.6;brand=default. (12.10.2019).

¹⁷⁰ Weininger 2015, S. 50.

¹⁷¹ Hartwig 2002, S. 12

¹⁷² Weininger 2015, S. 161.

¹⁷³ Weininger 2015, S. 158.

¹⁷⁴ Vgl. Weininger 2015, S. 159.

¹⁷⁵ Weininger 2015, S. 146.

¹⁷⁶ Weininger 2015, S. 241.

Abenteurer erschafft Bibiana eine neue Identität, um seine eigenen Ziele zu erreichen: Als erstes bekommt das junge Mädchen einen neuen Namen – Nastasja. Sie ist ab jetzt eine Tochter aus dem russischen Hochadel, Abenteurer ist ihr Pflegevater und hat die Vollmacht über ihr „*ungeheures Vermögen*“. Sie soll Russisch, ein wenig Französisch und Englisch lernen, denn wenn ihr das nicht gelingen sollte, würden beide nach drei Monaten „*als Schwindler verhaftet sein*.“¹⁷⁷ Bibiana gefällt die Idee ihrer neuen Identität und des Betrugs nicht, aber sie hat keine Möglichkeit aus der Situation auszubrechen, sein Wille bestimmt über sie: „*[...] sein Mund war von einem unerbittlichen Willen gestrafft, und der Blick seiner vereisten Augen zwang sie fast in die Knie*.“¹⁷⁸ Sie kann sich nicht gegen diesen Zwang zur Wehr setzen, denn „*Der Wille des Mannes schafft erst die Frau, er gebietet über sie, und verändert sie von Grund auf (Hypnose)*“¹⁷⁹, so Weininger. Die Protagonistin wird von der Stimme des Mannes bezwungen und sinkt vor Angst vor ihm in die Knie. Dann richtet sie sich auf und ist zu einem neuen Leben als Nastasja bereit.

Interessant ist, wie fieberhaft die junge Frau die Stimme Abenteurers hört und wie sie völlig von ihm ergriffen ist: „*Bibiana lächelte verzückt, schwankte, von dem Fieber seiner Stimme ergriffen, wie trunken hin und her*.“¹⁸⁰ Sie steht wie unter Hypnose und kann nicht mehr aufhören ihm zuzuhören: „*Sprich weiter*“, *stammelte sie*.“¹⁸¹ Die Protagonistin ist vollkommen hingerissen von seinen Worten. Er sagt: „*Du willst es!*“¹⁸² und sie wird fast ohnmächtig.

Über eine derart hypnotische Wirkung spricht auch Weininger in *Geschlecht und Charakter*. Der Philosoph meint, dass alle Frauen hypnotisiert werden können, sie wollen sogar gerne hypnotisiert werden, da „*W stets leichter hypnotisierbar als M*“¹⁸³ ist. Dadurch begeben sie sich in die völlige Sklaverei: Sie verzichten auf Willen, auf Bewusstsein und lassen andere Personen über sich bestimmen:

„Wer aber sich hypnotisieren läßt, der begeht die unsittlichste Handlung, die denkbar ist. Er begibt sich in die vollendetste Sklaverei: er verzichtet auf seinen Willen, auf sein

¹⁷⁷ vgl. Hartwig 2002, S. 12 f.

¹⁷⁸ Hartwig 2002, S. 12.

¹⁷⁹ Weininger 2015, S. 401.

¹⁸⁰ Hartwig 2002, S. 14.

¹⁸¹ Ebd.

¹⁸² Ebd.

¹⁸³ Weininger 2015, S. 268.

Bewußtsein, über ihn gewinnt der andere Gewalt und erzeugt in ihm das Bewußtsein, das ihm hervorzubringen gutdünkt.“¹⁸⁴

Genau das Gleiche passiert der Hauptfigur im Roman, sie gehorcht dem Manne:

„Da befahl er: ‚Du bist müde. Geh schlafen.‘

‚Schlafen‘, wiederholte Bibiana verständnislos. ‚Schlafen.‘ Ging dem Worte nach, bis an ihr Bett, ließ sich von der Zofe entkleiden, schlief ein.“¹⁸⁵

Ohne nachzudenken macht das Mädchen, was der Mann ihr sagt. Bibianas Verwandlung in Nastasja beginnt, und ihr williger Körper wird zum Werkzeug in der Hand ihres Peinigers. Eine solche Beeinflussbarkeit und Steuerung der Protagonistin durch Abenteurer kann durch folgendes Zitat Weiningers erklärt werden:

„Nur wer keinen eigenen Willen, keinen Charakter in höherem Sinne hat, bleibt, schon durch die bloße Gegenwart eines zweiten Menschen, so leicht *beeinflussbar*, wie das Weib es ist, in funktioneller *Abhängigkeit* von dieser, statt in freier *Auffassung* derselben. Sie ist das beste Medium, **M** ihr bester Hypnotiseur.“¹⁸⁶

Nastasja fällt voll unter die Kontrolle Abenteurers und, obwohl sie sich noch manchmal zu wehren versucht, ist ihr Gaumen gehorsam und ihre Ohren willig.¹⁸⁷ Sie lernt brav Russisch mit ihrem Lehrer namens Student, mit dem sie letztlich auch eine Affäre beginnt.

Die von Abenteurer ausgedachte Geschichte über Nastasja macht in der Stadt die Runde und weckt Neugierde um ihre Person: „[...] *das Telephon schrillte, ungeduldige Stimmen feilschten mit dem Diener um Einlaß. Visitkarten, Körbe mit Blumen, Bettelbriefe liefen ein. Eine Zeitung nannte geheimnisvoll ihren Namen.*“¹⁸⁸ Die Protagonistin bekommt viel Aufmerksamkeit und wird dadurch etwas übermutig: „*Zauberhaft mixte sich ihr ehrgeiziges Herz die Blumen und Briefe und Stimmen zur schäumenden Eitelkeit, von einer Girlande aus den Buchstaben ihres Namens königlich bekränzt.*“¹⁸⁹ Die Eitelkeit, die das Mädchen erfüllt, ist laut Weininger typisch

¹⁸⁴ Weininger 2015, S. 364.

¹⁸⁵ Hartwig 2002, S. 15.

¹⁸⁶ Weininger 2015, S. 368.

¹⁸⁷ Vgl. Hartwig 2002, S. 16 f.

¹⁸⁸ Hartwig 2002, S. 17.

¹⁸⁹ Hartwig 2002, S. 17.

für Frauen. Diese liegt in der Verbindung eines Mangels eines intelligiblen Ichs und dem Fehlen eines Eigenwertes begründet. Weininger erklärt:

„Da sie keinen Eigenwert für sich selbst und vor sich selbst haben, trachten sie Objekt der Wertung anderer zu werden, durch Begehrung und Bewunderung von deren Seite, einen Wert für Fremde, vor Fremden zu gewinnen.“¹⁹⁰

Genau das Gleiche passiert mit Nastasja. Durch die Aufregung um ihre Person, durch Begehrung und Bewunderung von anderen und auch durch die Affäre mit dem Lehrer fühlt sich das junge Mädchen sehr geschmeichelt. Durch die Wertung von Anderen gewinnt sie eigenen Wert und steigert ihr Selbstbewusstsein. Die Protagonistin denkt, dass sie selbständig genug ist, sich gegen Abenteurer zu stellen und dass sie ihn nicht mehr braucht: *„Du wirst dich daran gewöhnen müssen, daß ich viele Freunde in dieser Stadt habe und daß ich deiner nicht mehr bedarf.“*¹⁹¹

Sie verliert dadurch den Bezug zur Wirklichkeit, und es trifft Nastasja sehr hart, als sie erfährt, dass eine Zeitungsnotiz¹⁹² über sie von Abenteurer bezahlt wurde und nicht, wie angenommen, ihretwegen gedruckt wurde und dass die Aufmerksamkeit um ihre Person nur sein Verdienst war. Sie kann nicht glauben, dass es nur eine Illusion war. Sie dachte naiv, dass sie ohne diesen Mann etwas werden kann, aber in Wahrheit machte er aus ihr etwas. Sie ist nur Materie in der Hand des Meisters, die von ihm geformt wird. Ohne ihn ist sie nichts:

„[...] das Verhältnis der Frau zum Mann ist aber kein anderes als das der Materie zur Form, und ihr Verständnis für ihn nichts als Bereitwilligkeit, möglichst kräftig geformt zu werden, der Instinkt des Existenzlosen für Existenz.“¹⁹³

Diese Erkenntnis ist sehr bitter für die Protagonistin. Nastasja ist derart erschüttert, dass sie zuerst die Tatsache nicht einsehen will, dass ohne die *„Diktatur [Abenteurers] Willens“* alles einstürzen wird: *„nein“*, *„ich will nicht“*, *„ich will nicht wissen“*, *„ich will es nicht wissen.“*¹⁹⁴. Abenteurer holt sie aus der Welt der Illusion zurück, indem er sie auf die Wahrheit hinweist, dass er alles erschaffen hat. Davon will Nastasja aber nicht wissen: *„hör auf“*, sie kann die Wahrheit nicht ertragen: *„ich fürchte mich vor dir“*¹⁹⁵.

¹⁹⁰ Weininger 2015, 260 f.

¹⁹¹ Hartwig 2002, S. 17.

¹⁹² Ebd.

¹⁹³ Weininger 2015, S. 402.

¹⁹⁴ Hartwig 2002, S. 18.

¹⁹⁵ Vgl. Hartwig 2002, S. 18 f.

Die Wahrheit ist zu schmerzhaft für sie. Eine solche Reaktion der Protagonistin lässt auf Weiningers Behauptung schließen, dass Frauen mangelndes Interesse an der objektiven Wahrheit zeigten. Er sagt auch, dass Frauen keinen Eifer für die Wahrheit besäßen. Im *Geschlecht und Charakter* findet man dazu folgendes:

„Darum ist auch der Wirklichkeitssinn der Frauen, [...] viel geringer als jener der Männer. Ihnen ordnet sich die Erkenntnis stets einem fremden Zwecke unter, und wenn die Absicht auf diesen intensiv genug ist, dann mögen die Frauen sehr scharf und unbeirrt blicken; was Wahrheit an sich und um ihrer selbst willen für einen Wert haben sollte, wird eine Frau nie und nimmer einzusehen imstande sein. Wo also Täuschung seinen (oft unbewußten) Wünsche entgegenkommt, dort wird das Weib gänzlich unkritisch, und verliert jede Kontrolle über die Realität.“¹⁹⁶

Auch die Tatsache, dass Abenteurer von Nastasjas Affäre mit einem Studenten wusste und dass diese für ihn nur eine Kleinigkeit war, kann die Protagonistin kaum verkraften. Abenteurer zeigt hinsichtlich ihrer Verzweiflung Mitleid: *„‘Süße Nastasja‘, sagt er plötzlich weich und seine Augen wurden schwermütig vor Mitleid. ‚Süße Nastasja‘, wiederholte er eindringlicher und zeigte sich vor ihrer Verzweiflung erschüttert, bezwungen.“*¹⁹⁷ Wegen dieser Handlung des Mannes fällt die Protagonistin vor ihm auf die Knie. Sie küsst seine Hände und gesteht Abenteurer überraschend ihre Liebe: *„Ich liebe dich, ich liebe dich!“*¹⁹⁸ Noch vor kurzem hatte sie Angst vor ihm

gehabt, fand ihn grauenhaft, doch plötzlich liebt sie ihn. Solch ein extremer Sinneswandel der Hauptfigur kann durch Weiningers Theorie erklärt werden, dass die Frau von anderen Menschen Mitleid verlangt, um sich dadurch noch mehr bedauern zu können. Der Philosoph sagt:

„Nur das Weib jammert so recht andere Menschen an, weint sie an und verlangt ihr Mitleid. Hierin liegt einer der stärksten Beweise der psychischen Schamlosigkeit des Weibes. Die Frau provoziert das Mitleid der Fremden, um mit diesen weinen und sich selbst so noch mehr bedauern zu können, als sie es bereits tat.“¹⁹⁹

Abenteurer hat Nastasja in die Wirklichkeit zurückgeholt und ihr gezeigt, dass sie ohne ihn nichts ist. Sie ist wieder einem fremden Willen gehorsam und versteht, dass sie ihm gehört. Im Gespräch mit ihrem Russischlehrer sagt sie: *„[...] eine fremde Stimme*

¹⁹⁶ Weininger 2015, S. 250 f.

¹⁹⁷ Hartwig 2002, S. 22.

¹⁹⁸ Ebd.

¹⁹⁹ Weininger 2015, S. 25.

*sprach aus ihrem Mund: „Ich gehöre nicht mehr mir selbst an, ich müsste mich ihm erst stehlen, begreifen Sie doch, um mich noch einmal zu verschenken.“*²⁰⁰

Die Protagonistin gehorcht dem Willen des Mannes, sie gehört ihm und ist dadurch unfrei, so wie auch Weininger sagt: *„Das Weib ist unfrei: es wird schließlich immer bezwungen durch das Bedürfnis, vom Manne [...]“*²⁰¹

Abenteurers Bedürfnis ist sehr groß: Er will aus Nastasja eine Spionin machen und mit Hilfe ihres Körpers seinen Geldbeutel füllen, da dieser Körper vollständig ihm gehört und er über ihn verfügt.²⁰² Die nächste Wahrheit eröffnet sich der Protagonistin – aus ihr soll eine Geliebte werden. Das will sie wieder nicht wissen und verstehen: *„Ich verstehe dich nicht“, „Ich will dich nicht verstehen.“*²⁰³ Es wurde schon gesagt, dass Frauen laut Weininger kein Interesse an der objektiven Wahrheit haben und auch, dass *„aus dem Mangel eines Verhältnisses zur Idee der Wahrheit“* die *„tiefe Verlogenheit des Weibes“*²⁰⁴ kommt, was der Philosoph sehr oft in seinem Werk *Geschlecht und Charakter* betont.

So sehr auch Nastasja es nicht wahrnehmen will, sieht sie doch, was Abenteurer mit ihrem Körper vorhat. Er will, dass sie ihren Körper prostituiert und es damit ins Bett der Chefs der Spionageabteilung schafft.

Otto Weininger unterscheidet zwischen zwei Typen von Frauen: *„die Mutter und die Dirne.“* Diese zwei Typen sind polar entgegengesetzt und beide liegen in der Natur der Frauen.²⁰⁵

„Das Wesen der Mutterschaft besteht, wie schon die erste und oberflächlichste Analyse des Begriffes ergibt, darin, daß die Erreichung des Kindes der Hauptzweck des Lebens der Mutter ist, indessen bei der absoluten Dirne dieser Zweck für die Begattung gänzlich in Wegfall gekommen scheint.“²⁰⁶

Der absoluten Dirne *„liegt nur am Manne, der absoluten Mutter kann nur am Kinde gelegen sein“*²⁰⁷, so der Philosoph.

²⁰⁰ Hartwig 2002, S. 20.

²⁰¹ Weininger 2015, S. 377.

²⁰² Vgl. Hartwig 2002, S. 25.

²⁰³ Ebd.

²⁰⁴ Weininger 2015, S. 252 f.

²⁰⁵ Vgl. Weininger 2015, S. 282 ff.

²⁰⁶ Weininger 2015, S. 287.

²⁰⁷ Ebd.

Laut Weiningers Differenzierung möchte Abenteurer aus Bibiana eine Dirne machen. Vor einem solchen Schicksal hat die Protagonistin Angst. Sie bittet Abenteurer um Gnade für ihren Körper an und verspricht, all seine anderen Bedürfnisse²⁰⁸ und seinen Willen zu erfüllen:

„Ich will für dich tun, was du verlangst, jedes Verbrechen, wenn du es willst, ich habe ja keine Wahl mehr. Ich habe kein Gehirn im Schädel, nur deinen Willen, ich habe kein Blut in den Adern, nur deinen Willen, ich habe kein Herz in der Brust, nur deinen rasenden Willen. Aber ich beschwöre dich, laß meinen Körper aus dem bösen Spiel.“²⁰⁹

Aus Nastasjas Worten lässt sich feststellen, wie groß der Fortschritt ihrer Verwandlung ist. Sie hat keinen eigenen Willen mehr, nur „*der böse Wille des Mannes*“ lastet wie ein Fluch über ihr.²¹⁰ Nochmals wird also im Roman Weiningers Theorie aufgegriffen, dass eine Frau unfrei sei.

Aus purer Verzweiflung und Angst sagt Nastasja, dass sie ein Kind von Abenteurer haben will.²¹¹ Sie versucht, durch den Kinderwunsch ihrem zukünftigen Status als Dirne zu entkommen und will lieber eine Mutter sein, als eine Dirne.

Den Kinderwunsch sieht Abenteurer als „*Regung eines naturhaften Willens*“ bei einer Frau, was auch Weininger in *Geschlecht und Charakter* mehrfach betont.²¹² Auf die Bitte Nastasjas antwortet Abenteurer schroff: „*Du sollst ein Kind haben, Nastasja, wenn du es willst. Das ist dein gutes Recht und das kannst du von mir verlangen.*“²¹³ Im Roman wird die Mutterschaft als etwas dargestellt, worauf jede Frau ein Recht hat. Dieser Gedanke, dass eine Frau ein natürliches Recht darauf hat, ein Kind zu bekommen, ist auch bei Weininger zu finden: „*das natürliche, physische Recht, ist das Mutterrecht.*“²¹⁴ Sogar der abscheulichste Verbrecher, wie Abenteurer, respektiert und befolgt dieses Gesetz.

Abenteurer meint aber zu Nastasja weiter:

„[...] du wirst bedenken müssen, daß du aufhören wirst, du selbst zu sein, dieses süße Nichts, das du bist. Du wirst bedenken müssen, daß du in eben dem Maße aufhören wirst,

²⁰⁸ „*Das Weib ist unfrei: es wird schließlich immer bezwungen durch das Bedürfnis, vom Manne.*“ (Weininger 2015, S. 377).

²⁰⁹ Hartwig 2002, S. 26.

²¹⁰ Weininger 2015, S. 406.

²¹¹ Vgl. Hartwig 2002, S. 26.

²¹² Vgl. Weininger 2015, S. 282 ff.

²¹³ Hartwig 2002, S. 26.

²¹⁴ Weininger 2015, S. 308.

Frau zu sein, als du Mutter werden wirst, und du wirst, Nastasja, so ausschließlich Mutter werden, wie du heute ausschließlich Frau bist. Ich fürchte, du wirst auf mich oder auf das Kind verzichten müssen, Nastasja, und du hast die Wahl. Ich könnte vielleicht teilen, aber du selbst kannst es nicht.“²¹⁵

Abenteurer weist die Protagonistin darauf hin, dass sie, sobald sie ein Kind bekommt, nicht mehr das „süße Nichts“ sein wird, was sie davor war. Die Theorie, dass die Frau ein Nichts ist, wird von Otto Weininger in seiner *Prinzipiellen Untersuchung* durchgehend unterstützt. Der Philosoph vertritt die Auffassung, dass der Mann das Ebenbild Gottes und das absolute Etwas sei. Die Frau im Gegensatz sei das Symbol des Nichts. Er betont: „*der Sinn des Weibes ist es also, Nicht-Sinn zu sein*“, und die Frau repräsentiert das Nichts, „*den Gegenpol der Gottheit, die andere Möglichkeit im Menschen*.“²¹⁶ Weininger meint auch: „*Nur indem das Etwas zum Nichts kommt, kann das Nichts zum Etwas kommen*.“²¹⁷ - so wie auch im Roman die Protagonistin erst durch den Mann zu Etwas wird, wie beispielsweise im erstem Kapitel aus Bibiana eine Spionin wird.

Wenn Nastasja Mutter würde, wird sie nicht mehr die süße Frau sein, betont Abenteurer. Sie könne nicht gleichzeitig beides sein, und daher müsse sie sich für eine dieser Rollen entscheiden. Er betont, dass nur er, der Mann, diese Rollen vielleicht teilen könnte.

In *Geschlecht und Charakter* hebt Weininger wie zuvor beschrieben zwei Frauentypen hervor: Dirne und Mutter. Als eine Art Zwischenform wird zusätzlich noch die Geliebte erwähnt. Wenn Bibiana ein Kind bekommt, wird sie Mutter sein. Ihr „mütterliches Verhalten“ wird laut Weininger so stark sein, dass sie sogar dem eigenen Mann gegenüber ihr Verhalten nicht ändern kann.²¹⁸

Auch der Gedanke, dass der Mann beides sein kann, findet sich bei Weininger wieder:

„W geht im Geschlechtsleben, in der Sphäre der Begattung und Fortpflanzung, d. i. im Verhältnisse zum Manne und zum Kinde, vollständig auf, sie wird von diesen Dingen in ihrer Existenz vollkommen ausgefüllt, während M nicht nur sexuell ist.“²¹⁹

²¹⁵ Hartwig 2002, S. 26.

²¹⁶ Vgl. Weininger 2015, S. 398.

²¹⁷ Weininger 2015, S. 400.

²¹⁸ Vgl. Weininger 2015, S. 292.

²¹⁹ Weininger 2015, S. 112.

Der Fokus der Mutterschaft liegt seiner Auffassung nach auf dem Kind.²²⁰ Daher kann auch die Protagonistin sich nicht teilen. Iris Dittrich unterstreicht diese Meinung Weiningers in ihrer Diplomarbeit mit dem Titel *Charakter ohne Geschlecht. Otto Weiningers Utopie der Wiener Moderne* folgendermaßen: „*Der ewige Makel der Frau bleibt, durch die Fähigkeit zu gebären, nicht imstande zu sein, sich von der Gattung – zu lösen wie der Mann.*“²²¹

Sogar, wenn Abenteurer den Mutterschaftswillen einer Frau anerkennt und respektiert, heißt das noch lange nicht, dass er ein Vater sein will. An Nastasja in der Rolle als Mutter hat er kein Interesse. Weiningers Theorie dazu lautet folgend:

„[...] nur solche Männer sexuell von der Mutter sich angezogen fühlen, die kein Bedürfnis nach geistiger Produktivität haben. [...] Bedeutende Menschen haben stets nur Prostituierte geliebt; ihre Wahl fällt auf das sterile Weib, wie sie selbst, wenn überhaupt eine Nachkommenschaft, so stets eine lebensunfähige, bald aussterbende hervorbringen - was vielleicht einen tiefen ethischen Grund hat.“²²²

Abenteurer verfolgt große Ziele, da er eine Mission zu erfüllen hat. Er hat einen besonders feinen Sinn dafür, was in der Welt geschieht und wie er diese Veränderungen für sich nutzen kann. Er ist ein verbrecherisches Genie, das seinen Plan bis ins letzte Detail durchdacht hat.

