



universität
wien

MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

„Konstruktionen von Weiblichkeit in ausgewählten
Romanen österreichischer Autoren und Autorinnen der
Zwischenkriegszeit“

verfasst von / submitted by

Elisabeth Dalecky, B.A.

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Master of Arts (MA)

Wien, 2023 / Vienna 2023

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

UA 066 818

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

Austrian Studies – Cultures, Literatures, Languages

Betreut von / Supervisor:

Univ.-Prof. Mag. Dr. Norbert Christian Wolf

Danksagung

An dieser Stelle möchte ich mich bei Herrn Univ.-Prof. Mag. Dr. Norbert Christian Wolf für die Betreuung dieser Masterarbeit bedanken. Mein besonderer Dank gilt außerdem meinen Eltern Carmen und Gerald, die mich während meiner gesamten Studienzeit sowohl in München als auch in Wien emotional und finanziell unterstützten und immer ein offenes Ohr für mich hatten. Zudem möchte ich mich bei meiner restlichen Familie, meinen Großeltern und vor allem meiner Schwester Theresa bedanken, die mir in jeder Lebenslage unterstützend zur Seite stehen. Abschließend möchte ich mich bei meinem Partner Christian bedanken, der mich nicht nur bei technischen Fragen unterstützte, sondern mich stets mit motivierenden Worten bestärkt und mit seiner positiven Art, die ich sehr bewundere und schätze, inspiriert hat. Vielen Dank!

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	7
2. Zwischenkriegszeit in Österreich	12
2.1 Gesellschaftliche Veränderungen nach dem Ersten Weltkrieg	12
2.1.1 Abriss zur Geschichte der Frauenbewegung	12
2.1.2 Frauenwahlrecht und Veränderung der Geschlechterverhältnisse	15
2.2 Das veränderte Weiblichkeitskonzept der ‚Neuen Frau‘	18
2.2.1 Begriffsklärung	18
2.2.2 Charakteristika der ‚Neuen Frau‘	20
3. Theoretischer Hintergrund: Gender Studies und Erzähltextanalyse	24
3.1 Das Konzept der Gender Studies	24
3.2 Aspekte der gender-orientierten Erzähltextanalyse	29
3.2.1 Von der feministischen Narratologie zur gender-orientierten Erzähltextanalyse	29
3.2.2 Die Figur	33
4. Figurenanalyse nach Pfister	41
4.1 Figurenkonzeption	41
4.2 Figurencharakterisierung	46
5. Weiblichkeitskonstruktionen in den ausgewählten Romanen	48
5.1 Die ‚Neue Frau‘	48
5.1.1 Inez aus Egmont Colerus’ <i>Die neue Rasse</i> (1928)	48
5.1.2 Lotte Kleh aus Gina Kaus’ <i>Die Schwestern Kleh</i> (1933)	57
5.1.3 Elisabeth aus Joseph Roths <i>Die Kapuzinergruft</i> (1938)	68
5.2 Traditionelle Weiblichkeitskonstruktionen als Gegenmodell	77
5.2.1 Margit Haller aus Egmont Colerus’ <i>Die neue Rasse</i> (1928)	77
5.2.2 Eula aus Gina Kaus’ <i>Die Schwestern Kleh</i> (1933)	88

5.2.3 Fanny Trotta aus Joseph Roths <i>Die Kapuzinergruft</i> (1938)	96
6. Vergleich der Weiblichkeitskonstruktionen.....	102
7. Conclusio und Ausblick	107
8. Literaturverzeichnis	110
8.1 Primärliteratur	110
8.2 Sekundärliteratur.....	110
8.3 Internetquellen:	114
9. Abstract	115

1. Einleitung

Das Ziel der Masterarbeit ist es, die Weiblichkeitskonstruktion der ‚Neuen Frau‘ sowie traditionelle Weiblichkeitskonstruktionen anhand ausgewählter weiblicher Figuren zu analysieren, um die Frage zu beantworten, wie Weiblichkeit in ausgewählten Romanen der österreichischen Zwischenkriegszeit dargestellt wird. Dabei findet ein Vergleich der Romane *Die neue Rasse* (1928) von Egmont Colerus, *Die Schwestern Kleh* (1933) von Gina Kaus und *Die Kapuzinergruft* (1938) von Joseph Roth statt.

Diese Erzähltexte wurden anhand dreier wesentlicher Kriterien ausgewählt: Erstens wurde auf österreichische Autor*innen zurückgegriffen, die in Österreich sozialisiert wurden. Zweitens sollte das Publikationsdatum in der österreichischen Zwischenkriegszeit, also von 1918 bis 1938, zu verorten sein. Drittens sollte die Handlung des Romans einen wesentlichen Bezug zu Österreich aufweisen. Diese literaturgeschichtliche Periodisierung wird von Wendelin Schmidt-Dengler empfohlen, um den zeitgeschichtlichen Kontext eines Werkes der Zwischenkriegszeit einbeziehen zu können.¹ Aufgrund dieser Kriterien eignen sich die drei genannten Romane für die Analyse der literarischen Darstellung der Weiblichkeit der österreichischen Zwischenkriegszeit.

An dieser Stelle soll angemerkt werden, dass sich Weiblichkeits- und Männlichkeitskonstruktionen gegenseitig bedingen, wobei der Begriff ‚Weiblichkeit‘ nicht ohne den Begriff ‚Männlichkeit‘ existieren kann.² In dieser Arbeit liegt der Fokus allerdings auf den unterschiedlichen Konstruktionen von Weiblichkeit. Um die Fragestellung, wie das Phänomen der ‚Neuen Frau‘ und traditionelle Weiblichkeitsvorstellungen in den ausgewählten Erzähltexten konstruiert werden, beantworten zu können, wurde als Methode die Figurenanalyse nach Manfred Pfister, die sich aus der Untersuchung der Figurenkonzeption und der Figurencharakterisierung zusammensetzt, verwendet.

Grundsätzlich ist der Inhalt der Arbeit in fünf Kapitel gegliedert. In Kapitel 2 wird eine zeitgeschichtliche Einordnung des Themas vorgenommen, um den geschichtlichen Kontext in die Analyse der Erzähltexte einbeziehen zu können. Dabei wird vorrangig die Stellung der Frau in der österreichischen Zwischenkriegszeit erläutert, wozu es unabdingbar ist, einen

¹ Vgl. Schmidt-Dengler, Wendelin: Literatur. In: Erika Weinzierl/Kurt Skalnik (Hg.): Österreich 1918–1938. Geschichte der Ersten Republik. Band 2. Graz/Wien/Köln: Styria 1983, S. 631–649, hier S. 632.

² Vgl. Connell, R. W.: Der gemachte Mann. Konstruktion und Krise von Männlichkeiten. In: Franziska Bergmann/Franziska Schößler/Bettina Schreck (Hg.): Gender Studies. Bielefeld: transcript 2012, S. 157–174, hier S. 157.

komprimierten Abriss zur Geschichte der österreichischen Frauenbewegung wiederzugeben. Dem folgend wird kurz auf die Entwicklung des Frauenwahlrecht und die damit verbundenen Veränderungen innerhalb der Gesellschaft eingegangen. Diese geschichtlichen und gesellschaftlichen Veränderungen in Österreich trugen dazu bei, dass sich ein neues Weiblichkeitskonstrukt entwickeln konnte, die ‚Neue Frau‘. Da das Ziel der Untersuchung unter anderem die Herausarbeitung der wesentlichen Charakteristika der ‚Neuen Frau‘ ist, wird zu Beginn der Begriff an sich näher erklärt. Abschließend werden die zentralen Charakteristika der ‚Neuen Frau‘ zusammengefasst. Dieser Begriff evokiert ein fortschrittliches und emanzipatorisches Weiblichkeitskonstrukt. Dementsprechend wird die Entwicklung des Begriffs, der sich bereits im 19. Jahrhundert verorten lässt, wiedergegeben. Dabei stellt das Phänomen der ‚Neuen Frau‘ nur eine Vorstellung aus einem breiten Spektrum an bestehenden Weiblichkeitskonstruktionen dar. Daher existieren parallel traditionelle Vorstellungen von Weiblichkeit, die für die Analyse der Frauenfiguren aus den ausgewählten Romanen ebenfalls von zentraler Bedeutung sind.

Im nächsten Kapitel wird die theoretische Positionierung wiedergegeben, wobei die beiden Begriffe der Gender Studies und der gender-orientierten Erzähltextanalyse konstituierend sind. Das Kapitel beginnt mit der Erläuterung der wesentlichen Aspekte der Gender Studies, wobei die Begriffe *sex* und *gender* definiert werden.³ Da das Konzept der deutschen Gender Studies von der amerikanischen Forscherin Judith Butler maßgeblich beeinflusst wird, sollen die zentralen Thesen und Annahmen ihrer Monografie *Das Unbehagen der Geschlechter* kurz wiedergegeben werden. Anschließend wird die Entwicklung der sogenannten feministischen Narratologie hin zur gender-orientierten Erzähltextanalyse zusammengefasst. Im Allgemeinen kann die Kategorie ‚Geschlecht‘ auf unterschiedlichen Ebenen analysiert werden. Einen wichtigen Beitrag diesbezüglich stellt der Aufsatz *Konzepte literarischer Figuren und Figurencharakterisierung* von Marion Gymnich dar, in dem diese diversen Auffassungen und Definitionen einer literarischen Figur nachgeht und diese miteinander vergleicht, um die Frage, was überhaupt eine Figur ist, beantworten zu können.⁴ Im folgenden Kapitel wird die

³ Die Schreibweise dieser beiden Begriffe variiert innerhalb der Forschungsliteratur. Die Bezeichnungen *sex* und *gender* leiten sich aus dem Englischen ab und werden deshalb klein geschrieben. In der deutschen Forschungsliteratur werden die Begriffe jedoch folgend geschrieben: *Sex* und *Gender*. In dieser Arbeit wird die Schreibweise der Begriffe aus der jeweilig verwendeten Forschungsliteratur übernommen, weshalb die Verwendung der englischen und der deutschen Schreibweise innerhalb dieser Arbeit variiert.

⁴ Vgl. Gymnich, Marion: *Konzepte literarischer Figuren und Figurencharakterisierung*. In: Vera Nünning/Ansgar Nünning (Hg.): *Erzähltextanalyse und Gender Studies*. Weimar/Stuttgart: J.B. Metzler 2004 (Sammlung Metzler Bd. 344), S. 122–140, hier S. 125–134.

Figurenanalyse nach Pfister erläutert, die auf die Konzeption von literarischen Figuren und die Figurencharakterisierung ausgerichtet ist.

Im vierten Kapitel werden die drei ausgewählten Romane und die darin entwickelten Weiblichkeitskonstruktionen analysiert. Dabei werden die ausgewählten Figuren, die entweder die ‚Neue Frau‘ oder ein traditionelles Konzept von Weiblichkeit verkörpern, chronologisch nach Publikationsdatum des Romans geordnet vorgestellt und anschließend miteinander verglichen. Abschließend werden die Ergebnisse der Untersuchung zusammengefasst und weitere Forschungsmöglichkeiten aus der Genderperspektive aufgezeigt.

