



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

Das Frauenbild bei Peter Altenberg

Verfasserin

Sabine Wolf

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2013

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 190 333 313

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Lehramtsstudium UF Deutsch UF Geschichte, Sozialkunde,
Polit. Bildg.

Betreuer:

Univ.-Prof. Dr. Roland Innerhofer

Inhaltsverzeichnis

<i>Danksagung</i>	5
<i>I. Voraussetzungen</i>	10
1. Zeitgeist um 1900 – Ein Überblick	10
2. Jung-Wien und die Kaffeehausliteratur	11
3. Die Rolle der Frau zur Jahrhundertwende	13
3.1. Die sexuelle Identität der Frau	17
4. Literarische Frauengestalten des Fin de Siècle	21
4.1. Das dämonische Weib	22
4.2. Die femme fragile	27
4.3. Die Kind-Frau	30
4.4. Das „süße Mädel“	32
4.5. Die legitime Weiblichkeit	34
<i>II. Frauengestalten bei Peter Altenberg</i>	38
1. Werkanalyse	38
1.1. Themenkreise	39
1.2. Literarische Gattung	41
1.3. Altenbergs Skizzen	42
2. Die Frau bei Peter Altenberg	45
2.1. Verehrung der Kindfrau	53
<i>Exkurs: P.A. und die seine femme fragiles</i>	56
2.2. Dienstboten	58
2.3. Melancholische Ehefrauen des Bürgertums	62
2.4. Dirnen	66
3. Altenbergs Frauenbild am Beispiel einer Skizze	68
3.1. „Der Grieche“ aus der Skizzenreihe „Revolutionär“	68

3.2. Skizze: Dienstboten	70
3.3. Skizzenreihe: Paulina	72
3.4. Skizze: Absinth „Schönheit“	75
4. Eigenschaften der Frauengestalten	82
4.1. Farbsymbolik	82
4.2. Kleidung	84
4.3. Erotik und Sexualität	85
4.4. Der Kult der Nackten	87
4.5. Dialektgebrauch	89
Resümee	91
Literaturverzeichnis	94
Primärliteratur	94
Sekundärliteratur	95
Online-Quellen	98
Anhang	99
Zusammenfassung der wissenschaftlichen Arbeit	99
Abgedruckte Skizzen:	100
Der Grieche	100
Das Stubenmädchen	102
Absinth „Schönheit“	104
Lebenslauf	107

Danksagung

Bedanken möchte ich mich bei meinem Betreuer Univ.-Prof. Dr. Roland Innerhofer, der mich bei der Entstehung meiner Arbeit unterstützte.

Weiters bedanke ich mich bei meiner Familie, die nie aufgehört hat an mich zu glauben und mir mein Studium ermöglicht hat.

Ein herzlicher Dank gilt meinen zwei Studienkolleginnen und Freundinnen Irina Hubmann und Irina Lugstein, die stets ein offenes Ohr für mich hatten und mich durch mein gesamtes Studium hindurch begleitet haben.

Speziell möchte ich mich bei meinem Freund Leonard bedanken, der mir während der Zeit des Schreibens mit Liebe und Verständnis zur Seite stand und mir bei Zweifeln mit positivem Denken weiterhalf.

Einleitung

Rund um die Jahrhundertwende 1900 kam dem Thema *Frau* eine große Bedeutung zu. Es wurden viele „Kunstfrauen“ in der Literatur und in der Kunst geschaffen. Dies lässt sich als Reaktion auf die gesellschaftlichen Veränderungen und die einsetzende Frauenbewegung im westeuropäischen Kulturkreis und in den USA erklären. Um 1900 lässt sich feststellen, dass die Frau, insbesondere ihr Körper und ihre Sexualität, vor allem in sexualwissenschaftlichen Werken und in literarischen Entwürfen in den Mittelpunkt der Betrachtung rückten. Der wissenschaftliche Glaube, dass die Frau nur über ihre Sexualität definiert ist, findet seine Entsprechung in den literarischen Werken. Dieser Trend lässt sich nicht nur in der deutschsprachigen Literatur wie bei Schnitzler, Wedekind, Hofmannsthal, den Brüdern Mann usw. erkennen, sondern kann auch in zahlreichen Salomé- und Herodias-Adaptionen in der gesamteuropäischen Literatur erkannt werden. Von einer einheitlichen Darstellung der Frau in der Literatur lässt sich nicht sprechen, jedoch von einer Tendenz zur extremen Stilisierung der Frau.

Die vorliegende Arbeit beschäftigt sich mit einem Autor der Wiener Moderne: *Peter Altenberg* und dessen literarischem Frauenbild. Der Wiener Literat ist als „Frauenerer“ in die Literaturgeschichte eingegangen. Viele seiner Skizzen sind der Verherrlichung der Frau oder der Frau, wie Altenberg sie sah, gewidmet. Doch neben Liebe und Verehrung hatte er auch Hass und Verachtung für sie parat. In seiner „Selbstbiographie“ ernennt er sich selbst zum Bewunderer der weiblichen Schönheit und hält fest, dass er sich „der unerhörten Begeisterung für Gottes Kunstwerk „Frauenleib“ gewidmet“¹ hat. Jedoch dürfen all jene Textstellen nicht übersehen werden, die bezeugen, dass Altenberg ein Kind seiner Zeit war und wie viele seiner Zeitgenossen an die Inferiorität der Frau glaubte. Derselbe Altenberg, der die „heilige schöne Frau“² pries, war imstande, die Frau zu Menschen zu erklären, „die nie „zur Besinnung“ kommen über ihr eigentlich höchst lächerliches, wertloses für andere, also demnach fast allgemein direkt verbrecherisches Leben und Treiben“³.

Anhand der Betrachtungen der philosophisch-literarischen Strömungen seiner Zeit soll das geistige Klima dargestellt werden, in dem P. A. (so das Sigel des Autors, welches er selbst für sich selbst in seinen Texten verwendete) lebte und schuf und von dessen Einflüssen er geprägt war. Diese Arbeit soll sich aber vor allem den Frauentypen

¹ Was der Tag mir zuträgt. S. 3. (Selbstbiographie).

² Was der Tag mir zuträgt. S. 7. (Selbstbiographie).

³ Vita ipsa. S. 173. (Lebensunfähigkeit).

widmen, die Altenberg bevorzugte. Weiters werden die literarischen Frauenbilder des Fin de Siècle vorgestellt um in einem weiteren Schritt die Frage zu beantworten, ob sich Altenberg an den vorherrschenden literarischen Frauentypen der Jahrhundertwende orientiert. Viele literaturwissenschaftlichen Arbeiten, die sich mit dem Werk Altenbergs beschäftigen, erwähnen die Frau als Schwerpunktthema, jedoch beschäftigt sich keine von ihnen damit explizit. Es ist bekannt, dass sich Altenberg sehr intensiv mit dem Leben der Frau in seinen Skizzen auseinandersetzte, auch ein Hang zu sehr jungen Mädchen wird in der Forschungsliteratur immer wieder mit pädophilen Neigungen erklärt. Da ich Altenbergs Werk nicht biografisch bearbeitet habe, werde ich ebenso wenig über die Gründe der Inszenierung der kleinen Mädchen urteilen. Sicher gesagt werden kann jedoch, dass die gängige Form der Ablehnung der Frau bei Altenberg hinter einer Form der Frauenanbetung versteckt wird. Dies kann als „Spielart“ des zeitgenössischen Denkens gesehen werden.

Ich möchte nun in dieser Arbeit die Frauenfiguren, welche in Altenbergs Werk vorkommen, herausarbeiten und typologisieren. Weiters möchte ich die Frage beantworten, ob diese Frauenfiguren mit den gängigen literarischen Frauengestalten der Jahrhundertwende übereinstimmen. Um dies zu beantworten, führe ich eine Literaturrecherche zu den literarischen Frauentypen des Fin de Siècle durch. Um die Frauenfiguren in Altenbergs Werk herauszuarbeiten, führe ich eine Werkanalyse auf Inhaltsebene durch, wobei ich den Schwerpunkt auf die Frauenbilder lege. Zum Abschluss sollen im Resümee die Ergebnisse zusammengefasst werden.

Einer der ersten, der sich mit Peter Altenberg und seinem Werk ausführlich auseinandersetzte war Peter Wagner. In seiner Dissertation *Peter Altenbergs Prosadichtung. Untersuchungen zur Thematik und Struktur des Frühwerks* (1965) beschäftigt sich Wagner vor allem mit dem den Skizzen zugrundeliegenden Prosagedicht und den dazu gehörigen Stilmerkmalen. In einem Kapitel zu den Themen, die Altenberg in seinen Skizzen verarbeitete, charakterisiert er die Frauenfiguren in dessen Werk und erkennt drei Formen.

Gisela von Wysockis Werk Peter Altenberg. Bilder und Geschichten des befreiten Lebens (1979) ist eine essayistische Altenberg-Biographie, die seine poetischen Werke als offenes und bewegliches Geflecht der Phantasien und Eindrücke präsentiert. Wysockis Essay ist sehr „Altenberg-freundlich“ und beschreibt die Frau als „Versunkene“ und „Untergetauchte“, besonders ihr „Andersein“ wird unterstrichen.

Den aktuellen Forschungsstand bilden die Werke von *Andrew Barker und Leo A.*

Lensig. Sie untersuchen in ihrem Werk *Peter Altenberg: Rezepte die Welt zu sehen* (1995) das Außenseitertum von P. A. und kommen zu der Erkenntnis, dass es eine besondere Art darstellte. Denn Altenberg stand in Kontakt mit den polarisierenden und untereinander verfeindeten Künstlerkreisen (Hermann Bahr und Karl Krauss) und geriet so ins Zentrum der Wiener Moderne. Die Untersuchung brachte neue Erkenntnisse, da sie sich nicht auf literaturwissenschaftliche Aspekte beschränkte, sondern die Malerei, die Bildende Kunst und die Photographie mit einbezog. So konnte die Vielschichtigkeit Peter Altenbergs Werks gezeigt werden. In Bezug auf die Frau in Altenbergs Werk betonten sie die Widersprüchlichkeit, die sich einerseits in Misogynie und andererseits in der Identifikation mit dem weiblichen Geschlecht äußert.

Thomas Markwart stellt in seinem Buch *Die theatralische Moderne. Peter Altenberg, Karl Kraus, Franz Blei und Robert Musil in Wien* (2004) diese vier Literaten stellvertretend für die literaturwissenschaftliche Epoche der Wiener Moderne vor. Alle vier reagieren in ihren Werken auf die Forderung nach der Moderne. Markwart stellt die geistigen und literarischen Wechselbeziehungen dieser Literaten vor. Peter Altenberg stellt er als „exaltierten Sonderling“ dar und untersucht dessen Prosagedichte.

Christian Rößner untersucht in seinem 2006 erschienen Buch, mit dem Titel „*Der Autor als Literatur. Peter Altenberg in Texten der ‚klassischen Moderne‘*“, die Literarisierungen des Wiener Dichters in Texten der „klassischen Moderne“, die er für seine Untersuchung von 1980 bis 1933 ansetzt. In den zu untersuchenden Texten bestimmt er die Funktion der Altenberg-Figur im Textzusammenhang und er geht der Frage nach, wieso Altenberg eine starke Faszination auf diese Dichter ausübte. In einem weiteren Kapitel bestimmt er den Standort des Dichters in der Kulturszene seiner Epoche. Rößner kommt zu der Schlussfolgerung, dass P. A. alle Merkmale des „Zeitgeistes“ verkörpert, und stellt fest, dass der „Außenseiter“ Altenberg zum Reflexionsmedium des Zeitgeistes wurde.

Evelyne Polt-Heinzl hat gemeinsam mit *Roland Innerhofer* das Werk *Peter Altenberg. Prophetischer Asket mit bedenklichen Neigungen* (2011) herausgebracht, in dem sich Polt-Heinzl mit der Mädchenverehrung Altenbergs beschäftigt. Polt-Heinzl sieht in Altenbergs Vorliebe für kleine Mädchen eine „bedenkliche Neigung zur Pädophilie“⁴ und meint, dass sich die Forschung damit verhalf, dies als „heilige Mädchenverehrung

⁴ Innerhofer, Roland; Polt-Heinzl, Evelyne: *Peter Altenberg. Prophetischer Asket mit bedenklichen Neigungen*. Wien: Picus Verlag 2009. S. 54.

zu verharmlosen“⁵. Sie stellt weiters fest, dass frauenfeindliche Äußerungen in Altenbergs Werk sehr zahlreich vorhanden sind und er nicht als Gegensatz zu Weiniger gesehen werden kann. Sondern dass Altenbergs Texte als „poetische Fortschreibung“⁶ von Weinigers Thesen zu lesen sind. Polt-Heinzl prangert an, dass Altenbergs „Nähe zum Kindesmissbrauch“⁷ ein Tabu in der Forschung darstellt und dass die Sprache (vor allem die Satzzeichen) eine „einschlägige doppeldeutige“⁸ ist.

⁵ Innerhofer, Polt-Heinzl 2011. S. 54.

⁶ Innerhofer, Polt-Heinzl 2011. S. 56.

⁷ Innerhofer, Polt-Heinzl 2011. S. 56.

⁸ Innerhofer, Polt-Heinzl 2011. S. 56.

I. Voraussetzungen

1. Zeitgeist um 1900 – Ein Überblick

Die Lebenszeit von Peter Altenberg fällt in die letzten Jahre des Bestehens der Donaumonarchie. Zu dieser Zeit war die Habsburgermonarchie in schwere innen- und außenpolitische Schwierigkeiten verwickelt. Außenpolitisch durch die Niederlage 1866 bei Königgrätz gegen die Preußen geschwächt, innenpolitisch wegen der Konflikte mit Ungarn, die 1867 im Österreichisch-Ungarischen Ausgleich offiziell beendet wurden. Weitere Spannungen resultierten aus dem Nationalitätenproblem, mit dem sich die Monarchie vor allem im 19. Jahrhundert konfrontiert sah⁹. In der Zeit des wirtschaftlichen Aufschwungs war die liberale Partei an der Regierung. Der Börsenkrach an der Wiener Börse 1873 führte zum „[...] Misstrauen (der Gesellschaft) gegen Wirtschaft und Liberalismus [...]“¹⁰, der „[...] Hand in Hand mit einem vehementen Antisemitismus [...]“¹¹ einherging.

Die Zeit um die Jahrhundertwende wird auch als Fin de Siècle bezeichnet. Diese ist durch eine allgemeine Verfalls- und Umbruchsstimmung charakterisiert. Pessimismus, politische Krisen und die Umstrukturierung der Gesellschaft beschleunigten die Veränderungen der gesellschaftlichen Normen. Im Widerspruch zu den Verfallserscheinungen der Gesellschaft und des Staates um 1900 stand die „kulturelle Blüte“¹² des Landes.

Auf die Zeit des Historismus und der Ringstraßenarchitektur folgte eine Wende zur Moderne, die auf allen Gebieten Grundlagen für das 20. Jahrhundert schuf. Viele der Künstler und Wissenschaftler dieser Zeit stammen – und das überrascht, wenn man das antisemitische Klima des Staates ins Auge fasst – aus der jüdischen Bevölkerungsgruppe.¹³

Eine regelrechte Blüte erlebten die Literatur, die Musik und die Wissenschaft. Rund um Hermann Bahr bildete sich eine Gruppe von Literaten, die man als Jung-Wien bezeichnet. In der Wissenschaft waren Sigmund Freuds Entdeckung des Unbewussten und der Beginn der Psychoanalyse wegweisend für die kommenden Generationen. Der Sprachphilosoph Ludwig Wittgenstein und die Musiker Anton Bruckner und Alban Berg sind zu nennen.

⁹ vgl. Vocolka, Karl: Österreichische Geschichte. München: C. H. Beck 2007². S. 91.

¹⁰ Vocolka, Karl: Geschichte Österreichs. Kultur – Gesellschaft – Politik. Graz/Wien/Köln: Styria 2002⁴. S. 220.

¹¹ Vocolka, Karl: Geschichte Österreichs. Kultur – Gesellschaft – Politik. Graz/Wien/Köln: Styria 2002⁴. S. 220.

¹² Vocolka 2007. S. 78.

¹³ Vocolka 2007. S. 78.

2. Jung-Wien und die Kaffeehausliteratur

Ein Großteil des gesellschaftlichen Lebens des Bürgertums in Wien spielte sich in Kaffeehäusern ab. Die Entstehung der ersten Kaffeehäuser fällt mit der Einführung des Genussmittels Kaffee in Europa, im Laufe des 17. Jahrhunderts, zusammen. Das Kaffeehaus war nicht erst zur Jahrhundertwende als Aufenthaltsort beliebt, dennoch erlangte es in dieser Zeit einen Höhepunkt seiner gesellschaftlichen Bedeutung. Das Café war Arbeitsplatz, Ruhepol, Treffpunkt, Erholungsort und Fluchtpunkt. Das Café vermittelte Spontanität und Offenheit, man traf sich an einem Ort, der für alle Menschen und Meinungen offen war. Der einzige Fixpunkt war die Wahl des Kaffeehauses, hatte man sich für eines entschieden, etablierte man sich dort als Stammgast. Das Publikum der Kaffeehäuser war gemischt, es trafen sich Menschen mit unterschiedlicher Profession und Herkunft, doch hatten alle etwas gemein, nämlich viele von ihnen konnten ihre Lebenseinstellung nicht mit der Realität in Einklang bringen. Viele dieser Cafébesucher waren Künstler und Literaten, in deren Leben der Meinungs-austausch und die Kommunikation eine große Bedeutung hatte. Die meisten von ihnen stammten aus gutbürgerlichen jüdischen Familien. Vor allem die Literaten verliehen dem Café die Bedeutung, die der berühmten „Wiener Cafés“. Viele von ihnen schrieben selbst über das Kaffeehaus und dessen Besucher. So schrieb Alfred Polgar in seiner *Theorie des Café Central* Folgendes.

Das Café Central liegt unterm wienerischen Breitengrad am Meridian der Einsamkeit. Seine Bewohner sind größtenteils Leute, deren Menschenfeindschaft so heftig ist wie ihr Verlangen nach Menschen, die allein sein wollen, aber dazu Gesellschaft brauchen.¹⁴

Das Café *Griensteidel* wurde um 1890 Treffpunkt von Hermann Bahr, Arthur Schnitzler, Felix Salten, Richard Beer-Hofmann und Felix Dörmann.¹⁵ Sie bildeten die Literatengruppe *Jung-Wien*, welche für den dekadenten Zeitgeist, Ästhetizismus, Impressionismus und moderne Ideen stehen und damit die Stimmung rund um die Jahrhundertwende besonders zum Ausdruck bringen. Kurz vor der Jahrhundertwende wurde das Café Griensteidel abgerissen und der Dichterkreis wechselte ins nur wenige Häuser weiter entfernte Café Central. Nun zählten auch die Literaten Peter Altenberg, Adolf Loos, Anton Kuh und Egon Friedell zum Dichterkreis des Jung-Wien.¹⁶ Die regelmäßigen Zusammentreffen der Literaten, dienten „[...]“ Gesprächen über Kunst

¹⁴ Polgar, Alfred: *Kleine Schriften*. Hrsg. von Marcel Reich-Ranicki. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt 1984. Band 4. S. 255.

¹⁵ vgl. Spiel, Hilde: *Das Kaffeehaus als Weltanschauung*. In: Spiel, Hilde (Hg.): *Wien – Spektrum einer Stadt*. München: Biederstein 1971. S. 133.

¹⁶ vgl. Spiel 1971. S. 134.

und das Leben [...]“ und waren Anlass für

[...] private Vorlesungen eines neu entstandenen oder im Entstehen begriffenen Werkes, eines Aufsatzes, Gedichts, Dramas oder einer Erzählung. Es scheint, daß kein Werk der Öffentlichkeit übergeben wurde, bevor es nicht im Freundeskreis vorgelesen, diskutiert und kritisiert war.¹⁷

Neben dem Café Griensteidel war auch die Gründung der Zeitschrift *Moderne Dichtung*, durch Eduard Michael Kafka 1880, ein wichtiger Bestandteil von Jung-Wien, da in ihr „[...] die ersten dichterischen und literaturkritischen Arbeiten der Jungwiener gedruckt [...]“¹⁸ wurden. Die Zeitschrift wird zunächst als naturalistische Zeitschrift gesehen, die auf die Unsicherheiten und das fehlende Programm der Literaten hinweist. Jedoch stellt sie einen wichtigen Beitrag für die modernen Strömungen des literarischen Lebens der Jahrhundertwende in Österreich dar.¹⁹ Vor allem Hermann Bahrs Aufsatz *Die Moderne*, welcher im ersten Heft der Zeitschrift publiziert wurde, stellt ein Herantasten an den Moderne-Begriff dar. Bahr formuliert zwei zentrale Themen der literarischen Moderne in seinem Aufsatz: das *Sterben/den Tod* und das *neue Erwachen*. Der Tod wird als Symbol der Versöhnung und Befreiung gesehen und bekommt eine positive Wertung. Die Autoren der Moderne nehmen eine sich ständig verändernde Umwelt wahr. Eros und Thanatos bezeichnen den Kreislauf des Lebens und machen den Autoren der Jahrhundertwende die Vergänglichkeit bewusst. Weiters stehen sie aber auch für die Doppeldeutigkeiten und die ambivalenten Gefühle, die das Leben der Literaten prägen und sich durch ihre Werke ziehen.

Die typischen Gattungen der Kaffeehausliteratur sind das Prosagedicht, das Feuilleton, die Novelle und der Aphorismus. Die programmatische Abwendung von der Großform des Romans ist das Ergebnis gesellschaftlicher Veränderungen und Ausdruck einer Kulturkritik der Literaten. Diese Kulturkritik hat sich in weiterer Folge in eine Sprachkritik und dann in eine Sprachkrise entwickelt, bei Hofmannsthal schließlich in eine völlige Sprachlosigkeit, wie es der bekannte *Brief des Lord Chandos* verdeutlicht. Hermann Bahr, der viel gereist war – Berlin, Paris, Madrid, St. Petersburg -, propagierte vor allem die aus Paris importierten Strömungen, den Impressionismus und den Symbolismus. Barrè, Bourget, Baudelaire, Huysmans und Maeterlinck wurden zu Vorbildern der dekadenten Kunst. Das Ziel der Wiener Literaten war, den Menschen die Augen für die „andere Wirklichkeit“ zu öffnen. Ihr Augenmerk richtet sich dabei auf

¹⁷ Rieckmann, Jens: Aufbruch in die Moderne. Die Anfänge des Jungen Wien. Wien: Athenäum 1985. S. 95.

¹⁸ Wunberg, Gotthart: Das Junge Wien. Österreichische Literatur- und Kunstkritik 1887-1902. Band 1. Tübingen: Max Niemeyer Verlag 1976. S. XL.

¹⁹ vgl. Wunberg 1976. S. XLIII - LI

die Gefühle und Bilder des Unbewussten.²⁰

3. Die Rolle der Frau zur Jahrhundertwende

Durch die Industrialisierung und die Urbanisierung, die sich im 19. Jahrhundert vollzogen, ging die Bodenbewirtschaftung zurück und die gewerbliche Tätigkeit mit erhöhter Arbeitsteilung nahm zu und erforderte individuelle Erwerbstätigkeit außer Haus. Diese Trennung von Berufs- und Privatsphäre ist von entscheidender Bedeutung für die Entwicklung der modernen Kleinfamilie.²¹ Diese Umwälzung vollzog sich zuerst in der bürgerlichen Schicht. Dem gehobenen Bürgertum war es auch möglich, die Gattin frei von Erwerbstätigkeit zu Hause „zu lassen“, damit diese sich um Kindererziehung und Haushaltsführung kümmern kann. Dieses Familienkonzept wurde nur von einer schmalen, privilegierten Schicht in Anspruch genommen, denn der Großteil der Frauen der Unterschicht und des Kleinbürgertums musste das väterliche Einkommen und den Unterhalt der Familie mit Erwerbstätigkeit unterstützen.

Die Frauen des wohlhabenden Bürgertums, ohne Erwerbstätigkeit, standen in totaler ökonomischer Abhängigkeit vom patriarchalen Oberhaupt der Familie.

Der Mann besaß nach wie vor das körperliche Züchtigungsrecht und agierte als ihr gesetzlicher Vormund im öffentlichen Leben, sie konnte ohne seine Einwilligung keine Rechtsgeschäfte tätigen, er besaß Verfügungsgewalt über ihr Eigentum und natürlich über die Kinder. Söhne wurden bei Erreichung finanzieller Selbstständigkeit von der Vormundschaft des Vaters befreit, Töchter gingen von der väterlichen in die Vormundschaft des Ehemannes über.²²

Eine weitere Veränderung im 19. Jahrhundert war der Rückgang der Eigenversorgung eines Haushaltes. Immer mehr Produkte, die zuvor selbst hergestellt wurden, konnten auf dem Markt und in Geschäften erstanden werden. Die bürgerlichen Schichten machten davon Gebrauch, da die Standards für Sauberkeit und Kindererziehung stiegen und es zu keiner Verringerung der Hausarbeit kam. Zu einem wichtigen Statussymbol der bürgerlichen Gesellschaft wurde zahlreich eingesetztes Dienstpersonal. Dieses, welches aufgrund der Landflucht billig eingesetzt werden konnte, übernahm die körperlichen Hausarbeiten.²³

Die Aufgabe der bürgerlichen Frau im 19. Jahrhundert ist folgende, sie soll den

²⁰ vgl. Wunberg 1976. S. LXXI. (Wunberg beschäftigt sich in seinem Werk ausführlich mit der Kaffeehausliteratur und den Literaten.)

²¹ Scheriau-Sonnenberg, Gilda: Zur Stellung der Frau im Wien der Jahrhundertwende. Dissertation. Univ. Wien 1997. S. 49.

²² Scheriau-Sonnenberg 1997. S. 50.

²³ vgl. Scheriau-Sonnenberg 1997. S. 52.

Schein von Wohlhabenheit, wenn nicht gar Reichtum aufrecht (zu) erhalten, mit dem das Bürgertum die Aristokratie zu imitieren versuchte. Der Eindruck vornehmen Müßiggangs war dafür Voraussetzung, er mußte unter allen Umständen gewahrt bleiben. Wenn das dafür notwendige Heer von Dienstboten nicht vorhanden war, mußte die Gattin wenigstens durch ein zur Schau gestelltes Nichtstun das Prestige des Gatten retten. Während also der Ehemann durch seine Arbeit Anerkennung fand, galt die Arbeit der Frau als Schande.²⁴

Aber nur ein ganz kleiner Teil konnte so leben, wie oben beschrieben, die meisten bürgerlichen Frauen mussten ihre Hausarbeit selbst erledigen und verdienten mit Handarbeit „etwas dazu“. Dies musste vor der feinen Gesellschaft versteckt werden, dadurch arbeiteten viele Frauen in Heimarbeit für niedrige Löhne, um einen Zuschuss zum Haushaltsgeld zu erlangen.

Durch die Entwicklung von Maschinen und Fabriken wurde die Heimarbeit unrentabel und viele Landbewohner zogen, in der Hoffnung auf eine bessere Zukunft, in die Städte. Durch die massenhaft einsetzende Landflucht kam es in den Städten zu einem Überangebot an billigen Arbeitskräften. Diese Situation wurde von den Arbeitsgebern ausgenutzt, um die Löhne noch weiter zu drücken. In vielen Familien reichte der Lohn der Väter nicht aus und so sahen sich die Mütter gezwungen, trotz miserabler Arbeitsbedingungen in den Fabriken zu arbeiten.

Aufgrund der schlechten Bedingungen am Arbeitsplatz und der fehlenden hygienischen Wohnverhältnisse verbreiteten sich ansteckende Krankheiten schnell.

Um 1850 wurde die alte Stadtbefestigung abgerissen und die Vorstädte eingegliedert, in der Folge entwickelte sich Wien zur Metropole. Viele Familien wanderten aus allen Teilen der Monarchie nach Wien ein und es entstand ein Platzmangel, der sich in den fehlenden hygienischen Wohnverhältnissen äußerte. Durch die unhygienischen Lebensverhältnisse kam es zur Verbreitung ansteckender Krankheiten wie Typhus, Diphtherie, Rachitis, Syphilis und Tuberkulose. Diese betrafen vor allem die Proletarier/Arbeiterfamilien in Wien, welche in Elendsvierteln, meist mangelbeziehungsweise unterernährt und ohne medizinische Versorgung eng zusammenlebten. Vor allem von der Tuberkulose, auch die „Wiener Krankheit“ genannt, waren viele Menschen betroffen.

Die Tbc-Sterblichkeit lag in Österreich bei 390 Todesfällen pro 100.000 Einwohnern (1890), in Wien noch wesentlich höher, in Elendsvierteln vier- bis sechsmal höher.²⁵

²⁴ Leierseder, Brigitte: Das Weib nach den Ansichten der Natur. Studien zur Herausbildung des bürgerlichen Frauenbildes an der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert. Dissertation. Univ. München 1981. S. 116.

²⁵ Tabor, Jan: An dieser Blume gehst du zugrunde. Bleich, purpurrot, weiß – Krankheit als

Im Laufe des 19. Jahrhunderts änderte sich die Lage für die Frauen, die zuvor sozial völlig von Vater und Ehemann abhängig waren. Denn mit Ende des Jahrhunderts wurden ihnen eine höhere Schulbildung und ein Universitätsstudium zugänglich, davor war die einzige Möglichkeit eines sozialen Aufstiegs die Ehe.

Der Charakter der Ehe als Versorgungsanstalt, die weibliche Überzahl, der Zwang abzuwarten, bis sie „erwählt“ wurde, die Furcht vor finanziellem Ruin, vor sozialen Abstieg, vor der gesellschaftlichen verachteten Rolle der verspotteten „alten Jungfer, die ihren Lebenszweck verfehlt habe“, ließ jedoch die Mehrzahl der Frauen bei einem Heiratsangebot rasch zugreifen – denn eine romantische Liebesheirat konnten sich nur die Wenigsten leisten.²⁶

Der „Frauenüberschuss“ und die Situation der Frau, auf die Ehe angewiesen zu sein, führte zu immer größeren Schwierigkeiten. Es kam zu einem Konkurrenzkampf zwischen den Frauen. Genau diese Faktoren, die unsichere wirtschaftliche und soziale Stellung der Frauen, führte zur einsetzenden Frauenbewegung Mitte des 19. Jahrhunderts.

Die Töchter des (Bildungs-) Bürgertums, deren „standesgemäße“ Versorgung durch die Ehe nicht mehr garantiert werden konnte, forderten selbst Zugang zu jenen „standesgemäßen“ Berufen mit Sozialprestige, die ihren Brüdern längst offenstanden.²⁷

Eine solide Berufsausbildung war besonders wichtig, da die Ehe, als einzige Existenzmöglichkeit, nicht mehr für jedes Mädchen und jede junge Frau realisierbar war. Die Gründe lagen nicht nur am „Frauenüberschuss“, sondern auch an der ökonomischen Lage des Bürgertums, die in dieser Zeit immer schwieriger wurde. Die Familien investierten ihr Geld in die Ausbildung der Söhne und durch die einsetzende Inflation, verringerten sich die Ausgaben für die Aussteuer der Töchter, was sich auf deren Heiratschancen auswirkte²⁸. Die Folge davon waren viele unverheiratete Frauen, welche von der Gesellschaft bemitleidet wurden.

Und obwohl die bürgerliche Frauenbewegung im Allgemeinen am Ideal der Gattin und Mutter festhielt, setzte sie sich doch mit großem Engagement dafür ein, der unverheirateten Frau oder dem jungen Mädchen durch eine verbesserte Berufsausbildung die Möglichkeit zu geben, unabhängig und selbstständig zu

Inspiration. In: Erhalt, Hubert u. a. (Hg.): Glücklich ist, wer vergißt...?. Das andere Wien um 1900. Graz, Wien: Böhlau 1986. S. 222.

²⁶ Scheriau-Sonnenberg 1997. S. 59.

²⁷ Scheriau-Sonnenberg 1997. S. 60.

²⁸ vgl. Schmölzer, Hilde: Die verlorene Geschichte der Frau. 100.000 Jahre unterschlagene Vergangenheit. Mattersburg: Edition Tau 1990. S. 365.

werden.²⁹

Bessere Berufschancen sind nur durch eine bessere Bildung möglich, daher war ein wichtiges Anliegen der Frauenbewegung (die nicht nur in Österreich entstand, sondern in ganz Europa und in Nordamerika) die Gleichberechtigung im Bildungsbereich, das heißt der Zugang zur Berufsausbildung, Gymnasialerziehung und Universitätsstudium für Mädchen und junge Frauen. In Österreich hat sich vor allem Marianne Hainisch für die Mädchenerziehung eingesetzt. Ihrem Engagement ist die Gründung des ersten Mädchengymnasiums in Wien 1892 zu verdanken. Durch sie und andere Pionierinnen der Frauenbewegung gestattete das k.k. Unterrichtsministerium die Zulassung zur philosophischen (1897) und zur medizinischen (1900) Fakultät.³⁰ Aber

Erst 1919 durften Frauen Jus, Technik und Bodenkultur studieren, während der Zugang zur Tierärztlichen Hochschule und zur Akademie für die Bildenden Künste erst ab 1929/21 gestattet war.³¹

In weiterer Folge forderten die Frauen auch die gleiche Bezahlung wie Männer für gleiche Arbeit. Diese Forderung hat sich bis heute noch nicht durchgesetzt. Mit der Zeit entstand auch die Forderung nach dem allgemeinen Wahlrecht für die Frau, welches in Österreich erst nach dem Ersten Weltkrieg 1919 gesetzlich eingeführt wurde.

Neben der bürgerlichen Frauenbewegung unterschied sich die sozialdemokratische Frauenbewegung darin, dass ihre primären Anliegen in der Beseitigung der Klassen lagen. Die Emanzipation der Frau könne nur durch die Lösung der sozialen Probleme in einer sozialistischen Gesellschaft erreicht werden. Deswegen kämpften sie immer mit den Männern zusammen. Erst später wurde ihnen bewusst, dass die Männer nicht daran interessiert waren, frauenspezifische Probleme zu lösen, sondern dass sie diese sogar zu verhindern versuchten.

Als letzte Frauenbewegung formierte sich die konfessionelle Frauenbewegung in Österreich. Diese Frauen hatten eine konservative Auffassung der Frau. Das Ziel der Frau sollte es sein, innerhalb der Ehe zur Mutterschaft zu gelangen. Die Berufstätigkeit der Frau und politisches Interesse wurden als familienfeindlich abgelehnt.

Ihre (sehr moderne) Meinung, daß die Krise des Katholizismus auf das Fehlen des weiblichen Elements zurückzuführen sei, fand bei den Männern keine Anhängerschaft. Ihre religiös begründete Idee der Mütterlichkeit verschaffte ihnen nicht die

²⁹ Schmölzer 1990. S. 365.

³⁰ vgl. Schmölzer 1990. S. 368.

³¹ Schmölzer 1990. S. 368.

erhofften Freiräume innerhalb des katholischen Milieus, ganz im Gegenteil: die katholischen Frauenvereine verloren zunehmend [...] an Einfluß.³²

Allen drei Frauenbewegungen gemein ist, dass sie für ihr Recht – in unterschiedlicher Auffassung – eintraten und eine Veränderung der bestehenden patriarchalen Ordnung erzielen wollten.