Abenteurer stellt Nastasja ein Ultimatum: entweder er oder das Kind. Das Mädchen hat keine Wahl, sie ist von dem Mann vollkommen abhängig und gibt ihren Kinderwunsch auf. Bibiana sagt zwar, dass sie für Abenteurer alles tun wolle.²²³ Tatsächlich ist sie aber von Abenteurer schon so abhängig, dass ihr keine andere Möglichkeit bleibt, weil ihr Wille seinem untergeordnet wird. Die Protagonistin kann nicht frei entscheiden. Sie ist nur Materie, die geformt wird.

Nastasja entscheidet sich für ihren Freund und kapituliert somit endgültig vor dem Mann: „*in ihrem Gesicht [erlosch] die letzte Spur eines Widerstandes, einer Besinnung, die letzte Spur eines eigenen Lebens.*“²²⁴ Sie gibt ihr Leben vollkommen in seine

²²⁰ „Eine nie unterbrochene Leitung zwischen der Mutter und allem, was je durch eine Nabelschnur mit ihr verbunden war: das ist das Wesen der Mutterschaft, [...]“ Weinger 2015, S. 296.

²²¹ Dittrich, Iris (2016): *Charakter ohne Geschlecht. Otto Weiningers Utopie der Wiener Moderne*. Diplomarbeit, Universität Wien. S. 34

²²² Weinger 2015, S. 298.

²²³ Vgl. Hartwig 2002, S. 27.

²²⁴ Hartwig 2002, S. 26.

Hände, weiter heißt es nur im Roman: Er ließ sie, er zwang sie, er gewöhnte sie, er verhängte sogar eine Diktatur der Heiterkeit über sie, und natürlich wagte die Frau keinen Widerspruch.²²⁵

Laut Weiningers Buch *Geschlecht und Charakter* soll der männliche Wille die allerstärkste Wirkung auf die Frau ausüben, und die Frauen sollen einen „*merkwürdig feinen Sinn*“ dafür haben. Er schreibt: „*ob das „Ich will“ des Mannes bloß Anstrengung und Aufgeblasenheit oder wirkliche Entschlossenheit ist. Im letzteren Falle ist der Effekt ein ganz ungeheurer.*“²²⁶

Ein inszenierter Selbstmordversuch verschafft Bibiana großes Interesse in der Öffentlichkeit und Berühmtheit. Die Erwartungen Abenteurers werden übertroffen. Er ist begeistert von seinem Entwurf, und kaum, dass Nastasja danach aufgewacht ist, spricht er schon über weitere Pläne, die er mit ihr vorhat:

„Nastasja, wir müssen jede Mode um eine Nasenlänge vorausahnen. Du wirst selbst dein Auto chauffieren, du wirst die Haare kurz tragen, wie ein Knabe. Was noch? Kann die Phantasie je in alle Winkel menschlicher Dummheit hineinleuchten.“²²⁷

Bibiana nimmt im wahren Sinne des Wortes die Form an, in die Abenteurer sie verwandeln wollte. Ihr Körper verändert sich: ein skrupelloser Mund unterstützt von der spitzen Zunge, hinterhältiger Augen, einem zwiespältigen Gesicht, schamlosen Händen und einem erfahrenen Körper.²²⁸ Die Verwandlung vollzieht sich gemäß Weiningers Theorie, dass eine Frau nur Materie sei und vom Manne geformt würde. Erst durch den Mann bekomme sie Existenz:

„so gelangt das Weib zu seinem Dasein und zu einem Gefühle desselben erst, indem es vom Manne oder vom Kinde, als dem Subjekte, zu dessen Objekt erhoben wird, und so eine Existenz geschenkt erhält.“²²⁹

Nastasja lebt sich voll in das Gesellschaftsleben ein, so wie ihr Schöpfer Abenteurer es will. Sie ist voller Ehrgeiz und reizt alle Reserven ihres Körpers aus, um so zu sein wie Abenteurer sie sehen will. Sie führt das gefährliche „*Spiel auf Leben und Tod*“²³⁰ einer Spionin. Nach einiger Zeit wird sie dem Chef der Spionageabteilung vorgestellt

²²⁵ Vgl. Hartwig 2002, S. 27.

²²⁶ Weininger 1997, S. 279.

²²⁷ Hartwig 2002, S. 30.

²²⁸ Hartwig 2002, S. 31.

²²⁹ Weininger 2015, S. 392.

²³⁰ Hartwig 2002, S. 33.

und wird zu seiner Geliebten: „*Sie drang bis in das Zimmer des Chefs der Spionageabteilung vor, bis in sein Schlafzimmer.*“²³¹ Bibiana „drang“ vor, wie sie es Abenteurer zuvor auch versprochen hatte. Sie ist sehr überzeugt von sich und prahlt mit all dem, was sie erreicht hat. Aus ihr sprechen Abenteurers Worte. Bibiana hat die Existenz, welche Abenteurer ihr geben wollte, voll übernommen. Sie bleibt aber trotzdem ein Nichts, da sie keine eigenen Gedanken entwickeln kann und nicht über logisches Denken verfügt. Weininger glaubt, dass eine Frau nur im konkreten Fall, wenn es zur Erreichung ihres wichtigen Zweckes notwendig ist, folgern könne. Dies beweise aber noch lange nicht, dass sie ein Verhältnis zum Satz der Identität besitzt. Weininger führt an:

„Die Frage ist, ob jemand die logischen Axiome als Kriterien der Gültigkeit seines Denkens, als Richter über das, was er sagt, anerkennt oder nicht, ob er sie zur steten Richtschnur und Norm seines Urteils macht. Eine Frau nun sieht nie ein, daß man alles auch begründen müsse; da sie keine Kontinuität hat, empfindet sie auch kein Bedürfnis nach der logischen Stützung alles Gedachten: daher die Leichtgläubigkeit aller Weiber. Also im Einzelfall mögen sie konsequent sein, aber dann ist die Logik nicht Maßstab, sondern Werkzeug, nicht Richter, sondern meistens Henker.“²³²

Nastasja wird als Spionin sehr erfolgreich:

„Unter anderem wurden ihr auch die Unterhandlungen mit den ausländischen Agenten übertragen. Ihr phänomenales Gedächtnis übermittelte Kolonnen von Zahlen, ganze Sätze unartikulierter Silben jeder Sprache [...].“²³³

Wie konnte eine Frau so etwas erreichen, wo doch nach Weiningers Theorie eine Frau ein Nichts ist? Dies lässt sich mit der Motivation erklären, und zwar, dass eine Frau für den Mann alles tut. Dies schließt sogar Dinge ein, mit denen sich eine Frau sonst nicht beschäftigen würde:

„W befaßt sich, eine scheinbare Ausnahme gerechnet, mit außergeschlechtlichen Dingen nur für den Mann, den sie liebt, oder um des Mannes willen, von dem sie geliebt sein möchte. Ein Interesse für diese Dinge an sich fehlt ihr vollständig. Es kommt vor, daß eine echte Frau die lateinische Sprache lernt; dann ist es aber nur, um etwa ihren Sohn, der das Gymnasium besucht, auch hierin noch unterstützen und überwachen zu können. Lust

²³¹ Ebd.

²³² Weininger 2015, S. 192.

²³³ Hartwig 2002, S. 33 ff.

aber an einer Sache und Talent zu ihr, das Interesse für sie und die Leichtigkeit ihrer Aneignung sind einander stets proportional.“²³⁴

Nastasja gibt alles für Abenteurer, erkennt irgendwann aber auch, dass sie für ihn nur ein Werkzeug ist. „*Zum ersten Mal fiel es ihr auf, daß sie für ihn keine Frau, daß sie für ihn nur ein Werkzeug war.*“²³⁵ Eine ähnliche Formulierung findet sich in Weiningers Text fast wörtlich wieder: „*das Nichts ist nur ein Werkzeug [...].*“²³⁶

Lange denkt die Protagonistin darüber aber nicht nach: „*sie vergaß es wieder, glaubte es wenigstens zu vergessen, beredete sich, daß sie nur, ihrem eigenen Ehrgeiz zu genügen, immer fieberhafter hinter ertragsfähigen Geheimnissen her war.*“²³⁷ Dieses Benehmen von Bibiana lässt sich durch Weiningers Theorie erklären, dass alle Frauen verlogen seien.²³⁸ Sie belügen nicht nur die anderen, sondern auch sich selbst.²³⁹

Nachdem sie bemerkt hatte, dass der Großteil der Leute tot war, die sie als Spionin an Abenteurer verraten hatte, ist sie entsetzt. Doch erneut will sie die Wahrheit nicht anerkennen und versucht, ihre Rolle hierbei zu vergessen.²⁴⁰ Die Wahrheit interessiert sie nicht wirklich, sie lebt in einer Phantasiewelt, und „*die Phantasie des Weibes ist Irrtum und Lüge*“²⁴¹, so Weininger.

Bibiana spricht darüber, wie sinnlos ihr Leben ohne Abenteurer sein wird und dass sie ohne ihn aufhören wird zu leben. Der einzige Sinn ihres Lebens sei es, von Abenteurer geliebt zu werden. Sie ist bereit, ihm alles zu verzeihen und zu vergessen in der Hoffnung, seine Zuneigung und Liebe zu gewinnen. Sie täuscht sich selbst, damit ihre Wünsche wahr werden, doch dadurch entgleitet ihr die Realität endgültig, so wie Weininger es auch in *Geschlecht und Charakter* geschildert hat.²⁴²

Das Geschöpf des Abenteurers ist so gut geworden, dass er eines Tages merkt, wie besessen Bibiana von seinem Willen ist. Er beginnt zu erkennen, dass sie ihm seine „*geheimsten Gedanken*“ stiehlt und seine eigenen Pläne verwischt. In seinen Augen

²³⁴ Weininger 2015, S. 112 f.

²³⁵ Hartwig 2002, S. 34.

²³⁶ Weininger 2015, S. 401.

²³⁷ Hartwig 2002, S. 34.

²³⁸ Vgl. Weininger 2015, S. 367 ff.

²³⁹ Vgl. Weininger 2015, S. 357.

²⁴⁰ Vgl. Hartwig 2002, S. 34.

²⁴¹ Weininger 2015, S. 250.

²⁴² Vgl. Weininger 2015, S. 250 f.

ist sie plötzlich zu einem „*lebendigen Dämon*“²⁴³ geworden. Von dem unerwarteten Ergebnis überrumpelt, murmelt er:

„Eine Figurine in meinem Spiel ist lebendig geworden, ein Schattenriss, eine Federzeichnung von einem Menschen, von meinem Gehirn ausgedacht, ist lebendig geworden. Das ist das einzige, was ich nicht vorgesehen habe.“²⁴⁴

Abenteurer ist verblüfft, was aus Bibiana geworden ist, eine solch extreme Verwandlung lässt sich folgendermaßen gut durch die Theorie Weiningers erklären:

„Gerade Schlauheit, Berechnung, „Gescheitheit“ besitzt W viel regelmäßiger und konstanter als M, sobald es auf die Erreichung naheliegender egoistischer Zwecke ankommt. Ein Weib ist nie so dumm, wie es der Mann zuweilen sein kann.“²⁴⁵

So schlau der Mann auch war, konnte er nicht damit gerechnet haben, dass sein Geschöpf den Schöpfer übertrifft. Weininger weist drauf hin, dass die größte Furcht des Mannes die Furcht vor der Frau sei. Er meint: „*Und so erklärt sich auch jene tiefste Furcht im Manne: die Furcht vor dem Weibe, das ist die Furcht vor der Sinnlosigkeit: das ist die Furcht vor dem lockenden Abgrund des Nichts*“.²⁴⁶ Bibiana ruiniert Abenteurer, sie ist sein Abgrund.

Eines Tages begeht Nastasja einen Fehler und tappt in eine Falle der Spionageabteilung. Sie nimmt ein wichtiges Dokument an sich, ohne darüber nachzudenken, wieso dieses so auffällig auf dem Tisch des Chefs deponiert ist. Sie ist hochmütig geworden und denkt daher nicht mehr logisch nach, doch das kann auch eine Frau nicht, da sie ja laut Weiningers Theorien keine Logik besitzt.²⁴⁷ Bibiana kann sich nicht vorstellen, dass es eine Falle sein könnte. Als Abenteurer klar geworden ist, dass sie aufgefliegen sind und sich in Gefahr befinden, versucht er Bibiana zu überreden, alleine zu fliehen. Er argumentiert damit, dass es vielleicht ihre einzige Chance sei zu entkommen, wenn er es allein versuchen würde und sie als sein „*blindes Werkzeug*“ vielleicht laufen gelassen würde. Diese Gedanken des Abenteurers bestätigen ein weiteres Mal Weiningers Theorie, die einer Frau keinen so raffinierten Betrug zugetraut hätte.

²⁴³ Vgl. Hartwig 2002, S. 37.

²⁴⁴ Hartwig 2002, S. 37.

²⁴⁵ Weininger 2015, S. 343.

²⁴⁶ Weininger 2015, S. 400.

²⁴⁷ Vgl. Weininger 2015, S. 191.

Abenteurer hat für seine Idee, für seinen Aufmarschplan gelebt. Er ist ein freier Mann, der für sich selber entscheidet. Er nimmt sich das Leben.²⁴⁸

Nach seinem Tod wird Bibiana in die Obhut der Exzellenz genommen, dem sie ihre Freiheit verdankt. Sie lebt wie in einem Gefängnis, denn obwohl sie alles macht, was sie will, steht Bibiana die ganze Zeit unter Beobachtung, und jeder ihrer Schritte wird kontrolliert. Diese Wirklichkeit, ohne einen Mann in ihren Leben, gefällt Bibiana nicht, da „*die Wirklichkeit wie ein Unheil über sie hereinbrach*.“²⁴⁹

Um „*ihrem Schicksal auf die Spur zu kommen*“, so wie die Protagonistin es auch schon am Anfang des Romans getan hat, betrachtet sich Bibiana im Halbschlaf im Spiegel und erkennt in ihrem Spiegelbild den toten Abenteurer wieder. Das war zwar noch immer „*i h r Gesicht*“, hatte aber Abenteurers Gesichtszüge.²⁵⁰

Im Spiegelbild zeigen sich nur die physischen Züge des Gesichts, doch daraus lässt sich ihre Persönlichkeit nicht erkennen. Diese ist nicht sichtbar, weil nach der Theorie von Otto Weininger eine Frau keine Seele, keinen Charakter, keine Persönlichkeit, keine Individualität und auch keinen Willen hat und erst durch den Willen des Mannes eine Identität bekommt.²⁵¹ So übernimmt Nastasja auch im Roman die Gesichtszüge ihres ersten Mannes Abenteurer.

Bald lernt Bibiana einen neuen Mann kennen, der ihr Interesse weckt und in dem sie sich verliebt. Das ist ein Musiker, der ihre Klavierstunden gibt. Es beginnt der nächste Abschnitt ihres Lebens mit einem neuen Mann an ihre Seite.

5.2.3 Musiker

Musiker ist ein junger, dürrer Mann mit dem „*leidenschaftlichen Gewissen des Künstlers*“, der auch am Opernhaus als Korrepetitor tätig ist. Er stellt das komplette Gegenteil des ersten Mannes von Bibiana dar. Musiker ist ein beispielhafter Bürger mit einem vorzüglichen Studienabschluss und einer makellosen politischen Vergangenheit. Sein Äußeres ist etwas chaotisch: mal sitzt die Krawatte schief oder mal ist die Weste ungeschickt zugeknöpft.²⁵²

²⁴⁸ Vgl. Hartwig 2002, S. 42.

²⁴⁹ Hartwig 2002, S. 45.

²⁵⁰ Vgl. Hartwig 2002, S. 7, 46.

²⁵¹ Vgl. Weininger 2015, S. 269.

²⁵² Vgl. Hartwig 2002, S. 47.

Er ist ein ehrenhafter und ehrlicher Mensch und erkennt, dass es Bibiana mit dem Klavierspielen nicht ernst meint, dass es für sie nur reiner Zeitvertrieb ist. Musiker kann die Wahrheit nicht mehr lange vor Bibiana verschweigen, da er sich wie ein Dieb fühlt. Und das widerspricht seinen Lebensprinzipien. Er muss der Protagonistin seine Meinung mitteilen, da es ihn sonst zerfrisst: *„Ist das sehr wichtig, dass Sie Musik betreiben?“ fragte er erregt. „Denken Sie doch einmal nach: vielleicht fällt Ihnen etwas Besseres ein. Ich bin ein Dieb, wenn ich Ihnen das nicht endlich sage [...].“*²⁵³

Musiker ist ein Künstler, der sein Werk sehr schätzt und ehrt. Es ist Bibiana vollkommen unverständlich, wie etwas verteidigt werden kann, was überhaupt nicht greifbar, nicht materiell ist. Sie wird sehr neugierig, weil Musiker vor ihr *„Güter verteidigte, die man nicht stehlen konnte, aber erniedrigen.“*²⁵⁴ Hartwig schreibt, dass die Protagonistin nur *„ahnte“*²⁵⁵, wie heilig Musik für den Mann war. Bibiana konnte nicht wissen oder verstehen, dass Musik, die anderen und auch ihr selbst nur zum Vergnügen dient, ein Heiligtum sein kann. Sie hat kein Gespür dafür, was Kunst ist und welchen Wert sie besitzt, da sie für Frauen laut Weininger nur eine Art Beschäftigung sei und *„vielmehr an die Stelle der üblichen ‚Handarbeit‘ tritt und in dem ungestörten Idyll ihres Lebens nur einen Zeitvertreib bedeutet.“*²⁵⁶

Bibiana muss auch auf sehr direktem Weg von ihrem Klavierlehrer erfahren, dass sie unmusikalisch ist: *„Sie haben kein Gehör, sie haben keinen Rhythmus in den Gliedern, im Blut, Sie sind unmusikalisch.“*²⁵⁷ Diese Feststellung entspricht Weiningers Überzeugung, nach der Frauen für die Musik absolut bedeutungslos seien, da sie ja keine Phantasie haben:

„Die absolute Bedeutungslosigkeit der Frauen in der Musikgeschichte lässt sich wohl noch auf weit tiefere Gründe zurückführen: doch beweist sie zunächst den Mangel des Weibes an Phantasie. Denn zur musikalischen Produktivität gehört unendlich viel mehr Phantasie als selbst das männlichste Weib besitzt: viel mehr als zu sonstiger künstlerischer oder wissenschaftlicher Tätigkeit.“²⁵⁸

Nach diesem ehrlichen Geständnis des Musikers entschuldigt er sich und geht weg. Darauf folgen zwei Wochen, in denen sich die beiden nicht sehen. In dieser Zeit

²⁵³ Hartwig 2002, S. 48.

²⁵⁴ Ebd..

²⁵⁵ Ebd.

²⁵⁶ Weininger 2015, S. 86.

²⁵⁷ Hartwig 2002, S. 48.

²⁵⁸ Weininger 2015, S. 151.

beginnt Bibiana wie besessen, Klavierspielen zu üben. Sie gibt vor, dass sie es aus Langeweile macht, aber als Musiker nach seiner zweiwöchigen Reise wieder vor ihr steht, begreift die Protagonistin, dass sie sich „*seinem leidenschaftlichen Willen*“ unterworfen hat.²⁵⁹ Sie hat Klavierspielen gelernt, um ihn zu beeindrucken, um seine Aufmerksamkeit zu gewinnen. Es ist der Wille des Mannes, der Bibiana dazu zwingt, Klavierspielen zu lernen. Weininger spricht von einem „*merkwürdig feinen Sinn*“²⁶⁰ der Frauen, den sie für den Willen des Mannes haben.

Hartwig betont, dass es Bibiana nur mit ihrer fast schmerzhaften Präzision beim Klavierspielen gelingt, Musiker zu beeindrucken und nicht mit der Schönheit des Klanges. Es ist nur eine eingeübte Fertigkeit ihrer Finger und kein gefühlvolles Kunstwerk. Das ist ganz im Sinne des Philosophen, der in seinem Werk *Geschlecht und Charakter* deutlich klarstellt: „*Das Weib [...] besitzt keinen freien Willen, und so kann ihm auch nicht die Fähigkeit verliehen sein, Schönheit in den Raum zu projizieren.*“²⁶¹ Bibiana konnte nur etwas auswendig lernen und es wiedergeben, aber nicht etwas Schönes, Leidenschaftliches, Beeindruckendes erschaffen.

Obwohl Bibiana Musiker mit ihrem Klavierspiel so beeindruckt hat, kann ihre Leistung noch lange nicht mit der Leistung eines Mannes auf dem Gebiet der Musik verglichen werden. Die Leistungen einer Frau - sei sie auch noch so talentiert - sind nach Weininger nicht mit Schöpfungen vergleichbar, welche im Bereich der Literatur-, Philosophie-, Wissenschafts- und Kunstgeschichte von Männern erreicht wurden, selbst wenn sie nur ein Genie fünften oder sechsten Ranges waren. Es gebe keine einzige Frauenleistung, die vergleichbar mit dem Genie eines Mannes sein kann.²⁶² Weininger schreibt:

„Denn die ungeheure Überzahl jener Frauen, die sicherlich nicht im geringsten der Kunst oder dem Wissen gelebt haben, bei denen diese Beschäftigung vielmehr an die Stelle der üblichen „Handarbeit“ tritt und in dem ungestörten Idyll ihres Lebens nur einen Zeitvertreib bedeutet – und alle jene, denen gedankliche wie künstlerische Tätigkeit nur eine ungeheuer angespannte Koketterie vor mehr oder weniger bestimmten Personen

²⁵⁹ Vgl. Hartwig 2002, S. 50.