In Bezug auf das Phänomen der ‚Neuen Frau‘ der 1920er Jahre wurde bereits umfassende Forschungsliteratur publiziert. Diesbezüglich fällt jedoch, dass sich die Untersuchungen primär auf deutsche und nicht auf österreichische Literatur beziehen. Auf diese Forschungslücke verweist Gernot Meisenbichler in seiner Dissertation *Zwischen Autonomie und Abhängigkeit. Möglichkeiten und Grenzen der „Neuen Frau“ in ausgewählten Romanen Wiener Autorinnen in der Ersten Republik*, die im Jahr 2020 publiziert wurde.⁵ Meisenbichler beschäftigte sich mit der Frage, inwiefern die Autorinnen dieser Zeit in ihren Romanen bereits die Grenzen der Möglichkeiten der ‚Neuen Frau‘ thematisieren. Meisenbichler analysierte den Diskurs bezüglich der ‚Neuen Frau‘ in österreichischen Romanen und verglich diesen mit dem Diskurs über diese in den beiden Frauen- und Modezeitschriften *Häuslicher Ratgeber für Österreichs Frauen* und *Die moderne Frau*, wobei er sich auf die Jahrgänge von 1926 bis 1928 fokussierte. Seine Analyseergebnisse zeigen auf, dass ein Diskurs über den Typus der ‚Neuen Frau‘ in österreichischen Zeitschriften und Erzähltexten präsent ist und in der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit der Thematik bis dato eher vernachlässigt wurde. Sein Forschungsausblick gab den Anstoß, dieses Thema für diese Masterarbeit auszuwählen, denn Meisenbichler erachtet den Vergleich der männlichen und der weiblichen Positionierung bezüglich dieses Phänomens in der österreichischen Literaturlandschaft als ergiebiges Forschungsvorgehen.

Ein weiterer Artikel, der bei der Auswahl der final verwendeten Primärtexte geholfen hat, ist der Beitrag *Verstörte Männer und emanzipierte Frauen* von Alfred Pfoser. In diesem geht Pfoser auf die literarische Reaktion männlicher Autoren auf die veränderte Konstruktion von Weiblichkeit ein, wobei ausgewählte Erzähltexte den Ausgangspunkt bilden. In diesem Artikel verweist Pfoser auf die Autoren Roth und Colerus und deren Romane, die aufgrund dessen als

⁵ Vgl. Meisenbichler, Gernot: *Zwischen Autonomie und Abhängigkeit. Möglichkeiten und Grenzen der „Neuen Frau“ in ausgewählten Romanen Wiener Autorinnen in der Ersten Republik*. Graz: Diss. 2020, S. 6.

Primärtexte für diese Untersuchung ausgewählt wurden.⁶ Laut Pfoser ließ sich nach dem Ersten Weltkrieg eine bleibende ‚Verstörung‘ der Männer feststellen, die seiner Meinung nach mit der Neuordnung der ehemaligen Werte der Gesellschaft einherging.⁷ In seiner Auseinandersetzung mit unterschiedlichen Romanen der österreichischen Zwischenkriegszeit zeigt er auf, dass etliche Männer durch die Emanzipation der Frau eine Art Verlustgefühl entwickelten.⁸ Grundsätzlich merkt der Forscher an, dass unterschiedliche Reaktionen der männlichen Autoren auf die gesellschaftliche Neu- und Umordnung verzeichnet werden können. Während einige männliche Autoren offen für die Umbrüche in der Gesellschaft sind, reagieren konservative Autoren verunsichert und versuchen, die neue Position der Frau in der Gesellschaft literarisch zu bekämpfen.⁹

Der Forschungsstand bezüglich der Thematik der Weiblichkeitskonstruktionen in den ausgewählten Erzähltexten der Autor*innen weist beträchtliche Unterschiede auf, wobei im folgenden Abschnitt lediglich Beiträge genannt werden, in denen eine Auseinandersetzung mit der Gestaltung von Weiblichkeit in den ausgewählten Texten erfolgt. Grundsätzlich kann angemerkt werden, dass es kaum Forschungsliteratur zu den Erzähltexten des Autors Egmont Colerus oder den weiblichen Figuren in seinen Romanen gibt, während zu Gina Kaus und Joseph Roth bereits Forschungsbeiträge vorliegen.¹⁰ Franz Pichler hebt in seinem Artikel *Mathematiker als Kulturbeitrag – zum Andenken an Egmont Colerus* zum Beispiel dessen Hauptwerk *Vom Einmaleins zum Integral* hervor, das in jede europäische Sprache übersetzt wurde. Seine Romane werden jedoch nicht erwähnt.¹¹

Bezüglich Joseph Roth ist vor allem die Dissertation *Die Darstellung der Frau bei Joseph Roth* von Isabel Cristina Chaves Seia Russo dos Santos zu nennen, die sich mit den

⁶ Vgl. Pfoser, Alfred: Verstörte Männer und emanzipierte Frauen. Zur Sitten- und Literaturgeschichte der Ersten Republik. In: Franz Kadmoska (Hg.): Aufbruch und Untergang. Österreichische Kultur zwischen 1918 und 1938. Wien/München/Zürich: Europaverlag 1981, S. 205–224, hier S. 205 (Roth) und S. 213 (Colerus).

⁷ Vgl. Pfoser, Alfred: Verstörte Männer 1981, S. 205.

⁸ Vgl. ebenda, S. 208.

⁹ Vgl. ebenda, S. 209.

¹⁰ Der Autor Egmont Colerus wird gegenwärtig vorrangig mit seinen Sachbüchern im Bereich der Mathematik und nicht mit seinen literarischen Arbeiten in Verbindung gebracht, die sich bis zum jetzigen Zeitpunkt einer unentwegten Popularität erfreuen. Der Roman *Die neue Rasse*, der am 17.09.1928 publiziert wurde, wird mit einer Auflage von 10.000 Stück hingegen als ‚Ladenhüter‘ bezeichnet. Vgl. Hall, Murray G.: Der Paul Zsolnay Verlag. Von der Gründung bis zur Rückkehr aus dem Exil. Tübingen: May Niemeyer 1994 (Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur Bd. 45), S. 334.

¹¹ Vgl. Pichler, Franz: Mathematik als Kulturbeitrag – zum Andenken an Egmont Colerus. In: Franz Pichler/Gerhard Pohl: Kepler Symposium Philosophie und Geschichte der Mathematik. Vorträge aus dem Johannes Kepler Symposium 1995 bis 2005. Linz: Trauner 2005 (Schriftenreihe Geschichte der Naturwissenschaft und der Technik Bd. 5), S. 179–186, hier S. 179.

Frauenfiguren bei Roth auseinandersetzte.¹² Die Forscherin unterteilt die Roth-Forschung grundsätzlich in zwei Phasen, wobei in keiner dieser Phasen die Frauenfiguren in Roths Romanen näher betrachtet wurden. Santos rückt jedoch die Figuren Jolanth und Elisabeth und deren lesbische Beziehung in den Vordergrund ihrer Analyse und erwähnt eine weitere zentrale Frauenfigur – die Mutter, Fanny Trotta – nur kurz. Ihre Untersuchungen ausgewählter Romane von Roth zeigen, dass seine Frauenfiguren keine Stereotype verfestigen, sondern ebenso wie seine männlichen Figuren die Verwirrung ihrer Zeit widerspiegeln.¹³

Im Hinblick auf die Schriftstellerin Gina Kaus soll an dieser Stelle erneut die Dissertation von Gernot Meisenbichler hervorgehoben werden, der den Diskurs um die ‚Neue Frau‘ im Roman *Die Schwestern Kleh* und in weiteren Romanen österreichischer Autor*innen analysiert und in diesem Zusammenhang zentrale Charakteristika der Frauenfiguren beschrieben hat. Seine Analyse zeigt auf, dass das Konstrukt der ‚Neuen Frau‘ in den Erzähltexten nicht uneingeschränkt positiv betrachtet wird und die Grenzen dieses Frauentypus kritisch aufgezeigt werden.¹⁴ Da in keinem der genannten Forschungsbeiträge der Fokus auf die Figurenanalyse gelegt wird, ist diese Arbeit auf die Ausarbeitung der Figurencharakterisierung und der Figurenkonzeption ausgewählter weiblicher literarischer Figuren aus den drei bereits genannten Romanen österreichischer Autor*innen der Zwischenkriegszeit ausgerichtet.

¹² Vgl. Santos, Isabell Chaves Seia Russo dos: Die Darstellung der Frau bei Joseph Roth. University of South Africa: Diss. 2009.

¹³ Vgl. Santos, Isabell C.: Die Frau bei Joseph 2009, S. 253.

¹⁴ Vgl. Meisenbichler, Gernot: Neue Frau 2020, S. 233.

2. Zwischenkriegszeit in Österreich

In diesem Kapitel soll eine Einordnung des Phänomens der ‚Neuen Frau‘ in den zeitgeschichtlichen Kontext erfolgen. Das Kapitel beginnt mit einem Abriss der Frauenbewegung und einer Zusammenfassung der Auswirkungen dieser auf die österreichische Gesellschaft. Anschließend wird der Begriff ‚Neue Frau‘ erläutert, wobei die zentralen Charakteristika dieses Frauentypus herausgearbeitet werden.

2.1 Gesellschaftliche Veränderungen nach dem Ersten Weltkrieg

2.1.1 Abriss zur Geschichte der Frauenbewegung

Die erste Entwicklung bezüglich der österreichischen Frauenbewegung lässt sich bereits vor dem Revolutionsjahr 1848 feststellen. Der Staatsbankrott der österreichischen Monarchie und Missernten trugen zu einer Verschlechterung der gesellschaftlichen Verhältnisse bei. Zudem setzte eine Migrationsbewegung aus Böhmen und Mähren nach Wien ein. Daraus resultierten eine zunehmende Not an Wohnungen und Wohnmöglichkeiten sowie eine enorme Erhöhung der Mietpreise in Wien. Vor allem Frauen aus den untersten Einkommensschichten mussten einer Erwerbsarbeit nachgehen, um der Armut zu entkommen.¹⁵ Es wurde jedoch die Behauptung aufgestellt, dass Frauen nicht in der Lage seien, dieselbe Arbeitsleistung wie Männer zu erbringen, wodurch für Frauen niedrigere Löhne festgelegt wurden. Diese Diskriminierung führte dazu, dass am 23. August 1848 die erste Frauendemonstration stattfand. Insgesamt 3000 Frauen sowie einige Männer demonstrierten gegen die Kürzung der Löhne. Bei dieser Demonstration wurden achtzehn Arbeiter*innen und vier Soldaten getötet. Zudem gab es 282 Verletzte.¹⁶ Infolgedessen kam es zur Gründung des ersten politischen Frauenvereins durch Karoline von Perin (1806–1888).¹⁷ Erstmals konnte durch den Zusammenschluss bürgerlicher und adeliger Frauen ein Überschreiten der gesellschaftlich gültigen Normen und sozialen Grenzen erkannt werden.¹⁸

In Österreich erfolgten jedoch bereits zuvor politische Aufstände, denn bereits im März 1848 forderten Studenten der Universität Wien „Frauen-, Presse-, Rede- und Lehrfreiheit, die Gleichstellung der Konfessionen, Volksbewaffnung und die Einrichtung einer allgemeinen Volksvertretung.“¹⁹ Die Versuche des Militärs, die Demonstrationen zu beenden, blieben

¹⁵ Vgl. Unger, Petra: Frauenwahlrecht. Eine kurze Geschichte der österreichischen Frauenbewegung. Wien/Berlin: Mandelbaum 2019, S. 28–29.

¹⁶ Vgl. Unger, Petra: Frauenwahlrecht 2019, S. 29.

¹⁷ Vgl. ebenda, S. 31–32.

¹⁸ Vgl. ebenda, S. 31.

¹⁹ Ebenda, S. 33.

erfolglos. Die Folge waren Aufstände in der Vorstadt. Daraufhin verließ der damalige Staatskanzler Metternich Österreich und trat von seinem Posten zurück. Wegen der zunehmenden Unabhängigkeitsbestrebungen Ungarns und der Ermordung des damaligen Kriegsministers durch Revolutionäre wurden die revolutionären Aufstände vom Kaiser und von den kaiserlichen Truppen niedergeschlagen.²⁰ Kaiser Franz Joseph I. bestieg im Dezember 1848 den Thron und revidierte die politischen Zugeständnisse gegenüber der revolutionären Bevölkerung nahezu vollständig. Österreich erhielt dadurch eine neoabsolutistisch-autoritäre Regierung.²¹ Die Forscherin Petra Unger führt an, dass „[t]rotz der gewalttätigen Einschüchterung [...] die Ideale der Revolution von Gleichheit und Gleichberechtigung nachhaltig in Erinnerung“²² blieben. Weiters beurteilt sie diese Erlebnisse als „ideelle Grundlage für die Entstehung der Ersten Frauenbewegung.“²³

Im Jahr 1867 lassen sich mit der Einführung des Reichsgrundgesetzes erste Erfolge der demokratischen Bestrebungen verzeichnen. Es wurde ein Zwei-Kammern-System mit einem Kurien-Wahlrecht eingeführt. Erstmals durften vermögende Frauen ihr Stimmrecht in der Kurie der Großgrundbesitzer, des Handels und Gewerbes verwenden. Jedoch durften diese Frauen ihre politische Stimme nicht persönlich, sondern nur über einen männlichen Bevollmächtigten ausdrücken.²⁴ Das passive Wahlrecht – also das Recht auf die Möglichkeit, gewählt zu werden – wurde in keinem der Kronländer gestattet. Zudem blieb Frauen, Ausländern und minderjährigen (männlichen) Personen die Gründung eines Vereins verwehrt. Dies hatte zur Folge, dass Frauen mit geringem Einkommen vom Wahlrecht ausgeschlossen waren und sich nicht selbst politisch organisieren durften.²⁵

Auguste Fickert, Vertreterin und Pionierin der ‚Ersten Frauenbewegung‘, übte Kritik an den bürgerlich-konservativen Frauen. Eine ihrer wesentlichen Überzeugungen bestand darin, dass eine grundlegende Veränderung des wirtschaftlichen Systems notwendig ist, um eine Gleichstellung der Frauen zu erreichen.²⁶ Fickert kritisierte auch erstmals das traditionelle Konzept von Familie und Ehe. Zu ihren Forderungen zählten auch die Gleichstellung von ehelichen und unehelichen Kindern sowie angemessene Arbeitsbedingungen für alle Frauen.²⁷ Im Jahr 1889 gründete sie den *Allgemeinen Österreichischen Frauenverein*. Die zentralen Ziele

²⁰ Vgl. ebenda, S. 36–37.

²¹ Vgl. ebenda, S. 37–38.

²² Ebenda, S. 37.

²³ Ebenda, S. 37.

²⁴ Vgl. ebenda, S. 38

²⁵ Vgl. ebenda, S. 39.

²⁶ Vgl. ebenda, S. 43.

²⁷ Vgl. ebenda, S. 44.

dieses Vereins waren die „staatsbürgerliche Gleichstellung sowie die Zulassung zu allen Bildungsstätten und Berufsmöglichkeiten für Frauen.“²⁸ Die Möglichkeiten zur Gründung eines Vereins waren, wie bereits erwähnt, eingeschränkt, jedoch durfte eine Privatperson Versammlungen abhalten.²⁹

Die Frauen der sozialdemokratischen Arbeiterpartei, die 1889 gegründet wurde, engagierten sich für die Gleichberechtigung und die Bildung der Frauen.³⁰ Frauen wurden nicht zum Bundesparteitag zugelassen, da sie „noch nicht so weit“³¹ seien. Dementsprechend konnten sie dem Anspruch ohne Unterschied auf Geschlecht nicht gerecht werden. Die politische Kraft der Frauen wurde unterschätzt und die Beteuerung der „Beseitigung der ökonomischen Abhängigkeit und Befreiung aus politischer Rechtlosigkeit ohne Unterschied des Geschlechts“³² vorerst nicht eingelöst. Erst zwanzig Jahre später – am 19. März 1911, dem ersten internationalen Frauentag – organisierten die Arbeiterinnen eine Frauendemonstration. Diese war zwar erfolgreich, die endgültige Durchsetzung des Wahlrechts erfolgte dennoch erst nach dem Ersten Weltkrieg.³³

Die Gefahr eines Krieges war schon vor Ausbruch des Ersten Weltkrieges präsent. Im Jahr 1898 fand eine internationale Friedenskonferenz in Den Haag statt, die vom russischen Zaren Nikolaus II. organisiert wurde. Wesentliche Ziele dieser Konferenz waren die Abrüstung sowie die Entwicklung von Strategien einer friedlichen Konfliktlösung. Die Friedenskonferenz wurde von Auguste Fickert und Bertha von Suttner (1843–1914) unterstützt. Nach Ausbruch des Krieges setzte sich die Frauenbewegung mit „Demonstrationen für den Frieden, gegen Teuerung der Lebensmittel und die immer größer werdende Not“³⁴ ein. Obwohl kollektive Anliegen vorhanden waren, unterschieden sich die verschiedenen Frauenbewegungen auf politischer Ebene. Während die katholische Reichsfrauenorganisation die Frauen zur Beihilfe an der Heimatfront aufrief, leistete der *Allgemeine Österreichische Frauenverband* „symbolische[n] Widerstand“³⁵, indem die Frauen die aktive Teilnahme an der Kriegswirtschaft verweigerten.

²⁸ Jammernegg, Lydia: Allgemeiner Österreichischer Frauenverein. Historischer Überblick. <https://fraueninbewegung.onb.ac.at/node/129> (29.05.2023).

²⁹ Vgl. Jammernegg, Lydia: Allgemeiner Österreichischer Frauenverein. Historischer Überblick. <https://fraueninbewegung.onb.ac.at/node/129> (29.05.2023).

³⁰ Vgl. Unger, Petra: Frauenwahlrecht 2019, S. 47.

³¹ Ebenda, S. 48.

³² o.A. Hainfelder Parteitag. <http://www.dasrotewien.at/seite/hainfelder-parteitag> (29.05.2023).

³³ Vgl. Unger, Petra: Frauenwahlrecht 2019, S. 51–52.

³⁴ Ebenda, S. 55.

³⁵ Ebenda, S. 55.

2.1.2 Frauenwahlrecht und Veränderung der Geschlechterverhältnisse

Eine zentrale Zäsur mit Auswirkungen auf das Geschlechterverhältnis in der Gesellschaft stellt die Einführung des Frauenwahlrechts in Österreich dar. Mit der Gründung der Republik Österreich am 12. November 1918 wurde erstmals ein demokratisches Wahlrecht von Männern und Frauen für alle zu wählenden Körperschaften verankert. Mit Artikel 7 der Verfassung wurden alle Bundesbürger vor dem Gesetz gleichgestellt.³⁶ Zudem wurde das Mitgliedsverbot für Frauen in politischen Vereinen am 30. Oktober 1918 aufgehoben. Dadurch wurden Frauen in die staatlich-politische Sphäre inkludiert und die Forderungen der letzten Jahrzehnte nach Gleichwertigkeit – zumindest vor dem Gesetz – erfüllt.³⁷ Frauen wurden nun als Wählerinnen anerkannt und dementsprechend erstmals als „politischer Machtfaktor“³⁸ wahrgenommen. Laut Gabriella Hauch war die geistige Verfassung der Bevölkerung nach dem Ersten Weltkrieg äußerst fragil. Vor allem in der zeitgenössischen Literatur lasse sich eine Bandbreite an individuellen Reaktionen auf die Änderung der Geschlechterverhältnisse feststellen. Insbesondere Zivilisten und Frauen wurden als die von der veränderten Situation profitierende Bevölkerungsgruppe wahrgenommen, da sich für diese der Handlungsspielraum erweiterte.³⁹ Der gängige Begriff ‚Frauenrechtlerin‘ entwickelte sich zum Inbegriff der Denunziation von Frauen.⁴⁰ Die österreichische Regierung wurde von 1920 bis 1933 – in verschiedenen Konstellationen – von der Christlichsozialen Partei gestellt, die weitere Fortschritte in Bezug auf die Geschlechterverhältnisse, „wie die Reform des patriarchalen Familienrechts, geschlechtergerechte sozialrechtliche Absicherungen etc.“⁴¹, maßgeblich beeinträchtigte.

Weitere Begriffe, die den Diskurs über die neu erlangte Demokratie begleiteten, sind ‚Rückkehr‘ und ‚Restauration zu einer alten Ordnung‘.⁴² Dabei bildete der Diskurs über die Geschlechterverhältnisse einen Schwerpunkt:

Neu allerdings war, dass nicht nur frauenbewegte Aktivistinnen sich nach wie vor auf einen verallgemeinernden und zum Teil Geschlechtersolidarität erweckenden „Frauenstandpunkt“ stützten oder von „wir Frauen“ sprachen. Vielmehr durchbrachen auch Männer den Schleier des Androzentrismus, der

³⁶ Jedoch werden Sexarbeiterinnen vom Wahlrecht ausgeschlossen. Erst im Jahr 1920 wird die Diskriminierung dieser Berufsgruppe beseitigt und alle Frauen sind wahlberechtigt. Vgl. ebenda, S. 60–61.

³⁷ Vgl. Hauch, Gabriella: Ambivalenzen in Transformation und Kontinuität. Zur Frage der Geschlechterverhältnisse in der „jungen“ Republik Österreich 1918 ff. In: Maria Mesner [u.a.] (Hg.): Die junge Republik. Österreich 1918/19. Göttingen: Böhlau Wien 2018, S. 153–166, hier S. 153.