3.1. Die sexuelle Identität der Frau

Um 1900 setzten sich Psychologen, Mediziner und Kulturwissenschaftler vermehrt mit dem weiblichen Körper und dessen Sexualität auseinander. Es lassen sich zwei Positionen erkennen: auf der einer Seite stehen Psychiater wie Krafft-Ebing, Möbius und Freud, welche die Sexualität im Widerspruch zur Weiblichkeit sehen, und auf der anderen Seite stehen Theoretiker wie Ellis und Weininger, welche die weibliche Libido nicht verleugnen, sondern sie dämonisieren, indem sie ein „[...] Bild der triebgesteuerten, sexuell aktiven Frau“³³ proklamieren.³⁴ Übereinstimmung finden beide Positionen „[...] im Befund der „geistlosen“ Frau [...]“³⁵, denn als vollkommener Mensch „[...] bleibt die Frau aus Sicht der zeitgenössischen Wissenschaft allein über ihre Sexualität definiert.“³⁶ Das ganze Wesen der Frau ist nur über ihren Körper und ihre Sexualität bestimmbar. Der Diskurs über die weibliche Sexualität lässt eine Tendenz zur Tabuisierung erkennen:

In der Tat lässt sich der wissenschaftliche Diskurs, der um 1900 die weibliche Sexualität zu beschreiben sucht, nicht als Enttabuisierung des Themas verstehen, sondern vielmehr als Versuch, den Sex zu verhüllen, indem man ihn pathologisiert, dämonisiert oder seine Nicht-Existenz behauptet.³⁷

Die Sexualität wird der Frau – handelt es sich nicht um Prostituierte und Nymphomaninnen³⁸ – abgesprochen. Der Psychiater Krafft-Ebing veröffentlicht das Werk *Psychopathia sexualis* (1886), in dem er den weiblichen Sexualtrieb tabuisiert und ihn, wenn er doch existiert zur pathologischen Erscheinung degradiert. Weiters führt er aus, dass die Sexualität der Frau nur in der Ehe, ihrer einzigen legitimen Form, praktiziert werden darf. Sehr konservativ äußert sich Krafft-Ebing in der Frauenfrage.

³² Schmölzer 1990. S. 381.

³³ Catani, Stephanie: Das fiktive Geschlecht. Weiblichkeit in anthropologischen Entwürfen und literarischen Texten zwischen 1885 und 1925. Würzburg: Königshausen & Neumann 2005. S. 42.

³⁴ vgl. Catani 2005. S. 41-42.

³⁵ Catani 2005. S. 42.

³⁶ Catani 2005. S. 43.

³⁷ Catani 2005. S. 43.

³⁸ vgl. Catani 2005. S. 44.

Im Gegensatz zu dem lebhaften geschlechtlichen Bedürfnis des Mannes sei das sinnliche Verlangen des Weibes nur ein geringes, behauptet er (Krafft-Ebing) und tritt den Evidenzbereich an, dass sonst ja die Welt ein Bordell und Ehe und Familie undenkbar wären. Da das Weib monogam, der Mann polygam sei, wiege deshalb der Ehebruch der Frau schwerer, sei also auch gerichtlich schwerer zu ahnen.³⁹

Auch der Schweizer Psychiater Forel folgt Krafft-Ebings Meinung und schreibt die weibliche Libido ab, da auch er den sexuellen Trieb der Frau auf die Funktion der Fortpflanzung und die damit einhergehende Mutterrolle reduziert. Auch Sigmund Freuds Lehre, die in diesem Diskurs von großer Bedeutung ist, schreibt der Frau das Begehren ab.

Nicht Freud selbst legt den Schwerpunkt seiner Aussagen explizit auf die Darstellung der weiblichen Sexualität – vielmehr rückt sie in den Vordergrund, da sie das Zentrum des vorhandenen zeitgenössischen Diskurses trifft und weitere Antworten auf die Frage nach dem „Rätsel Weib“ zu versprechen scheint.⁴⁰

Obwohl Freud seinem Zeitalter kritisch gegenübersteht und die unterdrückende Sexualmoral kritisiert, lässt sich sein Einfluss auf die damalige Diskussion nicht verleugnen. Freuds Thesen zu seiner Weiblichkeitstheorie sind, dass die Frau aufgrund ihrer nicht vorhandenen Libido eine sehr geringe Sublimierungsfähigkeit hat, die wiederum Folgen für ihre geistigen Fähigkeiten hat.

Unter Sublimierung versteht Freud den Prozess, „bei welchem den überstarken Erregungen aus einzelnen Sexualitätsquellen Abfluß und Verwendung auf andere Gebiete eröffnet wird, so daß eine nicht unerhebliche Steigerung der psychischen Leistungsfähigkeit aus der an sich gefährlichen Veranlagung resultiert.“ Die Frau, die von diesen „überstarken Erregungen aus einzelnen Sexualitätsquellen“ weit weniger betroffen ist, zeichnet sich demnach durch eine verminderte Leistungsfähigkeit aus.⁴¹

Im Gegensatz zu Freud, Krafft-Ebing und Forel, welche der Frau die Libido absprechen, reduziert Otto Weininger die Frau auf ihre Sexualität. Im Mai 1903 wurde seine philosophische Dissertation *Geschlecht und Charakter. Eine prinzipielle Untersuchung* veröffentlicht, in der er die Geschlechterproblematik behandelt und eine Analyse der Geschlechter vornimmt.

³⁹ Wagner, Nike: Geist und Geschlecht. Karl Krauss und die Erotik der Wiener Moderne. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1982. S. 75.

⁴⁰ Catani 2005. S. 45.

⁴¹ Catani 2005. S. 56.

Von den breiten phänomenologischen Basis der „sexuellen Mannigfaltigkeit“ (Teil I) gewinnt er durch Abstraktionen die „sexuellen Typen“ (Teil II): Mann und Weib. Vom Prinzip „M“ und „W“ leitet er Erkenntnisse ab für die Logik, für die Theorie des Komischen, [...].⁴²

Weininger stellt den Antagonismus M zu W auf:

„W ist nichts als Sexualität, M ist sexuell und noch etwas darüber.“⁴³

Dies ist eines der bekanntesten Zitate von Weininger und bedeutet, dass die Frau die reine Sexualität repräsentiert, während der Mann neben dieser auch noch über Vernunft und diverser anderer Eigenschaften verfügt. Weininger bezieht sich hierbei nicht auf das natürliche Geschlecht, sondern auf eine Typologie, bei der jedes der Geschlechter eine Mischung aus beiden darstellt und somit als archetypisch verstanden werden kann. Weininger drückt dies folgendermaßen aus: „Die Frau ist nur sexuell, der Mann ist auch sexuell [...]“⁴⁴ Für Weininger ist die Frau durch ihre Geschlechtlichkeit determiniert, somit gibt es zwei Typen von Frauen, die Mutter und die Dirne. Die Ziele beider differenziert er, jedoch benötigen beide dasselbe Mittel um zu ihrem Ziel zu gelangen: den Mann. Die Mutter möchte über den Mann zum Kind; die Dirne möchte über den Mann zu sich selbst und zu ihrer Lust. Weiter beschreibt er die Liebe der beiden Frauen. Die Liebe der Mutter funktioniere reflexartig und gilt nicht der Individualität. Die Liebe der Dirne hingegen wertet er höher als die der Mutter, da sie auf die Ehre verzichtet und die Macht über die Männer genieße.⁴⁵ Weininger zu folge, verspürt eine echte Frau kein Verlangen nach Emanzipation oder Bildung. Frauen, die emanzipatorisch veranlagt sind, erklärt er sich damit, dass jede Frau „50 Prozent an M [...]“⁴⁶ in sich trägt und dass der Mann in der Frau sich emanzipieren will.

Die Idee, die Frau als bedrohliche Verführerin anzusehen, fand in der damaligen Zeit großen Anklang. Um Weininger bildete sich eine große Anhängerschaft, die sich in ganz Europa verbreitete. Seine Thesen beeinflussten eine ganze Generation und Weininger wurde zum Hauptverfechter des misogynen Zeitgeists. In Wien gehörte Karl

⁴² Wagner 1982. S. 69.

⁴³ Weininger, Otto: Geschlecht und Charakter. Eine prinzipielle Untersuchung. Wien: Wilhelm Braumüller K.K. Universitätsverlagsbuchhandlung 1903².S. 114. In: Otto Weininger: Kritische Online-Ausgabe der Werke und Briefe. Online unter: http://pm.nlx.com/xtf/view?docId=weininger_de/weininger_de.00.xml;chunk.id=div.weininger.pm.preface.1;toc.depth=1;toc.id=div.weininger.pmpreface.1;brand=default (17.4.2013)

⁴⁴ Weininger 1903. S. 115.

⁴⁵ vgl. Wagner 1982. S. 161.

⁴⁶ Weininger 1903. S. 118.

Kraus zu seiner Anhängerschaft, wodurch Weiningers Theorien auch in der *Fackel*⁴⁷ publiziert wurden.

Gerade beispielhaft für den zeitgenössischen wissenschaftlichen Diskurs ist das Essay *Über den physiologischen Schwachsinn des Weibes* (1900) des deutschen Psychiaters und Neurologen Paul Julius Möbius. In seinem Essay begründet er die Unterschiede zwischen Mann und Frau durch pathologische Untersuchungen.

Demnach ist also nachgewiesen, daß für das geistige Leben außerordentlich wichtige Gehirnteile, die Windungen des Stirn- und Schläfenlappens, beim Weibe schlechter entwickelt sind als beim Manne, und dass dieser Unterschied schon bei der Geburt besteht.⁴⁸

Weiters stellt Möbius fest, dass ausschließlich den Mann intellektuelle Fähigkeiten auszeichnen während der Instinkt die Frau „[...] tierähnlich, unselbstständig [...]“⁴⁹ mache. Die intellektuelle Fähigkeit, welche die Frau besitzt, ist Gelerntes anzuwenden und wiederzugeben. Der einzige Beruf, den Möbius für die Frau sieht ist die Mutterschaft und die Kindererziehung, deshalb ist auch die geistige Minderbegabung eine Notwendigkeit. Möbius stellte auch weiters fest, dass alle Intellektualität der Frau lediglich das Ergebnis des Männlichen in der Frau sei. Je intelligenter eine Frau ist, desto höher ist ihr Anteil des Männlichen im Wesen.

Die Reduktion der Frau auf ihren Instinkt und ihre Sexualität führt zur Gleichsetzung mit der Natur, während der Mann mit der Kultur assoziiert wird. Aber auch die soziale Rolle der Frau als Ehefrau und Mutter führt dazu, Weiblichkeit vom kulturellen Bereich abzugrenzen. Auch Eigenschaften, wie Emotionalität, Irrationalität und Personalismus, welche der Frau zugeschrieben werden, führen dazu, dass die Frau der Natur zugeschrieben wird. Im Gegensatz dazu repräsentiert der Mann mit seinem Objektivismus und dem abstrakten Denken (welches man ihm in dieser Zeit zuschrieb) die Kultur. Der Wandel des Naturbegriffs ist ausschlaggebend für den Mythos Frau.⁵⁰

Das Sein der Frau als Natur ist Gemeinplatz und quer durch die Geschichte zu verfolgen, in der Wertschätzung aber abhängig von der in der jeweilige Epoche ausgeprägten Auffassung von

⁴⁷ Die *Fackel* ist eine von Karl Krauss herausgegebene satirische Zeitschrift, die von 1899 bis 1936 veröffentlicht wurde.

⁴⁸ Möbius, Paul Julius: *Über den physiologischen Schwachsinn des Weibes*. Halle: Marhold 1901³. S. 5.

⁴⁹ Möbius 1901. S. 8.

⁵⁰ vgl. Catani 2005. S. 69-73.

Natur.⁵¹

Um 1900 kann man von einer „Biologisierung des Naturbegriffs“⁵² sprechen. Anhand der Biologie, die im Laufe des 19. Jahrhunderts zu einer eigenen Wissenschaft wird und auch als „Philosophie der lebenden Natur“ bezeichnet wurde, kann man den Wandel des Naturbegriffs erkennen. Es entwickelte sich ein neues Interesse an der Sexualität. Denn mit der Erkenntnis, dass die Sexualität allein für die Fortpflanzung verantwortlich ist, „tendierte die Biologie [...] zu einer Theorie der Geschlechtlichkeit“⁵³. Aus diesen wissenschaftlichen Resultaten resultiert das Interesse, den Mensch und sein Geschlecht zu beschreiben. Mit dem sexuell verstandenen Naturbegriff lässt sich auch die Tendenz nachvollziehen, warum die Wissenschaft an der Sexualisierung des Weiblichen interessiert war.

4. Literarische Frauengestalten des Fin de Siècle

Um 1900 kam es zu einer Grenzüberschreitung zwischen dem psychoanalytischen Denken und dem literarischen Diskurs.⁵⁴ Einige der zuvor genannten Wissenschaftler bedienten sich literarischer Vorlagen, um ihre wissenschaftlichen Thesen zu veranschaulichen. Catani nennt in ihrer Untersuchung Krafft-Ebing und Weininger, als Beispiele.

Diese Beweisführung der Wissenschaftler, die empirische Befunde durch das Anführen literarischer und damit fiktiver Frauenfiguren zu ersetzen sucht, dokumentiert den grundsätzlich imaginierten Charakter der in den vermeintlich bemühten Texten entworfenen Frauenbilder, die jenseits der tatsächlichen Realität von Frauen eine vollkommene neue weibliche Identität skizzieren.⁵⁵

Es findet eine Verschränkung des wissenschaftlichen, gesellschaftlichen und literarischen Diskurses in der Wahl der literarischen Frauenbilder statt. Gesellschaftliches Empören und die Faszination an der dargestellten Lust bedingen sich gegenseitig und kennzeichnen eine vorherrschende Doppelmoral in der Gesellschaft. In der Literatur wurden nun Frauen dargestellt, die auch in wissenschaftlichen Werken thematisiert wurden: Prostituierte, Dienstmädchen, Ehefrauen, Mütter und untreue, „morallose“ Frauen. Auch die bildende Kunst bedient

⁵¹ Taeger, Annemarie: Die Kunst Medusa zu töten. Zum Bild der Frau in der Literatur der Jahrhundertwende. Bielefeld: Aisthesis Verlag 1987. S. 104.

⁵² Catani 2005. S. 71.

⁵³ Catani 2005. S. 72.

⁵⁴ vgl. Catani 2005. S. 47.

⁵⁵ Catani 2005. S. 75.

sich dieser Frauenbilder. In Österreich arbeiten Edvard Munch, Otto Kokoschka, Egon Schiele und Gustav Klimt mit der ästhetischen Darstellung des weiblichen Körpers.

Die *femme fatale* und die *femme fragile* sind die beherrschenden Frauentypen im Fin de Siècle.⁵⁶ Sie werden mit Vorliebe in literarischen Werken dieser Zeit dargestellt.

4.1. Das dämonische Weib

Die Darstellung der Frau als dämonische, ungebändigte Natur, als Verführerin und männliche Verderberin findet sich seit jeher in der Mythologie, Glaubensgeschichte, Literatur und Kunst. In der Bibelgeschichte wird Eva als dämonisches Weib dargestellt, da sie der Menschheit das „Paradies auf Erden“ verwehrt, da sie vom „Baum der Erkenntnis“ gegessen hat (Genesis 3). Auch Judith wird als rächende Frau dargestellt, die dank ihrer Schönheit ins Feindesland eindringen kann und dessen Anführer Holofernes köpft (Judith 13). Auch die griechische Mythologie bedient sich an dem Bild, das Böse in der Gestalt der Frau: Helenas Schönheit ist verantwortlich für den Trojanischen Krieg oder die Amazone Penthesilea sind nur einige Beispiele.

Die literarische Dämonisierung der Frau lässt sich an unzähligen Texten festmachen, wobei mythologische und biblische Frauengestalten oft Vorlagen für zahlreiche Adaptionen bieten. Besonders um 1900 ist eine Tendenz zur Inszenierung der dämonischen Frau erkennbar, die erst durch die „[...] Symbiose von Schönheit und Grausamkeit entsteht“⁵⁷. Die literarische Auseinandersetzung mit Erotik impliziert eine gleichzeitige Dämonisierung.⁵⁸ Vor allem in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts erscheinen viele Werke. Diese thematisieren

[...] das Ausbrechen einer Frau aus der Institution „Ehe“ und die weibliche Sehnsucht nach einem sexuell reizvolleren Erlebnis. Dieses Bild der Frau, deren Lustgefühl nicht mehr mit gesellschaftlichen Konventionen zu vereinbaren ist, führt in den folgenden Jahren über die Darstellung der animalisch-sinnlichen Frau hinaus zu einer extremen Art der Inszenierung [...].⁵⁹

Die Dämonisierung der weiblichen Libido in den wissenschaftlichen Abhandlungen rund um die Jahrhundertwende und die ästhetische Hinwendung zum Bild der gefährlichen Frau bedingten sich gegenseitig. Es entstanden Frauenbilder wie die

⁵⁶ vgl. Stauffer, Isabelle: Weibliche Dandys, blickmächtige Femme fragile. Ironische Inszenierungen des Geschlechts im Fin de Siècle. Köln: Böhlau 2008. S. 78.

⁵⁷ Catani 2005. S. 88-89.

⁵⁸ vgl. Catani 2005. S. 89.

⁵⁹ Catani 2005. S. 89.

femme fatale, mit denen man versuchte das Tabu der weiblichen Sexualität zu sprengen und den Umgang der Frau mit ihrer Sexualität zu inszenieren. Die „aggressive Sexualität“ der Frau bedeutet nun eine Aufhebung der weiblichen Passivität und Unterwerfung, die ihr zuvor von Wissenschaftlern wie Weiniger zugeschrieben wurde, da sie nun in einer dominanten Rolle auftritt.⁶⁰

4.1.1. Die *femme fatale*

Die *femme fatale* ist eine Frau, die ihren männlichen Gegenspielern Verderben bringt. Carola Hilmes, die in ihrem „Standardwerk“ *Die femme fatale* (1990) die Hintergründe der Dämonisierung des Weiblichen auf den Grund geht, gibt eine „Minimaldefinition“⁶¹ der *femme fatale*:

[...] ist die *Femme fatale* eine meist junge Frau von auffälliger Sinnlichkeit, durch die ein zu ihr in Beziehung geratender Mann zu Schaden oder zu Tode kommt. Die Verführungskünste einer Frau, denen ein Mann zum Opfer fällt, stehen in den Geschichten der *Femme fatale* im Zentrum.⁶²

Minimaldefinition deswegen, weil die *femme fatale* in vielfältigen Erscheinungsformen in der Literatur auftritt, die keine Gemeinsamkeiten, außer die der Minimaldefinition, aufweisen.⁶³ Oft tritt die *femme fatale* in einer Funktion als „Racheengel“ auf und wird in vielen Fällen am Ende der Geschichte für ihre Taten ebenso mit dem Tod bestraft wie die Männer. Die *femme fatale* ist eine besonders reizvolle, sinnliche, weibliche Figur, die durch ihre Verführungskünste die Mission verfolgt, die Männer zu demütigen und zu vernichten. Somit ergeben sich unterschiedlichste Frauengestalten. Daher ist eine genaue, auf Vollständigkeit angelegte, Definition nicht möglich. Das Motiv der *femme fatale* existiert, seit dem es Literatur überhaupt gibt, und tritt in unterschiedlichen Ausformungen auf.

Im Laufe der literarischen Geschichte haben sich einige Werke, welche sich am Motiv der *femme fatale* bedienen, als Prototypen herausgebildet. So zum Beispiel Oscar Wildes *Salome*, welches im Fin de Siècle einen großen Einfluss auf die Literatur hatte. Der Rückgriff auf mythische und biblische Motive stellt ein weiteres Charakteristikum der Inszenierung der *femme fatale* dar. Frauengestalten wie Venus, Salome, Pandora, Delila und andere treten immer wieder in den literarischen Bearbeitungen auf. Es

⁶⁰ vgl. Catani 2005. S. 90.

⁶¹ Hilmes, Carola: *Die Femme fatale. Ein Weiblichkeitstypus der nachromantischen Literatur.* Stuttgart: Metzler 1990. S. 10

⁶² Hilmes 1990. S. 10.

⁶³ vgl. Hilmes 1990. S. 11.

werden stets zwei weitere exemplarische Werke für das Motiv der *femme fatale* genannt: Wedekinds *Lulu* und Zolas *Nana*.

Oscar Wild bedient sich bei seinem Einakter *Salome* (1891) an einer biblischen Vorlage⁶⁴, jedoch verändert er diese dahingehend, dass Salome nicht unter Einfluss der Mutter den Tod Jochanaans fordert, ihr Wunsch wird von ihrer zurückgewiesenen Liebe motiviert⁶⁵. Jochanaan weigert sich Salome zu küssen und weist ihre Blicke zurück. Salome ist es aber gewohnt, durch ihre Schönheit zu fesseln. Jochanaan, der sie zurückweist, kränkt ihr Selbstempfinden und lockt ihr Interesse. Die Tatsache, dass er sie nicht begehrt, unterscheidet ihn von allen anderen Männern und „[...] macht ihn einzigartig und dadurch ihr ebenbürtig.“⁶⁶ Die Zurückweisung veranlasst Salome zur Rache, sie tanzt für Herodes und fordert den Kopf des Jochanaans. Der Herrscher versucht ihr andere Geschenke schmackhaft zu machen, Salome bleibt aber stur und fordert die Enthauptung des Propheten. Jochanaan wird getötet und sein Kopf auf einem Silbertablett serviert. Salome kann nun dem toten Jochanaan den ersehnten Kuss geben. Die Tragödie endet mit dem Tod Salomes, der von Herodes in Auftrag gegeben wurde. Salome ist nicht im klassischen Sinn *femme fatale*, da der von ihr geliebte Mann nicht durch Verführung zum Tod kommt, dennoch wird sie zum Exempel dieses Frauentyps.

Frank Wedekinds Dramen *Erdgeist* (1895) und *Die Büchse der Pandora* (1902) wurden 1913 unter dem Titel *Lulu* zusammengefasst. Im Mittelpunkt der Erzählung steht Lulu, deren Aufstieg und Niedergang durch ihre hemmungslose Sexualität gleich mehreren Männern den Tod bringt. Lulu wird als Kind von Dr. Schön auf der Straße aufgelesen, erzogen und zu seiner Geliebten gemacht. Als sich dieser jedoch mit einer Dame aus der gehobenen Gesellschaft verloben möchte, verkuppelt er Lulu mit seinem Freund Dr. Groll. Dieser lässt Lulu von dem Maler Schwarz porträtieren. Schwarz erliegt Lulus Reizen und die beiden werden von Dr. Groll erwischt. Groll erleidet bei diesem Anblick einen Schlaganfall und stirbt. Lulu heiratet Schwarz, ist aber weiterhin Dr. Schöns Geliebte. Als Dr. Schön merkt, dass er immer noch nicht von Lulu lassen kann, informiert er Schwarz von der Treulosigkeit seiner Gattin. Dieser begeht Selbstmord.

⁶⁴ Im Matthäus- und Markusevangelium wird die Salomelegende beschrieben. Herodes Antipas heiratet in zweiter Ehe seine Schwägerin Herodias, nachdem er seinen Bruder getötet hat. Dies kritisierte Johannes der Täufer, worauf Herodias dessen Tod fordert. Der Tanz ihrer Tochter verführt Herodes, sodass er ihr jeden Wunsch erfüllen würde. Salome fordert, beraten durch ihre Mutter, den Kopf des Johannes. Herodes erfüllt ihr diesen Wunsch und enthauptet Johannes.

⁶⁵ vgl. Taeger 1987. S. 32.

⁶⁶ Taeger 1987. S. 33.

Dr. Schön und Lulu heiraten, sie betrügt ihn aber mit Freunden und Bediensteten, dies wird von ihm aufgedeckt und er zwingt sie zur Selbsttötung, jedoch tötet Lulu ihn, worauf sie ins Gefängnis kommt. Lulu wird von ihrer Geliebten aus dem Gefängnis befreit und geht nach Paris, wo sie einen Schriftsteller heiratet und ein Luxusleben führt. Sie wird von einigen ihrer ehemaligen Geliebten erpresst und flieht nach London, wo sie als Prostituierte arbeitet. Lulu findet ihren Tod durch einen Kunden, Jack the Ripper, der sie ermordet. Lulu ist ihren Attributen nach eine *femme fatale*, sie wird als sinnliche Frau beschrieben, der reihenweise die Männer verfallen. Der Kontakt zu Lulu hat fatale Folgen, da jeder Mann, zu dem sie in einer Beziehung steht, stirbt. Anders als Salome ist sich Lulu aber ihrer Wirkung bewusst. Die Tragödie spielt in der Gegenwart des Autors, der die moralisch verkommene Gesellschaft dieser Zeit zeigt.

In Zolas Roman *Nana* (1880) steht Nana im Mittelpunkt der Erzählung. Nana lebt mit ihrem Sohn, den sie mit sechzehn bekommen hat in Paris, in einem luxuriösen Appartement, das ihr einer ihrer Geliebten zur Verfügung stellt. Ihr sozialer Aufstieg beginnt, als sie die Rolle der Venus ohne geringste Talente in einem Theaterstück bekommt, da ihr Bewegungstalent die Männer verzückt. Nana geht Bekanntschaften mit einer Reihe von Männern ein, die ihr aber nicht die Aufnahme in die elitären Verhältnisse gewähren. Der Roman endet mit dem Tod Nanas, nachdem sie Unheil und Tod über die Männer gebracht hat. Nana, die offen mit ihrer Sexualität umgeht, stößt an die Regeln der scheinheiligen Gesellschaft. Zola übt mit der Figur Kritik an den Moralvorstellungen seiner Zeit, denn die Oberschicht ist genau so verdorben wie Nana selbst.

Das äußere Erscheinungsbild der *femme fatale* variiert, genauso wie die vielen Geschichten, dennoch lassen sich einige Gemeinsamkeiten aufweisen. Sie ist attraktiv, schön, sinnlich und unwiderstehlich, daraus resultiert ihre dämonische Kraft die Männer zu verführen. Meist wird sie mit vollem Haar dargestellt, das oft rot, beziehungsweise rot-blond, beschrieben wird, was wiederum eine gewisse Exotik ausstrahlt. Durch die rote Haarfarbe wird die *femme fatale* mit der Hexe in Verbindung gebracht, die wiederum nur wie eine Hexe mit Verfolgung und Vernichtung zu Fall gebracht werden kann. Ihre Haut wird meist blass bis weißlich beschrieben.

Ihr Charakter ist durch das abweichende Verhalten von traditionellen Geschlechterrollen geprägt. Sie benimmt sich wenig damenhaft, was ganz im Gegensatz zu ihrem Äußeren steht. Sie raucht, ihr Verhalten ist burschikos und ihre Kleidung ist maskulin. Sie wird als kalt und unempfindlich dargestellt und bringt Unheil über die Männer. Der Tod ihrer Geliebten lässt sie kalt, was ihre Bösartigkeit zum Vorschein bringt. Die *femme fatale* steht für die freie Sexualität und möchte sich in den

meisten Fällen nicht binden, sie hat ein distanziertes Verhältnis zu ihren Geliebten. Außerdem wird sie als herrschsüchtig, ehrgeizig, bedrohlich und todbringend dargestellt.⁶⁷

4.1.2. Die Dirne/Kurtisane

Die *femme fatale* steht meist am Rande der Gesellschaft, was ihre Andersartigkeit nochmals unterstreicht. Da sie nicht der traditionellen Frauenrolle entspricht, wird sie als Außenseiterin dargestellt. Durch die Randposition, welche die *femme fatale* in der Gesellschaft einnimmt, ist die Kurtisane/Dirne eine ideale Verkörperung dieser.

Die moralische Verurteilung der Prostituierten im Kontext der [...] sexualwissenschaftlichen Werke führt zu einer Gegenreaktion der Kunst, die in der Inszenierung zahlreicher Prostituiertenfiguren den Reiz am Verdorbenen und Tabuisierten deutlich erkennen lässt.⁶⁸

Das Motiv der *femme fatale* und das der Kurtisane/Dirne läuft oftmals parallel. So avanciert die Prostituierte zur Protagonistin, beispielsweise bei Zolas *Nana* und Wedekinds *Lulu* sowie bei Heinrich Manns *Professor Unrat*. Denn die Kurtisane verkörpert wie die *femme fatale* die freie Sexualität, die im Gegensatz zur Liebe zu Zeugungszwecken steht. Vor allem Arthur Schnitzler bedient sich dem Motiv der Dirne, da er in seinen Dramen Gesellschaftsbilder entwirft, die ohne Dirne nicht auskommen.

Letztlich offenbaren die literarischen Entwürfe der Jahrhundertwende, auch wenn sie nicht explizite Prostituiertenfiguren entwerfen, die generelle Tendenz, schlechtweg, das „Dirnenhafte“ in zahlreichen Frauenfiguren anzudeuten und damit die Grenzen zwischen Prostituierte und sexuell aktiver Frau gleichsam aufzulösen.⁶⁹

Die Prostituierte unterliegt, ebenso wie die *femme fatale*, der konsequenten Dämonisierung, jedoch wird der Dirne um ein kriminelles Moment bereichert.⁷⁰

Die wissenschaftliche Diskussion um 1900 beschäftigt sich sehr mit der Prostitution. Iwan Bloch, ein deutscher Arzt und Sexualwissenschaftler, beschrieb die Prostitution als „Zentralproblem“⁷¹ der sexuellen Frage. Anhand der Diskussion um die Prostitution kann man die Doppelbödigkeit der Moralvorstellungen erkennen. Einerseits wurde das Gewerbe verleugnet, andererseits die Dienste der Dirnen in Anspruch genommen. Das

⁶⁷ vgl. Hilmes 1990. S. 223ff.

⁶⁸ Catani 2005. S. 98.

⁶⁹ Catani 2005. S. 99.

⁷⁰ vgl. Catani 2005. S. 99.

⁷¹ Bloch, Iwan: Die Prostitution. Mit einem Namens-, Länder-, Orts- und Sachregister. Berlin: Marcus 1912. Band 1. S. XV.

Männlichkeitsbild der Jahrhundertwende „erlaubt“ dem bürgerlichen Mann, seine sexuellen Bedürfnisse und Phantasien bei Prostituierten auszuleben, denn das „ausleben“ der sexuellen Wünsche war innerhalb der gesellschaftlichen Norm der bürgerlichen Ehe unmöglich.⁷²

4.2. Die femme fragile

Die *femme fatale* gilt als der faszinierende Frauentypus im Fin de Siècle, während die *femme fragile* in der literaturwissenschaftlichen Forschung unbeachtet blieb. Ariane Thomalla⁷³ beschäftigte sich als Erste umfassend mit der Frauenfigur der *femme fragile*. Die *femme fragile* wird mit Zerbrechlichkeit, einer zierlichen Figur, schmalen Schultern und nobler Blässe charakterisiert. Sie ist eine kindlich-junge Frau, mit müden, todestraurigen Augen, die einen fast durchsichtigen Teint aufweist. Sie wird als schön und anmutig beschrieben, jedoch auch als kränklich und dass ihre Weiblichkeit noch nicht vollkommen entwickelt ist.

Die *femme fragile* kann als Komplementärphänomen zur Emanzipationsbewegung gelesen werden und ist Symbol für die allgemein herrschende Endzeitstimmung. Zu allen Zeiten hat es in der Literatur zarte Frauengestalten gegeben. Doch erst in der frühen Romantik entwickelte sich das Interesse, die Schönheit der Frau in Verbindung mit Krankheit, Zerbrechlichkeit und Tod zu inszenieren.⁷⁴

Einen weiteren Höhepunkt erreichte die Darstellung der fragilen Frauenfigur bei E.A. Poe und den englischen Präraffaeliten. Sie erkannten das „vollkommene Weib“⁷⁵ in schlanken, blassen, zarten Frauen mit wallenden Haaren, welche weiß gekleidet waren.⁷⁶ Maurice Maeterlinck hat mit seinem symbolischen Märchendrama *Princesse Maleine* (1889) zur Entwicklung der *femme fragile* bei den englischen Präraffaeliten beigetragen. Sein Märchendrama erfreute sich Beliebtheit und seine Nachahmer übernahmen nicht nur den Stil und die Technik dieses neuen Genres, sondern auch den neuen Frauentypus. Im Mittelpunkt der Darstellung der fragilen Frauengestalt steht ihre Zerbrechlichkeit. Die Literatur der Jahrhundertwende beschreibt ihr langes und schönes Sterben.

Die *femme fragile* wird über ihr äußeres Erscheinungsbild definiert, selten über „[...] einen Blick in ihr Inneres [...]“⁷⁷. Sie zeichnet sich nicht durch ihren Geist aus, sondern durch ihre Liebenswürdigkeit. Der blasse bis durchsichtige Teint der *femme fragile*, der

⁷² vgl. Pohle 1998. S. 86.

⁷³ Thomalla, Ariane: Die „femme fragile“. Ein literarischer Frauentypus der Jahrhundertwende. Düsseldorf: Bertelsmann 1972.

⁷⁴ vgl. Thomalla 1972. S. 18.

⁷⁵ vgl. Thomalla 1972. S. 19.

⁷⁶ vgl. Thomalla 1972. S. 19.

⁷⁷ Thomalla 1972. S. 25.

sich von weiß bis Transparenz-Tönen erstrecken kann, ist ein typisches Charakteristikum der Morbidität. Die durchscheinenden „blauen Äderchen“⁷⁸ und „Fieberflecken“⁷⁹ sind Symptome erhöhter Krankheit der *femme fragile*. Auch die kindliche Stimme verweist auf das fortschreitende Stadium ihrer Krankheit, „[...] die Stimme [...] ist ebenso zerbrechlich wie sie selbst“⁸⁰. Ihre Augen sind groß und unterstreichen ihre Schönheit. Ein weiteres Charakteristikum sind ihre Haare. Das wallende Haar steht im Gegensatz zum restlichen Auftreten der *femme fragile*. Die meist blonde Haarpracht unterstreicht die Engelhaftigkeit ihres blassen Gesichts. Die Kleidung verdeutlicht durch „[...] weiche, schmeichelnde Pelze, erlesene Stoffe, bauschige Ärmel, duftige Schleier und elegante Schnitte [...]“⁸¹ die körperliche Zerbrechlichkeit.

Die Krankheit war für das *Fin de Siècle* ein Zustand geistiger Verfeinerung, man verstand diesen als höhere und elegantere Form des Lebens⁸². Charakteristisch für die *femme fragile* ist, dass sie, obwohl sie sehr krank ist, unberührt von den körperlichen Seiten des Krankseins bleibt. In der Literatur wird den *femme fragiles* meist ein „brutal gesunder Partner“⁸³ an die Seite gestellt, um ihre Erkrankung zu kontrastieren. Das starke und brutale Auftreten der männlichen Partner spiegelt sich in deren Namen wieder, die als „bodenständige Tatenmenschen ausgewiesen werden“⁸⁴. Die Krankheit stellt eine Abgrenzung zum normalen Bürgertum dar, denn für die *Décadence* ist Krankheit und Armut unvereinbar. Passiv, kränklich und zurückhaltend verkörpert sie die zur „Heiligen“ stilisierte Frau.⁸⁵

Die *femme fragile* erreicht ihren Höhepunkt in der literarischen Stilisierung von Krankheit und Tod, im „schönen Sterben“. Die meisten erliegen der Schwindsucht, die es erlaubt, den „[...] elegante(n) und sentimentale(n) Hintergrund ihres Leidens [...]“⁸⁶ in Szene zu setzten.

Die *femme fragile* stammt meist aus altem und aristokratischem Geschlecht. Sie hat eine weiß schimmernde Haut und trägt meist weiße Kleidung. Die Farbe Weiß hat symbolische Aussagekraft. Weiß steht für Reinheit, Keuschheit, kindliche Unschuld und den Tod, aber auch für das spirituelle Leben. Weiters verbindet man die weiße Blume mit der *femme fragile*. Die Blume wird zur Metapher für den kindlichen,

⁷⁸ Thomalla 1972. S. 26.

⁷⁹ Thomalla 1972. S. 26.

⁸⁰ Thomalla 1972. S. 27.

⁸¹ Thomalla 1972. S. 28.

⁸² vgl. Thomalla 1972. S. 29.

⁸³ Thomalla 1972. S. 30.

⁸⁴ Catani 2005. S. 105.

⁸⁵ vgl. Catani 2005. S. 105.

⁸⁶ Thomalla 1972. S. 30.

jungfräulichen Körper. Die Schönheit der Blume ist vergleichbar mit der des Mädchens, genauso ist auch die gesamte Existenz der *femme fragile* mit der Blume gleichgesetzt. Das Erblühen der Blume verweist stets auf das Verblühen hin.

Das entscheidende Merkmal der *femme fragile* ist ihre Asexualität. Nicht nur die *femme fatale*, welche die Männer in erotische Hinsicht in ihren Bann zieht und dann ins Verderben stürzt, erfüllt erotische Traumvorstellungen, sondern auch die kränkliche, kindliche *femme fragile*. Hinter der kindlichen Passivität, Zartheit und Wehrlosigkeit der *femme fragile* verbergen sich „Wunschträume erotischer Phantasie“⁸⁷. Die ästhetische Asexualität ist symptomatisch für ein erotisches Verhalten als Pendant zur erotischen Laszivität und Grausamkeit, die rund um die Jahrhundertwende ihren Höhepunkt erreichte. Thomalla erklärt, dass sowohl *femme fatale*, als auch die *femme fragile* einen Versuch darstellen, mithilfe der Literatur die sexuelle Unruhe zu bewältigen. Die *femme fatale* stellte eine Flucht aus der Realität in eine „erotisch-entfesselte Phantasie“⁸⁸ dar, während die *femme fragile* eine Flucht ins Undeutliche, „in die Neurose“⁸⁹ darstellt. Die *femme fragile* fordert vom Mann Zurückhaltung, sie ist die ideale Partnerin für die platonische Liebe, die um die Jahrhundertwende hoch im Kurs stand.⁹⁰ Im Fin de Siècle wurde der Frau als Muse, als Inspiration der Künstler wieder mehr Aufmerksamkeit geschenkt. Die Musen treten dort auf, wo sexuelle Liebe tabu ist und abgewertet wird, um zu zeigen, dass das „Ewig-Weibliche“⁹¹ nur dann funktioniert, wenn es über der Sexualität stehe.

Pohle⁹² sieht die *femme fragile* nicht als Gegenstück der *femme fatale* an, sondern als Komponente derselben Dämonisierung von Weiblichkeit. Sie erkennt in allen morbiden Frauengestalten das Ergebnis eines Zähmungsversuches. Die kränkelnde Frau ist „unschädlich“ und kann sich auf die häusliche Sphäre konzentrieren, da ihre schwache körperliche Situation nicht mehr zulässt.⁹³ Pohle weist darauf hin, dass diese Todessymbolik als Fetischisierung des passiven weiblichen Körpers gelesen werden kann. Ebenso kann diese körperliche Passivität, als Symbol der Machtlosigkeit und Ohnmacht gelesen werden.

Stauffer erklärt in ihrem Werk *Weibliche Dandys, blickmächtige Femme fragile (2008)*,

⁸⁷ Thomalla 1972. S. 60.

⁸⁸ Thomalla 1972. S. 61.

⁸⁹ Thomalla 1972. S. 61.

⁹⁰ vgl. Thomalla 1972. S. 64.

⁹¹ Thomalla 1972. S. 65.

⁹² Pohle, Bettina: *Kunstwerk Frau. Inszenierungen von Weiblichkeit in der Moderne*. Frankfurt: Fischer 1998.

⁹³ vgl. Pohle 1998. S. 60.

dass die *femme fatale* und *femme fragile* mit einander verwandt sind und schließt sich hier Hilmes an. Stauffer sieht in beiden Frauenbildern zeittypische Varianten der idealen Geliebten aus der romantischen Tradition⁹⁴. Die körperliche Zartheit der *femme fragile* fungiert als Spiegel einer seelischen Subtilität, die wiederum in einen geheimnisvollen und inszenierten Krankheits- und Sterbevorgang mündet. Stauffer erkennt Eigenschaften der *femme fragile*, die sie zu sechs Elementen zusammenfügt: Zartheit, Blumen-Metaphorik, biologische Dekadenz, Anspielungen auf die bildende Kunst, Entsexualisierung und Nobilitierung.⁹⁵

4.3. Die Kind-Frau

Die Kind-Frau, auch *femme enfant* genannt, bezeichnet eine weibliche Person die sowohl Merkmale der Kindlichkeit, als auch Merkmale der geistigen und körperlichen Reife trägt und dadurch erotische Attraktivität gewinnt. Die Kind-Frau stellt keine einheitliche stereotype Inszenierung des Weiblichen dar, sondern ist auf eine Reihe verschiedener Frauentypen anwendbar. Die Wissenschaft ist sich bei der Genealogie der Kind-Frau uneinig. Was allen gemein ist, dass die *femme enfant* als ambivalentes Lustobjekt mit Wandlungsfähigkeit gilt.⁹⁶

Die *femme enfant* wird meist als „kleine Schwester“ der dominierenden Frauengestalten des Fin de Siècle angesehen⁹⁷, die unterschiedlich ausgedrückt werden.

Seit dem 18. Jahrhundert ist ein Wandel vom Ein-Geschlecht-Modell zur binären Geschlechterordnung feststellbar, zweitens wurde durch Thomas Lacquer geprägt und ihr bekanntester Vertreter war Jean-Jacques Rousseau.⁹⁸ Bei dem Zwei-Geschlecht-Modell werden „Mann“ und „Frau“ als grundsätzlich verschiedene Prinzipien gedacht. Rousseau stellt einen Katalog der körperlichen und moralischen Unterschiede zwischen Mann und Frau auf. Diese Eigenschaften bilden aber nicht immer Gegensatzpaare. Weiters erkennt man anhand dieses Katalogs, dass der Mann als „Standard“ und die Frau als „Abweichung“ verstanden wird. Vor allem Simone de Beauvoir kritisiert die Zuschreibung des Mannes als Subjekt und der Frau als Objekt in ihrem Buch *Das andere Geschlecht*. Mareike Börner stellt einleitend in ihrer Arbeit *Mädchenknospe – Spiegelkindlein* fest, dass das Kind innerhalb dieser

⁹⁴ vgl. Stauffer 2008. S. 80.

⁹⁵ vgl. Stauffer 2008. S. 80.

⁹⁶ vgl. Börner Mareike: *Mädchenknospe – Spiegelkindlein*. Die Kindfrau im Werk Theodor Storms. Würzburg: Königshausen & Neumann 2009. S. 26.

⁹⁷ vgl. Börner 2009. S. 17-18.

⁹⁸ vgl. Stauffer 2008. S. 67.

Geschlechterdichotomie eine „Vermittlerinanz“⁹⁹ einnimmt.

[...] das semantische Feld „Kind“ verweist als Determinans auf eben jene Undifferenziertheit zwischen den Geschlechtern, die Rousseau einst zu Charakteristikum der Kindheit erklärt hat [...]^{100,101}

Die Kindheit hat sich als eigene Lebensphase herausgebildet. Mit dem Wandel der Großfamilie zur bürgerlichen Kleinfamilie ging eine Umformung der Geschlechterrollen einher, die wiederum Veränderungen in der Familienstruktur bewirkten. Mit der Entdeckung des Kindes wurde auch die Erziehung entdeckt.¹⁰²

[...] und mit der Erziehung der Mädchen gewissermaßen ein neues Potential für Männerphantasien.¹⁰³

Als „Er-Zieher“ besitzt der Mann die Möglichkeit, das Kind nach seinen Vorstellungen zu formen. Die Kind-Frau, androgyn figuriert, wird durch die Schöpfung des Mannes zum „andersgeschlechtlichen Doppelgänger“¹⁰⁴ des Mannes. Durch die *femme enfant* wird die Geschlechterdifferenz aufgehoben.¹⁰⁵ In Anlehnung an die Mythologie wird der Name *Nymphchen* für die *femme enfant* fast synonym verwendet. Unter *Nymphe* findet man im Duden Fremdwörterbuch¹⁰⁶ folgenden Eintrag: Nympe (Braut, Jungfrau): 1. weibliche Naturgottheit des griechischen Volksglauben. 2. (zool.) Larve der Insekten, die bereits Anlagen zu Flügeln haben. 3. Nymphchen: junges und unschuldig-verführerisches Mädchen; Kindfrau (vgl. Lolita). Gemäß der zoologischen Bedeutung der Nympe wird die Kind-Frau als pubertierendes Mädchen verstanden, das sich am Übergang zum Erwachsenwerden befindet. In Anlehnung an den Verpuppungszustand des Insekts liegt der Reiz der Kind-Frau im Verborgenen, im Kokon.¹⁰⁷

Die *femme enfant* unterliegt im Verlauf des 19. Jahrhunderts einer Sexualisierung. Die jugendliche Leidenschaft und das kindliche Temperament werden nun sexuell verstanden.¹⁰⁸ Die *femme enfant* wird als ästhetische, asexuelle Muse gesehen. Pohle erklärt in ihrem Werk *Kunstwerk Frau* die Faszination der Kind-Frau folgendermaßen.

⁹⁹ Börner 2009. S. 18.

¹⁰⁰ Börner 2009. S. 18.

¹⁰¹ Rousseau erklärt in seinem Buch *Emil oder über die Erziehung*, dass Kinder beiden Geschlechts bis zum heiratsfähigen Alter keine Unterschiede aufweisen: „Die Mädchen sind Kinder, die Knaben sind Kinder; ein Name genügt für so ähnliche Wesen.“ (Rousseau, Jean-Jacques: *Emil oder über die Erziehung*)

¹⁰² vgl. Börner 2009. S. 35.

¹⁰³ Börner 2009. S. 35.

¹⁰⁴ Wetzel, Michael: *Mignon. Die Kindsbraut als Phantasma der Goethezeit*. München: Fink 1999. S. 91.

¹⁰⁵ vgl. Börner 2009. S. 35.

¹⁰⁶ Duden: *Das Fremdwörterbuch*. Mannheim: Dudenverlag 2007⁹. S. 715.

¹⁰⁷ vgl. Börner 2009. S. 38-39.

¹⁰⁸ vgl. Catani 2005. S. 102.

Gerade die Verknüpfung ihrer jugendlichen Unschuld mit dem was als noch ungezügelter Triebhaftigkeit ihrer (weiblichen) Natur verstanden wird, macht sie zum idealen Objekt stilisierter Begierde.¹⁰⁹

Weiters verweist Pohle auf Namen der kindlichen Frauengestalten, die infantilisiert sind. Effi, Lulu, Lola, Nana sind Ausdrücke eines sozialen Kontexts, der versucht, die Kindlichkeit der Kind-Frau zu bewahren, während der Mann in „Babysprache“¹¹⁰ seine dominante Position behauptet.¹¹¹ Durch die Alters- und Erfahrungshierarchie ist der Mann der Kind-Frau überlegen und braucht sich nicht vor der Begegnung mit ihr fürchten, anders als bei der aktiven, begehrenden *femme fatale*.

Thomalla erkennt in der Kind-Frau einen bestimmten Typus der *femme fragile*. Die Sehnsucht nach Keuschheit, Reinheit und Unschuld spiegelt sich im Motiv des Kindes wieder. Durch die tiefenpsychologischen Erkenntnisse der Jahrhundertwende wurde die Unschuld der jungen Mädchen infrage gestellt, somit wurde der „keineswegs rein keusche erotische Zwischenzustand“¹¹² junger Mädchen zum Thema literarischer und künstlerischer Werke. Thomalla sieht in der Verniedlichung der Frau, in der Stilisierung ihrer Krankheit, eine Folge der gesellschaftlichen Unsicherheit, die mit der Umwälzung der Normen zu tun hatte.

4.4. Das „süße Mädel“

Das „süße Mädel“ stellt eine Alternative zur dominanten *femme fatale* und einer schwindsüchtigen *femme fragile* dar, da es Lebensfreude und unbeschwerter Erotik zugleich verspricht. Die Inszenierung des süßen Mädels stellt einen „[...] vielversprechenden Gegenentwurf zu sexualwissenschaftlichen Pathologisierungsversuchen [...]“¹¹³ dar. Charakterisiert wird das süße Mädel durch ihre „naiv-kokette“¹¹⁴ Art, ihre dialektale Sprache, ihre kindliche Neugier, ihre unbeschwerter Art und ihre Natürlichkeit.¹¹⁵ Das süße Mädel ist eine sexuell zugängliche junge Frau niedrigen Standes aus der Vorstadt, deren Beziehung zu Männern aus gehobenem Stand geduldet wird. Diese Beziehungen sind ambivalent: Einerseits hat die junge Frau Zugang zu gesellschaftlich höher stehenden Kreisen, andererseits ist die Wahrscheinlichkeit einer Ehe zu einem dieser Männer sehr gering. Die Figur des süßen Mädels kann als Ablehnung des dekadenten Lebensgefühls

¹⁰⁹ Pohle 1998. S. 110.

¹¹⁰ Pohle 1998. S. 111.

¹¹¹ vgl. Pohle 1998. S. 111.

¹¹² Thomalla 1972. S. 71.

¹¹³ Catani 2005. S. 110.

¹¹⁴ Catani 2005. S. 110.

¹¹⁵ vgl. Catani 2005. S. 110.

verstanden werden im Gegensatz zur Inszenierung der femme fragile, welche dafür steht. Das süße Mädel steht für Unbeschwertheit, Lebensbejahung, Optimismus und Einfachheit. Der Dichter in Arthur Schnitzlers *Reigen* (1897) genießt die Einfachheit des süßen Mädchens, welche er zärtlich Dummheit nennt.

*DER DICHTER. Kein Wort hast du verstanden.
DAS SÜSSE MÄDEL. Geh, ich bin doch nicht so dumm.
DER DICHTER. Freilich, bist du so dumm. Aber gerade darum
hab ich dich lieb. Ah, das ist so schön, wenn ihr dumm seid. Ich
mein in der Art wie du.¹¹⁶*

Diese Textstelle stellt den Dichter bloß, da er das Mädchen, wegen ihr „Dummheit“ liebeswürdig findet, und lässt erkennen, dass das Mädchen die Situation besser unter Kontrolle hat als der Dichter.

Man kann jedoch nicht von einem einheitlichen Typus des süßen Mädels sprechen¹¹⁷, denn es handelt sich um die Darstellung eines Bedürfnisses der Männer und um einen Ausdruck einer Männerphantasie.

Vor allem Arthur Schnitzler bediente sich an der Figur des süßen Mädels in seinen Werken *Anatol*, *Liebelei* und *Reigen*. Charakteristisch für Schnitzlers süßes Mädchen ist, dass sie alle aus einfachen Verhältnissen der Wiener Vorstadt kommen und bei ihren Familien leben. Sie müssen mit Arbeit zum Lebensunterhalt der Familie beitragen. Das süße Mädel ist die ideale Geliebte, wie Janz erklärt:

Für den jungen Herren der Stadt, dem die Mätresse zu kostspielig oder auch zu langweilig ist, der durch eine Prostituierte seine Gesundheit gefährdet sieht, dem die Beziehung zur verheirateten Frau zu riskant ist, der aber seinerseits die standesmäßige junge Dame (noch) nicht heiraten kann oder will, empfiehlt sich das süße Mädel als Geliebte.¹¹⁸

„Süß“ ist das Mädchen, weil sie selbstlos Zärtlichkeiten und sexuelle Befriedigung gewährt, „[...] ohne dafür finanzielle oder gesellschaftliche Ansprüche geltend zu machen.“¹¹⁹ Für die Männer aus der Oberschicht ist die Beziehung zu einem süßen Mädel eher ein Zeitvertreib und keine Beziehung in der sie sich intellektuell austauschen wollen, da es den jungen Damen sowieso aufgrund ihrer Herkunft an höherer Bildung fehlt. Das süße Mädel weiß, ihre charakteristische Dummheit als

¹¹⁶ Schnitzer, Arthur: *Reigen*. Stuttgart: Reclam 2008. S. 74.

¹¹⁷ vgl. Janz, Rolf-Peter: Zum Sozialcharakter des „süßen Mädels“. In: Janz, Rolf-Peter; Laermann, Klaus: *Arthur Schnitzler. Zur Diagnose des Wiener Bürgertums im Fin de Siècle*. Stuttgart: Metzler 1977. S. 42.

¹¹⁸ Janz 1977. S. 44.

¹¹⁹ Janz 1977. S. 44.

Taktik einzusetzen.

*DER GATTE. Warst du schon mal in einem Chambre séparée?
DAS SÜSSE MÄDEL. Also, wenn ich die Wahrheit sagen soll:
ja.
DER GATTE. Siehst du, das g'fällt mir, daß du doch wenigstens
aufrichtig bist.
DAS SÜSSE MÄDEL. Aber nicht so – wie du dir's wieder
denkst. Mit einer Freundin und ihrem Bräutigam bin ich im
Chambre séparée gewesen, heuer im Fasching einmal.¹²⁰*

Wie geschickt das süße Mädel die Männer an der Nase herumführt, sieht man, wenn man den gleichen Dialog zwischen dem süßen Mädel und dem Dichter in der nächsten Szene noch einmal liest.

Das Angenehme, was die Herren an einer Beziehung mit den Mädchen schätzen, ist die Unkompliziertheit in der Liebesbeziehung, denn es ist eine Beziehung ohne emotionale Bindung, welche die vorprogrammierte Trennung leichter macht. Nach Beendigung der Liebesbeziehung kehrt das süße Mädel wieder dorthin zurück, wo es herkam und dort heiratet sie einen ihresgleichen.

Eine Variante des süßen Mädels ist die Inszenierung von Dienst- und Stubenmädchen.¹²¹ Das Bild der Dienst- und Stubenmädchen in der Literatur ist von Klischeevorstellungen geprägt, die dem Dienstmädchen eine sexuelle Identität verleihen, im Gegensatz zur „heiligen“ Ehefrau. Somit wird dem süßen Mädchen eine Nähe zur Prostitution gelegt.¹²²

4.5. Die legitime Weiblichkeit

Die femme fatale, femme fragile, die Dirne und das süße Mädel verweisen auf die Dämonisierung von Weiblichkeit. Jedoch sollte man auch nach der kulturellen Inszenierung der „legitimen Weiblichkeit“ fragen. Die Sexualwissenschaftler der Jahrhundertwende sahen die Ehe als Ideal und Ziel der Weiblichkeit an.

Nur als Ehefrau ist der Frau kurzzeitig eine mit moralischen Konventionen übereinstimmende sexuelle Identität gestattet, die ausschließlich Fortpflanzungszwecken unterstellt bleibt und zur eigentlichen Bestimmung jeder Frau führt: der Mutterrolle.¹²³

Sinn und Zweck der sexuellen Identität jeder Frau bleibt die Sehnsucht nach der Mutterrolle und nach Kindern, nicht aber nach dem tatsächlichen Geschlechtsakt mit

¹²⁰ Schnitzler. Reigen . S. 58.

¹²¹ vgl. Catani 2005. S. 112.

¹²² Catani 2005. S. 112.

¹²³ Catani 2005. S. 113.

dem Ehemann. Dies resultiert aus den zugeschriebenen Geschlechterrollen, da die Funktion der Frau nach zeitgenössischer Auffassung Ehefrau und Mutter bedeutete. Einen Unterschied in der Inszenierung der Ehefrau und Mutter im Vergleich zur *femme fatale* oder *femme fragile* stellt die Tatsache dar, dass eine spezifische Frauenrolle dargestellt wird, die sich erst in Bezug auf Andere (Ehemann oder Kinder) entwickeln kann. Die literarische Inszenierung dieser Frauengestalten wird erst dann interessant, wo sich die Frauen von ihren traditionellen Rollenbildern lösen.

4.5.1. Die Ehefrau

Erst in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts gewann die literarische Inszenierung der Ehefrau an Bedeutung und alle Frauenfiguren im Kontext der Ehefrau hatten eines gemeinsam: Sie waren unglücklich verheiratet und begingen Ehebruch. Zu nennen sind: Gustave Flauberts *Madame Bovary* (1856), Leo Tolstois *Anna Karenina* (1877/78) und Theodor Fontanes *Effi Briest* (1896). Die tabuisierte Sexualität einer treuen Ehefrau bot wenig Stoff zur literarischen Bearbeitung, weswegen die Literaten auf Ehefrauen zurückgriffen, die von ihren Rollenzuweisungen abwichen. Die Problematisierung der Ehe und die Ehefrau, welche an ihrer Rolle zu scheitern scheint, stellten ein neues Motiv um die Jahrhundertwende dar. Vor allem untreue Ehefrauen werden in den Werken dargestellt, so ist auch Wedekinds *Lulu* ihren Ehemännern nicht treu. Die Bearbeitung der Institution Ehe in der Literatur verweist auf die doppelte Wesensbestimmung der Frau, als „Hure“ (dämonisiert, triebgesteuerte Verführerin) und als „Heilige“ (Ehefrau und Mutter). In Fontanes Roman *Effi Briest* wird genau diese Widersprüchlichkeit angesprochen. Effie Briest, welche ihrer Bestimmung nach heiraten muss, enttäuscht die Moralvorstellungen. Sie entflieht der Langeweile ihrer bürgerlichen Ehe, durch Ehebruch, für den sie „naturgemäß“ anfällig ist.¹²⁴

4.5.2. Die Mutter

Die Mutter stellt ein zentrales Motiv der kulturwissenschaftlichen Untersuchung dar, welches literaturwissenschaftlich, sozialpsychologisch, historisch und psychoanalytisch behandelt wurde.¹²⁵ Die Mutter wurde sakralisiert, was mit den gesellschaftlichen Moralvorstellungen einherging. Die „heilige“ Mutter wird entsexualisiert, auf den privaten Wirkungskreis beschränkt und als Repräsentantin des gesellschaftlichen Erhalts angesehen. Die Mutter, in der alle Gefahren der weiblichen Identität gebannt werden, stellt eine legitime weibliche Existenzform dar. Die Sexualwissenschaftler der Jahrhundertwende sahen als legitime Form der Selbstverwirklichung der Frau die Mutterschaft und Ehefrauenrolle. Die Mutter stellt den positiven Gegenentwurf zur

¹²⁴ Pohle 1998. S. 90.

¹²⁵ vgl. Catani 2005. S. 119.

dämonisierten Weiblichkeit dar, dadurch werden ihr einige Eigenschaften abgesprochen, die sich negativ auf ihre Reinheit und „Heiligkeit“ auswirken könnten. Die Mutter wird nun als asexuelle, geistlose, passive Frau dargestellt, die ganz auf ihren Ehemann und auf ihre Kinder fokussiert ist. Mit diesen Eigenschaften wird sie zum bürgerlichen Wunschbild. Johannes Toth hat in seinem Buch *Gestalt und Rolle der Mutter*¹²⁶ festgestellt, dass es im 19. und 20. Jahrhundert kaum Romane gibt, in denen die Mutter im Mittelpunkt steht, anders aber auch keine in denen die Mutter gar nicht vorkommt.¹²⁷ Ähnlich wie bei den Ehefrauen lässt sich feststellen, dass die Mutter im literarischen Text erst an Bedeutung gewinnt, wenn sie mit ihren klassischen Rollenzuweisungen bricht.¹²⁸ Literarische Texte, welche vom zeitgenössischen Ideal der Mutter abkommen, implizieren gesellschaftskritische Momente, wenn sie zum Beispiel das Scheitern der Mutter und ihrer ganzen Familie zum Inhalt haben. Toth stellt in seiner umfangreichen Untersuchung der Mutterfiguren fest, dass die Mutterfigur „[...] durchweg(s) negativ [...]“¹²⁹ gezeichnet wird. Weiters weist er darauf hin, dass überall dort, wo die Mutter negativ gezeichnet wird und „[...] die Achtung vor dem Mütterlichen fehlt [...]“¹³⁰, es Folgen für die Familie, vor allem für die Söhne, gibt.¹³¹

Die Mutter erweist sich als naturbedingter Garant nicht nur des biologischen Fortbestandes einer Familie, sondern auch des letztmöglichen Zusammenhalts, sie bleibt Trägerin, Hüterin und Vermittlerin sittlicher Wertvorstellungen.¹³²

Versagt die Mutterfigur in ihren Aufgaben oder wird sie daran gehindert, erscheint sie passiv, melancholisch, kränklich, selbstbezogen, lebensmüde, flüchtet in eine Scheinwelt und überschätzt das Materielle.¹³³ Toth erkennt ein neues Mutterbild, welches sich von den Eigenschaften der idealisierten Mutter ablöst und Eigenschaften, wie Eitelkeit, Sensibilität und Kälte annimmt.¹³⁴

4.5.3. Mutter- und Ehefrauen

Die gesellschaftliche Idealisierung der Mutter- und Ehefrauenfigur und die

¹²⁶ Toth, Johannes: *Gestalt und Rolle der Mutter im Roman des ausgehenden 19. Und beginnenden 20. Jahrhunderts*. Frankfurt am Main: Peter Lang 1986.

¹²⁷ vgl. Toth 1986. S. 14.

¹²⁸ Catani 2005. S. 121.; Möhrmann, Reante: Einleitung. In: Möhrmann, Renate (Hg.): *Verklärt, verkitscht, vergessen. Die Mutter als ästhetische Figur*. Stuttgart; Weimar: Metzler 1996. S. 6.

¹²⁹ Toth 1986. S. 422.

¹³⁰ Toth 1986. S. 422.

¹³¹ vgl. Toth 1986. S. 422.

¹³² Toth 1986. S. 422.

¹³³ Toth 1986. S. 423.

¹³⁴ Toth 1986. S. 423-424.

Unmöglichkeit der individuellen Emanzipation werden an literarischen Texten verdeutlicht in denen beide Rollen, Mutter und Ehefrau, zusammenfallen. In Fontanes *Effi Briest* wird nicht nur das Scheitern einer Ehefrau dargestellt, sondern auch das Scheitern einer Mutter. Die untreue Effi Briest wird gesellschaftlich geächtet, da man ihr die Fähigkeiten als Mutter abspricht – sie wird im doppelten Sinne geächtet: als untreue Ehefrau und schlechte Mutter. In diesem Roman herrscht ein Wertesystem, das Liebe und Romantik ausgrenzt. Dies erkennt man bereits daran, dass Effis Mutter als junges Mädchen auf die Liebe zum Baron verzichten musste, da dieser noch nicht gesellschaftlich etabliert war. Jahre später verheiratet sie ihre Tochter mit dem Baron. Beiden Frauen ist es nicht gewährt ihren individuellen Wünschen nachzugehen, da sie sich an ein Rollenkorsett halten müssen. Da sich Effi Briest nicht an die vorgegeben Rollen hält, und versucht ihren individuellen Wünschen und Sehnsüchten nachzukommen, muss sie mit den Konsequenzen der herrschenden Moralvorstellungen leben: Da sie als Ehefrau und Mutter scheiterte, bleibt ihr keine gesellschaftliche Identität mehr.¹³⁵ Am Beispiel Fontanes Effi Briest lässt sich das Konfliktpotenzial erkennen, welches das bürgerliche Idealbild der Jahrhundertwende von Ehefrauen und Müttern mit sich bringt.

¹³⁵ vgl. Catani 2005. S. 123-124.

II. Frauengestalten bei Peter Altenberg

1. Werkanalyse

Das Werk Peter Altenbergs ist in dreizehn Büchern erschienen. Es handelt sich hauptsächlich um kurze Prosatexte, die zu Zyklen verbunden sind. Die Skizzen seines Frühwerks sind in den Bänden „*Wie ich es sehe*“ (1896), „*Ashantee*“ (1897) und „*Was der Tag mir zuträgt*“ (1901) festgehalten.¹³⁶ Anschließend folgte „*Pródrömös*“ (1905). Im Jahr 1908 erschien „*Märchen des Lebens*“ und „*Auswahl aus meinen Büchern*“. Weiters folgte „*Bilderbögen des kleinen Lebens*“ (1909), „*Neues Altes*“ (1912), „*Semmering*“ (1912-1913), „*Fechsung*“ (1914), „*Nachfechsung*“ (1916), „*Vita ipsa*“ (1918) und 1919 postum „*Mein Lebensabend*“.

Einige seiner Freunde und Schriftstellerkollegen gaben nach Altenbergs Tod Bücher mit dessen Skizzen heraus: Alfred Polgar gab 1925 den „*Nachlaß*“ heraus. Außerdem folgte 1930 eine „*Nachlese*“ von Marie Mauthner, 1947 eine „*Briefsammlung*“ herausgegeben von Franz Glück, „*Reporter der Seele*“ (1960) von Gunther Martin und 1961 folgte „*Das Glück der verlorenen Stunden*“ von Wolfgang Kraus.¹³⁷ Außerdem erschien 2009 „*Buch der Bücher von Peter Altenberg. Zusammengestellt von Karl Kraus*“ (Herausgegeben von Rainer Gerlach).¹³⁸

In den Büchern *Wie ich es sehe*, *Ashantee* und *Was der Tag mir zuträgt* thematisiert Altenberg Situationen aus dem bürgerlichen Milieu kritisch, aus dem er selbst stammt, sowie alltägliche Begebenheiten. Eine Wendung, welche die Gestaltungsweise und die Thematik betreffen, setzt mit *Pródrömös* ein. Hier stehen im Mittelpunkt Aufrufe und kurze Ratschläge, Betrachtungen und Aphorismen sowie häufig diätisch-hygienische Gedanken. Altenberg bedient sich dabei immer persönlichen Erlebnissen und Betrachtungen, die immer in Wien und dem Zeithintergrund verhaftet sind. Neben den in Buchform veröffentlichten Werken wurden seine Texte in Zeitungen und Zeitschriften publiziert. Altenberg veröffentlichte seinen ersten Text in der Zeitschrift *Liebelei*. Es folgten weitere Texte in *Die Gesellschaft*, *Freie Bühne/Neue Rundschau*, *Wiener Rundschau*, *Jung Deutschland/Stimmen der Gegenwart*, *Jugend*, *Simplizissimus*, *Die Zeit/Österreichische Rundschau*, *Die Fackel*, *März*, *Morgen*, die *Schaubühne*, der *Brenner*, *Wieland*, *Die Reihnlande/Deutsche Monatshefte*, der *Sturm*, das *Forum*, die

¹³⁶ vgl. Wagner, Peter: Peter Altenbergs Prosadichtung. Untersuchungen zur Thematik und Struktur des Frühwerks. Dissertation (masch.). Univ. Münster 1965. S. 6.

¹³⁷ Bei den Daten und Herausgeber der aufgezählten Werke stütze ich mich auf die Aussagen Wagners. (Wagner 1965, S. 265.)

¹³⁸ Diese Aufzählung der Werke Altenbergs ist nicht vollständig und soll nur einen Überblick über die wichtigsten Veröffentlichungen darstellen.

*Gegenwart, die Schaubühne/die Weltbühne, Pan und Vivos voco/Werkland.*¹³⁹

Von Beginn seiner Karriere an war Altenberg journalistisch tätig. Zunächst schreibt er als Burgtheaterkritiker für die *Wiener Extrapost* und ab 1906 bis zu seinem Tode als Varieté-Kritiker für die *Wiener Allgemeine Zeitung*.¹⁴⁰

Altenbergs Werk kann man grob in zwei Gruppen teilen. *Pródrömös* bildet eine Grenze zwischen den ersten drei Büchern, dem Frühwerk und den zahlreichen darauf erscheinenden Textsammlungen, dem Spätwerk. Das Frühwerk ist charakterisiert durch Skizzen, die auf Einfluss des Prosagedichtes basieren. Im Spätwerk bedient sich Altenberg feuilletonistisch gestalteter Texte und es treten Aphorismen in den Vordergrund.¹⁴¹

1.1. Themenkreise

Altenbergs Werk umfasst nur wenige Themenkreise, die sein zeittypisches Ideengut wiedergeben. Altenbergs Themen beziehen sich auf die Wiederentdeckung des romantischen Ideenguts zu Ende des 19. Jahrhunderts. Er orientierte sich am französischen Symbolismus und der Dekadenz. Vor allem aber, wie viele andere Vertreter der Dekadenzdichtung und des Symbolismus, an Huysmans Roman *À rebours* (1884). Mit diesem Roman brach Huysman endgültig mit dem realistischen Stil seiner frühen Werke und setzte der Dekadenz ein Denkmal. Aber auch an Maeterlinck und dem Wiederaufleben der „vie intérieure“, die eine idealistische Bindung zwischen allen Lebewesen darstellt, orientiert sich Altenberg. Beide Autoren, Huysman und Maeterlinck, beeinflussten Altenberg in seinen ideellen Grundgedanken und nicht in der Wahl der Gattung. Während beide die Großform bevorzugten, wählte Altenberg die Kleinform für sich. Er zeichnet die Aussage von Huysmans Roman nicht nach, dass ihm der Roman doch wichtig ist, erkennt man daran, dass er einen Textauszug, dessen, seiner Sammlung *Wie ich es sehe*, voranstellt. Aber auch mit dem gedanklichen Konzept des Romans hat sich Altenberg in seiner Skizze *De libertate*¹⁴² auseinandergesetzt. Nur Gedanken, die in eine positiv verstandene Zukunft führen, finden sich in seinen Skizzen wieder. Das heißt, die Verfalls- und Todesmetaphorik des

¹³⁹ vgl. Schlawe, Fritz: *Literarische Zeitschriften. 1885-1910*. Stuttgart: Metzler 1961. Band 1 und 2.

¹⁴⁰ vgl. Köwer, Irene: *Peter Altenberg als Autor der literarischen Kleinform. Untersuchungen zu einem Werk unter gattungstypologischem Aspekt*. Frankfurt: Peter Lang Verlag 1987. S. 36.

¹⁴¹ vgl. Köwer 1978. S. 37. Wagner 1965. S. 6.

¹⁴² erschienen in *Was der Tag mir zuträgt*.

Endzeitgefühls des Fin de Siècle findet keinen Eingang in dessen Werk.¹⁴³

Altenberg beschäftigt sich in seinen Texten mit der *Innerlichkeit*. Maeterlincks *Le Trésor des humbles* (dt. Der Schatz der Armen) ist die wichtigste theoretische Zusammenfassung des Seelenkults in der europäischen Literatur nach 1890.¹⁴⁴ Maeterlinck fasst in seinem Werk die Thematik einer Kunst der Innerlichkeit zusammen, die für Altenberg und die künstlerische Entwicklung zu dieser Zeit bedeutsam waren.

Die Thematik der Innerlichkeit führt die Autoren zu Zweifeln an der Angemessenheit der Sprache, um die Gefühle des Inneren auszudrücken. Vor allem bei den Schriftstellern des französischen Symbolismus ist dieser *Kult des Schweigens* nachweisbar. Altenbergs Schweigen ist nicht als Leugnung einer Kommunikation oder als Sprachskepsis zu verstehen, sondern als ein „Zeichen der Verinnerlichung“¹⁴⁵.

Die *männliche Idealfigur* für Altenberg ist der „revolutionäre“ Dichter, der zur positiven Identifikationsfigur wird. Die Aufgabe der Figur ist es, das Leben der Seele (wie profunde) mit seinem Verhalten und seinen Aussagen deutlicher und anschaulicher zu machen. Köwer charakterisiert Altenbergs Dichterideal als „Verkünder der Innerlichkeit, als Hüter der Frauen, Mädchen und Kinder, als Vermittler von Naturschönheit wie der Vollkommenheit unbeachteter, scheinbar nebensächlicher Dinge. Weiter auch als Kämpfer gegen die beengenden Konventionen einer stets unbeweglich und unnatürlich gezeichneten Gesellschaft.“¹⁴⁶ Negativ gezeichnet wird der nicht als Künstler gezeichnete Mann, der als Gegensatz zum Dichter fungiert und den bürgerlichen Lebensalltag darstellt.

Die *Natur* ist fähig gesellschaftsferne Schönheit zu vermitteln. Die Natur trägt, wie der Dichter die „Welten-Seele“¹⁴⁷ in sich, jedoch bedarf es, wie bei der Seele der Frau, eines verinnerlichten Mannes, der ihre „Schätze“ wahrzunehmen weiß und sie darauf aufmerksam zu machen. Die Natur erscheint als „lebendiger Ursprung menschlicher Beseeltheit“¹⁴⁸.

In den *hygienischen und diätischen Ratschlägen* findet die Verbindung von Psyche und Physis ihre wichtigste Ausprägung. Altenberg befasst sich mit Ernährung und Tageseinteilung, Gebrauchsgegenständen und Kleidung. Um 1900 beschäftigen sich auch noch andere Autoren mit diätischem Gedankengut, wie beispielsweise Ebner-Eschenbach und Hofmannsthal. Altenberg greift wieder auf die Schönheit zurück und

¹⁴³ vgl. Köwer 1978. S. 45.

¹⁴⁴ vgl. Wagner 1965. S. 21.

¹⁴⁵ Köwer 1987. S. 81.

¹⁴⁶ Köwer 1987. S. 46.

¹⁴⁷ Altenberg, Peter: *Wie ich es sehe* Berlin: Fischer 1896.

¹⁴⁸ Köwer 1987. S. 49.

verbindet sein diätisches Gedankengut damit.

Ästhetik ist Diätetik! Schön ist, was gesund ist!¹⁴⁹

Das Reformbewusstsein Altenbergs spiegelt den Rückzug in die Einfachheit des Lebens und verdeutlicht die Auseinandersetzung mit der Dekadenzproblematik sowie die Sehnsucht nach körperlicher Vollkommenheit.¹⁵⁰

Einen wichtigen Themenkreis bei Altenberg stellen die *Frau* und das *Kind* dar, diese werde ich in einem späteren Kapitel ausführlich behandeln.

Alle Themenstränge sind miteinander verbunden, indem Altenberg sie alle auf die männliche Idealfigur des Künstlers hin ausrichtet. „Gleichzeitig verweist er damit Frau, (weibliches) Kind und Natur in eine primär unselbstständige Haltung, bedürfen sie doch alle der Hilfeleistung des verinnerlichten Dichters, um sich selbst zu erkennen.“¹⁵¹ Alle Themenkreise, mit denen sich Altenberg beschäftigt, führen zur gleichen Aussage, zu dem Wunsch „[...] eines monistischen Allzusammenhangs, der Ausgangs- und Endpunkt im menschlichen Innenraum hat“¹⁵².

1.2. Literarische Gattung

Altenbergs Bekenntnis zur literarischen Kleinform steht ganz im Sinn seiner Einstellung, dass Dichtung die subjektive Vermittlung eines Lebensausschnittes sein soll. Er stellt in seinem Frühwerk Einzelskizzen neben Skizzen, die er zu Reihen zusammenfügt. In seinen ersten beiden Werken *Wie ich es sehe* und *Ashantee* dominieren die zyklisch verbundenen Texte. Ab *Was der Tag mir zuträgt* widmet sich Altenberg dem alleinstehenden, autonomen Kurztext. Der Autor wehrt sich gegen die Kategorisierung seiner Werke nach Gattungen. Für ihn ist die Form, die er wählt, unbedeutend. Denn Altenberg sieht eine kurze Aussage weitaus repräsentativer als eine mit zahlreichen Ausschmückungen. Er bezeichnet seine Werke als „Extrakte des Lebens“. In seiner Selbstbiographie schreibt Altenberg:

Denn sind meine kleinen Sachen Dichtungen?! Keineswegs. Es sind Extrakte! Extrakte des Lebens. Das Leben der Seele und des zufälligen Tages, in 2-3 Seiten eingedampft, vom Überflüssigen befreit, wie das Rind im Liebig-Tiegel!¹⁵³

Für seine Extrakttheorie und seinen Kult des Schweigens kommen nur kurze Texte

¹⁴⁹ Altenberg, Peter: *Pródrömös*. Berlin: Fischer 1905. S. 44.

¹⁵⁰ vgl. Köwer 1987. S. 50.

¹⁵¹ Köwer 1987. S. 52.

¹⁵² Köwer 1987. S. 43.

¹⁵³ Altenberg, Peter: *Was der Tag mir zuträgt*. Fünfundfünfzig neue Studien. Berlin: Fischer 1901. S. 2 (Selbstbiographie). online unter: <http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno-buch?bid=AC05672529> (24. 5. 2013)

infrage.

Was man „weise verschweigt“, ist künstlerischer, als was man „geschwätzig ausspricht“. Nicht?! Ja, ich liebe das „abgekürzte Verfahren“, den Telegrammstil der Seele!¹⁵⁴

Altenberg bedient sich vor allem der Gattung des *poème en prose* (dt. Prosagedicht). Erst im Spätwerk, als sein reformatorisches Anliegen stärker wird, wendet er sich dem Feuilleton zu. Dass er sich am Anfang seines Schaffens mit dem Prosagedicht auseinandersetzte, zeigt die Tatsache, dass er ab der zweiten Auflage seines ersten Buches *Wie ich es sehe*, ein Zitat von Huysemanns „À rebours“ vorangestellt hat. Vor allem die Kürze des Prosagedichtes entspricht der Extrakttheorie Altenbergs. Ab 1900, als der reformatorische Anspruch größer wurde, wendet sich Altenberg dem Feuilleton zu.

Prosagedicht und Feuilleton verbindet der Rahmen der Kleinform und das Gattungsmerkmal extremer Variabilität. Im Gegensatz zu Prosagedicht soll jedoch im Feuilleton [...] das Bild der Wirklichkeit klar ins Gesichtsfeld des Lesers treten.¹⁵⁵

Er bleibt somit auch im Spätwerk seiner Linie treu. Der Gattungswechsel hat mehrere Gründe und lässt sich als Reaktion auf die geistige Umwelt ansehen.¹⁵⁶

1.3. Altenbergs Skizzen

Wysocki meint in ihrer Altenberg-Biographie, dass die Extrakte Altenbergs Märchen sind, die „ganz in der Nähe: In Raum und Zeit des Alltags“¹⁵⁷ spielen. Auch Markwart beschreibt die Skizzen P. A.s als „Märchenbilder einer paradiesisch verzauberten Moderne“¹⁵⁸. Seine Geschichten stellen kein analytisches Material dar, sondern seine Poesie beschreibt den Blick für das „Andere“, er beschreibt das unsichtbare Leben seiner Zeitgenossen.¹⁵⁹ Seine Geschichten sind „Protokolle des Lebens“¹⁶⁰. Weiters stellt sie fest, dass die Bilder, welche Altenberg in seinen Skizzen beschreibt, eine wichtige Aufgabe haben, denn sie übernehmen die Aufgabe, welche der Sprache nicht

¹⁵⁴ Was der Tag mir zuträgt. S. 2. (Selbstbiographie). (Hervorhebung durch den Autor).

¹⁵⁵ Köwer 1987. S. 184.

¹⁵⁶ vgl. Köwer 1987. S. 176.

¹⁵⁷ Wysocki, Gisela von: Peter Altenberg. Bilder und Geschichten des befreiten Lebens. München, Wien: Hanser 1929. S. 8.

¹⁵⁸ Markwart, Thomas: Die theatralische Moderne. Peter Altenberg, Karl Krauss, Franz Blei und Robert Musil in Wien. Hamburg: Verlag Dr. Kovač 2004. S. 37.

¹⁵⁹ vgl. Wysocki: Peter Altenberg. S. 10.

¹⁶⁰ Wysocki: Peter Altenberg. S. 12.

mehr gelingt: die Darstellung einer Einheit (des Bildes).¹⁶¹ P. A. beschreibt in seinen Skizzen das alltägliche Leben. Die Beobachtungen, die er macht, die ohne bestimmten Plan zusammengefügt wurden, werden zu einem Gesamtbild, welche die Welt um 1900 zeigt.¹⁶² Schauplatz seiner Skizzen ist zumeist Wien, die Stadt, in der Altenberg lebt, mit ihren Plätzen, Straßen und Kaffeehäuser.

Egon Friedell schrieb in seinem Buch *Ecce poeta* über Altenberg, dass dessen Aufgabe nicht das Schreiben, sondern das Sehen war¹⁶³. Schon in seinem ersten Buch *Wie ich es sehe* steht das Sehen im Mittelpunkt. Die Sprechbetonung des Titels liegt auf „Sehen“¹⁶⁴, das heißt auf der bildhaften Konstruktion der alltäglichen Eindrücke. Altenbergs impressionistisches Schreiben ist eine Produktion von Bildern und kann als neue Technik des Sehens verstanden werden. Die Augen als „Sinnesorgan der Künstlerseele“ setzten sich ihre Bilder selbst zusammenhalten wie ein „Fotoapparat“ das Gesehen fest. Markwart hingegen weist darauf hin, dass die Skizzen Altenbergs als „poetischer Röntgenblick“¹⁶⁵ gesehen werden können, da die Welt in ihnen subjektiviert wird „ihr ahnungsvoll das Geheimnis belässt und in Imaginationen hinübergleitet, die träumerisch ein heiles Ich versprechen“¹⁶⁶.

Thomas Markwart bezeichnet Altenberg als „Narr“, der in seinen Skizzen aus der scheinbaren Ohnmacht der Alltäglichkeit eine Wirklichkeit extrahiert. Altenberg fühlt sich den Personen in seinen Texte deswegen so nahe, da er als Ausgestoßener ihnen zugehörig ist. Markwart fügt an, dass sich der „Narr“ in den Skizzen zum Helden verwandelt. Denn „die empfundene Mangelhaftigkeit seiner Existenz“¹⁶⁷ wurde „in ein verträumt ritterliches und imaginäres Dasein“¹⁶⁸ umgedichtet. Markwart meint, dass sich die Prosagedichte Altenbergs die Wirklichkeit erschleichen und eine Welt der Moderne erzeugen.¹⁶⁹

Die Anwesenheit des Dichters im Text ist laut Markwart eine altenbergische Individualität. Der Dichter ist das ideale Pendant zum Leser. Der Dichter steht nicht nur zwischen Leser und Text, sondern vermittelt zwischen den Protagonisten und der sie umgebenden Natur, ihren Wahrnehmungen und Gedanken. Er ist der „Lehrmeister“

¹⁶¹ vgl. Wysocki: Peter Altenberg. S. 20.

¹⁶² vgl. Wysocki: Peter Altenberg. S. 26.

¹⁶³ vgl. Friedell, Egon: *Ecce poeta*. Berlin: Fischer 1912. S. 134.

¹⁶⁴ vgl. Wysocki: Peter Altenberg. S. 29.

¹⁶⁵ Markwart: *Die theatralische Moderne*. S. 61.

¹⁶⁶ Markwart: *Die theatralische Moderne*. S. 61.

¹⁶⁷ Markwart: *Die theatralische Moderne*. S. 47-48.

¹⁶⁸ Markwart: *Die theatralische Moderne*. S. 48.

¹⁶⁹ vgl. Markwart: *Die theatralische Moderne*. S. 62.

ihres und des Lesern Ichs.¹⁷⁰

¹⁷⁰ vgl. Markwart: Die theatrale Moderne. S. 75.

2. Die Frau bei Peter Altenberg

Ich habe nie etwas anderes im Leben für wertvoll gehalten als die Frauenschönheit, die Damengrazie, dieses Süße, Kindliche! Und ich betrachte jedermann als einen schmähdlich um das Leben Betrogenen, der einer anderen Sache hienieden irgendeinen Wert beiläge!¹⁷¹

Dieses Bekenntnis schrieb Altenberg in seiner *Selbstbiographie*. Daraus lässt sich erahnen, welchen Stellenwert die Frau in Altenbergs Leben und Werk hatte. Weiters setzt er fort:

Opfere dem unerbittlichen Tage und der harten Stunde, aber wisse es und fühle es, daß deine heiligen und wahrhaften Augenblicke nur jene sind, da dein gerührtes und erstauntes Auge die schöne, sanfte Frau erblickt! Wisse es, Verführter des Lebens, daß du ein Tagelöhner, ein Kärner, ein Gefangener, ein Rekrut bist, ein Selbstbetrüger und Betrogener des Lebens und daß nur durch die »heilige schöne Frau« du ein Adeligler und ein Kaiserlicher werden könntest!¹⁷²

In seiner Selbstbiographie schreibt Altenberg auch, dass er sein Leben „[...] der unerhörten Begeisterung für Gottes Kunstwerk »Frauenleib« [...]“¹⁷³ gewidmet hat. Dies spiegelt sich darin wieder, dass die Frau das Hauptthema seines Frühwerkes darstellt. Auch in späteren Werken behandelt Altenberg das Leben der Frau, jedoch stehen dann Lebensrezepte und Richtlinien zur Lebensführung im Mittelpunkt seiner Texte.

Die Frauentypen, die in Altenbergs Werk auftreten, sind stark vom Stil der Zeit geprägt. Altenberg glaubte, dass er, besser als seine Zeitgenossen, das wahre Wesen hinter den Gesichtern der Menschen, insbesondere der Frau erkannte. Doch war seine Sichtweise von der philosophisch-literarischen Grundausrichtung seiner Epoche geprägt. Was bei anderen Schriftstellern seiner Zeit stets Nebensache blieb, wurde der Hauptteil seines Werkes: die *Frau*. Die Frauenfiguren die, wie bei P. A. immer wieder begegnen sind, die kleinen Mädchen, die armen Stuben- und Dienstmädchen, die raffinierte Dirne, die melancholische Ehefrau.

Warum sich Altenberg in seinem Werk so intensiv mit der Frau auseinandersetzt, darüber kann in der Sekundärliteratur nur spekuliert werden. Jedoch liest man öfters, dass sich Altenberg den Frauen deswegen so nah gefühlt hat, weil diese ebenso wie der Künstler ein eigenes Bild vom Leben haben. Der einzige Freiraum, welcher der

¹⁷¹ Was der Tag mir zuträgt. S. 6-7. (Selbstbiographie).

¹⁷² Was der Tag mir zuträgt. S. 7. (Selbstbiographie).

¹⁷³ Was der Tag mir zuträgt. S. 3. (Selbstbiographie).

Frau rund um die Jahrhundertwende gelassen wurde, war der Kulturelle, hier darf sie Kunst und Kultur genießen und sich ihre eigenen Gedanken machen. Vom wahren Leben wird sie ausgegrenzt und lebt zwangsläufig in einer eigenen Welt, wie auch der Dichter, der einerseits die Welt sieht, wie sie ist und andererseits eine Version verfolgt, wie sie sein sollte.

Dass der Dichter sich schon früh für Mädchen interessiert hat, wird in der Skizze *Erste Liebe* beschrieben. Als Zwölfjähriger verliebt sich Altenberg in die ebenfalls zwölfjährige Rosie. Eines Abends weinte der Dichter im Bett, und als die besorgte Mutter nach dem Grund fragte, antwortete Altenberg: „Rosie Mischischek hat mir beim Weggehen heute nicht die Hand gegeben!“¹⁷⁴ Hier zeigt sich, wie empfindlich und sensibel der Junge auf die, wahrscheinlich nicht beabsichtigte, Nichtbeachtung reagierte. An diesem Beispiel erkennt man sehr gut, dass sich Altenberg selbst sehr poetisch darstellt und eine Art der literarischen Selbstinszenierung in seinen Werken praktiziert. Dieses sensible Reagieren auf zu wenig Aufmerksamkeit wird sich in seinen späteren Lebensjahren noch oft zeigen. So endet die Skizze mit folgendem Satz:

So endete meine »erste, zarteste, rücksichtsvolle Liebe« in meinem zwölften Lebensjahre. Alle späteren waren ebenso! Nein, ärger, kränkender.¹⁷⁵

Von da an war der Dichter immer verliebt. Er fand immer eine Schönheit, für die er sich begeistern konnte und deren Vorzüge er überschwänglich pries.

Er vergötterte grundsätzlich jede Art weiblicher Schönheit. Seine Begeisterung für das Weib war immer in Teilung und Vervielfältigung begriffen, denn er hielt die Frau im allgemeinen für höherstehend als die Männer.¹⁷⁶

Rund um die Jahrhundertwende wurde eine ambivalente Haltung gegenüber der Frau eingenommen. Einerseits wurde sie sexualisiert, andererseits zu einer Kunstfigur stilisiert.

Altenberg stellt seine Frauengestalten oft in einer Spannung dar, deren einen Pol die „Innerlichkeit“ und „Ursprünglichkeit“, deren anderen das „Leben“ darstellt [...].¹⁷⁷

Bezeichnend für diese Ambivalenz ist seine Vorliebe für die Kindfrau und die Dirne, die beide in einem eigenen Kapitel genauer behandelt werden.

¹⁷⁴ Altenberg, Peter: Mein Lebensabend. Berlin: Fischer 1919. S. 7. (Erste Liebe). online unter: <http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno-buch?apm=0&aid=8&zoom=2> (24. 5. 2013).

¹⁷⁵ Mein Lebensabend. S. 7. (Erste Liebe). (Hervorhebung durch den Autor).

¹⁷⁶ Schaefer, Camillo: Peter Altenberg. Ein biographischer Essay. Wien: Freibord 1980². S. 50.

¹⁷⁷ Wagner 1965. S. 72.

Wagner erwähnt in seiner Dissertation, dass die Frauenfiguren von Maeterlinck Altenbergs Ideal gewesen sind.¹⁷⁸ Altenberg äußerte seine Bewunderung für Maeterlincks Frauen in seinem Brief an eine spanische Tänzerin, die er als „Maeterlincksche“ Frau anspricht und in Pródrömös, wo er die Vorzüge dieser Frauenfiguren lobt.

Der Lebensbegriff, den Altenberg verwendet, kann als Folie angesehen werden, von der sich alle anderen Phänomene abheben und ihre Kontur erhalten.¹⁷⁹ Wagner erklärt in seiner Dissertation diesen Lebensbegriff, wie folgt:

Dieser Begriff kann sich auf Persönliches und Einzelnes oder auf einen alles Individuelle übergreifenden Zusammenhang beziehen. Die Doppeldeutigkeit ist Ausdruck des Verlangens, traditionelle religiöse Werte und Inhalte zu ersetzen.¹⁸⁰

Der Lebensbegriff bei Altenberg zerfällt in eine negative und in eine positive Sphäre. Die positive wird als tiefes Leben, inneres Leben und Leben der Seele bezeichnet, die negative als „Leben“. Zum negativen Begriff des Lebens zählt Altenberg die Tradition, den Alltag und die Durchschnittlichkeit, aber auch die Sexualität und die Triebhaftigkeit.¹⁸¹ Da das Bürgertum Tradition hochhielt, ist hier wieder die Kritik Altenbergs zu erkennen. Die Kritik fällt auch auf, wenn man betrachtet, wie die Frau in Altenbergs Werk erscheint. Wagner hat in seiner Dissertation drei Grundformen der Frau im Werk Altenbergs charakterisiert. Sie erscheint erstens als positives Ideal, da sich die Frau über den Wert ihrer persönlichen Freiheit bewusst ist. Zweitens erscheint sie als negatives Ideal, dieses Frauenbild ist in der bürgerlichen Gesellschaft verhaftet. Das dritte Frauenbild ist das des „vorzeichenfreien keimhaften Geschöpfes“^{182,183} Dieses Frauenbild ist die Ausgangsbasis vieler Skizzen, in der die Beziehung der Frau zum Mann thematisiert wird. Anhand dieser Grundformen kann man erkennen, dass der Freiheitsbegriff eine wichtige Rolle für Altenberg spielt und als Gegensatz zum traditionsbewussten Bürgertum gesetzt wird. Die Dirne, die einen Gegentyp zur bürgerlichen Frau darstellt, ist durch das Merkmal der Freiheit charakterisiert. Da sie dem Mann das größtmögliche Maß an seelischer und sozialer Freiheit gewährt. Ebenso wie die Dirne verehrt Altenberg die Adelige wegen ihres Freiheitsbewusstseins und ihres Selbstgefühls. Wagner meint

¹⁷⁸ Wagner 1965. S. 70.

¹⁷⁹ vgl. Wagner 1965. S. 37.

¹⁸⁰ Wagner 1965. S. 37.

¹⁸¹ vgl. Wagner 1965. S. 43-45.

¹⁸² Wagner 1965. S. 69.

¹⁸³ vgl. Wagner 1965. S. 68-69.

[...] daß das Ethos der Freiheit gerade im Hinblick auf die Frau nur die notwendige Folge ihrer religiösen Hypostasierung zum „Kunstwerk“ und zum ätherischen Wesen der „Innerlichkeit“ ist. Erst die Freiheit ermöglicht das „Werden“ der Frau zum vollständigen „Prinzip der Romantik im Dasein“, wenn auch das Sterben zu „romantischer“ Verwirklichung in ihr als „Idealistin“ schon immer wirksam ist.¹⁸⁴

Mit dieser Erklärung wird die zeitweise Überbetonung des Prinzips der Freiheit bei Altenberg verständlich.

Allgemein kann man sagen, dass Altenbergs Frauen durch „[...] „Innerlichkeit“, Ferne vom alltäglichen Leben, Asexualität und Entmaterialisierung gekennzeichnet sind.“¹⁸⁵

Die Frau, die Altenberg in seinem Werk schildert, ist ein Ideal, zumindest in den meisten seiner Skizzen. Die zur Kunstfigur stilisierte Frau erscheint in ornamentaler Überfülle. Die innere Schönheit, welche im Fokus des Schönheitskultes bei Altenberg steht, ist vor allem durch Liebe und Güte charakterisiert. Je vollkommener eine Einzelseele in dieser Hinsicht wird, desto mehr repräsentiert sie die „Welten-Seele“, die wiederum die Innerlichkeit des Menschen widerspiegelt. Der Weg zur Selbstwerdung ist für Altenberg der Weg der inneren Schönheit. Innerlichkeit wird somit zum absoluten Wert und zur Forderung.

Im Frühwerk sind einige wenige typische Details der Frauengestalten konstant. Dazu zählt die Farbe des Gesichts. Meist wird die Gesichtsfarbe der Frauen und Mädchen als „rosig“ und „bleich“ beschrieben. Das Haar wird als „wellig“, meist rotbraun, blondbraun oder als blond beschrieben. Altenbergs „ideal Haar“ korrespondiert mit den Vorstellungen der Maler des Jugendstils. Die „schöne“ Hand und ihre Gestik sind als Ausdruck innerer und äußerer Schönheit zu verstehen. Der Gang und die Körperhaltung der Frauengestalten sind Reformvorstellung Altenbergs und sind Zeichen für die bewegliche Seele, die sich im „Werden“ befindet.¹⁸⁶

Kennzeichnend für Altenbergs Verehrung der Frauen ist die platonische Liebe. Er selbst glaubte, dass ein wirklicher Dichter nur platonisch lieben kann. Die platonische Liebe ist für Altenberg bestimmt von dem Wunsch und einem sehnsüchtigen Verlangen. Seine Liebesauffassung kann folgendermaßen beschrieben werden:

Lieb ich dich?!? Lieb ich dich nicht?!?
Ich sehne mich nach dir!
Beisammensein ist stumpfes, totes Glück!

¹⁸⁴ Wagner 1965. S. 79.

¹⁸⁵ Wagner 1965. S. 71.

¹⁸⁶ vgl. Wagner 1965. S. 168.

Lebendiges Glück allein nur ist mein Sehnen!¹⁸⁷

Die Frau als stumme „Schönheit“ gewinnt erst durch die Projektion und im Seelenzustand des Mannes Kontur.¹⁸⁸ Jedoch hat die Frau die Möglichkeit das „wie“ mitzubestimmen und den Mann somit erzieherisch umzustimmen. Die Frau hat eine Aufgabe, eine „Mission“¹⁸⁹:

Die Frau ist die unerbittliche Idealistin, gleichsam von Schicksal in die Welt gesetzt, um den Mann, diesen perfiden Pactirer mit dem Leben, zu zwingen, seine eigenen Entwicklungsmöglichkeiten zu erreichen!¹⁹⁰

Die Frau ist wie die Natur und das Kind stumm, jedoch hat sie die Aufgabe, durch lautlose Zeichen, die Seele des Mannes auf den richtigen Weg zu leiten. Die Naturnähe der Frau wird aber gegen sie interpretiert, indem sie als unerforschlich und unerklärlich bezeichnet wird.

Altenberg fällt nicht immer ein positives Urteil über die Frauen. In vielen Skizzen stellt Altenberg die Frauen berechnend und materialistisch interessiert dar. So zum Beispiel in der Skizze *Die Brosche*. Hier lässt eine Frau nachforschen, was die Brosche gekostet hat, welche sie von „ihm“ geschenkt bekommen hat. Als sie erfahren hat, dass die Brosche 15 Lire gekostet hat, wollte sie herausfinden, wie viel der Erzähler bereit gewesen wäre zu zahlen.

„Hätten Sie es auch noch für mich gekauft, wenn es 25 gekostet hätte?!“¹⁹¹

Als der Erzähler diese Frage mit „Auch“ beantwortet, ist sie nicht zufrieden, sondern möchte wissen, ob er auch 40 Lire gezahlt hätte. Die Skizze endet folgendermaßen.

„Und bei 40?!“
„Nicht!“
„Weshalb?!“
„Weil es meine Verhältnisse überstiegen hätte!“
„Aber da fängt gerade die echt Liebe erst an!“
„Bei mir nicht! Bei mir hört sie da auf!“¹⁹²

In der Skizze *Erlebnis* erscheint die Frau als berechnend. Hans Schließmann und „ich“ waren im Hietzinger Parkhotel bei einem Konzert und verpassten die letzte „Tramway“. Sie trafen zwei Mädchen.

¹⁸⁷ Wie ich es sehe. S.

¹⁸⁸ vgl. Wagner 1965. S. 69.

¹⁸⁹ vgl. Wagner 1965. S. 70.

¹⁹⁰ Was der Tag mir zuträgt. S. 2. (Selbstbiographie).

¹⁹¹ PA Buch 1977. S. 266 (Die Brosche).

¹⁹² PA Buch 1977. S. 267. (Die Brosche).

„Peter, Jessas, Peter, was machst denn du da in Hietzing?!“ – „ich habe die letzte Tramway versäumt“, erwiderte ich geschäftsmäßig und ohne Begeisterung der Freude des Wiedersehens mit den herrlichen urwüchsigen Kindern. – „Tu dir nix an, Peter, wir nehmen dich mit in unsere'm Wagen, wir fahren eh nach Wien, ah, so ein glücklicher Zufall - - -.“¹⁹³

So stiegen beider Männer in den „eleganten Gummiradler“, die beiden Mädchen fragten nach einer Weile „Peter, was wirst also dem Fiaker bezahlen?“. „Nichts. Ich bin eingeladen worden.“ erwiderte er. Nach einer kleinen Diskussion gab der Erzähler nach und fragte: „Also, bitte, wieviel habe ich zu bezahlen?!?“. Die Mädchen antworteten ihm, dass er „zehn Kronen“ zu bezahlen hätte. Der Erzähler hat sich damit abgefunden und dachte, dass nun alles geklärt sei, doch da erwiderten sie:

„No, und mir san gar net auf der Welt?!“ – „Unsere Gesellschaft ist gar nix wert, mir san nur die Zuweg zum Fleisch, da schau der eahm an - - -“. ¹⁹⁴

Hier sind die beiden Damen sehr berechnend und wissen ganz genau, dass ihnen der Mann auch noch Geld zukommen lassen wird. In der Skizze wird dann weiter beschrieben, dass der Erzähler jedem der Mädchen noch eine Krone gab.

In der Skizze *Hunde* findet Altenberg harte Worte für die Eitelkeit der Frauen.

Ich hasse die Frauen nicht nur wegen der falschen Krawatten, die sie anhaben, wegen der falschen Schirmgriffe, der falschen Hüte, der falschen Manschettenknöpfe und so weiter – ich hasse sie in neuerer Zeit wegen der „Pflanzenhunde“, die sie sich mit treuem Gelde zulegen, um eine Art verlogener Tierromantik mit ihnen aufzuführen,¹⁹⁵

Welche Eigenschaften die meisten Frauen laut Altenberg besitzen, erfahren wir in der Skizze *Paula*. Hier schreibt er der Frau folgende Eigenschaften zu:

Katzenhaftigkeit, Koketterie, süße Borniertheit, stupider Eigensinn, Boshaftigkeit, grundlose Launenhaftigkeit, Angst, sie an andere zu verlieren, herzige Eitelkeit, Putzsucht, Genäschigkeit, falsche Geilheit [...].¹⁹⁶

In dieser Skizze nennt er die Eigenschaften „Gewürze“ und „Gewürzchen“ und fährt fort:

¹⁹³ Altenberg, Peter: Bilderbögen des kleinen Lebens. Berlin-Westend: Erich Reiss Verlag 1909. S.120. (Erlebnis).

¹⁹⁴ Bilderbögen des kleinen Lebens. S. 121. (Erlebnis).

¹⁹⁵ Altenberg, Peter: Neues Altes. Berlin: Fischer 1911. S. 43. (Hunde). online unter: <http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno-buch?bid=AC03444949> (24. 5. 2013).

¹⁹⁶ Mein Lebensabend. S. 100. (Paula). (Hervorhebung durch den Autor).

Ich für meinen Teil bin zu sehr hygienisch-diätisch veranlagt, um mich nicht für anständige reinliche bekömmliche Kost ohne Gewürz sogleich zu entscheiden!¹⁹⁷

In dieser Skizze kann man sehr gut erkennen, dass Altenberg diese Eigenschaften der Frau ablehnt und ihm der Umgang mit solchen Frauen zu wider ist.

In der Skizze *Autonomie* schreibt Altenberg, dass viele Frauen eine liebevolle Behandlung nicht vertragen würden. Seine Begründung dafür ist nämlich, dass sich viele Frauen ihrem „Unwert“ bewusst sind und über die Schwärmereien „empört“ sind, er formuliert dies so:

Es gibt viele Frauen, die es nicht vertragen, wenn man sie liebevoll und schwärmerisch behandelt. Sie haben recht. Wahrscheinlich halten sie den für einen ausgemachten Idioten, der solches tut. Sie kennen nämlich ihren Unwert und sind naturgemäß empört darüber, daß jemand sie für wertvoll hält.¹⁹⁸

Altenberg stellt in seinem Frühwerk mit Vorliebe das Leben von Frauen und dessen gesellschaftlichen Zwängen dar. Dies galt aber nur für jene, die einigermaßen jung aussahen.

Wie wäre es, meine Damen, die einst, einst so vor 25 Jahren noch, durch Schönheit, Lieblichkeit, Gazellenhaftigkeit, heilige Spenderinnen von Lebensglück waren, und damals ihren Platz in der Welt lieblich ausfüllten, an diesem „Helden des Lebens“ ein kleines Beispiel sich zu nehmen?!¹⁹⁹

Alte Frauen existierten für Altenberg nicht. In der Skizze *Wichtige unwichtige Ereignisse* sagt der Ich-Erzähler (= P. A.) zu einem anderen Mann: „[...] vielleicht ist Ihre junge Frau krank (für alte habe ich leider kein Mitgefühl) [...]“²⁰⁰. Hässlichkeit war für Altenberg Sünde und Schönheit gleich Tugend. In einem *Splitter* äußerte sich Altenberg wie folgt dazu:

Krummrückigen ist der gerade Geist versagt! Plattfüßigen der Schwebeschritt! Dyspeptikern das Leicht- und Schnellverdauen! Hängende Brüste - - - traurige Seelen! Kinderbrüste - - - reine lachende Seelen! Dein körperliches Sein allein bestimmt

¹⁹⁷ Mein Lebensabend. S. 100. (Paula). (Hervorhebung durch den Autor).

¹⁹⁸ Altenberg, Peter: Fechsung. Berlin: Fischer 1915². S. 49. (Automne). (Hervorhebung durch den Autor).

¹⁹⁹ Mein Lebensabend. S. 76. (Der Selbstmord des Buchhändlers Brand). (Hervorhebung durch den Autor).

²⁰⁰ Vita ipsa. S. 20. (Wichtige unwichtige Ereignisse).

dich!²⁰¹

Hier wird aus dem Sinn für Ästhetik intoleranter Schönheitsfanatismus.

Neben alten und hässlichen Frauen sucht man bei Altenberg auch vergeblich all die Typen, mit denen er nicht in seinem unmittelbaren gesellschaftlichen Umfeld in Berührung kam. Altenberg der in der Wiener Bourgeoisie aufgewachsen ist und im Großbürgertum verkehrte, behandelte in seinen Werken keine Bäuerin, keine Arbeiterin und keine Proletarierfamilien. Wie viele seiner Zeitgenossen die in der Großstadt aufgewachsen sind, fuhr Altenberg hin und wieder auf Land, meist für Kuraufenthalte, wo er wiederum mit den sogenannten besseren Kreisen verkehrte.

Als sozial benachteiligte Schichten trifft man nur Dienst- und Stubenmädchen in seinen Werken an. Dies hängt damit zusammen, dass Altenberg die meiste Zeit seines Lebens in Hotels verbrachte. Die Situation der arbeitenden Bevölkerungsschicht romantisierte Altenberg meist naiv-idealistisch.²⁰² Weiters weist Schaefer darauf hin, dass der Wiener Literat die soziale Frage bagatellierte, wenn er Arbeiter als sorglos einschätzte.²⁰³ „Die Motive ihres Erwerbs werden ihm ebenso wenig deutlich, wie die soziale Frage und Unsicherheit ihrer gesamten Stellung.“²⁰⁴

Andrew Barker und Leo A. Lensing weisen in ihrem Buch *Peter Altenberg: Rezepte die Welt zu sehen* darauf hin, dass er den bürgerlichen Mann des Fin de Siècle verachtete und dass er in seinem Frühwerk vor allem das emotionale und gesellschaftliche Los der Frau analysierte. Denn für P. A. wird die Frau als Hab und Gut eines materialistischen Zeitalters bezeichnet.²⁰⁵ Weiters weisen sie darauf hin, dass die Anbetung P. A. des „Gottes Kunstwerk ‚Frauenleib‘“ problematisch ist, da die vorgesehene Rolle der Frau laut Altenberg darin besteht, dem Mann zur Vollkommenheit zu verhelfen. Dies beinhaltet, dass der Literat die Frau nicht ihrerwillen verehrt, sondern weil sie als Schlüsselfunktion in seinem „evolutionären Gesellschaftskonzept“²⁰⁶ dient. Da Altenberg den bürgerlichen Mann verachtet ist sein Ziel diesen durch einen „neuen Mann“ zu ersetzen.

²⁰¹ Altenberg, Peter: Nachfestsung. Berlin: Fischer 1916. S. 135. (Splitter). online unter: <http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno-buch?apm=0&aid=6&zoom=2> (24. 5. 2013).

²⁰² vgl. Schaefer: Peter Altenberg. S. 156.

²⁰³ vgl. Schaefer: Peter Altenberg. S. 156.

²⁰⁴ Schaefer: Peter Altenberg. S. 156.

²⁰⁵ vgl. Barker, Andrew; Lensing, Leo A.: Peter Altenberg: Rezepte die Welt zu sehen. Kritische Essays, Briefe an Karl Kraus, Dokumente zur Rezeption, Titelregister der Bücher. Wien: Braumüller 1995. S. 26.

²⁰⁶ Barker, Lensing: Rezepte die Welt zu sehen. S. 27.

Eine anständige Frau hat es täglich, stündlich zu wissen, wodurch, womit sie einem „im tragischen-schwierigen“ Dasein stehenden Mann helfen kann! Helfen könnte eventuell! Das sei ihre einzige „weibliche Ehre“! [...] Eine Frau hat die heilige Mission, dem schwer ringenden Mann im „Labyrinth dieses Lebens“ zu helfen, zu dienen!²⁰⁷

Der „neue Mann“, der Altenbergs Ideal darstellt,²⁰⁸ wird in *Wie ich es sehe* als Revolutionär oder als Grieche bezeichnet, der durch die Frau sein Potential erreicht. Die Rolle der Frau ist dabei eine stumpfsinnige, sie hat den Mann durch ihre körperlichen Reize zu begeistern.²⁰⁹ Hier lässt sich eine weitere Widersprüchlichkeit in Altenbergs Werk feststellen, denn einerseits verurteilt Altenberg die sexuelle und soziale Ausbeutung der Frau durch den Mann und andererseits „will er sie aber weiter ausbeuten, nur eben auf einem „erhabenern“ Niveau“²¹⁰. Rößner weist zurecht in seiner Untersuchung *Der Autor als Literatur* darauf hin, dass wenn P. A. die Rolle der Frau darin sieht, dem Mann zur Vollkommenheit zu verhelfen, degradiert er die Frau „zu rein passiven Funktionswesen ohne eigenen Willen und ohne Recht auf eigenständige Emanzipation“^{211.212}.

2.1. Verehrung der Kindfrau

Der Grund der Verehrung der Kindfrau, beziehungsweise der Halbwüchsigen oder der „Kind-Jungfrau“ ist bei Altenberg in seiner Betonung des Werdens als positiver Wert zu sehen. Beeinflusst wurde dieser bei dieser Wertschätzung des Werdens von Nietzsche und dessen Gegensatzpaar von Sein und Werden.²¹³ Laut ihm sind in den ganz jungen Mädchen noch so viele Möglichkeiten, die sich erst entwickeln werden. Wagner erklärt sich diese Wertschätzung in der kindhaften Ursprünglichkeit und den Entwicklungsmöglichkeiten, die im noch Unfertigen liegen.²¹⁴

Der zweite Grund der Verehrung der kleinen Mädchen liegt in Altenbergs Betonung der Innerlichkeit. Da Altenberg die Innerlichkeit mit Asexualität verbindet, stellt er die nicht voll ausgereiften Körper der Halbwüchsigen dem Typ des „üppigen Weibes“ gegenüber.²¹⁵ Altenberg sieht in dem Körperideal der Halbwüchsigen das vollkommene Spiegelbild ursprünglicher Innerlichkeit, welche noch über oder außerhalb des Lebens

²⁰⁷ Vita ipsa. S. 26-27. (De femina). (Hervorhebung durch den Autor).

²⁰⁸ vgl. Markwart: Die theatralische Moderne. S. 50.

²⁰⁹ vgl. Barker, Lensing: Rezepte die Welt zu sehen. S. 27-28.

²¹⁰ Barker, Lensing: Rezepte die Welt zu sehen. S. 28.

²¹¹ Rößner, Christian: Der Autor als Literatur. Peter Altenberg in Texten der „klassischen Moderne“. Frankfurt: Peter Lang 2006. S. 68.

²¹² vgl. Rößner. Der Autor als Literatur. S. 68.

²¹³ vgl. Wagner 1965. S. 44.

²¹⁴ vgl. Wagner 1965. S. 69.

²¹⁵ vgl. Wagner 1965. S. 71.

steht. Für Altenberg entspricht der grazile Körperbau der jungen Mädchen der vielgepriesenen Beweglichkeit des Werdens. Aber auch die Asexualität, welche die Kindfrau ausmacht, fördert dieses Ideal.

Künstler, Dichter, ahnet ihr noch nicht, daß das »werdende Weib« euch näher stehe als das »gewordene«?!

Welche »niedere Form« zweckdienlicher Notwendigkeiten repräsentiert denn dieser dem Manne entgegen ächzende Leib?!

In welcher Freiheit hingegen, losgelöst vom Zwecke, ganz in Grazie und Zartheit schwebend, steht das Kind-Weib vor dir, Künstler?! Die traurigen Schwierigkeiten endgültigen Ereignisses sind noch in weite Ferne gerückt und nah gerückt in Gottes Plan, der Seele eine unbeschwerliche Hülle zu geben.

Diese Form prävalierender Göttlichkeiten in dem dem Fortpflanzungs-Geschäfte später so schnöde gewidmeten Kunstwerk »Frauenleib«, hat der Zeichner Fidus zu seinem Hauptthema gemacht.

Und die Jünglinge, welche diesen Kindlichen sich nahen, tragen daher auf ihrem Antlitze jenen Ausdruck, welcher mehr dem eines Beatrice-erfüllten Dante als dem eines besitzwahnsinnigen Fauns entsprechen!

... Die Welt der »Fertigen« ist nützlich!!

Die Welt der Unfertigen ist jedoch schön!!²¹⁶

In Altenbergs 1896 erschienen ersten Werk *Wie ich es sehe* ist die zentrale Figur fast jeder Geschichte ein Mädchen im Alter zwischen vier und sechzehn Jahren.

Vormittags fuhr er immer in einem kleinen Canoe am See, mit seinen drei braunlockigen Töchtern: 4 Jahre, 5 Jahre, 6 Jahre - - -; Evelyn, Mildred and Dorothy - - -.²¹⁷

Einige Zeilen weiter unten in dieser Skizze werden die Kinder vom Dichter als „junge Damen“ bezeichnet. Alle kindlichen weiblichen Figuren begegnen einem älteren, sie anbetenden Mann, welcher in Form eines „Dichters“, eines „jungen Mannes“, dem „Sohn“ oder des „Ichs“ auftreten.

Der junge Dichter blickte in den schwarzen Himmel und in die Million weisser Sterne!²¹⁸

²¹⁶ Prödrömös. S. 36. (Hervorhebung durch den Autor).

²¹⁷ Wie ich es sehe. S. 19. (No age).

²¹⁸ Wie ich es sehe. S.35. (Fleiss).

Der junge Mann, das junge Mädchen steigen aus - - -.²¹⁹

Sie blickte mich an mit den grossen Triumphblick der Jugend - -
- perfectio Divae Victricis - - -: »Wer Su auch seist. Einer unter
Tausenden, ich sage Dir, das Leben liegt vor mur, das Leben - -
-! Weisst du das?!«. Ich wusste es. »Ah«, dachte ich, »ein Graf
wird Dich verführen - - - es kann aber auch ein Fürst sein!«²²⁰

Viele von Altenbergs Kurzgeschichten und Skizzen sind deskriptiv und haben keine Handlung und/oder Pointe. Liest man einige Skizzen aus *Wie ich es sehe*, fällt einem sofort die Stereotypenhaftigkeit der beschriebenen Mädchen auf, welche sich durch das gesamte Werk zieht. Dem Leser ist es kaum möglich, die einzelnen Figuren von einander zu unterscheiden.

Sie nahm seine Hand in ihre kleinen Hände und hielt sie fest. Manchesmal drückte sie sie sanft an ihre Brust. Und doch war sie (Margueritta) erst elf Jahre alt. [...] Rositta war neune Jahre alt, zart und bleich.²²¹

An der Kassa sass ein ganz junges Mädchen, mit hellblonden seidenen Haaren. [...] Sie war gebaut wie eine Gazelle. Seide und Sammt erhöhten nicht ihre Schönheit - - am schönsten war sie wahrscheinlich nackt. [...] An der Kassa sass wieder ein Junges Mädchen, mit braunen welligen Haaren.²²²

Meist werden die Mädchen als „sanft“, „zart“, „süß“ oder „unschuldig“ beschrieben. Rößner merkt an, dass alle Frauenfiguren in Altenbergs Werk im Kern immer kleine Mädchen sind, da ihn die Unschuld und Reinheit der „Unfertigen“, wie P. A. sie nannte, anzog.^{223,224} „Es sind »Märchenwesen«, Geschöpfe der Phantasie, »ganz in Grazie und Zartheit schwebend«, Personifikationen einer »Frauen-Schönheit«, die durch das betört, was Altenberg als ihr Bestes ansah, die »Damen-Grezie, dieses Süße, Kindliche«.“²²⁵ Das positive Ideal der Freiheit, welches Altenberg bei den Kindfrauen verehrt, steht auch im Gegensatz zu den bürgerlichen Zwängen.²²⁶ Ein Beispiel des Wandels eines kleinen Mädchens zur Frau bietet die Skizze *Musik*. Hier wird der schmerzliche Seelenverlust beschrieben, der durch das plötzliche Erwachsenwerden eintritt.

Wie wenn ein Kind plötzlich ein Weib würde!

²¹⁹ Wie ich es sehe. S. 32. (Landpartie).

²²⁰ Wie ich es sehe. S. 11. (Siebzehn bis dreissig).

²²¹ Wie ich es sehe. S. 3. (Neun und elf).

²²² Wie ich es sehe. S. 9-11. (Siebzehn bis Dreißig).

²²³ Rößner. Der Autor als Literatur. S. 69.

²²⁴ Lange, Wolfgang: Süße kleine Mädchen. Peter Altenbergs Obsession. In: Merkur Jahrgang 52 [Heft 4] 1998. S. 314.

²²⁵ Lange. Süße kleine Mädchen. S. 314.

²²⁶ vgl. Rößner. Der Autor als Literatur. S. 69.

[...]

Das kleine Mädchen übte weiter [...] aber die Seele kam nicht wieder!²²⁷

In Altenbergs Kinderliebe äußert sich Mitleid mit den Schwachen, Zarten, Unterprivilegierten und die Ehrfurcht vor der noch unvoreingenommenen Seele. Weiters verehrt er die kleinen Mädchen wegen ihrer Natürlichkeit und ihrer Ursprünglichkeit. Altenbergs Verhältnis zu den Mädchen war nicht immer ein harmloses und unerotisches. Das Betrachten der zierlichen Mädchenkörper löste in Altenberg Entzücken aus und die Anbetung der kleinen Kinder blieb deswegen folgenlos, weil sie nur mit dem Auge als „Lustorgan“ erfolgte. Dort wo der Wiener Literat nur beobachtet, verbindet sich Schönheitsliebe mit sexueller Phantasie. Unerlaubte sexuelle Wünsche werden sublimiert und in künstlerische „Schönheits-Liebe“ umgemünzt.²²⁸

Polt-Heinzl kritisiert, dass in der Forschung Altenbergs „Nähe zum Kindesmissbrauch“²²⁹ tabuisiert wird. In den erotischen Episoden über kleine Mädchen sei das „offen Bedenkliche“²³⁰. Sie weißt auch darauf hin, dass ältere Forschungsarbeiten, diese Sichtweise außer Acht lassen, was ihrer Meinung Altenberg sehr entgegenkommt und vom ihm begrüßt werden würde. Außerdem meint sie, dass die Sprache Altenbergs, die „Sprache der Huldigung, wie sie diese nennt, eine doppeldeutige ist „[...] auch wenn die Texte oft mit „Gefühlsstrichen“ (Alfred Polgar) im Offenen enden, das Bedenkliche wie das Poetische steht in seinen Prosaminiaturen und ist von keiner Interpretation zu übertünchen“²³¹.

Exkurs: P.A. und die seine femme fragiles...

Peter Altenbergs Frauenfiguren werden in der Sekundärliteratur als *femme fragiles* bezeichnet, jedoch muss die spezifische Altenbergische Ausformung beachtet werden. Ariane Thomalla hat in ihrem Buch *Die femme fragile* (1972) Peter Altenberg als „eifrigen Minnesänger der femme fragile“²³² bezeichnet. Sie erkennt nach einer psychologisch-biographischen Deutung, die sie gerechtfertigt sieht, da die Übergänge

²²⁷ Wie ich es sehe. S. 60. (Musik).

²²⁸ Als Beispiel würde die Skizze *Der Grieche* dienen, die in Kapitel 3.1. näher interpretiert wird. Hier kann der Höhepunkt der Skizze, die Spannung, die durch das Beobachten und Sehen aufgebaut wird und irgendwann „überevull“ ist, als sexueller Höhepunkt gelesen werden.

²²⁹ Polt-Heinzl 2008. S. 54.

²³⁰ Polt-Heinzl 2008. S. 54.

²³¹ Polt-Heinzl 2008. S. 56.

²³² Thomalla 1972. S. 63.

von Realität und Fiktion fließend sind²³³, eine besonders infantile Charakterstruktur Peter Altenbergs und verwendet seine literarischen Frauenfiguren als Beispiel für die ideale Geliebte. Sie erkennt die sexuelle Ungefährlichkeit der *femme fragile* und dass diese entscheidend für die sexuelle Anziehungskraft ist. Denn Liebeswünsche werden auf das weibliche Objekt gerichtet, das sich gefahrlos verehren lässt, da es keine Aktivität fordert.²³⁴ Die *femme enfant* stellt als Ausprägung der *femme fragile* den Inbegriff der Keuschheit, Unschuld und Asexualität dar. Altenberg will eigentlich nichts von der Sexualität wissen²³⁵, jedoch bricht in der Liebe und in der Verehrung der Mädchen die erotische Sehnsucht immer wieder durch.

Betrachtet man Altenbergs Frauenfiguren genauer, trifft meiner Meinung nach die Bezeichnung *femme fragile* nicht auf jeden seiner Frauentypen zu. Zu der Gruppe der leidenden, sanften, mystisch überhöhten, fast heiligen Frauen zählen bei P. A. vor allem die unverstandenen und melancholischen Gattinnen und die noch nicht ganz erwachsenen, verträumten Mädchen. Jedoch treten diese zwei Typen am eindringlichsten in Altenbergs Werk auf.

Teresa K. in ihrer „müden Grazie“²³⁶, deren „süßes wunderbares Antlitz“²³⁷ den „Schmerzenszug der Madonnen zeigt“²³⁸, ein „bleiches junges Mädchen mit einem heiligen Antlitz“²³⁹, „die wunderschöne junge Dame“²⁴⁰, welche „langsam die Allee entlang“²⁴¹ ging, „La femme incomprise mit den rothbraunen Haaren“²⁴² – sie alle, die nach einem Sommer im „wunderschönen Hôtel am See-Ufer“²⁴³ in den „Stadtkerker“²⁴⁴ zurückkehren, schöner als zuvor, aber immer noch melancholisch und müde, sind dem Typus der *femme fragile* zuzuordnen. Die übersensible „Frau Fabrikdirektor von H.“²⁴⁵ (Mittelpunkt einer Studien-Reihe) gehört ebenso in die Reihe der *femme fragiles*.

Äußerliche Attribute dieser zerbrechlichen Geschöpfe sind aschblonde, goldbraune und goldrote Haare. Ihr „süßer“ Leib ist durch lange, weiße, schmale Hände und eine

²³³ vgl. Thomalla 1972. S. 62.

²³⁴ vgl. Thomalla 1972. S. 64-65.

²³⁵ vgl. Thomalla 1972. S. 68.

²³⁶ Wie ich es sehe. S. 14. (P. A. und T. K.).

²³⁷ Wie ich es sehe. S. 15. (P. A. und T. K.).

²³⁸ Wie ich es sehe. S. 15. (P. A. und T. K.).

²³⁹ Wie ich es sehe. S. 21. (No age).

²⁴⁰ Wie ich es sehe. S. 23. (Fünfundzwanzig).

²⁴¹ Wie ich es sehe. S. 23. (Fünfundzwanzig).

²⁴² Wie ich es sehe. S. 27. (Sanct Wolfgang).

²⁴³ Wie ich es sehe. S. 43. (Herbstabend).

²⁴⁴ Wie ich es sehe. S. 44. (At Home).

²⁴⁵ Wie ich es sehe. S. 67-95.

helle, hohe Stirn charakterisiert. Diese Frauen und Mädchen tragen sehr geschmackvolle und kostbare Kleider, die Altenberg wie Gemälde entwirft. Nie werden die Frauen genauer beschrieben, es scheint als wäre die Toilette der Dame von größerer Bedeutung. Diese Frauen beschäftigen sich mit Lesen, Spaziergehen und Handarbeiten. In der Skizze *Handarbeit* entschädigt sich eine junge Dame für die Bedeutungslosigkeit ihrer Existenz mit ausgefallenen Stickereien.

Zu denjenigen Mädchen und jungen Frauen, die noch auf einen Mann warten, zählen die Töchter aus gutem Hause. Eine von ihnen ist die „Schwester“ im Zyklus „Revolutionär“. In der Skizze *Tristan und Isolde* verunsichert ein aufmüpfiger Sohn seine Eltern, indem er dem Dienstmädchen den Hof macht. Auch Dienstmädchen können unter Umständen zu Gattung *femme fragile* gehören, etwa in dem sie „erbleichen“, wenn ihnen die Herrin auf eine schüchterne Bitte hin gestattet, abends alte Zeitungen mit aufs Zimmer zu nehmen.

Die Blumenmetaphern, die Asexualität, die Farbsymbolik und die Verträumtheit der Mädchen und Frauen, welche die *femme fragile* charakterisieren, sind typische Elemente der Altenberg'schen Frauentypen.

2.2. Dienstboten

Während der Arbeiter, beziehungsweise die Arbeiterklasse, gar keine Beachtung in Altenbergs Werk findet, wendet er auffallend häufig seine Aufmerksamkeit den Dienstboten, speziell den Hotelstubenmädchen, Kaffeeköchinnen und Küchenhilfen, zu. Aber auch Mädchen aus Privathaushalten, in denen er verkehrte, werden in seinen Skizzen behandelt.

Altenbergs Werk ist von Begegnungen mit Dienstboten durchzogen. Dies lässt sich damit erklären, dass Altenberg viele Jahre seines Lebens im Hotel verbrachte. Die dort arbeitenden Stubenmädchen und Küchenmädchen umgaben ihn täglich. Er erwähnt fast ausschließlich weibliche Dienstboten, wenige Ausnahmen waren Lohndiener und Portiere. Ein Grund dafür ist, dass gegen Ende des 19. Jahrhunderts die Mehrheit der Dienstboten Frauen waren. Ein weiterer Grund ist, dass sich Altenberg generell mit dem Leben der Frau beschäftigte.

Ein auffälliges Charakteristikum der Dienstboten in Altenbergs Werk ist, dass sie alle sehr jung und sehr schön sind und es Ähnlichkeiten und Parallelen zu den Kindfrauen, insbesondere im äußeren Erscheinungsbild, gibt.

Sie war achtzehn Jahr als, hatte einen rosigen Teint, eine ideale Gestalt.²⁴⁶

Marianne war gut, edel, still und fleißig - - .²⁴⁷

[...] schönes junges Stubenmädchen [...].²⁴⁸

Jausengespräch zweier junger bildhübscher Dienstboten [...].²⁴⁹

Die Beschreibung der Dienstmädchen kann dabei oberflächlich sein, aber auch bis zu detaillierteren Angaben über Haarfarbe, Gestalt, Teint und Nase gehen.

Da die Beschreibungen der Dienstmädchen alle sehr ähnlich sind, muss man davon ausgehen, dass Altenberg kein realistisches, konkretes Bild der Dienstmädchen wiedergibt. Beschäftigt man sich genauer mit Altenbergs Frauenbild, stellt man schnell fest, dass es keine Aussage über die Kleidung der Dienstmädchen gibt, während er bei den kleinen Mädchen oder Frauen eine sehr genaue Beschreibung der Toilette gibt. Weiters weiß man auch, dass die Attribute, wie Gesichtsfarbe, Haarfarbe usw. für die Innerlichkeit der Frau stehen. So können wir feststellen, dass Altenberg im Dienstmädchen zunächst die Frau sah und damit ihr Wesen und ihre Innerlichkeit.

Die Dienstmädchen werden immer in der Arbeitssituation geschildert. Die Arbeitszeiten der Mädchen variieren von Skizze zu Skizze.

[...] arbeitete von 6 Uhr morgens rastlos bis 11 Uhr nachts [...].²⁵⁰

Von 6 Uhr morgens bis 1 Uhr nachts der „Pflicht“ ergeben [...].²⁵¹

Die Mädchen nahmen das arbeitsreiche Leben als hingenommenes Schicksal an, gegen das es sich nicht lohnt aufzulehnen.

Es „leibt“ und „lebt“ für seine vierundzwanzig Zimmer, das heißt, nicht für seine, sondern für die Gäste.²⁵²

[...] wir haben auch junge, blühende, frische, die auf den engen Hotelgängen ihre Pflicht tun, in Selbstverständlichkeit!²⁵³

Altenberg erwähnt in seinen Skizzen aber auch das Recht der Dienstboten, über ihre

²⁴⁶ Wie ich es sehe. 1904⁴. S. 42-44. (Das Stubenmädchen).

²⁴⁷ Wie ich es sehe. 1904⁴. S. 42-44. (Das Stubenmädchen).

²⁴⁸ Wie ich es sehe. 1904⁴. S. 42-44. (Das Stubenmädchen).

²⁴⁹ Fechsung. S.245. (Jause).

²⁵⁰ Mein Lebensabend. S. 351. (Mein ideales Stubenmädchen).

²⁵¹ Altenberg, Peter: Vita ipsa. Berlin: Fischer 1918. S. 9. (Das Personal). online unter: <http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno-buch?apm=0&aid=7&zoom=2> (24. 5. 2013).

²⁵² Vita ipsa. S. (Das Stubenmädchen).

²⁵³ Vita ipsa. S. 9. (Das Personal). (Hervorhebung durch den Autor).

Arbeit zu klagen. Über die „unappetitliche“ und „unangenehme“ Arbeit, den wenigen Schlaf und den wenigen Lohn. Da sie ihre Arbeit als Pflichten ansehen, gewinnen sie die „Kraft zu existieren“.

Nichts überrascht sie, selbst „Annehmlichkeiten“ sind nur „zufällige Annehmlichkeiten“. Sie haben eine „Kraft zu existieren“!²⁵⁴

Die Tatsache, dass die Dienstmädchen nicht über ihr Dasein nachdenken, dürfte Altenberg fasziniert haben.

Unsere neuen Dienstboten bedienen von sechs morgens bis Mitternacht, niemals ein Ruhepunkt, ein Klage laut, ihre schwere Last schleppen sie gleichsam wie geübteste Tänzerinnen mit sich, erwarten, verlangen nichts vom Dasein.²⁵⁵

Es gibt zwei Wesenszüge der Dienstboten bei Altenberg. Erstens jene, die als „klaglos“, „gutmütig“ und „ergeben“ beschrieben werden und zweitens die wie Kinder erscheinen.²⁵⁶ Sie werden als „kindliche Wesen“, „sorglos“ und „unbelastet“ beschrieben.

Durch den Zwang zur alltäglichen Arbeit kann das Dienstmädchen als Frau ihre Innerlichkeit nicht im reformatorischen Sinne Altenbergs frei entfalten. Wagner formuliert dies so:

So beklagt Altenberg, daß die Frauen, die doch „wie Geschenke des Schicksals in diese hintrauernde Welt der Unvollkommenheiten gesendet werden“ von ihren „Podesten heruntergezerrt“ und „missbraucht“ würden für die „Bedürfnisse des Alltages“.²⁵⁷

Was für die Frau des Bürgertums gilt, gilt auch für die Dienstboten. Nur dass diese nicht vom Ehegatten, sondern von den Herrschenden der gesellschaftlichen Klasse als billige Arbeitskräfte missbraucht werden. Dem alltäglichen Zwang der Arbeit setzt Altenberg ihr „innere Welt“ entgegen. Das Schicksal ist Ausdruck ihrer Innerlichkeit. Die zweite Gruppe spricht die „Kindlichkeit“ der Dienstmädchen an. Die Frau wird zwar in einigen Skizzen mit den Attributen der Kindlichkeit assoziiert, jedoch nicht in dem Sinn, wie er die naiv-sorglose Heiterkeit beim Dienstmädchen wahrnimmt. Auch die Kinder sind bei Altenberg, wie die Frauen, mit positiven Attributen belegt, in dem sie für

²⁵⁴ Altenberg, Peter: Der Nachlaß. Hrsg. von Alfred Polgar. Berlin: Fischer 1925. S. 80. (Gesunde Nerven). online unter: <http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno-buch?apm=0&aid=10&zoom=2> (24. 5. 2013)

²⁵⁵ Nachlaß. S. 23. (Die neuen Dienstboten).

²⁵⁶ vgl. Pauleweit, Karin: Dienstmädchen um die Jahrhundertwende. Im Selbstbildnis und im Spiegel der zeitgenössischen Literatur. Paris/Wien: Lang 1993. S. 191.

²⁵⁷ Wagner 1965. S. 73.

ihn das Ursprünglich-Unberührte verkörpern und sich noch im „Werden“ befinden. Wir können also feststellen, dass die Dienstmädchen für Altenberg etwas Positives verkörpern, da sie von vornherein mit Innerlichkeit ausgestattet sind, was sie gegenüber den Männern auszeichnet.

Das Verhältnis Altenbergs zu den Dienstmädchen wird in den Skizzen behandelt. Sein Verhältnis ist vor allem durch Interesse und Mitleid geprägt.

Das „Personal“ unseres Hotels ist „mysteriös“, viel viel interessanter, merkwürdiger als die „bourgeoisen“ Damen.²⁵⁸

Weiters wird der vermehrte Arbeitsaufwand der Dienstmädchen mit Altenbergs Zimmer verklärt romantisch beschrieben.

»Ich kann nicht und ich kann halt nicht zufrieden sein, bevor meine vierundzwanzig Zimmer nicht blitzblank sind, das vom Herrn Peter gibt mir die größte Arbeit, so viele Sachen, aber das gehört wahrscheinlich zum Dichten, ich muß auch meine vielen Besen und Bürsten haben!«²⁵⁹

Altenberg dürfte versucht haben den Arbeitsaufwand, welchen die Dienstmädchen mit seinem Zimmer hatten, mit gutem Trinkgeld zu belohnen.

»Jessas, an schönen noblen Kehrbesen habt's ihr da oben! Unserer unten in der Kaffeeküche, der schaut aus! Wie a g'rupftes Hendel!«
»I schenk Ihnen meinen! Der Peter kauft mir an anderen!«
»Was für ein Peter?!«
»No der Peter. Der Peter Altenberg. Er ist ein Schmutzian, das heißt, er hat nebbich nichts, aber für solche praktische Arbeitssachen hat er ein Herz [...]«²⁶⁰

Altenberg ist sich der großen Bedeutung des Trinkgeldes bewusst. Daher rät er seinen Lesern, großzügig Trinkgeld zu geben. In der Skizze *Gespräch mit meinem Stubenmädchen* wird das Trinkgeld ebenfalls thematisiert. Der Erzähler berichtet dem Dienstmädchen, dass er den Sommer am Lande verbringen wird.

Sie wurde ganz bleich bei dieser Mitteilung. Sie dachte:
»Jessas, da verliere ich ja das ganze Aufräumegeld von sechs Kronen monatlich! Wenn er nicht da ist, braucht er doch nichts für das Aufräumen des sogar mit Yale-Schloß versperrten Kabinettes zu bezahlen! Da wäre er ja direkt ein Narr!«
Infolgedessen erwiderte ich: »Ihre sechs Kronen monatlich bekommen sie aber selbstverständlich weiter. Wie kommen Sie

²⁵⁸ Vita ipsa. S. 9. (Das Personal).

²⁵⁹ Vita ipsa. S. (Das Stubenmädchen). (Hervorhebung durch den Autor).

²⁶⁰ Fechsung. S. 245. (Jause).

denn dazu, einen Verlust zu erleiden, weil ich mich am Lande erholen will?!«²⁶¹

Altenberg hat seine Dienstboten nicht nur so dargestellt, wie ich sie bisher vorgestellt habe, sondern er zeigte in etlichen Skizzen ein realistisches Bild der Dienstmädchen. Das Gegenbild zum eher naiv-kindlichen Dienstmädchen, stellt ist das Dienstmädchen, welches munter, wortgewandt und frech ist. Diese Dienstmädchen klagen, im Gegensatz zu den naiv-kindlichen, auch über ihr Schicksal.

Sie saß nachts, ganz zerpatscht von Stiegensteigen, Sorgsamsein für fremde Menschen, Aufmerken auf fremde Wünsche, in der Portiersloge, zählte einen Haufen Trinkgelder in ihrer Schürze. Ich wußte, daß sie ein entzückendes dreijähriges Mädel habe, und der Gatte war verschollen.

[...]

»Sie müssen ja die Dorfschönheit gewesen sein - - -.«

»Das war ich!«

[...]

Ich schenkte ihr eine Krone.

»Wofür geben Sie mir das?!«

»Gewesene Dorfschönheit!« erwiderte ich. Da begann sie zu weinen.²⁶²

Die ehemalige Dorfschönheit versteckt ihr Elend und ihr Unglück hinter einer rauen Schale. Eine andere hat ihre gelähmte Mutter zu versorgen.

Ich will gar nicht von unserer 51jährigen Therese sprechen im 1. Stocke, die sich außerdem für eine 92jährige, seit 23 Jahren gelähmte Mutter aufopfert [...].²⁶³

Die Bewunderung Altenbergs für diesen Frauentyp des Dienstmädchens zeigt eine Widersprüchlichkeit auf. Einerseits braucht er zur Aufrechterhaltung seiner idealen Lebensweise diese Dienstmädchen und andererseits beklagt er ihr Schicksal in etlichen Skizzen. Altenbergs Werk weist öfters Widersprüchlichkeiten und Brüche auf, die als „Selbsttäuschung“ seiner selbst in der Sekundärliteratur erwähnt werden.²⁶⁴

2.3. Melancholische Ehefrauen des Bürgertums

Altenbergs Verhältnis zum Bürgertum ist ein sehr kritisches. Da er den Prozess des „Werdens“ als positiven betont, sieht er in der Tradition des Bürgertums das Negative,

²⁶¹ Das Buch der Bücher. Von Peter Altenberg. Hrsg. von Rainer Gerlach. Göttingen: Wallenstein 2009. Band 3. S. 754. (Gespräch mit meinem Stubenmädchen).

²⁶² Altenberg, Peter: Semmering. Berlin: Fischer 1912. S. 67. (Das Hotel-Stubenmädchen).

²⁶³ Vita ipsa. S. 9. (Das Personal).

²⁶⁴ vgl. Wagner 1965. S. 83.

ein stagnierendes Element. Demnach steht er auch der bürgerlichen Ehe kritisch gegenüber. Altenberg verwirft die Ehe nicht als Idee, sondern zweifelt an ihrer Durchführbarkeit. Für Altenberg stellt die Institution Ehe einen Zwang des bürgerlichen Alltags für die Frau dar, denn der bürgerliche Mann missbraucht die Frau. Nur der Dichter weiß sie zu schätzen.

Armseelige Göttinnen, an deren verwaisten Altären monsieur le mari seine zweifelhafte Andacht verrichtet! Nur Dichter können beten, das Haupt neigen und weinen - -.²⁶⁵

Barker und Lensing erwähnen, dass in Altenbergs Werken die „glückliche Ehe“ gar nicht vorkommt und wenn, dass sie meistens vom allwissende Erzähler sofort angezweifelt wird.²⁶⁶ Denn Altenbergs Vorstellung verweist die Ehe in den Bereich der subjektiven Innerlichkeit.²⁶⁷ Die bürgerliche Ehe und Liebe fasst Altenbergs als Mittel zur Einengung der Freiheit auf und wird somit von ihm rigoros abgelehnt. Sie legen den Partner auf das „Sein“ fest und verhindern sein „Werden“.

Treue ist das „Gesetz der Trägheit“ der Seele. Ah, treue Seelen, wie treulos seid Ihr - - - eurem Werden.²⁶⁸

Erst die Freiheit ermöglicht das „Werden“ und das wiederum verhilft der Frau zum vollgültigen „Prinzip der Romantik im Dasein“. Die Darstellung der bürgerlichen Frau erscheint nicht nur negativ, sondern sie wird auch als leidende Melancholikerin dargestellt, die wegen der Undurchführbarkeit ihrer „Mission“ in Trauer versinkt.

Ja, Mann stumm ergibt sich die schöne adelige Frau Deinen düsteren Bedürfnissen im Alltag, um in ihrer geheimnisvollen Seele eine Traurigkeit und eine Enttäuschung anzusammeln, die den unbeschreiblichen Melancholien erhabener Dichterherzen gleichen! Möge man in meinem kleinen Studien einen Hauch dieser Traurigkeiten dieser Sehnsuchten verspüren!²⁶⁹

Altenberg schreibt in seiner *Selbstbiographie*, dass er die unverstandene Frau, in seinem Sinn verstand er sie zu behandeln, um den Mann wachzurütteln und ihn darauf aufmerksam zu machen.

Meinen kleinen Sachen, die ich schreibe, lege ich nur den Wert bei, den Mann, welchen seinen tausend Pflichten erschöpften und aushöhlen, ein bißchen aufzuklären über dieses liebliche,

²⁶⁵ Revolutionär

²⁶⁶ vgl. Barker, Lensing: *Rezepte die Welt zu sehen*. S. 27.

²⁶⁷ vgl. Wagner 1965. S. 76.

²⁶⁸ Wie ich es sehe. S. 172. (Der Revolutionär hat sich eingesponnen).

²⁶⁹ Altenberg, Peter: *Was der Tag mir zuträgt*. Fünfundsechzig neue Studien. Berlin: Fischer 1927⁶. S. 4. (Selbstanzeige).

zarte und mysteriöse Geschöpf an seiner Seite. Hineingefressen in die Pflichten des unerbittlichen Tages, darf er es sich nicht erlauben, die Frau als ein seltsames und unerforschliches Wesen an und für sich zu betrachten, sondern als einfache Genossin in seinen Schwierigkeiten!²⁷⁰

Das Leben der Stubenmädchen kontrastiert mit dem Leben der bürgerlichen Frau. Die bescheidene Zufriedenheit der Dienstmädchen sichert ihnen den „inneren Frieden“, wie es Altenberg ausdrückt.

In vielen Skizzen schildert Altenberg die Alltäglichkeit der bürgerlichen Frau, in denen sie ihre unerfüllten Sehnsüchte und Wünsche spürt. Durch ihr Nichtstun ist sie mit diesen Gedanken konfrontiert und muss sich mit ihnen auseinandersetzen. Am Beispiel seiner Mutter und seiner Tante beschreibt Altenberg, wie es zu der Verbitterung der bürgerlichen Frau kommen kann.

Auf einem Balle lernten zwei Brüder aus reichem Hause sie kennen. Man machte ihnen den Hof, und sie spürten es als angenehmen Gegensatz zu der wegwerfenden Art zu Hause. Infolgedessen gaben sie leicht ihr Jawort den fremden Männern, die Brüder waren. Sie heirateten, gebaren, wurden sehr nervös und malträtierten infolgedessen ihre armen Dienstboten.²⁷¹

Viele dieser melancholischen Ehefrauen waren in einer konventionellen Ehe „gefangen“ die meist ohne Liebe geschlossen wurde, das Einzige was zählte war, die Standesgemäßheit des Mannes. Diese Frauen suchten, laut Altenberg ihre Erfüllung und eine Ablenkung in einer Liebschaft, diese sollte scheinbar über die Leere in ihrem Leben hinweghelfen. Auch die beiden Schwestern verliebten sich.

Aber eines Tages kam ein junger Priester ins Haus, Weltgeistlicher, in den sich beide Schwestern verliebten.²⁷²

Die Verbitterung der Frau wirkt sich in den Skizzen Altenbergs vor allem auf die Dienstmädchen aus, die als Untergeben den Launen ausgeliefert sind. Das Verhältnis der bürgerlichen Frau zu ihrem Dienstmädchen ist ein ständiger Kritikpunkt in den Skizzen Altenbergs.

[...] und malträtierten infolgedessen ihre armen Dienstboten. Niemand hatte ihnen zeit ihres Lebens gesagt, was Recht, was Unrecht wäre! So hielten sie die „Hausordnung“ für das Wichtigste!
[...]

²⁷⁰ Was der Tag mir zuträgt. S. 7. (Selbstbiographie).

²⁷¹ Bilderbögen des kleinen Lebens. S. 12. (Dienstboten).

²⁷² Bilderbögen des kleinen Lebens. S. 12-13. (Dienstboten).

Aber eines Tages kam ein junger Priester [...] in den sich beide Schwestern verliebten. Nun konnten die armen Dienstboten schlafen, und Speisezimmer und gelber Salon wurden gar nicht mehr gereinigt. Der Sinn für „Häuslichkeit“ war erstorben [...]. Aber eines Tages war es wieder so wie früher. Die Gatten hatten den „Weltgeistlichen“ hinausgedrängt. Um 7 Uhr morgens wurden bereits Speisezimmer und Salon gereinigt, und die armen Dienstboten wurden malträtiert - - -!²⁷³

Als Gegensatz zu den verbitterten bürgerlichen Frauen stellt Altenberg auch Frauen dar, die ihre Dienstmädchen gut behandeln. Solche Frauen halten das Dienstmädchen „wie das Kind im Haus“²⁷⁴.

In der Skizze *Hausfrauen* stellt Altenberg das Hausfrauen-Dasein und ihre Aufgaben infrage.

Eine [...] Dame sagte einmal: „Meine Kinder sind rein; ob meine Vorhänge und Teppiche ebenso rein sind, weiß ich nicht, da müssen Sie schon mein Stubenmädchen fragen!“ Ich habe nichts dagegen, daß es viele hysterische übertriebene Hausfrauen gebe, aber weshalb man sie gute, weshalb man sie tüchtige Hausfrauen nennt, das, das verstehe ich weniger!²⁷⁵

Gegen Hausfrauen unternahm Altenberg immer wieder Angriffe. In derselben Skizze verurteilt Altenberg die „Ordnungsorgien der bockbeinigen stupiden Hausfrau“²⁷⁶ und ihren „verbrecherischen Glauben, Ordnung und Reinlichkeit seien um ihrer selbst willen wichtig“²⁷⁷. Altenberg erkannte in der Skizze Zusammenräumen, dass viele Betätigungen der Hausfrauen nichts anderes bedeuten, als „sich selbst durch irgendeine Betätigung über die Leere und Nichtigkeit des eigenen Daseins hinüberbringen wollen“²⁷⁸. Was er jedoch nicht erkannte, waren die Gründe dafür, die im Ausschluss der Frau von Berufstätigkeit und öffentlichem Leben zu suchen waren.

Altenberg stellt in seinen Skizzen vorwiegend „verbitterte“ Ehefrauen dar, die aufgrund ihrer bürgerlichen Ehe ihre Innerlichkeit und ihr Werden nicht entfalten können. Durch diese Skizzen übt Altenberg Kritik an den Traditionen des Bürgertums, die er strikt ablehnt, aus.

²⁷³ Bilderbögen des kleinen Lebens. S. 12-13. (Dienstboten).

²⁷⁴ PA Buch 1977. S. 273. (Das Stubenmädchen).

²⁷⁵ Vita ipsa. S. 128. (Hausfrauen). (Hervorhebung durch den Autor).

²⁷⁶ Vita ipsa. S. 127. (Hausfrauen).

²⁷⁷ Vita ipsa. S. 127. (Hausfrauen).

²⁷⁸ Der Nachlass. S. 58. (Zusammenräumen).

2.4. Dirnen

Als Gegenteil zur bürgerlichen Frau sieht Altenberg die Adelige (im metaphorischen Sinne) und die Dirne.²⁷⁹ Beiden gemeinsam ist das Merkmal der Freiheit. Der Adel ist immer bedacht auf seine Sonderstellung, die der Dichter als Merkmal der Freiheit ansieht. Ebenso besitzt die Dirne das Merkmal der Freiheit, jedoch nicht das der Asexualität. Auch dies stellt eine Widersprüchlichkeit oder Inkonsequenz dar, doch Altenberg akzeptiert diese, weil die Dirne dem Mann seelische und soziale Freiheit gewährt.²⁸⁰ Da er Schönheit und Freiheit gleichgesetzt, entspricht die Dirne dem Schönheitskult. Vor allem der Körper soll das Objekt des Schönheitskultes sein.

Altenberg verwendet den Begriff „Primitive“ für die Dirne. Mit der Wahl des Begriffes versucht er die erotische Freiheit der Prostitution als Ideal aufzustellen. Primitivität wird nicht negativ, sondern positiv als Rückerinnerung an die ursprüngliche Natürlichkeit angesehen. Integriert in diese Natürlichkeit ist der Kult des Nackten²⁸¹, der ebenfalls wie die Natürlichkeit in der Paradiesvorstellung fußt. Jedoch kann man erkennen, dass für Altenberg dennoch ein Gegensatz von Schönheitsliebe und Sexualität beziehungsweise Innerlichkeit und Prostitution besteht. Einen Lösungsversuch dieses Problems versucht er in der Skizze *Absinth* „Schönheit“²⁸². In der Skizze wird der Körper der Dirne dem Schönheitskult würdig, während ihr seelisches Wesen als Inkarnation des negativen triebhaften Lebens definiert wird. Altenberg versucht die Prostitution zurechtzufertigen, in dem er schreibt.

Heilige erlösende Kräfte-auslösende P.!
Wehe denen, die du schwächst und lebensmatt machst! Für
den Kultur-Menschen ist es die naturgemässe Erlösung von
überschüssigen Lebens-Spannkräften!
Wer satanisch lebt, der fürchtet sie!
Sie belohnt den Natur-Gemässen.
Sie bestraft den Natur-Widrigen.
Heil dem, der sich ersehnt!
Fluch dem, der sie befürchtet!
Sie versetzt und in die Lage, auf unsere „Ideale“ warten zu
können!
Aber jene anderen zwingt sie, auf Ideale vorzeitig zu
verzichteteten!²⁸³

Weiter heißt es:

Deine Träumerin, deine Utopien, deine Wahrheits-Ahnungen,

²⁷⁹ vgl. Wagner 1965. S. 80.

²⁸⁰ vgl. Wagner 1965. S. 81.

²⁸¹ siehe Kapitel: 3.4.

²⁸² Interpretation der Skizze *Absinth* „Schönheit“ in Kapitel 3.4.

²⁸³ Pródrömös. S. 12.

deine Fanatismen nimmt sie liebevoll gleichsam in ihrem Becken auf!²⁸⁴

Bei Altenbergs Interesse an diesem Thema überwiegt die Realität und Faktizität. Ein Beispiel wäre die Skizze *In einem Wiener „Puff“*, in der die Begegnung der Dirnen mit einem Mann behandelt wird.

Altenberg geht es bei der Dirne vor allem um die Frau als Bewegungsursache.

Die werthvollsten Frauenseelen erschimmern nicht in Alltags-Reinheit, sondern wechselnd und flimmernd wie die Licht-Mysterien im Opale! Mögen wir ernst und würdevoll der Schönheit dieses bewegten Spieles die Ruhe unserer Seele zum Opfer bringen!²⁸⁵

Hier wird auf die Mission der Frau, als „unerbittliche Idealistin“ angespielt. Integrierender Bestandteil der Frau ist ihr Körper, „dieses Kunstwerk Gottes“, wie es Altenberg immer wieder betont.

Aber nicht nur Altenberg beschäftigte sich mit der Prostitution und der gesellschaftlichen Sexualmoral. Karl Kraus, ein Freund P.A.s, widmete diesem Thema große Aufmerksamkeit. Sein Werk *Kriminalität und Sittlichkeit* (1902) dient zum Schutz der Sittlichkeit, hier verteidigt er die Sexualmoral mit justiziellen Mitteln. Kraus widmet einen großen Teil der darin enthaltenen Texte der Frau. Die wahre Frau ist „die Frau die Lust empfindet“²⁸⁶. Eine Dirne ist demnach eine Frau, die „ihre Aufgabe erfüllt“²⁸⁷. Seiner Meinung nach gerät die Frau nur dann in Verruf, wenn sie anstatt ihrer Funktion als Freundenspenderin, die männliche Moral übernimmt. Diese Aussagen teilt er mit vielen seiner Zeitgenossen.

²⁸⁴ Prödrömös. S. 13.

²⁸⁵ Was der Tag mir zuträgt. S. 67. (Die Liebe).

²⁸⁶ Cases, Cesare: Ade, ihre Zöpfe der Loreley. Über Deutschland, die Deutschen und die deutliche Literatur. Hamburg: Europäische Verlagsanstalt 1996. S. 62.

²⁸⁷ Cases 1996. S. 62.

3. Altenbergs Frauenbild am Beispiel einer Skizze

3.1. „Der Grieche“ aus der Skizzenreihe „Revolutionär“

In dieser Skizze werden die Merkmale einer typischen Altenbergischen Kindfrau wiedergegeben. Die Skizze handelt von einem männlichen Sprecher, der im Park sitzt und ein Kind beobachtet und dabei die „Sinnlichkeit Griechenlands“ empfindet.

Griechenland! Diese schwere dumpfe Sinnlichkeit, ganz gasförmig glöst in ästhetischem Empfinden!²⁸⁸

Die Kindfrau wird von Anfang an verobjektisiert, denn es heißt:

Ein weißes Batistkleid fliegt heran - . Aschblonde, lange, offene, seidene Haare. Schlanke, zarte Beine in schwarzen Strümpfen. Sie ist dreizehn Jahre alt. Man sieht oberhalb des Knies die weißen Unterhöschen.²⁸⁹

Das Kind wird als Objekt gesehen, da es nicht heißt „ein Mädchen in einem weißen Batistkleid fliegt heran“, sondern ein „weißes Batistkleid fliegt heran“. Die einzige personenbezogene Beschreibung ist „sie ist dreizehn Jahre alt“. Im Beobachter erscheint der Wunsch, das Mädchen nackt zu sehen.

»Ah, dich, nackt, ganz nackt, auf einer duftenden, samten Wiese im Abendschatten Reifen schlagen sehen und fliegen - - fliegen! Und dann stehst du da und wirfst in runder Bewegung die blonden Haare nach rückwärts, und wir trinken mit den Augen, diesem Liebesorgan der Künstlerseele, deinen schlanken weißen Leib - - - in Schönheitsliebe!«²⁹⁰

Dieser innere Monolog, in dem der Beobachter sich wünscht, das reifenschlagende Mädchen „nackt auf einer duftenden Wiese im Abendschatten“ zu sehen, wird durch die Betonung des rein visuellen Genusses „wir trinken mit den Augen, dem Liebesorgan der Künstlerseele“ nicht entschärft.

Auch im Folgenden wird die Kindfrau als Objekt angesehen, wenn es heißt:

Er sah sie an, wie man eine Edeltanne im Hochwald anschaut, das herrliche Schweben des Hühnergeiers auf einem Punkt über dem abendlichen Walde, einen Schwan auf einem See und ein Künstlerantlitz, wenn der Gedanke auf ihm liegt. Er sah sie an, wie man das Freie, Edle, Natürliche anschaut - - in Schönheitsliebe!²⁹¹

²⁸⁸ Wie ich es sehe. 1904⁴. S.66-76. (Der Grieche).

²⁸⁹ Wie ich es sehe. 1904⁴. S.66-76. (Der Grieche).

²⁹⁰ Wie ich es sehe. 1904⁴. S.66-76. (Der Grieche).

²⁹¹ Wie ich es sehe. 1904⁴. S.66-76. (Der Grieche).

Weiters wird das Mädchen, also die Weiblichkeit mit der Natur gleichgesetzt.

Der süße Atem schwamm ihm entgegen - - . In den Linden
dufteten die gelblichgrünen Blüten. Zwei Arten der Natur!²⁹²

Die Schönheitsliebe ist nicht praktikabel und er kehrt in die Wirklichkeit zurück.

Und Griechenland entschwand in den nebelgrauen Wiesen - - -
²⁹³

Den Höhepunkt der Skizze stellt der innere Monolog des Mannes dar, indem er die wahre Schönheit zelebriert.

[...] zu wachsen und voll, übertoll zu werden und diese
konzentrierten latenten Spannkkräfte in Reichtum zu empfinden
und diesen Reichtum in Liebe, in Gedanken umzuwandeln und
diese in Bewegung umgesetzte Kräfte neue Kraft zeugen zu
lassen [...].²⁹⁴

Liest man den Monolog aufmerksam, bemerkt man, dass er sehr sexualisiert ist und auf den Höhepunkt der Sexualität anspielt. So kann man interpretieren, dass die sexuelle Metaphorik getarnt wird und als Schönheitsliebe gefeiert wird.

Die Skizze endet mit dem dekadenten Bedauern der alltäglichen Existenz.

Aber wir - - wir leben nicht!²⁹⁵

Die Skizze umfasst alle Momente einer Kind-Frau in Altenbergs Werk. Das Mädchen entspricht den stereotypen Eigenschaften einer Kindfrau und könnte beliebig ausgetauscht werden. Der Moment der platonischen Liebe, die ebenfalls typisch für Altenbergs Mädchen-Skizzen ist, ist präsent, indem der Erzähler sich nah ihr und ihrem Körper sehnt. Dennoch entspricht die Kind-Frau der Forderung der Asexualität, da es sich seiner Erotik nicht bewusst ist. Auch das Moment der Sexualität kommt nicht zu kurz, da im Höhepunkt der Skizze die Spannung, die sich durch das Beobachten und das Sehnen aufgebaut hat, „übertoll“ wird, was wiederum als Anspielung auf einen sexuellen Höhepunkt gelesen werden kann.

²⁹² Wie ich es sehe. 1904⁴. S.66-76. (Der Grieche).

²⁹³ Wie ich es sehe. 1904⁴. S.66-76. (Der Grieche).

²⁹⁴ Wie ich es sehe. 1904⁴. S.66-76. (Der Grieche).

²⁹⁵ Wie ich es sehe. 1904⁴. S.66-76. (Der Grieche).

3.2. Skizze: Dienstboten

Die Tatsache, dass die Dienstmädchen nicht über ihre Situation und ihr Dasein nachdachten, dürfte Altenberg, wie ich es bereits erwähnt habe, fasziniert haben. Trotzdem schrieb Altenberg auch Skizzen, in denen die Unzufriedenheit der Dienstmädchen mit ihrer Situation behandelt und thematisiert wird, wie in der Skizze *Das Stubenmädchen*. Das Stubenmädchen Marianne beginnt über ihr Tätigkeit und ihr Dasein nachzudenken. Marianne wird als „junge Frau mit goldbraunen Haaren“ beschrieben, die „edel, still und fleißig“ ist. Sie wird wie das „Kind im Haus“ behandelt. Jedoch beginnt Marianne über ihre Situation nachzudenken.

Im zweiten Jahre dachte die junge goldbraune Frau: „Marianne verändert sich. Sie beginnt zu denken. Kann man davon leben „Ich bin das Kind im Hause“?! Sie hat ein liebes kleines Zimmer, guten Lohn, Kleider - -. Was ist es?! Wozu ist man geboren?! Wir nützen sie aus! Vielleicht liebt sie meinen oder einen anderen Feinen, Edelgeborenen - - ?! Vielleicht weint sie in den Nächten in ihrem kleinen Paradiese. Vielleicht zieht sich ihr Herz zusammen, wenn sie mein Glück sieht, meinen Frieden?!²⁹⁶

Marianne begann die Friseurin zu beneiden, da sie „frei“ und „selbstständig“ ist. Für sie war die Friseurin die „Göttin der Freiheit“, denn „sie läutete, stürzte herein, frisierte, erzählte, plauderte ganz familiär, nahm Geld und stürzte davon“²⁹⁷. Marianne wollte wie sie sein, da sie so viel zu tun hat und von einem Kunden zum nächsten eilt, hat sie „keine Zeit zum Denken“.

Es war ein Schwung in diesem Leben, ein Kampf mit der galoppierenden Zeit, mit den mysteriösen Damenhaaren, mit dem Leben - - - !²⁹⁸

Eines Tages kam eine andere Friseurin, auch „sie läutete, stürzte herein, frisierte, erzählte, plauderte ganz familiär, nahm Geld und stürzte davon - - „²⁹⁹ Marianne „beneidete niemanden mehr“. Die Skizze endet mit einer Wertschätzung der Frau.

Eines Tages sagte die goldbraune Frau: „Marianne, mein Bruder hat gesagt, daß niemand die Sachertorte so machen könne wie du. Die Clace sei wie ein Teig - - .“
Das Glück - - - das war das Glück!

Ähnlich wie bei anderen Skizzen wird durch die dreimalige Wiederholung des gleichen Satzes die Aussage intensiviert, in diesem Fall wird das Nachdenken Mariannes damit

²⁹⁶ Wie ich es sehe. 1904⁴. S. 42-44. (Das Stubenmädchen).

²⁹⁷ Wie ich es sehe. 1904⁴. S. 42-44. (Das Stubenmädchen).

²⁹⁸ Wie ich es sehe. 1904⁴. S. 42-44. (Das Stubenmädchen).

²⁹⁹ Wie ich es sehe. 1904⁴. S. 42-44. (Das Stubenmädchen).

umschrieben und verstärkt.

Marianne sah in den großen Hof hinab, wo die Equipagen gewaschen wurden, und Hinauf, über die Dächer, wo der feine weiße Turm war und der blaue Himmel - - -³⁰⁰

Allgemein lässt sich aus dem Text feststellen, dass es Marianne recht gut bei ihrer Herrschaft geht. Jedoch beschreibt Altenberg Mariannes innere Suche nach dem Glück. Einige Zeit glaubt sie, ihr Glück bei der Friseurin gefunden zu haben, die frei und selbstständig ist. Nachdem Marianne erfahren hat, dass die Friseurin sich bei der Arbeit „aufgerieben“ hat, erkennt sie, dass ihr Glück in ihrem Dienstboten-Dasein liegt, denn sie erhielt ein Lob des Bruders ihrer Herrin für ihre Sachertorte. Indem sie Lob für ihre Arbeit erhalten hat, hat sie Erfüllung gefunden. Die Arbeit, welche ihr Leben bestimmt, wird anerkannt und wertgeschätzt und das ist für sie ihr Glück.

³⁰⁰ Wie ich es sehe. 1904⁴. S. 42-44. (Das Stubenmädchen).

3.3. Skizzenreihe: *Paulina*

Diese Skizzenreihe wählte ich, da sie gut die Forderungen der Innerlichkeit und die Schwierigkeiten dieser in Bezug auf eine bürgerliche Ehe behandelt. Die Skizzenreihe *Paulina* besteht aus 10 Einzelskizzen, die wiederum mit eigenen Titeln versehen sind. Die Novelle, diesen Gattungsbegriff wählte Altenberg, da sich in ihr eine äußere Entwicklung vollzieht³⁰¹, zeigt die innere Entwicklung Paulinas. Schon das Motto, welches der ersten Skizze vorangestellt ist, kritisiert das Verhältnis des bürgerlichen Mannes zur Frau und die bürgerliche Ehe im Allgemeinen.

„- - - Doch eure Liebe liegt noch schwer wie Blei am Weg zum Reiche, das da kommen wird.“³⁰²

Anhand des Mottos kann man bereits erahnen, dass der Ehemann für Paulinas Seele eine Fessel bedeutet. Die auftretenden Spannungen zwischen dem Gatten Paulinas und Peter A., der als fiktionale Figur auftritt, lassen erkennen, dass der Ehemann Paulinas seelisch Entfaltung nicht begreifen und verstehen kann.

Der Eingangstext der Skizze *Herbst* stellt Paulinas Kindheit und ihr Elternhaus dar. Der Vater, der ihr Wesen erkannt hatte, wünschte sich für seine Tochter, dass sie „Violin-Künstlerin“³⁰³ werde. Durch den Titel *Herbst* wird bereits Paulinas Zustand beschrieben, der im Schlusssatz der Skizze nochmals wiederholt wird.

Der junge Mann aber, welche die Geschichte des Hauses stenographieren sollte, fühlte: „Eine Herbst-Blüthe ist sie! Wie liebe ich sie - - -. Ich weiss, was sie braucht. Niemand wird es ihr verschaffen.“³⁰⁴

Die nächste Skizze meldet Paulinas Ehe.

Paulina hat geheiratet. Ganz einfach am 17. September 1896, in echten Myrthenblüthen.³⁰⁵

In dieser Skizze erscheint der Gatte als verständnisvoller, „milder Pfleger“ ihres „zerbrechlichen Körpers“.

In der nächsten Skizze *Compliment de cour* trifft das Ehepaar auf Peter A. und Willy Rose. Mit der Zustimmung und unter der Mitwirkung des Gattens kann Paulina eine geistige Beziehung zu Peter A. entwickeln.

³⁰¹ vgl. Wagner 1965. S. 126.

³⁰² Was der Tag mir zuträgt (1927). S. 166. (Hervorhebung durch den Autor).

³⁰³ Was der Tag mir zuträgt (1927). S. 169. (Herbst).

³⁰⁴ Was der Tag mir zuträgt (1927). S. 171. (Herbst).

³⁰⁵ Was der Tag mir zuträgt (1927). S. 171. (Paulina's Ehe).

„Sie gefallen mir, junger Mann - - „ sagte Paulina's Gatte am Schlusse der Soirée zu Peter A., „Sie haben noch Etwas von den Troubadouren. Trinken wir auf Du.“³⁰⁶

Die folgenden Skizzen *Horea Serenae*, *Liebesnacht*, *Ereignisse*, *Auslegung* und *Die Ehe* stellen Situationsmomente dar, welche Paulinas Seelenleben und das Verständnis Peter A.'s behandeln. Erst die Skizze *Ereignis des hundertsten Tages* zeigt die aufkeimende Eifersucht des Gattens, die zur Trennung der Freundschaft zu Peter A. führt und die Erkrankung Paulinas begründet.

Ihr Gatte sagte zu dem jungen Manne: „Sie ist mit entfremdet - - -.“ Der junge Mann erwiderte: „Siehe!“ Wie der Bauer sein Kartoffelfeld, betrachtet Ihr die Frau. Etwas, was Ihr sätet, um zu ernten; wofür Ihr arbeitet, um es zu geniessen. Ihr Zweck ist Euer Wunsch. Bauernvolk seid Ihr. [...]
[...]
Der Freund erbleichte. Er fühlte: „Sie ist mir entfremdet.“
[...]
Dann sagte der Gast: „Armselige perfide Melancholie der Männerseelen! Warum Terrain abgrenzen?! Wo endest Du wo beginne ich?! Zwei Wächter sind wie an dem Thore ihres Lebens!“.
Der Freund erwiderte: „Sie ist mir entfremdet - - -.“
Der Gast neigte das Haupt - - - .
Da trat Paulina ein und sagte in mildem strahlendem kindlichen Lächeln: „Meine zwei Freunde - - - -!“
Aber plötzlich lächelte sie nicht mehr - .³⁰⁷

Die nächste Skizze *Odi profanum vulgus et arceo* beschreibt die Situation, dass der Gatte Paulinas Bedürfnis nach Entwicklung ihrer Innerlichkeit erkennt, welche nur in der Seelenfreundschaft zu Peter A. ermöglicht wird und den Freund um seine Rückkehr bittet. Der Abschied von Peter A. wird vom Erzähler ausgelassen und muss vom Leser hinzugedacht werden. In der Skizze *Odi profanum vulgus et arceo* spricht der Gatte Paulinas mit Willy Rose, einer gemeinsamen Freundin, die an die Vernunft des Gatten appelliert und ihrer Freundin helfen möchte.

Dann sagt sie: „Wie etwas Geknebeltes seid Ihr! Eure Seele ist an Etwas festgebunden. Sie Schwebt nicht frei im Raum. Eure Sanftmuth ist wie ein Seufzer, der sich losringt von einer Starrheit - - -. Ich bin ungerecht. Verzeihen Sie mir. Sie sind so milde. Oh, könnten Sie Paulina so lieben wie ich sie liebe. Ich möchte für sie sterben. Ich möchte ewig ihre Haare streicheln und auf ihr Geliebtes Antlitz den Frieden hauchen - - - .
[...]
Der Herr geht zum Schreibtische und schreibt: „Mein Freund. Kehre zurück in unser Haus!! Wir wollen

³⁰⁶ Was der Tag mir zuträgt (1927). S. 175. (Compliment de Cour).

³⁰⁷ Was der Tag mir zuträgt (1927). S. 189. (Ereignis des hundertsten Tages).

zwei Wächter sein am Thore ihres Lebens.“³⁰⁸

Das zentrale Motiv dieser Novelle ist das Motiv der Eifersucht. Dies wird das erste Mal in der Skizze *Ereignisse* erwähnt. Hier noch in einer milden Version.

Ihr Gatte sagte milde zu dem jungen Manne: „Du entführst mir Paulina - - .“ „Wohin - -?!“ sagte der junge Mann. „Ich weiß es nicht - - -.“

Dieser Eifersucht des Gattens steigert sich in der Skizze Ereignis des hundertsten Tages, vor allem durch die dreimalige Wiederholung der Worte „Sie ist mir entfremdet“ im Text. (siehe oben)

In der Skizze *Liebesnacht* treten der Gatte und Peter A. als „stumme Wächter vor den Thoren des Schlafes“ auf. Sie beschützen Paulina, die nach dem Essen auf einem Stuhl eingeschlummert war, und verfluchen alle Geräusche, weil sie die schlafende Paulina wecken könnten. In der Skizze *Ereignis des hundertsten Tages* wird das Motiv des Wächters wieder aufgegriffen und verweist zurück auf die Situation, wo es zum ersten Mal eingesetzt wurde, als die beiden Männer noch in idealer Beziehung, einer als Ehemann der andere als Seelen-Freund, zu Paulina standen. Hier ist der Gatte nicht mehr bereit der „milde Pfleger“ ihres „gebrechlichen Körpers“ zu sein, wie anfangs in der Skizze Paulina's Ehe erwähnt wurde. Erst durch das Gespräch mit Willy Rose in der letzten Skizze kommt Paulinas Gatte zur Einsicht. In den Brief an Peter A. verwendet er selbst das Wächtermotiv und demonstriert damit seinen Weitblick. Mit den Worten: „Mein Freund. Kehre zurück in unser Haus!! Wir wollen zwei Wächter sein am Thore ihres Lebens.“, drückt der Gatte nun aus, dass er einsieht, dass er der Pfleger ihres Körpers ist, während Peter A., der Partner ihres inneren Lebens ist, für das er selbst ungeeignet ist.

³⁰⁸ Was der Tag mir zuträgt (1927). S. 191. (Odi profanum vulgus et arceo).

3.4. Skizze: Absinth „Schönheit“

Die Skizze *Absinth „Schönheit“* (siehe Anhang) habe ich ausgesucht, da sie ebenso wie die anderen Skizzen charakteristische Züge Altenbergs Frauenbild, insbesondere der Dirne aufweist.

Die Skizze *Absinth „Schönheit“* zeigt einen Mann und dessen Überlegungen beim Betrachten einer schlafenden Dirne. Es findet ein dauernder Wechsel zwischen Handlungsebene und Bewusstseinssebene statt, wobei die Zweitere bei Weitem überwiegt. Die Zeitspanne, die diese Skizze umfasst liegt zwischen der vergangenen Nacht, von welcher der Leser kaum etwas erfährt, und dem Aufwachen der Dirne. Bis zum Aufwachen der Dirne Kamilla und ihrer Aufforderung „Du komm’ - - -“³⁰⁹ ist der Mann mit dem Einheizen des Ofens und dem Betrachten der Frau beschäftigt.

In der Skizze zeigt sich ein sehr widersprüchliches Bild der Frau. Diese Polarität kann auch sprachlich erfasst werden, es kommen Begriffe der Wärme und Kälte nur in ihren Extremen vor. So heißt es: „Feuermeer“, „Hitze-Quelle“, „Eis im Polarmeer“, „Kristall-Eis-Blöcke“, „kalt vom Marmor“ und „(sie) erwachte und war glühend“. Die Wärme steht für die Sinnlichkeit und die Kälte für den Tod. Die Polarität lässt sich auch an den ständigen Umbrüchen im Text erkennen. So wird die Frau einmal positiv und dann wieder negativ dargestellt. Am Anfang der Skizze wird ein positives Bild der Dirne gezeigt.

Aber dein Atem, Kamilla, kostet bloß zehn Kronen und hat den
Duft von Berg-Wiesen. Kein einheitlicher Geruch. Nur von Kraft
und Frische ein Hauch!³¹⁰

Die Frau wird als Kraftspenderin dargestellt. Der Vergleich mit dem Stier, der aus den Blumen, die er frisst, Kraft enthält, deutet mit dem Hinweis, dass er daraus Mist macht, einen Umbruch an.

Ein Stier frisst Blumen, verdaut sie, macht sie zu
Mist.³¹¹

Der Umbruch zum negativen Bild der Frau erfolgt, da der Lebenswandel der Dirne dem Mann unangenehme Gedanken verursacht. Der Mann denkt an alle anderen Männer der Dirne und malt sich aus wer diese sein könnten.

Er sass da und begann alle diese schrecklichen Phantome zu
fürchten und zu hassen, die Gespenster, die in unheimlicher
Macht und unfassbar im Herzen eines Mannes aufsreigen - -
die »Anderen«.

³⁰⁹ Wie ich es sehe. 1904⁴. S.128-131. (*Absinth „Schönheit“*).

³¹⁰ Wie ich es sehe. 1904⁴. S.128-131. (*Absinth „Schönheit“*).

³¹¹ Wie ich es sehe. 1904⁴. S.128-131. (*Absinth „Schönheit“*). (Hervorhebung durch den Autor).

Den Herrn mit den begeisterten Briefen, den Lieutenant-Stellvertreter mit der jugendlichen Lust, den düsteren Chef, welcher die Macht hatte, den Marqueur, welcher für sie ein Sparkassen-Buch angelegt hatten, den Besitzer der mechanischen Schiessstätte, welcher ihr für »Löcher in's Weisse« Preise gab, und Alle und sich selbst!³¹²

Ein weiterer Umbruch findet statt, da sich der Mann bei den Gedanken an die „Anderen“ selbst unheimlich wird.

Denn sich selbst ist man Phantom, Gespenst, wie ein Anderer, der man sonst nicht ist, in Weibes Nähe!³¹³

Der nächste Umbruch ist ein positiver Umbruch, da der Mann beim Nachdenken feststellt, dass der Lebenswandel der Dirne keinen Einfluss auf ihn selbst hat.

Was hatten sie ihr geraubt, die Phantome? Welche Spuren zurückgelassen?! Nichts, nichts. Jedes Härchen war an seinem Platze und die Haut in ihrer milden Blässe strahlte wie der Schnee Weisse aus in die Augen und machte diese glücklich und voll Licht-Kraft.³¹⁴

Es findet wieder ein Wandel vom positiven zum sehr negativen Bild der Frau statt. Es schlägt von der Verehrung der Frau zur Tötung um.

Doch noch erstrahlst Du, ach, in heidnischer Wärme! Dich kalt machen! Dich in Eis legen, einsargen zwischen Kristall-Eisblöcken aus Fabriken! Daß Du kalt werdest! Und allen zuwider wie der Hauch des Winters.³¹⁵

Die Ausstrahlung der Frau, also ihre Sinnlichkeit wird immer mit einem Wärmebild festgehalten.

Alles wurde imprägnirt mit Wärme, sträubte sich und wurde dennoch imprägnirt.³¹⁶

Diese Ausstrahlung wird aber negativ bewertet, wie dieser Satz sehr gut verdeutlicht, da die Ausstrahlung auch auf jene wirkt, die dies gar nicht wahrhaben wollen.

Diese zwiespältige Haltung gegenüber der Frau zeigt sich auch in der Verwendung der Begriffe Ruhe und Bewegung, die einmal positiv und einmal negativ verwendet werden.

[...] betrachtete dieses »Kunstwerk Gottes«, das Bewegung in die träge Welt pumpt wie eine mysteriöse Elektrizmaschine,

³¹² Wie ich es sehe. 1904⁴. S.128-131. (Absinth „Schönheit).

³¹³ Wie ich es sehe. 1904⁴. S.128-131. (Absinth „Schönheit).

³¹⁴ Wie ich es sehe. 1904⁴. S.128-131. (Absinth „Schönheit).

³¹⁵ Wie ich es sehe. 1904⁴. S.128-131. (Absinth „Schönheit).

³¹⁶ Wie ich es sehe. 1904⁴. S.128-131. (Absinth „Schönheit).

diesen »Ruhe-Mörder« Frauenleib!³¹⁷

Im gleichen Satz bringt die Frau Bewegung in die Welt und ist auch „Ruhe-Mörderin“ zugleich.

Eine weitere Doppelbedeutung zeigt sich in dem Vergleich der Frau mit dem „Paradieses-Garten“³¹⁸. Hier kann auf Eva vor dem Sündenfall angespielt werden, aber auch auf Eva als Verführerin, die sich ihrer Sinnlichkeit bewusst ist.

Die positiven Bilder der Frau als „Kraftspenderin“ beziehen sich nicht auf die Frau in ihrer Ganzheit, sondern nur auf ihre Sinnlichkeit. Die Sinnlichkeit wird als positiver Lebensantrieb gedeutet, wenn es heißt, die Frau bringt „Bewegung in die träge Welt“. Der Mann wird als „Ruhe-Störer“³¹⁹ beschrieben. Dieser hinterlässt eine „böse Spur“³²⁰ am „schönen Leib“³²¹ der Frau. Der Mann erscheint nirgends in dieser Skizze negativ. Beim Aufstehen achtet er darauf, dass die Dirne nicht friert, und heizt den Ofen ein.

Er glitt aus diesem warmen Kanale »Leinentuch, hellblaue Steppdecke, Plümeau«, sorgsam heraus, damit Kamilla keine kalte Luft erhalte und heizte das [...] Öfchen [...]. Früher schloss er natürlich das Fenster [...].³²²

Dann entfernte er „sanft“ die Decke, um den Körper, das „Kunstwerk Gottes“ zu betrachten. Dieser Anblick weckt Eifersucht in ihm, er malt sich aus mit welchen Männern sich die Dirne noch trifft. Im Folgendem wird ihm klar, dass sein Problem nicht die anderen Männer sind, sondern er selbst, beziehungsweise seine Sinnlichkeit, sind sein Problem. Denn in der Nähe einer Frau wird er selbst zum „Phantom, Gespenst“, sodass er sich selbst nicht mehr kennt. Er versucht von diesem Problem abzusehen und beschäftigt sich mit den Vorurteilen der Anderen in Bezug auf Dirnen und spottet über diese.

Armselige Vorurtheile geknechteter Menschheits-Seele!³²³

Er argumentiert mit dem Vergleich dass ein See ebenso unberührbar sei.

Wirf störende Steine, senke scharfe Ruder, ziehe den eisernen Kiel durch - - - Besiegter! In Klarheit liegt er.³²⁴

Ob die Dirne seelischen Schaden nehmen könnte, negiert er.

³¹⁷ Wie ich es sehe. 1904⁴. S.128-131. (Absinth „Schönheit).

³¹⁸ Wie ich es sehe. 1904⁴. S.128-131. (Absinth „Schönheit).

³¹⁹ Wie ich es sehe. 1904⁴. S.128-131. (Absinth „Schönheit).

³²⁰ Wie ich es sehe. 1904⁴. S.128-131. (Absinth „Schönheit).

³²¹ Wie ich es sehe. 1904⁴. S.128-131. (Absinth „Schönheit).

³²² Wie ich es sehe. 1904⁴. S.128-131. (Absinth „Schönheit).

³²³ Wie ich es sehe. 1904⁴. S.128-131. (Absinth „Schönheit).

³²⁴ Wie ich es sehe. 1904⁴. S.128-131. (Absinth „Schönheit).

Ihre Seele liegt in mir! Ich bin es selbst, nicht
sie!³²⁵

Hier erkennt man, dass die Frau erst durch den Mann Kontur erhält, ohne den Mann ist sie seelenlos. Durch den Anblick der nackten Frau kommen die Gedanken des Mannes erneut zu den anderen Männern und sein Problem mit seiner Sinnlichkeit tritt wieder in den Mittelpunkt. Zum zweiten Mal verlegt er sein eigenes Problem auf die Frau und möchte ihr die „Wärme“, ihr Leben rauben. Er möchte sie „kalt machen“, „in Eis legen“, sodass sich „keine Lebenswärme sich verbreite“. Der Mann entwickelt einen Hass gegen die Dirne, der soweit geht, dass er sich wünscht „[...] dass die Kälte Dir hineindringe, ganz, ganz hinein, überallhin, in die Heiligtümer Deiner Hitze-Quellen und Alles auslöschen würde [...]“³²⁶. Wenn die Frau keine Wärme und Sinnlichkeit mehr ausstrahlen würde, wären er und die Männer von dem Problem befreit.

Erlöst wären wir, dich in Kristall-Eis-Blöcken gebettet zu sehen
[...].³²⁷

Der Mann denkt, wenn der Frau ihre Sinnlichkeit geraubt werden würde, wäre er und die anderen Männer von dem Problem befreit. Der Mann möchte nicht nur die Dirne „auslöschen“, sondern auch die anderen Männer.

[...] und Alles auslöschen würde, Dich und die Phantome und den düsteren Chef, den Lieutenant-Stellvertreter und den Schiessbudenbesitzer; und Alle würden vor Kälte hin werden, abfallen, grau, dünn werden, ohne Mission.³²⁸

Der Gedanke an die anderen Männer ist der Moment, indem sich sein positives Bild von der Frau in ein radikal negatives wandelt. Die Frau wird völlig verobjektisiert und anschließend getötet, in der Hoffnung die Probleme zu lösen. Der Mann hofft die Frau von ihrer Sinnlichkeit zu erlösen und ihre Schönheit zu erhalten.

Denn dein Wesen ist abhängig von Gluten, aber deine Form ist ewig wie das Eis im Polarmeere! [...] Denn ich liebe nicht dein Wesen, welches nur die Form meiner Materie, sondern deine Form, welche die Materie meines Wesens ist!³²⁹

Hier zeigt sich deutlich, wie der Mann die Frau sieht. Das Wesen der Frau wird erst durch den Mann bestimmt. Sie besitze keine Seele, die muss er ihr erst geben. Er liebt ihren Körper, ihre Form und ihre Sinnlichkeit. Da die Frau den Mann „braucht“ um Kontur zu erlangen, wird eine Wechselwirkung deutlich. Die Frau wird ebenso

³²⁵ Wie ich es sehe. 1904⁴. S.128-131. (Absinth „Schönheit). (Hervorhebung durch den Autor).

³²⁶ Wie ich es sehe. 1904⁴. S.128-131. (Absinth „Schönheit).

³²⁷ Wie ich es sehe. 1904⁴. S.128-131. (Absinth „Schönheit).

³²⁸ Wie ich es sehe. 1904⁴. S.128-131. (Absinth „Schönheit).

³²⁹ Wie ich es sehe. 1904⁴. S.128-131. (Absinth „Schönheit). (Hervorhebung durch den Autor).

verobjektisiert und ihre Subjektivität völlig negiert. Die Frau wird nur auf ihre Sinnlichkeit reduziert, dies äußert sich auch im Text wieder, wenn der Gedanke nochmals betont wird.

Die Schönheit meiner Gedanken ist die Schönheit Deines Leibes! Die Pracht meiner Seele sind die Linien deine Glieder! Und die Kristall-Eis-Blöcke der Fabriken, in welche du gebettet wärest zu Tode, könnten nicht eine einzige Deiner Linien vernichten, welche allein meine Liebe in Brand erhalten!³³⁰

Betrachtet man die Skizze in ihrer Gesamtheit, ist der ständige Wechsel zwischen den Bildern der Frau nur scheinbar ein positiver zum Negativen. Denn im Grunde implizieren Anbetung und Tötung dasselbe, nämlich die Verobjektivierung der Frau. Es besteht ein innerer Zusammenhang, der sich in der Verwendung der Begriffe Ewigkeit und Unveränderbarkeit zeigt. Die Anbetung gilt dem „ewigen Schönheitsstrahler“ Frauenkörper und beim Tod im Eis soll die Schönheit in Unvergänglichkeit erhalten bleiben.

Zusammenfassend kann man sagen, dass der Körper der Dirne das Objekt des Schönheitskultes bleibt. Ihr seelisches Wesen kann als Inkarnation des negativen triebhaften Lebens angesehen werden.

Weiters möchte ich noch zwei Motive, welche in dieser Skizze behandelt wurden, in weiteren Skizzen aufzeigen, um zu verdeutlichen, dass Altenberg einige Motive immer wieder zum Thema seiner Texte machte.

Die Ambivalenz von Anbetung und Tötung der Frau wird in keiner anderen Skizze von Altenberg dargestellt. Das Tötungsmotiv aber wird auch in der Skizze *Tulpen* behandelt.

Die Hand ausstrecken - - - eins! Deinen Hals fassen - - - zwei!
Zupressen - - - drei!³³¹

Diese Skizze beschreibt den Gemütszustand eines Mannes, der sich durch die Äußerung einer Frau gekränkt fühlt. Der Mann wird mit „er“ bezeichnet und durch die verletzenden Worte Cäcilias beschrieben.

„Sie, Sie sind wirklich ein zuwiderer Kerl. Erstens nie elegant. Schauen Sie den Beamten an. Zweitens dieser Schnurrbart, so slowakisch. Und dann überhaupt - - - was glauben Sie

³³⁰ Wie ich es sehe. 1904⁴. S.128-131. (Absinth „Schönheit“).

³³¹ Was der Tag mir zuträgt. S. 60-63. (Tulpen).

eigentlich?! Ich kann fliegen, auf wen ich will. Und just!“³³²

In weiterer Folge befindet sich der Erzähler in einem Park, der „Mai-Toilette angelegt hatte“, also übersät mit Tulpen war.

Alle begatteten sich gleichsam mit den Tulpen, genossen sie ohne Rest, sogen sie ein in sich, berauschten sich, vergaßen an die Pflichten und versanken - - -.³³³

Durch die Verwendung des Wortes „begatten“, welches sexuell konnotiert ist, wird die Gleichsetzung von Frauen und Tulpen vom Autor vorweggenommen. Weiters folgt die Figurenrede, welche durch das Zusammenspiel von Emotionen und Rationalität gekennzeichnet ist.

„Die Hand ausstrecken --- eins! Deinen Hals fassen --- zwei! Zupressen --- drei!“ Dann dachte er: „Verlegt Ihr uns vielleicht nicht die Athemwege? Nun also! Tulpen darf man lieben. Darf? Tulpen muss man lieben! Sie sind! Roth, weiss, flamband - - - und fertig. Nicht nur von meines Herzens Gnaden sind sie! Sondern roth, weiss, flambant für alle Menschen. Jedoch Cäcilia ist von meines Herzens Gnade! Nein, keine dichterischen Worte, bitte, sie sind zu dünn, vermögen nicht zu heilen. Aber Worte gibt es wie Steinwürfe und geschleuderte Biergläser, die entlasten, blos wenn man sie denkt und so gewaltsam anspricht: „Dich massakrieren, massakieren, massssa-krri-rren!“ Wie komme ich zu dieser Unruhe, die mich treibt?! Wie ein Morphinist, dem man sein Spritzchen entzogen hätte!“³³⁴

Durch die symbolische Gewaltanwendung dürfte sich der Mann beruhigen.

Diese verschiedenen Gedanken brachten ihm Erleichterung [...].³³⁵

Er schickte der Frau einen Strauß Tulpen, daraufhin folgt eine weitere Kränkung der Frau.

Abends sagte sie zu ihm: „Tulpen?! Schon wieder ein Blödsinn, eine Ungeschicklichkeit. Was ist an Tulpen?!“ „An Tulpen ist“, sagte er, „daß man ihnen den Hals umdrehen kann, ohne ins Kriminal zu kommen!“³³⁶

Vor allem dieser Satz wird oft zitiert und als Beispiel für Altenbergs misogyne Züge verwendet, jedoch muss man sich bewusst sein, dass es sich um eine Figurenrede handelt.

³³² Was der Tag mir zuträgt. S. 60-63. (Tulpen).

³³³ Was der Tag mir zuträgt. S. 60-63. (Tulpen).

³³⁴ Was der Tag mir zuträgt. S. 60-63. (Tulpen).

³³⁵ Was der Tag mir zuträgt. S. 60-63. (Tulpen).

³³⁶ Was der Tag mir zuträgt. S. 60-63. (Tulpen).

Der Aspekt der Anbetung wird in der Skizze *Götzendämmerung* ebenfalls behandelt.

Und einer der Knaben steckte ihr einen Zettel zu, auf welchem geschrieben stand: „Ich sehne mich zum Sterben nach Ihnen, Anita -.“³³⁷

So lebte sie, als sie zu leben anfang, wie die großen Göttinnen - vom Geliebtwerden! Vom Gesange betender Menschen lebte sie, von den Klagelauten feuchter Augen, von den Psalmen berauschter Herzen, von Weihrauch und von Bekränzen, von Flammen, von Gebeten lebte sie, von Liebesworten und Zerstörungen.³³⁸

In der Skizze Absinth „Schönheit“ wird sehr stark mit Wärme- und Kältebildern gearbeitet, die typisch für Altenbergs Frauenbeschreibungen sind und in dem Kapitel Farbsymbolik beschrieben werden.

³³⁷ Was der Tag mir zuträgt. S. 79-82. (*Götzendämmerung*).

³³⁸ Was der Tag mir zuträgt. S. 79-82. (*Götzendämmerung*).

4. Eigenschaften der Frauengestalten

4.1. Farbsymbolik

Beim Lesen der einzelnen Skizzen kann man feststellen, dass die Gesichtsfarbe der Mädchen und Frauen mit ihren Emotionen einhergehen und zeichenhaft zur Charakterisierung dienen.

Um sechs Uhr kam Albert.
Da wurde sie rosig.
[...]
»Frau E., die meinen Essay ›Wahrheit‹ gelesen hat, sagte heute: ›Er sollte eine Sommer in Karlsbad, in Marienbad zubringen‹, dort, wo das grosse Leben pulsiert - - -.«
Das junge Mädchen legte ihre Hände in den Schooss und wurde ganz bleich.³³⁹

Das junge Mädchen, welches sich „die ganze lange Woche“³⁴⁰ auf diesen Tag gefreut hatte, wurde „bleich“, als sie damit konfrontiert wird, dass ihr Albert einen Sommer in Karlsbad verbringen soll.

Sie wurde rosig und bleich, bleich und rosig -. Wie ein Kampf war es auf diesem süssen Antlitz. Es stand drauf geschrieben
»adieu Papa, oh adieu -.«

Hier wechselt die Gesichtsfarbe von „rosig“ zu „bleich“ beim Gedanken der Tochter an den bevorstehenden Abschied vom Vater.

Ein weiteres Beispiel bietet die Skizze *Zwillinge*. Hier wird die Begegnung der Schwestern mit einem „Herrn“ beschrieben.

Sie hatten blonde Haare mit Goldfäden, zarte Brüste und feine weisse Hände und Füsse.
Niemand kannte sie auseinander.³⁴¹

Der Herr, der sich für keine entscheiden konnte, da er sie nicht auseinanderkannte, bezirzte beide.

»Wie konnte sich Herr v. Z. gerade für die Eine entschieden?!«
sagte einmal eine Dame.
»Das konnte er auch nicht« erwiderte Herr A., »er hat ja eben die Andere genommen!«
Das war ein schlechter Spaß und alle lachten. Besonders die Eine.
Aber später nahm er sie wirklich - - die Andere!
Die wurde rosig!

³³⁹ Wie ich es sehe. S. 55. (Idylle).

³⁴⁰ Wie ich es sehe. S. 57. (Idylle).

³⁴¹ Wie ich es sehe. S. 201. (Zwillinge).

Aber die Eine wurde bleich - - - - -.³⁴²

Anhand der Skizze *Neun und elf*³⁴³ möchte ich zeigen, wie Altenberg die Farben zur Charakterisierung der beiden Mädchenfiguren einsetzt. „Margueritta“ wird als „rosige Morgenröthe“, naiv und lebensvoll beschrieben, während ihre Schwester „Rositta“ als „Dichterin“, „Sängerin“, die „zart“ und „bleich“ ist, beschrieben wird. Die Blumen, die in den beiden Mädchennamen versteckt sind, sind in umgekehrtem Verhältnis durch Rot und Weiß gekennzeichnet. Die Farbe Rot entspricht dem natürlichen Leben und der Bewegung, Weiß hingegen ist die Farbe der Seele. So heißt es in der Skizze: „Beide weiße süße Kinderseelen waren ihm zugeflogen.“³⁴⁴ Für eine helle Gesichtsfarbe wird nie weiß verwendet, sondern die Wörter „blaß“ oder „bleich“. Die blasse oder bleiche Gesichtsfarbe ist Zeichen der Künstlernatur.³⁴⁵ Der künstlerischen Tätigkeit wird aber das Attribut rot zugeordnet, da Kunst als etwas Lebendiges angesehen wird. Rot und bleich kontrastieren und bedingen sich gegenseitig. Interessant ist auch, dass Altenberg die Farben nicht starr einer Person zuordnet, sondern sie im Skizzenverlauf abwechseln lässt. Wysocki erwähnt in ihrem Essay, dass die Kleidung und die Hautfarbe der Mädchen und Frauen Phänomenologien sind, die Wissen und Magie transportieren und typisch für Altenbergs Frauenbild sind.³⁴⁶

Für die sinnliche Ausstrahlung der Frau verwendet Altenberg die bereits angesprochene *Wärme- und Lichtsymbolik*. So heißt es beispielsweise in der Skizze *Götzendämmerung*.

So erhielt sie die süße wunderbare Erkenntnis, daß eine ungeheure göttliche Macht in ihr wohne, ausströmend wir in goldenen Strahlen auf kalte schattige Menschen, Licht und Wärme bringend, aus den Mysterien eigener Sonnensystemes darhenden Erden! Und sie erkannte, daß diese Macht ausströme wie Weltenelektrizitäten [...] So wuchs sie, gebend, Licht und Wärme gebend, aus den Mysterien eigenen Sonnen-Systems milde Frühlingsstrahlen spendend und heftige Sommerhitze [...].³⁴⁷

Auch hier erscheint die Frau als Wärmequelle, während die anderen Menschen kalt sind. Wie in der Skizze Absinth „Schönheit“ steht auch hier die Wärme für die Sinnlichkeit und die Kälte für den Tod.

³⁴² Wie ich es sehe. S. 201. (Zwillinge).

³⁴³ Wie ich es sehe. S. 3-5. (Neun und elf).

³⁴⁴ Wie ich es sehe. S. 4. (Neun und elf).

³⁴⁵ Siehe dazu die Skizzen Revolutionär.

³⁴⁶ Wysocki: Peter Altenberg. S. 9-10.

³⁴⁷ Was der Tag mir zuträgt. S.79-80. (Götzendämmerung).

4.2. Kleidung

Die Kleidung und Toiletten der weiblichen Figuren sind zeichenhaft, weil sie durch die Zusammenstellung der Farben und Materialien den Geschmack und die Seele ihrer Trägerinnen widerspiegeln. Die Schilderung der Kleidung befindet sich meist am Anfang der Skizzen, um den Leser über die Figur zu informieren. Die Skizze *Spätsommer-Nachmittag* beginnt folgendermaßen:

„Ich kann nur anziehen, nicht fesseln - - -“, sagte sie.
Sie trug ein hellblaues weites Kleid mit weißen winzigen
Pünktchen, einen braunen Strohhut mit weißen Nelken - - - .
[...]
Die Haare des jungen Mädchens wurden feucht, und zarte
Ringellöckchen schwebten an den Schläfen - - .³⁴⁸

Die oben genannten Details verweisen auch auf die schwärmerische Verehrung des jungen Mannes, die das Thema dieser Skizze bildet.

Die Skizze *Fünfunddreissig* beginnt ebenfalls mit der Beschreibung der Kleidung einer Dame.

Ein gelber Strohhut mit Veilchensträusschen und
Veilchenblättern an langen dünnen grünen Stielen. Das Kleid
aus Rohseide, mit einem breiten hellbraunen Samtgürtel. Der
Griff des Schirms ein Bergkristall, Oktaeder, an einem braunen
Zuckerrohr. Flachsblonde Haare. Schnürstiefel aus rothem
Juften. Das fünfzehnjährige Töchterchen hat braunrothe Haare,
braune Augen und wunderbare Hände.³⁴⁹

Der Beginn dieser Skizze wirkt sehr bildhaft und erinnert an ein zeitgenössisches Portrait. Erst nach der Schilderung dieses Bildes gerät der Text in Bewegung.

Der Gatte fährt mit dem Töchterchen am See.
Die Same mit den flachsblonden Haaren bleibt allein zurück.
Sie stützt das Kinn in die Hand und blickt auf die Seefläche
hinaus - - - . Sie fühlt, daß ich sie bewundere - - - .³⁵⁰

Zunächst wird eine „Bildbeschreibung“ vorgenommen. Es werden Farben und Gegenstände genannt, die dem zeitgenössische Reformprogramm „natürlicher Materialien“ entsprach, wie zum Beispiel Rohseide, Bergkristall und Zuckerrohr. Der Verweisungscharakter auf die Seele der Dame zeigt uns, dass die Dame die Bewunderung des Erzählers spürt. „Sie fühlt, daß ich sie bewundere“³⁵¹. Die Körperlichkeit der Frau wird in dieser Skizze eliminiert und ihre Sinnlichkeit in Farbreize

³⁴⁸ Wie ich es sehe. S. 29. (Spätsommer-Nachmittag).

³⁴⁹ Wie ich es sehe. S. 23. (Fünfunddreißig).

³⁵⁰ Wie ich es sehe. S. 23. (Fünfunddreißig).

³⁵¹ Wie ich es sehe. S. 23. (Fünfunddreißig).

umgewandelt. Die körperlichen Merkmale der Dame werden nicht beschrieben und ihr Gesicht wird ebenso nicht erwähnt. Die Beschreibung der Tochter ist nur als Ergänzung zur Farbkomposition der Mutter zu sehen. Das Mädchen fügt zwei Brauntöne („braunrothe“ und „braun“) in das gelblich-braune (gelbbrauner Strohhut, hellbrauner Samtgürtel, braunes Zuckerrohr) Bild der Mutter ein.

In der Skizze *Im Stadtgarten* wird wieder deutlich, dass die Verehrung der Männer mit der Toilette der Dame einhergeht.

Die junge Dame hatte ein Seidenkleid an von Heliotrope-Farbe. Die weiten seidenen Ärmel umsäumten weisssgelbe Spitzen.
[...]
Einmal sagte diese junge Dame zu einem Herren (sie trug damals ein hellgrünes Seidenkleid mit weissen seidenen Rüschen): »Was ist das, eine ›anständige‹ Frau?! [...]«.
[...]
Ich werde immer so sein. Es macht mir Freude, wenn man meine Toilette bewundert, meinen Geschmack.³⁵²

Es gibt noch viele weitere Beispiele, bei denen Altenberg die Frauen mit schönen Farben und Mustern ausschmückt.

Sie trug ein hellblaues weites Kleid mit weißen winzigen Pünktchen, einen brauen Strohhut mit weißen Nelken - - - .³⁵³

Sie trug ein Kleid von der mattgrünen Farbe der Diamant-Käfer [...].³⁵⁴

Edle Stoffe, wie Seide, Samt, Tüll, Musselin begeistern Altenberg, ebenso wie die Schilderung von Farbsymphonien. Die impressionistische Vorliebe für Farben zieht sich durch sein Frühwerk, ohne dass diese auf die Frauen und deren Toilette beschränkt ist. Auch seine Naturschilderungen beinhalten ausgefallene Farbarrangements.

4.3. Erotik und Sexualität

In der Skizze *Merkwürdig* philosophiert Altenberg über die Dichtung und die Sexualität.

Merkwürdig, über alles darf man dichten - - - über die Frau, die Liebe, die Treue, den Frühling, die Untreue, den Heldenmut, den Wald im Herbst, die Freundschaft, den Verrat, die Eifersucht, des Winters Pracht, die Sehnsucht - - -, über alles darf man dieses darf man dichten, und über noch viel

³⁵² Wie ich es sehe. S. 58-59. (Im Stadtgarten).

³⁵³ Wie ich es sehe. S. 29. (Spätsommer-Nachmittag).

³⁵⁴ Wie ich es sehe. S. 34. (Flirt).

Indiskreteres der Seele - - - nur nicht über sexuelle Dinge!
Obwohl oder weil die vielleicht die wichtigsten
sind zu Erkenntnis!³⁵⁵

Diese Aussage belegt, wie wichtig die Sexualität als Lebensantrieb für Altenberg ist. Weiter schreibt er in dieser Skizze über die Sexualität, diese sei „vielleicht die dunkle, tief vergrabene Wurzel unseres ganzen Lebens-Schicksals!“.

Altenberg beschäftigte sich in seinem Spätwerk mit Lebensrezepten und Richtlinien für die Lebensführung. Diese Texte schreiben eine Theorie des Triebverzichtes vor. So sollen die Nahrungsaufnahme und die Sexualität „vorrangige Gebiete der Bedürfniskontrolle sein“³⁵⁶. Bei Altenbergs Lebensrezepten ist die Askese wichtiger Bestandteil. Denn durch die Bedürfniskontrolle wird das Begehren durch Aufschub und Verzicht gestärkt. Mann kann von einer Ökonomie der Sexualität sprechen, da die Sinnlichkeit mit Kontrolle, aber auch Verzicht gesteigert wird. Altenberg betont im Bezug auf die Sexualität immer wieder das Auge, als „Liebesorgan der Künstlerseele“. Ein Genießer ist laut Altenberg jemand, der durch Entzug seine Reize so lang steigern kann, bis er sie lustvoll entladen kann. Dies lustvolle Entladung wird in der Skizze *Der Grieche* beschrieben.

[...] zu wachsen und voll, übervoll zu werden und diese konzentrierten latenten Spannkräfte in Reichtum zu empfinden und diesen Reichtum in Liebe, in Gedanken umzuwandeln und diese in Bewegung umgesetzte Kräfte neue Kraft zeugen zu lassen [...]³⁵⁷

Thomalla meint, dass die sexuelle Ungefährlichkeit der Mädchen das Moment für die erotische Anziehungskraft ist, da sie sich gefahrlos verehren lassen, da sie keine männliche Aktivität fordern.³⁵⁸ Die Sprache der Verehrung ist immer eine doppeldeutige, die „Gefühlsstriche“ lassen die Skizzen offen enden, jedoch kann das Offensichtliche nicht übersehen werden.³⁵⁹ Auch Markwart meint in Bezug auf die Bindestriche, dass es sich bei dem „bedeutungsschweren und beliebten Auslassungszeichen“³⁶⁰ um Unbenennbares handelt, was aber wiederum nicht außer Acht gelassen werden darf, da es für sich spricht. Schön und verehrungswürdig scheint für Altenberg nur das weit Entfernte zu sein, „denn der sich bewahrheitete Traum

³⁵⁵ Vita ipsa. S. 37. (Merkwürdig). (Hervorhebung durch den Autor).

³⁵⁶ Innerhofer, Roland; Polt-Heinzl, Evelyne: Peter Altenberg. Prophetischer Asket mit bedenklichen Neigungen. Wien: Picus Verlag 2009. S. 22.

³⁵⁷ Wie ich es sehe. S. 121. (Der Grieche).

³⁵⁸ vgl. Thomalla 1972. S. 69.

³⁵⁹ vgl. Innerhofer; Polt-Heinzl 2009. S. 56.

³⁶⁰ Markwart: Die theatralische Moderne. S. 65.

verzerrt sich in Hässliche³⁶¹. Altenberg verbleibt lieber im „Zwischenreich, wo die Versprechen und Sehnsüchte in Schönheit wachsen“³⁶².

In einigen der Skizzen ist den kleinen Mädchen ihre Sexualität beziehungsweise die Erotik, die sie ausstrahlen, sehr bewusst. Sie genießen es regelrecht, von den Männern deswegen begehrt zu werden. Dies widerspricht wiederum der geforderten Asexualität. In der Skizze *Im Volksgarten* wird genau so eine Situation beschrieben. Der Erzähler beobachtet im Volksgarten ein „neunjähriges Mäderl“, welches Diabolo spielt und ruft „Bravo, bravo!“, als säße er in einem Variété. Auch in dieser Skizze werden ihre nackten Beine erwähnt und als Gazellenbeine beschrieben. Das Mädchen freute sich über den Applaus und die Bewunderung dass sie in Folge alles für diese Anerkennung machte. Die Skizze endet mit dem Gespräch zwischen Vater und Tochter, dieser möchte gern wissen, ob sich seine Tochter beim Spielen auch schön amüsiert.

Später kam der Papa, ermüdet vom Geschäfte.
„Amüsiertst du dich, Anna?!?“ sagte er zu seinem Töchterchen.
„Amüsieren, amüsieren – „, dachte Anna, „man bewundert mich, man staunt mich an -.“³⁶³

4.4. Der Kult der Nackten

Integrierender Bestandteil des Schönheits- und Natürlichkeitsstrebens Altenbergs ist der Kult des Nackten, der in die Paradiesvorstellung fußt. Diesen Kult verarbeitet Altenberg vor allem in den *Ashantee*-Skizzen. Altenbergs zweites Buch *Ashantee* erschien 1897 und ist nach einer darin enthaltenen Skizzenreihe benannt, diese wiederum wurde von einer Ausstellung im gleichen Jahr angeregt, bei der ein afrikanisches Dorf samt Einwohner im Prater zur Schau gestellt wurde³⁶⁴. Diese Völkerschauen, bei denen Menschen wie Raubtiere als sensationelle Exotica präsentiert wurden, hatten im ausgehenden 19. und beginnendem 20. Jahrhundert Konjunktur. Diese Völkerschauen stellten gesicherte Räume der Alterität, in denen die Risiken einer echten Begegnung mit kultureller Differenz und Andersartigkeit

³⁶¹ Markwart: Die theatralische Moderne. S. 50

³⁶² Markwart: Die theatralische Moderne. S. 50.

³⁶³ Neues Altes. Berlin: S. 136. (Im Volksgarten).

³⁶⁴ Altenbergs zweites Buch „Ashantee“ erschien 1897 und ist nach einer darin enthaltenen Skizzenreihe benannt, diese wiederum wurde von einer Ausstellung im gleichen Jahr angeregt, bei der ein afrikanisches Dorf samt Einwohner im Prater zur Schau gestellt wurde. (vgl: Simfors, Per: Extrakte des Schweigens. Zu Sprache und Stil bei Peter Altenberg. Tübingen: Stauffenberg Verlag 2009. S. 77.)

kontrollierbar waren, dar.³⁶⁵ Der Kult des Nackten wird von Altenberg als asexuell und als neue Natürlichkeit proklamiert. In den Ashantee-Skizzen verarbeitet Altenberg den erotischen Reiz, der von den nackten und halbnackten Körpern der jungen afrikanischen Mädchen und Frauen ausgeht. Er verehrte die Natürlichkeit der Afrikanerinnen, ihr nackten Körper, ihr Freisein von Schamgefühl und die Anmut ihrer Bewegung und Tänze. Der erotische Reiz der Ashantiee-Mädchen wird bereits im ersten Text angesprochen.

Tíóko, im Garten, bebt, legt den dünnen heliotropfarbenen Kattun über ihre wunderbaren hellbraunen Brüste, welche sonst in Freiheit und Schönheit lebten, wie Gott sie geschaffen, dem edlen Männer-Auge ein Bild der Weltvollkommenheiten gebend, ein Ideal an Kraft und Blüthe.³⁶⁶

Die Attribute „wunderbar“, ein „Ideal an Kraft und Blüthe“, „wie Gott sie geschaffen“ und „edel“ machen deutlich, dass der Erzähler die erotischen Reize für wichtig hält. Die Natürlichkeit der Afrikaner, damit wird die Nacktheit gemeint, wird auch in der Skizze *Cultur* angesprochen. Am Ende dieser Skizze entblößen zwei Mädchen ihre Oberkörper, um beim Spielen die Puppen an ihren Brüsten zu stillen.

Plötzlich ließ the big Akolé ihr Toga von ihrem idealen Oberleibe herabgleiten und gab dem Püppchen aus ihrer herrlichen Brust zu trinken. Little Akolé stand da, mit ihrem hungrigen Püppchen im Arme, tief verzweifelt über ihr Brüstchen.³⁶⁷

Wieder wird dem Körper der Mädchen das Attribut „ideal“ zugefügt, was wiederum auf die Natürlichkeit anspielt. Außerdem auffallend bei den Ashantee-Skizzen ist, dass die Mädchen und Frauen nur in Hinsicht auf ihre exotische Entkleidung individuell erscheinen, sonst werden ihr Charaktere sehr stereotyp gezeichnet.

In seiner Selbstbiographie schreibt Altenberg, dass er sein Leben „der unerhörten Begeisterung für Gottes Kunstwerk „Frauenleib“ gewidmet hat. Weiters führt er den Kult des Nackten aus.

Es gibt nur eine Unanständigkeit des Nackten - - - das Nackte unanständig zu finden.³⁶⁸

Aber nicht nur die Mädchen und Frauen der Ashantee-Skizzen entsprechen dem Kult

³⁶⁵ vgl. Jacobs, Angelika: „Wildnis“ als Wunschtraum westlicher „Zivilisation“. Zur Kritik des Exotismus in Peter Altenbergs „Ashantee“ und Robert Müllers „Topen“. online unter: <http://www.kakanien.ac.at/beitr/fallstudie/AJacobs1.pdf> (14. 06. 2013).

³⁶⁶ Wie ich es sehe. S. (Der Hofmeister).

³⁶⁷ Wie ich es sehe. S. (Cultur).

³⁶⁸ Was der Tag mir zuträgt. S. 3. (Selbstbiographie).

des Nackten. Auch im Zusammenhang mit den kleinen Mädchen wird die Nacktheit oft, in Bezug auf die Beine der Mädchen erwähnt.

Sie war ungefähr 9 Jahre alt, sah aus wie ein Bub, hatte ideal nackte Beine, einen kurzen weiten Matrosenmantel mit leider goldenen Knöpfen.³⁶⁹

Das kleine Mädchen hatte ein rosenrothes Kleid an, wie ein Hemd. Dir rundlichen Arme waren nackt und der Hals und die rosigen Beine auch.³⁷⁰

Altenberg bewundert vor allem die natürliche Anmut und Grazie, mit der die kleinen Mädchen laufen und springen, aber vor allem ihre Beine haben es dem Wiener Literat angetan.

4.5. Dialektgebrauch

Wie bereits beschrieben wurde, verwendet Aktenberg bei der Figurenbeschreibung kaum Details. Wenn Einzelheiten erwähnt werden, dann sind diese für das Typenhafte wichtig, aber nicht für die Individualität der Frauenfiguren.

Die Figuren sind indirekt durch ihre Beschreibungen, durch ihr Handeln, Sprechen, ihre Reaktionen und ihre Sprechweise charakterisiert. Auffällig ist vor allem der Unterschied im Sprachgebrauch. Es werden regional gefärbte Wörter, vor allem die Wiener Mundart, in der Schriftsprache wiedergegeben. Der Dialektgebrauch der Figuren schafft Authentizität und dient der sozialen Klassifikation der Frauenfiguren. Dialekt wird in den Skizzen Altenbergs vor allem von Dienstmädchen und Prostituierten gesprochen. Bei den männlichen Figuren wird die Sprache von Fiakern und Händlern dialektal eingefärbt. Besser situierte Personen sprachen Hochdeutsch oder gar Französisch. Auch der Ich-Erzähler spricht Hochdeutsch, nur manchmal greift er dialektale Wörter der Figuren auf. Der Dialektgebrauch scheint typisch für die dienende Klasse zu sein, jedoch wird dieser nicht konsequent verwendet. In einige Skizzen sprechen die Mädchen Dialekt, in anderen Skizzen wiederum sprechen die Mädchen Hochdeutsch. Der Gebrauch des Dialekts kommt zum Vorschein, wenn sich Dienstmädchen frech benehmen.

„Sie, Herr Peter, san a warhaft glücklicher Mensch! Ihnen g'fällt amal a ne Jede!“³⁷¹

Auch wenn die Dienstmädchen miteinander reden, sprechen sie Dialekt, wie zum

³⁶⁹ Vita ipsa. S. 93. (Frühling).

³⁷⁰ Wie ich es sehe. S. 60. (Im Stadtgarten).

³⁷¹ Mein Lebensabend. S. 141. (Das Stubenmädchen).

Beispiel in der Skizze *Jause*. Hier sprechen zwei „junge bildhübsche Dienstboten“ miteinander.

„Jessas, an schönen noblen Kehrbesen habt's ihr da oben!
Unserer unten in der Kaffeeküche, der schaut aus! Wie a
g'rupftes Hendel!“
„I schenk Ihnen meinen! Der Peter kauft mir an anderen!“³⁷²

Welche Funktion der Dialekt in den einzelnen Skizzen hat, ist schwer festzustellen. Er dient jedenfalls dazu eine Kontrastwirkung zu erzeugen in der zwei Welten aufeinanderstoßen. Simfors stellte fest, dass er hauptsächlich als Ausdruck einfacher Lebensweisheiten dient und andererseits von einer naiven und eingeschränkten Lebensanschauung zeugt, aber auch Zeichen mangelnder Bildung sein kann, welche auch durch mangelnde Grammatikalität der Äußerung deutlich wird.³⁷³

³⁷² Fechsung. S. 245. (*Jause*)

³⁷³ vgl. Simfors, Per: *Extrakte des Schweigens. Zur Sprache und Stil bei Altenberg*. Tübingen: Stauffenburg Verlag 2009. S. 180-182.

Resümee

Peter Altenberg sah seinen Auftrag darin, die Frau, dieses ihm so mysteriös erscheinende Geschöpf, samt all ihrer tatsächlichen und angenommenen Widersprüchlichkeiten, darzustellen und zu deuten. Die Frau hat neben diätischen Ratschlägen und Lebensrezepten einen großen Stellenwert in P. A.s Werk eingenommen.

Vor allem die Kind-Frau stellt er mit Vorliebe in seinen Skizzen dar. Er wird nicht müde, diese „Kind-Jungfrauen“, wie er sie nennt, darzustellen und zu betonen, dass in ihrem „Werden“ etwas Positives steckt. Ein weiterer Grund, warum Altenberg die kleinen Mädchen so verehrt, ist, dass sie das Ebenbild der Innerlichkeit sind, welche Altenberg mit der Asexualität verbindet. Auch der grazile, sich noch im Wachsen befindliche Körperbau der Mädchen entspricht der Beweglichkeit des Werdens, die für Altenberg eine zentrale Rolle in seinem Weltbild spielt.

Die zweite große Gruppe der Frauenfiguren, die Altenberg in seinem Werk darstellt, sind die Dienstmädchen. Auffallend dabei ist, dass diese Stubenmädchen meist als sehr jung und sehr schön charakterisiert werden und dass ihr äußeres Erscheinungsbild keine Unterschiede zu den Kind-Frauen aufweist. Die Dienstmädchen werden immer in ihrer Arbeitssituation dargestellt und meistens nehmen sie ihr Schicksal hin, ohne darüber nachzudenken. Altenbergs Verdienst in Hinsicht auf die Stubenmädchen ist, dass er die „arbeitenden“ Frauen, die „Ausgebeuteten“ überhaupt wahrgenommen hat. Er hat das teilweise unmenschliche Verhalten der Arbeitgeber gegenüber den Untergebenen angeprangert und versucht, dem Leser die Augen für das Schicksal und das Leben der Dienstmädchen zu öffnen.

Doch haben die Stubenmädchen und die dritte Gruppe, die Ehefrauen, etwas gemeinsam. Denn beide werden laut Altenberg als Arbeitskräfte missbraucht: die Dienstmädchen von der Gesellschaft und die Ehefrauen von ihren Gatten. Altenbergs Verhältnis zum Bürgertum und der Ehe ist ein sehr kritisches. Da für ihn der Prozess des „Werdens“ etwas Positives darstellt, sieht er in der Tradition des Bürgertums ein stagnierendes Element. Die bürgerliche Frau wird in den Skizzen oft als Melancholikerin dargestellt, da sie wegen ihrer Undurchführbarkeit ihrer „Mission“ in Trauer versinkt. Die Ehefrauen und die Stubenmädchen haben nicht nur Gemeinsamkeiten, sondern zeigen auch Unterschiede. Altenberg setzt das Leben der bürgerlichen Frau in Kontrast zum Leben der Dienstmädchen, denn die Zufriedenheit

der Dienstmädchen sichert ihnen den „inneren Frieden“, welchen die Ehefrauen nicht erlangen. Durch ihr „Nichtstun“ werden sie sich ihrer Unzufriedenheit und ihrer unerfüllten Wünsche bewusst. Diese Verbitterung wirkt sich in den Skizzen Altenbergs vor allem auf die Dienstmädchen dieser Frauen aus, die den Launen ihrer „Herrinnen“ ausgeliefert sind.

Der letzte Frauentyp, der in Altenbergs Werk erscheint, ist die Dirne. In der Dirne sieht Altenberg den Gegentyp zur bürgerlichen Frau, da diese für Altenberg das Merkmal der Freiheit besitzt. Der Schönheitskult, der für Altenberg eine wichtige Rolle spielt, bezieht sich bei den Dirnen nur auf ihren Körper, da dieser dem Merkmal der Asexualität nicht entspricht. Während der Körper dem Schönheitskult würdig ist, wird ihre Seele als Inkarnation des triebhaften Lebens gedeutet.

Beim Lesen der Skizzen wiederholen sich Eigenschaften, die zeichenhaft für den Charakter der Mädchen und Frauen sind. Dazu gehört die Farbsymbolik. Die Mädchen und Frauen werden als „rosig“ und „bleich“ beschrieben. Weiters wird auch die Wärme- und Kältesymbolik in mehreren Skizzen verwendet. Sie dient einerseits dazu der Frau die Eigenschaften einer Wärmequelle zuzuordnen, oder sie wird andererseits als Ausdruck und Verstärkung der Emotionen des Erzählers angeführt (Skizze Absinth „Schönheit“). Ebenso zeichenhaft wie die Farben sind die Toiletten der Damen. Hier kann man feststellen, dass sich die Beschreibung der Kleidung der Damen und Mädchen am Anfang der Skizzen befinden und zur Information dienen. In anderen Skizzen geht die Verehrung der Männer mit der Toilette der Damen einher. Integrierender Bestandteil des Schönheits- und Natürlichkeitsstrebens ist der Kult des Nackten. Die Nacktheit wird von Altenberg als asexuell und als Natürlichkeit proklamiert. Die Sexualität kann bei P. A. als Lebensantrieb gesehen werden, doch in einer etwas anderen Auffassung. Altenberg praktiziert in seinen Texten eine „Erotik des Entzugs“. Ähnlich wie bei der Ernährung, wo er eine Bedürfniskontrolle für notwendig hält, hält er dies mit der Sexualität. Dies entspricht auch dem Prinzip der platonischen Liebe, die typisch für seine Frauenverehrung ist. Das Auge ist das „Liebesorgan der Künstlerseele“, mit dem er die kleinen Mädchen und Frauen beobachtet und verehrt. Diese Theorie des Triebverzichts soll durch Bedürfniskontrolle, wiederum durch Verzicht, Begehren und Aufschub gekennzeichnet ist, erreicht werden.

Die Frage, ob sich Altenberg der vorherrschenden literarischen Frauentypen der Jahrhundertwende bediente, welche ich mir am Anfang der Arbeit stellte, konnte schnell beantwortet werden. Altenberg bediente sich der literarischen Frauentypen, jedoch hat er diese anders ausgeformt. In den Werken rund um die

Jahrhundertwende wurde die Dirne immer „dämonisiert“ inszeniert. Bei Altenberg wird die Dirne nicht rein negativ dargestellt, da sie das Merkmal der Freiheit auszeichnet und ihr Körper dem Schönheitskult unterliegt. Jedoch verkörpert die Dirne, ebenso wie bei vielen Autoren der Wiener Moderne, bei Altenberg das triebhafte Verlangen, welches von Wissenschaftlern dieser Zeit „verteufelt“ wurde. Bei Altenberg werden die Ehefrauen als unglücklich verheiratet dargestellt oder als verzweifelt, da sie ihre „Mission“ nicht ausführen können. Die Dienstmädchen, die eine Version des süßen Mädels darstellen, werden als unbeschwert und lebenslustig dargestellt. Ihr literarisches Bild ist durch Klischeevorstellungen geprägt, die dem Stubenmädchen eine sexuelle Identität zuschreiben. Altenberg erwähnt in Bezug auf die Dienstmädchen nur ihren Arbeitsalltag und ihre Tätigkeiten.

Abschließend kann gesagt werden, dass die älteren Interpretationen (Wysocki), die Altenberg nur als Frauenverehrer sehen, zu einseitig sind. Sie übersieht völlig den zugrundeliegenden patriarchalen Machtanspruch, der hinter der „Mission“ der Frau steckt. Die gängige Form der Ablehnung der Frau versteckt sich bei Altenberg hinter einer extremen Form der Frauenanbetung. Hinter Altenbergs Liebe zu den Frauen und Mädchen steckt einerseits Mitgefühl für die jungen Frauen und andererseits Misogynie. In der frühen Altenberg-Forschung bestand noch die Vorstellung, dass Altenberg als „Frauen-Verteidiger“ dem „Frauen-Hasser“ Weininger gegenüberzustellen sei, doch kann diese Rolle P. A. nicht zugeschrieben werden. Die Altenberg'sche Verehrung der Frau ist problematisch, da die vorgesehene Rolle der Frau laut Altenberg darin besteht, dem Mann zur Vollkommenheit zu verhelfen (ihre „Mission“). Dies beinhaltet, dass die Verehrung nicht ihretwillen stattfindet, sondern weil sie eine Schlüsselfunktion in seinem Gesellschaftskonzept darstellt.

Peter Altenbergs Auffassungen waren zweifellos extrem und übersteigert, standen im Gegensatz zwischen asexueller Anbetung und Erotik, jedoch hat er sich dem Thema Frau zur damaligen Zeit angenommen und wollte – mit seiner Meinung nach guten Absichten – seinen Mitmenschen die Augen öffnen...

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

Altenberg, Peter: *Wie ich es sehe*. Berlin: Fischer 1896.

Altenberg, Peter: *Wie ich es sehe*. Berlin: Fischer ⁴1904: (Diese Auflage ist deutlich vermehrt und beinhaltet ebenso die Texte unter dem Titel „Ashantee“)

Altenberg, Peter: *Was der Tag mir zuträgt*. Fünfundfünfzig neue Studien. Berlin: Fischer 1901. online unter: <http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno-buch?bid=AC05672529> (24. 5. 2013).

Altenberg, Peter: *Was der Tag mir zuträgt*. Fünfundsechzig neue Studien. Berlin: Fischer ⁶1927.

Altenberg, Peter: *Pródrömös*. Berlin: Fischer 1905.

Altenberg, Peter: *Bilderbögen des kleinen Lebens*. Berlin-Westend: Erich Reiss Verlag 1909.

Altenberg, Peter: *Neues Altes*. Berlin: Fischer 1911. S. 43. online unter: <http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno-buch?bid=AC03444949> (24. 5. 2013).

Altenberg, Peter: *Semmering*. Berlin: Fischer 1912.

Altenberg, Peter: *Fechsung*. Berlin: Fischer ²1915.

Altenberg, Peter: *Nachfechung*. Berlin: Fischer 1916. online unter: <http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno-buch?apm=0&aid=6&zoom=2> (24. 5. 2013).

Altenberg, Peter: *Vita ipsa*. Berlin: Fischer 1918. online unter: <http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno-buch?apm=0&aid=7&zoom=2> (24. 5. 2013).

Altenberg, Peter: *Mein Lebensabend*. Berlin: Fischer 1919. online unter: <http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno-buch?bid=AC03057019> (24. 5. 2013).

Altenberg, Peter: *Der Nachlaß*. Hrsg. von Alfred Polgar. Berlin: Fischer 1925. online unter: <http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno-buch?apm=0&aid=10&zoom=2> (24. 5. 2013).

Schnitzler, Arthur: Reigen. Stuttgart: Reclam 2008.

Sekundärliteratur

Barker, Andrew; **Lensing**, Leo A.: Peter Altenberg: Rezepte die Welt zu sehen. Kritische Essays, Briefe an Karl Kraus, Dokumente zur Rezeption, Titelregister der Bücher. Wien: Braumüller 1995.

Bloch, Iwan: Die Prostitution. Mit einem Namens-, Länder-, Orts- und Sachregister. Berlin: Marcus 1912. Band 1.

Börner Mareike: Mädchenknospe – Spiegelkindlein. Die Kindfrau im Werk Theodor Storms. Würzburg: Königshausen & Neumann 2009.

Cases, Cesare: Ade, ihre Zöpfe der Loreley. Über Deutschland, die Deutschen und die deutliche Literatur. Hamburg: Europäische Verlagsanstalt 1996.

Fischer, Jens Malte: Fin de siècle. Kommentar zu einer Epoche. München: Winkler 1987.

Hilmes, Carola: Die Femme fatale. Ein Weiblichkeitstypus der nachromantischen Literatur. Stuttgart: Metzler 1990.

Innerhofer, Roland; **Polt-Heinzl**, Evelyne: Peter Altenberg. Prophetischer Asket mit bedenklichen Neigungen. Wien: Picus Verlag 2009.

Jacobs, Angelika: „Wildnis“ als Wunschtraum westlicher „Zivilisation“. Zur Kritik des Exotismus in Peter Altenbergs „Ashantee“ und Robert Müllers „Topen“. online unter: <http://www.kakanien.ac.at/beitr/fallstudie/AJacobs1.pdf> (14. 06. 2013).

Janz, Rolf-Peter: Zum Sozialcharakter des „süßen Mädels“. In: Janz, Rolf-Peter; Laermann, Klaus: Arthus Schnitzler. Zur Diagnose des Wiener Bürgertums im Fin de Siècle. Stuttgart: Metzler 1977.

Köwer, Irene: Peter Altenberg als Autor der literarischen Kleinform. Untersuchungen zu einem Werk unter gattungstypologischem Aspekt. Frankfurt: Peter Lang Verlag 1987.

Lange, Wolfgang: Süße kleine Mädchen. Peter Altenbergs Obsession. In: Merkur Jahrgang 52 [Heft 4] 1998.

Leierseder, Brigitte: Das Weib nach den Ansichten der Natur. Studien zur Herausbildung des bürgerlichen Frauenbildes an der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert. Dissertation. Univ. München 1981.

Markwart, Thomas: Die theatralische Moderne. Peter Altenberg, Karl Krauss, Franz Blei und Robert Musil in Wien. Hamburg: Verlag Dr. Kovač 2004.

Möbius, Paul Juluis: Über den physiologischen Schwachsinn des Weibes. Halle: Marhold 1901.

Möhrmann, Renate: Einleitung. In: Möhrmann, Renate (Hg.): Verklärt, verkitscht, vergessen. Die Mutter als ästhetische Figur. Stuttgart; Weimar: Metzler 1996. S. 1-20.

Pauleweit, Karin: Dienstmädchen um die Jahrhundertwende. Im Selbstbildnis und im Spiegel der zeitgenössischen Literatur. Paris/Wien: Lang 1993.

Pohle, Bettina: Kunstwerk Frau. Inszenierungen von Weiblichkeit in der Moderne. Frankfurt: Fischer 1998.

Polgar, Alfred: Kleine Schriften. Hrsg. von Marcel Reich-Ranicki. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt 1984. Band 4.

Pollak, Michael: Wien 1900. Eine verletzte Identität. Konstanz: Universitätsverlag 1997.

Rieckmann, Jens: Aufbruch in die Moderne. Die Anfänge des Jungen Wien. Wien: Athenäum 1985.

Rößner, Christian: Der Autor als Literatur. Peter Altenberg in Texten der „klassischen Moderne“. Frankfurt: Peter Lang 2006.

Schaefer, Camillio: Peter Altenberg. Ein biographischer Essay. Wien: Freibord 1980².

Scheriau-Sonnenberg, Gilda: Zur Stellung der Frau im Wien der Jahrhundertwende.

Dissertation. Univ. Wien 1997.

Schmölzer, Hilde: Die verlorene Geschichte der Frau. 100.000 Jahre unterschlagene Vergangenheit. Mattersburg: Edition Tau 1990.

Simfors, Per: Extrakte des Schweigens. Zur Sprache und Stil bei Altenberg. Tübingen: Stauffenburg Verlag 2009.

Spiel, Hilde: Das Kaffeehaus als Weltanschauung. In: Spiel, Hilde (Hg.): Wien – Spektrum einer Stadt. München: Biederstein 1971.

Stauffer, Isabelle: Weibliche Dandys, blickmächtige Femme fragile. Ironische Inszenierungen des Geschlechts im Fin de Siècle. Köln: Böhlau 2008.

Tabor, Jan: An dieser Blume gehst du zugrunde. Bleich, purpurrot, weiß – Krankheit als Inspiration. In: Erhalt, Hubert u. a. (Hg.): Glücklich ist, wer vergißt...?. Das andere Wien um 1900. Graz, Wien: Böhlau 1986.

Taeger, Annemarie: Die Kunst Medusa zu töten. Zum Bild der Frau in der Literatur der Jahrhundertwende. Bielefeld: Aisthetis Verlag 1987.

Thomalla, Ariane: Die „femme fragile“. Ein literarischer Frauentypus der Jahrhundertwende. Düsseldorf: Bertelsmann 1972.

Toth, Johannes: Gestalt und Rolle der Mutter im Roman des ausgehenden 19. Und beginnenden 20. Jahrhunderts. Frankfurt am Main: Peter Lang 1986.

Vocelka, Karl: Geschichte Österreichs. Kultur – Gesellschaft – Politik. Graz/Wien/Köln: Styria 2002⁴.

Vocelka, Karl: Österreichische Geschichte. München: C. H. Beck 2007².

Wagner, Nike: Geist und Geschlecht. Karl Krauss und die Erotik der Wiener Moderne. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1982.

Wagner, Peter: Peter Altenbergs Prosa dichtung. Untersuchungen zur Thematik und Struktur des Frühwerks. Dissertation (masch.). Univ. Münster 1965.

Wysocki, Gisela von: Peter Altenberg. Bilder und Geschichten des befreiten Lebens. München, Wien: Hanser 1929.

Wetzel, Michael: Mignon. Die Kindsbraut als Phantasma der Goethezeit. München: Fink 1999.

Wunberg, Gotthart: Das Junge Wien. Österreichische Literatur- und Kunstkritik 1887-1902. Band 1. Tübingen: Max Niemeyer Verlag 1976.

Online-Quellen

Weiniger, Otto: Geschlecht und Charakter. Eine prinzipielle Untersuchung. Wien: Wilhelm Braumüller K.K. Universitätsverlagsbuchhandlung 1903².S. 114. In: Otto Weininger: Kritische Online-Ausgabe der Werke und Briefe. Online unter: http://pm.nlx.com/xtf/view?docId=weininger_de/weininger_de.00.xml;chunk.id=div.weininger.pmpreface.1;toc.depth=1;toc.id=div.weininger.pmpreface.1;brand=default
(17.4.2013)

Anhang

Zusammenfassung der wissenschaftlichen Arbeit

Die vorliegende Arbeit beschäftigt sich mit dem Frauenbild in Peter Altenbergs Frühwerk. Um die vorliegende Forschungsfrage, welche Frauenbilder in Peter Altenbergs Werk vorkommen und inwieweit diese mit den vorherrschenden literarischen Frauenfiguren der Jahrhundertwende übereinstimmen zu beantworten musste zunächst Altenbergs Werk auf Frauenfiguren untersucht werden. Da die Frau einen sehr großen Stellenwert, neben diätischen Ratschlägen in Altenbergs Werk einnimmt, musste die Fülle an Skizzen zum Thema Frau sortiert und kategorisiert werden. Die vorherrschenden Frauentypen in Altenbergs Werk sind die Kind-Frau, die Dienstmädchen, die melancholischen Ehefrauen und die Dirnen. Durch Beschäftigung mit den Skizzen konnten die Eigenschaften dieser Frauentypen herausgearbeitet werden und ebenso wie die Intentionen, weshalb sich Altenberg ausschließlich mit diesen vier Formen beschäftigte. Mit Hilfe von ausgewählten Skizzen, welche die verschiedenen Frauentypen gut repräsentieren, wurde gezeigt, wie Altenberg die Frau zum Thema seiner Skizzen macht. Weiters wurden Eigenschaften, die in Bezug auf die Frauengestalten vermehrt erscheinen, herausgearbeitet und näher behandelt, dazu zählen der Kult des Nackten, die Sexualität, die Farbsymbolik, die Wärme- und Lichtsymbolik, die Kleidung und der Dialektgebrauch, welche durch verschiedene Beispiele belegt wurden. Zusammenfassend wurde herausgearbeitet, dass sich Altenberg an den gängigen literarischen Frauengestalten der Jahrhundertwende bediente, diese jedoch auf seine Weise umformte und mit anderen Charaktereigenschaften zeichnete, um seine reformatorischen Anliegen zum Ausdruck zu bringen.

Abgedruckte Skizzen:

Der Grieche

Abgetippt von der Vorlage *Wie ich es sehe* (^A1904). S. 66-67.

Der Grieche

(Der Revolutionär fliegt aus dem Leben heraus)

Griechenland! Diese schwere dumpfe Sinnlichkeit, ganz gasförmig gelöst in ästhetischem Empfinden! Die Materie überwunden durch das, was sie ausstrahlt – Schönheit! In Bewegung befreit! In Grazie verzaubert!

Er saß in einem Parke. Um ihn herum, auf den Wegen, in den Alleen, schwer-fällige Organisationen - - - Menschen!

Ein weißes Batistkleid fliegt heran - - . Aschblonde, lange, offene, seidene Haare. Schlanke, zarte Beine in schwarzen Strümpfen. Sie ist dreizehn Jahre alt. Man sieht oberhalb des Knies die weißen Unterhöschen. Sie fliegt über den Weg mit ihrem Reifen. Alles federt. Olympische Spiele - - -!

Er starrt ihr nach. Sie wendet und fliegt vorbei.

»Ah, schön - - - !« haucht er. »Du bist ein Mensch«, fühlt er, »du bewegst dich.«

Sie kehrt langsam, in Kurven, zurück. Der Reifen tanzt - - - tanzt.

»Ah, dich, nackt, ganz nackt, auf einer duftenden, samtene Wiese im Abendschatten Reifen schlagen sehen und fliegen - - - fliegen! Und dann stehst du da und wirfst in runder Bewegung die blonden Haare nach rückwärts, und wir trinken mit den Augen, diesem Liebesorgane der Künstlerseele, deinen schlanken weißen Leib - - - in Schönheitsliebe!«

Er sagte: »Fräulein, der Reifen ist ein edles Instrument - - -.«

»Wieso?!« sagte das Kind-Jungfrau, »ein gebogenes Holz - - -. Es geht ganz leicht.«

Er sah sie an, wie man eine Edeltanne im Hochwald anschaut, das herrliche Schweben des Hühnergeiers auf einem Punkt über dem abendlichen Walde, einen Schwan auf einem See und ein Künstlerantlitz, wenn der Gedanke auf ihm liegt. Er sah sie an, wie man das Frei, Edle, Natürliche anschaut - - in Schönheitsliebe!

Sie flog um die große Wiese herum und blieb in seiner Nähe.

Sie wurde müde. Sie stand da, die Holde, leise auf ihren Reifen gestützt - - - und blickte ihn an.

Diana - - -!

Er sagte: »Sie werden sich verkühlen. Sie sind ganz naß. Sie werden bleich beim Laufen.«

»Ich bin immer blaß«, sagte sie.

»Und doch scheint Bewegung Ihre Natur zu sein«.

»Ich liebe die Bewegung«, sagte sie.

Sie setzte sich auf die Bank neben ihn.

Er hatte die Empfindung: »Du bist ein Werdendes.« Er war in Schönheitsliebe versunken -.

Mit den Augen trank er die Schönheit dieses Menschen und berauschte sich.

Ihr Kleid duftete nach dem heißen, kindlichen Leibe. Die Haare dufteten - - -.

Der süße Atem schamm ihm entgegen - -. In den Linden dufteten die gelblichgrünen Blüten. Zwei Atem der Natur!

Sie saß regungslos.

Dann stand sie auf und sagte: »Adieu. Kommen Sie morgen wieder?!«

Und Griechenland entschwand in den nebelgrauen Wiesen - - -.

Er blickte ihr nach: »Dich, dich, nackt, ganz nackt, auf einer duftenden Wiese im Abendschatten Reifen schlagen sehen und fliegen - - fliegen und, wenn du müde bist, neben dir sitzen, am Waldessaum, im Abendschatten und den Duft der feuchten Walderde und der Wiese und deines Leibes einzuatmen und die Schönheit der Welt in sich einzusaugen und in diesen Schönheitskräften, die durch tausend Strahlen ins Auge, durch tausend Atome ins Gehirn dringen, zu wachsen und voll, übervoll zu werden und diese konzentrierten latenten Spannkräfte in Reichtum zu empfinden und diesen Reichtum in Liebe, in Gedanken umzuwandeln und diese in Bewegung umgesetzten Kräfte neue Kraft zeugen zu lassen - - unerschöpfliche da ist »ein Lebendiger« sein! Das!!

Aber wir - - wir leben nicht!!«

Das Stubenmädchen

Abgetippt von der Vorlage *Wie ich es sehe* (⁴1904). S. 42-44.

Das Stubenmädchen

Die junge Frau mit den goldbraunen Haaren hatte sie von der Mama übernommen. Unter den wunderschönen Hochzeitsgeschenken war jedenfalls das wertvollste „Marianne, Stubenmädchen“.

„Sie hat schon ihre kleinen Fehler - - -“, sagte die Mama.

Aber sie wußte selbst nicht, welche.

Es war mehr so eine Ahnung von der Unvollkommenheit alles Irdischen - - -. Jedenfalls war es ein Mädchen mit „tiefem Takt“, wie der Bruder der jungen Frau sich ausdrückte.

„Sie sieht einem alles an den Augen ab - -“, sagte einst eine Dame, welche zu Besuch war.

„Sie hat schon ihre kleinen Fehler - -“, sagte die Mama.

„Nein, sie hat keine - -“, sagt die goldbraune Tochter und machte ein ganz gerührtes Gesicht.

Dieses Mädchen bekam sie als Hochzeitsgeschenk mit.

„Da ist den Zimmer, Marianne - - -“, sagte sie und öffnete ein kleines Paradies und lächelte. Sogar Blumen waren darin.

„Oh, gnädige Frau - - -“, sagte das arme Mädchen.

Die Verwandten sagten: „Die ist wie das Kind im Haus - -. Aber sie verdient es.“

Marianne war gut, edel, still und fleißig - -.

Sie kochte sogar. Aber nur als „Fleiß-Aufgabe“.

Hie und da las sie, pflegte die Blumen, nähte - -.

Oder sie sah in den großen Hof hinab, wo Equipagen gewaschen wurden, und hinauf, über die Dächer, wo ein feiner weißer Turm war und der blaue Himmel - - -.

Im zweiten Jahre dachte die junge goldbraune Frau: „Marianne verändert sich. Sie beginnt zu denken. Kann man davon leben „Ich bin das Kind im Hause“?! Sie hat ein liebes kleines Zimmer, guten Lohn, Kleider - -. Was ist es?! Wozu ist man geboren?! Wir nützen sie aus! Vielleicht liebt sie meinen oder einen anderen Feinen, Edelgeborenen - - ?! Vielleicht weint sie in den Nächten in ihrem kleinen Paradiese. Vielleicht zieht sich ihr Herz zusammen, wenn sie mein Glück sieht, meinen Frieden?!“

Jedenfalls begann Marianne zu denken - - -.

Sie beneidete einen Menschen - - die Friseurin!

„Friseurin sein, frei, selbstständig - - -!“

Sie betrachtete dieses Wesen wie die Göttinnen der Freiheit - - -.

Von wo kam sie?! Wohin eilte sie - -?!

Sie läutete, stürzte herein, frisierte, erzählte, plauderte ganz familiär, nahm Geld und stürzte davon - - -.

„Die hat keine Zeit zum Denken - -“, dachte Marianne.

Wenigstens lag darin das Reizende für sie - -.

Es war ein Schwung in diesem Leben, ein Kampf mit der galoppierenden Zeit, mit dem mysteriösen Damenhaaren, mit dem Leben - - -!

Marianne sah in den Hof hinab, wo die Equipagen gewaschen wurden, und hinauf, über die Dächer, wo der feine weiße Turm war und der blaue Himmel - -.

Eines Tages blieb die Friseurin aus - - -.

Sie hatte sich aufgerieben, einfach aufgerieben.

Niemand sprach ein Wort darüber - - -.

Nur die goldbraune Frau sagte noch sanfter als sonst: „Du Marianne - -.“

Am nächsten Tag kam eine andere Friseurin.

Sie läutete, stürzte herein, frisierte, erzählte, plauderte ganz familiär, nahm Geld und stürzte davon - -.

Marianne sah in den großen Hof hinab, wo die Equipagen gewaschen wurden, und hinauf, über die Dächer, wo der feine weiße Turm war und der blaue Himmel - - -.

Jetzt beneidete sie niemanden mehr - - -.

„Vielleicht ist das das Glück - - -“, dachte sie.

Eines Tages sagte die goldbraune Frau: „Marianne, mein Bruder hat gesagt, daß niemand die Sachertorte so machen könne wie du. Die Glace sei wie ein Teig - -.“

Das Glück - - - das war das Glück!

Absinth „Schönheit“

Kopiert aus Projekt Gutenberg (<http://gutenberg.spiegel.de/buch/4599/112>, Zugriff: 1. 5. 2013).

Absinth „Schönheit“

Spät am grauen Morgen erwachte er. Eine wunderbare Kälte war in dem kleinen Gemache. Er glitt aus diesem warmen Kanale »Leinentuch, hellblaue Steppdecke, Plümeau«, sorgsam heraus, damit Kamilla keine kalte Luft erhalte und heizte das freundliche Regulir-Füll-Öfchen mit hartem Holze vermittelst Harz-Zündern. Früher schloss er natürlich das Fenster, diese »Lunge des Zimmers«, und hängte den dreifachen Kotzen vor aus weichem Kameelhaar.

Kamilla – – – jawohl, da lag sie für zehn Kronen.

Heiliger Athem der Nacht – – –! Ah, könnte man das von allen Frauen sagen!? Aber Dein Athem, Kamilla, kostet bloß zehn Kronen und hat den Duft von Berg-Wiesen. Kein eigentlicher Geruch. Nur von Kraft und Frische ein Hauch!

Ein Stier frisst Blumen, verdaut sie, macht sie zu Mist. Und dieser Mist, den er aus Blumen machte, gab ihm sein Leben, seine Kraft. Und seine Dankbarkeit heißt: Dirne!

Das Holz im Öfchen wurde durch und durch leuchtend und knackste. Dann begann ein Feuermeer und die Flammen benahmen sich wie keuchende Hunde: h-ts, h-ts, h-ts, h-ts.

Das Öfchen versandte Wärme; wie der Geist eines Dichters! Alles wurde imprägnirt mit Wärme, sträubte sich und wurde dennoch imprägnirt. Sogar die weisse Kalkmauer öffnete ihre Poren und athmete ein und wurde milder.

Da entfernte er sanft das Plümeau, die Decke, und betrachtete dieses »Kunstwerk Gottes«, das Bewegung in die träge Welt pumpt wie eine mysteriöse Elektrisirmaschine, diesen »Ruhe-Mörder« Frauenleib!

Er sass da und begann alle diese schrecklichen Phantome zu fürchten und zu hassen, die Gespenster, die in unheimlicher Macht und unfassbar im Herzen eines Mannes aufsteigen – die »Anderen«. Den Herren mit den begeisterten Briefen, den Lieutenant-Stellvertreter mit der jugendlichen Lust, den düsteren Chef, welcher die Macht hatte, den Marqueur, welcher für sie ein Sparkassen-Buch angelegt hatte, den Besitzer der mechanischen Schiessstätte, welcher ihr für »Löcher in's Weisse« Preise gab, und Alle und sich selbst! Denn sich selbst ist man Phantom, Gespenst, wie ein Anderer, der man sonst nicht ist, in Weibes Nähe!

Was hatten sie ihr geraubt, die Phantome?! Welche Spuren zurückgelassen?! Nichts, nichts. Jedes Härchen war an seinem Platze und die Haut in ihrer milden Blässe strahlte wie der Schnee Weisse aus in die Augen und machte diese glücklich und voll

Licht-Kraft.

Da lag sie, die »Verwüstete«. Ha ha ha ha – – –.

Armselige Vorurtheile geknechteter Menschheits-Seele! Wo waren denn, bitte, die Spuren des Samum, welcher über »blühende Gelände« strich?! Wie ein See, dessen Spiegel durch nichts getrübt würde, ein ewiger Schönheits-Strahler! Wirf störende Steine, senke scharfe Ruder, ziehe den eisernen Kiel durch – – – Besiegter! In Klarheit liegt er. Wie das Genie, dessen Herz Niemand verletzen könnte und welches Welten-Pulse pocht!

So ist der schöne Leib des Weibes. Welche Spuren zieht ein Ruhe-Störer?! In »heiliger Elastizität des Lebens« verwischt der schöne Leib die böse Spur und wie ein Paradieses-Garten strömt er Schönheit aus und Schönheit und Schönheit und bringt Dir Frieden. Aber die Seele, die verwüstete?! Ihre Seele *liegt in mir! Ich bin es selbst, nicht sie!* Ihr »Geist gewordener« schöner Leib bin ich. Und ihre »Form« ist meine »Gebilde gewordene« Seele. Wie wenn Gott-Canova meine Seele ausgemeisselt hätte zu lebendigem Sein, Materie, ist ihr Leib! *Ich bin ihr Wesen, sie ist meine Form.* Wir beide sind das Sein der Welt im »Paare« – – –.

Er ging zum Öfchen, betrachtete das Holz. Fertig war es. Zusammengesunken, abgefallen, erschöpft, grau und dünn lag es, weil es zu sehr geflammt hatte und athmete schwer, erstarb nach erfüllter Mission. Im Zimmer aber befand sich seine Seele, die Wärme, und brachte Leben. Kamilla lag da, nackt, und athmete diese Holzes-Seele ein und stappelte neue Kräfte auf durch Wärme und Ruhe für den Lieutenant-Stellvertreter, diese Jugendlust, und den düsteren Chef und den Schiessbudenbesitzer und Alle, Alle.

Da dachte der Herr: *»Alles bist Du nun geworden, da Du nichts mehr bist als schön, Dirne! Doch noch erstrahlst Du, ach, in heidnischer Wärme! Dich kalt machen! Dich in Eis legen, einsargen zwischen Kristall-Eisblöcken aus Fabriken! Dass Du kalt werdest! Und allen zuwider wie der Hauch des Winters. Dass nichts mehr von Dir ausstrahle, Du Unglücks-Ofen »Weib« und keine Lebenswärme sich verbreite! Erlöst wären wir, Dich in Kristall-Eis-Blöcken gebettet zu sehen statt in den lauen Linnen! Und fühlen, dass die Kälte Dir hineindringe, ganz, ganz hinein, überallhin, in die Heiligthümer Deiner Hitze-Quellen und Alles auslöschen würde, Dich und die Phantome und den düsteren Chef, den Lieutenant-Stellvertreter und den Schiessbudenbesitzer; und Alle würden vor Kälte hin werden, abfallen, grau, dünn werden, ohne Mission. Ha ha ha ha – – – ich aber bliebe am Leben! Ich! Denn Dein Wesen ist abhängig von Gluthen, aber Deine Form ist ewig wie das Eis im Polarmeere! Und ich bliebe bei Dir! Denn ich liebe nicht Dein Wesen, welches nur die Form meiner Materie, sondern *Deine Form, welche die Materie meines Wesens ist! Die Schönheit meiner Gedanken ist die Schönheit Deines Leibes! Die Pracht meiner Seele sind die Linien Deiner Glieder!* Und*

die Kristall-Eis-Blöcke der Fabriken, in welche Du gebettet wärest zu Tode, könnten nicht eine einzige Deiner Linien vernichten, welche allein meine Liebe in Brand erhalten! Und das Ewige würde sich mit dem Ewigen vermählen! Das Unzerstörbare mit dem Unzerstörbaren! Die Schönheit Deiner Seele: »Leib« mit der Schönheit meines Leibes: »Seele« – – –!

So aber herrscht nur das traurige Gesetz der Materie; hat sie vielleicht nicht Wärme genug für Alle, tausend Millionen Caloriferen?! Muss sie die latenten Kräfte nicht an den Weltenraum abgeben, wo kalte Leiber daran sich zu Gluthen lecken?!

Ha! kalt machen! Daß nur die Kaiserin »Schönheit« herrsche! Dass Du ewig werdest, Vergängliches! Und nur dem Einen, dem Gott-Menschen bliebest, der Dich »erkannt« hat, seiest Du warm gezeugt von einem Weibe oder kalt vom Marmor des Canova, gleichviel! Ewig wärest Du sein! »Mensch gewordene« Welten-Schönheit!!

Lebenslauf

Zuname: Wolf
Vorname: Sabine
Staatsangehörigkeit: Österreich

Schulbildung:	1995 - 1999	Volksschule Grinzingerstraße (Wien 19)
	1999 - 2003	Private KMS Neulandschule (Wien 19)
	2003 – 2008	Höhere Bundeslehranstalt für wirtschaftliche Berufe, Zweig Sozialmanagement (Wien 19)
	Juni 2008	Reifeprüfung

Hochschulbildung: seit dem WS 2008 Lehramtsstudium Deutsch und Geschichte, Sozialkunde und Politische Bildung an der Universität Wien.