²⁶⁰ Vgl. Weininger 2015, S. 279.

²⁶¹ Weininger 2015, S. 342.

²⁶² Vgl. Weininger 2015, S. 84 f.

männlichen Geschlechtes ist – diese beiden großen Gruppen durfte und mußte eine reinliche Betrachtung ausscheiden.“²⁶³

Musiker ist trotzdem von Bibiana beeindruckt und sieht sie plötzlich mit anderen Augen. Zum ersten Mal fällt ihm auf, dass ihre Hände schön sind, und zum ersten Mal sieht er sie als hübsche Frau und nicht nur als seine Schülerin. Weininger sagt:

„Die Schönheit der Frau wird, auch rein erfahrungsgemäß, nur geschaffen durch die Liebe des Mannes: die Frau wird schöner, wenn ein Mann sie liebt, weil sie passiv dem Willen entspricht, der in seiner Liebe liegt.“²⁶⁴

Der Künstler verliebt sich in Bibiana, und sein männlicher Wille nimmt auf die Protagonistin gewaltigen Einfluss, dem sie nicht mehr entgehen kann. Sie kann diesem Willen auch nicht standhalten:

„Sie konnte es sich, sie konnte es ihm nicht verzeihen, daß sie immer wieder einem Zauber erlag, den sie mit keinem ihrer Sinne wahrnehmen konnte, einer Gewalt, die sie keiner Faust bediente, einer Faszination, die das Auge um seinen Anteil prellte.“²⁶⁵

Musiker hat die Herrschaft über Bibiana übernommen. So wie es der Protagonistin schon bei dem ersten Mann passiert ist, wird sie dem Manne auch äußerlich ähnlich: *„Bestürzt startete der Musiker in dieses jäh verwandelte Gesicht, das, einer Ähnlichkeit mit seinem unfähig, es doch zu spiegeln schien [...].“*²⁶⁶ Die Protagonistin gibt ihre frühere Persönlichkeit als Spionin vollständig auf, als Musiker sie als Nastasja wiedererkennt. Darauf sagt sie triumphierend, dass sie Bibiana heißt und sie spürt, wie

„[...] sich erst in diesem Augenblick das Grab über dem Abenteurer schloß, fühlte, daß sie selbst in diesen Namen in ein neues Leben einging. Ihr Körper schien unsichtbare Adern zu öffnen, um endlos die roten, strömenden Töne aufzunehmen, die aus seinen Fingerspitzen tropften. Ihr überschwänglich zu danken für das Wunder ihrer Wiedergeburt, ihrer Auferstehung, küßte sie die begnadete Hand.“²⁶⁷

Obwohl Abenteurer gestorben war, befand sich Bibiana noch immer unter seiner Knechtschaft. Diese Abhängigkeit der Protagonistin kann nach Weininger durch die Verlogenheit der Frauen erklärt werden. Diese besteht darin, dass die Abhängigkeit bei den Frauen ein Muss ist, weil sie sich das auch wünschen. Das weibliche

²⁶³ Weininger 2015, S. 86.

²⁶⁴ Weininger 2015, S. 401.

²⁶⁵ Hartwig 2002, S. 52.

²⁶⁶ Hartwig 2002, S. 53.

²⁶⁷ Hartwig 2002, S. 53 f.

Geschlecht hat in Wahrheit keine Kraft, sich gegen den Zwang des Herren zur Wehr zu setzen:

„[...] im letzten Augenblicke küssen sie dennoch den Mann, der sie notzüchtigt, und suchen den zu ihrem Herrn zu machen, der sie zu vergewaltigen zögert. Das Weib steht wie unter einem Fluche. Es kann ihn für Augenblicke pressend auf sich lasten fühlen, aber es entrinnt ihm nie, weil ihm die Wucht zu süß dünkt. Sein Schreien und Toben ist im Grunde u n e c h t. Es will seinem Fluche gerade dann am sündigsten erliegen, wenn es ihn am entsetztesten zu meiden sich geberdet.“²⁶⁸

Deswegen konnte Bibiana sich von dem Abenteurer nicht losreißen, da sie nach Weiningers Theorie als Frau dazu einfach nicht in der Lage sein könne. Davon könne sie nur der Wille des Mannes befreien, da die Frauen, laut Weininger, schon von früherster Jugend an, vom männlichen Bewusstsein auch sogar vom sozialen Geiste, erfüllt, imprägniert und umgebildet würden. Nicht zu vergessen dabei ist der Einfluss des Geschlechtsakts auf die Frau, das zur einer unglaublichen geistigen Veränderung aller Frauen in der Ehe führe²⁶⁹, wie es Abenteurer mit Bibiana gemacht hat: *„In einer einzigen Nacht meißelten seine zärtlichen Hände diesen zuckenden Körper zu seinem willenlosen Geschöpf.“*²⁷⁰

Einen solch einflussreichen Willen spürt Bibiana erneut, und das ist der Wille des Musikers. Ganz im Sinne Weiningers betont Hartwig, dass Bibiana dem Musiker sogar den Mangel äußerer Vorzüge und seinen nicht athletischen Körper verzeiht, weil sie seinen *„reinen Willen“* zu spüren bekam.²⁷¹ Dort wo *„der Mann auf die Frau individuell wirkt, ist es nicht durch seine Schönheit. Für Schönheit hat, auch wenn sie im Manne sich offenbart, nur der Mann einen Sinn.“*²⁷²

Im Gegensatz zum reinen Willen des Musikers, der sich selbst erschaffen hat, steht die Protagonistin, die schon zum zweiten und nicht zum letzten Male dem Willen des Mannes folgt und von ihm erschaffen wird. Hier wird noch einmal Weiningers Weiblichkeitstheorie sichtbar, dass eine Frau ein Nichts sei und vom Manne, befreit, erlöst²⁷³, erschaffen und geformt werden müsse.²⁷⁴

²⁶⁸ Weininger 2015, S. 378 f.

²⁶⁹ Vgl. Weininger 2015, S. 379.

²⁷⁰ Hartwig 2002, S. 11.

²⁷¹ Vgl. Hartwig 2002, S. 47.

²⁷² Weininger 2015, S. 340.

²⁷³ Vgl. Weininger 2015, S. 466 f.

²⁷⁴ Vgl. Weininger 2015, S. 401.

Der Philosoph meint, dass es für die Frau schwer sei, sich aus eigener Kraft vom Willen des Mannes zu befreien. Dafür brauche sie einen Mann: „*Der Funke, der in ihr so schwach ist, müßte am Feuer des Mannes immer wieder sich entzünden können.*“²⁷⁵ Bibiana brauchte einen Mann, um sich von ihren früheren Leben, von Nastasja zu befreien, und dieser Mann ist der Musiker.

So wie der Abenteurer zur Erreichung seiner Pläne und zur Erfüllung seiner Bedürfnisse eine Spionin Nastasja erschaffen hat, kreiert auch Musiker eine Frau für sich, nach seinen Bedürfnissen. In diesem Fall ist es eine Frau, die seine Musik ins Blut verwandelt, die keusch und schamlos zugleich seine Musik empfängt, um „*sich aus ihr den Erlöser zu gebären.*“²⁷⁶ Diese Erschaffung der Frau geschieht ganz im Sinne Weiningers. Sowohl der erste als auch der zweite Mann in Bibianas Leben verwirklicht eine Idee seiner selbst in ihr, wie es auch Weininger in *Geschlecht und Charakter* meint:

„Der Liebende sucht im geliebten Wesen seine eigene Seele. [...] Es ist ein unendlich tiefes, wenn auch, wie es scheint, wenig verstandenes Wort der platonischen Diotima, daß die Liebe nicht dem Schönen, sondern der Erzeugung und Ausgeburt im Schönen gelte, der Unsterblichkeit im Geistigen, wie der niedere Geschlechtstrieb dem Fortleben in der Gattung. Im Kinde sucht jeder Vater, der leibliche wie der geistige, nur sich selbst zu finden: die konkrete Verwirklichung der Idee seiner selbst, wie sie das Wesen der Liebe ausmacht, ist eben das Kind. Darum sucht der Künstler so oft das Weib, um das Kunstwerk schaffen zu können.“²⁷⁷

Aus Nastasja wird Bibiana, und sie ist voll und ganz ihrem Erlöser zu Füßen gefallen. Sie ist wie hypnotisiert von ihm: „*Sprich weiter*“, *drängte sie, nur um seine Stimme zu hören*“. Der Protagonistin widerfährt das gleiche Schicksal wie mit dem ersten Mann: Sie ist von ihm hypnotisiert²⁷⁸ worden, was nach Weininger sich dadurch erklären lässt, dass Frauen auch leicht hypnotisierbar sind.²⁷⁹

Als Musiker Bibiana seine Liebe gesteht, taumelt sie besinnungslos „*in seine Arme, in sein Leben hinein.*“²⁸⁰ Weininger meint, dass die Liebe des Mannes die Schuld der Frau überdecke und der Mann dadurch versuche, die Frau zu retten:

²⁷⁵ Weininger 2015, S. 466.

²⁷⁶ Hartwig 2002, S. 54.

²⁷⁷ Weininger 2015, S. 332.

²⁷⁸ Hartwig 2002, S. 16.

²⁷⁹ Weininger 2015, S. 268.

²⁸⁰ Hartwig 2002, S. 55.

„Die Liebe soll die Schuld überdecken, statt sie zu überwinden; sie erhebt das Weib, statt es aufzuheben. Das Etwas schließt das Nichts in seine Arme, und glaubt so die Welt von der Negation zu befreien. [...] so ist die Liebe des Mannes sein kühnster, äußerster Versuch, das Weib als Weib sich zu retten, statt es als solches von innen zu verneinen. Nur daher stammt ihr Schuldbewußtsein: durch sie soll Schuld selbst weggeräumt, statt gesühnt werden.“²⁸¹

Die Liebe des Musikers schafft eine neue Frau, eine neue Bibiana. Sie flieht aus der Wohnung der Exzellenz in die des Musikers, um sich dem neuen Manne völlig zu ergeben.

Das neue Leben beginnt nicht so, wie die Protagonistin sich das vorgestellt hat. Die Armut der neuen Bleibe des Musikers und seine Lebensweise als Künstler erschüttert sie. Die Tatsache, dass Bibiana so überrascht auf die verarmten Lebensumstände des Musikers reagiert, zeugt davon, dass Frauen scheinbar nie eine Sache zu Ende denken. Ein solches Verhalten der Protagonistin lässt sich durch Weiningers Theorie erklären, dass die Frauen alogisch seien.²⁸² Musiker hat Bibiana erzählt, dass er sein eigenes und sogar geborgtes Geld bei einem erfolglosen Gastspiel ausgegeben hat. Aber Bibiana hat nicht logisch darüber nachgedacht, was das zu bedeuten hat.

Hier soll angesprochen werden, dass Frauen kein Verständnis für die Wahrheit haben und keinen Bezug zur Wirklichkeit. Musiker hat nie die Wahrheit über sich verschwiegen, so dass anzunehmen war, dass er arm ist. Aber die Protagonistin hat die Realität nicht gesehen und nicht sehen wollen. Im Roman heißt es:

„Noch immer hielt Bibiana die Augen gesenkt und regte sich nicht, von diesem unverständlichsten Mißverhältnis zwischen der prunkhaften Wirklichkeit in ihm und der kümmerlichen Wirklichkeit um ihn in ihren überschwenglichen Erwartungen tief verletzt.“²⁸³

Das gleiche Problem mit der Wahrheit und der Wirklichkeit hatte Bibiana schon auch mit dem ersten Mann.²⁸⁴ Genau wie damals holt der Mann die Frau zurück in die Wirklichkeit, in die Realität.

²⁸¹ Weininger 2015, S. 407 f.

²⁸² Vgl. Weininger 2015, S. 403.

²⁸³ Hartwig 2002, S. 58

²⁸⁴ Vgl. Weininger 2015, S. 388 f.

Nach den bitteren Erkenntnissen hätte die Protagonistin Musiker noch verlassen und zurück zur Exzellenz gehen können, wo sie ein sorgloses Leben hätte weiterführen können. Aber hier folgt das Liebesgeständnis Musikers, und Bibiana fällt endgültig in sein Leben hinein. Durch die Liebeserklärung übt der Mann seinen Willen auf die Frau aus, und sie bleibt bei ihm:

„Sie schloß einen Augenblick lang die Augen, von der unendlichen Wärme bestrickt, die von diesem Geständnis ausging, aber die Angst vor dem Elend saß ihr noch zäh im Herzen, in der Kehle, Stimme und Gefühl versagten ihr. Diese Sekunde ihrer inneren Unfähigkeit vor ihm, vor sich selbst zu bemänteln, streifte sie die Handschuhe ab, begann, ihm wenigstens mit einem Zugeständnis der Gebärde zu antworten, die Aktentasche auszupacken.“²⁸⁵

Obwohl die Lebensumstände des Musikers ganz anders waren, als die Protagonistin sich das vorgestellt hatte, lässt sie sich darauf ein. Diese Tat der Frau kann durch Weiningers Zitat erklärt werden: *„daß die Frauen sich viel leichter in neue Verhältnisse fügen und sich ihnen eher akkommodieren als die Männer.“*²⁸⁶

Bibiana hat überhaupt keine Ahnung, wie das Leben und das Drumherum um einen Künstler ist. Sie kann sich nicht vorstellen, dass ein Künstler in einer Werkstadt arbeitet. Ihr fehlt auch jedes Verständnis für Musik, deswegen kann sie Musiker auch nicht verstehen, obwohl sie das mit all ihrer Kraft versucht:

„Sie blätterte verständnislos in Partituren, sie besah sich stundenlang die szenischen Entwürfe, fieberhaft bereit, die Bleistiftstriche und Farbenflecke in Klang aufzulösen, ohne daß es ihr je gelang. Sie las sich mühevoll durch einige Bände Musikkritik hindurch, las sich krause Vorstellungen von Harmonie und Kontrapunktik zusammen und gab es zuletzt auf, etwas zu verstehen, was, wie ihr schien, nur zu hören war. Diese Unfähigkeit, mit ihrem willenlosen Willen in das beklemmende Geheimnis seiner schöpferischen Lebensinbrunst einzudringen, sich unversehens in die Bezirke einer tönenden Phantasie hineinzuschmuggeln, beunruhigte, bestürzte sie.“²⁸⁷

Alle Mühe der Protagonistin, Zugang zur Welt des Musikers und zur Musik als Kunst zu erlangen, war umsonst. Wieder lässt sich das Handeln der Frau durch Weiningers Theorien nachvollziehen. Er meint, dass wegen der Phantasielosigkeit aller Frauen auch kein Zugang zur Musik erreicht werden kann.²⁸⁸ Auch ein Verständnis für Musiker

²⁸⁵ Hartwig 2002, S. 59.

²⁸⁶ Weininger 2015, S. 159.

²⁸⁷ Hartwig 2002, S. 69 f.

²⁸⁸ Vgl. Weininger 2015, S. 86.

als Genie kann Bibiana nicht aufbringen, da diese Fähigkeit nur an das männliche Geschlecht geknüpft ist, so der Philosoph in *Geschlecht und Charakter*:

„Während die Frau der Genialität kein Verständnis entgegenbringt, außer einem, das sich eventuell an die Persönlichkeit eines noch lebenden Trägers knüpfte, hat der Mann jenes tiefe Verhältnis zu dieser Erscheinung an sich, [...] Genialität an die Männlichkeit geknüpft ist, daß sie eine ideale, potenzierte Männlichkeit vorstellt; denn {das Weib | die Frau} hat kein originelles, sondern ein ihr vom Manne verliehenes Bewußtsein, sie lebt unbewußt, der Mann bewußt: am bewußtesten aber der Genius.“²⁸⁹

Mit diese Aussage Weiningers, dass Genialität nur an männliches Geschlecht geknüpft ist, lässt sich auch erklären, wieso Musiker mehr und mehr Zeit mit seinem Freund verbringt und nicht mit Bibiana. Nur mit einem Mann kann Musiker seine schöpferischen Gedanken teilen. Weininger spricht sogar darüber, dass nur der Genius den Genius verstehen kann.²⁹⁰ Und der Freund ist auch ein Musiker:

„Dieser Freund war Musiker wie er, Kapellmeister wie er, kein schöpferischer, vielleicht sogar nicht einmal ein sehr bedeutender Mensch, aber einer, dem es gegeben war, sich in eine fremde Schöpfung bis zu Selbstentäußerung, bis zur Besessenheit einzufühlen, einer der die Grenzen des Lebens nicht zersprengen konnte, dem aber jede meisterhafte musikalische Vision die eigenen Grenzen aufsprengte.“²⁹¹

Der Erzähler in Hartwigs Roman betont, dass der Freund zwar ein Musiker war, aber nicht so genial wie Musiker war, und trotzdem konnte er ihn verstehen. Das bestätigt eine weitere Aussage Weiningers, dass „*kein männliches Wesen ganz ungenial*“ sei.²⁹² Dadurch konnten die beiden eine Freundschaft führen. Über männliche Freundschaften spricht auch der Philosoph: „*Alle männliche Freundschaft ist ein Versuch zusammenzugehen unter dem Zeichen einer und derselben Idee, welcher die Freunde, jeder für sich, gesondert und doch vereint, nachstreben.*“²⁹³ Auch die folgende Aussage bestätigt, wie tief beide Texte von Hartwig und Weininger verbunden sind.

²⁸⁹ Weininger 2015, S. 144.

²⁹⁰ Vgl. Weininger 2015, S. 153.

²⁹¹ Hartwig 2002, S. 77 f.

²⁹² Weininger 2015, S. 147.

²⁹³ Weininger 2015, S. 390.

„Während die Frau der Genialität kein Verständnis entgegenbringt, außer einem, das sich eventuell an die Persönlichkeit eines noch lebenden Trägers knüpfte, hat der Mann jenes tiefe Verhältnis zu dieser Erscheinung an sich.“²⁹⁴

Zwischen all seinen Proben und Konzerten vergisst Musiker oft die so sehr geliebte Frau. Er entfernt sich vor Bibiana und, sie kann nicht nachvollziehen wieso. „*Er vernachlässigt sie, er vergaß sie*“, er verbringt jede freie Stunde mit dem Freund, er kommt kaum noch nach Hause.²⁹⁵ Aber wenn er zurückkommt, tut er so, als ob es nichts gewesen wäre, sitzt an seinem Tisch und komponiert. Musiker ist gezwungen zu komponieren, weil er ein Genie ist, und nach Weininger deswegen seinen Zwang nicht beherrschen kann, er überrollt ihn:

„Ein Dichter, der seine Sachen hat schreiben müssen, ohne Absicht, ohne Überlegung, ohne erst zur eigenen Stimmung das Pedal zu treten; ein Musiker, den der Moment des Komponierens überfallen hat, so daß er wider Willen zu schaffen genötigt war, sich nicht wehren konnte, selbst wenn er lieber Ruhe und Schlaf gewünscht hätte: ein solcher wird, was in diesen Stunden geboren wurde, all das, was nicht auch nur im kleinsten gemacht ist, sein ganzes Leben lang im Kopfe tragen. Ein Komponist, der keines seiner Lieder und keinen seiner Sätze, ein Dichter, der keines seiner Gedichte auswendig kennt [...] der hat, des kann man sicher sein, auch nie etwas wahrhaft Bedeutendes hervorgebracht.“²⁹⁶

Die ganze harte Arbeit des Komponisten bringt ihm aber keinen Erfolg. Bibiana bittet den Freund hinter dem Rücken Musikers ein Treffen mit dem Manager zu organisieren, damit dieser mit den Kosten für die Aufführung helfen sollte. Unter dem Vorwand, dass Bibiana, Musiker und sein Freund ausgehen, treffen sie in einem Lokal auf den Manager. Musiker fühlt sich dabei unwohl, und wegen Bibianas Flirtereier mit dem Geldgeber rastet er aus.²⁹⁷

Die Protagonistin setzt ihre Weiblichkeit ein, um Freund zu überzeugen, dass er gegen den Willen von Musiker, ein Treffen mit Manager organisiert:

„Ob ihre beharrlichen Bitten oder gar ihre weibliche Kniffe tatsächlich den Freund zu heftigen Anstrengungen veranlaßten, ob er lediglich aus eigenem Antrieb handelte, läßt sich natürlich nicht feststellen [...]“²⁹⁸

²⁹⁴ Weininger 2015, S. 144.

²⁹⁵ Vgl. Hartwig 2002, S. 77 f.

²⁹⁶ Weininger 2015, S. 157.

²⁹⁷ Vgl. Hartwig 2002, S. 83 ff.

²⁹⁸ Hartwig 2002, S. 80.

Auch beim Treffen mit dem Manager benimmt sie sich unverschämt:

„[...] sie ließ sich dann und wann schon eine Schmeichelei entschlüpfen, unbedachte Worte offensichtlich, lächelte immer leichtfertiger, immer skrupelloser, ließ sich immer häufiger von ihm [Manager] die Hand küssen, ließ ihn ungetadelt näher rücken, ließ sich von ihm zuletzt sogar etwas ins Ohr flüstern [...].“²⁹⁹

Bibianas Benehmen war unsittlich und amoralisch, so wie sich eine Frau auch nach Weininger verhält.³⁰⁰ Die Protagonistin sieht nicht ein, dass sie etwas Falsches getan hat, da sie ja nach *Geschlecht und Charakter* kein Verhältnis zu Idee der Sittlichkeit hat:

„Wie amoralisch das Weib ist, kann man daraus ersehen, daß ihm sofort entschwindet, was es Unsittliches getan hat; [...] Daß das Weib sich seine Gemeinheit nicht verübelt, kommt damit überein, daß es sich ihrer nie wirklich bewußt wird – hat es doch kein Verhältnis zur sittlichen Idee – und sie vergißt.“³⁰¹

Bibiana weiß ganz genau, was sie will, und das ist ein Leben in Wohlstand. Deswegen versucht sie alles, damit der Komponist erfolgreich wird und sie dadurch ein großartiges Leben ohne Mangel an Kleidern, Dessous und Schmuck führen kann. Dass Frauen ihren Wert von anderen Dingen ableiten, wie die Protagonistin es als Nastasja auch gemacht hat, bestätigt ein weiteres Mal Weiningers Weiblichkeitstheorie:

„Die Frauen leiten ihren Wert immer von anderen Dingen ab, von ihrem Geld und Gut, der Zahl und Pracht ihrer Kleider, dem Rang ihrer Loge im Theater, von ihren Kindern, vor allem aber von ihrem Bewunderer, von ihrem Manne; und worauf sich eine Frau im Streit mit der anderen immer zuletzt beruft, und womit sie die andere wirklich am tiefsten zu treffen und am sichersten zu demütigen weiß, {das ist die soziale Stellung, der Reichtum, das Ansehen und die Titel, aber auch die Jugendfrische und die vielen Verehrerinnen ihres Mannes; [...].“³⁰²

Ganz andere Werte hat aber ein Mann, der nach Weininger anders als die Frauen seinen Selbstwert nicht von anderen Dingen ableitet:

²⁹⁹ Hartwig 2002, S. 83.

³⁰⁰ Vgl. Weininger 2015, S. 388 f.

³⁰¹ Weininger 2015, S. 263 f.

³⁰² Weininger 2015, S. 261.

„während es einem Manne, und zwar in erster Linie von ihm selbst, zur höchsten Schande angerechnet wird, wenn er sich auf irgend ein Fremdes beruft, und nicht seinen Wert an sich verteidigt gegen alle Angriffe auf denselben.“³⁰³

Musiker ist ein Künstler, der sein Werk schätzt und beschützt, er komponiert nicht wegen des Geldes, sondern um der Kunst Willen. Er ist ein Genie, er ist ein Schöpfer, der für seine Kunst leidet und sich nicht verkauft. Weininger spricht eindeutig über „*männliche Eitelkeit*“ und den männlichen Willen zum Wert:

„Das Ich der Frauen begründet auch die spezifische Eitelkeit der Frauen. Männliche Eitelkeit ist eine Emanation des Willens zum Wert, und ihre objektive Äußerungsform, Empfindlichkeit, das Bedürfnis, die Erreichbarkeit des Wertes von niemand in Frage gestellt zu sehen. Was dem Manne Wert und Zeitlosigkeit gibt, ist einzig und allein Persönlichkeit. Dieser höchste Wert, der nicht ein Preis ist, weil an seine Stelle, nach den Worten Kantens, nicht „auch etwas anderes als Äquivalent gesetzt werden“ kann, sondern der „über allen Preis erhaben ist, mithin kein Äquivalent verstattet“, ist die Würde des Mannes.“³⁰⁴

Deswegen wollte Musiker mit dem Geldgeber nichts zu tun haben und fühlte sich bei dem Treffen nicht wohl, weil es ihm um Kunst geht und nicht ums Geld, weil er für sein Glück und seine Zufriedenheit keine Reichtümer braucht, sondern die Kunst allein.

Während Bibiana trinkt, flirtet und mit dem Manager lacht, hat sie aber ihr Ziel ganz klar und skrupellos vor Augen:

„[Bibiana] vergaß nicht einen Augenblick, was sie von ihm wollte, schon hing die Frage nach der Aufführung ganz locker zwischen den Lippen, sie verschob sie nur noch, um ja nichts zu überstürzen.“³⁰⁵

Ein weiteres Mal findet sich im Roman eine Weiblichkeitstheorie nach Weininger. Der Philosoph meint, dass die Frau sehr schlau und gescheit sein kann, sobald es um egoistische Zwecke, wie die eigene Bereicherung, geht:

„Gerade Schlaueit, Berechnung, „Gescheitheit“ besitzt W viel regelmäßiger und konstanter als M, sobald es auf die Erreichung naheliegender egoistischer Zwecke ankommt. Ein Weib ist nie so dumm, wie es der Mann zuweilen sein kann.“³⁰⁶

³⁰³ Weininger 2015, S. 261.

³⁰⁴ Weininger 2015, S. 259.

³⁰⁵ Hartwig 2002, S. 83.

³⁰⁶ Weininger 2015, S. 343.

Nach dem Desaster beim Treffen mit dem Manager verkriecht Musiker sich in seinem Arbeitszimmer hinter seinem Schreibtisch. Bibiana scheint, dass das *„lebendige Leben aus seinen Adern, aus seinem Gehirn, aus seinem Blut“* weggeschwommen sei, und das macht ihr zu schaffen. Sie ist überzeugt, das Einzige, was Musiker aus seiner tiefen Krise helfen könnte, sei ein Erfolg. Aus diesem Grund geht sie zum Manager, um diesen davon zu überreden, die Aufführung zu sponsern. Damit, so denkt die Protagonistin, gelinge es ihr, Musiker aus seiner Versunkenheit heraus und mitten in die Wirklichkeit zurückzuholen. Doch stattdessen versinkt er nur in einem anderen Traum – der Arbeit an seinem neuen Werk.³⁰⁷

Die Erwartungen Bibianas an ihren Freund sind groß und eindeutig:

„Bibiana freute sich nicht nur mit ihm, sie freute sich vor allem für sich selbst, erhoffte von gesicherten Lebensbedingungen, von einer Atempause seiner materiellen Sorgen, von dem beschaulicheren Lebenstempo einer kleinen Stadt, von einer Beschäftigung endlich, die seinen Neigungen entsprach, ein wenig Behaglichkeit für sich und ihn, aus der sie dann trunkene Eintracht oder wenigstens ein inniges Einvernehmen schöpfen wollte.“³⁰⁸

Der Protagonistin geht es noch immer um Eigennutz und finanzielle Bereicherung, aber ihr Plan geht nicht auf, die Premiere scheitert.

Während der Premiere begreift Bibiana, dass Musiker ihr nie gehören wird, er gehört der Musik: *„das war kein Mensch mehr, das war Musik, kein Gehirn, kein Herz, kein Blut, nur Musik.“*³⁰⁹ Der Musiker ist ein Verdammter, der nur für die Musik lebt. Es bleibt Bibiana nichts anderes übrig, als den Komponisten seiner Berufung zu überlassen und ihn zu verlassen.

Im zweiten Kapitel *Musik* werden im Vergleich zum ersten und allen weiteren Kapiteln des Romans auffällig viele Naturphänomene beschrieben, wie zum Beispiel: *„Über ihnen, aus ekstatisch emporgereckten Ästen, trugen die erblühenden Bäume den Frühling in die Stadt hinein“*³¹⁰ oder:

„Mitten in der Nacht fiel es ihnen ein, dem Frühling entgegen zu wandern, um dem Schlaf zu entkommen, der sich bleiern zwischen ihre Herzen senkte. Ein warmer Wind trieb sie vor sich her, die Häuser entlang, bis an den Rand der Stadt, an Gärten vorbei, bis der

³⁰⁷ Vgl. Hartwig 2002, S. 86 f.

³⁰⁸ Hartwig 2002, S. 88.

³⁰⁹ Hartwig 2002, S. 91.

³¹⁰ Hartwig 2002, S. 56.

Boden unter ihren Füßen nachgab, weich und feucht wurde und sie bis auf die Knöchel in aufgelockerter Erde versanken. Dunkler als die Dunkelheit sprangen ihnen Bäume quer über den Weg, duckten sich vor dem Wind, der über sie hinfegte. Dichter von Schritt zu Schritt wurden die gespenstischen Geräusche der Finsternis, kreischende Schreie der Nachtvögel, klatschender Flügelschlag, der pfeifende Atem des Sturmes im Geäst, das Tappen der eigenen Füße, das Klopfen der eigenen Herzen vielleicht.“³¹¹

In dem ersten Kapitel gab es keine einzige Zeile mit Beschreibung der Landschaft oder des Wetters, und es ist auch unbekannt, in welcher Jahreszeit die Handlung stattfindet. Es wird zwar einmal erwähnt, dass die farbige Landschaft vorbeizog, und Bibiana sah *„den Schatten der Gebirge und hellen Widerschein der Flüsse und Seen, Stille der Wälder und Unendlichkeit der Ebenen“*³¹², aber keine einzige Beschreibung dieser.

Es ist kein Zufall, dass gerade im zweiten Kapitel so viele Naturschilderungen verwendet werden, da Weininger eine tiefe Verbindung zwischen Natur und Genialität sieht:

„So hat jeder Mensch, auch der einfachste, etwas in der Natur, zu dem es ihn hinzieht, und für das seine Sinne schärfer werden denn für alles übrige. Wie sollte nun der genialste Mensch, der, im idealen Falle, diese Menschen alle in sich hat, mit ihrem Innenleben nicht auch ihre Beziehungen und Liebesneigungen zur Außenwelt in sich versammeln? So wächst in ihn die Allgemeinheit nicht nur alles Menschlichen, sondern auch alles Natürlichen hinein; *er ist der Mensch, der zu den meisten Dingen im intimsten Rapporte steht*, dem das meiste auffällt, das wenigste entgeht; der das meiste versteht, und es am tiefsten versteht schon darum, weil er es mit den vielfältigsten Dingen zu vergleichen und von den zahlreichsten zu unterscheiden in der Lage ist, am besten zu messen und am besten zu begrenzen weiß. *Dem genialen Menschen wird das meiste und all dies am stärksten bewußt.*“³¹³

Musiker empfindet alles intensiver als zum Beispiel Abenteurer oder die zwei nächsten Männer, die später noch in Bibianas Leben treten werden, Bankier und Arbeiter. Da Musiker ein wahres Genie ist und die Umwelt viel intensiver und bewusster als alle anderen fühlt, wird auch in diesem Kapitel ein besonderes Augenmerk auf die Natur gelegt.

Nachdem der Komponist weg war, organisiert ein Freund des Musikers Bibiana einen Job als Sekretärin bei der Bank. Dort lernt sie eine neue Welt kennen, und das ist die

³¹¹ Hartwig 2002, S. 61.

³¹² Hartwig 2002, S. 11.

³¹³ Weininger 2015, S. 141.

Welt des Geldes. In dieser Zeit leidet sie an unerklärlicher Bitterkeit ihres Herzens und an einer schwermütigen und planlosen Verzweiflung. Aber sie vermisst Musiker nicht, „den vergaß sie scheinbar sehr schnell.“³¹⁴ Dass Bibiana so schnell mit ihrer Vergangenheit abschließt, wiederholt sich zum dritten Mal und spiegelt Weiningers Theorie wider, dass Frauen sehr schnell mit ihren früheren Leben abschließen können.³¹⁵

Bibiana macht es zu schaffen, dass es keinen gibt, an den sie sich „anklammern“ kann.³¹⁶ Um aus dieser Verzweiflung herauszukommen, beginnt sie sich „ein faszinierendes Traumbild“ eines weiteren Mannes, nämlich des Bankiers, zu erschaffen. Dieses Bild bringt die Protagonistin aber aus „Mangel an Phantasie“³¹⁷ nicht zustande, schreibt Mela Hartwig. Diese Aussage erinnert sehr an der Otto Weiningers Auffassung, dass das Weib unter einem Mangel an Phantasie leide.³¹⁸ Dies ist sogar fast wörtlich aus *Geschlecht und Charakter* wiedergegeben.

5.2.4 Bankier

Bankier ist Leiter der Bank, und Bibianas unmittelbarer Vorgesetzter. Er ist ein sehr harter, kalter und nüchterner Mann.³¹⁹ Sein Gesicht wird als unmenschlich hart beschrieben und seine Stimme klinge wie Metall. Er ist ein erfolgreicher und mächtiger Geschäftsmann, der kein Mitleid und keine Spur von Anteilnahme besitzt. Die Mitarbeiter in der Bank werden ständig kontrolliert, jeder steht unter Beobachtung und unter regelmäßigen Inspektionen. In der Firma herrscht hoher Druck: „Von Hand zu Hand, von Gehirn zu Gehirn sprang ein erregter Eifer aus Ehrgeiz und Angst, der jede Leistung unter Hochdruck setzte.“³²⁰ Bankier hat die Bank und alle Mitarbeiter fest im Griff.

In seinem Aussehen findet Bibiana keine menschlichen Züge, und er sieht sie nie an. Sein despotischer und zugleich rastloser Blick geht immer an ihr vorbei.

„[Sie] starrte ihm schlaftrunken ins Gesicht. Es war breit, kantig und dunkel, menschliche Züge in Bronze geprägt oder vielleicht gar keine menschlichen Züge. Das eckige Kinn

³¹⁴ Vgl. Hartwig 2002, S. 100 ff.

³¹⁵ Vgl. Weininger 2015, S. 161.

³¹⁶ Vgl. Hartwig 2002, S. 102.

³¹⁷ Hartwig 2002, S. 102.

³¹⁸ Vgl. Weininger 1997, S. 151.

³¹⁹ Vgl. Hartwig 2002, S. 106.

³²⁰ Hartwig 2002, S. 103.

stand wie ein Knebelbart hervor. Kleine dunkle, böse Augen, Flammen aus Eis, versanken hinter schleppenden Lidern in tiefe Gruben [...] Sein Blick spießte sich, an ihr vorbei, in die Wand hinein, ein stechender despotischer und zugleich rastloser Blick.“³²¹

Obwohl Bankier so böse und einschüchternd ist und ein widerliches und gewaltiges Gesicht hat, verspürt Bibiana wie *„ein brutaler, zäher Lebenswille [sie] durchpulste.“*³²² Trotz allem entwickelt sie ein Interesse an ihm. Diese absolut unlogische Reaktion kann durch den *„merkwürdig feinen Sinn“*³²³ der Frauen, die sie den Männern gegenüber entwickeln, erklärt werden. Das ist ein weiteres Mal, dass der Protagonistin das passiert.

In der Person des Bankiers hat Bibiana wieder einen neuen Mann gefunden, durch den sie sich in neue *„Unterwürfigkeit hineingleiten“*³²⁴ lassen kann. Schon wieder ist Bibiana von der Idee besessen, die Aufmerksamkeit des Mannes zu gewinnen, so wie sie das schon bei den anderen Männern gemacht hat. Wie schon bei Musiker versetzt sie sich in einen Rausch verwirrender Hoffnungen, den Bankier unbedingt zu beeindrucken.

Dafür macht Bibiana einen Abendkurs in Stenografie und nimmt zusätzlich jeden Tag eine Stunde Privatunterricht.³²⁵ Trotz ihrer Bemühungen, ihren Chef zu beeindrucken oder mindestens ein Lob zu bekommen, bekommt sie außer einem schroffen *„Danke“* keine Aufmerksamkeit. Eines Tages macht der Bankier jedoch eine Bemerkung: *„Ihr Gedächtnis ist vielleicht ausgezeichnet, aber Sie haben keinen Sinn für die Zusammenhänge der Wirtschaft.“*³²⁶ Bibiana kann also nur etwas auswendig lernen und die Zusammenhänge des Gelernten nicht herstellen. Diese Erkenntnis deutet auf Otto Weiningers Text, in dem er beschreibt, dass eine Frau nicht denken könne: *„Hat einmal ein Weib einen theoretischen Einfall, so verfolgt es ihn nicht weiter, es bringt ihn nicht in Beziehung zu anderem, es denkt nicht nach.“*³²⁷, *„[Das] Gefühl der Identität in allen Lebenslagen fehlt dem echten Weibe völlig, da sein Gedächtnis, selbst wenn es – das kommt in einzelnen Fällen vor – auffallend gut ist, stets alle Kontinuität vermissen läßt.“*³²⁸ Auch dass ihr Vorgesetzter *„mit ihrem Gedächtnis als Arbeitskraft*

³²¹ Hartwig 2002, S. 105.

³²² Hartwig 2002, S. 106.

³²³ Weininger 1997, S. 279.

³²⁴ Hartwig 2002, S. 102.

³²⁵ Vgl. Hartwig 2002, S.108.

³²⁶ Hartwig 2002, S. 110.

³²⁷ Weininger 2015, S. 252.

³²⁸ Weininger 2015, S. 188.

*spekulieren könnte*³²⁹, sieht Bibiana nicht ein, was einmal mehr die vorige Aussage Weiningers bestätigt.³³⁰

Der Chef fordert Bibiana auf, sich über die Zusammenhänge der Wirtschaft Gedanken zu machen, doch sie kann an nichts Anderes denken, als an das Gesicht des Bankiers und versucht, in seinen Worten „*den Schimmer eines Wohlwollens*“ zu entdecken.³³¹ Sie sucht nach dem Willen des Mannes, da eine Frau ja keinen eigenen Willen hat³³² und „in funktioneller Abhängigkeit“ vom Manne lebt.³³³ Und nur um des Mannes Willen³³⁴ versucht sie dem Wunsch ihres Vorgesetzten nachzukommen: „*Eine dumpfe, unbestimmte Erregung schäumte in ihrem Blut auf, spannte ihren Willen zu jener Sachlichkeit an, die ihr Chef zu wünschen schien.*“³³⁵

Um alles in der Welt versucht sie, besinnungslos ihre Nerven zu mobilisieren und auch

„die zähe Willenskraft des Blutes, die Hellsichtigkeit eines ehrgeizigen Körpers, die Intuition eines empfindlichen Herzens, Gedächtnis und Instinkt, ihrem Chef zuliebe Magie und Maschinerie der Zahl zu ergründen.“³³⁶

Bibiana bemüht sich, Kenntnisse über den Prozess zu erwerben, wie Geld arbeitet. Sie versetzt sich tiefer und tiefer in die Welt der Zahlen und Ziffern, sie opfert auch ihre Freizeit dafür, nur um den Willen des Mannes zu erfüllen. Dabei ändern sich sogar ihre Gesichtszüge:

„Ihr Gesicht straffte sich, wurde härter, fast kantig. Ihre Augen, die nur mehr von Kursschwankungen, Aktiengesellschaften, von Kreditgeld und Wechseldiskont träumten, schienen einzufrieren.“³³⁷

Schon wieder übernimmt die Protagonistin im Roman die Gesichtszüge des Mannes, so wie ja eine Frau nach Weininger ja keine Seele, keinen Charakter, keine Persönlichkeit, keine Individualität und auch keinen Willen besitzt, bekommt sie das alles vom Manne.³³⁸

³²⁹ Hartwig 2002, S. 110.

³³⁰ Vgl. Weininger 2015, S. 188, 252.

³³¹ Vgl. Hartwig 2002, S. 110.

³³² Vgl. Weininger 2015, S. 241.

³³³ Weininger 2015, S. 268.

³³⁴ Weininger 2015, S. 112.

³³⁵ Hartwig 2002, S. 110.

³³⁶ Hartwig 2002, S. 111.

³³⁷ Hartwig 2002, S. 112.

³³⁸ Vgl. Weininger 2015, S. 269.

Bibiana übernimmt viele zusätzliche Aufgaben in der Firma, versucht ihre Kenntnisse zu erweitern, da „es ihr ein sonderbares Vergnügen bereitete, [Bankier] gefällig zu sein.“ Aber ihm fiel das alles noch immer nicht auf. Er zeigt ihr gegenüber eine „völlige Nichtbeachtung“, bis sie ihn eines Tages mit ihrem Gedächtnis überraschte und „diesmal starrte er sie wahrhaftig einige Sekunden lang an.“³³⁹ Zum dritten Mal schafft es Bibiana einen Mann zu beeindrucken, aber seine Aufmerksamkeit, die sie sich als Frau wünscht, ist noch nicht da.

Sie hält es nicht aus, dass Bankier sie ignoriert und wird langsam wütend: „Irgendein böses Spiel begann sich in ihrem Herzen gegen ihn zu regen.“³⁴⁰ Weininger schreibt, dass „W durch Nichtbeachtung von Seiten des Mannes ungemein gereizt wird“³⁴¹, wie das auch bei Bibiana der Fall ist. Die Frau versucht trotzdem, Eindruck zu schinden, und das ist ein weiterer Beweis nach Weininger, „daß W keine Seele hat.“³⁴² Hartwig sagt auch nicht zufällig, dass sich im Herzen der Protagonistin etwas Böses entwickelt, da Weininger sagt, dass über der Frau „der böse Wille des Mannes“ lastet und sie braucht diesen Willen, da sie ohne ihn nicht existieren kann.³⁴³

Sie kann es nicht länger ertragen, dass er sie als Frau nicht beachtet. Er sieht in ihr noch immer die Angestellte und keine Frau, und solange die Protagonistin keinen Mann hat, ist sie ein Nichts, wie Weininger beschreibt:

„Denn an sich ist die Materie nichts, erst die Form muß ihr Existenz geben wollen. Der Sündenfall der Form ist eben jene Verunreinigung, die sie auf sich lädt, indem es sie treibt, an der Materie sich zu betätigen. Als der Mann sexuell ward, da schuf er das Weib.“³⁴⁴

Da alle Bemühungen Bibiana nichts gebracht haben, greift sie schließlich zu drastischen Mitteln und bricht vor ihm in Tränen aus.³⁴⁵ So versucht sie, nach Weininger, das Mitleid des Mannes zu bekommen. Die Frau verlangt von anderen Menschen Mitleid, um sich dadurch noch mehr bedauern zu können.³⁴⁶ Schamlos und

³³⁹ Vgl. Hartwig 2002, S. 112 f.

³⁴⁰ Hartwig 2002, S. 115.

³⁴¹ Weininger 2015, S. 262.

³⁴² Vgl. Weininger 2015, S. 261.

³⁴³ Vgl. Weininger 2015, S. 406.

³⁴⁴ Weininger 2015, S. 406.

³⁴⁵ Vgl. Hartwig 2002, S. 116 f.

³⁴⁶ Vgl. Weininger 2015, S. 25.

herzlos, so wie die Frau in *Geschlecht und Charakter* auch dargestellt wird, setzt die Protagonistin ihre Tränen gegen den Mann ein.³⁴⁷

Aus Verzweiflung kündigt die Protagonistin ihren Job, der Chef nimmt ihre Kündigung auch an, und das verwirrt Bibiana noch mehr. Sie starrt ihn dann an und fragt, wieso er sein wahres, menschliches Gesicht nicht zeigt. „*Warum verstecken Sie sich denn immer hinter Ihrem Geld? Man will Ihr Gesicht sehen, Ihr wahres, Ihr menschliches Gesicht.*“ Bibiana versucht durch ihr Mitleid für Bankier wegen dessen hohen Arbeitspensums seine Sympathie zu erlangen. Dieser Schritt der Protagonistin funktioniert, der Mann ist entzückt von Bibiana und erklärt, dass er einfach keine Zeit hat ein Mensch zu sein.³⁴⁸ Der Mann entwickelt Sympathie für das Mädchen, Weininger erklärt das folgendermaßen: „*Ein alogisches Gefühl, wie das Mitleid immer ist, hat keinen Anspruch auf Achtung, sondern erweckt höchstens Sympathie.*“³⁴⁹

Bankier weist Bibiana zwar sofort drauf hin, dass er verheiratet ist. Die Protagonistin reagiert aber nicht einmal drauf, da laut dem Philosophen alle Frauen amoralisch sind. Er betont auch, wie schnell der Frau entgeht, dass sie etwas Unsittliches getan hat: „*Wie amoralisch das Weib ist, kann man daraus ersehen, daß ihm sofort entschwindet, was es Unsittliches getan hat [...].*“³⁵⁰

Als Bibiana am nächsten Tag aufwacht, hält sie das ganze Gespräch für einen Traum. Sie kann kaum glauben, dass es tatsächlich passiert ist, sie spürt, wie in diesem Moment die Wirklichkeit an ihre Tür klopft. Es gefällt Bibiana, wieder eine Frau zu sein, und sie merkt, wie sie es vermisst hat: „*Dessous vor allem, geraffte Spitzen, gefalbelte Seide, gerüschter Tüll und Pelzwerk natürlich, [...] Dose aus getriebenen Silber für Puder und Rouge, [...] Kleider, Schuhe, Hüte, für den Vormittag, für den Nachmittag [...]*“ zu tragen. Letztendlich wird Bibiana zu seiner Geliebten, und aus Bibiana wird Bibi.³⁵¹

Von Reichtum kann Bibiana nicht genug haben. Bankier erhebt sie in die Welt des Geldes und überschüttet sie damit. Es gefällt ihr so sehr, „*zur rechte[n] Hand Gottes*“ zu sitzen. Bibiana schwebt im siebten Himmel, im Himmel des puren Luxus.³⁵² Von

³⁴⁷ Vgl. Weininger 2015, S. 258 f., 262.

³⁴⁸ Vgl. Hartwig 2002, S. 117 f.

³⁴⁹ Weininger 2015, S. 229.

³⁵⁰ Weininger 2015, S. 263.

³⁵¹ Vgl. Hartwig 2002, S. 119 f.

³⁵² Vgl. Hartwig 2002, S. 120 f.

den Dingen (dem Reichtum) und von den Menschen um sie herum, übernimmt die Protagonistin ihren Wert, so wie das Weininger auch sagt.³⁵³

Schon wieder wird die Protagonistin vom Manne bezwungen: *„Das Unmögliche, fühlte Bibiana nur, er bezwang es.“*³⁵⁴ Es ist eine klare Andeutung auf *Geschlecht und Charakter*, wo Weininger deutlich zum Ausdruck bringt, dass die Frau unfrei sei *„[Frau] wird schließlich immer bezwungen durch das Bedürfnis, vom Manne.“*³⁵⁵

Bankier kauft seiner Bibi teure Sachen, eine eigene Villa, er kommt und geht, wann er will: *„Er schöpfte einige hingestammelte Zärtlichkeiten aus ihrem Blut und ging. Oder er schlief sich neben ihr satt und ging. Sie war ein Spielzeug und hieß Bibi.“*³⁵⁶ Mehrfach wiederholt Hartwig den Beruf der Protagonistin, den sie übernommen hat: *„Heiterkeit als Beruf“*³⁵⁷. Durch den Mann erhält Bibiana ihre Existenz, sie ist durch den Mann zum Etwas geworden, wie es auch Weininger hervorhebt: *„Nur indem das Etwas zum Nichts kommt, kann das Nichts zum Etwas kommen.“*³⁵⁸

Aber die glücklichen Tage der Protagonistin sind gezählt. Eines Tages kommt Bankier zu ihr und hinterlässt ihr anstatt des gewohnten Schecks ein Sackerl Bargeld. Doch alle Zeichen, dass es diesmal etwas anders war, übersieht Bibiana. Sie war Bibi, sie war ein Kind, sie hat nicht gesehen, was um sie herum passierte: *„Bibi war doch töricht. Bibi war doch wahrhaftig ein Kind, und er, nun ja, das konnte er schwören, daß er diese Reise lieber mit ihr als ohne sie antreten würde. Aber es ließ sich eben nicht anders einrichten.“*³⁵⁹ Die Protagonistin entspricht genau Weiningers folgender Feststellung:

„Man hält die Frauen, weil bei ihnen das Ethische gar nicht problematisch wird, törichterweise für unschuldig, ja man hält sie für sittlicher als den Mann: es kommt das aber nur daher, daß sie noch gar nicht wissen, was unsittlich ist. Denn auch die Unschuld des Kindes kann kein Verdienst sein, nur die Unschuld des Greises wäre eines – und die gibt es nicht.“³⁶⁰

³⁵³ Weininger 2015, 260 f.

³⁵⁴ Hartwig 2002, S. 121.

³⁵⁵ Weininger 2015, S. 377.

³⁵⁶ Hartwig 2002, S. 125.

³⁵⁷ Hartwig 2002, S. 121, 123.

³⁵⁸ Weininger 2015, S. 405.

³⁵⁹ Hartwig 2002, S. 127.

³⁶⁰ Weininger 2015, S. 264.

Das war das letzte Mal, dass Bibiana Bankier gesehen oder was von ihm gehört hat. Er verschwand für immer aus ihrem Leben.³⁶¹

Die vergebliche Suche der Protagonistin nach ihrem Geliebten bringt sie zur Bank, in der dieser gearbeitet hat. Als der Generaldirektor ihr keine hilfreiche Auskunft geben konnte, musste sie sich das erste Mal eingestehen, dass sie einen Toten beweinte:

„Tagelang vergaß sie zu essen, zu schlafen, zu leben, weinte sich durch bleierne Stunden hindurch, weinte um den Toten und vielleicht auch schon über sich selbst. Dann während ihre Tränen von Tag zu Tag mehr Erinnerungen wegspülten, fühlte sie immer unabweisbarer, daß ihr nicht nur der Verschollene, daß mit ihm zugleich sie selbst sich entglitt. Nicht den Freund allein, begriff sie plötzlich, hatte sie verloren, mit dem Freund und bereits zum drittenmal verlor sie den Sinn ihres Lebens.“³⁶²

Nur durch den Mann bekommt die Frau laut Weininger einen Sinn im Leben. Und da schon wieder ein Mann aus dem Leben der Protagonistin verschwunden ist, ist auch der Sinn weg. Zum dritten Mal bewahrheitet sich in Mela Hartwigs Roman die Meinung von Weininger, dass es für eine Frau ohne Mann im Leben keinen Sinn gibt:

„Die Frau will nicht als Subjekt behandelt werden, sie will stets und in alle Wege – das ist eben ihr Frau-Sein – lediglich passiv bleiben, einen Willen auf sich gerichtet fühlen, sie will nicht gescheut noch geschont, sie will nicht geachtet sein. Ihr Bedürfnis ist vielmehr, nur als Körper begehrt, und nur als fremdes Eigentum besessen zu werden. Wie die bloße Empfindung erst Realität gewinnt, indem sie begrifflich, d. h. Gegenstand wird, so gelangt das Weib zu seinem Dasein [...].“³⁶³

Die Männer waren für Bibiana der ganze Sinn ihres Lebens. Drei Männer: Abenteurer, Musiker und Bankier haben ihr Leben und ihre Wirklichkeit ausgemacht. Sie versuchte noch einmal *„dem Grauen eines leeren Herzens zu entspringen, in dem keine Wirklichkeit haften blieb, über ihre unbestimmten Züge ein lebendiges Gesicht zu stülpen.“*³⁶⁴ Als Bankier in Bibianas Leben trat, haben sich auch ihre Gesichtszüge den seinen angepasst. Und sobald er aus ihrer Welt verschwand, verliert ihr Gesicht auch seine Züge und wird wieder zu etwas Unbestimmten.

Die Suche nach dem neuen Sinn im Leben führt Bibiana in die Mitte eines Arbeiterstreiks, wo sie ihren vierten Mann trifft, der bei dem Streik eine Ansprache hält.

³⁶¹ Vgl. Hartwig 2002, S 127 ff.

³⁶² Hartwig 2002, S. 135.

³⁶³ Weininger 2015, S. 396.

³⁶⁴ Hartwig 2002, S. 135.

Diese Rede beeindruckt die Protagonistin sehr. Hier kommt noch eine der Feststellungen Weiningers zum Tragen, nämlich: *„Die Frau verlangt vom Manne stets bestimmte Überzeugungen, die sie übernehme [...]“*³⁶⁵

5.2.5 Arbeiter

Arbeiter ist in einer Fabrik beschäftigt. Er ist ein junger, abgemagerter Mensch, *„dem sich die Haut über nackte Knochen und Muskeln spannte, der nur eines nötig zu haben schien: sich schleunigst einmal satt zu essen.“*³⁶⁶ Seine Schultern sehen wie aus Granit, sein Gesicht weist Spuren eines harten Lebens auf, in dem er vermutlich viele trübe Erfahrungen gesammelt hat.

Er benimmt sich beim ersten Treffen mit Bibiana nicht besonders höflich, da ihm ihr Parfüm, ihr Pelzmantel und ihre gepflegten Hände sofort ihre soziale Schicht verraten haben. Der Duft ihres französischen Parfüms macht ihn wahnsinnig:

„Dieser verfluchte Geruch, fühlte er, begann ihn rasend zu machen. Er kitzelte ihn wollüstig in der Nase und in den Nerven und kitzelte ihn widerlich im leeren Magen und im Gehirn. Er starrte sie feindlich an.“³⁶⁷

Da Bibiana die angespannte Atmosphäre spürt und sich dabei auch unwohl fühlt, verlässt sie das Lokal und hinterlässt ihm für das Essen aber in ihrer *„Anwandlung verächtlichen Mitleids“* einen kleinen Geldbetrag, *„weil sie ein zorniges Bedürfnis hatte, ihn durch ein Almosen in ihrem eigenen Herzen herabzusetzen.“*³⁶⁸

Auch Weininger spricht in *Geschlecht und Charakter* über Arroganz, mit welcher Bibiana auch Arbeiter zu tiefst beleidigen wollte.

„So erklärt sich denn auch weiter, was man jüdische Arroganz nennt: aus dem Mangel an Bewußtsein eines Selbst und dem gewaltsamen Bedürfnis nach Steigerung des Wertes der Person durch Erniedrigung des Nebenmenschen; denn der echte Jude hat wie das Weib kein Ich und darum auch keinen Eigenwert.“³⁶⁹

Bibiana vergisst ihr Täschchen im Gasthaus, und Arbeiter läuft ihr hinterher, um ihr dieses zurückzugeben. Die Protagonistin verhält sich daraufhin merkwürdig: Zuerst

³⁶⁵ Weininger 1997, S. 251 f.

³⁶⁶ Hartwig 2002, S. 136.

³⁶⁷ Hartwig 2002, S. 137.

³⁶⁸ Vgl. Hartwig 2002, S. 138.

³⁶⁹ Weininger 2015, S. 418.

läuft sie vor dem Mann weg, dann, nachdem er sie eingeholt hat, lügt sie, dass es nicht ihre Tasche sei. Und als die Tasche schließlich herunterfällt, verharret sie einfach in der Erwartung, dass Arbeiter die Tasche aufhebt. Dabei bedankt sie sich mit herausforderndem Ton, obwohl er die Tasche noch gar nicht aufgehoben hat.³⁷⁰ All die seltsamen Handlungen der Protagonistin können nach Weiningers Theorie dadurch erklärt werden, dass die Frau, seiner Meinung nach, alogisch, amoralisch und verlogen ist.³⁷¹

Trotz der schlechten Stimmung machen Arbeiter und Bibiana einen neuen Termin für ein weiteres Zusammentreffen aus. Bei ihrem zweiten Treffen sind die sozialen Gegensätze nicht mehr so offensichtlich. Er trägt seinen besten Sonntagsmantel, sie hatte ihren Pelzmantel extra zu Hause gelassen. Als die Protagonistin eine seiner Ansprachen hört, imponieren ihr seine Fähigkeiten als Redner, seine Worte und im Besonderen die große Zustimmung seitens des Publikums. Immer mehr bewundert Bibiana diesen Menschen und spürt seinen „*Willen aus Granit*“, der über sie hereinbrach.³⁷²

Das besondere Interesse Bibianas an der Rede des Arbeiters lässt sich durch Theorie Weiningers aus *Geschlecht und Charakter* erklären. Weininger meint, dass die Frauen von dem Mann gewisse Überzeugungen erwarten, um diese später selbst zu übernehmen. Auch ersehnten sie „*stets, daß der Mann r e d e, und die Rede des Mannes ist ihr ein Zeichen von Männlichkeit.*“³⁷³

„Die Frau verlangt vom Manne stets bestimmte Überzeugungen, die sie übernehme; für den Zweifler im Manne geht ihr jegliches Verständnis, welcher Art immer, ab. Auch erwartet sie stets, daß der Mann rede, und die Rede des Mannes ist ihr ein Zeichen von Männlichkeit. Den Frauen ist zwar die Gabe der Sprache, aber nicht so die der Rede verliehen; eine Frau konversiert (kokettiert) oder schnattert, aber sie redet nicht. Am gefährlichsten aber ist sie, wenn sie stumm ist: denn der Mann ist nur allzu geneigt, Stummheit für Schweigen zu nehmen.“³⁷⁴

Und wieder ist es um sie geschehen. Als sie ihm ihre Zuneigung offenbart, verliert sie abermals die Kontrolle über sich und ihren Körper: „*Da spürte sie plötzlich, daß nicht*

³⁷⁰ Vgl. Hartwig 2002, S. 138 f.

³⁷¹ Vgl. Weininger 2015, S. 384 f.

³⁷² Vgl. Hartwig 2002, S. 149.

³⁷³ Weininger 1997, S. 251 f.

³⁷⁴ Weininger 2015, S. 252.

*einmal ihre Hände ihr mehr gehorchten und sich krampfhaft um seine Finger zusammenpreßten.*³⁷⁵ Auch Weininger spricht über den Verlust der Kontrolle, sobald eine Frau denkt, dass sie das bekommen hat, was sie wollte: *„Wo also Täuschung seinen (oft unbewußten) Wünsche entgegenkommt, dort wird das Weib gänzlich unkritisch, und verliert jede Kontrolle über die Realität.*³⁷⁶ Schon wieder bekommt ein Mann die Macht über die Protagonistin, die laut Weininger nur ein Objekt ist, das nach seiner Vollendung sucht: *„Es ist das Verhältnis von Mann und Weib kein anderes als das von Subjekt und Objekt. Das Weib sucht seine Vollendung als Objekt.*³⁷⁷

In einem Gespräch mit Arbeiter sagt die Protagonistin, dass sie kein eigenes Gesicht hat, sie hat sich immer in das verwandelt, was sie gerade erlebt hat: in Rasereien, in Musik, in Gold. Bibiana vergleicht sich mit einem Gefäß, in das andere ihre Leben hineingetropt haben. Auch Weininger sieht eine Frau als ein leeres Gefäß: *„das Weib ist nichts, ein hohles Gefäß.*³⁷⁸ Eine Figurine ist Bibiana, die von allen Männern wie eine Materie behandelt wurde. Die Männer haben sie geformt und aus ihr eine Figur nach deren Geschmack gebildet, wie Otto Weininger in seinem Werk so oft betont hat.³⁷⁹

Bei einem der nächsten Treffen gesteht Arbeiter Bibiana seine Liebe und sagt, dass er ohne sie nicht leben kann. Aber er braucht sie nicht so wie sie ist:

„Ich liebe dich ja gar nicht so, wie du bist, begreifst du das nicht? Ich werde dein Herz, wenn es nur erst mir gehört, um und um kneten. Du sollst dein eigenes Leben haben, Anna, dein fieberndes Opfer, deine inbrünstige Wirklichkeit, aber nicht den Roman, den du dir ausdenkst, furchtbare Wahrheit.“³⁸⁰

Schon wieder wird die Protagonistin von ihrem Mann neu geformt, wie bei Weininger, und erhält den Namen Anna.³⁸¹

Er sagt ihr offen, dass er sie ändern wird, dass er ihr eine neue Identität, eine neue Persönlichkeit und einen neuen Charakter erschaffen werde. Und obwohl sie ganz gewiss weggehen wollte, geht sie nach diesen Worten nicht weg, sondern auf Arbeiter

³⁷⁵ Hartwig 2002, S. 150.

³⁷⁶ Weininger 2015, S. 250.

³⁷⁷ Weininger 2015, S. 396.

³⁷⁸ Weininger 2015, S. 404.

³⁷⁹ Vgl. Weininger 2015, S. 398 f.

³⁸⁰ Hartwig 2002, S. 154.

³⁸¹ Vgl. Weininger 2015, S. 398 f.

zu.³⁸² Arbeiter gibt ihr eine Woche Zeit, um „*ihr bisheriges Leben zu liquidieren*.“³⁸³ Sie verkauft ihr ganzes Hab und Gut. Arbeiter mietet eine kleine Wohnung ohne Möbel für sie beide. Heimlich kauft Bibiana mit ihren eigenen finanziellen Mitteln diese Wohnung. Sie versucht noch einige Zeit, heimlich ihr eigenes Geld für den Haushalt zu verwenden. Dies geht so lange gut, bis er eines Tages genaue Aufzeichnungen über ihre Ausgaben fordert und sie das Geld weggeben muss.³⁸⁴

Das Leben mit dem Arbeiter ist ein dürftiges Leben voller Armut. Damit versucht Arbeiter, aus Bibiana einen neuen Menschen zu erschaffen. Das ist aber kein romantisches Leben, wie es Bibiana erhofft hatte. Sie übernimmt den Haushalt, geht arbeiten, von 6 Uhr früh bis in die Nacht hat sie immer etwas zu tun. Ein Tag gleicht dem anderen. Arbeiter arbeitet viel und schenkt ihr keine einzige Minute seiner Zeit.³⁸⁵ Der einzige Grund, wieso sie das alles erträgt war, dass:

„[...] sie sich aus ihrem bisherigen Dasein mit allen Wurzeln herausgerissen hatte und buchstäblich nicht wusste, was sie mit sich anfangen sollte, wenn sie diesen letzten Winkel Heimat verließ. Übrigens war sie anfangs so völlig betäubt von dem krassen Gegensatz zwischen ihren empfindsamen Erwartungen und dieser dürren Wirklichkeit, daß sie nicht einmal daran dachte, ihm davonzulaufen.“³⁸⁶

Bibiana verliert sich und gibt sich erneut vollkommen auf. Sie gehorcht dem Arbeiter voll und ganz, weil sie nichts mehr außer ihm hat. Er ist der letzte Anhaltspunkt, der sie am Leben hält. Otto Weininger ist der festen Überzeugung, dass „*W empfängt ihr Bewusstsein von M*“³⁸⁷, so wie auch im Roman die Protagonistin alle Überzeugungen ihres Mannes übernimmt und somit auch das Bewusstsein der Frau vom Mann bestimmt wird.

Ohne dass Arbeiter etwas merkt, beginnt sie, seine Bücher und Broschüren, Zeitschriften und Zeitungen zum Thema der Arbeiterbewegung zu lesen. Am Anfang waren das für sie nur leere Buchstaben, aber mit der Zeit fängt sie an, die bittere Wirklichkeit selbst zu erfassen, und so etwas wie eine eigene Überzeugung zu entwickeln.³⁸⁸ Dies tut sie einzig aus dem Grund, Arbeiter zu beeindrucken – so wie

³⁸² Vgl. Hartwig 2002, S. 154 f.

³⁸³ Hartwig 2002, S. 155.

³⁸⁴ Hartwig 2002, S. 155 f.

³⁸⁵ Vgl. Hartwig 2002, S. 156 f.

³⁸⁶ Hartwig 2002, S. 157.

³⁸⁷ Weininger 2015, S. 130.

³⁸⁸ Vgl. Hartwig 2002, S. 164 f.

sie es bei jedem ihrer drei vorigen Männer gemacht hat. Abenteurer wollte sie mit ihren Spionagekünsten, Musiker mit dem Klavierspielen, Bankier mit ihrem guten Gedächtnis beeindrucken, und letztlich möchte sie auch Arbeiter zeigen, dass sie seine Ideen teilt.

Sie schämt sich aber, ihre Gedanken mit Arbeiter zu teilen und diese auszusprechen. Sie hört nur zu. Eines Tages bricht sie ihr Schweigen und äußert ihr angestautes „*soziales Glaubensbekenntnis*“, woraufhin er mit einer ruhigen, fast frostigen Stimme „*Satz um Satz irrige Auslegungen*“ zerpflückte.³⁸⁹ Sie konnte nicht fassen, dass er sie nach diesen Offenbarungen nicht in seine Arme riss. Seine Reaktion war für sie ein Bankrott. Dass Arbeiter auf Annas Rede so reagiert, lässt sich mit Weiningers Feststellung vergleichen: „*Den Frauen ist zwar die Gabe der Sprache, aber nicht so die der Rede verliehen; eine Frau konversiert (kokettiert), oder schnattert, aber sie redet nicht*“ vergleichen.³⁹⁰ Weininger begründet weiter:

„Der häufigste Fehler, den man an der weiblichen Rede entdecken würde, wollte man sie wirklich auf ihre Logizität prüfen (was jeder Mann gewöhnlich unterläßt und schon damit seine Verachtung der weiblichen Logik kundgibt), wäre die *quaternio terminorum*, jene Verschiebung, die eben aus der Unfähigkeit des Festhaltens bestimmter Vorstellungen, aus dem Mangel eines Verhältnisses zum Satze der Identität, hervorgeht. Die Frau erkennt nicht von selbst, daß sie an diesen Satz sich halten müsse, er ist ihr nicht oberstes Kriterium ihrer Urteile. Der Mann fühlt sich zur Logik verpflichtet, die Frau nicht.“³⁹¹

Bibiana weiß selbst nicht, ob sie sich aus eigenem Willen Arbeiters Überzeugungen angeschlossen hat, oder ob sie diese nur aus Liebe zu ihm angenommen hat:

„Vielleicht war sie ein wenig zu ungeduldig, ein wenig zu mißtrauisch gegen sich selbst, schätzte ihre wunderbare Fähigkeit, sich bedingungslos hinzugeben, jeden Blutstropfen und jeden Gedanken in Liebe verwandelt darzubringen, nicht richtig ein, vielleicht hatte sie es wirklich satt, bis zum Überdruß satt, immer nur einem fremden Willen nachzuleben, ihr Geltungsbedürfnis immer nur in andere zu verlegen, vielleicht hatte sie auch nur einfach jeden inneren Halt verloren, weil sie sich mit allen Wurzeln aus bisherigen Gewohnheiten, Bedürfnissen, Anschauungen herausgerissen hatte, ihr Leben von vorn zu beginnen, und weil sie in diesen harten Boden fanatisch gewordener Not nicht

³⁸⁹ Hartwig 2002, S. 165.

³⁹⁰ Vgl. Weininger 2015, S. 252.

³⁹¹ Weininger 2015, S. 192.

hineinwachsen konnte, und klammerte sich nun besinnungslos an das nächstbeste Gefühl. Wer kann das wissen, da sie selbst es nicht wußte.“³⁹²

Eines Tages kommt Arbeiter nicht nach Hause. Er wurde wegen seiner gefährlichen Überzeugungen verhaftet. Bibiana bekommt schreckliche Angst, nicht nur um Arbeiter und sein Leben, sondern weil sie zum ersten Mal als *„Beteiligte den unbegreiflichen Zusammenstoß zwischen einer staatlichen und einer menschlichen Gerechtigkeit erlebte.“*³⁹³

Sie geht zu einer Protestversammlung gegen die Hungersnot, die sich in eine Demonstration verwandelt, aber sie *„ging, ein einzelner unter vielen, nicht um gegen die Teuerung, nur um gegen das Unrecht zu protestieren, das einem einzelnen Menschen widerfahren war.“*³⁹⁴ Auch an dieser Stelle wird deutlich, dass sie nicht aufgrund eigener Überzeugung am Protest teilnimmt, sondern um ihren Freund Arbeiter zu unterstützen. Weininger sagt, dass eine Frau sogar vor dem Tod nicht an den Sinn des Lebens kommt:

„Das Fürchterliche und für die Leerheit und Nullität der Frauen Entscheidende ist vielmehr dies, daß sie nicht einmal vor dem Tode zum Probleme des Lebens, ihres Lebens gelangen: weil in ihnen nicht ein höheres Leben der Persönlichkeit realisiert werden wollte.“³⁹⁵

Nur durch den Tod könnte der Sinn des Lebens erreicht werden: *„erst der Tod kann mich den Sinn des Lebens lehren.“*³⁹⁶

Es kommt zu Ausschreitungen mit der Polizei, und nach einem Stoß in den Rücken stürzt Bibiana und wird durch Pferde zerstampft:

„Die Tote, die zur Feststellung ihrer Person im Leichenschauhaus aufgebahrt wurde, war gräßlich verstümmelt und anscheinend von Pferdehufen förmlich zerstampft. Ihr Gesicht aber war unversehrt und um ihren Mund kerbte ein ganz kleines und sehr kindliches Lächeln eine fragende Spur.“³⁹⁷

³⁹² Hartwig 2002, S. 167.

³⁹³ Hartwig 2002, S. 171.

³⁹⁴ Hartwig 2002, S. 172.

³⁹⁵ Weininger 2015, S. 383.

³⁹⁶ Vgl. Weininger 2015, S. 380.

³⁹⁷ Hartwig 2002, S. 175.

5.3 Parodistische Elemente in *Das Weib ist ein Nichts*

Mela Hartwig nimmt zwar als Prätext für ihren parodistischen Roman *Das Weib ist ein Nichts* Otto Weiningers *Geschlecht und Charakter*, bezieht sich aber auf Geschlechter- und Weiblichkeitstheorien des Werkes. Die eigentliche Parodie greift Weiningers Ideologie an und verwendet seine *Prinzipielle Untersuchung* als Quelle. Unter dieser Prämisse entwickelt die Schriftstellerin für ihr Werk einen Prototyp der Frau nach exakter Abbildung des Frauenbildes des Philosophen Weininger. Genauer gesagt handelt es sich um vier Prototypen nacheinander.

In der Analyse des Romans fällt auf, dass es vermehrt zu Wiederholungen einiger Themen und Motive kommt. Diese wurden absichtlich in die Analyse mit einbezogen, um zu verdeutlichen, worauf die Schriftstellerin ihre Schwerpunkte legte. Was Mela Hartwig damit erreichen wollte, wird in den nächsten Kapiteln erläutert.

5.3.1 Wiederholung als parodistisches Mittel bei Mela Hartwig

Gerrit Kloss spricht in seinem Buch *Erscheinungsformen komischen Sprechens bei Aristophanes* über die Wirkung der Wiederholung und was diese im Text hervorrufen kann:

„Die Wiederholung einer Handlung, natürlich auch die einer Sprachhandlung, kann komische Wirkung erzielen, wenn durch die Darstellung der Eindruck vermittelt wird, daß eine Person diese Wiederholung nicht herbeiführt, sondern ‚erleidet‘ und zu ihrem Opfer wird.“³⁹⁸

Die Wiederholung ist ein stilistisches Mittel, das Mela Hartwig für ihr parodistisches Werk nutzt und das bei der Analyse des Romans ins Auge sticht. Vier Mal wiederholt sich die Geschichte der Protagonistin: Sie verliebt sich in einen Mann, gehorcht seinem Willen, lässt sich von ihm formen und bekommt dadurch vom Manne eine neue Identität und Charakter zugewiesen. Daraufhin verliert sie den Bezug zur Realität, wird vom Mann wieder in die Wirklichkeit zurückgeholt und verliert den Mann früher oder später.

Auch sind im Roman einige sich immer wiederholende Motive zu beobachten, die sich wie ein roter Faden durch den ganzen Text ziehen. Das sind Motive wie Hände (sowohl

³⁹⁸ Kloss, Gerrit (2001): *Erscheinungsformen komischen Sprechens bei Aristophanes*. Berlin, Boston: DE GRUYTER. S. 204.

die Hände der Protagonistin als auch die ihrer Männer), Gesicht oder Namen der Protagonistin usw.

Zum Beispiel wurden die Hände der Protagonistin am Anfang des Romans als hochmutige, ehrgeizige und königliche beschrieben.³⁹⁹ Abenteurer macht ihre Hände zu schamlosen, wollüstigen, skrupellosen, emsigen Händen.⁴⁰⁰ Arbeiter macht aus ihren schönen und gepflegten Händen furchtbar entstellte, abgezehrte und aufgefüllte Hände.⁴⁰¹ Durch wird anschaulich gemacht, wie die Frau vom Mann „geformt“ wird.

Ein weiteres stark ausgeprägtes Motiv ist das Gesicht der Protagonistin. Sie hat viele Gesichter, aber kein eigenes: „*Ich habe so viele Gesichter in meinem Gesicht.*“⁴⁰² Das stellt die Protagonistin am Anfang des Romans fest, aber im Laufe ihres Lebens wird sie noch viele Gesichter haben, und zwar Gesichter ihrer Männer, die sie jedes Mal aufs Neue übernehmen wird. Zuerst ist es das Gesicht Abenteurers,⁴⁰³ dann Musikers,⁴⁰⁴ dann Bankiers,⁴⁰⁵ und am Ende stirbt sie mit einem kindlichen Lächeln im Gesicht.⁴⁰⁶

Am auffälligsten kommt das Stilmittel der Wiederholung im Roman *Das Weib ist ein Nichts* bei der Namensgebung der Protagonistin zum Vorschein. Im Roman bekommt Bibiana von jedem neuen Mann eine neue Identität und dazu einen neuen Namen. Der Abenteurer nennt sie *Nastasja*, der Musiker *Bibiana*, der Bankier *Bibi* und der Arbeiter *Anna*.

Schmid-Bortenschlager vertritt die Auffassung, Mela Hartwigs Novellenband *Ekstasen* und ihr Roman *Das Weib ist ein Nichts* ließen „*sich [...] als Weiterentwicklung der Charakterstudien begreifen, die sie auch auf der Bühne gespielt hat: die Gestalten Ibsens, Wedekinds Lulu, Wildes Salome.*“⁴⁰⁷

Eine solche Figurenkonzeption erinnert sehr stark an den Frank Wedekinds Monstertragödie *Lulu*, die Hartwig selbst als Schauspielerin darstellte. Bettina Fraisl

³⁹⁹ Vgl. Hartwig 2002, S. 8.

⁴⁰⁰ Vgl. Hartwig 2002, S. 31.

⁴⁰¹ Vgl. Hartwig 2002, S. 161.

⁴⁰² Hartwig 2002, S. 10.

⁴⁰³ Vgl. Hartwig 2002, S. 45.

⁴⁰⁴ Vgl. Hartwig 2002, S. 53.

⁴⁰⁵ Vgl. Hartwig 2002, S. 112.

⁴⁰⁶ Vgl. Hartwig 2002, S. 175.

⁴⁰⁷ Schmid-Bortenschlager 1979, S. 91.

stellt die Vermutung auf, dass Hartwig die Idee hinsichtlich der Verknüpfung von Namensgebung und Weiblichkeitskonstruktion, von Wedekind übernommen habe.⁴⁰⁸

In Wedekinds Schöpfung nennt *Obermedicinalrath Dr. Goll* die Protagonistin *Lulu – Nellie/Ellie*, dasselbe passiert auch weiter beim *Maler Eduard Schwarz*, der *Lulu Eva* nennt, weiter nennt sie *Dr. Franz Schöning Mignon* und *Alwa Schöning* nennt sie *Katja*.

Mela Hartwig selbst hat auch ein bewusstes Spiel mit ihren Namen gespielt. Diese stellten Facetten ihrer Identität dar: Als Schriftstellerin zum Beispiel existierte *Mela Hartwig* und als Malerin nannte sich die Künstlerin *Mela Spira*. Manche ihrer Briefe unterzeichnete sie mit *Mela Hartwig-Spira*. All diese Namen existierten parallel.⁴⁰⁹

Hartwigs Konzept der Namensgebung im Roman entspricht der Feststellung Otto Weiningers, dass der Name (hier ist der Familienname gemein) als ein Symbol der Identität gilt:

„Inniger noch als das Eigentum ist der Name und ein herzliches Verhältnis zu ihrem Namen mit jeder Persönlichkeit notwendig gegeben. Und hier sprechen die Tatsachen so laut, daß man sich wundern muß, wie wenig diese Sprache im allgemeinen vernommen wird. Die Frauen sind nämlich durch gar kein Band mit ihrem Namen verknüpft. Beweisend hiefür ist allein schon, daß sie ihren Namen aufgeben und den des Mannes annehmen, den sie heiraten, ja diesen Schritt der Namensänderung an sich nie als bedeutsam empfinden, um den alten Namen nicht eine Sekunde trauern, sondern leichten Sinnes den des Mannes annehmen [...] schon vom Liebhaber und Kurmacher lassen sie sich den Namen geben, der ihm gefällt. Und selbst wenn sie einem ungeliebten Mann und diesem nur mit großem Widerstreben in die Ehe folgen, es hat noch nie eine Frau gerade darüber sich beklagt, daß sie von ihrem Namen habe Abschied nehmen müssen, es läßt ihn jede und scheidet von ihm, ohne die geringste Pietät dafür zu verraten, daß sie ehemals so hieß. [...] Der Name aber ist gedacht als ein Symbol der Identität; [...] Das Weib, das im Grund namenlos ist, ist dies, weil es, seiner Idee nach, keine Persönlichkeit besitzt.“⁴¹⁰

Der Variabilität des Namens *Bibiana* steht die Namenlosigkeit ihrer Männer gegenüber, die nur in ihren Berufsbezeichnungen fassbar werden. Die Namen, die der Protagonistin im Roman gegeben werden, zeigen unterschiedliche Weiblichkeitsentwürfe ihrer Person.

⁴⁰⁸ Vgl. Fraisl 2002, S. 256.

⁴⁰⁹ Ebd.

⁴¹⁰ Weininger 2015, S. 267 f.

Von ihrem ersten Freund Abenteurer erhält die Protagonistin im Roman zunächst den Namen Nastasja. Dieser ist eine Kurzform des russischen Namens *Anastasia*. Nastasja stammt vom griechischen Wort *anastasis* und bedeutet **Auferstehung**, wörtlich bedeutet dieses **die Auferstandene**. Bekannte Namensträgerin ist die heilige Anastasia, Märtyrerin (3./4. Jh.).⁴¹¹

Nachdem der erste Lebensabschnitt der Protagonistin mit ihrem ersten Mann abgeschlossen wurde, sagt sie:

„Ich heiße Bibiana“, frohlockte sie, fühlte, daß sich erst in diesem Augenblick das Grab über dem Abenteurer schloß, fühlte, daß sie selbst in diesem Namen in ein neues Leben einging. Ihr Körper schien unsichtbare Adern zu öffnen, um endlos die roten, strömenden Töne aufzunehmen, die aus seinen Fingerspitzen tropften. Ihr überschwänglich zu danken für das Wunder ihrer Wiedergeburt, ihrer **Auferstehung**, küßte sie die begnadete Hand.“⁴¹²

Der zweite Name der Protagonistin, wie sie von ihren zweiten Freund Musiker genannt wird, ist auch ihr gebürtiger Name – Bibiana. Dieser könnte eine Nebenform zum lateinischen Viviana sein. Bekannte Namensträgerin ist die heilige Bibiana, die Märtyrerin aus dem 4. Jahrhundert.⁴¹³ Aus dem lateinischen bedeutet der Name **die Lebendige**⁴¹⁴.

Im Roman spricht Musiker zur Protagonistin: „**Das lebendige Leben, Bibiana, mußt du hören!**“⁴¹⁵ Sie soll die andere Seite des Lebens erleben wie den Frühlingseinbruch, der gekennzeichnet wird durch den Satz „*am Rande der Wälder zergeht die Stadt in Duft, unter dem Pflug spritzt die Erde wie Blut auf [...]*“⁴¹⁶, oder auch Gewitterstürze, oder Hupensignale, Fabriksirenen, Symphonie der Elektrizität, Trommelwirbel der Propeller, irrer Energien des Klopfen des Herzens. Bibiana sollte das lebendige Leben kennenlernen und dieses auch selbst erleben.

Der dritte Name, den die Protagonistin im Roman von ihrem nächsten Schöpfer namens Bankier bekommt, ist Bibi. Dieser Name Bib(b)i ist eine aus der Kindersprache stammende Koseform des Namens Brigitte.⁴¹⁷ Dies ist ein weiblicher Vorname

⁴¹¹ Vgl. Eberhard-Wabnitz/Leisering 1985, S. 48, S. 212; Kohlheim 2003, S. 43, S. 255.

⁴¹² Hartwig 2002, S. 53 f.

⁴¹³ Vgl. Kohlheim 2003, S. 65 f.

⁴¹⁴ <https://www.heiligenlexikon.de/BiographienB/Bibiana.htm> (11.10.2019).

⁴¹⁵ Hartwig 2002, S. 71.

⁴¹⁶ Ebd.

⁴¹⁷ Vgl. Eberhard-Wabnitz/Leisering 1985, S. 66.

keltischen Ursprungs und bedeutet aus dem urkeltischen *briganti* **der/die Hohe, Erhabene**. Brigit war einer der Namen der altirischen Lichtgottheit, viele ihrer Merkmale wurden aus der Legende über die heilige Brigitta von Kildare übernommen.⁴¹⁸ Brigida wird als *Maria Hibernorum, Mutter Gottes von Irland*, verehrt.⁴¹⁹

Die letzte Modifikation des Vornamens der Protagonistin wird durch den letzten Mann in ihren Leben durchgeführt. Der Arbeiter nennt Bibiana Anna: *„Sie haben einen hysterischen Namen. Ich würde ihn in der Mitte entzweibrechen und sie Anna nennen.“*⁴²⁰

Anna ist ein weiblicher Vorname hebräischen Ursprungs und stammt von Hanna(h) ab. Dieser Name existiert auch in Altdeutschen und lässt sich als weibliche Form zu – Anno herleiten. Anna ist einer der beliebtesten Vornamen und ist auf die Überlieferung von der heiligen Anna, Mutter der Jungfrau Maria abzuleiten.⁴²¹ Laut dem *Ökumenisches Heiligenlexikon*⁴²² ist Anna aus dem Hebräischen als **die Begnadete**⁴²³ zu übersetzen.

Im Text wird über die *„begnadete Hand“*⁴²⁴ gesprochen, die die Protagonistin zu Leben erweckt und in ihrem Körper unsichtbare Adern zum Leben, zum Verliebt-sein, öffnet.

Arbeiter, der vierte Mann der Protagonistin, wird auch im Text mit Messias verglichen: *„Hatte sie etwa erwartet, einen athletischen Messias vorzufinden?“*⁴²⁵ Daher kann der Tod der Protagonistin als durch Messias begnadet gedeutet werden.

Alle vier Namen der Protagonistin haben einen religiösen Bezug, wie die heilige Anastasia (Märtyrerin), heilige Bibiana (Märtyrerin), Mutter Gottes von Irland oder Mutter der Jungfrau Maria. Die Autorin versteckt dieses Motiv hinter dem Namen der Frau. Im Roman wird die Funktion des Schöpfers vollkommen dem Manne überlassen. Er ist auch die höchste Macht.

⁴¹⁸ Vgl. Kohlheim 2003, S. 69 f.

⁴¹⁹ https://www.heiligenlexikon.de/BiographienB/Brigida_Brigitta_von_Kildare.htm (11.10.2019).

⁴²⁰ Hartwig 2002, S. 141.

⁴²¹ Vgl. Eberhard-Wabnitz/Leisering 1985, S. 49.

⁴²² <https://www.heiligenlexikon.de/> (11.10.2019).

⁴²³ <https://www.heiligenlexikon.de/BiographienA/Anna.htm> (11.10.2019).

⁴²⁴ Hartwig 2002, S. 54.

⁴²⁵ Hartwig 2002, S. 137.

5.3.2 Übertreibung als parodistisches Mittel bei Mela Hartwig

Durch Übertreibung, welche Macht die Autorin dem Manne im Roman zuspricht, wird der Mann zu der höchsten Macht, zum Schöpfer, zu Gott erhoben. Dadurch verspottet Hartwig die Macht der Männer und insbesondere die Macht, die Weininger dem Manne in seinem Werk *Geschlecht und Charakter* zuspricht.

Auch durch Verwendung übertrieben vieler Fragesätze und rhetorischer Fragen erzeugt Hartwig das Gefühl der Absurdität und den Effekt der Zweideutigkeit des Textes.

Der folgende Ausschnitt des Romans verdeutlicht, dass der Text an manchen Stellen zweideutige Signale sendet:

„Aber erst später, nach einigen Tagen vielleicht, holte ihr Gehirn ihr Herz ein. Hatte sie denn wirklich nur ihm zu Gefallen und nicht ihrem eigenen Gewissen folgend, wirklich nur, um sich Satz um Satz, Überzeugung um Überzeugung eine Brücke zu ihm zu zimmern, hatte sie wirklich nur aus Liebe und nicht aus Gesinnung fremden Haß, fremde Verzweiflungen zu ihren eigenen gemacht? Hatte sie wirklich nur ihm zu Gefallen ihr rotes, blutiges Herz geüßt? Aber vielleicht nicht n u r ihm zu Gefallen, vielleicht.“⁴²⁶

Dieses Beispiel belegt, dass nicht alles an der Protagonistin eindeutig ist und dass es noch viele weitere Fragen gibt, die auch andere Bedeutung haben können. Das hervorgehobene Wort „nur“ ist ein klarer Hinweis, dass die Protagonistin nicht ausschließlich im Sinne des Mannes handelt, sie hat „vielleicht“ auch eigene Wünsche und Absichten.

Wie im letzten Satz des zuvor zitierten Ausschnitts finden sich auch an einigen weiteren Textstellen Wiederholungen des Wortes „vielleicht“: „*oder war sie vielleicht doch bescheiden?*“⁴²⁷ Ein weiteres Beispiel ist:

„Vielleicht stachelte er unmerklich, mit ihrer bisherigen Tätigkeit zufrieden, ihren Ehrgeiz auf, vielleicht entglitt sie ihm schon jetzt und witterte mit empfindlichen Nerven selbst hinter den spröden Chiffren und Ziffern und Wollust der Gefahr, vielleicht kitzelte es sie, an sich selbst den fiebernden Hochmut des Fleisches zu erfahren, vielleicht gelüstete es sie, ihr Leben auf ein einziges Lächeln zu setzen [...].“⁴²⁸

⁴²⁶ Hartwig 2002, 166 f.

⁴²⁷ Hartwig 2002, S. 120.

⁴²⁸ Hartwig 2002, S. 32f.

Das Wort „vielleicht“ verstärkt die Wirkung der Hinterfragung und der Deutung auf das Offensichtliche: „*Aber vielleicht war das auch nur eine Täuschung.*“⁴²⁹ Ein weiteres Beispiel für viele unbeantwortete Fragen im Roman lautet folgend:

„War denn jedes Herz, fragte sie sich verstört, mit irgendeinem Panzer umgürtet, aus Gehirnschubstanz, aus Musik, aus Geld, konnte man denn wirklich an keinen Menschen näher herankommen, als bis an unsichtbare Mauern der Selbstsucht, konnte man denn immer nur in ihre Eitelkeiten, ihre Interessen, ihre Begierden und niemals in sie selbst eindringen und war es deshalb so schmerzhaft zu lieben?“⁴³⁰

Diese Stellen, die auf die Hinterfragung des Sinnes der Handlungen der Protagonisten hinweisen, verdeutlichen den Zweifel des Sinnes an der ganzen Frauengeschichte im Roman. Dadurch lässt sich die Doppeldeutigkeit der Parodie des Romans erkennen, und die verheimlichte Meinung der Parodistin kommt zum Vorschein. Vielleicht sind Weiningers Weiblichkeitstheorien nicht so richtig? Vielleicht ist nicht alles so, wie es scheint? Solche Gedanken werden mit mehreren Fragesätzen im Roman angestrebt.

Das lächerlichste Motiv des Romans *Das Weib ist ein Nichts* ist, dass sich die Protagonistin vier Mal verliebt, dass sie vier Mal ins gleiche Muster verfällt und sich vier Mal dem Manneswillen unterwirft. Vier Mal wird die Wertlosigkeit des weiblichen Wesens im Roman dargestellt, wie es nach Otto Weiningers Denkweise bezüglich des weiblichen Geschlechtes ist: „*Wertlosigkeit des Weibes.*“⁴³¹

Sie lernt einfach nicht aus ihren Fehlern, sie entwickelt sich nicht. Und wenn sie nicht gestorben wäre, hätte sich bestimmt ihr Schicksal immer und immer wieder wiederholt. Die Protagonistin ist nicht dumm, sie lernt innerhalb kürzester Zeit Russisch und Klavierspielen und arbeitet sich in Bankangelegenheiten ein. Mela Hartwig zeigt eindeutig, dass die Protagonistin eine hohe Intelligenz besitzt, aber gleichzeitig entsprechend Weiningers Theorie unfähig ist, ihre Unterwürfigkeit zu überwinden. Einmal mehr kommt die parodistische Doppeldeutigkeit des Romans zum Vorschein.

Das sich immer wiederholende „lächerliche Verhalten“ der Protagonistin ist eines der Mittel, die das Werk als Parodie betrachten lässt, da die ständigen Wiederholungen auf eine bestimmte Komik schließen lassen.

⁴²⁹ Hartwig 2002, S. 153.

⁴³⁰ Hartwig 2002, S. 123.

⁴³¹ Weininger 2015, S. 336.

Wie im Theorieteil festgestellt wurde, muss die Parodie nicht automatisch komisch sein. Durch Wiederholung wird das Gefühl der Übertreibung erreicht, was die ganze Geschichte am Ende ins Unglaubliche zieht und lächerlich erscheinen lässt. Mela Hartwig macht sich über das in den 20er Jahren noch immer populäre Werk *Geschlecht und Charakter* des Philosophen Otto Weininger und insbesondere über seine Weiblichkeitstheorien lustig.

5.4 Kritik an Weiningers Weiblichkeitstheorie

Mela Hartwigs Roman *Das Weib ist ein Nichts* ist, wie in den vorigen Kapiteln dargestellt, eine Parodie auf Otto Weiningers Weiblichkeitstheorien, und sein Werk *Geschlecht und Charakter* gilt hierfür als Prätext. Offen bleibt die Frage, welche Intention die österreichische Schriftstellerin verfolgt und welches genau ihre Kritikpunkte an Weiningers Theorie sind. Um dies zu beantworten und um die Ziele der Parodie zu ermitteln, müssen das Umfeld, die Persönlichkeit und die Überzeugungen der Autorin näher dargestellt werden.

Der Roman *Das Weib ist ein Nichts* erscheint im Jahr 1929, in der Zeit der Entstehung einer *Neuen Frau*, die immer mehr eine wichtige Stellung in der Gesellschaft einnehmen wird. Im ersten Kapitel wurden soziohistorische Hintergründe der Entwicklung der Frauen um die Jahrhundertwende dargestellt und die drastischen Veränderungen der Frauenstellung in der Gesellschaft am Ende des 19. Jahrhunderts und Anfang des 20. Jahrhunderts, insbesondere in den 20er Jahren, erläutert. Der wichtigste Aspekt ist, dass die Frauen mehr und mehr in zuvor männlich besetzte Domänen eindringen.

Eda Sagarra schreibt in ihrem Aufsatz *Einleitung: Die Frauen der Wiener Moderne im Zeitkontext*⁴³², dass dem Aufbegehren der Frau um die Jahrhundertwende „*zersetzende[n] Wirkung auf die männliche Identität zugeschrieben*“ wird.

Hartwig war eine selbstbewusste und gebildete Frau. Sie hatte eine Ausbildung als Schauspielerin und hatte im Schillertheater in Berlin gearbeitet, sie hat mit ihren ersten Novellen Literaten wie Alfred Döblin und Stefan Zweig beeindruckt und überzeugt. Sie war auch in ihrer Ehe mit dem Rechtsanwalt Robert Spira frei, ihre künstlerische Seite

⁴³² Fischer/Brix 1997, S. 12.

auszuleben. Sie schrieb, malte und bewegte sich in literarischen Kreisen und hat ihre Kreativität bis zum letzten Atemzug zu verwirklichen versucht.

Mela Hartwig nahm nach dem Gymnasium ein Pädagogikstudium auf, welches sie dann aber abbrach. Stattdessen begann sie am Wiener Konservatorium mit der Ausbildung zur Schauspielerin, die sie auch 1921 erfolgreich abgeschlossen hat. Es lässt sich erkennen, dass sie frei entscheiden durfte, was sie studieren und arbeiten wollte. Sie gab eine sichere Ausbildung als Lehrerin auf, um ihre Kreativität auf der Bühne auszuleben und damit selbständig Geld zu verdienen. Für einen solchen Schritt muss sie über genügend Selbstvertrauen verfügt haben. Das starke Selbstbewusstsein haben Mela Hartwig und ihre jüngere Schwester Greta bestimmt von ihrem Vater bekommen.

Der Vater, Theodor Hartwig (geb. Theodor Herzl), war ein österreichischer Philosoph und kulturpolitischer Schriftsteller, Pädagoge, Soziologe, Mathematiker und angesehener Freidenker.⁴³³ Er konvertierte im Jahr 1895 von Judentum zum Katholizismus und wechselte seinen Familiennamen zu Hartwig, um eine Verwechslung mit bekannten Zionisten Theodor Herzl zu vermeiden. Nach der Scheidung wurden ihm beide Töchter zugesprochen.⁴³⁴

Arthur W. Quellmalz erinnert sich in seinem Artikel *Hartwig als Redner* an eine der Reden Theodor Hartwigs im Jahre 1925 in Chemnitz. Er beschreibt, wie voll der Saal mit Männern und Frauen war und welche unterschiedlichen Gesellschaftsschichten hier repräsentiert waren: Arbeiterjugend, Intellektuelle, Lehrer, Ärzte, Angestellte, Handwerker und sogar Pfarrer:

„Wir haben uns damals beim Beifall die Hände rot und dick geklatscht, wie unser Freund Hartwig stets den Nagel auf dem Kopf getroffen hat. Hartwig verstand es, stärkste Impulse auszustrahlen. Seine Gedanken waren blitzende Funken, seine Sätze wuchtige Keulenschläge! Hartwig hat sich in seinen langen, aufopferungsvollen und nachhaltigen Kampf für die Sache der Geistesfreiheit und des Kulturfortschritts unvergängliche *Verdienste* erworben; seine Stimme erklang jederzeit auf der Seite der Entrechteten, Unterdrückten und Geknechteten, und seine ganze Energie galt immer dem Sieg der

⁴³³ Vgl. Feilchenfeldt, Konrad (Hrsg) (2011): Deutsches Literatur-Lexikon - das 20. Jahrhundert: biographisch-bibliographisches Handbuch. Band 14. Heinemann – Henz. Berlin: De Gruyter: Zürich: Saur. S. 399.

⁴³⁴ Vgl. Fraisl 2001, S. 158.

aufstrebenden Klasse! Dafür hat er sich bei allen, die ihn hörten, ihn kennenlernten und von ihm lasen, fest und auslöschlich in die Hirne und Herzen eingeprägt.“⁴³⁵

Hartwig hat seine Ansichten in die Masse getragen und hat eine gewisse Popularität und Respekt in seinen Kreisen genossen. Er hat sich für die Geistesfreiheit und den Kulturfortschritt eingesetzt. Auch hat er sich für Themen wie Gleichberechtigung der Geschlechter ausgesprochen:

„So wird zweifellos in einer künftigen Gesellschaftsordnung mit voller ökonomischer Unabhängigkeit (daher: wahrer Gleichberechtigung) der Frau eine natürliche Beziehung der beiden Geschlechter Platz greifen, wodurch viel seelischer Konfliktstoff aus der Welt geschafft würde.“⁴³⁶

Die finanzielle Unabhängigkeit der Frau sah Theodor Hartwig als wichtigen Bestandteil der zeitgenössischen Gesellschaft. Das tief verankerte patriarchale Konzept der Gesellschaft und die eingeschränkte Stellung der Frau darin sah er auch als nicht zeitgemäß:

„Die Frau, die bisher in der patriarchalischen Gesellschaft minderbewertet war, wird in steigendem Masse in den Produktionsprozess mit einbezogen, daher ökonomisch unabhängig vom Mann, so dass es zeitgemäss ist, ihr einen ideologischen Brocken hinzuwerfen. Das ist der tiefere Sinn des neuen Dogmas.“⁴³⁷

Auch seine Tochter Mela Hartwig hat sich in ihren Novellenwerk mit der Thematik der patriarchalen Gesellschaft und deren Auswirkungen auf das weibliche Geschlecht beschäftigt. Ein Beispiel hierzu ist die Novelle *Das Verbrechen* (1927), in welcher eine Tochter ihren Vater ermordet und dadurch Befreiung erlangt. Vivien Boxberger analysiert diesen Vater-Tochter-Konflikt folgendermaßen:

„Der Mord an ihrem realen Vater ist dabei gleichzeitig als Aufbegehren gegen das Patriarchat zu verstehen. Agnes entwickelt die Basis eines feministischen Bewusstseins, welchem nach Gerda Lerner zunächst einige Einsichten vorausgehen. So müssten die Frauen zunächst erkennen, dass sie einer untergeordneten Gruppe angehören, die unter Missständen leidet. Es folgt die Erkenntnis, dass ihr untergeordneter Status gesellschaftlich produziert ist und, wie ich ergänzen möchte, im Patriarchat

⁴³⁵ Quellmalz, Arthur W. (1952): Hartwig als Redner. In: Der Freidenker. Freigeistige Vereinigung der Schweiz. Aarau, 1. November 1952, Nr. 11. S. 83.

⁴³⁶ Hartwig, Theodor (1946): Ein Blick in die Tiefe der menschlichen Seele: in memoriam Sigmund Freud. In: Der Freidenker. Freigeistige Vereinigung der Schweiz. Aarau, 1. Mai 1946, Nr. 5. S. 34.

⁴³⁷ Hellmann, Alwin (1972): Theodor Hartwig 1872-1958. In: Freidenker. Freidenker-Vereinigung der Schweiz. Aarau, November 1972, Nr. 11. S. 84.

aufrechterhalten wird. Auch Jessica Benjamin hat in ihrer Analyse des institutionalisierten Ödipus gezeigt, dass für Frauen eine ihre Weiblichkeit integrierende Ichwerdung unmöglich ist, solange der Vater das ‚kulturelle Sinnbild für Subjektivität‘ verkörpert.“⁴³⁸

Theodor Hartwig war ein gebildeter und revolutionäre Freidenker, der seinen beiden Töchtern die Freiheit und Unabhängigkeit des weiblichen Geschlechts mit auf den Lebensweg gab. Beide Töchter haben sich zu selbständigen und starken Frauen entwickelt. Die jüngere Schwester der Schriftstellerin, Greta Hartwig-Manschinger, hat Gesang und Tanz studiert und war auch eine erfolgreiche Schauspielerin.⁴³⁹ Sie war mit dem Komponisten Kurt Manschinger verheiratet und schrieb für ihn unter anderem Opernlibretti.⁴⁴⁰

All dies verdeutlicht, dass Mela Hartwig eine progressive, talentierte Frau, Schriftstellerin, Malerin und Feministin war, die in einer fortschrittlichen Familie aufwuchs und die ihren Lebensweg allein bestimmen konnte. Sie war eine Jüdin und musste deswegen ihre Heimat verlassen. Wie ihr Mann Robert Spira, hat sie selbst auch in einigen ihrer Texte gegen Judenhass gekämpft. Daher konnte sie das Lebenswerk und Ideologie von Otto Weininger nur verachten, was nahelegt, dass ihr Roman *Das Weib ist ein Nichts* als kritische Parodie auf Weiningers Frauen- und Judenhass⁴⁴¹ anzusehen ist.

Hartwigs wichtigste Kritikpunkte an Weiningers Geschlechtertheorien im Roman *Das Weib ist ein Nichts* sind:

- Kritik an der Gewalt gegen Frauen. Im Roman wurde deutlich gezeigt, welchem Zwang und Druck die Protagonistin vom Mannesseite ausgesetzt war. „*Er verhängte eine Diktatur*“, „*Er ließ sie [...]*“, „*Er gewöhnte sie [...]*“, „*zwang sie [...]*“, „*Sie wagte kein Widerspruch, ließ sich, halb bewußtlos, von seiner*

⁴³⁸ Boxberger, Vivien (2016): Emanzipation der „Neuen Tochter“ in Mela Hartwigs *Das Verbrechen* (1927). In: Kucher, Primus-Heinz (Hrsg.) (2016): *Verdrängte Moderne – vergessene Avantgarde: Diskurskonstellationen zwischen Literatur, Theater, Kunst und Musik in Österreich 1918–1938*. Göttingen: V&R unipress. S. 243.

⁴³⁹ Vgl. Feilchenfeldt, Konrad (Hrsg.) (2011): *Deutsches Literatur-Lexikon - das 20. Jahrhundert: biographisch-bibliographisches Handbuch*. Band 16. Heinemann – Henz. Berlin: De Gruyter: Zürich: Saur. S. 401.

⁴⁴⁰ Vgl. Popp, Valerie (2008): „Aber hier war alles anders...“ *Amerikabilder der deutschsprachigen Exilliteratur nach 1939 in den USA*. Würzburg: Verlag Königshausen & Neumann GmbH. S. 162.

⁴⁴¹ Weininger 2015, S. 409-452.

*grausamen Willkür vorwärtspeitschen, bis sie eines Tages einmal zusammenbrach.*⁴⁴²

- Kritik, dass Frauen nicht künstlerisch tätig sein können. Musiker spricht die Protagonistin an und fragt sie, ob sie vielleicht für sich eine andere Vergnügung finden könne als Klavierspielen, da sie hierfür über keinerlei Talent verfüge: *„Ist das sehr wichtig, daß sie Musik betreiben? [...] Sie haben kein Gehör, sie haben keinen Rhythmus in den Gliedern, im Blut, Sie sind unmusikalisch [...].“*⁴⁴³
- Kritik, dass die Frau nur eine Figur, ein Gefäß in Hand des Mannes ist und sonst nichts. Die Protagonistin spricht selbst am Ende darüber:

„Ich war immer nur ein Gefäß, in das irgendeiner sein Leben hineingestopft hat. Nicht einmal ein Gefäß, eine spiegelnde Fläche vielleicht, die Leidenschaften zurückstrahlt, eine Figurine in einem fremden Spiel vielleicht.“⁴⁴⁴

Auch durch ursprünglichen Titel des Romans *Figurine* lässt sich dahingehend deuten, dass die Frau im Text nur als eine Art Figur agieren/sein sollte/ wird. Der Theaterbegriff der Figurine bedeutet Kostümentwurf, Modelbild (für eine bestimmte Rolle, ein bestimmtes Stück).⁴⁴⁵ Die Protagonistin wird im Roman als ein Gegenstand dargestellt, der unter Umständen eine bestimmte Rolle einnimmt.

- Kritik, dass Frauen von Männern für ihr eigenes Vergnügen, ihre eigenen Bedürfnisse und Zwecke benutzt und manipuliert werden. Zum Beispiel hat der dritte Mann zuerst das Gedächtnis der Protagonistin für seine geschäftliche Zwecke missbraucht: *„Daß er mit ihrem Gedächtnis als Arbeitskraft spekulieren könnte, fiel ihr nicht ein.“*⁴⁴⁶

„Eine mechanische Kraft, die zu jeder Stunde ohne Zeitverlust berichten konnte, welche Kursschwankungen ein Papier mitmachte, über welche dinglichen Werte ein Unternehmen verfügte, welche Dividende es ausschüttete, welche Verbindungen es einging, welche Personalwechsel es vornahm, war ein Faktor, mit dem man rechnen mußte. Er stellte ihr Gedächtnis als Arbeitskraft ein.“⁴⁴⁷

⁴⁴² Vgl. Hartwig 2002, 27.

⁴⁴³ Hartwig 2002, S. 48.

⁴⁴⁴ Hartwig 2002, S. 152.

⁴⁴⁵ Kunkel-Razum, Kathrin (2007) (Hrsg): Duden - deutsches Universalwörterbuch. 6., überarb. und erw. Aufl. Mannheim, Wien (u.a.): Dudenverlag. S. 575.

⁴⁴⁶ Hartwig 2002, S. 110.

⁴⁴⁷ Hartwig 2002, S. 113.

Dann kam das private Vergnügen. Die Protagonistin war seine Geliebte, mit der er eine schöne Zeit verbracht hat. Er kam und ging, wann er es wollte: *„Er kam, wie es ihm gefiel. Manchmal am frühen Morgen, manchmal eben zum Diner, manchmal auch mitten in der Nacht. Er schöpfte eine Handvoll Lachen aus ihren Herzen hervor und ging [...]“*⁴⁴⁸

Die Protagonistin hatte einen neuen Job bei Bankier, sie hatte *„Heiterkeit als Beruf“*, die Frau diene dem Vergnügen des Mannes.⁴⁴⁹ *„[...] sie war die Frau, an die man ein einziges Mal im Leben romantisch, sentimental und fanatisch glaubt.“*⁴⁵⁰

- Kritik, dass eine Frau in einer patriarchal regierten Welt keinen Platz hat. Im Roman gibt es außer Bibiana keine weitere Frau. Sie bewegt sich in männerregierter Welt. Diese Dominanz ist nicht zu übersehen: Abenteurer, Student, Exzellenz, Musiker, Freund, Manager, Bankier, Arbeiter. Jeder der Männer will von der Protagonistin nur das, was er braucht. Keiner braucht Bibiana so wie sie ist. Die Männer zeigen auch gleich ohne jegliche Rücksicht, was sie aus der Protagonistin machen: *„Ich liebe dich ja gar nicht so, wie du bist, begreifst du das nicht? Ich werde dein Herz, wenn es nur erst mir gehört, um und um kneten.“*⁴⁵¹
- Kritik, dass eine Frau nur an materiellen Dingen interessiert sei. Zum Beispiel ist Bibiana von den ärmlichen Verhältnissen in der Wohnung des Musikers sehr erschüttert und will sofort davonlaufen. Andererseits genießt die Protagonistin den Reichtum an der Seite von Bankier: *„Bibiana erlernte es nicht, sich zu langweilen, sie hatte genug zu tun, die Anfangsgründe des Reichtums zu erlernen [...]“*⁴⁵²
- Kritik, dass die Frau nur sexuell sei und ihre Sexualität für ihre eigene Bedürfnisse einsetze. Ein Beispiel hierfür aus dem Roman wäre, wie Bibiana mit dem Freund und Manager des Musikers flirtet, um diesem den Erfolg zu ermöglichen,: *„Ob ihre beharrlichen Bitten oder gar ihre weibliche Kniffe tatsächlich den Freund zu heftigen Anstrengungen veranlaßten, ob er lediglich aus eigenem Antrieb handelte, läßt sich natürlich nicht feststellen [...]“*⁴⁵³ Auch

⁴⁴⁸ Hartwig 2002, S. 125.

⁴⁴⁹ Vgl. Hartwig 2002, S. 121ff.

⁴⁵⁰ Hartwig 2002, S. 125.

⁴⁵¹ Hartwig 2002, S. 154.

⁴⁵² Hartwig 2002, S. 123.

⁴⁵³ Hartwig 2002, S. 80.

beim Treffen mit dem Manager wird auf den Einsatz weiblicher Sexualität hingewiesen:

„[...] sie ließ sich dann und wann schon eine Schmeichelei entschlüpfen, unbedachte Worte offensichtlich, lächelte immer leichtfertiger, immer skrupelloser, ließ sich immer häufiger von ihm [Manager] die Hand küssen, ließ ihn ungetadelt näher rücken, ließ sich von ihm zuletzt sogar etwas ins Ohr flüstern [...].“⁴⁵⁴

Mela Hartwig hat mit ihrem parodistischen Roman *Das Weib ist ein Nichts* starke Kritik an Weiningers Weiblichkeitstheorien ausgeübt, da die Rolle der Frau zu Anfang des 20. Jahrhunderts ein sehr wichtiges Thema war. Sie hat dafür das Genre der kritischen Parodie ausgesucht. Alfred Liede benennt die Aufgaben der kritischen Parodie: „*Die kritische Parodie greift das Original an und will es zerstören.*“⁴⁵⁵ So greift auch Mela Hartwig das Werk *Geschlecht und Charakter* Otto Weiningers an, um seine Weiblichkeits- und Geschlechtertheorien zu zerstören. Diese Zerstörung richtet sich an die ganze dominante Männerwelt, die eine Frau noch immer als ein Nichts sieht.

⁴⁵⁴ Hartwig 2002, S. 83.

⁴⁵⁵ Liede 1992, S. 322.

6 Schlussfolgerungen

Mela Hartwig war eine talentierte österreichische Künstlerin. Ihre Karriere als Schriftstellerin begann mit einem großen Erfolg, der begleitet wurde von vielen Diskussionen ihrer Zeitgenossen. Sie wurde jedoch vom nationalsozialistischen Regime ins Exil getrieben, und trotz all ihrer Bemühungen gelang es ihr nicht, wieder in ihre geliebte Heimat zurückzukehren. Jahrzehnte blieb Mela Hartwig in literarischer Vergessenheit. Erst im Jahre 1992 beginnt nach der Veröffentlichung der Novellensammlung *Ekstasen* durch Hartmut Vollmer eine umfassende Wiederentdeckung der Schriftstellerin.

Einer der großen Erfolge Mela Hartwigs, die sie noch vor ihrer Vertreibung ins Exil in ihrer Heimat feiern durfte, ist der Roman *Das Weib ist ein Nichts*. Das Werk erscheint 1929 im Verlag Zsolnay, wo Hartwig als eine der ersten Frauen publiziert wurde.

Der Roman handelt von einer jungen Frau namens Bibiana auf der Suche nach ihrer Identität. Ihre Suche nach sich selbst und nach ihrer eigenen Persönlichkeit scheitert jedes Mal, sobald die Protagonistin sich in einen neuen Mann verliebt. Dadurch erhält sie eine neue Identität, die von ihrem jeweiligen Manne bestimmt wird. Die ganze Geschichte wiederholt sich vier Mal, und die Protagonistin stirbt am Ende.

Beim Lesen des Romans fallen neben dem Titel *Das Weib ist ein Nichts* auch viele weitere Bezugspunkte zu einem philosophischen Werk *Geschlecht und Charakter* aus dem Jahre 1903 auf. Autor dieses Textes ist der bereits 25 Jahre vor Erscheinen des Romans verstorbene Otto Weininger.

Otto Weininger war ein österreichischer Philosoph der Jahrhundertwende, dessen trauriges Schicksal sein Werk nach seinem Suizid über Nacht zu einem Bestseller machte. Diese erhöhte Popularität bekommt der Autor auch durch seine feindliche Haltung gegenüber dem weiblichen Geschlecht und den Juden. Diese Abneigung manifestiert Weininger in seinem Lebenswerk *Geschlecht und Charakter. Eine Prinzipielle Untersuchung*. Den von ihm erhofften Zuspruch bekommt er von den Zeitgenossen kaum, im Gegenteil: Die meisten Zeitgenossen kritisieren und verurteilen seine extrem feindlichen Ideen. Der junge Autor stößt auf viel Kritik und hält dieser nicht stand. Mit dem Druck seitens der Kollegen und der Gesellschaft kann der junge Otto Weininger nicht umgehen und setzt seinem Leben ein Ende. Damit schenkt

er unbewusst seinem Werk neues Leben. *Geschlecht und Charakter* wurde bis zum Jahre 1927 beachtliche 26 Mal neu aufgelegt. Selbst nach dem Krieg kommt es 1947 zur 28. Auflage, davon abgesehen erschienen zahlreiche Übersetzungen und Rezensionen.

Gisela Brude-Firnaus macht, abgesehen von seinem tragischen Tod, noch einen weiteren Aspekt als Grund für die Popularität von Weiningers Buch aus und zwar, dass das Werk „*den Nerv seiner Zeit*“ traf.⁴⁵⁶

Mela Hartwig hat mit ihrem Roman *Das Weib ist ein Nichts* eine kritische Parodie auf Otto Weiningers misogynen Werk *Geschlecht und Charakter* geschrieben. Um diese These zu untermauern, wurde in dieser Diplomarbeit zuerst auf die Epoche der Wiener Moderne eingegangen und dabei ein besonderes Augenmerk auf die Stellung und Entwicklung der Frau um die Jahrhundertwende gelegt. Als besonders interessant hat sich die Zeit der Entstehung eines neuen Frauentyps um die 1920er Jahre herum erwiesen. Für die *Neuen Frauen* spielte Mode eine bedeutende Rolle. Die Frauen passten sich dem modischen Idealbild der Zeit an: Sie trugen kurze Haare, lange Hosen, fuhren Autos und begannen sich zu schminken. Obwohl es nach der Jahrhundertwende zu vielen positiven Veränderungen für Frauen kommt, wird ihr Leben trotzdem von einer männerdominierten Gesellschaft bestimmt.

In weiteren Kapiteln wurden die Persönlichkeiten beider Autoren vorgestellt und ein kurzer Einblick in die beide Hauptwerke *Das Weib ist ein Nichts* und *Geschlecht und Charakter* geboten.

Um zu beweisen, dass Mela Hartwig einen parodistischen Roman geschrieben hat, wurde in einem theoretischen Teil der Begriff der literarischen Parodie definiert. Hier wurden die Hauptmerkmale einer Parodie umfassend dargestellt, ihre Funktionen erläutert und beschrieben, aus welchen Elementen eine Parodie besteht. Daraus hat sich ergeben, dass zuerst belegt werden muss, dass es sich bei *Geschlecht und Charakter* tatsächlich um einen Prätext des Romans *Das Weib ist ein Nichts* handelt. Schließlich muss die Diskrepanz zwischen dem Vortext und dem Parodietext aufgezeigt werden, um dann die Intention der Parodie festzustellen zu können.

⁴⁵⁶ Brude-Firnaus 1979, S. 136 f.

Im Kapitel 5.2. wurde anhand zahlreicher Beispiele aus beiden Texten belegt, dass Otto Weiningers *Geschlecht und Charakter* als Prätext für den parodistischen Roman *Das Weib ist ein Nichts* verwendet wurde. Es wurde auch festgestellt, dass die Parodie Weiningers Ideologie angreift und sein Buch als Quelle benutzt. Unter dieser Prämisse entwickelt die Schriftstellerin für ihr Werk einen Prototyp der Frau nach exakter Abbildung des Frauenbildes des Philosophen Weininger.

Bei der Analyse des Romans fallen häufige Wiederholungen bestimmter Motive auf. Mehrmals wird im Roman zum Beispiel auf die Hände der Protagonistin und ihre Männer eingegangen, auch ihr Gesicht ändert seine Züge mehrfach, oder die Namen der Protagonistin, die sie jedes Mal von neuem Manne bekommt. Durch nähere Betrachtung dieser Wiederholungen kommen verschiedene versteckte Motive zum Vorschein.

Auffällig ist zum Beispiel das Motiv der Namen in *Das Weib ist ein Nichts*. Nach tieferer Einsicht in die Namensetymologie wurde festgestellt, dass alle Namen der Protagonistin einen religiösen Bezug haben. Dadurch zeigt sich das religiöse Motiv im Roman, und der Tod der Frau kann als symbolische Erlösung vom qualvollen und sinnlosen Leben in der patriarchalen Welt gedeutet werden.

Durch die Übertreibung, dass ein Mann sogar über Gott steht, zieht Hartwig Weiningers gesamtes Werk und seine Vergöttlichung des Mannes ins Lächerliche. Durch das Lächeln im Gesicht der toten Protagonistin, lacht die Schriftstellerin selbst über die Männerwelt, die die Frau als Materie sieht, als Nichts, das geformt werden muss.

Der komische (im Sinne „seltsam“, „lächerlich“) Eindruck entsteht im Roman *Das Weib ist ein Nichts* durch die vielen Wiederholungen. Und durch diese Übertreibung immer wieder aufkommender Motive oder Situationen wird der parodistische Effekt des Romans sichtbar, und die Kritikpunkte des Romans kommen an die Oberfläche.

Mela Hartwig war eine selbstbewusste und gebildete Frau, eine progressive und talentierte Schriftstellerin, die in ihrem parodistischen Roman *Das Weib ist ein Nichts* eindeutige Kritik an Weiblichkeitstheorien Otto Weiningers ausübte. Sie versucht mit ihrer Protagonistin, die den Weiblichkeitsentwürfen des Philosophen entspricht, zu zeigen, dass eine Frau nicht nach diesen Prinzipien leben kann. Hartwig stellt sich gegen Gewalt an Frauen; gegen die Aussage, dass Frauen untalentierte seien und in

der Kunst keine Rolle spielen können; gegen die Sicht der Frau als ein Objekt, als eine Figur in Hand des Mannes; gegen die Überzeugung, dass Frauen nur für das Vergnügen, die Bedürfnisse und Zwecke der Männer benutzt und manipuliert würden; und letztendlich gegen eine patriarchal regierte Welt, in der es für selbstbewusste und selbständige Frauen keinen Platz gibt.

Auch wenn Mela Hartwig Weiningers Ansichten gegenüber dem Judentum missbilligt, finden sich im Roman keine Anhaltspunkte dafür. Hartwig hat sich im Roman auf das Schicksal der Frau konzentriert und sich stark im Einsatz gegen eine frauenhassende Männerwelt gezeigt. Sie war eine starke, begabte und kreative Künstlerin, die sich durch den Roman *Das Weib ist ein Nichts* für Frauen ausgesprochen hat.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

Hartwig, Mela (2001): Bin ich ein überflüssiger Mensch? Roman. Graz, Wien: Literaturverlag Droschl

Hartwig, Mela (1992): Ekstasen: Novellen. Ungekürzte Neuausgabe. Frankfurt, Main (u.a.): Ullstein.

Hartwig, Mela, (2002): Das Weib ist ein Nichts. Mit einem Nachwort von Bettina Fraisl. Roman. Graz; Wien: Literaturverlag Droschl.

Hartwig, Mela (2004): Das Verbrechen. Novellen und Erzählungen. Graz: Literaturverlag Droschl.

Weininger, Otto (2015): Geschlecht und Charakter. Eine Prinzipielle Untersuchung. Elfte unveränderte Auflage. Wien; Leipzig: Wilhelm Braumüller KUK Hof- und Universitätsbuchhändler. Kopie von 1909.

Sekundärliteratur

Bleitner, Thomas (2014): Frauen der 1920er Jahre: Glamour, Stil und Avantgarde. München: Sandmann.

Brinker-Gabler, Gisela (Hrsg.) (1988): Deutsche Literatur von Frauen. Zweiter Band: 19. und 20. Jahrhundert. München: Beck.

Brude-Firnu, Gisela (1979): Wissenschaft von der Frau? Zum Einfluß von Otto Weiningers "Geschlecht und Charakter" auf den deutschen Roman. In: Paulsen, Wolfgang (Hrsg.): Die Frau als Heldin und Autorin: neue kritische Ansätze zur deutschen Literatur. Bern/München: Francke.

Dallago, Carl (1912): Otto Weininger und sein Werk. Innsbruck: Brenner-Verl.

Dornhof, Dorothea (2000): Moderne Dämonen. Das Geheimnis des Wissens und die Literatur. Gespenstisches Treiben aus Fleisch und Gold (Mela Hartwig). In: Surowska, Barbara (Hrsg.): Das intellektuelle Europa der Jahrhundertwenden. Warszawa, 2000. S. 105-119.

Eberhard-Wabnitz, Margit; Leisering, Horst (1985): Knaurs Vornamenbuch. Herkunft

- und Bedeutung von mehr als 10.000 altbekanten Namen. München: Droemer Knaur.
- Fähnders, Walter (2010): Avantgarde und Moderne: 1890 – 1933. 2., aktualisierte und erw. Aufl. Stuttgart (u.a.): Metzler.
- Fast, Evelyn (2015): Das Frauenbild in der Literatur der 1920er Jahre: Die 'Neue Frau' bei Irmgard Keun, Marieluise Fleißer und Mela Hartwig. Hamburg: Diplomica Verlag GmbH.
- Fischer, Lisa/ Brix, Emil (Hrsg.) (1997): Die Frauen der Wiener Moderne (Eine Veröffentlichung der Österreichischen Forschungsgemeinschaft). Wien: Verl. für Geschichte u. Politik; München: Oldenbourg (u.a.).
- Fraisl, Bettina (2002): Körper und Text: (De-)Konstruktionen von Weiblichkeit und Leiblichkeit bei Mela Hartwig. Wien: Passagen-Verl.
- Fraisl, Bettina (2001): Nachwort. In: Hartwig, Mela: Bin ich ein überflüssiger Mensch? Roman. Mit einem Nachwort von Bettina Fraisl. Graz, Wien: Literaturverlag Droschl.
- Fraisl, Bettina (2002a): Nachwort. In: Hartwig, Mela: Das Weib ist ein Nichts: Roman. Graz; Wien: Literaturverlag Droschl. S. 177-189.
- Grimann, Thomas (2001): Text und Prätext: intertextuelle Bezüge in Theodor Fontanes "Stine" Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Gürtler, Christa; Schmid-Bortenschlager, Sigrid (2002): Erfolg und Verfolgung: österreichische Schriftstellerinnen 1918 – 1945. Fünfzehn Porträts und Texte. Salzburg; Wien (u.a.): Residenz Verlag.
- Heindl, Waltraud (1997): Frauenbild und Frauenbildung in der Wiener Moderne. In: Fischer, Lisa/ Brix, Emil (Hrsg.) (1997): Die Frauen der Wiener Moderne (Eine Veröffentlichung der Österreichischen Forschungsgemeinschaft). Wien: Verl. für Geschichte u. Politik; München: Oldenbourg (u.a.). S. 21-33.
- Hirsch, Waltraud (1997): Eine unbescheidene Charakterologie: geistige Differenz von Judentum und Christentum; Otto Weiningers Lehre vom bestimmten Charakter. Frankfurt am Main, Wien (u.a.): Peter Lang.
- Johnston, William M. (2006): Österreichische Kultur- und Geistesgeschichte.

Gesellschaft und Ideen im Donaauraum 1848 bis 1938. Wien – Köln – Weimar: Böhlau.

Kessemeier, Gesa (2000): Sportlich, sachlich, männlich: das Bild der 'Neuen Frau' in den Zwanziger Jahren; Zur Konstruktion geschlechtsspezifischer Körperbilder in der Mode der Jahre 1920 bis 1929. 1. Aufl. Dortmund: Ed. Ebersbach.

Kohlheim, Rosa (2003): Duden - Das große Vornamenlexikon. Mannheim; Wien [u.a.]: Dudenverlag.

Köhne, Julia Barbara (2014): Geniekult in Geisteswissenschaften und Literatur um 1900 und seine filmischen Adaptionen. Wien – Köln – Weimar: Böhlau.

Liede, Alfred (1992): Dichtung als Spiel: Studien zur Unsinnspoesie an den Grenzen der Sprache. Zweite Auflage. Mit einem Nachtrag Parodie ergänzender Auswahlbibliographie, Namenregister und einem Vorwort neu herausgegeben von Walter Pape. Berlin: Walter de Gruyter.

Lorenz, Dagmar (2007): Wiener Moderne. 2., aktualisierte und überarbeitete Auflage. Stuttgart - Weimar: Verlag J.B. Metzler.

Paulsen, Wolfgang (1979): Die Frau als Heldin und Autorin. Neue kritische Ansätze zur deutschen Literatur. Bern, München: Francke.

Rappaport, Moriz (1904): Vorrede. In: Dr. Otto Weininger – Über die Letzte Dinge. Mit einem biographischen Vorwort von Moriz Rappaport. Wien und Leipzig: Wilhelm Braumüller. K.U.K. Hof-U. Universitätsbuchhandlung.

Rinke, Stefanie (2008): „Sie trägt eine schwarze Lederjacke und abgeschnittenes Haar.“ Mode und Beruf in den Romanen von Marieluise Fleißer und Mela Hartwig. In: Geiger, Annette (Hrsg.): Der schöne Körper: Mode und Kosmetik in Kunst und Gesellschaft. Köln, Wien (u.a.): Böhlau.

Rose, Margaret A. (2008): Parodie, Intertextualität, Interbildlichkeit. Bielefeld: Aisthesis Verlag.

Schmid-Bortenschlager, Sigrid (1979): Der zerbrochene Spiegel. Weibliche Kritik der Psychoanalyse in Mela Hartwigs Novellen. In: Modern Austrian literature. International Arthur Schnitzler Research Association. Houston: Modern Austrian Literature and Culture Association. Vol. 12, Nos. 3/4. S. 77-96.

- Schmid-Bortenschlager, Sigrid (1998): Exil und literarische Produktion. Das Beispiel Mela Hartwig. In: Brinson, Charmian (Hrsg.): Keine Klage über England? Deutsche und österreichische Exilerfahrungen in Großbritannien 1933-1945. München: Iudicium-Verlag. S. 88-99.
- Schmid-Bortenschlager, Sigrid (2009): Österreichische Schriftstellerinnen 1800 – 2000: eine Literaturgeschichte. Darmstadt: WBG (Wiss. Buchges.).
- Schneider, Walther (1962): Otto Weininger. Genie und Verbrechen. Graz und Wien: Stiasny Verlag.
- Schönwiese, Ernst (1980): Literatur in Wien: zwischen 1930 und 1980. Wien (u.a.): Amalthea Verlag.
- Schweighofer, Astrid (2015): Religiöse Sucher in der Moderne: Konvertitinnen und Konvertiten vom Judentum zum Protestantismus in Wien um 1900. Berlin; München (u.a.): de Gruyter.
- Seelen, Manja (1995): Das Bild der Frau in Werken deutscher Künstlerinnen und Künstler der neuen Sachlichkeit. Münster: Lit-Verl.
- Selbmann, Rolf (1994): Der deutsche Bildungsroman. 2., überarbeitete und erweiterte Auflage. Stuttgart; Weimar: Verlag J. B. Metzler.
- Soltau, Heide (1984): Trennungs-Spuren. Frauenliteratur der zwanziger Jahre. Frankfurt/M.: Extrabuch Verlag.
- Sonnleitner, Johann (2006): Kein Sturm und Drang in Wien. Anmerkungen zu einer kulturellen Differenz. In: Zagreber Germanistische Beiträge. Jahrbuch für Literatur- und Sprachwissenschaft 15 (2006), S. 1-13.
- Surynt, Izabela (1998): Erzählte Weiblichkeit bei Marie von Ebner-Eschenbach. Opole: Wydawn. Uniw. Opolskiego.
- Vollmer, Hartmut (2012): Hartwig, Mela. In: Andreas B. Kilcher (Hrsg.): Metzler Lexikon der deutsch-jüdischen Literatur. Jüdische Autorinnen und Autoren deutscher Sprache von der Aufklärung bis zur Gegenwart. 2., aktualisierte und erweiterte Auflage. Stuttgart (u.a.): Metzler. S. 191f.
- Vollmer, Hartmut (1998): Liebes(ver)lust: Existenzsuche und Beziehungen von Männern und Frauen in deutschsprachigen Romanen der zwanziger Jahre;

erzählte Krisen - Krisen des Erzählens. Oldenburg: Igel-Verl.

Wirth, Uwe (2017): Komik: Ein interdisziplinäres Handbuch. Stuttgart: J.B. Metzler.

Wiltschnigg, Elfriede (1999): „Süße Mädel“ und „femmes fatales“ Das Bild der Frau in Wien um 1900. In: Newsletter Moderne 2, Heft 2. <http://www-gewi.kfunigraz.ac.at/moderne/heft3wi.pdf> (15.02.2018).

Wysocki, von Gisela (2019): „Inferno“ O-Töne des Unbewussten. Eine Rezension von Gisela von Wysocki. DIE ZEIT Nr. 9/2019, 21. Februar 2019. Quelle: <https://www.zeit.de/2019/09/inferno-mela-hartwig-buch-weibliche-gefuehle>

Zirbs, Wieland (Hrsg.) (2004): Literaturlexikon: Daten, Fakten und Zusammenhänge. 4., aktualis. Aufl. Berlin: Cornelsen Scriptor.

Abstract

Die vorliegende Diplomarbeit widmet sich dem Roman *Das Weib ist ein Nichts* (1929) der Schriftstellerin Mela Hartwig, der zahlreiche Ähnlichkeiten mit Otto Weiningers Werk *Geschlecht und Charakter - eine prinzipielle Untersuchung* aus dem Jahr 1903 aufweist.

Mela Hartwig war eine selbstbewusste und gebildete Frau, eine progressive und talentierte Schriftstellerin, die in ihrem parodistischen Roman *Das Weib ist ein Nichts* eindeutige Kritik an Weiblichkeitstheorien Otto Weiningers ausübte. Sie versucht mit ihrer Protagonistin, die den Weiblichkeitsentwürfen des Philosophen entspricht, zu zeigen, dass eine Frau nicht nach diesen Prinzipien leben kann. Hartwig stellt sich gegen Gewalt an Frauen; gegen die Aussage, dass Frauen untalentierte seien und in der Kunst keine Rolle spielen können; gegen die Sicht der Frau als ein Objekt, als eine Figur in Hand des Mannes; gegen die Überzeugung, dass Frauen nur für das Vergnügen, die Bedürfnisse und Zwecke der Männer benutzt und manipuliert würden; und letztendlich gegen eine patriarchal regierte Welt, in der es für selbstbewusste und selbständige Frauen keinen Platz gibt.