³⁸ Hauch, Gabriella: Geschlechterverhältnisse 2018, S. 155.

³⁹ Vgl. ebenda, S. 156.

⁴⁰ Vgl. Gehmacher, Johanna: Wenn Frauenrechtlerinnen wählen können ... Frauenbewegung, Partei/Politik und politische Partizipation von Frauen - begriffliche und forschungsstrategische Überlegungen. In: Johanna Gehmacher/Natascha Vittorelli (Hg.): Wie Frauenbewegung geschrieben wird : Historiographie, Dokumentation, Stellungnahmen, Bibliographien. Wien: Löcker 2009, S. 135–182, hier S. 135.

⁴¹ Hauch, Gabriella: Geschlechterverhältnisse 2018, S. 157.

⁴² Vgl. ebenda, S. 157.

die Sphäre der institutionalisierten Politik umgab, und organisierten sich explizit an der Geschlechterlinie als „Männer“.⁴³

Laut Hauch ist diese Polarisierung dafür verantwortlich, dass eine Zweigeschlechtlichkeit in Bezug auf den Diskurs um Freiheit und Gleichheit entstand, die die bürgerliche Moderne von Beginn an beeinflusste.⁴⁴

Das Jahr 1918 bot, zusätzlich zu dem errungenen demokratischen Wahlrecht für alle, weitere einschneidende Veränderungen der gesellschaftlichen Ordnung in Österreich. Obwohl die Eigentumsverhältnisse keinem ausschlaggebenden Wandel unterlagen, erlitten traditionell dominierende Gruppen, wie der Adel und die Bürokratie, materielle Verluste. Das Ende der Monarchie ging außerdem mit einer Vermehrung des gesellschaftlichen und politischen Gewichtes der Arbeiterschaft einher.⁴⁵ Zudem stiegen nach dem Ersten Weltkrieg die Lebenshaltungskosten. Die Löhne wurden zwar an die stetige Preissteigerung angepasst, diese Anpassung wurde durch die Inflation jedoch obsolet. Die Teuerung betraf nicht nur Arbeiter, sondern auch Beamte und Angestellte. Dies führt zu einer Existenzgefährdung des Mittelstandes und dazu, dass Frauen Heimarbeit zu geringen Löhnen ausführen mussten.⁴⁶

Aus diesen wirtschaftlichen Problemen resultierten zunehmend soziale Probleme. Es erfolgte eine Umschichtung der Berufe, durch die manuelle Arbeit durch geistige Arbeit ersetzt wurde. Diese Umgestaltung betraf vorrangig Berufe, die vor dem Krieg eine enge staatliche Verknüpfung aufgewiesen haben. Eine Verlagerung der Berufe lässt sich auch bei den Frauen finden, dort vermutlich sogar in größerem Umfang als bei den Männern. Die typischerweise Männern zugeschriebenen Arbeitsplätze wurden nach dem Krieg wieder von Männern besetzt, wodurch die Frau zurück in die häusliche Arbeit gedrängt wurde.⁴⁷ Die Reaktion auf diese Verdrängung, die von offizieller Seite befürwortet wurde, fiel in den österreichischen Frauenverbänden und bei den Frauen selbst unterschiedlich aus. Es existieren „divergierende Auffassungen, die die unklare soziale Situation widerspiegeln“.⁴⁸ Dadurch können neue Konstruktionen von Weiblichkeit entstehen, die sich von der traditionellen Rolle der Frau als Mutter und Hausfrau abgrenzen.⁴⁹

⁴³ Ebenda, S. 157.

⁴⁴ Vgl. ebenda, S. 157.

⁴⁵ Vgl. Bruckmüller, Ernst: Sozialgeschichte Österreichs. Köln: Böhlau 2015, S. 372.

⁴⁶ Vgl. Rigler, Edith: Frauenleitbild und Frauenarbeit in Österreich. Vom ausgehenden 19. Jahrhundert bis zum Zweiten Weltkrieg. Oldenbourg: De Gruyter 1976 (Sozial- und wirtschaftshistorische Studien 8), S. 94.

⁴⁷ Vgl. Rigler, Edith: Frauenbild und Frauenarbeit 1976, S. 95.

⁴⁸ Ebenda, S. 97.

⁴⁹ Vgl. ebenda, S. 97.

Bereits zu Beginn des 20. Jahrhunderts polarisierten die Meinungen in Bezug auf die ‚richtigen‘ Aufgaben der Frau. Einerseits bestand das konstruierte Bild der sozialdemokratischen Arbeiterin, andererseits war das antifeministische Frauenbild, das beispielsweise von Otto Weininger und seine Monografie *Geschlecht und Charakter* (1903) geprägt worden war, immer noch präsent.⁵⁰ Weininger stellte Frauen und Personen jüdischen Glaubens als „jeder Sittlichkeit unfähig“⁵¹ und „Bedrohung“⁵² dar. Zusätzlich zu diesen beiden extremen Positionierungen lassen sich abgewandelte Weiblichkeitskonstruktionen feststellen. Die bürgerliche Etikette befürwortete eine Formung der Mädchen in Bezug auf die Ehe, wobei sexuelle Aufklärung und Erotik eine geringe Rolle spielten.⁵³ Im Proletariat galten hingegen weniger strikte Regeln in Bezug auf die Ehe: Bevor es unter Arbeiter*innen zu einer traditionellen Hochzeit kam, konnte in ‚wilder Ehe‘ gelebt werden.⁵⁴ Das Konstrukt von Weiblichkeit, das von Frauenvereinen des Bürgertums und ihrer Presse etabliert wurde, erweist sich jedoch als heterogen. Der Frau wurden zwar typisch ‚weibliche‘ Charakteristika zugeschrieben, jedoch wurde ebenfalls eine gewisse Selbstständigkeit angenommen.⁵⁵ Die christliche Zeitung *Die Hausgehilfin* warb für ein eher traditionelles Frauenbild. In dieser stand, dass es keinen geeigneteren Beruf für ein junges Mädchen gäbe als den der Hausgehilfin:

Es gibt für ein Mädchen, das einen Erwerb sucht, keinen besseren Beruf, keinen der mehr die spezifisch weiblichen Anlagen zur Ausbildung bringt, keinen der eine bessere Vorbereitung für den zukünftigen Frauen- und Mutterberuf bietet, keinen sichereren Hafen gegenüber der Gefahren der jugendlichen Leidenschaft.⁵⁶

Dieser Beruf gilt als typisch weiblich, wobei in diesem Artikel die Nützlichkeit für die spätere Rolle der Mutter betont wird. In der katholischen Zeitschrift *Frauenarbeit und Frauenrecht* wurden die Leser*innen ausdrücklich gewarnt, in „Männerrechte eingreifen zu wollen“⁵⁷ und dazu aufgefordert sich klar gegen ‚Frauenrechtlerinnen‘ zu positionieren. Auch die *Christliche Frauenzeitung* ruft dazu auf, nicht mit den ‚Frauenrechtlerinnen‘ zu sympathisieren, und warnt davor, „[die] Arbeit vielleicht gar höher [zu] stellen als die der Herren der Schöpfung“.⁵⁸ Die grundsätzliche Einstellung zu Ehe und Beruf hing vorrangig vom sozioökonomischen Status der Eltern ab, wobei es für Töchter aus ‚besserem Haus‘ eher unüblich war, einen Beruf

⁵⁰ Vgl. ebenda, S. 97.

⁵¹ Jammernegg, Lydia: Otto Weininger. Biografie. <https://fraueninbewegung.onb.ac.at/node/3643> (29.05.2023).

⁵² Jammernegg, Lydia: Otto Weininger. Biografie. <https://fraueninbewegung.onb.ac.at/node/3643> (29.05.2023).

⁵³ Vgl. Rigler, Edith: *Frauenbild und Frauenarbeit* 1976, S. 97–98.

⁵⁴ Vgl. Zweig, Stefan: *Die Welt von gestern*. Berlin/Frankfurt am Main: Fischer 1965, S. 83.

⁵⁵ Vgl. Rigler, Edith: *Frauenbild und Frauenarbeit* 1976, S. 98.

⁵⁶ Burjan, Hildegard: Zum Geleite. In: *Die Hausgehilfin*. Organ des christlichen Verbandes der weiblichen Hausbediensteten in Wien (1919), vom 1. Juli 1919, S. 2.

⁵⁷ Schlößinger, BR. M.: Brauchen wir Frauen im Parlament? In: *Frauenarbeit und Frauenrecht*. Zeitung für die erwerbenden christlichen Frauen und Mädchen (1920), vom 1. September 1920, S. 1.

⁵⁸ o.A.: Der „Achtstundentag“ der Frau. In: *Christliche Frauenzeitung* (1931), vom 1. April 1931, S. 9.

auszuüben.⁵⁹ Zudem stand Frauen eine mangelnde Auswahl an Berufen zur Verfügung, da „aus ,sittliche[n]‘ und ,sozialen‘ Gründen [...] nicht jeder Beruf akzeptabel“⁶⁰ war. Während es das Hauptanliegen bürgerlicher Frauen war, einen Beruf ausüben zu können, war die Situation für Frauen aus dem Proletariat different. Für sie waren finanzielle Nöte der Grund dafür, eine Arbeit zu verrichten.⁶¹ Die Situation nach dem Ersten Weltkrieg löste materielle und finanzielle Notlagen aus, wodurch Töchter immer häufiger zur finanziellen Absicherung der Familie beitragen mussten, sodass ihre eigenen beruflichen Wünsche nicht unbedingt berücksichtigt werden konnten.⁶²

2.2 Das veränderte Weiblichkeitskonzept der ‚Neuen Frau‘

2.2.1 Begriffsklärung

In den 1920er Jahren entwickelten sich unterschiedliche Konstruktionen von Weiblichkeit, die ein Spektrum von einer traditionellen bis hin zu einer modernen Auffassung von Weiblichkeit abbilden. Mit dem Begriff ‚Neue Frau‘ werden vorrangig Frauen der 1920er Jahre bezeichnet. Des Weiteren repräsentiert der Ausdruck Emanzipation und Fortschritt, steht für den Aufbruch der Gesellschaft und evoziert Umbruch und Erneuerung. Diese Konzeption lässt sich bereits im 19. Jahrhundert feststellen, wo sie das Gegenbild zur vorherrschenden Leitidee einer passiven, empfindsamen und unfreien Weiblichkeit verkörperte. Aus ideengeschichtlicher Sicht ist der Begriff eng mit der Historie der Frauenbewegung im 19. und beginnenden 20. Jahrhundert verknüpft, die sich gegen die strenge Vorstellung einer Hierarchisierung der Geschlechter stellte.⁶³

Der Begriff tauchte im europäischen Kontext erstmals zur Zeit der Französischen Revolution im Jahr 1789 auf. Ähnliche Weiblichkeitsentwürfe entwickelten sich auch in Frankreich, England und Nordamerika. Im Folgenden sollen die österreichischen Spezifika des Phänomens der ‚Neuen Frau‘ zusammengefasst werden, da diese je nach Land changieren können. In Bezug auf die Situation in Österreich beschäftigte sich vor allem Adelheid Popp (1869–1939) in ihrer Biografie *Erinnerungen aus meinen Kindheits- und Mädchenjahren*, die im Jahr 1915 publiziert wurde, aus Sicht des Proletariats mit dem Begriff der ‚Neuen Frau‘. Sie verband die Frauenfrage

⁵⁹ Vgl. Rigler, Edith: Frauenbilder und Frauenarbeit 1976, S. 99–100.

⁶⁰ Ebenda, S. 101.

⁶¹ Vgl. ebenda, S. 103.

⁶² Vgl. ebenda, S. 106.

⁶³ Vgl. Kessemeier, Gesa: Sportlich, sachlich, männlich. Das Bild der ‚Neuen Frau‘ in den Zwanziger Jahren. Zur Konstruktion geschlechterspezifischer Körperbilder in der Mode der Jahre 1920 bis 1929. Dortmund: Ebersbach 2000, S. 18.

mit der daran anknüpfenden Klassenfrage.⁶⁴ Im Fokus der proletarischen Frauenbewegung stand demnach nicht die Unterdrückung der Frau durch patriarchale Strukturen, sondern die Unterdrückung durch die bürgerliche Klassengesellschaft. Daher wurde die Idee der ‚Neuen Frau‘ mit einem ‚neuen‘ System von Gesellschaft und einem ‚neuen‘ Typ von Mensch assoziiert:

Das weibliche Geschlecht kann nicht unfrei, rechtlos, minder gewertet bleiben, wenn der Sozialismus seinen Siegeszug antreten soll, denn vom Sozialismus erhoffen und erwarten alle, die an ihn glauben, die Sprengung aller Fesseln, unter deren Druck sie jetzt leiden. Wer aber sollte mehr hoffen als die, die am gefesseltsten sind, die am meisten leiden? Und wer wollte bestreiten, daß das die Frauen sind.⁶⁵

Popp sprach sich ebenfalls für die wirtschaftliche Unabhängigkeit und die rechtliche Gleichstellung der Frau aus. Zudem forderte sie: „Die neue Frau, die kommen wird und kommen muß, soll frei sein von den kleinlichen Gefühlen und engherzigen Anschauungen der alten Zeit. Vorurteilslos soll sie auch gegen ihre Geschlechtergenossinnen sein.“⁶⁶

Um die Jahrhundertwende wurden zwei weitere Aspekte zur Konzeption der ‚Neuen Frau‘ hinzugefügt: die Sexualität und das Verhältnis von Mann und Frau zueinander. Popp erachtete zusätzlich zur wirtschaftlichen Selbstständigkeit der Frau eine Neuerung der Geschlechterverhältnisse für unausweichlich.⁶⁷ Die finanzielle Unabhängigkeit und Eigenständigkeit hänge ebenfalls mit der Reformierung der Erziehung von Mädchen und einem veränderten Verständnis von Ehe zusammen.⁶⁸ Eine weitere Forderung, die sich zusammen mit dem neuen Verständnis von Weiblichkeit entwickelte, ist die nach einer aufgeschlosseneren und veränderten Einstellung der Männer, denn „andere Frauen werden auch andere Männer zur Folge haben.“⁶⁹

Zusammenfassend kann bezüglich einer modernen Weiblichkeitsvorstellung in Österreich festgehalten werden, dass die Selbstständigkeit der Frau durch das Ausüben einer Arbeit, die rechtliche und soziale Gleichberechtigung der Frau, die Veränderung des traditionellen Verständnisses von Ehe sowie das Verhältnis zwischen den Geschlechtern zentrale Themen sind, die den Begriff und die Idee der ‚Neuen Frau‘ maßgeblich geprägt haben. Es muss angemerkt werden, dass es sich zu Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts lediglich um eine

⁶⁴ Vgl. Kessemeier, Gesa: Sportlich, sachlich, männlich 2000, S. 22.

⁶⁵ Popp, Adelheid: Erinnerungen aus meinen Kindheits- und Mädchenjahren. Stuttgart: Dietz 1915, S. 93.

⁶⁶ Popp, Adelheid: Erinnerungen 1915, S. 95.

⁶⁷ Vgl. ebenda, S. 95.

⁶⁸ Vgl. ebenda, S. 92–94.

⁶⁹ Ebenda, 85.

Wunschvorstellung eines möglichen Frauentypus handelte, der wie beispielsweise bei Adelheid Popp hauptsächlich in der Theorie oder der Literatur und nicht in der Realität zu verorten ist.⁷⁰

Erst in den 1920er Jahren entstand aus diesem Entwurf ein massenhaftes Phänomen, das infolgedessen als Leitbild der Medien fungierte. Zum früheren Weiblichkeitskonstrukt der ‚Neuen Frau‘ wurden nun zwei weitere theoretische Aspekte hinzugefügt: die berufstätige Frau, die sich gegen die traditionelle Rolle als Ehefrau stellt und unverheiratet bleibt, und die berufstätige Frau, die verheiratet ist, jedoch eine ‚Kameradschaftsehe‘ führt.⁷¹

2.2.2 Charakteristika der ‚Neuen Frau‘

Allgemein lässt sich feststellen, dass nach dem Ersten Weltkrieg ein neues Selbstverständnis einer Generation vorlag, da sich ein Wandel in den Werten der Frauen vollzogen hatte. Die moderne Frau der 1920er Jahre wollte nicht mehr ‚nur‘ Hausfrau und Mutter sein, sondern richtete ihr Leben durch die Möglichkeit, einen Beruf zu ergreifen beziehungsweise beruflich Karriere zu machen, neu aus. Dieses Phänomen war zeitlich begrenzt und fand im Jahr 1933 sein jähes Ende, wofür unter anderem die konservativen Ideale einer nach 1919 geborenen Generation verantwortlich waren.⁷² Die ‚Neue Frau‘ lässt sich primär im bürgerlichen Milieu verorten und gilt dadurch als Trend der Elite, da akademische Berufe wie Ärztin oder Juristin nur einer kleinen Bevölkerungsgruppe zugänglich waren. Trotzdem konnte sich eine Schicht weiblicher Angestellter etablieren, die sich von der Arbeiterklasse durch die soziale Stellung in der Gesellschaft abgrenzte. Auffallend ist, dass sich weder die psychische noch die physische Belastung durch das Verrichten von Arbeit veränderte.⁷³ Ferner stammten viele Protagonistinnen aus Literatur und Film auch aus der zunehmend verarmten Mittelklasse oder dem Kleinbürgertum.⁷⁴ Unter anderem entwickelte sich dadurch der Beruf der Büroangestellten zu einem Symbol der Frauenemanzipation, dem im Jahr 1929 aufgrund der Wirtschaftskrise ein jähes Ende gesetzt wurde. Im Zuge dessen konnte eine zunehmende Kritik berufstätiger Frauen, die mit dem Druck des rechten politischen Lagers und der konservativen Vorstellung von Weiblichkeit zusammenhing, festgestellt werden.⁷⁵ Zusätzlich wurde der Diskurs um die ‚Neue Frau‘ in Österreich von dem Zusammenbruch der Monarchie, dem Ende des Ersten Weltkrieges

⁷⁰ Vgl. Kessemeier, Gesa: Sportlich, sachlich, männlich 2000, S. 26.

⁷¹ Vgl. ebenda, S. 28.

⁷² Vgl. Drescher, Barbara: Die ‚Neue Frau‘. In: Walter Fähnders / Helga Harrenbrock (Hg.): Autorinnen der Weimarer Republik. Bielefeld: Aisthesis 2003 (Studienbuch Bd. 5), S. 163–186, hier S. 163.

⁷³ Vgl. Drescher, Barbara: Neue Frau 2003, S. 166.

⁷⁴ An dieser Stelle soll angemerkt werden, dass es sich im Gegensatz dazu in den ausgewählten Romanen um Frauen aus dem bürgerlichen Milieu handelt.

⁷⁵ Vgl. Drescher, Barbara: Neue Frau 2003, S. 167.

und Generationsunterschieden geprägt. Diese österreichischen Spezifika lassen sich bei der Analyse der Romane in unterschiedlicher Ausprägung feststellen.

Das Konstrukt der ‚Neuen Frau‘ wurde aus unterschiedlichen Positionen heraus kritisiert und verurteilt:

Zwischen konservativer Sehnsucht nach bürgerlicher Geschlechterpolarität, linker Propaganda von der politisch wirksamen, kinderreichen Proletariemutter, sowie der bürgerlich feministischen Idee von einer die gesellschaftsschädigende Technologie neutralisierenden, sozialen Mütterlichkeit saß die Neue Frau auf der Anklagebank der öffentlichen Meinung.⁷⁶

Des Weiteren wurde die finanzielle und sexuelle Unabhängigkeit der Frauen kritisiert, da durch diese die bürgerliche Gesellschaftsordnung beeinflusst wurde. Diese ungewohnte Situation und die Präsenz von Frauen in der Berufswelt führten zu einer gewissen Angst vor Feminisierung und vor Bestrebungen der Emanzipation. Die reale Situation war jedoch eine andere, da viele der ‚Neuen Frauen‘ einen Beruf ausübten, der schlecht bezahlt wurde und darüber hinaus oft negative Folgen für die Gesundheit hatte. Das Phänomen der ‚Neuen Frau‘ wurde vorrangig von der Medienlandschaft kreiert. Ein wesentlicher Aspekt, der zur Konstruktion dieser veränderten Weiblichkeit beitrug, war, das als ‚unweiblich‘ konnotierte Erscheinungsbild der jungen Frau, die sich von den herrschenden traditionellen Konventionen löste.⁷⁷ In Bezug auf den Begriff der ‚Neuen Frau‘ lässt sich demnach feststellen, dass es sich dabei nicht um einen absoluten Begriff, sondern um „eine aus diversen Perspektiven aufgeladene Idee“⁷⁸ handelt.

Wenngleich diese Weiblichkeitskonstruktion als Produkt der modernen Massengesellschaft entstanden ist, bieten die Darstellungen in den Medien den potenziellen Leserinnen eine Identifikationsmöglichkeit.⁷⁹ Zudem wurde das Konstrukt der ‚Neuen Frau‘ von vielen Autorinnen geprägt, die „die Medienikone Neue Frau bzw. Girl durch deren sozialen Hintergrund in die Realität der rationalisierten Gesellschaft“⁸⁰ eingliederten. Zentrale Themen der literarischen Entwürfe sind auf der einen Seite die Kompatibilität von Liebe und Beruf und auf der anderen Seite die Vereinbarung alter und neuer Geschlechterrollen.⁸¹

Einen weiteren zentralen Aspekt des neuen Weiblichkeitskonzeptes bildet die Mode der 1920er Jahre. Gesa Kessemeier stellt fest, dass „das veränderte Auftreten in einen sozialen Zusammenhang mit gesellschaftlichen und individuellen Emanzipationsbestrebungen“⁸²

⁷⁶ Ebenda, S. 168.

⁷⁷ Vgl. ebenda, S. 169.

⁷⁸ Ebenda, S. 172.

⁷⁹ Vgl. ebenda, S. 175.

⁸⁰ Ebenda, S. 176.

⁸¹ Vgl. ebenda, S. 177.

⁸² Kessemeier, Gesa: Sportlich, sachlich, männlich 2000, S. 1.

gebracht wurde. Die veränderte Mode kann als radikales Aufbrechen der herrschenden Körper- und Kleidungsnormen verstanden werden. Die äußere Erscheinung der ‚Neuen Frau‘ ist gekennzeichnet durch den „Bubenkopf, den kurzen Rock, sachliche Schneiderkostüme [...] [und] dezidiert *männlich* besetzte Accessoires wie Krawatten, Zigarette oder Monokel.“⁸³ Attribute wie Sportlichkeit, Gesundheit, Selbstbewusstsein, Konsumorientiertheit und Jugendlichkeit wurden ebenfalls mit dem neuen Frauentypus in Verbindung gebracht. Medien, Kunst und Werbung trugen zur Verbreitung bei, wodurch sich der Typus ‚Neue Frau‘ zu einem Massenphänomen entwickelte.⁸⁴ Vor allem der Bildjournalismus verbreitete Abbilder berühmter Frauen, die als Vorbilder dieser Weiblichkeitskonstruktion dienten.⁸⁵ Zu den populärsten Vorbildern des neuen Frauentypus gehörten unter anderem bekannte Schauspielerinnen und Sportlerinnen.⁸⁶ Der Bubenkopf sowie das sachliche Kostüm wurden das Symbol einer neuen, modernen Gesinnung. Dieses Erscheinungsbild fand sich zu Beginn der 1920er Jahre hauptsächlich bei Schauspielerinnen, Tänzerinnen oder Frauen aus künstlerischen Kreisen. Ab dem Jahr 1924 kann von einer internationalen Erscheinung des Typus der ‚Neuen Frau‘ gesprochen werden.⁸⁷ Zu diesem Zeitpunkt waren das Engagement in der Politik oder das Arbeiten im wissenschaftlichen Bereich nicht mehr bestimmend für die Bezeichnung. Stattdessen traten vor allem das äußere Erscheinungsbild und das Auftreten in der Öffentlichkeit in den Vordergrund.⁸⁸ Die Darstellung von Geschlechtlichkeit konnte anhand spezifischer geschlechtszuordnender Kleidungsverhalten erkannt werden. Kleidung ermöglichte eine Beteiligung an einer bestimmten Gruppenidentität, die jeweils geschlechterspezifisch geformt war. Des Weiteren verkörperte sie die Sichtbarkeit eines binär geprägten Identitätsrahmens. Ferner diente Bekleidung als „kulturelle Metapher von Geschlechtlichkeit“⁸⁹ und als Symbol für die sexuelle Identität.

Zusätzlich wurden bestimmte kulturelle Bilder kreiert, die wiederum Bilder von Weiblichkeit oder Männlichkeit darstellen. Dabei wurde die Frage, welche Kleidung als geschlechtergerecht gilt, von normativen Festlegungen bestimmt. Diese betrafen nicht nur einzelne männlich oder weiblich konnotierte Kleidungsstücke, sondern auch bestimmte Materialien, Stoffe, Schnitte, Farben und Muster.⁹⁰ Während im 18. Jahrhundert die Mode in

⁸³ Ebenda, S. 32.

⁸⁴ Vgl. ebenda, S. 34–35.

⁸⁵ Vgl. ebenda, S. 38.

⁸⁶ Vgl. ebenda, S. 41.

⁸⁷ Vgl. ebenda, S. 36–37.

⁸⁸ Vgl. ebenda, S. 44.

⁸⁹ Ebenda, S. 196.

⁹⁰ Vgl. ebenda, S. 196.

Bezug auf das Geschlecht eine geringe Bedeutung hatte, unterschied sie sich im 19. Jahrhundert durch geschlechtsbezogene Kategorien.⁹¹ Außerdem ermöglichte Mode es, den Gegensatz zwischen den Geschlechtern zu konzeptualisieren:

Einer schlichten, funktionalen, immer unauffälliger werdenden Herrenmode stand eine dekorative, nach wie vor an adligen Kleidungsstraditionen orientierte Damenmode gegenüber. Der das Bild des männlichen Körpers prägende schlichte dunkle Anzug wurde zur Standardkleidung des bürgerlichen Mannes, der lange weite Rock, Korsett, Krinoline und Turnüre wurden hingegen zu einem eindeutigen Symbol für Weiblichkeit.⁹²

Laut Kessemeier kann diese Mode als eine Art Verstärkung der geschlechtsspezifischen Klischees gelesen werden. Bestimmte Teile des weiblichen Körpers – Brust, Gesäß und Taille – wurden überbetont. Bei Männern zugeschriebener Kleidung wurden Schultern, Brustkorb und Beine hervorgehoben.⁹³ Durch diese Kategorisierung war es möglich, den Körper einer Person nach außen hin durch Mode in einem „geschlechterbetonenden Farbenkanon“⁹⁴ zu präsentieren und Hierarchisierungen hervorzuheben. Die ‚männliche‘ Kleidung war sachlich, funktional und geschlechtslos, während die ‚weibliche‘ Kleidung die Merkmale des Geschlechts markierte und dekorative Elemente beinhaltete. Die ‚männliche‘ Mode rief positivere Assoziationen hervor als die ‚weibliche‘.⁹⁵ Die 1920er Jahre zeichnen sich dadurch aus, dass Mode für Frauen erstmals schlicht und praktikabel ist, wodurch sich der Vorwurf der ‚Vermännlichung‘ von Frauen etabliert.⁹⁶ Auch die Ausübung von Sport wurde mit dem Bild der ‚Neuen Frau‘ und einer Art von ‚Vermännlichung‘ verbunden. Laut Kurt Doerry wurde Sport „eine charakteristische Zeiterscheinung, ein Zeitsymbol“.⁹⁷ Im Sport ließen sich die Helden der 1920er Jahre ausmachen: „Vergessen scheint der Weltkrieg, vergessen seine Helden; heute ist der Sport Trumpf, und seine siegeskrönten Meister sind die neuen Heroen unserer Zeit, die Helden, zu denen unsere Jugend aufschaut und denen sie mit aller Kraft ihres Herzens nacheifert.“⁹⁸

Sportlichkeit wurde außerdem mit Gesundheit und einem jugendlichen Aussehen in Verbindung gebracht. Ferner diente sie als Merkmal eines neuen weiblichen

⁹¹ Vgl. Frevert, Ute: Einleitung. In: Ute Frevert (Hg.): Bürgerinnen und Bürger. Geschlechterverhältnisse im 19. Jahrhundert. Göttingen: Vandenhoeck Ruprecht 1988, S. 11–16, hier S. 11–12.

⁹² Kessemeier, Gesa: Sportlich, sachlich, männlich 2000, S. 197.

⁹³ Vgl. ebenda, S. 197.

⁹⁴ Ebenda, S. 197.

⁹⁵ Das Korsett verweist beispielsweise auf die auf die Gebrechlichkeit der Trägerin hin. Vgl. Veblen, Thorstein: Theorie der feinen Leute. Normen des Geschmacks. In: Silvia Bovenschen (Hg): Die Listen der Mode. Frankfurt am Main: suhrkamp 1986 (edition suhrkamp Bd. 338), S. 106–155, hier S. 154.

⁹⁶ Vgl. Kessemeier, Gesa: Sportlich, sachlich, männlich 2000, S. 201.

⁹⁷ Dorrey, Kurt: Der Sport als Zeitsymbol. In: Sport im Bild 24 (1926), vom 26. November 1926, S. 1076.

⁹⁸ Dorrey, Kurt: Der Sport als Zeitsymbol 1926, S. 1077.

Selbstbewusstseins, wobei die Aneignung von zuvor männlich konnotierten Fähigkeiten und Attributen eine zentrale Rolle spielte:

Vor dem Krieg noch hörte man wenig vom Sport der Frauen. [...] Im allgemeinen lehnte man ihn ab, weil man eine unnütze Anstrengung in ihm sah, oder man ihn unvereinbar mit der den Frauen ziemenden Zurückhaltung hielt. [...] Die schwache Frau von ehemals wurde die kräftige Kreatur mit den kurzen Haaren, den männlichen Allüren.⁹⁹

Mit dem Bild der Frau, die Sport treibt, wird eine einschneidende Veränderung in den Konzepten von Weiblichkeit erkennbar, denn damit wurde ein zuerst theoretisches Konzept in eine praktische Tätigkeit umgesetzt.¹⁰⁰ Zudem wurden Sportarten in allen Gesellschaftsschichten ausgeübt.¹⁰¹ Dadurch entwickelte sich eine neue Dynamik zwischen den Geschlechtern und es etablierte sich ein kameradschaftlicher sportlicher Wettbewerb, in dem Männer und Frauen gleichberechtigt agieren konnten.¹⁰²

3. Theoretischer Hintergrund: Gender Studies und Erzähltextanalyse

3.1 Das Konzept der Gender Studies

Grundsätzlich hat sich in den letzten vier Dekaden die Genderperspektive zu einem zentralen Aspekt unterschiedlicher wissenschaftlicher Disziplinen entwickelt, wobei sich ebenfalls das Spektrum der behandelten Themen im Laufe der Zeit deutlich erweitert hat. Besonders die Entwicklung der Kategorien *Sex* und *Gender* nimmt entscheidend Einfluss auf die Wahl von Forschungsfragen und Methoden.¹⁰³ Eine der zentralen Entwicklungen betrifft das konstruktivistische Verständnis von Geschlecht, wobei sich dieses von einer essentialistischen Auffassung abgrenzt, nach der das biologische Geschlecht als naturgegeben gilt.¹⁰⁴ Die Forscherinnen Franziska Schößler und Lisa Wille verstehen unter dem Geschlecht etwas, das „eine universale Kategorie darstellt, das heißt in sämtliche gesellschaftliche [...] Konstellationen eingeschrieben ist, und dynamisch-performativ, also durch Handeln, hervorgebracht wird.“¹⁰⁵ Dieser Definition folgend wird Geschlecht als kulturelle Praxis verstanden, die unterschiedliche theoretische und methodische Positionen umfasst.

⁹⁹ Carols, Hermann: Die Frau von heute und der Sport. In: Sport im Bild 5 (1926), vom 5. März 1926, S. 209.

¹⁰⁰ Vgl. Kessemeier, Gesa: Sportlich, sachlich, männlich 2000, S. 68–69.

¹⁰¹ Vgl. ebenda, S. 182.

¹⁰² Vgl. ebenda, S. 69.

¹⁰³ Vgl. Orland, Barbara: Gender Studies. In: Marianne Sommer/Staffan Müller-Wille/Carsten Reinhardt (Hg.): Handbuch Wissenschaftsgeschichte, Stuttgart: J.B. Metzler 2017, S. 68–80, hier S. 76–77.

¹⁰⁴ Vgl. Kilian, Eveline: Gender Studies und Queer Studies: Neuere Entwicklungen in der Literatur Literatur- und Kulturwissenschaft. In: Ingrid Hotz-Davies/Schamma Schahadat (Hg.): Ins Wort gesetzt, ins Bild gesetzt: Gender in Wissenschaft, Kunst und Literatur. Bielefeld: transcript 2007, S. 79–98, hier S. 80.

¹⁰⁵ Schößler, Franziska/Wille, Lisa: Einführung in die Gender Studies. Berlin/Boston: De Gruyter 2022, S. 2.

Des Weiteren fokussieren sich die Gender Studies auf das sogenannte soziale Geschlecht. Der Begriff ‚soziales Geschlecht‘ bezeichnet gesellschaftliche Geschlechterrollen, die innerhalb einer Gesellschaft bereitgestellt, akzeptiert und mithilfe von Verbots für gültig erklärt werden. Schöblier und Wille sprechen in dieser Hinsicht von „kulturelle[n] Akten“¹⁰⁶, die sich aus verschiedenen Faktoren wie Kleidercodes, Verhaltensweisen, Mimik und Gestik zusammensetzen. Da eine tagtägliche teilweise unbewusste Reinszenierung dieser gültigen Normen des Verhaltens vollzogen wird, können diese kulturellen Akte als Prozess beschrieben werden. Die gesellschaftlichen Vorgaben von Geschlecht werden im Bereich der Genderforschung als variabel angesehen, was bedeutet, dass sich Geschlechternormen verändern können. Diese Normen und die damit verbundenen Geschlechtergrenzen können variieren und sind von der jeweiligen Kultur abhängig. Obwohl Geschlecht gesellschaftlich bestimmt ist, wird in den Gender Studies betont, dass es einen gewissen Rahmen gibt, in dem sich ein Subjekt frei bewegen kann.¹⁰⁷ Ferner wird *Gender* als eine dynamische Kategorie aufgefasst, wobei die geschlechtliche Zuordnung aufgrund zahlreicher Charakteristika erfolgt. Diese sind beispielsweise Kleidercodes, ein bestimmtes Verhaltensrepertoire oder Gestik und Mimik, die die Zuweisung zum Geschlecht bestimmen.¹⁰⁸

Von dem bereits erläuterten Begriff *Gender* wird der Begriff *Sex* abgegrenzt, der sich auf das anatomische Geschlecht einer Person bezieht. Das biologische Geschlecht kann mit dem sozialen Geschlecht übereinstimmen oder divergent sein. Diese Annahme kann die These von Geschlecht (*Sex*) als eine biologische Ursache unterminieren. Weiters wird in den Gender Studies davon ausgegangen, dass alle kulturellen Akte, künstlerischen Äußerungen, Politik, Wirtschaft und Recht aus der Geschlechterperspektive heraus betrachtet werden können. Der Stellenwert von Geschlecht wird häufig nicht beachtet, da die vorherrschende Ordnung der Geschlechter mit Macht verknüpft ist.¹⁰⁹

Grundsätzlich kann festgehalten werden, dass durch die neue Frauenbewegung, die in den 1970er und 1980er Jahren entstand, etliche Analysen zu Alltag, Leben und Historie von Frauen durchgeführt wurden. Im Zentrum dieser Analysen stand zu Beginn vorrangig die männerzentrierte Auslegung der Wissenschaft, da Forschung überwiegend von Männern

¹⁰⁶ Schöblier, Franziska/Wille, Lisa: Gender Studies 2022, S. 2.

¹⁰⁷ Vgl. ebenda, S. 2–3.

¹⁰⁸ Vgl. Bergmann, Franziska/Schössler, Franziska/Schreck, Bettina: Vorwort. In: Franziska Bergmann/Franziska Schössler/Bettina Schreck (Hg.): Gender Studies. Bielefeld: transcript 2012, S. 9–15, hier S. 10.

¹⁰⁹ Vgl. Schöblier, Franziska/Wille, Lisa: Gender Studies 2022, S. 8.

betrieben wurde.¹¹⁰ Infolgedessen wurden die männliche Sichtweise mit ‚der Allgemeinheit‘ gleichgesetzt.¹¹¹ Da Frauen aus der Theoriebildung und Forschung ausgeschlossen waren, entwickelte sich die Konklusion, dass die Kategorien des Denkens in der Wissenschaft männlich geprägt sind und nicht unbedingt wertfrei, objektiv und allgemeingültig.¹¹² Dementsprechend konnte sich eine Wissenschaftskonzeption entwickeln, die propagiert, dass das Erkenntnissubjekt nicht getrennt von dem Gegenstand der Forschung und der verwendeten Methode bewertet werden kann. Dies weist darauf hin, dass sich die Frauenforschung anhand von Kritik an den herrschenden Konzeptionen von Wissenschaft entwickelte.¹¹³

Für die deutsche Forschung im Bereich der Gender Studies ist vor allem die Arbeit von Judith Butler relevant, weshalb Butlers These bezüglich des performativen Geschlechts im Folgenden näher erläutert wird. Butler regte eine Diskussion bezüglich des Körpers und der Identität an, die nicht nur im akademischen, sondern auch im politischen Kontext verhandelt wurde. Dabei war die Auflösung der binären Identitätskategorien ihr zentrales Anliegen. Butler verband praktisch-philosophische und theoretische Perspektiven mit Politik und kritisierte damit „die Historizität und die Wahrheitswirkungen von Sprache und Diskurs“.¹¹⁴ Butlers Theorie baut auf der Annahme einer performativen Kraft von Sprache und der Macht von Diskursen auf. Diese Theoreme übernahm sie von Michel Foucault und John Langshaw Austin.¹¹⁵ Butler bezeichnet sich selbst als ‚feministische Theoretikerin‘, da sie sich vorrangig mit dem Verhältnis von Macht, Sexualität, Geschlecht und Identität beschäftigt.¹¹⁶ Ihre Positionierungen können in den Bereich der sogenannten (de)konstruktivistischen Geschlechterforschung eingeordnet werden, da sie die Annahme einer natürlich gegebenen Zweigeschlechtlichkeit verweigert.¹¹⁷ Butler (1990) kritisierte in ihrer Monografie *Das Unbehagen der Geschlechter* die binären Geschlechterdimensionen. Die Unterscheidung zwischen den Kategorien *sex* und *gender* erweist sich als wesentliche Determinante in Butlers Werk, wobei sie diese infrage stellt. Wie bereits erklärt bezieht sich der Begriff *sex* auf das biologische Geschlecht, während mit dem Begriff *gender* gesellschaftlich und kulturell

¹¹⁰ Vgl. Küchler, Petra: Zur Konstruktion von Weiblichkeit. Erklärungsansätze zur Geschlechterdifferenz im Lichte der Auseinandersetzung um die Kategorie Geschlecht. Herbolzheim: Centaurus 2001 (Aktuelle Frauenforschung Bd. 33), S. 7.

¹¹¹ Vgl. Brück, Brigitte [u.a.]: Feministische Soziologie. Eine Einführung. Frankfurt am Main/New York: Campus 1997 (Campus Studium Bd. 1063), S. 22.

¹¹² Vgl. Brück, Brigitte [u.a.]: Feministische Soziologie 1992, S. 23.

¹¹³ Vgl. Küchler, Petra: Konstruktion von Weiblichkeit 2001, S. 7.

¹¹⁴ Bublitz, Hannelore: Judith Butler. Zur Einführung. Hamburg: Junius 2002, S. 8.

¹¹⁵ Vgl. Bublitz, Hannelore: Butler 2002, S. 8.

¹¹⁶ Vgl. ebenda, S. 49.

¹¹⁷ Vgl. ebenda, S. 52.

bedingte Identitäten bezeichnet werden.¹¹⁸ Diese können von der Gesellschaft in die Kategorien ‚männlich‘ und ‚weiblich‘ eingeordnet werden. Ursprünglich kommt der Begriff *gender* aus dem Englischen und wurde ins Deutsche übernommen. Dabei gilt zu bedenken, dass der Begriff im Englischen „immer schon die sprachliche Verfaßtheit der Geschlechteridentität konnotiert“¹¹⁹, da er sich anfänglich auf das grammatische Geschlecht bezogen hat.

In frühen feministischen Theorien wurde angenommen, dass eine vorgegebene Identität vorhanden ist, die als ‚Frau(en)‘ bezeichnet wurde.¹²⁰ Diese Identität dient als Subjekt, das politische Sichtbarkeit beziehungsweise Repräsentation anstrebt. Butler kritisierte diese Kategorie der ‚Frau(en)‘, da der Begriff auf eine kollektive Identität hinweisen würde. Damit bemängelte sie ebenso die politische Annahme, dass Feminismus auf einer allgemeingültigen Grundlage basiert. Zudem wurde die Auffassung, dass es ein universales Patriarchat gäbe, kritisiert, da dadurch kennzeichnende Prozesse der Unterdrückung der Geschlechter nicht in den jeweiligen kulturellen Kontexten berücksichtigt werden könnten.¹²¹ Ferner wurde diese Kategorie von Butler als ‚bruchlos‘ beschrieben, da sie umfangreiche Ablehnungen hervorriefe.¹²² Gerade die Gestaltung „der Kategorie ‚Frau(en)‘“¹²³ als ein „kohärentes festes Subjekt“¹²⁴ bilde die Regulierung der Beziehungen unter den Geschlechtern ab und verhindere damit eine feministische Politik der Repräsentation, denn „[d]ie Identität des feministischen Subjekts darf nicht die Grundlage feministischer Politik bilden“.¹²⁵ Butler forderte eine feministische Analyse, die sich als selbstkritisch versteht und Strategien der Unterdrückung nicht einfach nur umdreht:

Die feministische Kritik muß einerseits die totalisierenden Ansprüche einer maskulinen Bedeutungs-Ökonomie untersuchen, aber andererseits gegenüber den totalisierenden Gesten des Feminismus selbstkritisch bleiben. Der Versuch, den Feind in einer einzigen Gestalt zu identifizieren, ist nur ein Umkehr-Diskurs, der unkritisch die Strategie des Unterdrückers nachahmt, statt eine andere Begrifflichkeit bereitzustellen.¹²⁶

Kritikerinnen führen an, dass Butler sich nicht auf Themen konzentriere, die Frauen in Wirklichkeit beschäftigen, sondern lediglich auf Darstellungsformen der Repräsentation von Geschlecht. Dabei zeige sie keine Perspektiven, wie performatives und subversives Handeln in den Alltag der Gesellschaft integriert werden kann. Des Weiteren erscheint Geschlecht als

¹¹⁸ Vgl. Butler, Judith: *Das Unbehagen der Geschlechter*. Frankfurt am Main: suhrkamp 2021 (edition suhrkamp, 722), S. 15.

¹¹⁹ Butler, Judith: *Unbehagen* 2021, S. 15.

¹²⁰ Vgl. ebenda, S. 15.

¹²¹ Vgl. ebenda, S. 18–19.

¹²² Vgl. ebenda, S. 20.

¹²³ Ebenda, S. 21.

¹²⁴ Ebenda, S. 21.

¹²⁵ Ebenda, S. 22.

¹²⁶ Ebenda, S. 33.

fluktuierend und veränderbar, wobei es sich an die jeweiligen geschichtlichen Gegebenheiten anzupassen vermag. Diese Annahme korreliert mit der Vorstellung eines biologischen Geschlechtes, das mit einer bestimmten Form des sexuellen Begehrens in Bezug auf das andere Geschlecht – insbesondere in Form einer heterosexuellen Erscheinungsweise von Sexualität – einhergeht.¹²⁷ Butler geht davon aus, dass es keinen kausalen Zusammenhang zwischen dem biologischen Geschlecht und dem sexuellen Begehren geben muss:

Die kulturelle Matrix, durch die die geschlechtlich bestimmte Identität (*gender identity*) intelligibel wird, schließt die „Existenz“ bestimmter „Identitäten“ aus, nämlich genau jene, in denen sich die Geschlechtsidentität (*gender*) nicht vom anatomischen Geschlecht (*sex*) herleitet und in denen die Praktiken des Begehrens weder aus dem Geschlecht noch aus der Geschlechtsidentität „folgen“. „Folgen“ bezeichnet in diesem Kontext eine politische (notwendige) Konsequenz, instituiert durch jene kulturellen Gesetze, die die Form und Bedeutung der Sexualität hervorbringen und regulieren.¹²⁸

Die Geschlechtsidentität kann „als Interpretation des Geschlechts“¹²⁹ gedacht werden, das anthropogen konstruiert wird. Unter dem Begriff ‚intelligible Geschlechtsidentitäten‘ versteht sie jene, die die Vorstellung einer Kontinuität zwischen *sex*, *gender*, dem sexuellen Begehren und der sexuellen Praxis bejahen.¹³⁰ Geschlechtsidentität wird „durch die Regulierungsverfahren der Geschlechter-Kohärenz (*gender coherence*) performativ hervorgebracht und erzwungen.“¹³¹ An dieser Stelle soll angemerkt werden, dass es sich bei der Konstruktion von Geschlechtsidentität weder um ‚Künstlichkeit‘ noch ‚Scheinhaftigkeit‘ handelt. Diese Konstruktion zeigt lediglich auf, dass es bestimmte kulturelle Anordnungen bezüglich der Geschlechtsidentität gibt, die die Position ‚des Wirklichen‘ okkupieren.¹³² Laut Butler verfolgt eine politische Genealogie der Geschlechter-Ontologie demnach folgendes Ziel:

Eine politische Genealogie der Geschlechter-Ontologie wird also – wenn sie erfolgreich ist – den substantivistischen Schein der Geschlechtsidentität in die konstitutiven Akte dekonstruieren, diese Akte innerhalb des Zwangsrahmens verorten und durch die verschiedenen Kräfte erklären, die das gesellschaftliche Erscheinungsbild der Geschlechtsidentität kontrollieren.¹³³

Sex und *gender* dienen demzufolge der Regelung von Machtsystemen und der Verfestigung der männlichen und heterosexistischen Suppression sowie des Status quo.¹³⁴ Das Konstrukt einer ‚natürlichen‘ Geschlechterordnung lässt sich auflösen, indem das Augenmerk auf die als natürlich angesehene Ordnung gelenkt wird. Dadurch kann der Fokus auf die Geschichte des Geschlechterdualismus gelegt werden, der mit dem Dualismus von Natur und Kultur sowie dem Dualismus des sozialen und biologischen Geschlechts verknüpft ist. Infolgedessen gelang es

¹²⁷ Vgl. Bublitz, Hannelore: Butler 2002, S. 51.

¹²⁸ Butler, Judith: Unbehagen 2021, S. 38–39.

¹²⁹ Ebenda, S. 22.

¹³⁰ Vgl. ebenda, S. 38.

¹³¹ Ebenda, S. 49.

¹³² Vgl. ebenda, S. 60.

¹³³ Ebenda, S. 60–61.

¹³⁴ Vgl. ebenda, S. 61.

Butler, an die Frage der geschichtlichen Entstehung der Binarität der Geschlechter anzuknüpfen.¹³⁵ Durch diese Erstellung werde der „Glaube an ihre Natürlichkeit und Notwendigkeit“¹³⁶ erzwungen. Geschlechtsidentitäten seien jedoch veränderlich:

Die Möglichkeiten zur Veränderung der Geschlechtsidentität sind gerade in dieser arbiträren Beziehung zwischen den Akten zu sehen, d. h. in der Möglichkeit, die Wiederholung zu verfehlen bzw. in einer Deformation oder parodistischen Wiederholung, die den phantastischen Identitätseffekt als eine politisch schwache Konstruktion entlarvt.¹³⁷

Die Parodie ermöglicht es demnach, der Wiederholung des binär inszenierten Geschlechterkonstrukts entgegenzuwirken, das laut Butler außerdem als politisch motiviert gilt. Die Geschlechtsidentität zeichne sich dadurch aus, dass sie nicht ‚expressiv‘, sondern ‚performativ‘ ist.¹³⁸ Auf Grund dessen stellt Butler fest, dass „Begriffe des wesenhaften Geschlechts und der wahren oder unvergänglichen Männlichkeit und Weiblichkeit ebenfalls konstituiert sind.“¹³⁹

3.2 Aspekte der gender-orientierten Erzähltextanalyse

3.2.1 Von der feministischen Narratologie zur gender-orientierten Erzähltextanalyse

Grundsätzlich kann angenommen werden, dass „zwischen dem Erzählen von Geschichten und Geschlechterkonstruktionen“¹⁴⁰ eine Verknüpfung besteht. Dies bezieht sich nicht nur auf die Vorstellung und die Repräsentation von Weiblichkeit und Männlichkeit. Die Auseinandersetzung mit der Kategorie ‚Geschlecht‘ ist in der Literatur und vor allem in Erzähltexten auf diversen Ebenen von zentraler Bedeutung. Auf Handlungsebene finden sich beispielsweise nicht Charaktere ohne Geschlecht, vielmehr werden weibliche und männliche Figuren abgebildet. Auch die Erzählerstimme in einem Roman ist nicht geschlechtslos. Sie wird entweder einer männlichen oder einer weiblichen Erzählinstanz zugeordnet. Weiters lässt sich eine geschlechtliche Prägung der Raum- und Zeitgestaltung sowie der Gattungs- und Plotmuster feststellen. In der feministischen Literaturwissenschaft wird dargelegt, dass zudem weder das Schreiben noch das Lesen literarischer Werke geschlechtsneutral ist.¹⁴¹ Die Produktion und die Rezeption von Literatur sind von Machtstrukturen innerhalb der Gesellschaft, der Zugehörigkeit zu einem biologischen Geschlecht und den gesellschaftlichen

¹³⁵ Vgl. Bublitz, Hannelore: Butler 2002, S. 55.

¹³⁶ Butler, Judith: Unbehagen 2021, S. 206.

¹³⁷ Ebenda, S. 207.

¹³⁸ Vgl. ebenda, S. 207.

¹³⁹ Ebenda, S. 208.

¹⁴⁰ Nünning, Vera/Nünning, Ansgar: Von der feministischen Narratologie zur gender-orientierten Erzähltextanalyse. In: Vera Nünning/Ansgar Nünning (Hg.): Erzähltextanalyse und Gender Studies. Weimar/Stuttgart: J.B. Metzler 2004 (Sammlung Metzler Bd. 344), S. 1–29, hier S. 1.

¹⁴¹ Vgl. Nünning, Vera/Nünning, Ansgar: Zur gender-orientierten Erzähltextanalyse 2004, S. 1.

Vorstellungen beeinflusst. Das Ziel der gender-orientierten Erzähltextanalyse liegt vor allem in der Kombination der Geschlechterforschung und der Erzähltextanalyse.¹⁴²

Die Erzähltextanalyse, die Erzähltexttheorie und die feministische Literaturwissenschaft existierten nebeneinander, ohne dass von Forscher*innen gegenseitige Bezüge hergestellt wurden. Die Basis der Erzähltextanalyse umfasst Modelle und Kategorien der Erzähltheorie, die vorrangig auf die konstituierende Struktur einer Geschichte bezogen ist. Die strukturalistische Erzähltheorie betrifft die objektive und systematische Beschreibung der Strukturen eines Textes, die sich durch eine definierte Fachsprache, festgelegte Analyse Kriterien und ausgearbeitete Modelle zur Beschreibung auszeichnet.¹⁴³

In der feministischen Literaturwissenschaft wurden zu Beginn andere Interessen verfolgt, da vor allem ein Interesse an Frauenbildern in der Literatur, an der Literaturproduktion durch Frauen und an der Rezeption von Literatur von Frauen bestand. Deshalb lassen sich in Bezug auf die Zusammenhänge der feministischen Literaturwissenschaft und der Erzähltheorie auf den ersten Blick wenige Gemeinsamkeiten bezüglich des theoretischen Ansatzes und des methodischen Vorgehens feststellen. Während feministische Fragestellungen vorrangig auf gesellschaftskritische und ideologische Aspekte ausgerichtet sind, ist die strukturalistische Narratologie an theoretischen und taxonomischen Erkenntnissen interessiert. Bezüglich der geschlechtsspezifischen Komponente kann an dieser Stelle festgehalten werden, dass diese in der Narratologie nicht existierte, während sie in der feministischen Literaturwissenschaft im Mittelpunkt der Untersuchungskriterien steht. In der traditionellen Narratologie lassen sich keine Kategorien feststellen, die es ermöglichen, sich auf geschlechterbezogene Spezifika zu fokussieren.¹⁴⁴

Ein weiterer zentraler Unterschied zwischen der feministischen Literaturwissenschaft und der Narratologie ist, dass die Interpretation der Ersteren mimetisch-inhaltlich ausgerichtet ist. Ein zentraler Aspekt dabei ist das realistisch-mimetische Figurenkonzept, weshalb in Arbeiten feministischer Forscher*innen eine Auseinandersetzung insbesondere mit der Lebensechtheit der Figuren erfolgt. Durch die unterschiedlichen methodischen und inhaltlichen Präferenzen ergeben sich diverse Zielsetzungen und Erkenntnisinteressen. Während die Narratologie *story* und *discours* der erzählten Geschichte betrifft, sind feministische Arbeiten auf das ