

Die Frauencharaktere in den Werken Arthur Schnitzlers: Zur Problematik des „Typus“

*Dissertation submitted to the Jawaharlal Nehru University
in partial fulfillment of the requirements
for the award of the degree of*

Master of Philosophy

Himadri Ketu



**Centre of German Studies
School of Language, Literature and Culture Studies
Jawaharlal Nehru University
New Delhi- 110067
INDIA
2012**



JAWAHARLAL NEHRU UNIVERSITY

SCHOOL OF LANGUAGE, LITERATURE & CULTURE STUDIES
CENTRE OF GERMAN STUDIES
NEW DELHI-110067, INDIA

Tel. : (O) 011-26704204
Fax : +91-011-26741586, 26742525
E-mail : chair_cgs@mail.jnu.ac.in

CERTIFICATE

It is certified that the dissertation entitled **Die Frauencharaktere in den Werken Arthur Schnitzlers: Zur Problematik des "Typus"**(The Female Characters in the Works of Arthur Schnitzler: On the Problematics of "Type") submitted by Himadri Ketu is in partial fulfillment of the requirements for the award of the degree of Master of Philosophy of this university.

This dissertation has not been submitted for the award of any other degree in this university or any other university and is her own work.

We recommend that this dissertation be placed before the examiners for evaluation.

Prof. (Dr.) Rekha V. Rajan

Chairperson



Prof. Rekha V. Rajan
Chairperson
Centre of German Studies
School of Language,
Literature and Culture Studies
Jawaharlal Nehru University
New Delhi - 110067


Prof. (Dr.) Rajendra Dingle

Supervisor

Centre of German Studies
Jawaharlal Nehru University
New Delhi - 110067, (India)

DECLARATION

I declare that this dissertation titled **Die Frauencharaktere in den Werken Arthur Schnitzlers: Zur Problematik des "Typus"**(The Female Characters in the Works of Arthur Schnitzler: On the Problematics of "Type") submitted by me at the School of Language, Literature and Culture Studies, Jawaharlal Nehru University, New Delhi, for the award of the degree of Master of Philosophy is an original work and has not been submitted so far, in part or in full, for any other degree or diploma of this or any other university or institution.


Himadri Ketu

Danksagung

Ich möchte mich an dieser Stelle bei all denen bedanken, die mir bei der Anfertigung meiner Arbeit geholfen haben. Ich bedanke mich ganz herzlich bei Prof. Dr. Rajendra Dengle, für die Betreuung meiner Arbeit. Ohne seine wertvolle Ratschläge, freundliche Anregungen und Unterstützung hätte ich diese Arbeit nicht vervollständigen können. Auch dem Rest des German Departments, JNU soll hiermit ein herzlicher Dank ausgesprochen werden, da jeder Einzelne mir durch ihre Unterstützung geholfen haben, diese Arbeit zu erstellen.

DAAD(Deutscher Akademischer Austauschdienst) möchte ich für das Forschungsstipendium herzlich danken, das mir einen Aufenthalt in Wuppertal ermöglichte. Der Aufenthalt hat eine große Rolle gespielt, der Arbeit eine konkrete Richtung zu geben. Ich bin auch sehr dankbar, an Prof. Dr. Ursula Kocher, Bergische Universität für ihre freundliche Betreuung und Anregungen bei dieser Arbeit.

Mein besonderer Dank gilt abschließend meinen Eltern, für ihre unermüdliche Unterstützung, und Motivation. Weiterhin danke ich mich meinen Freunden, Divi, Dipti, Pallavi, Veena, Padmavati, Omkar, Salman, Shiwanee und Saikat für ihre Hilfe und Freundschaft.

Inhaltverzeichnis

1. Einleitung	1
2. Eine Einführung in die Typustheorien	10
2.1. Wichtige Theoretiker des Typus	13
2.1.1. C.G. Jung	13
2.1.2. Max Weber	27
2.2. Die Theorien der Geschlechtstypen	30
3. Typus-Diskurse in der deutschsprachigen Literatur: ein kurzer Überblick	37
3.1. Frauentypen um die Zeit der Französischen Revolution	45
3.2. Frauentypen im 19. Jahrhundert	51
3.3. Frauentypen um die Jahrhundertwende	63
4. Frau als Typus? Überwindung der realistisch – naturalistischen Weltbilder	75
4.1. Erste Fallstudie: <i>Albertine</i> in der „Traumnovelle“	79
4.2. Zweite Fallstudie: <i>Berta</i> in „Frau Berta Garlan“	92
5. Schluss	101
Literaturverzeichnis	108

1. Einleitung

*Als Anwalt der Frauen ist Schnitzler erst noch zu entdecken.*¹

Arthur Schnitzler ist ein sehr wichtiger Name der europäischen Moderne. Er war am 15. Mai 1862 in Wien in einer jüdischen Familie geboren. Er war sowohl ein Arzt als auch Dramatiker und Autor. Mit 18 Jahren hatte er schon 23 Dramen geschrieben. Er hat viele Erzählungen, Romane, Novellen und Theaterstücke geschrieben. Schnitzlers Werke sind von seinen eigenen Erfahrungen und auch von denen seiner Freunde beeinflusst.²

Arthur Schnitzler hat insgesamt 288 unterschiedliche weibliche Haupt- und Nebenfiguren dargestellt, die in Dramen und in Erzählungen vorkommen.³ Da zu Beginn des 20. Jahrhunderts das Auftreten der Schauspielerinnen auf der Bühne ungewöhnlich war, litten besonders die Aufführungen seiner Dramen unter Frauenmangel. Nicht nur die Zahl der Frauen, sondern auch deren Themen waren ungewöhnlich für die damalige Zeit.

Schnitzler war der Erste in der deutschsprachigen Literatur, der die Technik des inneren Monologs benutzt hat, um die Gedanken und Gefühle der Figur unmittelbar zum Ausdruck zu bringen.⁴ Freud hat Schnitzler als seinen 'Doppelgänger' bezeichnet. Freuds Entdeckung vom Unbewussten öffnete den Dichtern einen neuen Bereich. Schnitzler zeigt das Unbewusste durch die Techniken wie 'inneren Monolog' und durch die Darstellung der 'Träume', die die inneren Gedanken unmittelbar vorkommen lassen.

Zwar war Schnitzler ein sehr erfolgreicher Dramatiker, aber gleichzeitig war er der meist beschimpfte Autor der deutschen Literatur. Seine Werke hatten immer Kontroversen verursacht, weil sie scharfe Kritik an der damaligen Gesellschaft übten. Aufgrund der Darstellung der verführerischen und triebhaften Frauen mussten seine Werke damals immer gegen die Zensur

¹ Möhrmann, Renate: *Schnitzlers Frauen und Mädchen. Zwischen Sachlichkeit und Sentiment*. In: Farese, Giuseppe (Hrsg.): *Akten des Internationalen Symposiums 'Arthur Schnitzler und seine Zeit'*. Peter Lang, Bern 1985. S. 106

² Urbach, Reinhard: *Schnitzler Kommentar. Zu den erzählenden Schriften und dramatischen Werken*. Winkler, München 1974. S. 25

³ Möhrmann, a.a.O., S. 95

⁴ Urbach, a.a.O., S. 56

kämpfen. Seine Frauenfiguren sind meistens Prostituierte, untreue Ehefrauen, triebhafte Witwen und „leichte“ Mädchen.

1.1 Frauenfiguren in der Schnitzlerforschung: ein Überblick

Die Schnitzlerforscher haben in Schnitzlers Werken ungefähr 300 verschiedene Frauenfiguren identifiziert. Selbst die Titel seiner Werke, wie. z.B. „Fräulein Else“, „Frau Berta Garlan“, „Therese“, „Frau Beate und ihr Sohn“, „Komtesse Mizzi“, „Der Schleier der Beatrice“, „Andreas Thameyesser letzter Brief“, „Die Frau des Weisen“, „Die Braut“ und „Die Gefährtin“, zeigen, wie stark Schnitzler auf die Figur der Frau fokussiert hat.

1.1.1 Die Frau als Opfer

Katherine Arens zeigt in ihrem Artikel „Schnitzler and the Discourse of Gender“ die Frau als Opfer der Gesellschaft. Sie verneint, dass Schnitzler die Frauenfiguren als Typus geschildert habe. Sie argumentiert, dass die Charakterisierung von Schnitzlers Frauenfiguren als „süße Mädels“ ein enges Verständnis von seinen Frauengestalten sei. Schnitzlers Frauenfiguren sind meist weder „Femme fatale“ noch „Femme fragile“. Er hat Liebe und Begierde in Frage gestellt. Die Frauenfiguren erkennen die Machtverhältnisse der Gesellschaft, die sie nichts anders denn als Weib, Mutter oder Mätresse versteht. Sowohl die Frau als auch der Mann leidet unter verschiedenen Lebenskrisen. Die Wiener Gesellschaft leidet unter Familienproblemen und Krankheiten. Die Frauen sind nicht Zerstörerinnen, sondern die Opfer der Gesellschaft. *Decadent faces of fin-de-siècle are victims of economic circumstances, not the perpetrators of a decadent culture.*⁵

1.1.2 Die sozialpsychologische Darstellung der Frau

Alfred Doppler argumentiert in seinem Artikel „Der Wandel der Darstellungsperspektive in der Dichtungen Arthur Schnitzlers: Mann und Frau als sozialpsychologisches Problem“, dass mit Wandel der Darstellungsperspektive die Rolle des Mannes und der Frau getauscht werden.

⁵ Arens, Katherine: *Schnitzler and the Discourse of Gender*. In: Lorenz, Dogmar C.G. (Hrsg.): *A companion to the works of Arthur Schnitzler*. Camden House, Rochester 2003. S. 65

Hauptsächlich zeigt er, wie die Darstellung der Frau im Laufe der Zeit verändert habe. Schnitzler hat die Frau vor 1900 als eine Projektion des Mannes dargestellt. Aber von 1900 werden die Gedanken und Empfindungen der Frau unmittelbar zur Sprache gebracht. Schnitzler zeigt, was die Frau denkt und erleidet, wie in „Frau Berta Garlan“ und „Fräulein Else“. Schnitzler zeigt die religiösen, politischen und sozialen Probleme der Jahrhundertwende durch die *Darstellungen von Liebesbeziehungen und die Auseinandersetzungen mit den Erscheinungsformen der bürgerlichen Ehe*⁶. Das Verhältnis von Frau und Mann steht für den Gesamtzustand einer Gesellschaft. Doppler zeigt die Wandlung in Schnitzlers Erzählungen im Laufe der Zeit. Bis zur Jahrhundertwende leidet der Mann an der Frau und die Unterdrückung der Frauen wird aus der Perspektive der Männer gezeigt. Seit 1900 reflektiert Schnitzler die sozialpsychologische Situation der Frau. Die Gedanken und Empfindungen der Frauen kommen unmittelbar zur Sprache.

1.1.3 Die Frau als entfremdetes Wesen

Der Artikel „Arthur Schnitzler und der weibliche Diskurs: Zur Problematik des Frauenbilds der Jahrhundertwende“ von Ulrike Weinhold argumentiert gegen die Behauptung von Doppler, dass die Frau im Schnitzlers Werk zur Sprache kommt. Schnitzler verweigert sich davon, etwas über das reale Wesen der Frau zu schreiben, weil die Sprache dafür unfähig ist. Deshalb wird die Frau als Körperwesen geschildert. Die Frau wird als ein Zeichen benutzt, das die Diskrepanz zwischen Denken, Reden und Sein zur Deckung bringt. Was die Frau redet und was der Mann von ihr denkt, vertritt nicht das Wesen der Frau. Sie wird als absolute andere gezeigt, die aus dem männlichen Definitionszusammenhang gelöst wird. Sie wird ein entfremdetes Wesen, das dem Mann nicht zugänglich ist. Durch das Brechen des Schweigens in „Fräulein Else“ werden nicht ihre Gedanken, sondern nur die Gründe und Art des Schweigens bloßgelegt.

Weinhold behauptet, dass Schnitzler auf einen eigenen weiblichen Diskurs hinweist, der sich auf dem Denken und Handeln der Frauen basiert. Die herrschenden Diskurse über Weiblichkeit haben die Frauen nur als Vorteile der Männer interpretiert. Mann hat die Frauen anders als Geist

⁶ Doppler, Alfred: *Der Wandel der Darstellungsperspektive in den Dichtungen Arthur Schnitzlers. Mann und Frau als sozialpsychologisches Problem*. In: Farese, Giuseppe(Hrsg.): *Akten des Internationalen Symposiums ‚Arthur Schnitzler und seine Zeit‘*. Peter Lang, Bern 1985. S. 44

(sein Gegenteil) gesehen, aber Schnitzlers Frauen sind absolut andere, die dem männlichen Geist nicht zugänglich sind, und brauchen einen eignen Diskurs.

1.1.4 Die Frau als Typus

Der dritte Teil vom Buch „Arthur Schnitzler: Zur Diagnose des Wiener Bürgertums in Fin de siècle“ „Zum Sozialcharakter des „süßen Mädels“ von Rolf Peter Janz und der Artikel „„Das süße Mädels“: Frauendarstellungen bei Arthur Schnitzler“ von Werner Jung Bochum sprechen ausführlich über den Typus „süßes Mädels“ in Schnitzlers Werke, das Schnitzler selbst entwickelt hat. Sie beschreiben die Züge dieses Typus ins Detail, die ich im dritten Kapitel der Arbeit erläutere. Aber nicht nur „süßes Mädels“, das nach Stephanie Catani eine Subkategorie der „Femme fragile“ ist, sondern nach den Interpretationen ist die „Femme fatale“ in Schnitzlers Werke vorhanden. Die untreue Ehefrau, Dirne, Prostituierte sind meistens die Hauptfiguren von seinen Werken. Auch Alfred Doppler glaubt an die Präsenz des literarischen Typus „süßes Mädels“ in Schnitzlers Werke, das als dummes Geschöpf erscheint. Sie ist nach den Wunschvorstellungen des Mannes modelliert, was seinem Überlegenheitsgefühl entspricht. Diese Frauentypen dienen als Selbstbestätigung für Männer.

1.1.5 Die emanzipierte Frau als Typus

Der Artikel „Schnitzlers Frauen und Mädchen: zwischen Sachlichkeit und Sentiment“ von Renate Möhrmann sieht die dargestellten Frauenfiguren Schnitzlers als emanzipierte Wesen. Anständige Mädchen dürfen nicht machen, was „süße Mädels“ machen können. Ausbeutung kommt nur ins Spiel, weil Mädchen einseitig den Preis zahlen, aber zugleich es gibt einen größeren Vorteil. In der damaligen Gesellschaft heirateten 40-jährige bürgerliche Ehemänner 20-jährige Frauen. Es war wie ein Tauschgeschäft. *Das Tauschgeschäft funktionierte auf der Basis von Soll und Haben: Jugendliche Unberührtheit für materielle Sicherheit, sexuelles Urheberrecht für lebenslänglichen Versorgungsanspruch.*⁷ Auf der anderen Seite gibt es das Liebesverhältnis zwischen dem süßen Mädels und dem jungen Herren, die zur derselben

⁷ Möhrmann. a.a.O., S. 103

Generation gehören und die *auf der Basis einer gegenseitigen erotischen Attraktion*⁸ eine Beziehung eingehen. Es gibt ein emanzipatorisches Moment in dieser Verführung. Es setzt sich ihr Recht auf sexuelle Wünsche und ihre Befriedigung durch. Sie sind nicht schlecht von Natur aus, sondern sie machen negative Erfahrungen. Sie sind keine Luder, sondern *realitätssüchtig mit begrenztem emotionalem Aufwand*⁹.

Frauentypologie in der Literatur: Ein Exkurs

Die Typologie der Frauenfiguren, die eine wichtige Rolle in der Literatur spielt, existiert seit der Antike. Die Autoren stellen bestimmte Frauentypen, die den Zeittendenzen entsprechen, in ihren Werken dar. Die Literaturwissenschaft übernimmt Typologie als methodischer Ansatz von verschiedenen Wissenschaften, wie Psychologie, Anthropologie, Philosophie, Soziologie und Biologie. Der Unterschied zwischen der Wissenschaft und der Literatur liegt darin, dass in der Wissenschaft die Frauentypen direkt der Absicht des Wissenschaftlers entsprechen, während in der Literatur sie multidimensional sind.¹⁰ Diese Mehrdimensionalität macht den Interpretationsraum der literarischen Werke größer. Obwohl in der Literatur Typus-Diskurs von Frauenfiguren nicht theoretisch begründet wird, erscheinen bestimmte Frauentypen in bestimmten Epochen.

Die Epoche ‚Jahrhundertwende‘, zu der Schnitzler gehört, hat Dorothee Kimmich als *Zeitraum vieler widersprüchlichen Entwicklungen*¹¹ beschrieben. Die Entwicklungen in den Naturwissenschaften und Veränderungen in der Gesellschaft führen zur Entstehung eines neuen Menschenbildes und hauptsächlich von einem neuen Frauenbild. Die tradierte Auffassung vom Geschlecht verändert sich drastisch. Dorothee Kimmich sieht die Frauenbilder in der Literatur um 1900 als komplexere Bilder, die zwischen der *Femme fragile*“, dem zarten Mädchen und der „*Femme fatale*“, der gefährlichen Frau oszillieren. Auch Stephanie Catani spricht ausführlich

⁸ Ebd., S. 103

⁹ 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*. J. B. Metzler, Stuttgart 1977. S. 46

¹⁰ Catani, Stephanie: *Das fiktive Geschlecht. Weiblichkeit in anthropologischen Entwürfen und literarischen Texten zwischen 1885 und 1925*. Verlag Königshausen & Neumann GmbH, Würzburg 2005. S. 5

¹¹ Kimmich, Dorothee/Wilke, Tobias: *Einführung in die Literatur der Jahrhundertwende*. Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 2006. S. 7

über Frauentypen um die Jahrhundertwende, die sie in drei Kategorien unterteilt, worunter die Hauptfigurentypen „Femme fatale“ und „Femme fragile“ sind. Aber diese Frauenbilder deuten nicht auf das reale Wesen der Frau, sondern sie sind nur die Projektionen der Männer, die sowohl die Wünsche, als auch die Ängste dieser zeigen. Auf diese Weise gibt es zahlreiche Literatur über die Projektion der Frauen in der Literatur und Kunst um die Jahrhundertwende. Interessanterweise findet man in jeder Epoche die triebhaften Frauentypen, wie z.B. Eva, die biblische Figur, die Adam verführt hat. Im Vergleich zu den vergangenen Epochen ist die Darstellung der Frau um die Jahrhundertwende am radikalsten, die die animalische Natur der Frau im Mittelpunkt hat. Eigentlich sind die Frauentypen von den moralphilosophischen Zeittendenzen abhängig, die die verschiedenen Frauentypen in verschiedenen Zeiten hervorbringen. Das bedeutet, dass ohne die Diskussion von vorherigen Frauentypen das Verständnis der Frauentypen um die Jahrhundertwende unvollkommen bleiben wird, denn die Frauentypen um die Jahrhundertwende sind die Aufarbeitung der tradierten Frauengestalten in einer extremen Form. Deshalb bedingt es einen Überblick über die historische Entwicklung der Frauentypen.

1.2 Zielsetzung und Aufbau der Arbeit:

Der Schwerpunkt dieser Arbeit liegt darin, zu zeigen, wie Schnitzler die Frauenfiguren von der Typologie befreit. Schnitzlers Frauenfiguren werden meistens als bestimmte Frauentypen „Femme fatale“ und „Femme fragile“ interpretiert. In dieser Arbeit wird bewiesen, wie Schnitzlers psychologischer Ansatz auf der Ebene des Unbewussten diese Typologie der Frau aufhebt.

*Schnitzlers female protagonists bear little resemblance to the clichés of femininity so richly represented in fin-de-siècle, early twentieth century and later.*¹²

Schnitzlers Frauenfiguren sind anders, weil sie von der Vorstellung der Männer befreit werden. Die Frauentypen werden in der Literatur benutzt, um dem Mann ein Sein zu verbürgen. Aber in

¹² Lorenz, C.G. Dagmar (Hrsg.): *A companion to the Works of Arthur Schnitzler*. Camden House, New York 2003. S. 20

Schnitzlers Erzählungen sind Frauen keine Ergänzung zur männlichen Existenz.¹³ Es findet einen Wandel der Perspektive in Schnitzlers Werke statt. Die Frau wird nicht mehr durch die Augen des Mannes geschildert, sondern sie spricht für sich selbst. *Schnitzler schafft ein Sprachrohr für ein Geschlecht, dem es nicht gestattet ist, selbst zu sprechen.*¹⁴

Nach Alfred Doppler hat Schnitzler auf die Gedanken und Empfindungen von Frauenfiguren fokussiert. Die Besonderheit Schnitzlers liegt darin, dass nicht die bewussten Handlungen seiner Figuren, sondern die unbewussten Gedanken seinen Schauplatz machen, die er durch die Techniken wie „erlebte Rede“, „inneren Monolog“ und „Traum“ unmittelbar zur Sprache bringt. Meistens ist der Ort der Handlung in Schnitzlers Werken das Unbewusste, wo die verdrängten Wünsche beheimaten.

Durch die Darstellung des Unbewusstseins weist Schnitzler auf die Identitätskonflikte der Frau hin. Sie passt an keine der vorgegebenen Typen an. Ihre Handlungen, Entscheidungen, Gedanken, Wünsche und Träume verändern sich immer. Das Subjekt kann nicht mehr bewusst handeln. *Das Ich wird als inkonsistentes Gebilde bestimmt; die Grenze zwischen Innen und Außen gerät ins Fließen.*¹⁵ Schnitzler erfasst die Tiefendimensionen der weiblichen Seele und entlarvt sie durch die unterschiedlichen literarischen Formen.

Schnitzler stellt in seinen Werken die Typologie der Frau in Frage, wovon die Typus-Diskurse seit der Antike gesprochen haben. Die Identitäten der Frauenfiguren Schnitzlers sind nicht feste Größe. Sie sind Komplex von Empfindungen, Gefühle und Wünsche. Auf der Ebene des Unbewussten weist er darauf hin, dass Mann und Frau dieselben Wünsche und Phantasie haben und daher es sinnlos sei, Menschen in Männertypen und Frauentypen zu unterteilen.

¹³ Weinhold, Ulrike: *Arthur Schnitzler und der weibliche Diskurs. Zur Problematik des Frauenbilds der Jahrhundertwende.* In: *Jahrbuch für internationale Germanistik.* Peter Lang, Berlin 1987. S. 110/145. S. 110

¹⁴ Mihajlovic, Julia: „*Ich bin nicht geschaffen für eine bürgerliche Existenz.*“ *Frauenfiguren im Werk Arthur Schnitzlers.* In: Schlicht, Corinna: *Geschlechterkonstruktionen. Frauen- und Männerbilder in Literatur und Film.* Karl Maria Laufen, Oberhausen 2004. S. 127

¹⁵ Saße, Günter/Kim, Hee-Ju(Hrsg.): *Interpretationen. Arthur Schnitzler. Dramen und Erzählungen.* Philipp Reclam, Stuttgart 2007. S. 9

Das Thema dieser Arbeit lautet „Die Frauencharaktere in den Werken Arthur Schnitzlers: Zur Problematik des Typus“, wobei durch zwei Werke „Traumnovelle“ und „Frau Berta Garlan“ bewiesen wird, dass Schnitzler durch das Nutzen von Traum, innerem Monolog und erlebter Rede die seit der Antike tradierte Typologie der Frau in der Literatur in Frage stellt.

Die Typologie ist eine grundsätzliche Methode der Wissenschaften. Nicht viele Theoretiker aber haben den Begriff „Typus“ theoretisch begründet. Einige, die sich mit diesem Begriff auseinandergesetzt haben, sind der Psychologe ‚C.G. Jung‘ und der Sozialwissenschaftler ‚Max Weber‘. Diese Theoretiker bilden den theoretischen Gegenstand dieser Arbeit. In den anderen Bereichen wird der Begriff „Typus“ nicht theoretisch, sondern in den spezifischen Kontexten diskutiert, wie Geschlechtstypus in der Psychologie, der Anthropologie, der Biologie, der Philosophie und der Soziologie und Figurentypus in der Literatur. Der Geschlechtstypus und der Figurentypus werden weiter in Männertypus und Frauentypus unterteilt.

Diese Arbeit ist folgenderweise aufgebaut:

Die Arbeit besteht aus drei Kapiteln. Im ersten Teil des ersten Kapitels werden die Theorien von „Typus“ von C.G. Jung und Max Weber erläutert. Im zweiten Teil werden die Theorien des Geschlechtstypus in verschiedenen Wissenschaften auseinandergesetzt, um die Gemeinsamkeiten zwischen der Literatur und diesen Bereichen bei der Behandlung des Frauentypus zu kennzeichnen.

Im zweiten Kapitel werden die Typus-Diskurse in der deutschsprachigen Literatur und die Geschichte der Frauentypen bis zur Jahrhundertwende diskutiert. In der Literatur wird der Begriff „Typus“ kaum theoretisch begründet. Er kann nur aus Kontexten herausgezogen werden. Unter den Typus in der Literatur verstehen wir die Figurentypen, die die Dichter bewusst dargestellt haben. Der Fokus in dieser Arbeit liegt auf die Frauentypen in der deutschsprachigen Literatur. Das Anliegen liegt darauf, ein Licht auf die Frauentypen seit der Antike bis zur Jahrhundertwende zu werfen. Sie wird in drei Teile geteilt, nämlich- *Die Geschichte der Frauentypen bis zur Französischen Revolution*, *Frauentypen im 19. Jahrhundert*, und *Frauentypen der Jahrhundertwende*.

Mit dem dritten Kapitel gelangt die Diskussion zum wichtigsten Punkt, nämlich: die Analyse der Frauentypen in Schnitzlers Werke. Wegen des Umfangs der Arbeit begrenze ich die Analyse auf zwei Werke Schnitzlers, die für mein Thema von Bedeutung sind. Zwei Werke werden gewählt: „Traumnovelle“ und „Frau Berta Garlan“, die durch bestimmte literarische Techniken, „Traum“, „erlebte Rede“ und „inneren Monolog“ erzählt werden. Neben den Hauptfrauenfiguren kommen auch viele Nebenfrauenfiguren vor, die zur verschiedenen Schichten der Gesellschaft gehören und verschiedene Krisen darstellen. Durch diese Werke wird die Aufmerksamkeit darauf gelenkt, wie Schnitzler das Konzept des Frauentypus problematisiert hat. Während in „Frau Berta Garlan“ eine Witwe *Berta* zu einem erotischen Abenteuer nur für eine Nacht bricht, stürzt sich die Hauptfigur *Albertine* in „Traumnovelle“ in einem sexuellen Abenteuer nur in einem Traum. In „Traumnovelle“ kommen die Perspektive sowohl einer Frau als auch eines Mannes vor, die gegenübergestellt werden. In dieser Novelle können wir deutlich sehen, wie ein Mann eine Frau vorstellt und wie eine Frau sich selbst vorstellt. In beiden Werken ist der Ort der Handlung meistens nicht die äußere Welt, sondern das Unbewusste, das schwierig zu begreifen ist. Der Fokus liegt auf die Gedanken, Wünsche und Phantasie der beiden Frauen, die vom Frauentypus abweichen.

2. Eine Einführung in die Typustheorien

*[...]Typus als eines Vehikels zur Erfassung des Wesentlichen, wahrhaft Lebendigen, Schöpferischen und Ewigen in den Dingen, durch das die Einzelercheinung sowohl im erkenntnistheoretischen als auch existentiellen Sinn überhaupt erst möglich wird. Die Einzelercheinung ist in dieser Sicht nicht etwa Zufälliges, sondern in ihr wirkt eine allgemeine Gesetzlichkeit, die erfasst sein muss, wenn man die individuelle Erscheinung verstehen will.*¹⁶

Im Buch „Der Mensch als Typus“ erklärt Rudolf Spieth, dass sowohl laut dem deutschen Dichter Goethe, als auch laut dem griechischen Philosoph Plato, der Typus ein Weg zum Wesentlichen ist. Goethe haftet dem Typus urbildlichen Charakter an und auch nach Plato ist der Typus *der den Dingen innewohnenden und sie gestaltenden Idee*.¹⁷ Die Erfassung dieses Urtyps oder Urbilder ist nur der schauenden Betrachtung möglich. Er stellt sich nie in einer Erscheinung vollkommen dar.

Rudolf Spieth zitiert Goethe: *Alle Glieder bilden sich aus nach ew'gen Gesetzen,*

Und die seltenste Form bewahrt im Geheimen das Urbild.

Die Erkenntnis des Typischen ist das Vehikel, die Mannigfaltigkeit der Erscheinungen zu verstehen. Es besteht einen Unterschied zwischen dem Typus und der Gattung. Der Typus ist kein Gattungsbegriff. *Beim Gattungsbegriff kann ohne weiteres vom Allgemeinen und Ganzen auf die Einzelheiten geschlossen werden, beim Typus nicht.*¹⁸ Fisch ist eine Gattung, während „Trägen“ ist ein Typus. Das Besondere kann nicht aus dem Typus erschlossen werden. Im Typus wirkt eine allgemein bekannte Gesetzlichkeit aus.

Der Begriff „Typus“ wird in Vielzahl der Wissenschaften als eine wesentliche Methode benutzt, um die Erscheinungen zu verstehen und anzuordnen. Die Bereiche wie die Soziologie, die Psychologie und auch die Literatur verwenden diesen Begriff. Der Begriff taucht zunächst im Zusammenhang mit charakterologischen Versuchen auf, wie z.B. die Temperamentstypen des

¹⁶ Spieth, Rudolf: *Der Mensch als Typus*. Curt E. Schwab, Stuttgart 1949. S. 13

¹⁷ Ebd., S. 13

¹⁸ Ebd., S. 15

Hippokrates, die Typen des Aristoteles, Theophrast und La Bruyère. Aber sie haben diesen Begriff nicht systematisch bearbeitet. Die Wissenschaften wie Soziologie und Psychologie haben sich mit der Frage des Typus in den letzten hundert Jahren beschäftigt und versucht, ihn wissenschaftlich zu begründen.

Die Gemeinsamkeit aller Typenordnungen ist, dass sie das Individuelle auf ein Generelles zurückführen. Aber aus dem Generellen kann nicht das Individuelle erschlossen werden. Aber in meisten Fällen wird dieser Begriff Typus in einer Hohlform benutzt. Er hält nicht das Wesen im goetheschen Sinne, sondern nur klassifiziert die Dingen in Typen nach einem bestimmten Kennmerkmal. Er hat hier nur eine Ordnungsfunktion, wie z.B. Schultypen, Staatstypen, Kristalltypen, Landschaftstypen und Autotypen. Auch im allgemeinen Sprachgebrauch wird der Typus benutzt, wie z.B. eine Maschine vom Typ A und Typ B. In diesem Fall ist die intuitive Begabung zum Verständnis nicht wichtig. Diese sind völlig rational und verständliche typen.

Aber der Typus hat eine ganz andere Funktion in der Psychologie und der Soziologie. Rudolf Spieth erklärt von dem Bereich Typenpsychologie, nämlich wie das Nutzen des Typus in der Psychologie wichtig wird. Diese Neuigkeit in der Psychologie verdanken wir der Aufklärung, die alle Probleme wissenschaftlich zu erklären versucht. Um die Einzelprobleme des Menschen zu erklären, wird es wichtig, den Menschen zu studieren. Die Probleme des Menschen können nur ausgelöst werden, wenn man weiß, *was der Mensch seinem Wesen nach eigentlich ist.*¹⁹ Es benötigt den Charakter des Menschen aus Erb- und Anlagefaktoren aufzubauen, um die menschlichen Eigenschaften zu studieren. Das Verfahren aus Einzelfällen führt zu einer hypothetischen Vorstellung von der Ganzheit. Es wird erkannt, dass *der Erste Schritt zur Ermittlung des Wesens eines Individuums die summarische Intuition des Ganzen ist.*²⁰ Hier spielt der Typus eine besondere Rolle. Die Typen in der Typenpsychologie sind nicht die Wesenstypen im goetheschen Sinne. Dieser Einteilungstyp zielt zwar auf das Wesen hin, aber er erfasst es nicht im ontologischen Sinn. Die Schwierigkeit in der Typenpsychologie ist, dass sie durch die Tatsachen nach einer irrationalen Gestalt anstrebt. Hier spielt der Begriff der Struktur eine wichtige Rolle, womit die Wesensmerkmale seelischen Seins mit rationalen Mitteln erfasst

¹⁹ Ebd., S. 12

²⁰ Ebd., S. 13

werden. Die Erfassung des strukturellen Typus ist nicht an die reine Intuition gebunden, sondern er ist aus Anschauungen der Erscheinungen gewonnen. Eine besondere Form des Strukturtypus stellt der „Idealtypus“ dar, wie er durch Max Weber, einen Soziologen, in die Wissenschaft eingeführt wurde. Er ist ein Gedankenbild, der weder die historische Wirklichkeit noch die eigentliche Wirklichkeit ist, sondern erklärt die Vorgänge der Wirklichkeit. Er ist weder Ideale noch Ideen einer Epoche, sondern Ideen historischer Erscheinungen.

Der Typus ist ein zentrales Instrument sozialwissenschaftlicher Forschung. Die Typenbildung hat in der Sozialforschung zunehmend an Wichtigkeit gewonnen. Die Theoretiker finden die Typologie sinnvoll und nützlich, um die soziale Wirklichkeit zu ordnen. Der Österreicher Soziologe, Jürgen Fleiß, definiert die Typologie folgendermaßen- *Typologien werden eingesetzt, um die Komplexität eines Gegenstandsbereiches zu reduzieren und die untersuchten Fälle anhand bestimmter Kriterien zu gruppieren. Innerhalb einer Gruppe sollen die Fälle so ähnlich wie möglich sein und zwischen den Gruppen so verschieden wie möglich.*²¹ Eine Typologie hilft damit, Vorgänge nachvollzuziehen und zu verstehen. Der Idealtypus von Marx Weber macht einen Kosmos aus dem Chaos der unüberschaubaren Mannigfaltigkeit der Wirklichkeit. Er ordnet sie und verleiht ihr einen Sinn. Aber Idealtypus kann sich empirisch nicht vorfinden. Aber er weist der Hypothesenbildung in Wissenschaft die Richtung.

In ähnlicher Weise kann die psychologische Typologie die Charakterologie nicht ersetzen, sondern funktioniert als eine Wegweisung. Keiner der Typologie ist fähig, den Menschen in seiner Totalität zu erfassen. Bei der Einführung der Typologie in der Psychologie wird nicht nur eine Klassifizierung angestrebt, sondern auch die Erfassung von Sinn-Einheiten. Aber es ist keine allgemeingültige und umfassende Typologie vorhanden.

²¹ Fleiß, Jürgen: *Paul F. Lazarsfelds typologische Methode und die Grounded Theory. Generierung und Qualität von Typologien.* In: *Österreichischer Zeitschrift für Soziologie.* September 2010. S 3/18. S. 4

2.1 Wichtige Theoretiker des Typus

Zwei wichtige Theoretiker des Typus sind C. G. Jung und Max Weber. Carl Gustav Jungs psychologische Typen und Marx Webers Idealtypus werden diskutiert, um zu sehen, wie der Begriff „Typus“ theoretisch in zwei Wissenschaften, Psychologie und Soziologie entwickelt wird. Der Ausgangspunkt Jungs liegt in dem Verhältnis des Individuums zu seiner Umwelt. Die Orientierung des Individuums nach außen (extravertiert) oder innen (introvertiert) bestimmt seinen Typus. Die psychologischen Typen der Menschen werden in Geschlechtstypen unterteilt, die auch von Bedeutung sind. Der Mann vertritt einen Typus des Männlichen und die Frau des Weiblichen, die auseinander gehalten werden. Nach der Befassung des Typus von Weber und Jung werden die Theorien der Geschlechtstypen erklärt, um einen Einblick über Frauentypus und Männertypus zu schaffen, die auch in der Literatur vorhanden sind.

2.1.1 C. G. Jung

*Typus ist ein den Charakter einer Gattung oder Allgemeinheit in charakteristischer Weise wiedergebendes Beispiel oder Musterbild.*²²

So definiert der Schweizer Psychologe Carl Gustav Jung den Begriff „Typus“ in seinem Buch „Psychologische Typen“. Er benutzt den Typus im Bereich der Psychologie, um die Vielfalt der Menschen in bestimmten Typen zu kategorisieren. Die Typologie ist eine Methode, die das Studium der Mannigfaltigkeit vereinfacht und beim rationalen Verständnis von dieser hilft.

Zwei allgemeine Typen- Introvertierte und Extravertierte, die *allgemeine Einstellungstypen* genannt werden, unterscheiden sich durch *die Richtung ihrer Libidobewegung*²³. Es gibt auch spezielle Typen, die *Funktionstypen* genannt werden, die eine wichtige Rolle bei Orientierung des Individuums zum Leben spielen.

²² Jung, C.G.: *Psychologische Typen*. Rascher Verlag, Zürich und Leipzig 1942. S. 686

²³ Ebd., S. 474

Die allgemeinen Einstellungstypen unterscheiden sich durch ihre *eigentümliche Einstellung zum Objekt*. Der Introvertierte entzieht die Libido vom Objekt, während die subjektive Einstellung des Extravertierten sich nach dem Objekt orientiert.

Diese Typen sind allgemein verbreitet, und der Grund dafür liegt nicht in der Angelegenheit des Bewusstseins, sondern in der Angelegenheit des Unbewussten, die die Einstellung des Typen bestimmt. Der Typengegensatz hat einen biologischen Vorläufer. Biologisch betrachtet, hängt die Beziehung von einem Subjekt zu einem Objekt von dem *Anpassungsverhältnis* ab. Es gibt zwei Arten der Anpassung. *Der eine Weg ist die gesteigerte Fruchtbarkeit bei relativ geringer Verteidigungsstärke und Lebensdauer des einzelnen Individuums: der andere Weg ist: Ausrüstung des Individuums mit vielerlei Mitteln der Selbsterhaltung bei relativ geringer Fruchtbarkeit.*²⁴ Der Extrovertierte gehört zur ersten Kategorie, der sich beständig ausgibt und der Introvertierte zur zweiten, der sich gegen äußere Ansprüche verteidigt. Die typischen Einstellungen sind seit der Geburt da. Die äußeren Umstände bestimmen sie nicht. Ein Kind hat schon eine psychologische Anpassungsleistung unbewusster Natur.

Laut Jung orientieren die vier Funktionen, nämlich Denken, Fühlen, Empfinden und Intuition, die oben genannten zwei Typen zum Leben. So gibt es vier Typen des Extravertierten: der extravertierte Denktypus, der extravertierte Fühltypus, der extravertierte Empfindungstypus und der extravertierte intuitive Typus und auf gleicher Weise bestehen vier Typen des Introvertierten: der introvertierte Denktypus, der introvertierte Fühltypus, der introvertierte Empfindungstypus und der introvertierte intuitive Typus. Zu allererst beschreibt Jung, wie das Bewusstsein und das Unbewusstsein im Extrovertierten und Introvertierten eingestellt sind und danach behandelt er die vier verschiedene Typen von beiden. Es wird hier eine kurze Zusammenfassung von beiden allgemeinen Typen und ihre Subtypen gegeben.

1. Der extravertierte Typus

Die Psychologie des Bewussten und des Unbewussten im Typus sollen auseinandergelassen werden, denn die beiden verschiedene Rolle in der Psyche spielen.

²⁴ Ebd., S. 475

Die allgemeine Einstellung des Bewusstseins:

Jedermann orientiert sich an den Daten der Außenwelt. Wenn die hauptsächlichlichen Entschlüsse und Handlungen durch objektive Verhältnisse bedingt sind, nennt man es extrovertierte Einstellung. Das Objekt spielt die Rolle der Determinanten im Bewusstsein. Obwohl die subjektive Ansicht eine schwächere Kraft hat, existiert sie doch. *Interesse* und *Aufmerksamkeit* folgen den objektiven Vorkommnissen. Die moralischen Gesetze des Handels entsprechen den Anforderungen der Gesellschaft. Die *allgemein geltende moralische Auffassung* ist der determinierende Faktor der Handlungen und Entschlüsse des Extrovertierten. Der Extrovertierte hat an den äußeren Umständen eingepasst, aber sich nicht angepasst. *Die bloße Einpassung ist die Beschränktheit des normalen extravertierten Typus.*²⁵ Das objektiv Gegebene kann unter manchen Umstände abnorm sein, besonders wenn der Extravertierte die subjektiven Bedürfnisse und Notwendigkeit ignoriert. Dieser Zustand verursacht das Leiden des Körpers und der Seele. Eine zu extravertierte Einstellung opfert sein Subjekt völlig auf. Hysterie ist die häufigste Neurose des extravertierten Typus.

Die Einstellung des Unbewussten:

Die Beziehung des Unbewussten zum Bewussten ist kompensatorisch. Der extravertierte Typus orientiert sich nach dem Objekt und assimiliert sein Subjekt dem Objekt. Die Übertreibung der extravertierten Einstellung führt zur Unterdrückung des subjektiven Faktors. Die Folge davon ist die Entstehung von der starken egozentrischen Tendenz im Unbewussten. *Die Einstellung des Unbewussten hat zu einer wirksamen Ergänzung der bewussten extravertierten Einstellung eine Art von introvertierendem Charakter.*²⁶ Eine zu extravertierte bewusste Einstellung unterdrückt die subjektiven Bedürfnisse und Ansprüche. Je mehr diese verdrängt werden, nehmen sie den regressiven Charakter. Sie werden infantiler und archaischer. Nachdem die Energie des Subjekts von der Orientierung nach Objekt beraubt wird, bleibt etwas, das die bewusste Einstellung nicht nehmen kann. Das heißt „Instinkt“. *der Instinkt ist der energetische Ausdruck einer bestimmten*

²⁵ Ebd., S. 480

²⁶ Ebd., S. 484

*organischen Anlage.*²⁷ Die unbewusste Einstellung wird durch brutalen Egoismus charakterisiert. Sie verliert ihren kompensatorischen Charakter und wird zur Opposition gegen die bewusste Einstellung. Das endet mit einem Zusammenbruch der bewussten Einstellung.

- **Die Besonderheiten der psychologischen Grundfunktionen in der extravertierten Einstellung**

1.1 Der extravertierte Denktypus:

Die psychologischen Grundfunktionen haben in einem und demselben Individuum nie dieselbe Stärke oder denselben Entwicklungsgrad. Wenn dem Denken das Primat unter den psychologischen Funktionen zufällt, wird es „Denktypus“ genannt. Er kann introvertiert oder extrovertiert sein.

*Das Denken überhaupt wird einerseits aus subjektiven, in letzter Linie unbewussten Quellen gespeist, andererseits aus den durch die Sinnesperceptionen vermittelten objektiven Daten.*²⁸

Das extravertierte Denken ist von objektiven Daten bestimmt. Es kann entweder objektive, sinnlich wahrnehmbare Tatsache, oder eine objektive Idee sein, die *etwas äußerlich Gegebenes und von außen Entlehntes* ist. Sie ist durch die Tradition, die Erziehung und die Bildung vermittelt. Im extrovertierten Gedankengang ist auch das Subjekt wichtig, weil der Gedankengang, der vom objektiv gegebenen ausgeht und zum objektiven hinstrebt, beständig in Beziehung zum Subjekt steht, während im introvertierten Denken die Richtung des Gedankengangs *von subjektiv Gegebenem ausgeht und auf subjektive Ideen oder Tatsachen subjektiver Natur sich richtet.*²⁹ Beim extravertierten Denken hat die objektive Orientierung Übergewicht. Beide Arten des Denkens sind fruchtbar und schöpferisch, aber ihre Ziele sind unterschiedlich.

Der extravertierte Denktypus bringt *seine gesamte Lebensäußerung in die Abhängigkeit von intellektuelle Schlüsse*, die sich am objektiv Gegebenen orientiert. Dieser Typus misst an der

²⁷ Ebd., S. 485

²⁸ Ebd., S. 490

²⁹ Ebd., S. 493

objektiv orientierten Formel von Gut und Böse. Diese Formel entspricht dem Weltsinn und wird Weltgesetz, das von allen gefolgt wird. Er duldet keine Ausnahme.

Aber keine Funktion kann ganz ausgeschaltet werden. Die Gefühle unterstützen die intellektuelle Bewusstseins-einstellung und passen sich ihren Absichten an. Aber ein Teil der Gefühle muss verdrängt werden. Sie entschwindet vom Bewusstsein im Unbewusstsein und stört die bewusste Lebensführung. Die Minderwertigkeit des Gefühls bei diesem Typus äußert sich auf verschiedene Weise. Die persönlichen Interessen leiden darunter, wie z.B. die Vernachlässigung eigener Gesundheit. Je stärker die Gefühle verdrängt sind, desto schlimmer beeinflussen sie das Denken. Es führt zum Dogmatismus des intellektuellen Standpunktes. Dieser Typus findet sich hauptsächlich bei Männern. Die Funktion „Denken“ ist beim Mann zur Vorherrschaft geeignet, als bei der Frau. Das Denken des extravertierten Typus ist positiv. Es erschafft und führt zu neuen Tatsachen.

1.2 Der extravertierte Fühltypus

Das Fühlen in der extravertierten Einstellung orientiert sich nach dem objektiv Gegebenen. Das Objekt ist die Determinante des extravertierten Fühlens, das sich von subjektiven Faktor befreit hat. Es handelt hier um einen Akt der Einpassung. Die Bewertungen des Fühlens entsprechen *entweder direkt den objektiven Werten oder wenigstens gewissen traditionellen und allgemein verbreiteten Wertmaßstäben*³⁰, wie z.B. Wenn zu viele Leute ins Theater oder in die Kirche mit positiven Gefühlen gehen. Dieses Fühlen trägt dazu bei, eine schöne und harmonische Gesellschaft zu bringen. Das extravertierte Fühlen besitzt *wohltätige vernünftige wirkende Macht* wie das extravertierte Denken. Im extravertierten Fühlen, worin das Objekt übertriebenen Einfluss hat, spricht die Erfüllung der ästhetischen Erwartungen, bloß zu den Sinnen und zum Verstande, nicht mehr zum Herzen. Bei diesem Fall ist nur der Prozess des Fühlens, kein Subjekt des Fühlens mehr vorhanden.

Nach Jung ist das Gefühl eine sichtbare Eigentümlichkeit der weiblichen Psychologie. Deshalb ist dieser Typus mehr beim weiblichen Geschlecht zu finden. Beim extravertierten Fühltypus

³⁰ Ebd., S. 510

besitzt das extravertierte Fühlen das Primat, während der Subjekt in höherem Maße unterdrückt wird. Die Persönlichkeit ist in die objektiven Verhältnisse eingepasst. Die Gefühle entsprechen den objektiven Situationen und den allgemein gültigen Werten. Das Denken stört das Fühlen, deshalb wird das Denken bei diesem Typus unterdrückt. Es ist nicht so, dass der extravertierte Fühltypus nicht denkt, aber sein Denken ist auch nach Gefühlen orientiert. Das Problem bei diesem Typus liegt darin, dass was er nicht fühlen kann, darüber kann er auch nicht bewusst denken. Aber wenn die Bedeutung des Objekts höheren Wert erreicht, untergeht das Subjekt des Fühlens. *Das Fühlen verliert den persönlichen Charakter, es wird Fühlen an sich.*³¹ Die Gefühlssituationen ändern sich beständig und veranlassen eine Dissoziation zwischen dem Ich und dem jeweiligen Gefühlszustand. Die kompensierende Einstellung des Unbewussten wird zur manifesten Opposition. Obwohl das Denken des extravertierten Fühltypus verdrängt ist, gibt es noch Logik, die im Unbewussten geschieht. Dieses Denken ist infantil, archaisch und negativ.

Der extravertierte Denktypus und Fühltypus sind rational oder urteilende Typen, weil sie durch das Primat vernünftig-urteilender Funktionen charakterisiert sind. Das Leben dieses Typus ist nicht allein vom vernünftigen Urteil abhängig, sondern auch von der unbewussten Unvernünftigkeit. Die Vernünftigkeit der bewussten Lebensführung dieser beiden Typen bedeutet eine bewusste Ausschließung des Zufälligen und Nichtvernunftgemäßen.

1.3 Der extravertierte Empfindungstypus

In der extravertierten Einstellung ist das Empfinden durch das Objekt bedingt. Es ist natürlicherweise vom Subjekt abhängig, aber in der extravertierten Einstellung wird der subjektive Anteil des Empfindens verdrängt. Es sind nur konkrete, sinnlich wahrnehmbare Objekte oder Vorgänge, welche in der extravertierten Einstellung Empfindung erregen. Das Individuum orientiert sich nach rein sinnenfälliger Tatsächlichkeit, die die urteilende Funktion besitzt. In diesem Typus wird die der Empfindung entgegengesetzte Funktion, unbewusste Wahrnehmung „Intuition“ am stärksten verdrängt.

³¹ Ebd., S. 513

Der objektive Tatsachensinn dieses Typus ist außerordentlich entwickelt. Er häuft in seinem Leben Erfahrungen, aber macht kaum Gebrauch von diesen. Was er empfindet, führt ihn zur neuen Empfindung. Seine Absicht und seine Moralität gehen auf den konkreten Genuss. *Denn das wahre Genießen hat seine besondere Moral, seine besondere Massigkeit und Gesetzmässigkeit, seine Selbstlosigkeit und Opferwilligkeit.*³² Dieser Typus des Menschen ist ohne Neigung zu Reflexionen und ohne Herrscherabsichten. Sein einziges Motiv ist, das Objekt zu empfinden, Sensationen zu haben und sie zu genießen. Auch sein Denken und Fühlen werden auf objektive Grundlagen reduziert.

1.4 Der extravertierte intuitive Typus

Die Intuition ist die Funktion unbewusster Wahrnehmung. Im extravertierten Typus richtet sie sich auf äußere Objekte. Weil die Intuition unbewusster Prozess ist, ist es schwer, ihr Wesen zu erfassen. Die Intuition ist nicht bloß eine Wahrnehmung des Objektes wie Empfindung, die das Objekt nur ergreift und gestaltet, sondern sie ist *ein aktiver, schöpferischer Vorgang, der ebensoviel in das Objekt hineinbildet, als er davon herausnimmt.*³³ Sie nimmt die Anschauung unbewusst und schafft auch eine unbewusste Wirkung im Objekt. Denken und Fühlen sind relativ verdrängt und das Empfinden am meisten, weil sie als bewusste Sinnesfunktion der Intuition am meisten hinderlich ist. Die Intuition in der extravertierten Einstellung richtet auf das Objekt, daher ist sie die Empfindung sehr nahe. Für die Durchführung der Intuition muss die Empfindung unterdrückt werden. In diesem Fall ist das Empfinden einen bloßen Anhaltspunkt für die Anschauung. Die Intuition erstrebt die Erfassung größter Möglichkeit, nicht nach allgemein anerkannten Wirklichkeitswerten, weil *durch die Anschauung von Möglichkeiten die Ahnung am allermeisten befriedigt wird.*³⁴

Dieser Typus hat *eine feine Witterung für Keimendes und Zukunftsversprechendes.*³⁵ Er geht nach den neuen Situationen, solange ihnen die Möglichkeiten entsprechen. Aber wenn die Situation stabil ist, wird sie für den Typus ein Gefängnis. Denken und Fühlen sind minderdifferenzierte

³² Ebd., S. 522

³³ Ebd., S. 525

³⁴ Ebd., S. 527

³⁵ Ebd., S. 528

Funktionen. Die Moralität des Intuitiven ist weder intellektuell noch gefühlsmäßig, sondern er hat seine eigene Moral, die *Treue zu seiner Anschauung*. Er erscheint wie ein unmoralischer und rücksichtsloser Abenteurer. Kaufleute, Unternehmer, Politiker Agenten gehören zu diesem Typus. Es ist mehr bei Frauen zu sehen, aber in ihnen die intuitive Tätigkeit offenbart sich mehr gesellschaftlich, weniger beruflich. Das Unbewusste des Intuitiven ist ähnlich mit dem des Empfindungstypus, wo Denken und Fühlen verdrängt werden.

Die extravertierte Empfindungstypus und der extravertierte intuitive Typus sind irrational, weil sie ihr Tun und Lassen nicht auf Vernunftsurteile, sondern auf die absolute Stärke der Wahrnehmung gründen. *Ihre Wahrnehmung richtet sich auf das Vorkommende, das keiner Auswahl durch Urteil unterliegt.*³⁶ Weil das Vorkommende zufällig ist, ist es der Vernunft unzugänglich. Die Urteilsfunktion ist trotzdem vorhanden im Unbewusstsein. Für die gegenwärtige Welt ist die extravertierte Einstellung im Prinzip maßgebend.

2. Der introvertierte Typus

Die allgemeine Einstellung des Bewusstseins

Er orientiert sich an subjektiven Faktoren. Eine subjektive Ansicht schiebt zwischen der Wahrnehmung des Objektes und dem Handeln ein. *Dieser Typus richtet sich daher nach jenem Faktor des Wahrnehmens und Erkennens, welcher die den Sinnesreiz aufnehmende subjektive Disposition darstellt.*³⁷ Der extravertierte Typus beruft auf das, was ihm vom Objekt zukommt, während der Introvertierte beruft auf das, was der äußere Eindruck im Subjekt zur Konstellation bringt. Alles Wahrnehmen und Erkennen sind nicht nur objektiv, sondern auch subjektiv bedingt. *Die Welt ist nicht nur an und für sich, sondern auch so, wie sie mir erscheint.*³⁸ Ohne das Subjekt hat keine der Funktionen Bedeutung. Das Subjekt ist der Mensch. Die psychischen Funktionen haben ein Subjekt, das unerlässlich wie ein Objekt ist. *Er ist andere Weltgesetz, und wer sich auf ihn gründet, gründet sich auf ebensoviel Sicherheit, auf ebensoviel Dauer und Gültigkeit, als der,*

³⁶ Ebd., S. 532

³⁷ Ebd., S. 536

³⁸ Ebd., S. 537

der sich auf das Objekt beruft.³⁹ Der subjektive Faktor verändert sich wie das Objekt. Die introvertierte Einstellung richtet sich nach der psychologischen Struktur, die keineswegs identisch mit dem Ich des Subjekts ist. Sie, die das Unbewusste umfasst und umfangreicher als das Ich ist, ist vorhanden vor der Entwicklung des Ich, das der Mittelpunkt des Bewusstseins ist. Die psychologische Struktur nennt Jung das *kollektive Unbewusste*. Die angeborene Art des Handelns wird seit alters als Instinkt bezeichnet und die Art der psychischen Erfassung des Objekts hat Jung als *Archetypen* bezeichnet. *Der Archetypus ist eine symbolische Formel, welche überall da in Funktion tritt, wo entweder noch keine bewussten Begriffe vorhanden, oder solche aus inneren oder äußeren Gründen überhaupt nicht möglich sind. Die Inhalte des kollektiven Unbewussten sind im Bewusstsein als ausgesprochene Neigungen und Auffassungen vertreten.*⁴⁰ Sie entstammen der unbewussten Struktur der Psyche und werden durch die Wirkungen vom Objekt ausgelöst. Die subjektiven Neigungen und Auffassungen sind stärker als der Objekteinfluss.

Die unbewusste Einstellung

Die überlegene Stellung des subjektiven Faktors im Bewusstsein bedeutet eine Minderwertung des objektiven Faktors. Als das Bewusstsein des Introvertierten sich subjektiviert, wird dem Objekt eine Position gegenüber gestellt. *Das Objekt ist eine Größe von unzweifelhafter Macht, während das Ich etwas sehr beschränktes und hinfälliges ist.*⁴¹ Die Subjektivierung des Bewusstseins des Introvertierten führt zu einer unbewussten Verstärkung des Objekteinflusses, die die Überlegenheitsphantasie des Bewusstseins zu zerstören versucht. Der Introvertierte trennt sich vom Objekt ab und versucht sich zu verteidigen, dem Objekt zu imponieren. Das Ergebnis ist eine typische Neuroseform, die die Angst vor Objekt verursacht.

³⁹ Ebd., S. 538

⁴⁰ Ebd., S. 540

⁴¹ Ebd., S. 542

TH-20195



- **Die Besonderheiten der psychologischen Grundfunktionen in der introvertierten Einstellung**

2.1 Der introvertierte Denktypus

Das introvertierte Denken orientiert sich am subjektiven Faktor. Das Denken führt also nicht aus der konkreten Erfahrung zum subjektiven Inhalt. Dieses Denken beginnt im Subjekt und führt zum Subjekt zurück. Die Tatsachen sind von Sekundärbedeutung und werden nur als Beweis für die subjektive Idee gesammelt. Das Denken kann jene Idee erzeugen, die nicht in den äußeren Tatsachen liegt. Das introvertierte Denken neigt dazu, die Tatsachen in die Form seiner Idee hineinzuzwängen. Diese Ideen entstammen dem unbewussten Archetypus, der allgemeingültig und wahr ist. Dieses Denken verliert sich leicht in die immense Wahrheit des subjektiven Faktors. Es schafft Theorien um der Theorie willen.⁴² Die Bilder werden geschaffen, die äußerlich nichts Wirkliches ausdrücken. Deshalb wird dieses Denken mystisch. *Das extrovertierte Denken verflüchtigt sich zum Vorstellen der Tatsachen, und das introvertierte Denken zum vorstellen des Unvorstellbaren.*⁴³ Die Verarmung des introvertierten Denkens an objektiven Tatsachen kompensiert durch eine Fülle unbewusster Tatsachen.

Jung nennt *Darwin* der normale extravertierte Denktypus und *Kant* der normale introvertierte Denktypus. Dieser Typus folgt seine Ideen nicht nach außen, sondern nach innen. Seine Beziehung zum Objekt ist sekundär und negativ. Das Urteil dieses Typus ist kalt, willkürlich, und rücksichtslos. Die innere Struktur seiner Gedanken ist ihm klar aber die wirkliche Welt unklar und unbegreiflich. Er wird kaum von jemandem verstanden. Durch den Mangel an Beziehung zum Objekt, subjektiviert sich sein Bewusstsein. Mit der Isolierung nach außen wächst der Kampf mit der unbewussten Beeinflussung.

Das Denken des introvertierten Typus ist positiv und synthetisch und führt zur Entwicklung von Ideen. Es nähert zu der Gültigkeit der Urbilder an. Aber das Denken wird mythologisch, wenn die objektive Erfahrung ausgeschaltet wird. Es ist wertvoll, wenn es im Zusammenhang mit den

⁴² Ebd., S. 546

⁴³ Ebd., S. 548

bekannten Tatsachen steht. Die unbewussten Funktionen des Fühlens, der Intuition, des Empfindens stehen gegenüber und nehmen extravertierten Charakter.

2.2 Der introvertierte Fühltypus

Das introvertierte Fühlen wird durch den subjektiven Faktor determiniert und es entwertet das Objekt. Es sucht ein Bild, das in der Wirklichkeit nicht anzutreffen ist. Es strebt nach einer inneren Intensität. Was im introvertierten Denken gedacht wird, wird in dieser Funktion erfühlt. Die urtümlichen Bilder und die grundlegenden Ideen wie Gott, Freiheit werden mehr gefühlt als gedacht. Diese Gedanken werden als Gefühle verständlicher ausgedrückt. Wenn Fühlen sich an den urtümlichen Bildern orientiert, ist es außerordentlich schwierig, eine dem Gefühl zusagende Form zu finden. *Wie das subjektivierte Bewusstsein des introvertierten Denkens nach einer Abstraktion der Abstraktionen strebt und damit nur eine höchste Intensität eines an sich leeren Denkprozesses erreicht, so vertieft sich auch das egozentrische Fühlen zu einer inhaltlosen Leidenschaftlichkeit, die bloß sich selber fühlt.*⁴⁴ Diese Stufe ist mystisch-ekstatisch. Dem introvertierten Fühlen tritt ein primitives Denken gegenüber, das nach Concretismus und Tatsachen sucht.

Das Primat des introvertierten Fühlens ist hauptsächlich bei Frauen zu sehen. Man fühlt sich vom Objekt abwendende Gefühlsbewegung. Der Gefühlsausdruck bleibt spärlich, daher scheint dieser Typus kühl und reserviert. Die Gefühle sind intensiv und entwickeln sich in Tiefe. Es besteht Unterschied zwischen extensivem Mitleidsgefühl und intensivem Mitleidsgefühl. Das erstere äußert sich an passender Stelle mit Wörtern und Taten, während ein intensives Mitleid sich nicht ausdrücken kann. Dem Extravertierten scheint dieses Mitleid als kalt. Dieser Typus überordnet dem Objekt das innerlich Gefühlte und gewinnt eine geheimnisvolle Macht, die von den erfühlten, unbewussten Bildern entspringt. Sie werden vom Bewusstsein auf das Ich bezogen. *Solange das Ich sich unterhalb der Höhe des unbewussten Subjektes fühlt und das Gefühl höheres und mächtigeres erschließt als das Ich, ist der Typus normal.*⁴⁵ Das unbewusste Denken ist archaisch, aber hilft, das Ich zum Subjekt zu erheben.

⁴⁴ Ebd., S. 556

⁴⁵ Ebd., S. 560

Diese introvertierten Typen gründen sich auf vernünftig urteilende Funktionen, daher sind sie rational. Das vernünftige Urteil gründet sich nicht bloß auf das objektiv Gegebene, sondern auch auf das Subjektive. Dieses Urteil richtet sich mehr nach dem subjektiven Faktor. Es entstehen Missverständnisse zwischen dem Introvertierten und dem Extravertierten, weil der Stil der Epoche gegen den Introvertierten ist. Der gegenwärtige Stil hängt an das Sicht- und Tastbare. Der Introvertierte entwertet selbst den subjektiven Faktor wegen seiner Unsichtbarkeit. Er leidet unter Minderwertigkeitsgefühl. Der introvertierte Typus hängt am subjektiven Faktor nicht mit jener Treue, wie der Extravertierte nach dem Objekt richtet. Er unterschätzt sein eigenes Prinzip und daher wird egozentrisch.

2.3 Der introvertierete Empfindungstypus

Das ganze Wesen des Empfindens basiert sich auf das Objekt und den objektiven Reiz. Aber es verändert sich im Fall des Introvertierten. Im Prozess des Empfindens steht neben dem Objekt, das empfunden wird, ein Subjekt, welches empfindet. Das Empfinden in der subjektiven Einstellung gründet sich auf den subjektiven Anteil der Perzeption. Das folgende Beispiel macht es klar. Wenn mehrere Maler dieselbe Landschaft malen, um sie treu wiederzugeben, werden die Gemälde trotzdem von einander unterschiedlich sein. Der Grund dieser Unterschiede liegt in dem subjektiven Faktor. *Es ist eine unbewusste Disposition, welche die Sinnesperception schon in ihrem entstehen verändert und ihr dadurch den Charakter einer reinen Objekteinwirkung wegnimmt.*⁴⁶ Es besteht eine richtige Sinneswahrnehmung, aber der Introvertierte verweilt nicht bei der reinen Objekteinwirkung, sondern beschäftigt sich mit der durch den objektiven Reiz ausgelosten Wahrnehmung. Die subjektive Wahrnehmung ist im Objekt gar nicht anzutreffen, das einen psychischen Eindruck macht, dessen Elemente nicht mit den Inhalten des Bewusstseins übereinstimmen. *Es handelt sich sich um collectiv-unbewusste Voraussetzungen oder Dispositionen, um mythologische Bilder, Unmöglichkeiten von Vorstellungen.*⁴⁷ Das subjektive Empfinden erfasst mehr den Hintergrund der physischen Welt als ihre Oberfläche. Es empfindet nicht die Realität des Objektes, sondern die Realität des subjektiven Faktors, der urtümlichen Bilder, die eine psychische Spiegelwelt darstellen.

⁴⁶ Ebd., S. 564

⁴⁷ Ebd., S. 565

Er ist ein irrationaler Typus. Der introvertierte Typus orientiert sich nach *der Intensität des durch den objektiven Reiz ausgelosten subjektiven Empfindungsteiles*.⁴⁸ Es gibt keinen proportionalen Zusammenhang zwischen dem Objekt und der Empfindung. Die subjektive Reaktion, die sich auf die Wirklichkeit des Objekts nicht bezieht, erweckt den Eindruck, als ob alles ohne das Objekt passiert, das in diesem Prozess völlig entwertet wird. Der subjektive Empfindungsanteil überdeckt die Objekteinwirkung. Es entsteht eine illusionäre Auffassung der Wirklichkeit. Das Handeln des Typus in Bezug auf die objektive Wirklichkeit ist von illusionärem Charakter. Die Subjektivität des Typus ist wirklichkeitsfremd. Er bewegt sich in einer mythologischen Welt. Sein unbewusstes ist gekennzeichnet durch die Verdrängung der Intuition, welche einen extravertierten und archaischen Charakter hat. Wenn das Individuum nicht so weit vom Objekt entfernt ist, wirkt die unbewusste Intuition als heilsame Kompensation für die phantastische Einstellung des Bewusstseins.

2.4 Der introvertierte intuitive Typus

Die Intuition der introvertierten Einstellung richtet sich auf die inneren Objekte. *Die inneren Objekte verhalten sich nämlich zum Bewusstsein ganz analog wie äußere Objekte, obschon sie nicht von einer physischen, sondern von einer psychologischen Realität sind*.⁴⁹ Die inneren Objekte sind subjektive Bilder von Dingen, die in der äußeren Erfahrung nicht zu treffen sind. Sie sind die Inhalte des Unbewussten „des kollektiven Unbewussten“. Wie die Empfindung, hat auch die Intuition ihren subjektiven Faktor, aber die introvertierte Intuition verweilt bei dem, was durch das Äußere innerlich ausgelöst wird. Die Intuition unterdrückt die Seite des subjektiven Faktors und nimmt das Bild wahr, welche die Innervation veranlasst hat. *Die Intuition dagegen empfängt aus der Empfindung nur den Anstoß zu sofortiger Tätigkeit, sie versucht dahinter zu sehen und nimmt auch bald das innere Bild wahr, welches die Ausdruckserscheinung, eben den Schwindanfall veranlasst hat*.⁵⁰ Die Intuition nimmt alle Hintergründe des Bewusstseins und schließt die Mitwirkung der Empfindung aus. Sie erlangt keine Kenntnisse der Innervationsstörungen. Die Bilder erscheinen als vom Subjekt ausgelöst und existieren ohne jene Beziehung zu ihm. *Die introvertierte Intuition erfasst die Bilder, welche*

⁴⁸ Ebd., S. 566

⁴⁹ Ebd., S. 570

⁵⁰ Ebd., S. 571

*aus den a priori, d.h. infolge Vererbung, vorhandenen Grundlagen des unbewussten Geistes stammen.*⁵¹ Sie sind Archetypen, die der Erfahrung unzugänglich sind. Sie sind *Noumena* des Bildes, welches die Intuition wahrnimmt.

Dieser Typus richtet sich auf den Wahrnehmungscharakter der Intuition. Das moralische Problem entsteht, wenn der Intuitive sich mit der Bedeutung seiner Vision beschäftigt. Der reine Intuitive hat nie solches Problem, denn er sich nur mit Anschauungen begnügt. Sein Problem ist nur ‚*Wie*‘ der Wahrnehmung. Der moralisch eingestellte Intuitive möchte seine Vision in sein eigenes Leben umgestalten. Dieser Typus macht sich und sein Leben symbolisch. Er versucht sich an den inneren und ewigen Sinn des Geschehens anzupassen, aber bleibt unangepasst an die gegenwärtige tatsächliche Wirklichkeit. Er wird von anderen nicht verstanden. Auch seine Sprache ist nicht die allgemeine, sondern eine zu subjektive. Seinen Argumenten fehlt die Ratio. Die Empfindungen werden verdrängt. Im Unbewussten besteht eine kompensierende extravertierte Empfindungsfunktion von archaischem Charakter.

Das Verhalten von dem introvertierten Empfindungstypus und dem introvertierten intuitiven Typus gegen Außen ist abweisend. Von einem extravertierten und rationalistischen Standpunkt sind diese Typen die allernützlichsten aller Menschen. Solche Menschen sind Zeugen dafür, dass die reiche und vielbewegte Welt und ihr überquellendes Leben nicht nur Außen, sondern auch Innen besteht. Die Menschen von solcher Einstellung sind Kulturförderer und Erzieher in ihrer Art.

Jungs psychologische Typen sind die typische Einstellung des Bewusstseins, die durch die vier Funktionen orientiert werden. Die psychologische Typologie ist eine methodische Untersuchung und Ordnung von Vielzahl menschlicher Erfahrungen. Jungs Typologie hat zum Testverfahren geführt, um die Typen der Menschen zu erkennen.

⁵¹ Ebd., S. 573

2.1.2 Max Weber

Max Weber definiert den Typus im Kontext der Sozialwissenschaft, den er „Idealtypus“ nennt. In seinem Aufsatz „Die Objektivität sozialwissenschaftlicher und sozialpolitischer Erkenntnis“ (1904) beschreibt Max Weber den Idealtypus so:

Er wird gewonnen durch einseitige Steigerung eines oder einiger Gesichtspunkte und durch Zusammenschluss einer Fülle von diffus und diskret, hier mehr, dort weniger, stellenweise gar nicht, vorhandenen Einzelercheinungen, die sich jenen einseitig herausgehobenen Gesichtspunkten fügen, zu einem in sich einheitlichen Gedankenbild.⁵²

In der abstrakten Wirtschaftstheorie gibt es Synthese, die als ‚Ideen‘ historischer Erscheinungen bezeichnet werden. Sie vertreten ein Idealbild der Vorgänge der Wirklichkeit. *Dieses Gedankenbild vereinigt bestimmte Beziehungen und Vorgänge des historischen Lebens zu einem in sich widerspruchslosen Kosmos gedachter Zusammenhänge.⁵³* Diese Konstruktion trägt den Charakter einer Utopie an sich, die durch gedankliche Steigerung bestimmter Elemente der Wirklichkeit gewonnen ist. Die Zusammenhänge zwischen abstrakter Konstruktion und Vorgängen in der Wirklichkeit können nur mit der Hilfe vom Idealtypus veranschaulicht und verständlich werden. Der Idealtypus weist der Hypothesenbildung die Richtung hin und verleiht der Darstellung eindeutige Ausdrucksmittel. Dieses Gedankenbild ist nirgends in der Wirklichkeit empirisch vorfindbar. Es ist eine Utopie, womit die Wirklichkeit gemessen wird. Der Theoretiker sieht, wie nahe oder wie fern die Wirklichkeit jenem Idealbilde steht.

Dieses ideale Gedankenbild ist ganz unterschiedlich von dem Gedanke des Seins sollenden „Vorbildlichen“, weil es von rein logischem Sinn geleitet wird. Es ist die Konstruktion von Zusammenhängen, die unsere Phantasie motivieren und zugleich objektiv erscheinen. Der abstrakte Idealtypus wird nicht als Ziel, sondern als Mittel benutzt. Die Begriffe wie ‚Individualismus‘, ‚Imperialismus‘, ‚Feudalismus‘ helfen uns an die Wirklichkeit zu denken und

⁵²Weber, Marx: *Die Objektivität sozialwissenschaftlicher und sozialpolitischer Erkenntnis*.

<http://www.zeno.org/nid/20011440120> Abruf am 15.03.12

⁵³Ebd.

diese zu verstehen. Der Inhalt dieser Begriffe wird nicht voraussetzungslos nach einer konkreten Erscheinung beschrieben. Er ist abstrahierende Zusammenfassung dessen, was mehreren konkreten Erscheinungen gemeinsam ist. Die historische Wirklichkeit ist keine voraussetzungslose Abbildung objektiver Tatsachen. Sie hat eine kulturelle Bedeutung. Nazrul Islam erklärt es in seinem Aufsatz "From Ideal to Pure Type: Weber's Transition from History to Sociology"-*Cultural significance of such phenomena cannot be derived from „analytical laws“ since cultural events presuppose a „value-orientation“ toward these events.*⁵⁴ Die Bedeutsamkeit der konkreten Kulturererscheinungen können mit allseitig bestimmten Begriffen zum Bewusstsein gebracht werden. Der Idealtypus ist ein Gedankenbild, das weder die historische Wirklichkeit noch die eigentliche Wirklichkeit ist. Es enthält die Bedeutung eines rein idealen Grenzbegriffs, womit die Wirklichkeit verglichen wird und ihre Bedeutung gemessen wird. Die Funktion des Idealtypus ist, historische Individuen in genetischen Begriffen zu fassen. Die Begriffe wie ‚Kirche‘ und ‚Sekte‘ sind idealtypisch, weil sie keine Begriffe voller Reinheit sind. Durch die Beziehung des empirisch Gegebenen auf einen idealen Grenzfall wird die Bedeutung der Kulturererscheinung gefunden.

Man macht einen großen Fehler, wenn man die Ideen für die eigentliche Wirklichkeit der Erscheinungen hält. Es ist ein Missverständnis, dass die theoretischen Begriffe die eigentliche Gestalt enthalten.

Es gibt einen Unterschied zwischen dem Idealtypus, der aus Bestandteilen der historischen Wirklichkeit abstrahieren lässt und die den Ideen einer Epoche als Ideale, die die Masse jener Epoche beherrschen. Die Ideen einer Epoche sind bedeutsam für ihre Kultureigenart. *Wenn diese Menschen beherrschenden Ideen die Form des komplizierten Gedankenbildes nehmen, werden diese Ideen mit begrifflicher Schärfe in Gestalt eines Idealtypus erfasst.*⁵⁵ Diese Ideen leben empirisch in den Köpfen einer Vielzahl von Individuen und nehmen unendliche Formen der Gedanken und Gefühlen, welche unter eine Idee zu kategorisieren schwierig wird. Es bedarf des reinen Gedankenbildes, um sie alle zu einer Idee zu verbinden. Diese Idee ist eine Synthese von

⁵⁴ Islam, Nazrul: *From Ideal to Pure Type: Weber's Transition from History to Sociology*. In: Islam, Nazrul/Khan, Shamsul Islam/Jahangir, B.K. (Hrsgg.): *Karl Marx and Max Weber: Perspectives on Theory and Domination*. Centre for Advanced Research in Social Science, Delhi University 1988. S. 97

⁵⁵Weber, a.a.O.

verschiedenen Bestandteilen, die durch die Verwendung idealtypischer Begriffe gelangt wird. Auf diese Weise können die Ideen in eine Hierarchie von Gedanken gegliedert werden.

Aber manchmal verwandelt sich die logische Idee des Idealtypus in einer Idee im Sinne von praktischer oder theoretischer Gedankenrichtung einer Epoche. *Ein Idealtypus bestimmter gesellschaftlicher Zustände, welcher sich aus gewissen charakteristischen sozialen Erscheinungen einer Epoche abstrahieren lässt, kann- und dies ist sogar recht häufig der Fall- den Zeitgenossen selbst als praktisch zu erstrebendes Ideal oder doch als Maxime für die Regelung bestimmter sozialer Beziehungen vorgeschwebt haben.*⁵⁶ Der Idealtypus ‚Marxismus‘ ist ein Beispiel dafür, der als Ideal verfolgt wird.

Die idealtypischen Darstellungen sind kompliziert, wenn sie neben ihrem logischen Sinn auch den praktischen Sinn suchen. Die Idealtypen werden vorbildliche Typen in dem Sinne, dass sie das Wesentliche und das Wertvolle enthalten. In diesem Sinne ist die Idee *nicht mehr rein logische Hilfsmittel, nicht mehr Begriffe, an welche die Wirklichkeit gemessen, sondern Ideale, aus denen sie wertend beurteilt wird.*⁵⁷ Es geht hier nicht mehr um den rein theoretischen Vorgang der Beziehung des Empirischen auf Werte, sondern um Werturteile. In diesem Fall wächst die Idee im Sinne des Ideals aus der Idee im Sinne des Idealtypus heraus. Ein theoretischer Begriff ‚Idealtypus‘ steht der wertenden Beurteilung der Wirklichkeit gegenüber. Seine vergleichende Beziehung mit der Wirklichkeit ist rein logisch. Es gibt Idealtypen sowohl von Bordellen als auch von Religionen.

Der Begriff ‚Idealtypus‘ wird als eine sehr wichtige Methode der Sozialwissenschaft anerkannt. *Ideal typical constructs allow the historian to study historical phenomena in their uniqueness.*⁵⁸ Der Idealtypus ordnet die Wirklichkeit begrifflich. Anders als Naturwissenschaft, die die Wirklichkeit mit allgemeinen Naturgesetzen analysiert, beschäftigt sich die Sozialwissenschaft mit kulturellen Vorgängen, die mit Idealtypen analysiert werden. Der Idealtypus erfasst die historischen Individuen und macht ihre Einmaligkeit deutlich.

⁵⁶ Weber, a.a.O.

⁵⁷ Ebd.

⁵⁸ Islam, a.a.O., S. 96

2.2 Die Theorien der Geschlechtstypen

*The terms 'masculine' and 'feminine' are used symmetrically only as a matter of form, as on legal papers. In actuality the relation of the two sexes is not quite like that of two electrical poles, for man represents both the positive and the neutral, as is indicated by the common use of man to designate human beings in general; whereas woman represents only the negative, defined by limiting criteria, without reciprocity.*⁵⁹

Simon de Beauvoir hat das in ihrem Buch *Le Deuxième Sexe* geschrieben, das 1949 erschien. Das Buch wurde als „The Second Sex“ ins Englische übersetzt. Das Buch stellt dar, wie die Frauen zum anderen Geschlecht „gemacht“ worden sind und bildet die Grundlage der Frauenbewegung, die für die Gleichberechtigung der Frauen kämpft. Zur Zeit ist jeder mit dem Begriff ‚Feminismus‘ vertraut, der die Rechte und Interessen der Frauen zur Sprache bringt. Aber die Geschichte, die diesem Konzept und dieser Bewegung vorausgeht, ist nicht so gut bekannt. Sie geht zurück ins 18. Jahrhundert, als zum ersten Mal das Geschlecht als eine historische Kategorie begriffen wurde. Der Begriff „Geschlecht“ bezeichnet die psychologischen, biologischen und sozialen Eigenschaften des Mannes und der Frau. Die Theoretiker und Philosophen haben verschiedene Theorien über das Geschlecht aufgestellt. Manche Theorien gehen davon aus, dass es die Geschlechtsunterschiede zwischen dem Mann und der Frau aus den biologischen, physiologischen und psychologischen Gründen existieren und manche Theorien widerlegen diese Gründe und machen die Gesellschaft für die Geschlechtsunterschiede verantwortlich. Zu Beginn ist ein Überblick über die Entstehung des Begriffs „Geschlecht“ zu schaffen, die als Basis zu seiner Entwicklung in verschiedenen Typen dient.

Im 18. Jahrhundert hat man die Wandlungen in der Gesellschaft für die Wandlungen in den Geschlechterrollen verantwortlich gemacht. Diesen Gedanken können wir der Aufklärung verdanken, die kausale Faktoren für alle Ereignisse sucht. Stollberg-Rilinger, eine deutsche Historikerin sieht es als eine große Wendung in der Gedankenrichtung, die früher die

⁵⁹ Beauvoir, Simon de: *The Second Sex*. Übersetzt von: H M Parshley. Penguin, London 1972. S. 25

Geschlechterrolle als Naturgegebenes verstanden hat.⁶⁰ Die Rationalisten und die Empiristen argumentieren darüber, ob Verstandes- und Gemütskräfte von Mann und Frau gleich oder verschieden seien. Die Rationalisten bevorzugten die geschlechtsneutrale unkörperliche Vernunft und die Empiristen halten die Frauen für minderwertig wegen unterschiedlicher Erziehung und Umweltfaktoren. John Millar, ein schottischer Philosoph und Historiker, war der Erste, der die Geschlechtergeschichte verarbeitet hat, worin er die materielle Produktionsweise für die Geschlechterrollen verantwortlich gemacht hat.⁶¹ Er hat vier Stufen in der Menschheitsgeschichte genannt, Jäger, Hirtenkultur, Ackerbau und arbeitsteilige Marktwissenschaft. Je verfeinert die Kultur wird, desto besser wird die Lage der Frauen. *Die zivilisatorische Entwicklung steigere zum einen den Wert der weiblichen Arbeit, zum anderen aber auch den Wert, der dem Umgang der Geschlechter selbst zukomme.*⁶²

Das bezeichnet zwar eine Wende im Verständnis des Geschlechts, dessen Eigenschaften früher als „naturegeben“ verstanden wurde. Der Wert der Geschlechter hängt nicht von den Geschlechtern selbst, sondern von den äußeren Umständen ab. Die Gründe, die für die Geschlechterunterschiede verantwortlich sind, unterscheiden sich nach dem herrschenden Denken. Alle wissenschaftlichen Bereiche wie Anthropologie, Philosophen, Psychologie, Soziologie und Biologie gehen mit diesem Thema um.

Zunächst wird diskutiert, wie die deutschen Philosophen die Frau wahrgenommen haben. Herder, ein deutscher Philosoph, hat das Konzept *wahre weibliche Humanität* entwickelt. Seiner Meinung nach ist das weibliche Geschlecht überall gleich.⁶³ Die Frauen sind der Natur nah. Die Männer schaffen die Geschichte, während die Frauen zu Hause bleiben. Der Göttinger Philosoph Christoph Meiner und der Dresdener Hofbibliothekar Gustav Klemm legten den Wert sowohl auf den Geist als auch auf den Körper, die auch die Geschichte der Menschheit determinieren.⁶⁴ Männer und Frauen haben unterschiedliche Eigenschaften wegen des unterschiedlichen Körperbaus. Die Männlichkeit bezeichnet Aktivität und die Weiblichkeit Passivität. Die Natur ist

⁶⁰Vgl. Stollberg-Rilinger, Barbara: *Väter der Frauengeschichte? Das Geschlecht als historiographische Kategorie im 18. und 19. Jahrhundert*. In: *Historische Zeitschrift*, Bd. 262, H. 1 (Feb., 1996) S. 39-71. S. 45

⁶¹ Vgl. Ebda, S. 49

⁶² Ebda, S. 45

⁶³ Vgl. Ebda, S. 62

⁶⁴ Vgl. Ebda, S. 64

dafür verantwortlich. Diese Philosophen machen den Geist und den Körperbau für die Geschlechterunterschiede verantwortlich. Der Mann, der als das aktive und geistige Geschlecht verstanden wird, nimmt Teil an der Politik und der Kultur der Gesellschaft an und wird der Schöpfer der Geschichte. Es wird daher schwierig, die Frau zu studieren, weil sie auf Hause gebannt worden waren und auf diese Weise aus der Geschichte ausgeschlossen worden waren. Die Anthropologie kommt als das einzige Fach vor, das die Frauen studiert. Die Anthropologie ist eine Geschlechtergeschichte, in der man die Rolle der Geschlechter in der Gesellschaft und ihr Verhältnis zueinander in verschiedenen Zeiten studiert.

Stollberg-Rilinger macht uns von den Vorurteilen gegen das weibliche Geschlecht in der Anthropologie bewusst, die als Geschlechtergeschichte gilt. Sie argumentiert in ihrem Aufsatz „Väter der Frauengeschichte? Das Geschlecht als historiographische Kategorie im 18. und 19. Jahrhundert“, dass eine so konzipierte Geschlechtergeschichte der Geschichte der Frau nicht gerecht werden kann. Der Titel des Aufsatzes „Väter der Frauengeschichte?“ weist darauf hin, wie die Männer die Frauen interpretiert haben. In einer solchen Geschichte erscheint die Frau nicht wie die Männer als eine große Heldin oder als ein großer Tatmensch, sondern nur als eine allgemeine und sekundäre Kategorie, die peripher zu der Männergeschichte, die stets im Mittelpunkt steht, gelesen wird. Eine solche Frauengeschichte, die von vorneherein gegen die Frauen diskriminiert, galt ironischerweise als Standardgeschichte der Frauen.

Stollberg-Rilingers Infragestellung der Geschlechtergeschichte als Frauengeschichte bringt den Bedarf an eine eigene Frauengeschichte vor. Ihr Anspruch, dass die Geschlechtsstudie die Frauen diskriminiert, ist doch ein wichtiger Punkt, worauf viele Theoretiker reagiert haben. Auch Stephanie Catani macht in ihrem Buch „Das fiktive Geschlecht“ uns auf die Diskrimination gegen die Frau in der Anthropologie aufmerksam macht. *Der Mensch als Mensch bleibt die Prämisse jeglicher anthropologischen Arbeit.*⁶⁵ Der Mann steht für normal. Er ist nicht mehr oder weniger. Deshalb wird er selbstverständlicherweise der Ausgangspunkt aller Beschreibungen von Körpern, wie Freud in seine Untersuchungen das Leiden der Frau wegen Penisneid nachgewiesen hat. Der Mann wird der Maßstab, nach dem die Frau beurteilt wird. Deswegen gilt die Anthropologie nicht als das gerechte Fach, um das weibliche Geschlecht zu

⁶⁵ Catani, a.a.O., S. 10

studieren. Auch die deutschen Philosophen wie Herder und Meiner sprechen von den Unterschieden zwischen den beiden Geschlechtern.

Es wird einen Einblick in die Fächer wie Psychologie, Soziologie und Biologie gewähren, die auch das weibliche Geschlecht studieren, um zu sehen, wie sie die Frau behandeln. Merkwürdigerweise haben die Psychologie und die Biologie die Einstellungen der Philosophie zur Frau nur wissenschaftlich bestätigt. Sie einigen sich auf die Unterlegenheit der Frau. Nur die Soziologie vertritt einen anderen Standpunkt.

Diese Erkenntnisbereiche beschäftigen sich damit, das weibliche Geschlecht aus verschiedenen Sichten zu studieren. Der Ausgangspunkt für die Soziologie und die Biologie ist, dass es leicht ist, von den äußeren Erscheinungen das natürliche Geschlecht zu erkennen, aber schwer, den natürlichen Geschlechtscharakter in einer allgemeingültigen Form festzulegen. Das Wesenbild der Frau und das des Mannes schwanken. Es gibt Vergötterung der Frau und auch Verachtung der Frau. Das hängt von Ort und Zeittendenzen ab. Deshalb ist es wichtig, vier Kategorien *typisch männlich* und *typisch weiblich*, *echt* und *zeitgebunden* zu untersuchen.

Ähnlich wie Stollberg- Rilinger drückt sich Mathilde Vaerting, eine deutsche Feministin, aus. Sie erklärt die Geschlechterunterschiede nicht biologisch, sondern sagt, dass alles, was über das Wesen der Frau gesagt worden ist, ist aus der Perspektive des Mannes beschrieben worden.⁶⁶ Die Vorstellungen vom Wesen des anderen Geschlechts sind durch *Gefühle der Zu- und Abneigung, durch Wunsch- und Idealbilder, Hoffnungen und Befürchtungen* beeinflusst. Geschlechtsunterschiede sind nicht aus Natur gegeben, sondern die Produkte der Historie. Die *typisch weiblichen* Eigenschaften sind Produkte der männlichen Herrschaft. Diese verursacht auch Unterschiede bei den körperlichen Eigenschaften. *Das unterdrückte Geschlecht, gleich ob männlich oder weiblich, werde „schwach“ und nehme volle und rundliche Körperformen an.*⁶⁷ Es gibt keine angeborenen psychischen Unterschiede der Geschlechter. Die Kultur und Erziehung beeinflussen Geschlechtscharaktere und verursachen die Unterschiede zwischen ihnen.

⁶⁶ Vgl. Spieth, a.a.O., S. 108

⁶⁷ Ebd., S. 109

Aber manche Theoretiker argumentieren, dass das Problem nicht nur aus soziologischer Sicht, sondern auch aus der biologischen Bedingtheit behandelt werden soll. Mit der Operation zur Verwandlung des männlichen Tiers aufs weibliche und umgekehrt, wird es hingewiesen, dass der Geschlechtscharakter aufs engste mit der biologischen Funktion verbunden ist und sich mit dieser ändert. Nach Ferdinand Eckstein, einem deutschen Philosoph, gibt es die leiblichen-seelischen Verschiedenheiten aus Natur zwischen dem Mann und der Frau.⁶⁸ Aber das soll nicht zu den Wertunterschieden führen. Aber der Philosoph Otto Weininger und der Psychologe Sigmund Freud haben das weibliche Geschlecht wegen seiner Physiologie abgewertet. Otto Weiningers „Geschlecht und Charakter“ hält die Frauen minderwertig wegen ihrer Triebnatur. *Das Männliche wird zum Prinzip des Geistigen überhaupt, das Weibliche wird vom Geist und damit von der Menschwerdung ausgeschlossen und mit Triebnatur identifiziert.*⁶⁹ Er hebt den Dualismus des Geschlechts auf. Die Charakteristika des Männlichen und des Weiblichen treten in Menschen nie getrennt, sondern vermischt auf. Biologisch-psychologisch gesehen sind die Menschen bisexuell. Er spricht vom Weib als ein Konstrukt aber in einer negativen Weise. Das Konstrukt „Weib“ wird als wahres Weib verstanden. Sigmund Freud hält das Weibliche als das Andere des Männlichen. Wegen des abhängigen Triebs ist der weibliche Körper defizitär. Die Krankheit ‚Hysterie‘, darunter die Frauen leiden, ist in der Verleugnung des eigenen Geschlechts begründet. Otto Weininger und Sigmund Freud haben von den psychologischen Unterschieden zwischen Geschlechtern gesprochen und dafür die unterschiedliche Physiologie verantwortlich gemacht. Ihre These wird wegen ihrer einseitigen Ansicht von den Theoretikern und Kritikern viel kritisiert. Die Proteste werden gegen die Reduzierung der Frau auf ihre Triebnatur gemacht.

Rudolf Spieth in seinem Buch „Der Mensch als Typus“ erwähnt Philip Lersch, einen deutschen Psychologen, der eine neue Psychologie der Geschlechter begründet hat. Nach ihm liegt das Grundmotiv des weiblichen Daseins und Wesens in der Mütterlichkeit.⁷⁰ Die Funktion der Frau ist das Hegen und das Bewahren, was sie zu einer Pflanze vergleichbar macht. Die Funktion des Mannes ist hingegen Sorge und Schutz. Er beschäftigt sich mit der Technik und der Umwelt. Die Gefühle spielen eine wichtige Rolle im Leben der Frau. Der Mann versucht auch seine Gefühle

⁶⁸ Vgl. Ebd., S. 111

⁶⁹ Brinker-Gabler, Gisela: *Weiblichkeit und Moderne*. In: Mix, York-Gothart (Hrsg.): *Naturalismus Fin de Siecle Expressionismus 1890-1918*. Carl Hanser Verlag, München Wien 2000. S. 244

⁷⁰ Vgl. Spieth, a.a.O., S. 111

logisch zu erklären, während für die Frau Gefühle keiner Begründung durch Vernunft bedürfen. Aber er zieht den Schluss, dass es unmöglich den Idealtypus der Frau oder des Mannes zu finden ist. Durch die Erfahrung kennt man, dass keineswegs alle Männer dem Idealtypus des Mannes und der Frauen dem Idealtypus der Frau entsprechen. Auch in Umgangssprache nennt man manche Männer und Frauen als weibische Männer und als Mannweiber.

*Das Erscheinungsbild entspricht also durchaus nicht immer dem idealtypischen Wesenbild, wie das Erscheinungsbild übrigens gelegentlich aus einem inneren Protest heraus nicht mit dem Anlagebild übereinstimmt.*⁷¹ Solche Verschiedenheiten machen die Typologie in den Geschlechtern schwierig. Die meisten Menschen erreichen das ideale Wesenbild nur gradweise. Es ist schon erwiesen, dass es ursprüngliche Bisexualität in allen Menschen gibt. Deshalb gibt es keine 100% biologische Menschen. Rudolf Spieth sagt, dass *der Geschlechtstypus im einzelnen Fall sowohl Züge des Männlichen, als auch der weiblichen Struktur, Starken und Schwachen aufweisen kann.*⁷² Er erklärt es mit der Hilfe von C.G. Jungs Theorie von „Animus“ und „Anima“. Sie sind im Unbewusstsein wirkende Funktionskomplexe, die die Geschlechtseigenschaften aufweisen und dem äußeren Geschlecht entgegengesetzt sind. Der Animus ist im männlichen Sinn wirkende Kraft und Anima im weiblichen Sinn wirkende Kraft. Aber jeder Mensch besitzt eine Anima und jede Frau einen Animus. Ihre Stärke wird durch *die jeweilige andersgeschlechtliche Anlage, dann aber auch durch Erfahrung und Wunschbild*⁷³ bestimmt. Wegen der Beimischung fremdgeschlechtlicher Wesenselemente entstehen bei beiden Geschlechtern die verschiedensten Geschlechtstypen. Psychologisch gesehen gibt es keinen Idealtypus der Frau oder des Mannes, biologisch gesehen keine perfekte Frau oder keinen perfekten Mann. Jeder Mensch ist ein Zwitter. *Diese Abweichung vom idealen Wesenbild ist zur charakterologischen Kennzeichnung einer Persönlichkeit äußerst wichtig.*⁷⁴ Es gibt ganz wenige absolute Kriterien zur Bestimmung des Geschlechtscharakters und genausowenig ausgesprochene männliche oder weibliche Eigenschaften. Auch die Erziehung, der Beruf, die Ehe, das Kulturideal bringen vielfältige Geschlechtstypen in der Gesellschaft. Der Typ der maskulinen Frau, des femininen Mannes, und weiter der Typ der Dame, des Ritters, den Vater-

⁷¹ Ebd., S. 113

⁷² Ebd., S. 119

⁷³ Ebd., S. 119

⁷⁴ Ebd., S. 114

und Muttertyp, der Sohn- und schwesterntyp, der Typ der Dirne und des Don Juans sind einige davon.

Die Anthropologie, die Philosophie, die Psychologie und auch die Physiologie haben die Geschlechterunterschiede bewahrt, die von der Soziologie in der Frage gestellt wird, denn sie, anders als die anderen Fächer, die Gesellschaft studiert und dieses Problem auf einer breiteren Ebene diskutiert. Dennoch bleibt es ein umstrittenes Thema, ob die Unterschiede zwischen den beiden Geschlechtern wegen der geistigen Unterlegenheit oder des Körperbaus bestehen, oder sie von der Gesellschaft erzeugt worden sind, bleibt unbeantwortet. Mit den Einblicken von Rudolf Spieth in die Psychologie der Menschen werden die Unterschiede aufgehoben. Das Konzept des „zwitterigen Menschen“ macht die Identitäten der zwei Gegenpole ‚Mann-Frau‘ fragwürdig. Auch Weininger hat von den festgehaltenen Identitäten des Mannes und der Frau abgewichen und beiden als Konstrukt gesehen.

Diese Spannungen, die in der Geschlechtergeschichte bereits existieren, finden auch in der Literatur einen Ausdruck. In der Literatur kann man sehen, wie die Geschlechtstypen von der Kultur und der Politik der Gesellschaft abhängig sind. Die Autoren haben durch ihre fiktionalen Werke ein reales Problem behandelt. Die Tatsache, dass ein Mensch weder den Idealtypus der Frau noch des Mannes entspricht, sondern nur als ein „Zwitter“, bringt vielfältige Typen des Menschen vor. Auch die äußeren Umstände wie die Kultur, die Politik und die Erziehung veranlassen Mannigfaltigkeit der Typen. Mit der Umwandlung der sozialen und kulturellen Verhältnisse im 20. Jahrhundert hat sich das Bild der Frau weitgehend geändert. Die Literatur beschäftigt sich mit diesen Typen in ihrer besonderen Weise.

3. Typus-Diskurse in der deutschsprachigen Literatur: ein kurzer Überblick

Die Typenlehre, die von Dichtern und Künstlern bewusst in der Literatur und Kunst entwickelt wurde, existiert seit der Antike. Im Folgenden wird ein Überblick über die historische Entwicklung des Typus gegeben.

Die erste Typenlehre stammt von Aristoteles, der sie in seiner Poetik ausführlich diskutiert. Darin beschäftigt er sich mit der Dichtkunst und mit allen ihren Aspekten, k.a. dem Figurtypus. Der wichtigste Aspekt der Dichtung ist ‚Nachahmung‘. Der Dichter ahmt auf drei Arten nach: realistisch, idealisierend und karikierend. Es geht in der Dichtung um die Nachahmung des Menschen. Die Handlung bildet die Basis der Dichtung. Die Handlungen können edel oder gemein sein und dem entsprechen die Charaktere des Menschen, die den Typus des Menschen bestimmen. Die nachgeahmten Figuren werden besser oder schlechter als die Menschen sein, oder so ähnlich, wie sie in Wirklichkeit sind. Auch die Maler malen entweder schönere oder hässlichere Menschen. Diesen Unterschied behalten auch die Tragödie und die Komödie bei. *Die eine ahmt edlere, die andere gemeinere Menschen nach als sie in Wirklichkeit sind.*⁷⁵

Der Typus der Figur der Komödie wird so beschrieben: *Die Komödie ist, (...) die Nachahmung von Gemeineren, aber nicht in Bezug auf jede Art von Schlechtigkeit, sondern nur des Lächerlichen, das ein Teil des Hässlichen ist. Das Lächerliche ist nämlich ein Fehler und eine Schande, aber eine solche, die nicht schmerzt und nicht ins Verderben bringt, so wie etwa ein lächerliches Gesicht hässlich ist und verzerrt, aber ohne Schmerz.*⁷⁶

In der Tragödie ist die Handlung am wichtigsten, die den Typus der Figur bildet. *Es handelt sich auch da um eine Nachahmung einer Handlung, und dann vor allem mit ihrer Hilfe um eine Nachahmung der Handelnden.*⁷⁷ Der Charakter des Figurentypus offenbart sich durch die Entscheidungen der Handelnden. Die erste Bedingung ist, dass die Figur edel sein soll. Die

⁷⁵ Aristoteles: *Vom Himmel. Von der Seele. Von der Dichtkunst*. Artemis Verlag, Zürich und München 1950. S. 393

⁷⁶ Ebd., S. 397

⁷⁷ Ebd., S. 400

zweite ist, dass er angemessen sein soll, wie z.B. Tapferkeit, die zwar eine Eigenschaft ist, aber nur die Eigenschaft eines Mannes sein kann, nie die der Frau. Die dritte ist, dass der Charakter der Überlieferung ähnlich sein soll und die vierte ist, dass er in sich gleichmäßig sein soll.

Weiter schreibt Aristoteles über den Typus der Figur, der im Drama Charakter genannt wird : *Man muss auch im Charakter genau so wie in der Zusammensetzung der Handlungen stets entweder nach dem Notwendigen oder nach dem Wahrscheinlichen streben, derart, dass ein derartiger Charakter notwendiger-oder wahrscheinlicher-weise derartiges redet oder tut und dass das eine aus dem anderen mit Notwendigkeit oder Wahrscheinlichkeit sich ergibt.*⁷⁸

Theophrast, ein griechischer Philosoph, war ein Schüler des Aristoteles. Sein Buch „Charaktere“ ist die erste Typologie. Seine naturwissenschaftlichen Arbeiten haben die Wissenschaft stark beeinflusst, während „Charaktere“ einen großen Einfluss auf die Weltliteratur hatte. In „Charaktere“ wollte er alle Tugenden und alle Laster des Menschen beschreiben, aber aufgrund seines Todes blieb es unvollendet.

Seine Typen sind: ‚Der Redselige‘, ‚Der Aufschneider‘, ‚Der Liebdiener‘, ‚Der alte Narr‘, ‚Der Hochmütige‘, ‚Der Exklusive‘, ‚Der Heuchler‘ und viele andere. *Diese Charaktere setzten eine literarische Gattung in der Welt.*⁷⁹ Die Charaktere von La Bruyère, einem französischen Essayisten, sind von diesen Typen inspiriert. Auch andere Autoren haben diese Typen benutzt. Diese Tatsache weist darauf hin, dass der Typus-Diskurs in der Literatur ein altes Phänomen ist, die seit der Antike vorhanden ist.

Martin Opitz, ein deutscher Dramatiker des Barock, war von der Typenlehre des Aristoteles beeinflusst und benutzte sie in seinen Dramen. Er gibt der Dichtkunst feste Regeln. *Im Trauerspiel, der Tragödie, durften nur Standespersonen auftreten, denn nur sie waren tiefer Empfindungen und erhabener Gefühle fähig. Das Lustspiel, die Komödie, spielte nur unter*

⁷⁸ Ebd., S. 412

⁷⁹ Marcuse, Ludwig (Hrsg.): *Ein Panorama europäischen Geistes*. Buchclub Ex Libris, Zürich 1978. S. 110

„schlechten Personen‘, also in den unteren Schichten, denn eine komische Standesperson widersprach der Würde der Oberschicht, sie war undenkbar.⁸⁰

Aber mit den sich verändernden Epochen veränderten sich auch die Typen der Figuren, die im Drama oder in der Epik dargestellt werden. Das bürgerliche Trauerspiel „Emilia Galotti“ von G. E. Lessing weicht von der Typenlehre des Aristoteles ab. Lessing, ein deutscher Aufklärer, hat, anstelle von Standespersonen eine bürgerliche Familie als Hauptfiguren der Tragödie gewählt und gegen die Regel, ihr erhabene Gefühle zuerkant.

Der Typus-Diskurs ist von dem zeitgenössischen philosophischen und literarischen Diskurs abhängig. Nur wenige Theoretiker und Dichter haben den Begriff ‚Typus‘ theoretisch entwickelt. Die Meisten haben seine spezifischen Eigenschaften zu einer bestimmten Zeit und an einem bestimmten Ort erläutert. Es gibt viele Epochen und viele Dichter, die die Vielfalt des Figurentypus benutzt haben. Deshalb ist es schwer, sie alle hier zu erwähnen. Ich wähle nur einige Theoretiker und Kritiker aus, die die Theorie des Typus entwickelt haben und die theoretische Grundlage meiner Arbeit bilden. Der Begriff „Typus“ hat eine große Aufmerksamkeit bei Soziologen, Philosophen und Psychiatern gefunden. Max Weber, ein Soziologe, und C. G. Jung, ein Psychiater, sind zwei wichtige Namen, die ausführlich über Typus geschrieben haben und deren Thesen ich in meiner Arbeit schon diskutiert habe. Bis jetzt habe ich die Thesen von Aristoteles, einem Philosophen, und den Dichtern Opitz und Lessing beschrieben. Ich stelle nun Lukács‘ Ausführungen zum Typus vor.

Georg Lukács hat den Begriff „Typus“, der die spezifischen Eigenschaften des Menschen in der Literatur beschreibt, so definiert:

Der Typus wird dadurch charakterisiert, dass in ihm alle hervorstechenden Züge jener dynamischen Einheit, in welcher die echte Literatur das Leben widerspiegelt, in ihrer widersprüchlichen Einheit zusammenlaufen, dass sich in ihm diese Widersprüche, die

⁸⁰ Rinsum, Annemarie van/Rinsum, Wolfgang van: *Dichtung und Deutung. Eine Geschichte der deutschen Literatur in Beispielen*. Bayerischer Schulbuch-Verlag, München 1987. S. 69

wichtigsten gesellschaftlichen, moralischen und seelischen Widersprüche einer Zeit, zu einer lebendigen Einheit verflechten.⁸¹

Die realistische Kunst fasst das Allgemeine, das Besondere und das Einzelne (in einer dialektischen Form) in einer bewegten Einheit auf. Ein wichtiges Ergebnis dieser künstlerischen Synthese ist der „Typus“. Lukács bezieht sich auf Engels, der von der Wichtigkeit der *getreuen Wiedergabe typischer Charaktere unter typischen Umständen außer den anderen Details*⁸² spricht. Der Typenhaftigkeit steht nicht die Einmaligkeit der Erscheinungen gegenüber. Hegel hat „Typus“ so definiert, dass jeder zwar ein Typus ist, aber gleichzeitig ist er auch ein bestimmter einzelner Mensch.⁸³ Nach Marx und Engels ist der Typus weder der abstrakte Typus der klassischen Tragödie, noch der Durchschnitt der Zolaschen Literatur. In dem Typus vereinen sich *das Konkrete und das Gesetzmäßige, das Bleibend-Menschliche und das geschichtlich Bestimmte, das Individuelle und das Gesellschaftlich-Allgemeine*.⁸⁴ In den typischen Charakteren und Situationen wird die gesellschaftliche Entwicklung künstlerisch adäquat ausgedrückt. Das waren die Eigenschaften des Typus, die Lukács für die Darstellung des Ganzen in der realistischen Literatur bevorzugt.

Nun wird C. G. Jungs Theorie noch einmal erklärt, um zu zeigen, was ein Psychiater über das Nutzen des Typus in der Literatur und der Kunst zu sagen hat.

C. G. Jung hat Typen grob in zwei Kategorien eingeteilt: Introvertierte und Extravertierte, die gegensätzlich zu einander sind. Der Introvertierte überlässt sich seiner Seele und der Extravertierte der Welt. Das Leben bietet den Dichtern das Problem der Typen an. Die Dichter haben sich mit der Problematik beider Haupttypen beschäftigt. C. G. Jung hat den *Prometheus* von Goethe mit dem von Carl Spitteler, einem Schweizer Dichter und Schriftsteller, verglichen und das Werk des letzteren hochgeschätzt, weil es *Prometheus* und *Epimetheus*, also zwei Charaktere enthält, die die Typen, „Introvertierte“ und „Extrovertierte“ vertreten und so betont

⁸¹ Lukács, Georg: *Einführung in die ästhetischen Schriften von Marx und Engels*. In: Hauff, Jürgen/Heller, Albrecht/Huppauf, Bernd/Köhn, Lothar/Philippi, Klaus-Peter (Hrsg.): *Methodendiskussion. Arbeitsbuch zur Literaturwissenschaft*. Athenäum Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main 1972. S. 200

⁸² Ebd., S. 200

⁸³ Vgl. Ebd., S. 201

⁸⁴ Ebd., S. 200

Jung den Wert des Typus *Prometheus* über *Epimetheus*. *The new Symbol, the bestower of life, springs from Prometheus' love for his soul, a figure pregnant with daemonic characters. One may be sure, therefore, that, interwoven in the new symbol with its living beauty, there is also the element for evil, for, if not, it would lack the glow of life as well as beauty since life and beauty are naturally indifferent to morality.*⁸⁵ Die Figuren *Faust* von Goethe und *Zarathustra* von Nietzsche bringen das kollektive Unbewusste ins Licht und dadurch den Protest gegen die konventionellen Moralen. Sie vertreten den Typus des Introvertierten.

Jung weist darauf hin, dass es dieselben Typen sind, womit sowohl die Literatur als auch die Psychologie sich beschäftigt. Diese Typen der Menschen werden nicht erfunden, sondern von der Wirklichkeit verliehen. Die beiden Typen sind von Bedeutung, aber Jung hält den Introvertierten für wichtiger. Deshalb ist die Figur *Prometheus* ihm lieber, der nicht nur das Gute, sondern auch das Böse besitzt.

Jung hat auch vom kollektiven Unbewussten des Menschen gesprochen, das schon im ersten Teil diskutiert wurde. Hier wird es einen Einblick darüber gegeben, wie das kollektive Unbewusste wichtig im Typus-Diskurs in der Literatur ist. Das kollektive Unbewusste des Menschen hat viele Urbilder, die in Mythen und Märchen in jeder Kultur präsent sind. Der Dichter hat die Fähigkeit, das kollektive Unbewusste in Form von Symbolen hervorzubringen. *They make known, like true prophets, the deep motions of the collective unconscious, „the will of God“ in the language of the Old Testament, which, in the course of time, must inevitably come to the surface as general phenomenon.*⁸⁶ Die Symbole der Urbilder finden ihren Ausdruck in den Typen und den Antithese bzw. die Dichotomie von Introvertierten und Extravertierten. Diese Urbilder werden *Archetypen* genannt. *Mutterarchetyp* z. B. ist ein Archetypus, der in allen Kulturen und in allen Zeiten vorhanden ist. Der Frauentypus ‚Mutter‘ hat in der Literatur und Kunst immer eine wichtige Rolle gespielt.

Nun wird das Thema *Frauentypen in der Literatur und Kunst* behandelt. Zunächst stellt sich die Frage, wie und wann die Frauen in den Brennpunkt der Literatur und der Kunst rückten. Frauen

⁸⁵ Jung, C. G.: *Psychological Types or The Psychology of Individuation*. Übersetzt von: Hull, R.F.C./Baynes, H.G.. Brace & Company, New York 1924. S. 235

⁸⁶ Ebd., S. 236

gab es immer in der Literatur und Kunst so wie in der Gesellschaft, aber Frauenliteratur entstand im 19. Jahrhundert, als die Frauenfrage in den Vordergrund rückte. Das verdanken wir den politischen und sozialen Veränderungen in der Gesellschaft. Nach der französischen Revolution werden die politischen Ungleichheiten durch den Geschlechterunterschied 'Mann-Frau' ersetzt.⁸⁷ Aber gleichzeitig stellt der zunehmende Anteil der Frauen in Politik und Arbeitsleben die traditionellen Geschlechter- und Familienkonzepte in Frage. Die 19. und 20. Jahrhunderte haben den Durchbruch der Frauenliteratur erlebt. Die Frau wird nicht nur als ein Weib oder eine Mutter angesehen, sondern es werden in der Literatur und der Kunst neue Typen der Frau geschaffen. Die neuen Geschlechtertheorien haben die Frau auf ihre Geschlechtlichkeit reduziert. Der Geschlechterkampf wurde zum großen Thema in der Literatur und Kunst. Die Frau wird als Verführerin (Prostituierte, Dienstmädchen und untreue Frau) dargestellt.⁸⁸ Das dämonische Weib ist ein neuer Typus, mit dem sich nun Wissenschaft, Psychologie, Philosophie, Kunst und Literatur beschäftigen.

Stephanie Catani hat auf den Unterschied zwischen der Literatur und der Wissenschaft aufmerksam gemacht, wie sie das gleiche Thema behandeln. Der literarische Text als „performativer Text“ befreit die Frauentypen von der lebensweltlichen Institutionalisierung.⁸⁹ Die tradierten Archetypen von Weiblichkeit werden in ihrer Differenziertheit begriffen.⁹⁰ Das dämonische Weib wird in der Mythologie, der Glaubensgeschichte, der Literatur und in der Kunst geschildert. Das *Böse in der Gestalt einer schönen Frau* ist dabei immer ein beliebtes Thema. Die verführerischen Frauen werden in allen Zeiten und allen Kulturen dargestellt, wie z.B. Eva in der Bibelgeschichte. Helena, Penthesilea sind mythologische und biblische Frauengestalten, die immer in der Literatur wiederbelebt werden. Die Jahrzehnte um 1900 präsentieren *einen reichen Nährboden für die Inszenierung der dämonischen Frau*⁹¹, die die Schönheit, die Grausamkeit und die Erotik verkörpert.

⁸⁷ Vgl. Birken, Lawrence: *Madame Bovary and the Dissolution of Bourgeois Sexuality*. In: *Journal of the History of Sexuality*, Vol. 2, No. 4. S. 609-620. University of Texas Press, Apr., 1992. S. 613

⁸⁸ Vgl. Beutin, Wolfgang/Ehlert, Klaus/Emmerich, Wolfgang/Kanz, Christine/Lutz, Bernd/Meid, Volker/Optiz, Michael/Opitz-Wiemar, Carola/Schnell, Ralf/Stein, Peter/Stefan, Inger (Hrsg.): *Deutsche Literaturgeschichte: Von den Anfängen bis zur Gegenwart*. J.B. Metzler, Stuttgart 2008. S. 364

⁸⁹ Vgl. Catani, a.a.O., S. 83

⁹⁰ Vgl. Ebd., S. 86

⁹¹ Ebd., S. 88

Flauberts „Madame Bovary“ (1856/57), Tolstois „Anna Karenina“ (1875/77) und Fontanes „Effi Briest“ (1895) sind im Laufe des 19. Jahrhunderts entstanden, die die animalisch-sinnliche Frau darstellen. Die Dämonisierung der weiblichen Libido in der Wissenschaft hat zur ästhetischen Hinwendung zum Bild der gefährlichen Frau in der Literatur geführt. Die Frauenfiguren werden gefährlich in dem Sinne, dass sie außereheliche Beziehungen haben und ihren von der Gesellschaft auferlegten Pflichten entsagen. Durch ihre Suche nach der Liebe führen sie die Familie und auch sich selbst zum Scheitern. Aber nicht nur die Ehebrecherinnen, sondern auch die Prostituierten, die Dienstmädchen, die Arbeiterinnen, die als „leichte Mädchen“ angesehen werden, werden zu Hauptfiguren der Literatur. Die Triebnatur der Frau und ihre ausführliche Schilderung werden oft thematisiert. Der Grund für das animalische Frauenbild in der Literatur und der Kunst wird von den Naturalisten so angegeben. *Die bevorzugte Thematisierung von Prostituierten, Arbeiterinnen und ‚einfachen Mädels‘ aus dem Volk resultierte zwar auch aus der Vorliebe für deklassierte Milieus, lässt zugleich aber männliche Projektionen und Ängste erkennen, die sich in der Degradierung oder Dämonisierung der Frau niederschlagen.*⁹²

Es entsteht eine neue Definition von Weiblichkeit in der modernen Zeit, weil es jetzt für die Frauen möglich wurde, die Bildung zu haben und an Politik und Kultur teilzunehmen. Es wird eine neue Projektionsfläche dieser neuen Frau geschaffen. Eugen Wolff hat die Epoche ‚Moderne‘ als ein Weib empfunden. Nach ihm vertritt das moderne Weib einen neuen Typus, der sowohl arbeitet, als auch sich um ihr Kind sorgt. Das ist ein Bild sowohl von einem idealen, gebildeten, als auch vom wilden Weib. Das verunsichert das männliche Selbstverständnis. Das führt zu zwei Arten von Reaktionen: *weibliche Anempfindung* und *zur Angst vor dem Weiblichen*. Die ungeheuren Bilder und Texte über das Weibliche sind ein Ergebnis der Angst vor dem Weiblichen.

Die große Wandlung in der Inszenierung der Weiblichkeit um 1900 wird als *eine Renaissance tradierter Mythen*⁹³ verstanden. Wegen der Entdeckung der Sexualität der Frau von der Wissenschaft wird die Weiblichkeit sowohl in Wissenschaften als auch in der Literatur dämonisiert und pathologisiert. Diese extreme Schilderung der Frau verdient Aufmerksamkeit,

⁹²Beutin, Wolfgang (et al), a.a.O., S. 350

⁹³ Catani, a.a.O., S. 81

denn Archetypen der Frauen, mythologische und biblische Frauengestalten werden in Adaptionen in der Literatur wiederbelebt und bearbeitet, wie z.B. Salome, Judith, Lilith oder Delia. Sie werden in der Literatur offengelegt und gewähren durch ihre ästhetische Form dem Leser einen kritischen Einblick in die Frauentypen. Arthur Schnitzler, Frank Wedekind und Heinrich Mann haben um die Jahrhundertwende diese Frauentypen in ihren Werken dargestellt. Zwei Hauptfrauentypen sind „Femme fatale“, die furchterregende, zerstörende Frau und „Femme fragile“, die reine, unschuldige, schwindsüchtige Frau. *Der Typus der furchterregenden Frau und der der furchtsamen, zerbrechlichen Frau, die beiden gerade um die Jahrhundertwende und dann wieder verstärkt im Expressionismus literarisiert wurden, entsprechen Phantasien, die vor allem eines bestätigen: in einer Gesellschaftsform, in der das Geschlechterverhältnis durch ein Machtgefälle zwischen Mann und Frau gekennzeichnet ist, ist es der Mann, der die Frau definiert, nicht umgekehrt.*⁹⁴ Die Figur Lulu von Frank Wedekind ist ein Beispiel von „femme fatale“. Es wird ihre animalische Natur betont. Sie ist die Inkarnation gefährlicher, weiblicher Sinnlichkeit.

Obwohl die Frau seit dem 19. Jahrhundert in den Vordergrund rückt, war sie in der Literatur und Kunst als Mutter und Ehefrau immer da. Die Figurentypen des 19. Jahrhunderts waren ein Protest gegen die traditionellen Frauentypen und sie erweitern das Verständnis der Frau. Im nächsten Teil wird die Geschichte der Frauentypen diskutiert, um zu sehen, wie ihre Schilderung sich im Laufe der Zeit verändert hat.

⁹⁴ Beutin, Wolfgang (et al), a.a.O., S. 365

3.1 Frauentypen um die Zeit der Französischen Revolution

Die Frau wird immer als eine Fremde gesehen. Sie ist die Projektion der männlichen Vorstellung, die auf die verdrängten Wünsche des Mannes hindeutet.⁹⁵

Elfriede Wiltschniggs Buch „Das Rätsel Weib“, das die Grundlage der Argumentation dieses Teils bildet, hervorhebt, dass ‚Frau als Fremde‘ ein wichtiger Punkt ist, der dazu beigetragen hat, dass Weiblichkeit ein imaginiertes Wesen wurde. Die Frauen bleiben zu Hause und die Männer bestimmen alles. Vor allem besitzen die Männer das Recht auf Definitionen von allem. Die Aktivitäten der Frauen werden nur auf den Raum innerhalb des Familienkreises begrenzt. Die Frau wird als ein Naturwesen gesehen, weil sie von der Politik und der Kultur abgeschnitten war. Sie wird auf ein Sexualwesen reduziert. Statt ihres Geistes wird nur ihre Körperlichkeit als ihre einzige Eigenschaft verstanden. Die Frau wird wie ein ‚Objekt‘ ohne Geist angesehen, die vom Mann manipuliert wird. Deshalb werden die Frauen aus der Geschichte, die die geistige Entwicklung der Menschheit bezeichnet, ausgelassen. Die Frau wird ein Sujet der Kunst und der Literatur. Diese Bereiche werden auch von den Männern beherrscht. Deshalb sind Gemälde und Literatur das Ergebnis der männlichen Vorstellungen. Die Frauenbilder in den Künsten und der Literatur sollen in dieser Hinsicht auf die männliche Absicht interpretiert werden.

Wiltschnigg erklärt, dass einerseits die Frau wegen ihrer Geistlosigkeit und Körperlichkeit diskriminiert wird und andererseits sie wegen ihrer Fortpflanzungsfunktion verehrt wird. Das hat eine besondere Bedeutung bei der Schilderung der Frauen in der Kunst. *Mutterkulte* war ein beliebtes Thema in der Religion, der Mythologie und in der Kulturgeschichte. Wegen ihrer Fruchtbarkeit wird die Mutter als eine Heilige angesehen. Sie verkörpert die Idee vom Leben und Tod.⁹⁶ Die Figur *Venus von Willendorf* erhält diese Idee der Fruchtbarkeit. Diese Venusfigur ist ein Kunstwerk aus der Altsteinzeit:

⁹⁵ Vgl. Wiltschnigg, Elfriede: „Das Rätsel Weib“ *Das Bild der Frau um 1900*. Dietrich Reimer Verlag, Berlin 2001. S. 9

⁹⁶ Vgl. Ebd., S. 17



Die Autorin erklärt weiter, dass ‚Mutter‘ eine wichtige Rolle in der Kunst und der Literatur spielt. Auch Johann Wolfgang von Goethe hat das Konzept der Mutter in seinem Stück ‚Faust‘ benutzt. Aber ironischerweise bedeutet die Verehrung der Archetypen der Mütter nicht die Herrschaft der Frauen in Politik oder Kultur. Auch das Mutterbild ist eine Projektion der Männerwünsche.

Auch Bettina Klingers Buch „Emma Bovary und ihre Schwestern. Die unverstandene Frau: Variationen eines literarischen Typus von Balzac bis Thomas Mann“, neben „das Rätsel Weib“ von Wiltschnigg, wirft ein gutes Licht auf die Darstellung des Frauentypus seit der Christianisierung Europas bis 19. Jahrhundert, womit ich mich in diesem Teil und auch im nächsten Teil beschäftige. In der christlichen Religion erfolgte man ein neues Idealbild der Frau. Aus der Bibel entstand das abendländische Frauenbild. Eva und Maria stehen der heiligen Weiblichkeit ‚Mutter‘ entgegen. Sie sind Sinnbilder des Dualismus zwischen der *femme-diable* und *femme ange*. *Das Sublime und das Korrupte, madonnenhafte Züchtigkeit und verführerisch-sündhafte Diabolik charakterisieren das Arsenal von Dichotomien, mit denen die „imaginierte Weiblichkeit“ gemeinhin versehen wurde.*⁹⁷

Maria, eine Jungfrau und Mutter zugleich, wird als Madonna zu einem der wichtigsten Frauenbilder der Kunst.⁹⁸ Die Frauenfiguren aus dem alten und neuen Testament werden im

⁹⁷ Klingler, Bettina: *Emma Bovary und ihre Schwestern. Die unverstandene Frau: Variationen eines literarischen Typus von Balzac bis Thomas Mann*. CMZ-Verlag, Rheinbach-Merzbach 1986. S. 15

⁹⁸ Vgl. Ebd., S. 18

Mittelalter in Gemälden als Sujet benutzt. Die Darstellung hängt von der Vorstellung des Malers ab. Es wird auch eine grausame Form der Mutter statt ihres vorherigen liebevollen Geburtssymbols gemalt. Früher wurden die Frauen als die Verkörperung der positiven Eigenschaften wie Unschuld, Treue und Fruchtbarkeit angesehen. Aber im Mittelalter werden der Frauen nicht nur positive Eigenschaften zugeordnet. Vor der Christianisierung malte man Akte von Frauen und als auch von Männern, aber nach der Christianisierung gibt es nur Frauenakte. Die Frau wird als Quelle der Sünde und als Bedrohung für die männliche Gesellschaft angesehen.

In der Renaissance sind viele Bildtypen entstanden. Die Frau wird als ein wesentliches Mitglied der Gesellschaft angesehen. In der höfischen Kultur und auch in der Renaissance wird die Frau Gegenstand anbetender Verehrung. Die körperlichen Züge der weiblichen Gestalt und ihre prächtige Kleidung werden betont. Die Entstehung einer neuen Liebesethik *amour courtois* führt zur Entwicklung eines neuen Weiblichkeitsideals. Die idealisierte Frau diente dem Mann als Mittel auf der Suche nach dem Absoluten.⁹⁹ Die Frau wird verehrt und gefürchtet. Zwei Typen der Frau waren bekannt: die ewige Verführerin und die Tugendhafte.¹⁰⁰ Daraus folgt einerseits *Frauenlob* und andererseits *Frauenschimpf*. Die Gestalt der Jungfrau und Gottesmutter ‚Maria‘ erfuhr eine neue Aufwertung. Die weiblichen Heiligen werden in unzähligen Bildern gefeiert. Aber die geschwungenen Formen, wie üppige Körper in der Kunst, symbolisieren weltliche Lust. Gemälde der nackten, büßenden Maria Magdalena sind Beispiele davon. Das weist auf die Doppelbödigkeit der katholischen Kirche hinsichtlich ihrer Beziehung zur Sexualität hin.¹⁰¹ Das Tabu *weibliche Sexualität* wird durch die Malerei offengelegt und wird auch als eine Kritik an der Moralvorstellung der Kirche angesehen.

In der Französischen Revolution erfuhr das Bild der Frau eine Reihe von Veränderungen. Adligen, reiche Damen, Mutterbild Rousseaus, Mitstreiterin bei den Kämpfen werden die neuen Frauentypen der Kunst. Szenen des Kampfes werden Themen der Revolutionsgemälde. Frauen werden als Ideale der Weiblichkeit gezeigt. Nicht nur Figuren der Vergangenheit, sondern auch die Unschuld des jungen Mädchens werden die Sujets der Kunst dieser Zeit. Die Entwicklung

⁹⁹ Vgl. Ebd., S. 16

¹⁰⁰ Vgl. Ebd., S. 16

¹⁰¹ Vgl. Wiltschnigg, a.a.O., S. 20

des Mädchens zählt auch zu den wichtigen Themen. Die Mutter wird nochmals ein wichtiger Frauentypus während der Französischen Revolution, weil sie als Erzieherin eine wichtige Rolle dabei spielen kann, ihren Sohn zum Revolutionär zu erziehen. Daraus folgt die Verherrlichung der traditionellen Frauenbilder. *Von der Mutter des einzelnen Individuums zur ‚Mutter Erde‘ und zur ‚Mutter der Nation‘ ist nur ein kleiner Schritt. Auch die Verkörperung der Freiheit ist eine Frau.*¹⁰²

Trotz der Verherrlichung der traditionellen Frauenbilder ist die Französische Revolution die Geburtsstunde des Feminismus. Themen wie gleiche Rechte für Frauen und Männer werden zur Diskussion gestellt. Ironischerweise konnten die Ideen der Französischen Revolution den Mann und die Frau nicht als gleiche Wesen behandeln. Die Frauen werden auf ihren spezifischen Tugenden reduziert. Man malt weibliche Portraits von Frauen, die an der Revolution teilgenommen haben. Gemälde der Heldinnen der Revolution entstehen. Aber nach der Revolution verschwinden die Kämpferinnen. Wieder werden die Frauen von den Männern abhängig. Nach der Revolution werden die Frauen in die Knechtschaft zurückgeführt. Jetzt wird die Darstellung des männlichen und weiblichen Körpers von der symbolischen Form überlagert. Das Männliche und das Weibliche stehen einander gegenüber. Das Maskuline steht für die Eigenschaften wie heldenhaft, aktiv und dominierend und das Feminine dagegen für passiv, hingebend, fügsam und leidend.¹⁰³

In ihrem Aufsatz „Madame Bovary and the Dissolution of Bourgeois Sexuality“ übt Birken eine Kritik an der Aufklärung. *The enlightenment thus did not so much abolish political asymmetry in favour of liberty and equality as it made sexual asymmetry the new form of political caste, so that sex (and in this way eventually race) became the ideological limit of Democracy.*¹⁰⁴

Birken macht die Aufklärung für diese entstehende Ungleichheit verantwortlich. Vor der Französischen Revolution gab es politische Ungleichheiten. Die Gesellschaft war in Klassen unterteilt und die Frauen der höheren Klassen hatten größere Macht als die Männer der unteren

¹⁰² Ebd., S. 25

¹⁰³ Ebd., S. 28

¹⁰⁴ Birken, Lawrence: *Madame Bovary and the Dissolution of Bourgeois Sexuality*. In: *Journal of the History of Sexuality*, Vol. 2, No. 4. S. 609-620. University of Texas Press, Apr., 1992. S. 613

Klassen. Aber von der Mitte des achtzehnten Jahrhunderts werden die sexuellen Ungleichheiten zwischen beiden Geschlechtern betont. Die bourgeoise Gesellschaft ist für diese geschlechtlichen Ungleichheiten verantwortlich. Die Gesellschaft nach der Französischen Revolution hat sich auf der Basis des sexuellen Unterschieds 'Mann-Frau' gebildet. Es kommt zur Veränderung in der Kleidung von Mann und Frau. Der Mann kleidet sich in dunkle Farben und die Frau in bunte. Auch die Kunst verändert sich. *In nineteenth-century painting, the uncovering of women went in hand in hand with the covering up of men.*¹⁰⁵ Es erfolgt nochmals die Reduzierung der Frau auf ihren Körper. Nach der Französischen Revolution und dem Aufkommen der Aufklärung ist das Verständnis der Frau noch komplexer geworden. Wegen der Aufklärung erfährt das Wesen der Frau eine große Wandlung.

Das 18. Jahrhundert betont die geschlechtsspezifischen Eigenschaften und die Darstellung der empfindsamen Tugendhaftigkeit. *Tugend, Vernunft und Wissen kennzeichnen die Ideale der Zeit und bildeten den Gegenstand auch der weiblichen Erziehung.*¹⁰⁶ Die ‚Gelehrte‘ wird ein neuer Frauentypus.¹⁰⁷ Er bezeichnet eine literarisch gebildete Frau. Es entstand ein weibliches Schriftstellertum. Zunächst sind die Frauenromane eine Randerscheinung, dann werden sie populär. Zuerst ist der Themenkreis auf das Häuslichen begrenzt. Es soll eine pädagogische Wirkung auf die weibliche Leserschaft ausüben. Die Mädchen werden zu Ehe und gesellschaftlichem Leben erzogen. Mit der Entstehung des weiblichen Schriftstellertums entsteht auch die Gattung „Roman“. Ein Roman ist fähig, weibliche Sensibilität darzustellen.¹⁰⁸ Der Roman wird zum Spiegelbild des Lebens der Frau in der höfischen Gesellschaft. Themen wie die Unvereinbarkeit von Liebe und Ehe und Ehebruch werden die neuen Mythen der abendländischen Literatur. Die romantische Liebe ist an eine außereheliche Beziehung geknüpft. Nicht nur eine unglückliche Ehe, sondern die Liebe wird der Anlass der tragischen Umstände.¹⁰⁹ Im Gegensatz zur französischen Klassik führt die Liebe zum Untergang, weil ein Gefühl wie Liebe in einer Zeit der Vernunft nicht mehr möglich ist.

¹⁰⁵ Ebd., S. 613

¹⁰⁶ Klingler. a.a.O., S. 20

¹⁰⁷ Vgl. Ebd., S. 16

¹⁰⁸ Vgl. Ebd., S. 17

¹⁰⁹ Vgl. Ebd., S. 19

Aufgrund der Empfindsamkeit in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts entsteht ein neuer Frauentypus im Unterschied zur Gelehrten. Die Empfindsamkeit vs. das intellektualistische Ideal der Aufklärung steht für Gefühlsintensität.¹¹⁰ Die bekannten Typen sind der Typus der „weiblich-sentimentalen Tugend“ und der Typus der „verfolgten Unschuld“. Sie finden Ausdruck in den Brief- und Memoirenromanen. Die unterdrückten und tabuisierten Empfindungen und Reflexionen der Frau werden dargelegt. Die Empfindsamkeit kommt auch in der Tugendromane zum Ausdruck: *Die Logik des Tugendromans erfordert dabei, dass die weibliche Keuschheit einer sinnlichen Gefährdung unterworfen wird, sich bewährt und dafür etwa mit der Eheschließung- belohnt wird.*¹¹¹ Die tugendhafte Frau wird als Opfer des vermittelten Tugendbegriffs geschildert. Für den sentimental Roman ist die Verzweiflung der Frauen wichtig. Das führt zur Rettung der Tugenden. Die Eigenschaften wie Unschuld und Tugend sind die Wiederholungen der Vorstellungen der Frau vor der Christianisierung.

Wenn die Darstellung gesellschaftlicher Umstände nicht im Vordergrund steht, wie in der Romantik und dem Symbolismus, dann wird das physiologisch-dualistische Frauenbild erhalten. Die weiblichen Geschlechtscharaktere sind einerseits die „Femme-ange“, im Typus der Unnahbaren, der Mutter, der Schwester, der kindlich-fragilen Geliebten oder der weiblichen Muse und andererseits das Bild der animalischen Verführerin, der Grausamen oder des Vamps, die „Femme-diable“.¹¹² Das 19. Jahrhundert ist eine literaturgeschichtliche Epoche, die das vielschichtige Verhältnis der Literatur und Wirklichkeit begreift. Die dualistischen Frauenbilder verschmelzen und es entsteht der Typus der engelhaften Sünderin.

¹¹⁰ Vgl. Ebd., S. 21

¹¹¹ Ebd., S. 21

¹¹² Vgl. Ebd., S. 25

3.2 Frauentypen im 19. Jahrhundert

In diesem Teil werde ich zum größten Teil die Argumentation Klinglers in ihrem Buch „Emma Bovary und ihre Schwestern. Die unverstandene Frau: Variationen eines literarischen Typus von Balzac bis Thomas Mann“ diskutieren, denn ich halte ihre ausführliche Diskussion von den Frauentypen des 19. Jahrhunderts nötig für meine Arbeit. Sie hat die Frauenfiguren dieser Zeitperiode als einen besonderen Fall behandelt und sie unter einen Typus erfasst.

Im 19. Jahrhundert werden die Kunst und die Literatur lebensnah. Dieses Merkmal der Kunst und der Literatur wird mit dem Begriff „Realismus“ bezeichnet. Der Realismus versucht verschiedene Facetten der Wirklichkeit darzustellen. Honoré de Balzac, Gustav Flaubert, Leo Tolstoy, Henrik Ibsen und Theodor Fontane sind einige wichtige Autoren, die sich mit der realistischen Erzählweise beschäftigen und den Realismus entwickelt haben. Die moralischen und individuellen Konflikte in der kapitalistischen Gesellschaft werden die Themen in der Literatur dieser Zeit. Die realistische Darstellung der Gesellschaft in der Dichtung und Kunst ermöglicht den Lesern und den Zuschauern die Mängel der Gesellschaft zu sehen. Gattungen, wie der Roman, die Novelle und die Erzählung werden die Ausdrucksformen dieser Konflikte und Krisen.

Nach der Französischen Revolution werden die Revolutionäre durch die Bourgeoisien und die politischen Ungleichheiten durch die Geschlechterunterschiede ersetzt. Wegen der Emanzipation der Männer sind die Frauen von der Macht ausgeschlossen. Aber interessanterweise hat die bourgeoise Gesellschaft selbst den Weg ihrer Auflösung geschaffen.¹¹³ Der Übergang von der alten Gesellschaft zum Industriezeitalter hat neue bürgerliche Familienstrukturen mit sich gebracht. Das bedingt die Revision der weiblichen Rolle in der Gesellschaft. Die zunehmende Teilnahme der Frauen an der Politik und die wissenschaftliche und industrielle Entwicklung haben die Existenz der bourgeoisen Welt bedroht. Der Kampf um die Emanzipation der Frau im 19. Jahrhundert hat die Männer wegen ihrer Sexualität und der Macht der Fortpflanzung

¹¹³ Vgl. Birken, a.a.O., S. 613

erschreckt. Der Begriff „Fatae“ wird für die Frau benutzt, um ihre Macht über das Schicksal zu bezeichnen, wie die weibliche Form „Femme fatale“, die Ängste der Männer zeigt.¹¹⁴

In der Kunst fällt die traditionelle Idealisierung der Frau weg. Die antiken Vorbilder sind nicht mehr die Motive der Maler. Es findet eine neue Art der Wiedergabe des weiblichen Körpers statt. Nicht die akademische Schönheit wird wiedergegeben, sondern verschiedene Posen in der freien Natur, wie z.B. verschiedene Tätigkeiten der Toilette mit vage angedeuteten Gesichtszügen werden gemalt.¹¹⁵ Es gibt keinen allegorischen oder mythologischen Bezug. Das Publikum wird durch die direkte Präsentation der Nacktheit schockiert. Die Bildwerke werden von Figuren der Literatur inspiriert, wie z. B. Gretchen, Ophelia. Die Darstellung der äußeren Erscheinung wird zum Spiegelbild des Seelischen.

In der Kunst und der Literatur wird das Interesse an arbeitenden Frauen und Proletarierinnen erweckt. Das „Kommunistische Manifesto“ von Karl Marx spielt dabei eine bedeutende Rolle.¹¹⁶ Es werden nicht Portraits von Frauen gemalt wie die Heldinnen der Französischen Revolution. Die arbeitende Frau oder die Proletarierin wird nicht als ein Individuum, sondern als einem Typus ihres Standes gemalt. Das ist auch die These des Typus von Lukacs, der von der Wiedergabe der typischen Charaktere des Menschen in der Literatur spricht. Das Bild „Wäscherin“ von Daumier ist ein solcher Typus der Frau.



¹¹⁴ Vgl. Wiltchnigg, a.a.O., S. 33

¹¹⁵ Vgl. Ebd., S. 29

¹¹⁶ Vgl. Ebd., S. 32

Frauen werden auch für die Werbung benutzt, um durch die Abbildung ihres Körpers Kunden zum Kauf anzuregen. Mutter-Kind Bilder werden immer beliebter.

Von allen Gattungen ist der Roman des 19. Jahrhunderts von großer Bedeutung, weil er die Probleme der Frau im Detail diskutiert und eine neue Dimension des Ehe- und Geschlechtsproblems darstellt. Durch die realistische Form erweitert er das Seelische durch das Gesellschaftliche.¹¹⁷ Das Thema der meisten Romane war „Ehebruch“. Das 19. Jahrhundert war die Zeit des Ehebruchsromans. Die erste und zentrale Gemeinsamkeit zwischen den bekannten realistischen Werken wie „Anna Karenina“, „Madame Bovary“ und „Effi Briest“ ist der Ehebruch. Der Artikel „Anna Karenina: Tolstoy’s Polemic with Madame Bovary“ von Priscille Meyer zitiert die Meinung von Judith Armstrong in „The Novel of Adultery“:

*The genre of novel of adultery was, of course, widespread in European literature of the nineteenth century, and its representatives naturally share many features: notably, it is the fate of adulteresses either to go mad or, more often, to die, by disease, or in childbirth, or they are murdered.*¹¹⁸

Die Institution „Ehe“ wird in diesen Werken in Frage gestellt, denn diese seit Jahren verehrte Institution, die die Basis einer Gesellschaft bildet, ist nicht fähig, den Frauen Glück zu verschaffen. Die Frauenfiguren in diesen Werken protestieren gegen ihre Ehe durch Ehebruch. Sie sind weder ideale Ehefrau noch Mutter.

*While marriage brings harmony in Shakespeare’s mythologized society, in nineteenth-century society marriage is the mythology which the novel of adultery demythologizes.*¹¹⁹

Die Heirat im 19. Jahrhundert wird zum Mythos, der komplex zu verstehen ist. Die Ehebruchsromane versuchen diesen Mythos zu entlarven. Die von der Gesellschaft festgelegten Rollen der Frau als Ehefrau und Mutter werden zunehmend fragwürdig. Die Frau kündigt ihre

¹¹⁷ Klingler, a.a.O., S. 18

¹¹⁸ Meyer, Priscilla: *Anna Karenina: Tolstoy’s Polemic with Madame Bovary*. In: *Russian Review*, Vol. 54, No.2, S. 243-259. Blackwell Publishing, Apr., 1995. S. 244

¹¹⁹ Ebd., S. 245

Rollen wie, ihr Haus, ihre Kinder und ihren Ehemann zu umsorgen, auf. Wenn die Frauen ihre traditionellen Rollen ablegen, werden sie kein Vamp, sondern es entsteht eine Synthese von beiden. Die „Femme ange“ und die „Femme diable“, die zwei gegensätzlichen Formen des Weiblichen, verschmelzen, um einen neuen Typus hervorzubringen.

Im Unterschied zum 18. Jahrhundert wird die Frau nicht in zwei Typen die ‚Tugendhafte‘ und die ‚Dämonisierte‘ unterteilt, sondern es entsteht ein Typus, der die Eigenschaften der beiden Typen besitzt. Bettina Klingler hat einen neuen Typus „Femme incomprise“, *unverstandene Frau*, entwickelt und darunter viele weibliche Figuren des 19. Jahrhunderts zugeordnet. *Die Femme incomprise stellt als Komplementärererscheinung zum vielbeschworenen Ideal der selbstlos-bescheidenen, in ehelicher Devotion und Mutterschaft glücklich aufgehenden Frau einen Antitypus dar.*¹²⁰

Ihre Darstellung im 19. Jahrhundert war die Tabuverletzung, die Infragestellung der traditionellen Rollenzuweisung und war gegen Frauenverherrlichung und Frauenverhöhnung. Femme incomprise vertritt ein Bild des Weiblichen, das Rache an der Gesellschaft und der Kultur nimmt. Das Thema der unverstandenen Frau in der Literatur drückt das wandelnde gesellschaftliche Bewusstsein aus. Die „Femme incomprise“ unterscheidet sich von der „Femme fatale“ und der „Femme fragile“, weil sie einen Seelentypus vertritt, während die beiden einen Erscheinungstypus von spezifisch erotischer Bedeutung vertreten.¹²¹ Die „Femme incomprise“ umfasst die Psychologie der Frau und die anderen beiden erotisch-körperlichen Momente, obwohl die Unverstandene einige Züge der „Femme fatale“ und „Femme fragile“ tragen kann.

Das Thema „Unverstandene“ ist in der französischen Romanliteratur im 17. Jahrhundert entstanden.¹²² Die Lebensbedingung der Frau werden nicht mehr idealisiert, sondern erstmals wird der Konflikt zwischen Ehe und Liebe und die daraus erfolgte Unverstandene dargestellt.

Es gibt keine eigenständige Definition der Unverstandene. Die Theorie der Unverstandene wird auf der Basis der Romane entwickelt. Die Darstellung der Frau ist unterschiedlich in den

¹²⁰ Klingler, a.a.O., S. 1

¹²¹ Vgl. Ebd., S. 1

¹²² Vgl. Ebd., S. 2

unterschiedlichen Romanen. Die Literatur als Ausdruck gesellschaftlicher Umstände bedingt eine Verlagerung des Frauenbildes von seiner physiologischen Bestimmung auf die Analyse seiner soziologischen Determinanten.¹²³ Im Unterschied zum 18. Jahrhundert liegt der Fokus der Autoren auf der Gesellschaft, die das Frauenbild determiniert. Die Frau wird nicht als eine geborene Sünderin oder ein Engel, sondern als das Produkt der gesellschaftlichen Umstände angesehen. Deshalb ist es unmöglich, ihr von vorneherein bestimmten Eigenschaften zuzuschreiben.

*Die unverstandene Frau - ein Typus, der sich weder nach physischen (blond-brünett, zart-robust) noch nach moralischen (gut-böse, engelhaft-diabolisch) Kriterien bestimmen lässt, sondern einzig nach dem individuellen Sozialisierungsprozess und seiner seelischen Verarbeitung durch die Betroffene - rückt, da er erst jetzt als solcher erkannt und dargestellt werden kann, in den Vordergrund.*¹²⁴

Die Unverstandene der Frau entsteht wegen des Konflikts zwischen dem Zusammenhang von gesellschaftlichem Ordnungsbegriff einerseits und der Möglichkeit weiblicher Existenz andererseits.¹²⁵ Wenn es der Frau unmöglich wird, sich mit ihrer zugeschriebenen Identität zu identifizieren, wird sie eine Unverstandene. Sie leidet unter diesem Gefühl der Unverstandeneit. Sie ist von der *Harmonisierung von Ich mit der Welt*¹²⁶ beraubt. Ihre Vorstellung von sich selbst stimmt nicht mit der ihr zugewiesenen gesellschaftlichen Vorstellung überein. Der Begriff „Unverstandeneit“ ist aus Gegensätzen definierbar. Er zeigt das leiderfülle Verhältnis eines Objekts zu einem Subjekt. Zwei Faktoren sind wichtig für die Wesensbestimmung der Unverstandeneit: *Der rechtlich-gesellschaftliche, der die äußeren Bedingungen der Unverstandeneit kennzeichnet und die objektive Seite des Problems darstellt, sowie der seelische, der für die Umwertung der Wirklichkeitserfahrung in die Leidenserfahrung verantwortlich ist, diese zum Gefühl des Unverstandenseins kondensiert und die innere, subjektive Seite des Problems beschreibt.*¹²⁷

¹²³ Ebd., S. 15

¹²⁴ Ebd., S. 25

¹²⁵ Vgl. Ebd., S. 28

¹²⁶ Ebd., S. 30

¹²⁷ Ebd., S. 30

Der realistische Roman ermöglicht die gesellschaftliche Wirkung auf das Individuum zu sehen. Er macht die unverstandene Frau als literarischen Typus verständlich. Die unverstandene Frau sucht die Gründe ihrer Unverstandeneheit nicht in sich, sondern in den äußeren Umständen. Es ist unterschiedlich im Fall des desillusionierten Helden, der die Schuld an seiner negativen Wirklichkeitserfahrung sich selbst zuschreibt, während der unverstandene Mensch das kollektive Ganze verantwortlich macht.¹²⁸ Die Schuld liegt außerhalb der unverstandenen Person.

Die Gründe der Unverstandeneheit einer Frau liegen nicht nur in ihre Gegenwart, sondern sie setzen seit der Kindheit ein. Eine bourgeoise Familie folgt bestimmten Regeln bei der Erziehung eines Mädchens, die für ihre komplexe Situation in der Jugend verantwortlich sind. Das Erziehungsmodell des Mädchens beruht auf zwei Prinzipien, der Unterlegenheit der Frau und der Notwendigkeit, sie zu domestizieren, um sie für den Mann zugänglich zu machen.¹²⁹ Die Erziehung im Kloster und die Erziehung nach Rousseaus Ideal der weiblichen Naturbelassenheit illusionieren die Frauen und wenn sie mit der Realität konfrontiert werden, werden sie unverstandene Frauen.¹³⁰ Jede Erziehung zur Ehe nach Rousseau hilft den Frauen sich an den Bedürfnissen und Wünschen des Mannes zu orientieren.

Die Erziehung vor der Heirat findet in restriktiven Erlebnissphären statt. Das erweckt die Neugier des Mädchens am männlichen Leben. Ihr Leben bis zur Heirat ist voll von Phantasien und Vorbildern. Ihre Vorstellung von der Liebe wird mystifiziert. Es gibt kaum den Bezug zur Realität. Der Mann wird zu einem Mythos. Die Liebe wird von der Frau romantisch idealisiert, mystifiziert und schließlich werden sie die Opfer ihrer Illusion. Ihre Sehnsucht nach dem absoluten Glück verwandelt sich zur Sehnsucht nach dem idealen Partner. *Das es vor allem das Dreieck Mann-Liebe-Ehe ist, innerhalb dessen Grenzen die Rolle der Frau definiert ist und das folglich den Zielbereich nicht nur ihrer Erziehung, sondern auch ihrer persönlichen Wünsche und Erwartungen darstellt, ist gerade auch dieser Bereich es, der der Gefaehrdung durch Illusion am stärksten ausgesetzt ist.*¹³¹

¹²⁸ Vgl. Ebd., S. 31

¹²⁹ Vgl. Ebd., S. 31

¹³⁰ Vgl. Ebd., S. 31

¹³¹ Ebd., S. 32

*Illusion und Desillusion markieren dabei die wesentlichen Eckpunkte der Unverstandenenheit.*¹³²

Die Konfrontation zwischen der idealisierten Vorstellung vom Leben und der Wirklichkeit findet erstmals in der Ehe statt, wie im Fall von Emma Bovary und Effi Briest. Anna Kareninas Auseinandersetzung mit der Wirklichkeit erfolgte nicht im Rahmen der Ehe, sondern durch ihre Vorstellungen vom Mann. Aber in jeden Fall erfolgt die Desillusionierung durch den Mann. Der Illusionsverlust führt zur Enttäuschung. *Umgekehrt aber wurzelt jedes Gefühl der Unverstandenenheit in einer als „Ent-Täuschung“ empfundenen Desillusionierung.*¹³³

Die Figuren verweigerten, desillusioniert zu werden. Das Objekt der Illusion wird verändert, vom Ehemann auf das Kind oder auf einen Liebhaber. Es folgt das Scheitern an der Diskrepanz zwischen Vorstellung und Wirklichkeit. Aber um dieses Scheitern zu verweigern, beginnen die Frauenfiguren ein Liebesabenteuer. Aber es ist schwierig für die Frauen, ihren Mann zu verlassen. Scheidungen sind selten, weil die Frauen von den Männern in gesellschaftlicher und materieller Hinsicht abhängig sind. Obwohl die Frauen im Kloster erzogen werden, bekommen sie keine praktische Ausbildung. Deshalb scheint die Ehe die einzige mögliche Karriere.

*Die materielle und rechtliche Abhängigkeit vom Mann sowie die Rolle, die die Gesellschaft des 19. Jahrhunderts ihr im Leben zuweist, konstituieren dabei die äußeren, sozialen Ursachen ihrer Unverstandenenheit; die inneren Gründe liegen in einer meist durch Erziehung und romantische Einflüsse bedingten Diskrepanz zwischen fehlgeleitetem Selbst- und Weltverständnis und erfahrener Wirklichkeit.*¹³⁴

Die drei weltbekannten realistischen Romane „Anna Karenina“, „Madame Bovary“, „Effi Briest“ sind in diesem Kontext erwähnenswert. In diesem Kontext ist auch *Nora* in Henrik Ibsens Drama „Ein Puppenheim“ wichtig. Auch sie kann als eine unverstandene Frau angesehen werden. Obwohl ihr Schicksal völlig anders ist als beiden anderen drei Figuren, ist der verzweifelte Zustand ähnlich mit ihnen. Im Unterschied zu den drei Figuren ist im Fall von *Nora* nicht ein Liebhaber der Anlass des Ehebruchs, trotzdem gilt sie als eine Betrügerin in Hinsicht

¹³² Ebd., S. 31

¹³³ Ebd., S. 34

¹³⁴ Ebd., S. 37

auf die Gesellschaft. Diese Frauenfiguren sind ein Mischtypus in der Gestalt der idealisierten Sünderin. Dieser Typus ist eine Synthese von *Erotisierung des Madonnen-Typus* und *Sentimentalisierung des Magdalenen-Typus*.¹³⁵

Die ersten drei Frauenfiguren *Anna Karenina*, *Madame Bovary* und *Effi Briest* sind Ehebrecherinnen. Ihre Eigenschaften und Wünsche ähneln sich. Wegen ihrer unerfüllten Wünsche gehen sie einen anderen Weg als den von der Gesellschaft vorgeschriebenen.

*For all three writers their heroines' departure from their world takes the form of adultery.*¹³⁶

Das sogenannte „Dreiecks“-Problem ist in der Literatur des 19. Jahrhunderts oft das Thema. Der Ehemann, die Ehefrau und der Liebhaber sind die drei Teile dieses Dreiecks. Ein Anlass dieses Problems sind die Alters- und Temperamentsunterschiede. In standesgemäßen Ehen heiratet der Mann eine viel jüngere Frau und dieser Zustand wird verschärft. *Die streng umrissene und nicht immer voll ausgefüllte Welt der Frau, ihre rechtliche und wirtschaftliche Abhängigkeit vom Mann, all dies gab ihr wenig Möglichkeiten zu selbstständiger Entwicklung und ließ ihrer Phantasie viel Zeit und Spielraum.*¹³⁷ Die Frauen heiraten Männer, die viel älter als sie sind, wie im Fall von Effi Briest, Anna Karenina und Nora. Sie sehen ihren Mann zuerst als Bürokrat und dann als Ehemann. Ihre Ehemänner verhalten sich mehr als Erzieher und nicht als Liebhaber. Diese Eigenschaft ‚patriarchalische Beziehung‘ stammt aus dem öffentlichen Dienst, die auf der gleichen Beziehung zwischen dem Staat und dem Volk basiert.¹³⁸

Die Protagonistinnen *Emma Bovary*, *Effi Briest* und *Anna Karenina* sind auf die Gesellschaft ausgerichtet, aber sie haben ihre eigenen Wünsche und Gefühle, die außerhalb der gesellschaftlichen Moralvorstellungen und Konventionen liegen. Sie suchen nach der Liebe. Sie finden Liebe außerhalb der Ehe und das verursacht ihren Tod. Ihre Suche nach Liebe ist bis zum

¹³⁵ Ebd., S. 38

¹³⁶ Stern, J. P. M.: „*Effi Briest*“: „*Madame Bovary*“: „*Anna Karenina*“. In: *The Modern Language Review*, Vol. 52, No. 3, S. 363-375. Modern Humanities Research Association, Jul., 1957. S. 363

¹³⁷ Bonwit, Marianne: *Effi Briest und Ihre Vorgängerinnen Emma Bovary und Nora Helmer*. In: *Monatshefte*, Vol. 40, No. 8. S. 445-456. University of Wisconsin Press. Dec., 1948. S. 455

¹³⁸ Zimmermann, Gisela: *The Civil Servant as Educator: „Effi Briest“ and „Anna Karenina“*. In: *The Modern Language Review*, Vol. 90, No. 4. S. 817-829. Modern Humanities Research Association. S. 817

Ende nicht beantwortet. Ihre Liebhaber sind der Anlass für ihren Ausbruch am den gesellschaftlichen Konventionen.

Auch Ibsens Werke stehen den Idealen der Liebe der Romantik entgegen. Er stellt die Doppelmoral der Gesellschaft dar. Lügen wie Liebe, Moral und Konvention bilden die Ideale der Gesellschaft, die die Institution ‚Ehe‘ für am wichtigsten hält. Ibsen stellt ihren idealen Status in Frage. *‘Rosmersholm’ is a philosophical tragedy dealing with matrimony. Like ‘A doll’s House’ and ‘Love’s Comedy’, it maintains that marriages are contracted on the most frivolous and fleeting impulses, and that these impulses have been idealized and lied about by poets and romancers under the name of love.*¹³⁹

J. P. M. Stern hat in seinem Artikel „„Effi Briest“: „Madame Bovary“: „Anna Karenina““ die Unterschiede zwischen Leo Tolstois, Flauberts und Fontanes Schilderung der Welt erläutert. Leo Tolstois Darstellung der Welt ist moralisch, während Flauberts und Fontanes Darstellung der Welt psychologisch und sozial ist. Das bestimmt die Verzweiflung ihrer Protagonistinnen. *Annas Schuld ist moralisch, Emmas Schuld ist psychologisch und Effis Schuld ist sozial bedingt. Effi’s is a thirst for excitement: Emma’s for refinement: Anna’s alone is a thirst for love. Love alone, of these three reaches to the common ground of morality.*¹⁴⁰

Auch Bettina Klingler teilt diese Meinung. *Effi* leidet unter dem gesellschaftlichen Konflikt. Sie ist mit einem Spannungsverhältnis zwischen dem Individuell-Menschlichen und der Gesellschaft konfrontiert. Der Konflikt ist moralisch und sie leidet unter ihrer gespaltenen Identität. *Emma Bovarys* Konflikt ist die Unvereinbarkeit ihres Wunsches mit der Wirklichkeit. Nach Klingler ist bei Flaubert nicht der Konflikt zwischen dem Individuum und der Gesellschaft das Thema, sondern die Trivialität des Alltags. Der mittelmäßige Charakter und das Milieu verursachten *Emmas* Enttäuschung. Die Unvereinbarkeit zwischen dem persönlichem Bestreben und den vorgegebenen Ordnungsprinzip führt zu ihrem Scheitern. Das Ergebnis ist ihre Unverstandenheit.

¹³⁹ Colglazier, Douglas J.: *Willa Carther on Henrik Ibsen’s Realism: The Protest against Lies*. In: *American Literary Review*, Vol. 33, No.2, Special Issue: Willa Carther. S. 99-103. University of Illinois Press, Winter, 2001. S. 102

¹⁴⁰ Stern, a.a.O., S. 371

*Sie ist das Paradigma der unverständenen Frau, die getrieben ist von der Gier nach Erfüllung ihrer Vorstellungen und die daher blind ist gegen die Niedrigkeit der Welt. Opfer ihrer Bedürfnisse, sucht sie diese mit allen Mitteln zu befriedigen, ohne die Trivialität ihrer Empfindungen zu erkennen, ohne auch nur gewahr zu werden, dass sie sich mit dieser Verhaltensweise auf eine Stufe mit eben der Allgemeinheit stellt, die ihr so verhasst ist.*¹⁴¹

Emma gehört zur Mittelschicht der Gesellschaft. Daher wird sie nach der bourgeoisen Gesellschaftsordnung in einem Kloster erzogen. Sie wächst in einem Ort der Phantasie ohne jede Beziehung zur Außenwelt auf. Gedichte und romantische Lektüren unterstützen ihre Phantasie. Die übertriebene Beschreibung der Liebe beeinflusst ihre Vorstellungen. Das Ankommen *Charles Bovarys* in ihrem ereignislosen Leben erweckt ihr Interesse an ihm. Sie hofft auf die Erfüllung der Romanvorstellung durch *Charles Bovary*. Nach der Heirat kommt sie schließlich zur Erkenntnis, dass diese Vorstellung der Wirklichkeit nicht entspricht. Aber *Emma* ist willensstark und sucht nach Befriedigung. Die Illusion, die ihre Erziehung im Kloster verursacht hat, entspricht nicht der Wirklichkeit. Daher wird ihre Qual stark. *Emma* ist sowohl Opfer als auch Verursacher ihres Schicksals.¹⁴² Im Unterschied zur „Femme fatale“ ruiniert sie weder das Leben ihrer Liebhaber noch des Ehemannes, sondern das von sich selbst.

Im Unterschied zu *Emma Bovary* ist *Anna Karenina* zwischen Emotion und den Moral, dem Liebesbedürfnis und dem Pflichtgefühl, gefangen.¹⁴³ Ihre Unverständenheit ist das Produkt dieses Konflikts. *Anna* ist reif und mehr bewusst als die beiden anderen Figuren. Ihre Sehnsucht nach Selbsterfüllung ist nicht durch Phantasie oder Langeweile verursacht. Sie kann wie *Emma* und *Effi* ihre Familie und Ehe aufrechterhalten und gleichzeitig ihren Ehemann betrügen. *Anna* schätzt die moralischen und gesellschaftlichen Verpflichtungen hoch, die der Liebe entgegen stehen. Deshalb erscheint ihr der Weg der Liebe schamvoll. *Anna* strebt danach, gesellschaftskonform zu sein. Sie kommt zur Erkenntnis, dass die Übereinstimmung von Individualität einerseits und Konformitätsbedürfnis andererseits für sie nicht möglich ist.¹⁴⁴ Das führt zu ihrer Unverständenheit. Sie realisiert, dass es in der von den restriktiven Moral und

¹⁴¹ Klingler, a.a.O., S. 64

¹⁴² Vgl. Ebd., S. 66

¹⁴³ Vgl. Ebd., S. 153

¹⁴⁴ Vgl. Ebd., S. 156

Konventionen beherrschten Gesellschaft keinen Platz für die Liebe gibt. Die Verweigerung des Pflichtgefühls führt zum Schuldgefühl *Annas* und schließlich zum Selbstmord.

Der Roman „Effi Briest“ zeigt, dass der strikte Gesellschaftskodex dem Weiblich-Humanen, das für das Echte und das Natürliche steht, gegenüber steht.¹⁴⁵ Die Unverstandenheit im Fall von *Effi* ist das Produkt ihres Versuchs, die gesellschaftliche Norm mit dem Glück Zur Übereinstimmung zu bringen. Mit dem Gesellschaftskodex will sie ihre Wünsche erfüllen. *Effi*, anders als *Anna*, offenbart sich Moral, hat aber keinen Erfolg. *Effis* kindliche Persönlichkeit ist von normativen Vorstellungen geprägt. Sie hat kaum einen eigenen Wunsch wie *Emma* und *Anna*. *Effi* macht sich keine Illusionen über die Liebe oder über ihren Partner wie *Emma*. Sie will nur ihre Pflicht als Weib erfüllen. Die Liebe in ihrem Fall ist vergesellschaftlicht. *Effi* glaubt an den Moralkodex. Aber schließlich erkennt sie, dass das persönliche Glück innerhalb des Moralkodex nicht möglich ist. *Annas* Konflikt ist moralisch und sie sucht nach der Legalität, während *Effis* Konflikt gesellschaftlich ist und sie sucht nach der Legitimität.¹⁴⁶ *Effi* gibt sich den Regeln der Gesellschaft hin und hofft dadurch das Glück zu finden. Als sie ihre Tochter als ein perfektes Produkt der gesellschaftlichen Erziehung erkennt, erkennt sie die Unmöglichkeit der Vereinbarkeit von Welt und Ich. Ihre Tochter hat ihre Natürlichkeit wegen der Erziehung verloren. Selbst der Glaube an die Ordnung der Gesellschaft hat sie illusionisiert und disillusionisiert. *Der Zusammenbruch ihrer Illusion vom Glück, der dadurch bewirkt wird, sowie der Schmerz, den sie darüber empfindet, charakterisieren Effi erst im eigentlichen Sinne als unverstandene Frau.*¹⁴⁷

Der Ursache der weiblichen Unverstandenheit ist die Unmöglichkeit der Selbsterfüllung. Die drei Figuren stimmen mit der „Femme incompromise“ überein. „Femme Incompromise“, anders als „Femme diable“ und „Femme ange“, gibt den Lesern einen tiefen Einblick in die Figuren. Ihre ambivalente Persönlichkeit macht es schwierig, sie als eine gute oder böse Frau zu verurteilen. Diese Gegensätze sind zusammen gekommen, um jede Figur als eine Mischung von beiden zu zeigen. Sie sind weder die ehrliche Mutter, noch das dämonische Weib.

¹⁴⁵ Vgl. Ebd., S. 169

¹⁴⁶ Vgl. Stern, a.a.O., S. 363

¹⁴⁷ Klingler, a.a.O., S. 184

Als das 19. Jahrhundert zu Ende ging und das 20. Jahrhundert begann, entstanden viele neue Konflikte und Krisen. Auch die Vorstellung der Frau veränderte sich radikal.

*But as the nineteenth-century bourgeois culture has given way to twentieth-century mass society, women have reentered the public sphere in greater numbers than ever before. In the century since the death of Flaubert, the two function male/female order, which had ousted the tripartite system of baroque, has given rise to what in effect is a single function culture united under the sign of consumption.*¹⁴⁸

Das Verständnis des Wesens des Mannes und der Frau wird komplexer um die Jahrhundertwende, weil die Gesellschaft sich drastisch verändert. Die Männer werden sich mehr ihres Körpers bewusst und die Frauen ihrer Ambitionen. Diese Welt ist ein neuer Barock. Aber die Wissenschaft und die bourgeoise Gesellschaft haben die geschlechtlichen Unterschiede bewahrt. Die Literatur reagiert auf dieses Problem durch die Schöpfung von radikalen Frauentypen. Die Betonung liegt auf der zunehmend mächtigen und die Gesellschaft vernichtenden Frau.

¹⁴⁸ Birken, a.a.O., S. 618

3.3 Frauentypen um die Jahrhundertwende

Die Jahrhundertwende (1890-1910), das sogenannte „Fin de Siècle“, zeichnet sich durch Wandlungen in Gesellschaft, Politik und Religion aus. Mit den Veränderungen auf sozialem, wissenschaftlichem und technischem Gebiet entstand ein neues Weltbild. Es war eine Zeit des Umbruchs. Dieser *Tod des alten Zeitalters* und die *Geburt des neuen Zeitalters* kennzeichnet vor allem die Wiener Moderne. Man fühlte sich zwischen Vergangenheit und Zukunft zerrissen. Die alten Ideale gingen zugrunde und viele hatten das Gefühl, das Zentrum des Lebens (Familie, Religion) zu verlieren. Die zunehmende Technologisierung führte zu mehr Verwirrung. Traditionelle Konzepte von Körper, Geschlecht, Familie, Sexualität und Individualität verändern sich. Dies fand seinen Niederschlag in der kulturellen Repräsentation des Lebens in Kunst und Literatur. In der Literatur wurden die sozialen Normen und Rollenbilder zunehmend in Frage gestellt. Alternative Konzepte von Körperlichkeit, Weiblichkeit und Männlichkeit wurden eingeführt.¹⁴⁹ Frauen wurden als Körperwesen angesehen und inszeniert. Der Grund dafür war vor allem die Wissenschaft, die die Frau als einen ‚pathologischen Fall‘ behandelte und den Mann als eine gesunde Norm hinstellte. Der Mann symbolisierte das Genie, während die Frau für den Eros stand. Diese Geschlechterdifferenz wurde in erster Linie in den wissenschaftlichen Werken von Otto Weininger, Paul J. Möbius, Krafft-Ebing und Sigmund Freud stark betont, die die Frau durch ihre Sexualität definiert. Alle diese Betrachtungen des weiblichen Geschlechts haben auch die Literatur beeinflusst. Die Frau, ihr Körper und ihre Sexualität werden dominante Themen in den Künsten und der Literatur der Jahrhundertwende. Aber es gibt Unterschiede zwischen der Art und Weise, wie Wissenschaft und Literatur mit dem Thema „weibliche Sexualität“ umgehen.

*Krafft-Ebing, Möbius, Weininger und Freud verbinden ihre Entwürfe von Weiblichkeit mit einem Anspruch auf Wahrhaftigkeit, den der literarische Text als subjektives, ästhetisches und fiktives Gebilde grundsätzlich nicht impliziert.*¹⁵⁰ In wissenschaftlichen Texten zeigt sich die Intention des Autors direkt, während die Figuren in der Literatur multidimensional sind und aus verschiedenen Perspektiven dargestellt werden. Stephanie Catani versucht, die Differenz

¹⁴⁹ Vgl. Kimmich (et al), a.a.O., S. 60

¹⁵⁰ Catani, a.a.O., S. 85

zwischen der Wissenschaft und der Literatur bei der Behandlung des gleichen Themas herauszuarbeiten, die oft von der Forschungsliteratur aufgehoben wurde und sie hat sich mit „kulturell etablierten Frauentypen“ und deren Inszenierung in der Literatur beschäftigt. Dazu hat sie die Frauentypen in drei Kategorien eingeteilt: 1. Das dämonische Weib und seine Subkategorien: „Femme fatale“ und „Dirne“ 2. Die Kind-Frau und ihre Subkategorien: „Femme fragile“ und „Süßes Mädel“ 3. Legitime Weiblichkeit und ihre Subkategorien: „Ehefrau“ und „Mutter“. Sie hat anhand der Beispiele von Frauenfiguren von Arthur Schnitzler, Frank Wedekind, Heinrich Mann und anderen deutschsprachigen Autoren um die Jahrhundertwende nachgewiesen, wie oft diese Figurentypen in deren Werken dargestellt werden. Am häufigsten werden die Frauenfiguren von Schnitzler als „süßes Mädel“ charakterisiert, weil er selbst diesen Begriff in seiner Autobiographie geprägt hat.

Die Frauentypen „Femme ange“ und „Femme diable“ sind die zwei gegensätzlichen Typen, deren Variante in jeder Zeit zu sehen ist. Sie sind von den moralphilosophischen Zeittendenzen abhängig. Bis zum 18. Jahrhundert haben sie in einer dualistischen Beziehung existiert, während im 19. Jahrhundert die beiden durch eine Synthese einen Mischtypus gebildet haben. Merkwürdigerweise wird diese Synthese um die Jahrhundertwende auf die Seite der femme ange verschoben. Die animalische, verführerische Seite der Weiblichkeit wird betont.

Diese Hervorhebung der weiblichen Verführbarkeit erfolgte aufgrund der Verwandlung im Verständnis des Menschen um die Jahrhundertwende. *Der Mensch, im 18. Jahrhundert ausschließlich in seiner Einheit von Leib und Seele erfassbar, entwickelt sich im Verlauf des 19. zum Stellvertreter seiner Sexualität, deren Aufschlüsselung gleichzeitig die Annäherung an den „ganzen Menschen“ bedeutet.*¹⁵¹

Die Betonung liegt mehr auf der tierischen als auf der geistigen Natur des Menschen, besonders bei der Erfassung der weiblichen Natur und Sexualität. Weiblichkeit wird nur in Hinsicht auf das Geschlecht und die Sexualität verstanden, statt der Einheit ‚Leib-Seele‘. Das Wesen der Frau wird nur durch ihre Körperlichkeit und Sexualität definiert. Die ungeheure Zahl der wissenschaftlichen Arbeiten über die Sexualität der Frau ist ein Zeugnis dafür.

¹⁵¹ Ebd., S. 9

Die Literatur im Unterschied zur Wissenschaft macht keine Aussage über die Realität der Frau oder das Wesen der Frau. Sie beschäftigt sich mit der Inszenierung des Weiblichen, die nicht auf die reale, sondern auf die imaginierte Weiblichkeit verweist. Deshalb benutzt Catani das Adjektiv „fiktiv“, um das weibliche Geschlecht zu bezeichnen. Die wissenschaftlichen Entwürfe, die gesellschaftlichen Rollenzuweisungen und die kulturellen Stilisierungsversuche deuten auf eine Inszenierung des Weiblichen, die fernab von der tatsächlichen Realität der Frau ist.¹⁵² Die Inszenierung ist eine Konstruktion. Je mehr man diese Konstruktion der Weiblichkeit zu interpretieren versucht, desto mehr Konstruktionen werden entwickelt. *Die Frage nach dem „Rätsel Frau“ wird durch die zahlreichen Interpretationsversuche nicht beantwortet, sondern erneut gestellt.*¹⁵³

Die „Rätsel Frau“ wird um die Jahrhundertwende zunehmend rätselhaft. Die *Entdeckung der Sexualität* der Frau durch die verschiedenen Wissenschaftler hat das Wesen der Weiblichkeit komplexer gemacht. *Frau als Fremde* unterlag immer den Definitionen und Interpretationen von Männern. Sie war immer das Objekt des Interesses von Künstlern, Autoren und merkwürdigerweise auch von Wissenschaftlern um die Jahrhundertwende. Deshalb gibt es eine Wandlung bei den Frauentypen um die Jahrhundertwende. Die Frau wird nicht mehr als die Mutter oder die Heilige, sondern auch als eine neue arbeitende Frau idealisiert. Die auf den Weg zur Emanzipation schreitenden Frauen haben die Männer erschreckt. Die Literatur und die Malerei reagieren auf das neue Frauenbild. Es gibt manche Frauentypen, die in beiden Formen der Künste ihren Ausdruck finden, die sich von den Frauentypen des 19. Jahrhunderts unterscheiden. *Am Beginn des 19. Jahrhunderts: in den romantischen Dichtungen: ist es die Frau, die durch ihren Opfertod den Helden rettet oder zumindest zu retten versucht: ist er verloren, geht sie freiwillig mit ihm in den Tod.*¹⁵⁴

Aber dieses Bild verändert sich in der realistischen Literatur. Die Frau wird selbst zu handlungsbestimmenden Protagonistinnen, wie die schon erwähnten Frauenfiguren wie *Anna Karenina*, *Madame Bovary*, *Effi Briest* und *Nora*. Sie stehen im Zentrum der literarischen Texte und suchen nach ihrer Identität und Selbstbestimmung. Sie bilden den Gegensatz zum positiv

¹⁵²Vgl. Ebd., S. 69

¹⁵³Ebd., S. 69

¹⁵⁴Wiltschnigg, a.a.O., S. 57

besetzten aktiven männlichen Helden.¹⁵⁵ Wenn die Frauen gegen die Regeln opponieren, die von der Gesellschaft aufgestellt werden, werden sie hart bestraft. Sie werden zur Außenseiterin oder zum Tod geführt. Die Vereins- und Ehegesetze der Gesellschaft sind gegen die Frau errichtet. Sie machen sie zur Fremden und zur Außenseiterin. Diese Gesetze grenzen sie aus der Politik und Kultur aus. Sie verfügen über keine individuellen Rechte oder finanzielle Unabhängigkeit nach Eheschluss. Der Selbstmord der drei Frauenfiguren bestätigt, dass die Existenz der Frau in einer solchen restriktiven Gesellschaft nicht möglich ist. Diese Figuren sind *Ehefrau auf Abwegen*.¹⁵⁶ Statt der treuen Ehefrau und liebenden Mutter sind sie Ehebrecherinnen. *Sie alle thematisieren das Ausbrechen einer Frau aus der Institution „Ehe“ und die weibliche Sehnsucht nach einem sexuell reizvolleren Erlebnis.*¹⁵⁷ Ihre Lustgefühle sind nicht mehr mit der gesellschaftlichen Konvention vereinbar. Die Darstellung der animalisch-sinnlichen Frau im 19. Jahrhundert führt um 1900 zu einer extremen Art der Inszenierung von Weiblichkeit. Der Grund liegt in der Dämonisierung der weiblichen Libido in der Wissenschaft, wovon das Bild der gefährlich-schönen Frau in der Literatur hervorgeht.

Diese „Verführungsthematik“, die seit dem 19. Jahrhundert das Lieblingsthema in der Literatur ist, nimmt eine furchtbare Form um die Jahrhundertwende an. Die Frauentypen, die in der Literatur bekannt sind, sind Prostituierte, Dienstmädchen, untreue und verdorbene Frauen. Es findet einerseits die aggressive Inszenierung von Weiblichkeit als „Femme fatale“ und andererseits die Inszenierung der blassen und kränkelnden Weiblichkeit als „Femme fragile“ statt. Das Liebesmotiv wird mit *satanischen, sadistischen, masochistischen und todessehnsüchtigen Elementen*¹⁵⁸ kombiniert.

Die Kunst beschäftigt sich mit denselben Entwürfen der Weiblichkeit, die in der Literatur stattfand. *Zumal die Bearbeitung biblischer und antiker Mythen eint die europäische Malerei und Literatur und führt zu einem neuen Aufleben von Figuren wie Salome, Judith, Lilith, Klytämnestra oder Delia.*¹⁵⁹ Die Verführungsthematik bleibt ein beliebtes Thema auch in den

¹⁵⁵ Vgl. Ebd., S. 57

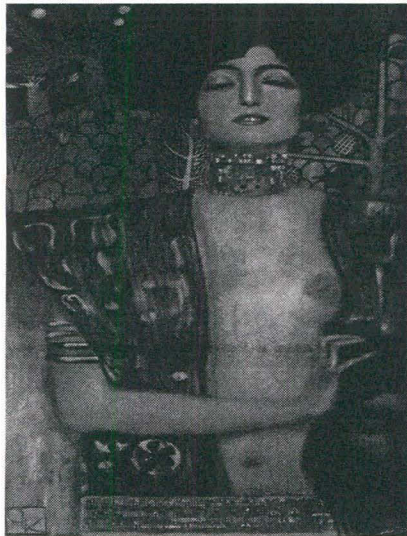
¹⁵⁶ Ebd., S. 58

¹⁵⁷ Catani, a.a.O., S. 89

¹⁵⁸ Ebd., S. 90

¹⁵⁹ Ebd., S. 80

Künsten. Gustav Klimt, ein österreichischer Maler, hat die weibliche Sexualität als Thema in seinen Malereien dargestellt. Sein Kunstwerk „Judith“ steht für weibliche Erotik:



Einen interessanten Standpunkt vertritt Ute Luckhardt in ihrem Aufsatz „Die Frau als Fremde. Frauenbilder um die Jahrhundertwende“. Sie kritisiert die Kunstproduktion über die Weiblichkeit. Sie sieht die zahlreichen Inszenierungen der Weiblichkeit nicht als Idealisierung der Frau an. Das Problem bei dieser Inszenierung der Frau ist, dass die ungeheure Zahl ihrer Bilder in der Kunst die Gefahr besitzt, dass sie der Realität nicht entsprechen. Die Bilder werden wichtiger als die wirkliche Frau. Sie erregen die Phantasie. Die Ferne wird nahe gebracht und die Fremde wird vertraut gemacht.¹⁶⁰ Die Frauenbilder um die Jahrhundertwende sind ein Beispiel dafür. Die Frau als Muse oder Ideal in der Kunst bedeutet nicht die Akzeptanz ihres wirklichen Wesens. *Idealisierung ist eine Strategie der Ausgrenzung, eine andere diskriminiert, indem sie das bedrohliche, unheimliche, erschreckende Andere bzw. Fremde in der subjektiven Bildproduktion bannt und als Objekt beherrschbar macht.*¹⁶¹ Interessanterweise sind diese Formen der Beherrschung nicht singular, sondern kollektiv.¹⁶² Das mächtige Kollektiv grenzt die gefährdende Andere aus. Sie wird zum Fremden und zu Stereotypen verdinglicht. Die

¹⁶⁰ Vgl. Luckhardt, Ute: „Die Frau als Fremde. Frauenbilder um die Jahrhundertwende“. In: Volkov, Shulamit/Stern, Frank (Hrsg.): *Tel Aviver Jahrbuch für deutsche Geschichte*. Band XXI, Neuere Frauengeschichte. Bleicher Verlag, Gerlingen 1992. S. 99

¹⁶¹ Ebd., S. 99

¹⁶² Vgl. Ebd., S. 100

zahlreichen Frauentypen der Jahrhundertwende sind das Ergebnis der Idealisierung und der Ausgrenzung. Die Idealisierung des Weiblichen ist nur eine Form der Diskriminierung von Frauen. Die Idealisierung der Frau ermöglicht ihre Integration in die Gesellschaft, aber sie wird ihrer Individualität und Differenzen beraubt. [...] *das Weibliche für fremde Zwecke in Dienst genommen und als wirkliche negiert wird.*¹⁶³ Der Grund der Ausgrenzung und Idealisierung liegt in der Angst des Mannes vor der schöpferischen Kraft der Frau ‚Fruchtbarkeit‘, die ihn bedroht. Der Mann will seine Macht durch den kulturellen Weg der ‚Kunstproduktionen‘ aufweisen.¹⁶⁴ Diese biologischen Unterschiede werden zu kulturellen Formen gewandelt. Die Frau wird auf das Naturwesen reduziert. Die Naturbeherrscherin wird dämonisiert und mythologisiert.

Ute Luckhardt sieht die Kunstproduktion kritisch, weil sie die Weiblichkeit fremder gemacht hat. Auch Stephanie Catani sieht den Unterschied zwischen der Malerei und der Literatur in der Behandlung des Weiblichen. *Die Wahrnehmung von Weiblichkeit im literarischen Text bleibt entschieden deutlicher durch die Figur des Rezipienten determiniert als in der bildenden Kunst, welche die Physiologie der dargestellten Frauen zumal in der noch nicht expressionistischen Malerei der Jahrhundertwende plastischer in Szene setzt.*¹⁶⁵ Die Kunst zeigt deutlich die körperlichen Eigenschaften und steht unmittelbar für die Erotik der Frau. Die Motive des Malers sind unmittelbar vermittelt, während in der Literatur das Verständnis der Weiblichkeit vom Rezipienten abhängt. Die weiblichen Archetypen der Kultur ist in der Literatur nicht eine Widerspiegelung davon, sondern ihre Fortsetzung und Transformation. Die fiktiven Figuren funktionieren unabhängig von der Stimme des Autors. Die Literatur ermöglicht einen vielschichtigeren Blick auf die Frau. Sie wird in der Literatur durch eine multidimensionale Perspektive beobachtet, welche die Fremdheit der Frau löst, nicht vermehrt wie im Fall der Kunst. Wir erkennen in der Literatur, dass wir nur zur Erscheinung des Weiblichen, statt ihres wahren Wesens gelangen können. Diese Stimme fehlt in der Kunst.

Jetzt kommt der wichtigste Punkt dieser Arbeit: *die Frauentypen der Jahrhundertwende*. In diesem Kontext ist die wissenschaftliche Arbeit von Stephanie Catani über die Frauentypen um

¹⁶³ Ebd., S. 104

¹⁶⁴ Vgl. Ebd., S. 101

¹⁶⁵ Catani, a.a.O., S. 87

Jahrhundertwende sehr wichtig, wie sie den umfangreichen Bereich der Frauentypen behandelt hat, was die Einsichtnahme dieses Teils dieser Arbeit bildet.

Obwohl die Literaturkritiker und -Forscher die Frauentypen in verschiedene Kategorien unterteilt haben, gibt es ein gemeinsames Merkmal aller Typen, die sie zusammenbindet. Das Merkmal ist die Tendenz der Verführung, die in jedem Frauentypus in der Literatur und Kunst vorhanden ist. „Femme diable“ übernimmt die „Femme ange“. Grob kann man die Frauentypen der Jahrhundertwende in zwei Kategorien unterteilen, wie „Femme fatale“ und „Femme fragile“. Die Schilderung der „Femme fatale“ findet ihren Ausdruck in der Kunst und Literatur mehr als die „Femme fragile“, weil sie dem Schlagwort der Epoche von der ‚Sexualität‘ der Frau entspricht.

*Die im Bild der Femme Fatale veräußerte aggressive weibliche Libido liefert somit eine unmittelbare ästhetische Reaktion auf wissenschaftliche Entwürfe, die in der Mehrzahl von der Nicht-Existenz des weiblichen Begehrens ausgehen und die weibliche Sexualität damit negieren.*¹⁶⁶ Das Bild der „Femme fatale“ kann als eine Reaktion auf wissenschaftliche Entwürfe der Frau ohne sexuelles Begehren verstanden werden. Die aggressive Sexualität der dämonischen Frau ist die Aufhebung weiblicher Passivität und Unterwerfung. Das dämonische Weib spielt die Rolle der Herrscherin und Domina. Um 1900 erlebte die Darstellung der „Femme fatale“ in der Literatur, in der europäischen Kunstgeschichte eine Hochkonjunktur.¹⁶⁷ Die mythologischen Frauenfiguren wie Salome, Herodias, Judith, Helena werden in zahlreichen Versionen adaptiert. Die Künstler Gustav Adolf Mossa, Max Liebermann, Gustav Moreau, Edvard Munch und Gustav Klimt haben vielfältige Facetten der „Femme fatale“ in den Künsten dargestellt. Das Konzept der „Femme fatale“ wird für die Werbung benutzt und auch auf die Sachen gemalt. Das Geschlechterverhältnis zwischen einer „Femme fatale“ und ihrem Partner wird von der weiblichen Dominanz geprägt. In diesem Fall wird der Mann zum Opfer. *Die Lust am dämonischen Weib steigert sich im Fin de Siecle zu einer literarischen Mode, Liebe und Sexualität mit satanistischen und gewalttätigen Elementen zu verknüpfen und dadurch gleichsam die wissenschaftlich breit erforschte sexuelle Pathologie auch literarisch zu etablieren.*¹⁶⁸ In den Künsten wird die extreme Form der weiblichen Sexualität inszeniert, wie z.B. die nach der Blut

¹⁶⁶ Ebd., S. 89

¹⁶⁷ Vgl. Ebd., S. 89

¹⁶⁸ Ebd., S. 92

verlangenden Frau. „Femme fatale“ ist keine emanzipierte Frau, weil sie aus den Wünschen der Männer harstammt. Die Dämonisierung der weiblichen Lust kann nicht ihre Emanzipation bedeuten. „Femme fatale“ vertritt sowohl die Ängste und als auch die Wünsche der Männer und übt eine Kritik an der Doppelmoral der Gesellschaft.

Prostituierte, Dirne und Hure sind die Varianten der „Femme fatale“. Die Dirne avanciert zu einer Inkarnationsfigur der schamlosen und verwerflichen weiblichen Triebinstinkte.¹⁶⁹ Als dämonisierte Figur ist sie die Komplementärfigur zur unschuldigen Jungfrau. Wenn in der Literatur nicht Prostituierte die Figuren sind, wird die Dirnenhafte in zahlreichen Frauenfiguren angedeutet. Die Grenze zwischen der Prostituierten und der sexuell aktiven Frau wird aufgelöst. *Als fiktives Kunstgeschöpfe werden sie zu Gestalten im Kontext animalischer Sexualität und drohender Gefahr stilisiert.*¹⁷⁰ Das emanzipatorische Moment dieser Figur ist trügerisch wie das der „Femme fatale“. Das Tabu der weiblichen Sexualität in der Figur der Prostituierte wird aufgehoben, aber auf Kosten ihrer moralischen Integrität. Hier also liegt der Unterschied zwischen der Darstellung der Prostituierten im 19. Jahrhundert und der um die Jahrhundertwende. Im 19. Jahrhundert wird der romantische Ausweg aus der Prostituiertenexistenz durch den Selbstmord geschildert, der als ein Akt der Reinigung gesehen wird, oder durch Errettung durch einen Mann. Aber das ist in der Literatur um die Jahrhundertwende nicht der Fall. *Hinzufügen wäre allerdings, dass spätestens mit Ende des 19. Jahrhunderts auch der literarische Diskurs der Prostitution entromantisiert wird, indem er den auf seine Sexualität verdinglichten weiblichen Körper inszeniert. Die Prostitutionsfigur bietet geradezu die ideale Projektionsfläche für kulturelle Dämonisierungsversuche des Weiblichen, die literarisch in die Inszenierung der sexuell „hungrigen“ Frau münden, die nicht das Opfer, sondern die Täterin darstellt.*¹⁷¹ Diese Männer und Gesellschaft vernichtenden Frauen sind die meist geschilderten Frauen um die Jahrhundertwende.

Die Abweichung von der traditionellen Rolle der Mutter und Ehefrau macht sie zur Zerstörerin der Familie und im weiteren Sinne zur Zerstörerin der Gesellschaft. In diesem Sinne ist sie auch Femme fatale. Die Mutter und die Ehefrau sind Frauenfiguren, die in der Literatur und der Kunst

¹⁶⁹ Vgl. Ebd., S. 98

¹⁷⁰ Ebd., S. 99

¹⁷¹ Ebd., S. 100

immer dargestellt waren. Aber ihre Konnotation hat sich im Laufe der Zeit radikal verändert. Die Mutter und die Ehefrau, die bis jetzt in den Kunstwerken das Gute und das Reine verkörpert haben, werden schließlich als sinnlich-animalisch geschildert. Für die Gesellschaft ist eine gute Frau jene, die nach den Konventionen die Rolle der Mutter und Ehefrau spielt. Sie ist mehr Mutter als Ehefrau. Aber die gesellschaftliche Idealisierung der Mutter und Ehefrau ist mit der weiblichen Emanzipation nicht vereinbar. Eine anständige Frau sorgt sich um die Familie. Die Wünsche ihres Mannes werden ihre Wünsche und ihre Vorstellung der Welt ist jene ihres Mannes. Wenn eine Frau von dieser von der Gesellschaft zugeschriebenen Rolle abweicht, wird sie hart bestraft. *Begeht die Frau bewusst einen Verstoß gegen diese Regeln, wird sie aus der Gesellschaft ausgestoßen und muss mit Verachtung und Verlust ihrer Kinder rechnen.*¹⁷² Als die Liebesaffäre von Effi Briest entdeckt wird, wird sie nicht nur von ihrem Mann, sondern auch von ihrer eigenen Familie verleugnet. Sie darf auch ihre Tochter nicht mehr sehen.

Für die Gesellschaft und die Wissenschaft erhält die weibliche Identität ihren Sinn nur in der Mutterrolle. Die Mutter und die Ehefrau vertreten das bürgerliche Wunschbild. Sie sind die einzige legitime Form weiblicher Selbstverwirklichung. Sie sind asexuelle, passive Frauen, deren Fokus nur Ehemann und Kinder sind. Sie sind das Symbol des gesellschaftlichen Wachstums und Sicherheit. Auch der legitimen Ehefrau ist ihre Sexualität nicht zuerkannt. Die Sexualität der Mutter, „der Heiligen“ wird tabuisiert. Der Zweck und Sinn der sexuellen Identität der Frau soll nur im Wunsch nach Kindern liegen, nicht im Geschlechtsverkehr mit dem Ehemann. *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.*¹⁷³ Die Frau sieht ihren Mann zuerst als Vater ihrer Kinder und dann als Ehemann an. Aber seit dem 19. Jahrhundert erfolgt wegen der zunehmenden Erwerbstätigkeit der Frau die Ablehnung der traditionellen Rolle in der Gesellschaft und in den kulturellen Repräsentationen. Laut Wissenschaft und Gesellschaft wird diese Änderung nicht als Emanzipation angesehen. Für sie ist die Familie die einzige legitime Form weiblicher Existenz. Die Frau, die diese legitime Form ablehnt, ist nicht mehr die liebende, heilige Mutter und Ehefrau.

¹⁷² Ebd., S. 58

¹⁷³ Ebd., S. 113

Die zeitgenössische Aufspaltung der Frau in die Extrempole „Hure“ und „Heilige“ wird insofern von literarischen Texten hinterfragt, als sie mit Vorliebe Ehefrauen als Geliebte oder Mutter als Lustobjekte inszenieren.¹⁷⁴ Solche Ehefrauen werden oft im 19. Jahrhundert literarisch inszeniert, wie z.B. *Anna Karenina*, *Madame Bovary*, *Effi Briest*. Das gemeinsame Merkmal dieser verheirateten Frauen, ihre Untreue, deutet bereits an, dass die Ehefrau in der Literatur erst dort interessant wird, wo sie sich von ihrer eigentlichen Rolle löst.¹⁷⁵ Die Problematisierung der Ehe und die an ihrer Rolle scheiternden Frau sind um 1900 ein auffälliges in Motiv der Literatur. Das Scheitern der Mutter bedeutet das Scheitern der ganzen Familie. Die ‚neue‘ Mutter und Ehefrau ersetzen die reinen, selbstlosen Eigenschaften der idealisierten Mutterfigur durch Attribute einer *Femme fatale* wie Eitelkeit und emotionale Kälte.¹⁷⁶

Der zweite Typus „Femme fragile“ ist eine zerbrechliche Frauengestalt, kränkliche Schönheit und wirkt zartgliedrig.¹⁷⁷ Die gespenstische Morbidität ihrer Erscheinung entspricht der dekadenten Eleganz.¹⁷⁸ „Femme fragile“ entspricht den Zügen der Zeit. *Passiv, zurückhaltend und kränklich, verkörpert die Femme fragile die zur ‚Heiligen‘ stilisierte Frau, die der durch die Femme fatale bedrohten Männlichkeit neue Selbstbestätigung zu gewährleisten scheint.*¹⁷⁹ Der Tod von „Femme fragile“ wird poetisiert. Krankheit und Blut werden kaum erwähnt. Die tödliche ‚Schwindsucht‘ wird schön geschildert. Der Unterschied von „Femme fragile“ der Jahrhundertwende zu ihren Vorgängerinnen ist, dass sie noch kleiner, zierlicher und geistloser sind.¹⁸⁰ Sie als eine asexuelle Frau wird als die Verweigerung der Mutterschaft und daher der Fortpflanzung gesehen. Als unfruchtbare Frau verneint sie das Leben. Das erweist sich als einen Moment menschlichen Verfalls. Das entspricht der Dekadenz der Zeit.

Die Kind-Frau oder „Femme enfante“ und das „süße Mädel“ sind ihre Varianten. Wenn Stephanie Catani die Kind-Frau oder die „Femme enfante“ beschreibt, fügt sie die verführerischen Elemente hinzu. *Ebenso wie die Natur hat auch die Kind-Frau ihre Unschuld*

¹⁷⁴ Ebd., S. 115

¹⁷⁵ Ebd., S. 115

¹⁷⁶ Vgl. Ebd., S. 116

¹⁷⁷ Vgl. Ebd., S. 103

¹⁷⁸ Ebd., S. 105

¹⁷⁹ Ebd., S. 104

¹⁸⁰ Vgl. Ebd., S. 110

*verloren und tritt nun koketter, wissender und umso verführerischer auf.*¹⁸¹ Die Kind-Frau ist kaum über 18 Jahre alt. Sie ist ein bestimmter Typus der „Femme fragile“. Sie verkörpert kindliche Unschuld, Reinheit und Asexualität. Aber um die Jahrhundertwende verliert auch sie diese Unschuld. Die Kind-Frau bietet die Erholung von der hysterischen Sexualität einer Ehefrau oder einer „Femme fatale“.

Die andere Variante der „Femme fragile“ ist das „süße Mädel“. *Das „süße Mädel“ hat viele Namen und keinen: es ist ein bestimmter Frauentyp, der durch die Anonymität der Beziehung „Mädel“ die ideale Vorgabe für die Austauschbarkeit der weiblichen Person darstellt.*¹⁸² Sie ist das Gegenstück zur „Femme fatale“, die durch ihre Sexualität bedroht. Das „süße Mädel“ macht den Mann zufrieden ohne jene Verantwortung.

*Das süße Mädel fiel sozusagen aus der dichotomisierten Vorstellung von Weiblichkeit heraus.*¹⁸³ Obwohl sie nach der Erotik verlangt, ist sie keine Prostituierte. Rolf Peter Janz beschreibt in dem dritten Teil „Zum Sozialcharakter des ‚süßen Mädels‘“ in seinem Buch „Arthur Schnitzler: Zur Diagnose des Wiener Bürgertums in Fin de siècle“ die Charaktermerkmale des „süßen Mädels“, dessen Urbild in der Autographie von Schnitzler zuerst vorkommt. Sie wird als Wunschbild der jungen Herren dargestellt. Sie leben bei der Familie oder allein in der Vorstadt. Sie sind Statistinnen oder Schauspielerinnen. Man trifft sie entweder beim Tanz in der Vorstadt oder auf der Straße. Das süße Mädel ist für die Männer ein Fluchtpunkt. *Für die jungen Herren der Stadt, dem die Maitresse 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 standesgemäße junge Dame (noch) nicht heiraten kann oder will, empfiehlt sich das süße Mädel als Geliebte.*¹⁸⁴ Das Prädikat ‚süß‘ bezeichnet Zärtlichkeit und sexuelle Befriedigung. Die „süßen Mädel“ beginnen eine Beziehung mit jungen Herren, denn *die bescheidene und zeitlich begrenzte Teilnahme an der Lebensweise der Oberschicht scheint ihnen die Risiken wert zu sein, die sie mit der Liaison zu einem jungen Herren eingehen.*¹⁸⁵

¹⁸¹ Ebd., S. 102

¹⁸² Wiltschnigg, a.a.O., S. 272

¹⁸³ Möhrmann, a.a.O., S. 103

¹⁸⁴ Janz, a.a.O., S. 44

¹⁸⁵ Ebd., S. 45

Stephanie Catani beschreibt diesen Typus in einer ähnlichen Weise. *Als zeitgenössische Wunschvorstellung des Mannes bietet das „süße Mädel“ eine erholsame Alternative zur Furcht einflößenden Dominanz einer Femme fatale und verspricht in ihrer unbeschwertem Erotik gleichzeitig deutlich mehr Lebensfreude als die schwindsüchtige Gestalt einer Femme fragile.*¹⁸⁶

Während die Frau zum Rätsel oder zur Bedrohung stilisiert wird, gewährt das „süße Mädel“ Entspannung. Sie ist kein so kompliziertes Wesen der Frau. Sie ist der Gegenentwurf zur hysterischen, dämonischen Frau. Als „Naturwesen“ verkörpert sie die verlorene Sentimentalität. Sie vertritt die ursprüngliche Naivität. Einige Varianten des „süßen Mädels“ sind die Dienstmädchen und die Stubenmädchen. Sie bilden die Kontrastfigur zur verheirateten Frau. Sie sind durch ihre sexuelle Identität definiert anstelle der Reinheit der Ehefrau.

In einer Zeit, als die klassische Literatur von Goethe wegen der Verherrlichung der männlichen Figuren abgelehnt wird, werden die Werke von Arthur Schnitzler, Hugo von Hoffmannsthal, Frank Wedekind und Heinrich Mann wegen ihres Fokus auf die weiblichen Figuren hoch geschätzt. Arthur Schnitzler hat sich viel mit Frauenfiguren beschäftigt. Die Vielzahl der Frauenfiguren in seinem Werk, ihre verschiedenen Typen sind ein Beleg dafür. Manche seiner Werke führen im Titel die Namen der Frauenfiguren, wie „Frau Berta Garlan“, „Fräulein Else“, „Frau Beate und ihr Sohn“, „Therese: Chronik eines Frauenlebens“. Die Figuren zeigen deutlich die Züge von „Femme fatale“ und „Femme fragile“. Die Frauen sind nicht heilige, sondern verführerische Mütter. Die offene Darstellung der weiblichen Sexualität hat die damaligen Leser erschreckt. Wegen seines Nutzens der literarischen Technik des inneren Monologs, der erlebten Rede und des Traumes ist die Erkenntnis des Lesers nicht nur auf den bewussten Entscheidungen, Aktivitäten und Gedanken der Frauenfiguren begrenzt, sondern bis zu ihrem Unbewussten erweitert. Wenn wir noch nicht zum wahren Wesen der Frauen gelangen können, werden wir zumindest der komplexen Konstruktion der Typen bewusst. Wir sehen die seit der Antike tradierten Typen in neuem Licht.

¹⁸⁶ Catani, a.a.O., S. 110

4. Frau als Typus? Überwindung der realistisch-naturalistischen Weltbilder:

Die Typologie, die seit der Antike in der Literatur vorhanden ist, wird problematisiert in den Werken von Arthur Schnitzler. Die Klassifizierung der Frauenfiguren in bestimmten Typen um Jahrhundertwende löst nicht das Problem des Wesens der Frauenfiguren als rätselhaft im Fall Schnitzlers. Der Diskurs der Frauentypologie, die von Männern beherrscht wird, wird in Schnitzlers Werken in Frage gestellt. Die Darstellung der verführerischen Frauen, die diese Epoche beherrschen, zeigt einen wichtigen Aspekt bei Schnitzler, der jenseits jener Typologie ist. Das Wesen der Frau ist nicht in einem Typus zu begreifen, der die Frau als ein Objekt betrachtet, sondern die Frau wird das Subjekt und spricht über sich selbst. Die Typologie vereinfacht das Verständnis der Frauen, während Schnitzler die Gestalt der Frauen als komplex dargestellt hat.

Die Typologie, deren Funktion die Wirklichkeit zu ordnen ist, verliert an Bedeutung um die Jahrhundertwende, weil die Wirklichkeit selbst fragwürdig wird. Diese Epoche, die als *Fin de Siècle* genannt ist, hat *viele Gesichter*¹⁸⁷. Die Politik und Gesellschaft haben sich im Laufe der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts viel verändert. Es fiel einem schwer, sich mit der neuen Welt zurechtzukommen. Marie Herzfeld hat die Wirkung der Jahrhundertwende auf den Menschen so vorgestellt- *Und in diesem müden Gehirn, das sich selbst nicht mehr regieren kann, wachsen Abnormitäten empor, die Persönlichkeit verdoppelt, vervielfacht sich.*¹⁸⁸

Die Veränderungen auf sozialem, wissenschaftlichem und technischem Gebiet haben die Geburt vom neuen Menschen veranlasst. Es ist die Zeit des Umbruchs. Das Innere des Menschen gewann Aufmerksamkeit aufgrund der Entdeckung der Psychologie. Der vernünftige Mensch wird von dem psychologischen Menschen ersetzt. Der psychologische Mensch hat nicht nur Verstand, sondern auch Gefühle. Die Gefühle verändern sich immer. Ernst Mach, der Physiker und Philosoph hat das 'Ich' als eine Einheit geleugnet. Er hat das 'Ich' so formuliert- *Nicht das*

¹⁸⁷ Wunberg, Gotthart: *Fin de Siècle in Wien. Zum bewußtseinsgeschitlichen Horizont von Schnitzlers Zeitgenossenschaft*. In: Arnold, Heinz Ludwig(Hrsg.): *Text+Kritik*. Postfach, München 1998. S. 6

¹⁸⁸ Herzfeld, Marie: *Fin de Siècle*. In: Wunberg, Gotthart(Hrsg.): *Die Wiener Moderne*. Reclam, Suttgart 1982. S. 261

*Ich ist das Primäre, sondern die Elemente (Empfindungen).*¹⁸⁹ Das 'Ich' wird in Empfindungen zerlegt. 'Ich' besteht aus Erinnerungen, Eindrücken und Gefühlen. Der Mensch nimmt alles durch seine Sinne wahr. Daher ist die Wirklichkeit subjektiv und verschieden für verschiedene Subjekte. Aber auch den Sinnen konnte man nicht vertrauen, denn die Wahrnehmungen von Sinnen ändern sich immer. Deshalb ist die Wirklichkeit in Bezug zu Personen und Situationen wechselnd. Das bildet den Kern der Bewegung 'Impressionismus', wo der Gegenstand der Anlass der Empfindungen ist. Es ist eine scharfe Wendung von dem Naturalismus und dem Realismus, die die Wirklichkeit im Griff zu haben versucht und Subjekt und Objekt für getrennte Sachen hält.

In seinem Essay „Überwindung des Naturalismus“ hat Hermann Bahr geschrieben: *Die Natur des Künstlers sollte nicht länger ein Werkzeug der Wirklichkeit sein, um ihr Ebenbild zu vollbringen; sondern umgekehrt, die Wirklichkeit wurde jetzt wieder der Stoff des Künstlers, um seine Natur zu verkünden, in deutlichen und wirksamen Symbolen.*¹⁹⁰ Es gibt keine objektive Wirklichkeit. Das Wichtigste ist, wie man die Wirklichkeit wahrnimmt. Bahr hat den Modernen Mensch „der Mensch von Nerven“ genannt. *Wenn die Moderne Mensch sagt, so meint sie Nerven.*¹⁹¹ Man erlebt mit den Nerven und reagiert von den Nerven aus. Der moderne Mensch wird nur durch seine Nerven bekannt.

Deshalb ging eine oberflächliche Beschreibung der Dinge, die nur das Äußere darstellte. Neue Kunstmittel wie der innere Monolog und der Traum wurden in der Literatur benutzt, um die Psyche und die Traumwelt des Menschen zu schildern. Der Traum ist eine Äußerung des Unbewussten. Er enthüllt die Wünsche und die Gedanken des Menschen, die man nie ausdrückt und von denen sogar selber nicht bewusst ist.

Schnitzlers Erzählungen zeigen impressionistische Züge. Er stellt das Verhältnis zwischen 'Ich' und 'Welt' um die Jahrhundertwende dar. In seinen Werken vertritt 'Ich' die Identitätskrise und

¹⁸⁹ Mach, Ernst: *Antimetaphysische Bemerkungen*. Wunberg, Gotthart(Hrsg.): *Die Wiener Moderne*. Reclam, Stuttgart 1982. S. 141

¹⁹⁰ Bahr, Hermann: *Die Überwindung des Naturalismus*. Wunberg, Gotthart(Hrsg.): *Die Wiener Moderne: Literatur, Kunst und Musikzwischen 1890 und 1910*. Reclam, Stuttgart 1982. S. 200

¹⁹¹ Ebd., S.202

die daraus folgende Verwirrung. Er versucht, die Geheimnisse von der Seele der Figuren herauszusuchen. Aber merkwürdigerweise tun es die Figuren selbst durch den inneren Monolog, den Traum und die erlebte Rede. Diese literarischen Techniken beschäftigen sich mit dem Innenleben des Menschen, um die Wahrnehmungen und Empfindungen der Figuren unmittelbar vorzubringen. Um die Jahrhundertwende wird die Grenze zwischen dem Traum und der Wirklichkeit überwunden, denn der Traum ist mehr fähig, die Wirklichkeit darzustellen. „Traum“ wird ein wichtiges Thema in Kunst und Literatur. Schnitzlers „Traumnovelle“ und die Bilder von Klimt sind einige Beispiele davon.

Schnitzler entwickelt das Konzept von ‚Mittelbewusstsein‘, das irgendwo zwischen dem ‚Es; und dem ‚Ich‘ liegt. *Schnitzler stresses the importance of the Mittelbewusstsein as an area of consciousness where the individual stores the institutional mechanisms that dictate behaviour, but which also contains repressed memories.*¹⁹² Das Mittelbewusstsein ist weder völlig bewusst noch unbewusst. Es ist erreichbar durch die Introspektion. Schnitzler benutzt das Mittelbewusstsein statt des Unbewusstseins, um die verdrängten Gedanken dem Leser zugänglich zu machen.

Die Frau, die in der modernen Zeit nicht mehr zu Hause gebannt ist und daher nicht mehr passiv ist, hat das Interesse der Wissenschaftler und Dichter erweckt, die ihr Wesen zu begreifen versuchen. Die Sexualität der Frau wird entdeckt, die von der Wissenschaft dämonisiert wird. Das Bild der Frau als Mutter wird als Vorbild gehalten, und die davon abweichende Form der Frau wird als ein pathologischer Fall gesehen. Die zunehmende Darstellung der Frau als sexuelles Wesen findet Ausdruck sowohl in Wissenschaften, als auch in der Literatur. Das folgt zum Typus der verführerischen Frau, worunter jede Gestalt der Frau, Mutter, Ehefrau, Prostituierte, und Dienstmädchen kategorisiert wird. Aber dieser Typus erfährt eine große Veränderung in den Geschichten von Schnitzler, der das Mittelbewusstsein der Frau seinen Bereich macht. Durch das Mittelbewusstsein beweist Schnitzler, dass es keinen Idealtypus sowohl der Frau, als auch des Mannes gibt, wovon Philipp Lersch gesprochen hat. Lersch's Werk steht für jene „anthropologische Wende“ in der deutschen Psychologie. Er hat die Gegensätze von Mann und

¹⁹² Tweraser, Felix: *Schnitzler's Turn to Prose Fiction: The Depiction of Consciousness in Selected Narratives*. In: Lorenz, Dagmar C.G (Hrsg.): *A Companion to the Works of Arthur Schnitzler*. Camden House, New York 2003. S. 152

Frau überwindet. Laut ihm besitzt jeder Mensch sowohl männliche, als auch weibliche Züge. Es ist die Beimischung der beiden geschlechtlichen Eigenschaften in einem Menschen, die die verschiedenen Typen hervorbringen. Auch die soziokulturellen Bedingungen tragen dazu bei. Schnitzlers Figuren sind solche Mischtypen, die in die Geschlechtertypen nicht untergeteilt werden sollen. Durch die Darstellung der verborgenen Wünsche und Träume weist Schnitzler darauf hin, dass die Frauen nichts anders als Männer sind.

Nach Weinhold fehlt es die weibliche Sprache und daher sind die Frauen unfähig, sich auszudrücken.¹⁹³ Deshalb hat Schnitzler auf die unbewussten Gedanken und Wünschen fokussiert. Die bewussten Entscheidungen und Aktivitäten der Frau entsprechen den Frauentypen um die Jahrhundertwende, aber das Mittelbewusstsein geht jenseits des Typus. Der Typus ist nicht fähig, das Mittelbewusstsein des Menschen zu erfassen.

Die Problematik der Frau als Typus wird anhand zwei Werke erklärt. Das Werk „Traumnovelle“ von Schnitzler bringt die Phantasie und Wünsche sowohl des Mannes als auch die der Frau vor und hebt die Unterschiede zwischen beiden auf. Weiter diskutiere ich die Novelle „Frau Berta Garlan“, die die Geschichte einer Witwe ist. In dieser Geschichte stehen ihre Gedanken, Empfindungen, Wünsche und Phantasie im Mittelpunkt.

¹⁹³ Weinhold, a.a.O., S. 120

4.1 Erste Fallstudie: *Albertine* in der „Traumnovelle“

„Traumnovelle“ erschien 1926, an der Schnitzler seit 1921 gearbeitet hatte. Die Novelle erzählt die Geschichte eines Ehepaares, das sich in sexuellen Abenteuern stürzt, und einander näher kennenlernt. Diese Novelle findet Konstanz Fliedl, eine österreichische Literaturwissenschaftlerin, von großer Wichtigkeit, weil sie *die Sprunghaftigkeit des sexuellen Begehrens darstellt und dabei die Differenzen zwischen Bewusstem und Unbewusstem, Männlichkeit und Weiblichkeit sowohl unterstreicht als auch aufhebt.*¹⁹⁴

*[...] jene verborgenen, kaum geahnten Wünsche, die auch in die klarste und reinste Seele trübe.*¹⁹⁵

Es ist die Geschichte eines glücklichen Ehepaares, das sich seine geheimen Wünsche gestehen, wodurch ihr Leben sich drastisch verändert. Die beiden brechen in der Wirklichkeit und im Traum zu den sexuellen Abenteuern auf, was ihr scheinbar harmonisches Familienleben zu zerstören droht.

Die Geschichte fängt in die Gemütlichkeit des Hauses an. Es ist ein Bild einer typischen Familie, die aus dem fünfunddreißigjährigen Vater, der ein Arzt ist, der Mutter und dem Kind besteht. Es ist die Zeit nach dem Abendessen, als das Kind sein Buch liest, in dem es um einen in einem Purpurmantel verhüllten Prinzen, Palast und Sklaven geht. Diese Geschichte weist auf das spätere Ereignis in der Novelle hin. Alles scheint harmonisch und in Ordnung zu sein. Nachdem das Kind geschlafen hat, spricht das Paar von dem vorigen Nacht besuchten Ballfest, bei dem unerwartete Sachen mit ihnen passiert sind. Der Gatte *Fridolin* wird von zwei gemaskten ‚Dominos‘ begrüßt, die er nicht erkennt, aber merkwürdigerweise kennen sie alle Geschichte aus seiner Studenten- und Spitalzeit. Auch seine Frau hat ein außergewöhnliches Erlebnis. Sie trifft einen Mann im Fest, der melancholisch vorkommt und sie durch ein unerwartetes Wort verletzt. Das enttäuschte Ehepaar trifft sich nach diesen Abenteuern und findet die beste Gesellschaft unter sich selbst. Während der Mitteilung über ihre Erfahrung im Ballfest werden sie von einander eifersüchtig und versuchen ihre jeweilige Gesellschaft der letzten Nacht als

¹⁹⁴ Fliedl, Konstanz: *Arthur Schnitzler*. Philipp Reclam, Stuttgart 2005. S. 228

¹⁹⁵ Schnitzler, Arthur: *Traumnovelle und andere Erzählungen*. Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main, 1961. S. 139

anziehend zu beweisen. Das muntere Gespräch nimmt eine ernste Wende an, und sie beginnen ihre Geheimnisse mitzuteilen. Sie gestehen ihre vorherigen Erfahrungen der Abenteuer, welche sie einander bis jetzt verschwiegen haben. Aber mit der Beichte versuchen sie einander von der Spannung und dem Misstrauen zu befreien, dessen Gegenteil passiert. *Albertine* und *Fridolin* haben im letzten Sommer am Strand von Dänemark flüchtige Abenteuer gemacht. *Albertine* wird vom Antlitz eines Offiziers so tief gerührt und gewandelt, dass auch wenn sie *Fridolin* so wie früher liebt, war sie bereit, seine Geliebte zu werden und ihre Zukunft mit *Fridolin* aufzugeben. *Fridolin* erzählt von einer Begegnung mit einem fünfzehnjährigen Mädchen am Strand am Frühmorgen, das bei seinem Antreten lächelt, das auf ihn wunderbar wirkt. Aber durch ihren Blick verneint sie seine zu ihr hinausgestreckten Armen, was ihn tief angerührt. Ihre Geständnisse gehen zurück zu den Abenteuern vor Heirat. *Albertine* erinnert sich an die Liebesaffäre *Fridolins* vor Heirat, und sagt, dass sie nur keine geeignete Gelegenheit gehabt hat, sonst wäre sie nicht mehr Jungfrau vor der Heirat gewesen. Ab diesem Moment verliert *Albertine* ihr reines Bild vor *Fridolin*, der auf sie verdächtig wird.

In diesem Moment muss *Fridolin* einen schwerkranken Patienten besuchen, der vor seinem Erscheinen stirbt. Die Tochter des Patienten, *Marianne*, gesteht, dass sie *Fridolin* liebt. Um sich an seiner Gattin zu rächen zieht er *Marianne* fester an sich, aber wird vom Antlitz *Mariannes* abgewiesen. Er verlässt das Haus des Toten aber hat keine Lust nach Haus zurückzukehren. Er trifft einige Colourstudenten auf die Straße, von denen einer ihn mit seinem Ellbogen anstößt. Wegen seiner Feigheit verweigert sich *Fridolin*, ihnen entgegenzutreten. Danach befindet er sich in einer Gasse, wo ein paar ‚armselige Dirnen‘ umherstreichen. Einer der Dirnen fordert ihn zum Mitgehen auf. Verloren in Gedanken folgt er der siebzehnjährigen Prostituierten *Mizzi* in ihr Haus, aber er kann sie nicht anrühren. Er mag das Antlitz und die Stimme des Mädchens und findet ihr Zimmer ruhig. Er behandelt sie wie ein Fräulein, das bei der Verabschiedung ihm das Geld zu nehmen verweigert. Es wird schon ein Uhr, aber er will noch nicht nach Hause zurückkehren. Er tritt in einem Kaffehaus auf, wo er einen alten Bekannten, einen Klavierspieler, *Nachtigall* trifft, der von einer geheimen Gesellschaft von nackten gemaskten Frauen und Männern erzählt, wo er mit verbundenen Augen Klavier spielt. *Fridolin* nimmt das Risiko an, so spät in der Nacht ein Kostüm auszuleihen, um Entree in der geheimen Gesellschaft zu schaffen. Auch im Maskenleihanstalten findet ein interessantes Ereignis statt. Der Maskenverleiher fängt

zwei Jungen mit einem kleinen jungen Mädchen, das *Fridolin* wegen ihrer Kindlichkeit anziehend findet. Er bekommt die Parole von *Nachtigall*, die *Dänemark* ist, die für den Zugang wichtig ist. *Fridolin* folgt dem Wagen von *Nachtigall* bis zum Haus am Berg, wo sich im ‚dämmerigen, fast dunklen Saal, der ringsum von schwarzer Seide umhangen war‘¹⁹⁶ sechzehn bis zwanzig Personen, Mönche und Nonnen befinden, die nach einiger Zeit nackt mit verschleierte Gesichtern vorkommen. Eine Nonne warnt *Fridolin* immer wieder von diesem Ort zu entfernen, aber er verweigert, weil ihm Neugier, Lockung und sein Stolz es nicht erlauben. Endlich wird er vom Jemandem als Ungeladenen erkannt und ihm wird befohlen, dass er seine Maske ablegt. In diesem Moment kommt dieselbe Frau, die vorherige Warnerin und sagt, dass sie bereit ist, ihn abzulösen. Die Herren lassen *Fridolin* frei und warnen ihn davor, wieder diese Geheimnisse zu forschen.

Er kommt nach Hause um vier Uhr und rührt geschlafene *Albertine* auf ihre Stirn, wodurch sie aus einem Traum lachend aufwacht. Sie erzählt ihren Traum, der merkwürdigerweise ähnlich mit dem gerade vom *Fridolin* erlebten Ereignis ist. In ihrem Traum sieht sie viele opernhafte, prächtige, orientalische u.a. Kostüme in ihrem Schrank. Sie sucht nach ihrem Brautkleid, weil am nächsten Tag ihre Hochzeit stattfindet, währenddessen *Fridolin* mit Galeerensklaven hergerudert steht. Dann plötzlich stehen sie und *Fridolin* auf einem Ort, der vom Nebel erfüllt ist und danach befinden sie sich auf einem Gebirge. *Fridolin* liebt sie sehr. Trotz der innigsten Umarmung ist die Zärtlichkeit schwermutig. Am nächsten Morgen sind ihre Kleider weg, wenn sie unter Menschen gehen wollen. *Fridolin* verlässt sie, um für sie Kleider zu bringen. *Albertine* bleibt allein auf der Wiese, aber sie singt glücklich und schön. Plötzlich erscheint ein Däne, den *Albertine* im letzten Sommer gesehen hat. Er sieht sie, begrüßt sie und verschwindet in die Felswand. Er kommt immer wieder, sieht sie und verschwindet und das passiert hundertmal, bevor er endlich bleibt und sinkt zu ihr auf die Wiese, währenddessen *Fridolin* für sie viele schönen Dinge kauft und von einer Menschenmenge verfolgt wird. Es ist *Albertine*, ob sie unzählige Tage und Nächte erlebte und es war, als ob es weder Zeit noch Raum gäbe. Außer ihnen gibt es tausend Paare da und in wessen Armen sie jedesmal liegt, kann sie nicht sagen. *Fridolin* wird von den Soldaten ergriffen, deren Haupt ein riesengroßer Mensch ist. *Fridolin* steht nackt, bereit, hingerichtet zu werden. Aber plötzlich scheint eine nackte Fürstin, die bereit

¹⁹⁶ Ebd., S. 171

ist, ihn abzulösen. Die Fürstin ist nach *Albertine* dasselbe Mädchen, das *Fridolin* auf Strand gesehen hat. Nur wenn *Fridolin* ihr Geliebter wird, wird seine Todesstrafe erlassen, aber er lehnt dieses Angebot ab. *Albertine* empfindet kein Mitgefühl für ihren Mann, der für sie viele schöne Kleider und Schmuck gekauft hat und auch aus Treue zu ihr sein Leben zu verlieren bereit ist. Sie will ihn verhöhnen, ins Gesicht lachen. Aber plötzlich entschwinden sie einander und *Albertine* lacht so schrill und laut auf, dass *Fridolin* sie hören kann, während man ihn ans Kreuz schlägt. Das ist das Lachen, mit dem *Albertine* erwacht ist. Es scheint *Fridolin* seine eigene Erlebnisse nichtiger und lächerlicher im Vergleich zu ihrem Traum. Er entschließt sich, alle zu Ende zu erleben und dann ihr alles getreulich zu berichten. Er nimmt seine Frau für eine treulose, grausame und verräterische Frau. Er hasst sie tiefer, als er sie jemals geliebt hat.

Am nächsten Tag erkundigt er sich nach *Nachtigall* und findet heraus, dass *Nachtigall* schon das Hotel um fünf Uhr mit zwei Männer, deren Gesichter mit Halstücher verhüllt waren, verlassen hat. *Fridolin* geht nach dem Haus auf den Berg zurück, wo der Ereignis in der letzten Nacht passiert war. Da bekommt er einen Brief mit seinen Namen darauf mit der zweiten Warnung, die Nachforschungen aufzugeben. Um an seiner Gattin Rache zu nehmen, entschließt er sich, *Marianne* zu verführen, aber im Gegenteil verhält er sich sehr hart und kalt gegen sie. Er kauft für die Prostituierte Essbares als Geschenk und geht nach ihrem Haus, wo er kennenlernt, dass sie wegen ihrer Krankheit im Spital ist. Er tritt in ein Cafe und dort liest er im Abendblatt, dass an dem Tag eine hübsche Frau sich vergiftet hat, die unter den Namen *Baronin D.* im Hotel abgestiegen war. Um vier Uhr früh morgens war sie im Hotel in Begleitung von zwei Herren angekommen. *Fridolin* nimmt sie für dieselbe Frau, die sein Leben gerettet hat, weil diese Frau wie *Nachtigall* mit zwei Herren um ungefähr dieselbe Zeit angekommen war. *Fridolin* wird ruhelos und geht diese Frau zu suchen, ob sie noch am Leben oder tot ist. Er erkundigt sich nach ihr im Hotel und Krankenhaus und erfährt, dass sie schon um fünf Uhr am Abend gestorben ist und jetzt in der Totenkammer liegt. Er realisiert verwundert, dass bis jetzt er sich das Antlitz der unbegreiflichen Frau mit den Zügen von der *Albertine* vorgestellt hat. Wenn er in der Totenkammer ihre funklose Leiche sieht, entschließt er sich, dass auch wenn die Leiche nicht von derselben Frau ist, will er sie nicht suchen. Plötzlich wird die gestrige Nacht einen verwesenden Leichnam wie die tote Frau. Er kommt zurück nach Hause mit dem Beschluss, seiner Gattin alles zu erzählen. Er sieht seine Larve von gestern Nacht auf die Polster des Bettes

auf die Seite *Albertine*. Er vermutet, dass *Albertine* etwas ahnt, aber bereit ist, ihm zu verzeihen. Er erzählt ihr alles und fragt, was sie tun sollen. Sie sagt, dass sie dem Schicksal dankbar sein sollen, dass sie von allen Abenteuern, ob in der Wirklichkeit oder im Traum heil gekommen sind und eine Nacht kann nicht größer als das ganze Leben sein. Er stimmt dazu. Das Leben am Morgen fängt normal an.

Die Struktur der Erzählung ist symmetrisch. Sie beginnt in einem Haus und endet auch da. Die vierten (*Fridolins* Abenteuer) und fünften (*Albertines* Traumerzählung) Teile bilden die Spitze der Geschichte. Sie bilden den *Doppelkern aus der sieben Teilen bestehenden Erzählung*¹⁹⁷. In ersten vier Teilen ist Fridolin mit vier verschiedenen Frauen. Diese Frauen sehen wir durch die Augen von Fridolin.

Hervorzuheben ist auch die Erzählweise, die sich nach den Situationen verändert. Den größten Teil der Geschichte erlebt der Leser durch einen personalen Erzähler, daneben aber auch durch die erlebte Rede von *Fridolin* und die Dialoge zwischen *Fridolin* und *Albertine*. Was *Albertine* denkt, bekommen wir nur durch die Dialoge zwischen ihr und *Fridolin* und hauptsächlich von ihrem Traum mit. Der Traum spielt unter aller Erzählweise die wichtigste Rolle, weil *in der Kunst wie im Traum die Beschränkungen von sozialer Rolle und Bewusstseinskontrolle für Augenblicke aufgehoben sind*.¹⁹⁸ Auch das Erlebnis in der geheimen Gesellschaft dünkt Fridolin wie ein Traum, weil er dort eine Grenze zwischen *objektivem Wacherleben und subjektivem Traumerleben*¹⁹⁹ nicht ziehen kann.

Die Geschichte dauert zwei Nächte und einen Tag. Alle Abenteuer finden in der Nacht und fern vom Haus statt, wie z.B. in einem Ballfest, auf einem Strand und im Hof auf die Berge. Das Haus steht für die scheinbare Ordnung, während die anderen Orte sind der Anlass von der Unruhe und der Zerstörung des Familienlebens, der Ordnung. Aber merkwürdigerweise wirkt ein Traum mächtiger als alle sie zusammen und bricht das seit langgehaltene Vertrauen zwischen dem Ehepaar.

¹⁹⁷ Rey, William H.: *Das Wagnis des Guten in Schnitzlers „Traumnovelle“*. In: *The German Quarterly*, Vol. 35, No. 3 (May, 1962) S. 254/264. S. 256

¹⁹⁸ Fliedl, a.a.O., S. 230

¹⁹⁹ Krotkoff, Hertha: *Zur geheimen Gesellschaft in Arthur Schnitzlers Traumnovelle*. In: *The German Quarterly*, Vol. 46, No. 2 (Mar., 1973) S. 202/209. S. 203

Besonders wichtig ist die Geschichte deswegen, weil es durch das Mittelbewusstsein der beiden Geschlechter darauf hinweist, dass die Wünsche sowohl des Mannes als auch der Frau dieselbe sind, obwohl im Wachstand der Arzt *Fridolin* und seine Frau *Albertine die Grundpolarität des Männlichen und Weiblichen*²⁰⁰ darstellen. Der Text führt *Fridolins* Erlebnisse und *Albertines* Traum parallel. Ob *Fridolin* die Abenteuer in Wirklichkeit macht und *Albertine* im Traum, zeigt sie mindestens ihre Wünsche und Triebe deutlich und hebt die Unterschiede zwischen Männlichen und Weiblichen auf. Auf diese Weise werden die Geschlechtertheorien in Frage gestellt, die zwei Geschlechter als zwei Gegensätze halten. In dieser Geschichte treten viele Frauenfiguren auf, die unterschiedlichen sozialen Schichten angehören. Würde man sie aus der herkömmlichen Typus – Perspektive betrachten, so würde man meinen, es ginge Schnitzler wiederum um eine Darstellung verschiedener Frauentypen. Liest man aber die Geschichte etwas aufmerksamer, so stellt man fest, wie Schnitzler dieser Frauenfiguren in unterschiedlichen Situationen miteinander in Berührung kommen lässt, was der absolutistische Anspruch auf voneinander unabhängige existierenden Frauentypen als fraglich erscheinen lässt.

Die folgenden Frauenfiguren tauchen in der Novelle auf: neben der Hauptfigur *Albertine*, die eine Ehefrau und Mutter ist, hat die Novelle vier Nebencharaktere, eine unverheiratete Frau *Marianne*, eine siebzehnjährige Prostituierte *Mizzi*, das Mädchen im Maskenverleihanstalt, die Frauen in der geheimen Gesellschaft und die unbekannte Frau. Alle werden durch die Perspektive *Fridolins* geschildert. *Fridolins* Empfindungen wechseln zwischen *Begehren und Angst, Leidenschaft und Entwertung des Liebesobjekts*.²⁰¹ Nur *Albertine* drückt sich aus, wenn sie ihren Traum erzählt. Im Laufe der Geschichte distanziert *Fridolin* sich von seiner Frau immer mehr, während die anderen an Bedeutung gewinnen; er versucht durch Verführung von anderen Frauen an seiner Gattin Rache zu nehmen. Seine männliche Identität fühlt durch die *weiblichen Autonomieansprüche*²⁰² seiner Frau gefährdet. Er findet vor allem die Prostituierte die reinste. Je niedriger die Frau nach den gesellschaftlichen Kodex angesehen wird, desto mehr Wert hält sie für *Fridolin*. Die Frauentypen, die von Männern geschaffen werden, werden in dieser Novelle

²⁰⁰ Rey, a.a.O., S. 255

²⁰¹ Fliedl, a.a.O., S. 228

²⁰² Ebd., S. 229

von einem Mann problematisch gemacht. Das können wir in seine Wahrnehmung von zwei Figuren, seine Ehefrau und die Prostituierte, die Kontrastfiguren sind, sehen.

Albertine

Sie ist eine Hausfrau, die sich den ganzen Tag mit der Hausarbeit und Mutterpflicht beschäftigt. Sie ist ein typisches Beispiel von der treuen Ehefrau und der liebenden Mutter. Sie war kaum siebzehn, als sie sich in *Fridolin* verliebt hat und als Jungfrau ihn geheiratet hat. Wenn sie ihre Erfahrung am Strand erzählt, erkennt man, dass sie außer der Ehefrau- und Mutterpflichten auch verdrängte Triebe hat. Der dänische Offizier in Dänemark hat sie so bewegt, dass sie bereit war, ihren Mann und Kind zu verlassen und mit ihm zu gehen. *Zu allem glaubte ich mich bereit; dich, das Kind, meine Zukunft hinzugeben.*²⁰³ Anders als ihr Ehemann war *Albertine* bereit, ihrer sexuellen Phantasie zu folgen. *Der bedingungslosen Entschiedenheit der Frau, Ehe, Familie und Zukunft hinter sich zu lassen, steht die zögerliche und von Angst besetzte Haltung des Mannes gegenüber.*²⁰⁴ Aber gleichzeitig liebt *Albertine* ihren Mann wie vorher. Ihre Gedanken schwanken zwischen verschiedenen Wünschen.

Albertine verspürt die Ungerechtigkeit der Gesellschaft, die dem Mann die Freiheit gibt, die sexuellen Erfahrungen vor Heirat zu haben, während die bourgeoisen Frauen ihre Jungfräulichkeit vor Heirat bewahren sollen. *Albertines* Erzählen von ihren Wünschen hat *Fridolins* Vertrauen in sie erschüttert. Er kann nach dem Patientenbesuch nicht nach Hause kehren. *Wie heimatlos, wie hinzugestoßen erschien er sich seit der widerwärtigen Begegnung mit den Alemannen... Oder seit Mariannens Geständnis? - Nein, langer schon - seit dem Abendgespräch mit Albertine ruckte er immer weiter fort aus dem gewohnten Bezirk seines Daseins in irgendeine andere, ferne, fremde Welt.*²⁰⁵ Das Geständnis *Albertines* hat ihn vom Hause, von der Ehe und von der Gewissenhaft entfernt.

²⁰³ Schnitzler, a.a.O., S. 140

²⁰⁴ Kim, Hee-Ju: *Traumnovelle: Maskerade der Lust*. In: Saße, Günter/Kim, Hee-Ju (Hrsg.): *Interpretationen. Arthur Schnitzler. Dramen und Erzählungen*. Philipp Reclam, Stuttgart 2007. S. 211

²⁰⁵ Schnitzler, a.a.O., S. 157

Albertine wird die schlimmste Frau in seinen Augen. Er nimmt alle Frauen für schlimm, weil sie alle ihn verlockend und verführerisch und daher zerstörerisch erscheinen. *Eine wie die andere...und Albertine ist wie sie alle – sie ist die schlimmste von allen.*²⁰⁶

Mizzi

Von der erlebten Rede von *Fridolin* erfahren wir, dass er in seinen Knabenjahren solche *Frauenzimmer* besucht hat. Einmal hat sein Bekannter das Frauenzimmer „Dirne“ so beschrieben- *Es bleibt immer die Bequemste;- und die Schlimmste sind es auch nicht.*²⁰⁷

Ironischerweise findet er Ruhe im Haus einer Dirne, während sein eigenes Haus ihn abweist. Das Zimmer von *Mizzi* findet er angenehm. *[...]es war ein behaglicher Raum, nett gehalten.*²⁰⁸ Er findet ihre Gesellschaft sehr ruhig und zärtlich. *[...]in ihrer Verschlingung war viel trostende Zärtlichkeit gewesen.*²⁰⁹ Ihre Beziehung ist jenseits körperlich. Er findet ihre Stimme lieb und sanft und möchte sie sprechen hören. *er warb um sie, wie um ein Mädchen, wie um eine geliebte Frau.*²¹⁰ Alle Adjektive, die er unbewusst für das Mädchen benutzt, deuten auf ihre Reinlichkeit und Zärtlichkeit hin. In seinen Gedanken nennt er sie ein *liebes armes Ding*. *Mizzi*, eine Dirne findet er als *das anmutigste und das reinste*.

In dieser Novelle kommen viele Frauentypen vor. Die Grenze zwischen einer Ehefrau und einer Dirne wird in Gedanken eines Mannes verwischt. Die Ehefrauen und Mutter sind nicht mehr die Heiligen, sondern werden zur Zerstörerin des Familienlebens. Die Frauen in der geheimen Gesellschaft sind von Edelfamilien. Sie führen ein Doppelleben, einerseits ein bürgerliches Leben von einer Edelfrau und andererseits ein Dirnesleben. Man weiß genau nicht, zu welchem Frauentypus sie gehören. *Fridolin* hält seine Ehefrau *Albertine* für eine Dirne und die Dirne *Mizzi* für ein Fräulein. Es wird zunehmend schwierig, die Frauen in „heilige“ und „dämonische“ aufzuteilen. Beide sind gleichzeitig anwesend in einer Frau. *Albertine* ist sowohl häuslich-mütterlich, als auch triebhaft. *Mizzi*, zwar eine Dirne, hat den Edelsinn, das Geld zu verweigern

²⁰⁶ Ebd., S. 197

²⁰⁷ Ebd., S. 155

²⁰⁸ Ebd., S. 155

²⁰⁹ Ebd., S. 156

²¹⁰ Ebd., S. 156

und sich herzlich zu benehmen. Die unbegreifliche Frau, die für erotische Erlebnisse da ist, opfert sich selbst für jemand anderen. Es ist beachtenswert, wie Arthur Schnitzler die Frauentypen verwechselt hat. Die Frauen in der geheimen Gesellschaft sind aus Edelfamilien, die einerseits am Tag nach bürgerlichem Kodex verhalten und andererseits führen sie ein Dirnenleben in der Nacht. Ihre Teilnahme an diesem erotischen Spiel genauso wie Männer macht die Unterschiede zwischen beiden Geschlechtern zunichte.

Die geheime Gesellschaft: Aufhebung des Geschlechtstypus

Die geheime Gesellschaft ermöglicht das *Erlebnis unverhüllter Erotik*²¹¹. Innerhalb der bürgerlichen Konvention ist für die Erotik keinen Platz. Die geheime Gesellschaft, anders als bürgerliche Gesellschaft hat eigene Gesetze und Kostüme. Das Klima dort ist so anders, dass man daran bezweifelt, ob es in Wirklichkeit oder im Traum passiert. Hertha Krotkoff in ihrem Aufsatz „Zur geheimen Gesellschaft in Arthur Schnitzlers Traumnovelle“ beschreibt das Erlebnis in der geheimen Gesellschaft so- *das traumähnliche Erlebnis gestalte in künstlicher Form die Beseitigung des hemmenden Bewusstseins und die freie Entfaltung der Libido.*²¹²

Nicht nur Männer, sondern auch die Frauen aus guter Familie, Edelfamilie nehmen Teil an diesem erotische Spiel, wie wir aus dem Gespräch zwischen der unerkannten Frau und Fridolin erfahren, dass eine Edelfrau aus einem fürstlichem Haus, die auch diesem Kreis angehört, wird gekannt und Gift genommen hat. Es wird Fridolin schließlich klar, dass die Leute hier Edelleute sind und ein Doppelleben führen. Die Frauen kommen aus gutem Hause und erleben hier endlose Erotik. Fridolin nimmt sie für Dirne, denn was sie machen, kann nach bürgerlicher Konvention nur in diesem Bereich zugeordnet werden.

Die Frauen kommen in Kostüme von Nonnen und dann entkleideten sie sich. Nur ihre Haupt, Stirn und Nacken sind verschleiert und es gibt Spitzenlarve über das Antlitz. Fridolin wundert, was für Frauen sie sind? Auch wenn sie nackt sind, bleiben sie doch ein Geheimnis, *dass jede*

²¹¹ Krotkoff, a.a.O., S. 202

²¹² Ebd., S. 202

*dieser Unverhüllten doch ein Geheimnis blieb*²¹³ Sie erregen das Verlangen der Männer. Sie empfangen die Männer mit einem bösen Lachen. Die Nonnen- und Mönchskostüme haben *religiöse Akzente*²¹⁴ und können auch darauf deuten, dass sie die von der Religion gelegten Grenzen der Sexualität überschreiten. Der Maske kommt auch eine große Rolle zu. Man verhüllt sich und seine Identität und spielt mit einer anderen Identität, die eigentlich das Wirkliche ist. Die Maske ist ein beliebtes Thema in der Literatur. Der Begriff „Maske“ im 19. Jahrhundert war *Symbol von etwas Unechtem und Unnatürlichem*.²¹⁵ *Mit der Maske vor dem Gesicht schlüpfen sie in andere Rollen und erzeugen beim Betrachter Illusionen*.²¹⁶ Das ist die Macht der Maske, die einen Illusionszauber wirkt und Maskenträger verlieren die Beziehung mit der Realität.

Das Mittelbewusstsein als Ort der Transzendenz

Das Mittelbewusstsein von *Albertine* erfahren wir nur durch ihren Traum, der ein wichtiger psychologischer Prozess ist, um die unbewussten Gedanken eines Menschen zu enthüllen. Der Begriff „Traum“ ist selbst im Titel der „Traumnovelle“ enthält. Zwei Wörter kommen zusammen- Traum und Novelle. Die Novelle ist eine literarische Gattung, während der Traum eine Projektion des Unbewussten ist. Die Fiktion ‚Novelle‘ und auch der Traum die Phantasie, Imagination und die verborgenen Wünsche vorbringen, die ein wichtiger Teil der Wirklichkeit sind. Der „Traum“ ist sehr wichtig in *fin de siècle* Wien, weil er den Weg zum *Sein* führt. Was man eigentlich ist, drückt man in den Träumen aus. Was man im Wachstand tut, ist nicht mehr als unvertrauenswürdige Sinneswahrnehmungen. *Unsere Heimat ist nicht die Wirklichkeit, sondern der Traum, der kühl, farbige, luftige Traum, der nicht wehe tut, der nicht enttäuschen kann, weil er bewusstes Spiel und die Welt ihm Stoff*.²¹⁷ So erklärt Herzfeld die Wichtigkeit des Traumes, der den Weg zur Wirklichkeit ist.

²¹³ Schnitzler, a.a.O., S. 173

²¹⁴ Krotkoff, a.a.O., S. 205

²¹⁵ *Maskenwesen: Beiträge zum Maskenwesen, zur Maskenkunst und zu Masken aus aller Welt*

<http://maskenwesen.blogspot.in/2008/07/masken-und-literatur.html> Abruf am 02.07.12

²¹⁶ Soltau, Heide: *Die Maske*

<http://www.ndr.de/kultur/literatur/buchtipps/lenz183.html> Abruf am 03.07.12

²¹⁷ Herzfeld, a.a.O., S. 263

Dieses Werk kann man als eine Novelle sehen, worin es um einen Traum und ein traumähnliches Erlebnis geht. Deshalb heißt es Traumnovelle. Der Traum wird als ein Leitmotiv benutzt. Er enthüllt die Lügenhaftigkeit der Ehe. *Der Traum scheint die verborgene Wahrheit an den Tag zu bringen, in dem er die überwältigende Macht des Triebes verkündet.*²¹⁸ Die Triebe von *Albertine*, die sie in Wirklichkeit nie erfüllen kann, bringt der Traum ans Licht. Das traumähnliche Erlebnis von *Fridolin* bringt sein Verlangen vor.

Der Traum schüttelt das harmonische Leben, weil *die Nachwelt des Eros, des Abenteuers, des Spiels, und des Todes mit der Tagwelt des Ethos, der Ordnung, und der Beständigkeit*²¹⁹ konfrontiert. Im Traum erlebt man jene Abenteuer vollkommen. Er ist die Enthüllung von *Albertines* verdrängten Wünschen. *In ihrem Traum, der sich anders als Fridolins Abenteuer den sozialen Zwängen gänzlich zu entziehen scheint, erfüllen sich all ihre sexuellen Wünsche.*²²⁰

Im Traum wird *Albertine* vor der Hochzeit entführt, wie sie gewünscht hätte. Die Ähnlichkeiten zwischen dem erotischen Traum von *Albertine* und dem sexuellen Abenteuer von *Fridolin* zeigen, dass ihre Wünsche dieselbe sind. *Die ungehemmten Triebbefriedigung, in Fridolins Abenteuer nur eine ersehnte Möglichkeit, wird von Albertine in ihrem Traum voll ausgestreckt. Hier gibt es keine verbergenden Masken, keine hemmenden Vorschriften.*²²¹ Anders als *Fridolin*, erlebt *Albertine* die sexuelle Phantasie in endloser Zeit und Raum und mit vielen Männern. *[...]alle die anderen Paare, diese unendliche Flucht von Nacktheit, die mich umschäumten, und von der ich und der Mann, der mich umschlungen hielt, gleichsam nur eine Welle bedeuteten.*²²² Auch *Albertine* wollte die Rachen an ihrem Mann nehmen. Deshalb verhöhnt und lacht sie an ihrem Mann, weil er der Hüter der Ordnung der Gesellschaft gewesen ist. Nach der Traumerzählung verändert sich die erscheinende Glückseligkeit des Ehepaares. Wenn sie beieinander liegen, findet *Fridolin* die Distanz zwischen ihnen sehr groß. *Ein Schwert zwischen uns, dachte er wieder. Und dann: wie Todfeinde liegen wir hier nebeneinander.*²²³

²¹⁸ Rey, a.a.O., S. 262

²¹⁹ Rey, a.a.O., S. 255

²²⁰ Kim, a.a.O., S. 220

²²¹ Rey, a.a.O., S. 261

²²² Schnitzler, a.a.O., S. 190

²²³ Ebd., S. 193

Der Traum steht den bewussten Aktivitäten und Entscheidungen *Albertines* entgegen. Eine Frau, die im wachstand nicht mehr als eine liebende Ehefrau und Mutter ist, wird im Traum eine aggressive, rachedurstige und triebhafte Frau. Beide Aspekte sind wichtig wahrzunehmen, um *Albertine* zu kennen. Aufgrund des Traumes kann sie nicht zu „Femme fatale“ reduziert werden und gleichzeitig wird es nicht recht, sie im Bild der heiligen Mutter zu fangen.

Die Überwindung des „Typus“

*Es gibt eine Koexistenz zwischen **Sein** und **Schein**, zwischen dem, was der Mensch nach Außen repräsentiert und dem, was in ihm selbst verborgen liegt.*²²⁴

Auf der Ebene des Unbewussten kommt es ins Licht, dass die Ehefrau *Albertine* unmöglich in einem Typus zu fassen ist. Ihre Träume offenbaren *eine wichtige und gleichzeitig verkannte Seite an ihr.*²²⁵ Das Bewusstsein hat diese wünsche verdrängt, die in Traumen den Ausdruck finden, welche *gar nicht in das gesellschaftlich vorgefertigte Bild der braven bürgerlichen Ehefrau*²²⁶ passen. Das Bewusstsein und das Unbewusstsein *Albertines* deuten auf die Koexistenz der mütterlichen Empfindlichkeiten und des wilden Sexualtriebs, das nicht an die Ehe gebunden ist. Beide Seiten sind in einer Frau vorhanden, aber deren Kenntnisse sind nicht allein durch einen Typus zu gelangen. Auch *Fridolin* erkennt am Ende, dass die Einteilung von Frauen in Mutter und Dirne ein beschränktes Frauenbild ist und das hilft nicht, das Wesen der Frau zu erkennen.

Das personale Erzählen und das traumähnliche Erlebnis in geheime Gesellschaft verdeutlichen die unbewussten Wünsche *Fridolins*, die sonst vom Bewusstsein verdrängt werden. Auf der Ebene des Unbewusstseins sind der Mann und die Frau nicht anders als einander. *Fridolins Erfahrungen in der Nachwelt finden ihre Entsprechung in Albertines Traum.*²²⁷ Beide wollen ihre Sexualtriebe befriedigen. *Albertines* Spielraum als Gattin und Hausfrau wird auf Haus beschränkt und erlebt die sexuelle Überschreitung durch den Traum, während *Fridolin* leicht

²²⁴ Mihajlovic, Julia: „*Ich bin nicht geschaffen für eine bürgerliche Existenz.*“ *Frauenfiguren im Werk Arthur Schnitzlers*. In: Schlicht, Corinna: *Geschlechterkonstruktionen. Frauen- und Männerbilder in Literatur und Film*. Karl Maria Laufen, Oberhausen 2004. S. 126

²²⁵ Ebd., S. 125

²²⁶ Ebd., S. 125

²²⁷ Rey, a.a.O., S. 256

andere Frauen, wie Prostituierte zur Verfügung stehen. Aber das bedeutet, dass der Mann und die Frau die gleichen Triebe besitzen, die im Bewusstsein kaum zum Ausdruck kommen.

4.2 Zweite Fallstudie: *Berta* in “Frau Berta Garlan”

Schnitzlers Novelle „Frau Berta Garlan“ erschien 1900. In dieser Erzählung verarbeitet Schnitzler seine Beziehung zur Jugendliebe Franziska Reich, die er als junge Witwe noch einmal wiedergesehen und nach einer Affäre verlassen hat. Aber merkwürdigerweise hat Schnitzler diese Geschichte ganz aus der Perspektive der Frau geschrieben. Er hat *im geschlechtersuch da vom Mann Erlebte in die Perspektive der frau übersetzt*.²²⁸ In dieser Novelle beschäftigt Schnitzler sich mit der inneren Inszenierung des weiblichen *weiten Land der Seele*.

Es ist die Geschichte einer Witwe, deren Mann schon drei Jahre lang tot ist. Sie führt eine außereheliche Beziehung, die sie am Ende enttäuscht.

Die Geschichte fängt mit dem Spaziergang der Frau *Berta* mit ihrem Sohn an, nachdem sie das Grab ihres Mannes besucht hat. Sie wundert sich darüber, dass sie keine Schmerzen für ihren toten Mann empfindet. Während des Spaziergangs rücken ihre Gedanken in der Vergangenheit. Sie denkt an ihr Leben vor und nach der Heirat. Die Heirat hat nicht wegen Liebe stattgefunden, sondern sie hat aus tiefster Dankbarkeit ihren Mann geheiratet, als ihre Eltern gestorben waren und sie keinen Halt mehr hat. Damals hat Herr *Garlan*, ein entfernter Verwandter, der seit langem ihr Hof gemacht hat, den sie nie erwidert hat, ihr beigestanden. Wenn ihre Eltern schon am Leben waren, hatte sie ein gutes Leben. Die Verhältnisse waren besser. Sie war jung und hübsch. Sie wollte eine große Klaviervirtuosin werden, aber ihr Vater hat ihr den weiteren Besuch des Konservatoriums nicht erlaubt, was ihre Vorstellung der Karriere scheitert. Sie hat eine Beziehung mit einem jungen Violinspieler gehabt, die damit auch ein Ende nimmt. Sie hat den Heiratsantrag eines Arztes und eines Kaufmannes verweigert, weil Arzt zu hässlich und Kaufmann in einer Provinzstadt ansässig war. Als ihr Vater bankrott wurde, hatte sie keine Wahl als den Herrn *Garlan* zu heiraten, der nach dem Tod ihres Vaters in schwerer Zeit ihr geholfen

²²⁸ Dangel-Pelloquin, Elsbeth: *Frau Berta Garlan. Unvermutete Gefühle – ratloses Staunen*. In: Saße, Günter/Kim, Hee-Ju(Hrsg.): *Interpretationen. Arthur Schnitzler. Dramen und Erzählungen*. Philipp Reclam, Stuttgart 2007. S. 93

hat. Sie nimmt seinen Heiratsantrag *mit dem Gefühl der tiefsten Dankbarkeit*²²⁹ an, aber gleichzeitig merkt, dass *sie keine Liebe für ihn fühlte*.²³⁰

Sie war sechsundzwanzig Jahre alt, als sie ihn geheiratet hat. Ihre Hochzeitsreise war völlig anders als die, wie sie sich vorgestellt hat. Als sie mit ihrem Mann in der kleinen Stadt umsiedelt, hat sie sich daran rasch gewöhnt. Sie war zufrieden mit ihrem Leben. Die große Stadt erscheint ihr unangenehm und gefährlich. Nachdem ihr Mann gestorben war, beginnt sie Klavierlektion zu geben, die ihr Leben zufrieden macht. Aber seit dem Beginn des Frühlings hat ihr sexuelles Verlangen ihren Frieden gestört.

Sie trifft viele Menschen auf den Spaziergang, die mehrmals in der Geschichte vorkommen, wie Herr *Klingemann*, Herr *Rupius*, ihr Schwager, Neffe und andere. Ihr Neffe hat ihr die Zeitung gebracht, worin sie über einen berühmten Violinspieler, *Emil Lindbach*, liest, den sie vor zwölf Jahre geliebt hat. Nachdem sie die Nachricht von *Landbach* gelesen hat, fühlt sie sich nicht wohl. Ihre kleine Welt des Glücklichseins und Zufriedenseins ist erschüttert.

Sie macht eine Reise mit Frau *Rupius* nach Wien, die ihr sehr gefällt. Das erweckt ihre Sehnsucht nach *Emil*, dessen Bild und Poster seines Konzerts sie in Wien sieht. Sie besucht ihre Cousine *Agatha*, die sich völlig im Sorgen um ihre Kinder und ihren Mann vernachlässigt. Das ist *Berta Unrecht*, dass eine Frau keine Identität anders als Mutter und Ehefrau hat. Sie wird auch von ihrem durchschnittlichen Leben bewusst. Sie bereut es, dass wie leicht sie ihre künstlerische Zukunft, Hoffnungen und den geliebten aufgegeben hat, um ein sonnenloses Dasein zu führen.

Wenn sie zurückkehrt, liest sie die Briefe, die *Emil* ihr damals geschrieben hat. Am nächsten Tag erfährt sie von der Zeitung, dass *Emil* den Erlöserorden bekommen hat. Das nimmt sie als eine Ausrede und schreibt ihm einen Brief, worin sie ihn gratuliert, worauf *Emil* antwortet, dass er sie treffen möchte. Sie nimmt die Reise sofort am nächsten Tag nach Wien und trifft *Emil*, der sehr zerstreuet erscheint und nur ihre Geschichte hört und über sich nichts spricht. Das Treffen folgt zum Miteinanderschlafen.

²²⁹ Schnitzler, Arthur: *Leutnant Gustl und andere Erzählungen*. Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main 1977. S. 77

²³⁰ Ebd., S. 77

Das Zusammenschlafen macht ihr sehr glücklich und verändert ihre Wahrnehmung von Leuten. Sie erkennt, dass sie bis jetzt sehr naiv gewesen war. Was sie gemacht hat, ist nicht akzeptabel nach der Gesellschaft, aber ist nicht ungewöhnlich für die meisten Leute, die ein freies sexuelles Leben führen. *Emil* verweigert, sie wegen seiner Beschäftigungen wiederzutreffen, wodurch sie erkennt, dass er sie nicht liebt, sondern nur ausnutzen wollte. Der Tod der Frau *Rupius*, die eine außereheliche Beziehung gehabt hat, an Abtreibung, nimmt *Berta* als die Fingerzeige des Gottes, nicht weiter auf diesen Weg zu gehen.

Es ist die längste Novелlette Schnitzlers, deren Fokus auf die Gedanken einer Witwe ist. Die Gattung „Novelle“ erhält eine sonderbare Bedeutung in dieser Geschichte. Die Definition der Novelle- *Für die Novelle etwa ist die sogenannte „unerhörte Begebenheit“, die auf Goethes Definition der Novelle zurückgeht, in der Handlung charakteristisch. Mit „unerhört“ ist nicht etwa ein moralisch verwerfliches, sondern ein bislang ‚nie gehörtes‘ und in diesem Sinne vom Erzähler als beachtenswert präsentierte Vorkommnis gemeint.*²³¹ In „Frau Berta Garlan“ ist die Begebenheit unerhört im Sinne, weil die Affäre *Bertas* nicht akzeptabel nach der Normenkonvention der Gesellschaft ist und daher ungehörig. Der außereheliche Beischlaf gehört sich nicht.²³² Die Geschichte *Bertas* stellt Schnitzler nicht äußerlich dar, sondern *In den Vordergrund rückt eine Spiegelung des erzählten Ereignisses in der subjektiven Bewältigungsstrategie der Figuren.*²³³

Auch Alfred Doppler macht den Leser darauf aufmerksam, dass die Novelle „Frau Berta Garlan“ die sozialpsychologische Situation der Frau darstellt. *Die Durchdringung von Individual- und Sozialpsychologie führt zur Ausbildung einer Erzähltechnik, in der sich das epische Ich nur noch als Vermittler von Gedanken und Empfindungen versteht.*²³⁴

Die Erzählweise dieser Novelle ist meistens in der erlebten Rede und dem inneren Monolog. Das Nutzen der erlebten Rede wird in der Literatur der zweiten Hälften des 19. Jahrhunderts verbreitet. Die äußeren Handlungsverläufe rücken in den Hintergrund. Durch die Psychoanalyse

²³¹ Lahn, Silke/Meister, Jan Christoph: *Einführung in die Erzähltextanalyse*. J.B. Metzler, Stuttgart 2008. S.222

²³² Dangel-Pelloquin, a.a.O., S. 91

²³³ Perlmann, Michaela L: *Arthur Schnitzler*. J. B. Metzler, Stuttgart 2004. S. 115

²³⁴ Doppler, a.a.O., S. 50

Freuds um Jahrhundertwende wird die Darstellung der Innenperspektive verstärkt. *Um Bewusstseinsinhalte möglichst unmittelbar abzubilden, fanden in der Prosaliteratur die Techniken innerer Monolog und erlebte Rede zunehmend Verwendung.*²³⁵ Die erlebte Rede ist deutlich komplexer als der innere Monolog, da in ihr zwei Stimmen, die Stimme des Erzählers und der Figur, zu verschmelzen scheinen.²³⁶ Aus diesem Grund wird die erlebte Rede auch als *blended discourse* oder als ein *Dual-voice-Phänomen* bezeichnet. Die Introspektion, ein wichtiger Teil der erlebten Rede, die neben den Gedanken, Vorgänge der Gefühle und Wahrnehmungen die geistige Innenwelt von Figuren darstellt²³⁷, spielt eine große Rolle bei Frau *Berta Garlan*. Sie macht das Mittelbewusstsein *Bertas* dem Leser zugänglich. Der innere Monolog wird gänzlich aus der Innenperspektive der Figur präsentiert, die die Krise *Bertas* verdeutlicht. Die unerhörte Begebenheit spielt auf der inneren Bühne in der erlebten Rede und in dem inneren Monolog *Bertas*.

Das Innenleben von *Berta*: Zeugnis eines Typuskonflikts?

Der Typuskonflikt ist *im inneren der Heldin ausgetragene Konflikt zwischen ihren erotischen Wünschen und den verinnerlichten Anstandsregeln der Gesellschaft.*²³⁸ geboren. *Bertas* Leben als Mutter und Witwe entspricht dem Gesellschaftskodex nur scheinbar. Sie führt ein zufriedenes Leben mit ihrem Sohn in einer kleinen Provinzstadt, wo sie regelmässig das Grab ihres Mannes besucht, aber sie *kaum mehr die leiseste schmerzliche Bewegung“ für ihn empfindet.*²³⁹ Alle Entscheidungen ihres Lebens bis jetzt werden von den Männern getroffen. Ihre Erziehung und Heirat werden von ihrem Vater bestimmt. Ihr Traum große Klaviervirtuosin zu werden hat gescheitert, als ihr Vater *in einer Aufwallung seiner bürgerlichen Anschauungen*²⁴⁰ ihr den weiteren Besuch des Konservatoriums nicht erlaubt hat. Nach der Heirat übernimmt der Ehemann diese Position. Nach seinem Tod entscheiden die Verwandten *Bertas* Lebenslauf. Der äußere Verlauf ihres Lebens wird von Männern bestimmt, den sie ohne jene Klage akzeptiert.

²³⁵ Lahn (et al), a.a.O., S. 128

²³⁶ Ebd., S. 128

²³⁷ Ebd., S. 124

²³⁸ Dangel-Pelloquin, a.a.O., S. 92

²³⁹ Schnitzler, a.a.O., S. 74

²⁴⁰ Ebd., S. 75

Aber das Innenleben *Bertas* wird von *jähren, befremdlichen und unkontrollbaren Empfindungen beherrscht, die meist erotischer Natur sind.*²⁴¹

Die scheinbare Zufriedenheit ihres Lebens wird gestört, als sie *das Kreisen des Blutes in ihrem ganzen Körper*²⁴² erspürt, was das erneute sexuelle Erwachen bezeichnet. Die Nachricht in der Zeitung von ihrem Jugendgeliebter *Emil Landbach*, der ein Violinvirtuose geworden ist, verstärkt das sexuelle Verlangen, das sie unter die Einbildung der für *Emil* erweckte Liebe verdeckt. *Dessen namentliche Erwähnung ruft weitere Erinnerungen auf, in die diesmal Fragmente eines nie gelebten glücklichen Lebensentwurfes verwoben sind.*²⁴³

Als sie jung war, hatte sie eine Affäre mit *Emil* gehabt, aber sie hat damals sein sexuelles Verlangen verweigert. Aber jetzt stellt sie sich vor, wie es gewesen wäre, wenn sie nicht ein tugendhaftes Mädchen gewesen wäre. Sie erkennt, dass ihre Tugendhaftigkeit nicht belohnt war. *Mit einer Art von ratlosem Staunen dachte sie an die Zeit jener unbeirrten Jungfräulichkeit, und mit plötzlichem, peinvollem Schamgefühl, das ihr das Blut in die Schläfen jagte, an die kühle Bereitwilligkeit, mit der sie sich einem Mann hingeeben, den sie nie geliebt hatte. Und das Bewusstsein, dass das ganze Glück, das sie als Frau genossen, darin enthalten war, in den Armen jenes Ungeliebten zu liegen, durchschauerte sie das erstmal in seinem ganzen Jammer.*²⁴⁴ Die Jungfräulichkeit, die sie bis Heirat bewahrt hat, war von keiner Bedeutung. Ihr Schicksal hat ihr nicht recht getan. Es ist nur eine nutzlos und freudlos verbrachte Jugend und die Zukunft enthält die leeren Abende für sie. In diesem Augenblick wird auch ihr Sohn für sie bedeutungslos. Sie sehnt sich einmal nicht nach ihm.

Ihre Reise nach Wien mit Frau *Rupius* beunruhigt sie, weil diese Reise die Frustration ihres Lebens in der Kleinstadt zum Bewusstsein bringt. Wenn sie einen hübschen Mann mit einer schönen und eleganten Frau sieht, hat sie den dringenden Wunsch, sie zu sein. *Sie hätte schön, jung, unabhängig, ach Gott, sie hatte irgendein Weib sein wollen, das tun kann, was es will und*

²⁴¹ Dangel-Pelloquin, a.a.O., S. 96

²⁴² Schnitzler, a.a.O., S. 78

²⁴³ Dangel-Pelloquin, a.a.O., S. 90

²⁴⁴ Schnitzler, a.a.O., S. 111

*sich nach Männern umwenden, die ihm gefallen.*²⁴⁵ Das macht ihre Sehnsucht nach *Emil* stärker. *Sie möchte den Geliebten ihrer Jugend anflehen: küss mich nur noch einmal wie damals, ich möchte glücklich sein!*²⁴⁶ Der langehegte Wunsch, geliebt zu werden, wird durch die Reise nach Wien, heißer.

Sie, eine anständig brave Frau, die nur für ihren Sohn gelebt hat, ist bereit alles hinzuwerfen und sich in ein Abenteuer zu stürzen. Sie hat einen innerlichen Drang, *Emils* Geliebte zu werden. Das hat auch mit ihrer sozialen Situation als Witwe zu tun. *Außerhalb der Ehe sind Witwen stärker als andere Frauen im erotischen wie im sozialen Leben zum Verzicht gezwungen.*²⁴⁷ Berta hat sich völlig den Verzichtsforderungen unterworfen. Aber je mehr sie äußerlich auf ihre Wünsche verzichtet, desto mehr melden sich verbotene Wünsche aus dem Unbewussten. Ihr Mittelbewusstsein verleiht diesen Wünschen den Ausdruck- *wie schien ihr ganzes Dasein nur mehr dem einen Augenblick entgegenzustreben, da sie wieder in den Armen eines Mannes liegen durfte?*²⁴⁸

Aber ihre Gedanken schwanken sich zwischen der Gesellschaftskonvention und dem sexuellen Abenteuer. *Sie ist nicht geschaffen für solche Dinge!*²⁴⁹ Wegen ihres Abenteuers kann sie alles verlieren, das sie wegen ihres Bildes als eine anständige Frau bekommen hat. Bis jetzt ist sie seinem Gatten treu gewesen und ihre ganze Witwenzeit hat ohne Anfechtungen verlaufen. Sie fühlt es wie ihre Bestimmung, eine anständige Frau zu bleiben. Deshalb täuscht sie sich selbst, dass sie nicht ein sexuelles Abenteuer sucht, sondern nach echter Liebe geht. *Unfähig, sich über die wahre Natur dieses Abenteuers und ihre Rolle darin Rechenschaft abzulegen, projiziert sie auf Emil Klischeevorstellungen von der großen Liebe, die sie aus ihrer Lektüre bezieht.*²⁵⁰ Bertas Vorstellung von Liebe und Abenteuer ist völlig von dem Romanelesen gestaltet, wie auch im Fall *Emmas* in „Emma Bovary“. Die Romane illusionieren die in äußere Welt nicht erfahrenen Frauen und die Desillusionierung findet statt, als sie sich der wirklichen Welt entgegensetzen.

²⁴⁵ Schnitzler, a.a.O., S. 104

²⁴⁶ Ebd., S. 107

²⁴⁷ Perlmann, a.a.O., S. 150

²⁴⁸ Schnitzler, a.a.O., S. 128

²⁴⁹ Ebd., S. 147

²⁵⁰ Perlmann, a.a.O., S. 151

*Das Erwachen und Anschwellen erotischer Wünsche lässt Berta ihre Passivität schließlich überwinden.*²⁵¹ Bertas Leben, das bis jetzt nach der Fremdbestimmung verläuft hat, nimmt einen Weg, der vom Inneren Bertas beherrscht wird. Sie entscheidet sich nach Wien zu fahren, um Emil zu treffen. Das Treffen folgt zum Beischlaf in *Chambre Séparée*. Die Küsse und das Streicheln Emils erinnert sie an ihren Neffen und während der Umarmung gehen ihre Gedanken um andere Männer um. [...]geradeso hatte ihr kleiner Neffe sie neulich geküsst.²⁵² Der Beischlaf macht sie sehr glücklich. *Das, was sie jetzt tat, war doch nicht böses...Und wie süß war es, den Atem eines jungen Mannes über den Augenlidern zu fühlen...Nein, nein-nicht eines jungen Mannes...eines Geliebten.*²⁵³ Als sie in den Armen Emil gelegt hat, empfand sie: *der Augenblick ist da, den sie seit Tagen erwartet-nein, seit Jahren!*²⁵⁴ Das verdeutlicht das Los einer Witwe, die ihre Wünsche in ungeheurer Masse verdrängt hat.

Am nächsten morgen ist sie darüber erstaunt, dass sie keine Reue empfindet, wie es üblich ist. sie hat nicht das Gefühl, als ob sie etwas Böses oder Unerlaubtes gemacht hatte. Sie ist stolz auf ihre Küsse. Sie ist froh darüber, was sie erlebt hat. *Seligkeit...liebesrausch...Taumel...und ein leiser Stolz regt sich, dass sie das erfahren hat, was diese Worte bedeuten.*²⁵⁵ Sie fühlt eine neue Zärtlichkeit für ihren Körper, der mit küssen ihres Geliebten duftet. Sie hat gestrige Nacht eine Gabe an sich entdeckt. Sie hat die Zärtlichkeit Emils wie eine liebesgewohnte Frau erwidert. Die Hochzeit hat sie wie eine Enttäuschung und Beschämung empfunden, während was sie die letzte Nacht getan hat, dünkt sie als etwas Besonderes. Sie will Emils Frau werden, um mit ihm jede Nacht zusammenzuschlafen. Dieses Vorhaben beschämt sie nicht im geringsten.

Die Identität der Mutter kann Berta nicht mit der von der Geliebte vereinbaren. [...]sie nichts mehr anders denken kann als ihn, dass sie kaum mehr eine Mutter ist,...nein, nichts als seine Geliebte.²⁵⁶ Ihr scheint es unmöglich, einen Zusammenhang zwischen Mutter und Geliebte zu finden. *Aber ein Zusammenhang zwischen dem, was gestern geschehen, zwischen diesen wilden*

²⁵¹ Ebd., S. 151

²⁵² Schnitzler, a.a.O., S. 153

²⁵³ Ebd., S. 154

²⁵⁴ Ebd., S. 155

²⁵⁵ Ebd., S. 170

²⁵⁶ Ebd., S. 161

*Umarmungen in einem fremden Bett – und einem Wesen, das einmal zu ihr „Mutter“ sagen sollte, schien außerhalb jeder Möglichkeit zu liegen.*²⁵⁷

Aus dem Briefverkehr wird *Berta* klar, dass *Emil* sie nicht liebt, sondern nur ausnutzt. Das führt zur Desillusionierung *Bertas* in zwei Sinne. Einerseits wird die romantische Vorstellung der Liebe vernichtet, andererseits erkennt sie, dass auch sie *unter der Verbrämung der Liebe vor allem das sexuelle Abenteuer gesucht hat*.²⁵⁸ Das erkennen wir in ihrem Bewusstseinsprozesse: *er hat sie einmal genommen wie eine von der Straße- und dann fort mit dir!...doch...es war schön*.²⁵⁹ Auch ihre Sehnsucht nach *Emil* bedeutet nicht Liebe, sondern Lust, die sie vorher nicht erkennen wollte.

Sie führt das sexuelle Abenteuer nicht weiter, weil sie den Tod ihres Vorbilds *Anna* an Abtreibung ein Fingerzeig Gottes nimmt, was sie in ihrem Konventionellen Denken zurückwirft. *Sinnliche Liebe, die nicht gebunden ist an die Ehe und den Wunsch nach einem Kind, bleibt für sie auch nach dem beglückenden Abenteuer mit Emil „Sünde“*.²⁶⁰ Wenn *Emil* sie erstmals in der Jugendzeit geküsst hat, hat sie eine Sehnsucht nach dem Kind empfunden aber dieses Mal hat sie nur die Lust eines Augenblicks gewollt. Die eine Stunde der Lust wird für sie ekelhaft. Sie empfindet schamlose Wonne wie eine Lüge. *Und sie ahnte das ungeheure Unrecht in der Welt, dass die Sehnsucht nach Wonne ebenso in die Frau gelegt ward, als in den Mann; dass es bei den Frauen Sünde wird und Sühne fordert, wenn die Sehnsucht nach Wonne nicht zugleich die Sehnsucht nach dem Kinde ist*.²⁶¹ Nach Drangel bleibt dieses abschließende Urteil zur Geschlechterdifferenz umstritten. Auf diese Stelle wird der Ambivalenz der erlebten Rede, die zwischen Erzähler und Figurenrede wechselt, die Spitze erreicht. Es ist nicht klar, wessen Position es ist, und ob der Erzähler ‚der Anwalt der Frauen‘ sich über die Natur oder über die konservative Geschlechterordnung beklagt.

²⁵⁷ Ebd., S. 163

²⁵⁸ Dangel-Pelloquin, a.a.O., S. 95

²⁵⁹ Schnitzler, a.a.O., S. 183

²⁶⁰ Perlmann, a.a.O., S. 151

²⁶¹ Schnitzler, a.a.O., S. 196

Schnitzler hat in *dieser Erzählung dem von gesellschaftlichen Anstand eingezwängten Seelen- und Liebesleben der Frauen um 1900 einen weiten Raum geöffnet*.²⁶² Die bürgerliche Ordnung stellt Schnitzler dem Seelenleben *Bertas* entgegen. Wenn die Verdrängung der Triebe im Unbewussten zunimmt, steigen die Ausbruchswünsche im Bewusstsein auf. Es wird *Berta* schwer, ihre Wünsche des Unbewussten in den von der Gesellschaft zugewiesenen Identitäten anzupassen. *Darin versucht die Protagonistin zwischen den gesellschaftlich sanktionierten Identitäten der „braven Tochter,“ der „Ehefrau,“ der „Mutter“ und der „asexuellen Witwe,“ die noch nach dem Tod ihres Mannes diesem die Treue hält, einen Platz in ihrer Welt zu finden*.²⁶³ Die Konflikt *Bertas* durchbricht die verschiedenen Identitätsschemen.

Auch *Anna Rupi*, die Spiegelfigur *Bertas*, erklärt das Wesen sowohl eines Mannes als auch einer Frau. *Ah, was sind die Männer für ein Gesindel!*²⁶⁴ und *Wir sind ja gewiss kein Engel*.²⁶⁵ Die triebhafte Natur ist sowohl in Männer als auch in Frauen vorhanden. Aber diese Natur der Frau ist nicht in einem Typus, sondern in ihrem Unbewussten zu erkennen, weil sie da verdrängt wird, und manchmal an ihren Entscheidungen zu verspüren ist. Das äußere Leben eines Menschen bildet nicht sein ganzes Wesen, sondern das Seelenleben am wichtigsten ist, das das Wesen des Menschen zu verstehen. *Berta*, eine Witwe, kann weder treue Witwe noch *Emils* Geliebte sein. Ihre Gedanken und Wünsche verändern sich immer. Ihre Identität oszilliert zwischen der liebenden Mutter, der treuen Witwe und der triebhaften Geliebte. Sie passt sich an keiner der vorgegebenen Identitäten an. Ihre Handlungen, Entscheidungen, Empfindungen und Wünsche sind nicht dieselbe. Als scheinbare treue Witwe hat sie ein Leben einer anständigen Frau geführt, aber innerlich bleibt sie immer unglücklich und unbefriedigend. Das sexuelle Abenteuer macht sie glücklich, aber erniedrigt sie in ihren konventionellen Gedanken. Sie bezweifelt ihre eigenen Wünsche. Es gibt einen Bruch zwischen ihrem gesellschaftlichen Wesen und ihrem realen Wesen.

²⁶² Dangel-Pelloquin, a.a.O., S. 99

²⁶³ Mürbeth, Susanne: *Die „asexuelle Witwe“ im Identitätskonflikt am Beispiel von Arthur Schnitzlers „Frau Berta Garlan“ und „Frau Beate und ihr Sohn“*
<http://etd.uwaterloo.ca/etd/smurbeth2006.pdf> Abruf am 10.06.12.

²⁶⁴ Schnitzler, a.a.O., S. 180

²⁶⁵ Ebd., S. 181

5. Schluss:

Diese Arbeit hat sich mit den Frauenfiguren von Arthur Schnitzler beschäftigt und versucht zu beweisen, dass Schnitzler in seinen Werken die Typologie der Frauen abgeschafft hat. Die Frauentypen sind der Versuch der Männer, die Frauen in bestimmten Bildern gefangen zu halten. Die Typologie gehört zur wissenschaftlichen Methode, die die Dinge in Ordnung bringt. Auf diese Weise werden die Frauen von den Männern nach ihren Vorstellungen in Typen untergeordnet. In seinen Werken hat Schnitzler die Frauen von den Vorstellungen der Männer befreit und sie als das handelnde und denkende Wesen dargestellt.

Im ersten Kapitel wurde der Begriff „Typus“ theoretisch erklärt. Nach Goethe und Plato ist der Typus ein Mittel, das Wesentliche eines Objekts zu bezeichnen. Der Psychologe Carl Gustav Jung und der Sozialwissenschaftler Max Weber haben den Typus wissenschaftlich begründet. Jung hat den Typus im Kontext der Psychologie benutzt und die Menschen in zwei Haupttypen unterteilt, Introvertierte und Extravertierte, die nach ihrer Orientierung zum Objekt determiniert werden. Es gibt vier wichtige Funktionen, die in jedem Menschen vorhanden sind. Aber alle Funktionen besitzen nicht dieselbe Stärke, sondern einer von denen dominiert. Die dominierende Funktion bestimmt weitere Subtypen der Personen. Jungs psychologische Typen haben auch die Literatur beeinflusst, denn sie sind auch deutlich in der Literatur zu erkennen. Dichter wie Carl Splitters und Goethe haben die Typen wie Introvertierte und Extravertierte als Hauptfiguren benutzt und gezeigt, wie sie mit der Welt umgehen. Die Archetypen Jungs, die die Urbilder bezeichnen und im Unbewussten des Menschen vorhanden sind, spielen eine wichtige Rolle in der Literatur. Der Archetypus „Mutter“ ist ein Bild der Frau, die in jeder Kultur präsent ist. Die Mutter ist die beliebte Figur sowohl in der Wissenschaft als auch in der Literatur, denn laut ihnen bezeichnet sie die echte Identität der Frau.

Max Weber aber benutzt den Begriff ‚Typus‘ im Kontext von Sozialwissenschaft. Er nennt ihn ‚Idealtypus‘, der beim Verständnis der Vorgänge der Wirklichkeit hilfreich ist. Der theoretische Begriff ‚Idealtypus‘ ist nötig, die Gesellschaftsprozesse zu verstehen. Der Idealtypus erfasst die mannigfaltigen Ereignisse der Welt, die sonst in einem Chaos existieren. Er deutet nicht auf ein ideales Wesen eines Vorgangs, sondern er ist eine generelle Idee, wodurch jeder Vorgang

verglichen wird. Auf die gleiche Weise wird die Vielzahl der Frauenfiguren in Typen untergeordnet, die etwas Gemeinsames haben und beim Verständnis der Frauenfiguren hilfreich sind.

Jung hat die Menschentypen im allgemein definiert, die aber von manchen Wissenschaftlern in Männertypus und Frauentypus unterteilt werden. Im nächsten Teil wurde der ‚Geschlechtstypus‘ diskutiert, um die Aufmerksamkeit auf die Frauentypen zu lenken, die vor langer Zeit in den verschiedenen wissenschaftlichen Fächern von besonderem Interesse sind. Die Fächer wie Philosophie, Psychologie, Biologie, Anthropologie und Soziologie haben die Frau in verschiedenen Bildern gefangen. Darunter ist das Mutterbild am liebsten. Die Frau wird nah zur Natur verstanden und ihre Fruchtbarkeit als das Wesentliche des Weiblichen angenommen. Sie wird als geistesloses Wesen gesehen und der Körper wird als der wichtige Teil angesehen, um ihre Natur zu verstehen. Das Frauenbild hat im Laufe der Zeit eine Verwandlung durchgemacht und die Neue Frau der Moderne ist das meist diskutierte Wesen, weil es die Vorstellung der Männer herausgefordert hat. Die Körperlichkeit der Frau wird um die Jahrhundertwende mit der Sexualität ersetzt. Die Feministen haben die Frauentypen als Projektionen der Männerwünsche widerlegt und versuchen die Differenz zwischen den beiden Geschlechtern zu überwinden. Durch die wissenschaftlichen Arbeiten von Philipp Lersch wird es bewiesen, dass es weder den Idealtypus des Mannes noch den der Frau gibt. Jeder Mensch besitzt sowohl die männlichen als auch die weiblichen Züge. Die Erziehung, die Kultur, und der Beruf verursachen verschiedene Typen.

Die Geschlechtertypen, die in der Philosophie, Psychologie, Biologie, Soziologie und Anthropologie vorhanden sind, sind auch in der Literatur vorhanden. Ihre Darstellung wird nur durch die Fiktion erreicht. Die Literatur stimmt mit der Soziologin, Mathilde Värting damit überein, dass die Frauenfiguren sowohl in den Wissenschaften als auch in der Literatur nur eine Projektion der Männer sind. Man soll das dargestellte Wesen nie mit dem wirklichen Wesen verwechseln. In diesem Zusammenhang ist die Literatur wichtiger als Wissenschaft, weil die Literatur keinen Anspruch auf die Wahrhaftigkeit hat, während die Wissenschaft ihre Annahme als allgemeingültig versteht. In diesem Kontext ist die Bedeutung der Literatur größer als die wissenschaftlichen Fächer.

Merkwürdigerweise taucht der Begriff „Typus“ erstmals in der Literatur auf. Man kann ihre Anwesenheit in der Literatur seit der Antike verspüren, als Aristoteles sie im Kontext der Literatur beschrieben hat. Der Typus-Diskurs spielt in der Literatur eine wichtige Rolle, obwohl der Begriff „Typus“ im Kontext der Literatur kaum theoretisch begründet ist. Die Figuren in der Literatur werden von Autoren bewusst geschaffen. Sie entsprechen den Zeittendenzen einer bestimmten Epoche. Der Typus-Diskurs der Literatur hat versucht, diese Vielzahl von Figuren in bestimmten Gruppen nach der Zeit und dem Ort zu kategorisieren. Dieser Prozess ist genau wie Idealtypus von Marx Weber im Sinne, dass auch der Typus-Diskurs in der Literatur nicht auf die bestimmten Figuren in der Literatur aufweist, sondern er umfasst die allgemeinen Züge aller Figuren einer Epoche.

Es gibt einen Typus-Diskurs der Frauenfiguren in der Literatur, der die Vielzahl der Frauenfiguren in eine chronologische Ordnung herstellt. Um die radikalen Frauentypen der Jahrhundertwende zu verstehen, ist es wichtig, einen Überblick über diese Geschichte zu schaffen, die ein Weg zu ihrem radikalen Wesen ist. Die Frauenfiguren werden in drei Teile aufgeteilt, *Die Geschichte der Frauentypen bis zur Französischen Revolution*, *Frauentypen im 19. Jahrhundert*, und *Frauentypen der Jahrhundertwende*. Die Frauentypen bis zur Französischen Revolution sind in zwei Figuren unterteilt- die gute „Femme ange“, die durch die Mutter und die Muse dargestellt wird und die böse „Femme diable“, die durch die Vamp und die Verführerin dargestellt wird, aber das beliebte Frauenbild ist das von der Mutterfigur gewesen, die während der Französischen Revolution als Erzieher der Männer zum Kämpfer sehr wichtig wird. Im zweiten Teil, der das ganze 19. Jahrhundert umfasst, haben die dualistischen Frauenbilder in einem Frauentypus verschmolzen. Klingler nennt diese Frauenfiguren die unverständenen Frau „Femme incomprise“, die die beiden Eigenschaften, das Gute und das Böse enthält. Der Frauentypus um die Jahrhundertwende ist die extreme Form des vermischten Typus, worin die dämonische Seite betont wird. Die Sexualität der Frau einerseits und die zunehmende Teilnahme der Frau an Politik und Kultur andererseits hat die Geburt des radikalen Frauenbildes veranlasst, das als gefährlich und zerstörerisch angesehen wird. Die zwei bekannten Haupttypen dieser Zeitperiode sind „Femme fatale“ und „Femme fragile“.

Der Typus-Diskurs der Frauen um die Jahrhundertwende ist nicht fähig, die komplexen Frauengestalten Schnitzlers zu verstehen. Die Krise und Widersprüche der damaligen Zeit haben Schnitzlers Frauenfiguren ihre komplexe Gestalt gegeben. Der Mensch um die Jahrhundertwende befindet sich in einer ausweglosen Situation, die durch die massiven soziokulturellen Veränderungen geprägt ist. Die *Fin de Siècle* Stimmung bezeichnet *das Gefühl des Fertigseins, des Zu-Ende-Gehens*.²⁶⁶ Die Menschen fühlen sich zwischen *Ende* und *Anfang* eingeklemmt zu sein. Äußerlich scheint alles harmonisch zu sein, aber im Innen herrschen die Widersprüche. Sigmund Freuds ‚Ich‘, das der Vermittler zwischen dem ‚Es‘ und der Außenwelt ist, ist verwirrt und wird von Ernst Mach als *unrettbares Ich*²⁶⁷ beschrieben, das keine Einheit, sondern ein Konglomerat von widersprüchlichen Empfindungen ist. Dieser neue Mensch wird von Hermann Bahr als ein Mensch von Nerven beschrieben, der mit den Nerven erlebt und von den Nerven aus reagiert.²⁶⁸ Die Wirklichkeit liegt nicht außerhalb uns, sondern sie ist das, was man empfindet. Durch seine Erzählungen bringt Schnitzler das Verhältnis des unrettbaren Ich zu einer ihm nicht mehr vertrauten Welt hervor. In diesem Kontext sind die Frauenfiguren Schnitzlers von großer Bedeutung, weil sie die Diskrepanz zwischen Denken, Reden und Sein zur Deckung bringen.²⁶⁹ Das Frauenbild der Männer trägt in einen Konflikt mit dem Selbstbild der Frau, das in der Art und Weise, wie sie spricht und denkt, zum Ausdruck kommt. Das Sein einer Frau bleibt noch ungreifbar, aber in ihrem Unbewussten kann man die Identitätskonflikte deutlich sehen.

In dieser Arbeit stellt sich heraus, dass die Frauenfiguren Schnitzlers wegen der Darstellung ihrer unbewussten Natur ihre Nennung als bestimmte Frauentypen unmöglich machen. Schnitzlers Frauenfiguren oszillieren zwischen verschiedenen Identitäten und es fällt einem schwer, sie auf einen Nenner zu bringen. Der Identitätskonflikt wird durch die Veränderungen in der Gesellschaft und in der Politik verursacht, die die Denk- und Verhaltenstraditionen in Frage gestellt haben. Die dichotomisierten Identitäten ‚Mann‘ und ‚Frau‘ werden in Frage gestellt. Auch Philipp Lersch hat in seiner Theorie davon gesprochen, dass es keinen Idealtypus von Mann und Frau gibt, sondern jeder Mensch ein ‚Zwitter‘ ist.

²⁶⁶ Herzfeld, a.a.O., S. 261

²⁶⁷ Mach, a.a.O., S. 140

²⁶⁸ Bahr, a.a.O., S. 200

²⁶⁹ Weinhold, a.a.O., S. 116

Auf eine ähnliche Weise hat Schnitzler die Differenzen zwischen Mann und Frau abgeschafft. Die Geschlechterunterschiede werden in Schnitzlers Werken aufgehoben. Schnitzler benutzt die Frauentypen der Jahrhundertwende, aber gleichzeitig stellt er sie in Frage. Die Frauenfiguren kommen zur Sprache und weisen darauf, dass ihre Kategorisierung in Typen mit ihrem Wesen nicht korrespondiert. Nach Weinhold fehlt den Frauenfiguren die eigene weibliche Sprache innerhalb der männerdominierten Welt, wenn sie ihre Gedanken äußern wollen.²⁷⁰ Deshalb hat Schnitzler einen Weg direkt zum Innenleben der Figuren gebahnt. Meistens sind sich die Figuren ihrer eigenen Gedanken und Wünsche nicht bewusst. Die verdrängten Wünsche der Frauen spielen ihre Rolle meistens im Unbewussten, das Schnitzler als Mittelbewusstsein charakterisiert. Deshalb hat er die Techniken wie Traum, inneren Monolog, und erlebte Rede benutzt, um das Mittelbewusstsein der Figuren vorzubringen.

Die zwei Figuren *Albertine* in „Traumnovelle“ und *Berta* in „Frau Berta Garlan“ sind die Beispiele davon, deren Wesen nur durch ihr Unbewusstes erreichbar ist. In „Traumnovelle“ kommen die Gedanken und Gefühle sowohl von der weiblichen Figur als auch von der männlichen Figur vor. Die beiden Figuren werden gleich wahrgenommen. Das Leben des Mannes und das der Frau sind nur äußerlich unterschiedlich gestaltet. *Albertine* hat *Fridolin* jungfräulich geheiratet, während *Fridolin* vor Heirat sexuelle Beziehungen gehabt hat. *Albertine* verhält sich ganz häuslich-mütterlich am Tag. Sie betrügt ihren Mann im Traum, was für sie in der Wirklichkeit unmöglich wäre. In *Albertine* vereinen sich verschiedene Aspekte, die durch den Typus „Femme fatale“ nicht erkennbar sind. Durch *Albertines* Traum und *Fridolins* Abenteuer in der Wirklichkeit erkennen wir, dass Mann und Frau dieselben Wünsche haben. Die Dichotomie des Geschlechtstypus wird dadurch aufgelöst.

Die geheime Gesellschaft ist ein Zeugnis von denselben Wünschen des Mannes und der Frau. Die edlen Frauen, die an dieser Gesellschaft teilnehmen, werden von *Fridolin* als Dirnen angesehen, aber eigentlich sind sie hier, um eine freie Libido genau wie die Männer zu erleben. Anders als Freuds Theorie von passiver Liebe besitzen sie genauso wie die Männer ein aktives Verlangen.

²⁷⁰ Weinhold, a.a.O., S. 120

Die Novelle „Frau Berta Garlan“ ist in der erlebten Rede aus der Sicht der Protagonistin geschrieben, die ihre Gedanken und Gefühle ausführlich vermitteln. Durch die erlebte Rede *Bertas* kommt ihre Doppelsexistenz zum Ausdruck. Ihr Verhalten entspricht dem Gesellschaftskodex völlig, während die verdrängten Wünsche die Abweichung von Moralien zeigen. *Bertas* Lebenslauf wird von anderen bestimmt. Sie kann sich nicht von den Konventionen befreien, aber die Wünsche Niederstand leisten. *Berta*, eine passive Frau, akzeptiert alles, aber das Wiederwachen der Sexualität verwandelt sie in eine aktive Frau. Sie trifft solche Entscheidungen, die sie am Ende enttäuschen, aber von der Ungerechtigkeit der Welt bewusst macht. Ihr Beischlaf mit *Emil* kann ihren Charakter nicht zur Verführerin oder untreuen Witwe reduzieren. Das Wiederwachen der Sexualität und die Unmöglichkeit ihrer Erfüllung innerhalb der Gesellschaftskonvention hat sie gezwungen, in die sexuellen Abenteuer zu strömen. Der Traum *Bertas* vermittelt ihre tiefsten Wünsche, wovon sie selbst nicht bewusst ist. Im Bewusstsein lässt sie sich von ihrer Beziehung mit *Emil* als ein Liebesverhältnis täuschen, aber eigentlich wünscht sie im Unbewussten nur die Erfüllung ihres Verlangens. Auch während der Küsse von Emil denkt sie an andere Männer. Sie hat ambivalente Gedanken und Gefühle. Einerseits will sie gesellschaftskonform sein, und andererseits wünscht sie sich das Glück, das innerhalb der gesellschaftlichen Konventionen nicht möglich ist. Ihre Suche nach dem Glück reduziert ihr Wesen zum Sexualobjekt.²⁷¹

Es gibt auch andere Nebenfrauenfiguren in „Frau Berta Garlan“, die den Typuskonflikt darlegen. *Annas* Erleben der Sexualität außerhalb der Ehe hat ihren Tod an der Abtreibung verursacht. *Agatha*, die Cousine von Berta, ist die typische Mutter und Ehefrau, die nach der Wissenschaft und dem Typus-Diskurs das ideale Bild der Frau vertritt, führt ein unglückliches Leben und klagt über ihren Lebenslauf. Keine der dargestellten Frauenfiguren führt ein befriedigendes oder glückliches Leben. *Berta* schwankt beständig zwischen tradierter Auffassung von Mutter und treuer Witwe. Ihre Wünsche korrespondieren mit ihrer Identität als treue Witwe und liebende Mutter nicht. Sie erkennt das ‚*ungeheure Unrecht*‘ in der Welt, das die Frau anders als den Mann behandelt. Ihre außereheliche Beziehung wird als eine Sünde angesehen, während ein Mann darauf stolz sein kann.

²⁷¹Doppler, a.a.O., S. 50

Von den beiden Werken Schnitzlers wird die Schlussfolgerung gezogen, dass er durch die Schilderung des Innenlebens der Frauenfiguren einen weiten Raum des weiblichen Wesens geöffnet hat. Die Typologie der Frauen ist darauf abgezielt, sie nach Männerwünschen zu modellieren, nicht aber ihr wahres Wesen zu verstehen. Die Typologie verliert ihre Bedeutung bei Schnitzler, weil er die verdoppelte Persönlichkeit darstellt, die jenseits des Typuszwanges liegt. Schnitzler, ein Autor der Moderne, nimmt viele Züge des postmodernen Menschenbildes vorweg im Sinne, dass er die mannigfaltigen Identitäten eines Menschen und den Bruch zwischen seinem Handeln und Denken darstellt. Er hat die binäre Opposition ‚Mann-Frau‘ in Frage gestellt.

Schnitzler, ein Autor der Jahrhundertwende, bearbeitet Themen, die noch in der heutigen Welt hoch aktuell – auch im Zusammenhang mit anderen, visuellen Medien – sind, was die zahlreichen Verfilmungen seiner Werke, worunter Stanley Kubricks „Eyes Wide Shut“ (basiert auf „Traumnovelle“), einen Ehrenplatz hat, beweisen.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur:

Schnitzler, Arthur: *Leutnant Gustl und andere Erzählungen*. Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main 1977.

Schnitzler, Arthur: *Traumnovelle und andere Erzählungen*. Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main 1961.

Sekundärliteratur:

Arens, Katherine: *Schnitzler and the Discourse of Gender*. In: Lorenz, Dogmar C.G. (Hrsg.): *A Companion to the Works of Arthur Schnitzler*. Camden House, Rochester 2003.

Aristoteles: *Vom Himmel. Von der Seele. Von der Dichtkunst*. Artemis Verlag, Zürich und München 1950.

Bahr, Hermann: *Die Überwindung des Naturalismus*. In: Wunberg, Gotthart (Hrsg.): *Die Wiener Moderne: Literatur, Kunst und Musik zwischen 1890 und 1910*. Reclam, Stuttgart 1982.

Beavoir, Simon de: *The Second Sex*. Übersetzt von: Parshley, H.M.. Penguin, London 1972.

Beutin, Wolfgang/Ehlert, Klaus/Emmerich, Wolfgang/Kanz, Christine/Lutz, Bernd/Meid, Volker/Optiz, Michael/Opitz-Wiemar, Carola/Schnell, Ralf/Stein, Peter/Stefan, Inger (Hrsg.): *Deutsche Literaturgeschichte: Von den Anfängen bis zur Gegenwart*. J.B. Metzler, Stuttgart 2008.

Birken, Lawrence: *Madame Bovary and the Dissolution of Bourgeois Sexuality*. In: *Journal of the History of Sexuality*, Vol. 2, No. 4. S. 609-620. University of Texas Press, Apr., 1992.

Bonwit, Marianne: *Effi Briest und Ihre Vorgängerinnen Emma Bovary und Nora Helmer*. In: *Monatshefte*, Vol. 40, No. 8. S. 445-456. University of Wisconsin Press. Dec., 1948.

Brinker-Gabler, Gisela: *Weiblichkeit und Moderne*. In: Mix, York-Gothart (Hrsg.): *Naturalismus Fin de Siècle Expressionismus 1890-1918*. Carl Hanser Verlag, München und Wien 2000.

Catani, Stephanie: *Das fiktive Geschlecht. Weiblichkeit in anthropologischen Entwürfen und literarischen Texten zwischen 1885 und 1925*. Verlag Königshausen & Neumann GmbH, Würzburg 2005.

Colglazier, Douglas J.: *Willa Carther on Henrik Ibsen's Realism: The Protest against Lies*. In: *American Literary Review*, Vol. 33, No.2, Special Issue: Willa Carther. S. 99-103. University of Illinois Press, Winter, 2001.

Dangel-Pelloquin, Elsbeth: *Frau Berta Garlan. Unvermutete Gefühle – ratloses Staunen*. In: Saße, Günter/Kim, Hee-Ju(Hrsg.): *Interpretationen. Arthur Schnitzler. Dramen und Erzählungen*. Philipp Reclam, Stuttgart 2007.

Doppler, Alfred: *Der Wandel der Darstellungsperspektive in den Dichtungen Arthur Schnitzlers. Mann und Frau als sozialpsychologisches Problem*. In: Farese, Giuseppe(Hrsg.): *Akten des Internationalen Symposiums ‚Arthur Schnitzler und seine Zeit‘*. Peter Lang, Bern 1985.

Ellis, John M.: *Narration in the German Novelle. Theory and Interpretation*. Cambridge University Press, London 1974.

Fleiß, Jürgen: *Paul F. Lazarsfelds typologische Methode und die Grounded Theory. Generierung und Qualität von Typologien*. In: *Österreichischer Zeitschrift für Soziologie*. S 3/18. September 2010.

Fliedl, konstanz: *Arthur Schnitzler*. Philipp Reclam, Stuttgart 2005.

Herzfeld, Marie: *Fin de Siècle*. In: Wunberg, Gotthart(Hrsg.): *Die Wiener Moderne*. Reclam, Stuttgart 1982.

Islam, Nazrul: *From Ideal to Pure Type: Weber's Transition from History to Sociology*. In: Islam, Nazrul/Khan, Shamsul Islam/Jahangir, B.K. (Hrsg.): *Karl Marx and Max Weber: Perspectives on Theory and Domination*. Centre for Advanced Research in Social Science, Delhi University 1988.

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*. J. B. Metzler, Stuttgart 1977.

Jung, C.G.: *Psychologische Typen*. Rascher Verlag, Zürich und Leipzig 1942.

Jung, C. G.: *Psychological Types or The Psychology of Individuation*. Übersetzt von: Hull, R.F.C/Baynes, H.G.. Brace & Company, New York 1924.

Kimmich, Dorothee/Wilke, Tobias: *Einführung in die Literatur der Jahrhundertwende*. Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 2006.

Kim, Hee-Ju: *Traumnovelle: Maskerade der Lust*. In: Saße, Günter/Kim, Hee-Ju(Hrsg.): *Interpretationen. Arthur Schnitzler. Dramen und Erzählungen*. Philipp Reclam, Stuttgart 2007.

Klingler, Bettina: *Emma Bovary und ihre Schwestern. Die unverstandene Frau: Variationen eines literarischen Typus von Balzac bis Thomas Mann*. CMZ-Verlag, Rheinbach-Merzbach 1986.

Krotkoff, Hertha: *Zur geheimen Gesellschaft in Arthur Schnitzlers Traumnovelle*. In: *The German Quarterly*, Vol. 46, No. 2 S. 202/209. Mar., 1973.

Lahn, Silke/Meister, Jan Christoph: *Einführung in die Erzähltextanalyse*. J.B. Metzler, Stuttgart 2008.

Luckhardt, Ute: „*Die Frau als Fremde. Frauenbilder um die Jahrhundertwende*“. In: Volkov, Shulamit/Stern, Frank (Hrsg.): *Tel Aviver Jahrbuch für deutsche Geschichte*. Band XXI, Neuere Frauengeschichte. Bleicher Verlag, Gerlingen 1992.

Lukács, Georg: *Einführung in die ästhetischen Schriften von Marx und Engels*. In: Hauff, Jürgen/Heller, Albrecht/Huppauf, Bernd/Köhn, Lothar/Philippi, Klaus-Peter (Hrsg.): *Methodendiskussion. Arbeitsbuch zur Literaturwissenschaft*. Athenäum Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main 1972.

Mach, Ernst: *Antimetaphysische Bemerkungen*. In: Wunberg, Gotthart(Hrsg.): *Die Wiener Moderne*. Reclam, Stuttgart 1982.

Marcuse, Ludwig (Hrsg.): *Ein Panorama europäischen Geistes*. Buchclub Ex Libris, Zürich 1978.

Meyer, Priscilla: *Anna Karenina: Tolstoy's Polemic with Madame Bovary*. In: *Russian Review*, Vol. 54, No.2, S. 243-259. Blackwell Publishing, Apr., 1995.

Mihajlovic, Julia: „*Ich bin nicht geschaffen für eine bürgerliche Existenz.*“ *Frauenfiguren im Werk Arthur Schnitzlers*. In: Schlicht, Corinna: *Geschlechterkonstruktionen. Frauen- und Männerbilder in Literatur und Film*. Karl Maria Laufen, Oberhausen 2004.

Möhrmann, Renate: *Schnitzlers Frauen und Mädchen. Zwischen Sachlichkeit und Sentiment*. In: Farese, Giuseppe(Hrsg.): *Akten des Internationalen Symposiums ‚Arthur Schnitzler und seine Zeit‘*. Peter Lang, Bern 1985.

Perlmann, Michaela L: *Arthur Schnitzler*. J. B. Metzler, Stuttgart 2004.

Rey, William H.: *Das Wagnis des Guten in Schnitzlers „Traumnovelle“*. In: *The German Quarterly*, Vol. 35, No. 3, S. 254/264. May, 1962.

Rinsum, Annemarie van/Rinsum, Wolfgang van: *Dichtung und Deutung. Eine Geschichte der deutschen Literatur in Beispielen*. Bayerischer Schulbuch-Verlag, München 1987.

Spieth, Rudolf: *Der Mensch als Typus*. Curt E. Schwab, Stuttgart 1949.

Stern, J. P. M.: *“Effi Briest”*: *“Madame Bovary”*: *“Anna Karenina”*. In: *The Modern Language Review*, Vol. 52, No. 3, S. 363-375. Modern Humanities Research Association, Jul., 1957.

Stollberg-Rilinger, Barbara: *Väter der Frauengeschichte? Das Geschlecht als historiographische Kategorie im 18. und 19. Jahrhundert*. In: *Historische Zeitschrift*, Bd. 262, H. 1, S. 39-71. Feb., 1996.

Tweraser, Felix: *Schnitzler's Turn to Prose Fiction: The Depiction of Consciousness in Selected Narratives*. In: Lorenz, Dagmar C.G (Hrsg.): *A Companion to the Works of Arthur Schnitzler*. Camden House, New York 2003.

Weinhold, Ulrike: *Arthur Schnitzler und der weibliche Diskurs. Zur Problematik des Frauenbilds der Jahrhundertwende*. In: *Jahrbuch für internationale Germanistik*. Peter Lang, Berlin 1987.

Wiltchnigg, Elfriede: *“Das Rätsel Weib” Das Bild der Frau um 1900*. Dietrich Reimer Verlag, Berlin 2001.

Wunberg, Gotthart: *Fin de Siècle in Wien. Zum bewußtseinsgeschichtlichen Horizont von Schnitzlers Zeitgenossenschaft*. In: Arnold, Heinz Ludwig(Hrsg.): *Text+Kritik*. Postfach, München 1998.

Zimmermann, Gisela: *The Civil Servant as Educator: „Effi Briest“ and „Anna Karenina“*. In: *The Modern Language Review*, Vol. 90, No. 4. S. 817-829. Modern Humanities Research Association.

Internetquellen:

Maskenwesen: Beiträge zum Maskenwesen, zur Maskenkunst und zu Masken aus aller Welt
<http://maskenwesen.blogspot.in/2008/07/masken-und-literatur.html> Abruf am 02.07.12

Mürbeth, Susanne: *Die „asexuelle Witwe“ im Identitätskonflikt am Beispiel von Arthur Schnitzlers „Frau Berta Garlan“ und „Frau Beate und ihr Sohn“*
<http://etd.uwaterloo.ca/etd/smurbeth2006.pdf> Abruf am 10.06.12

Österreich um 1900:

<http://www2.vol.at/borgschoren/Ih/Ih3.htm#gustl> Abruf am 05.01.12

Soltau, Heide: *Die Maske*

<http://www.ndr.de/kultur/literatur/buchtipps/lenz183.html> Abruf am 03.07.12

Weber, Max: *Die Objektivität sozialwissenschaftlicher und sozialpolitischer Erkenntnis.*

<http://www.zeno.org/nid/20011440120> Abruf am 15.03.12

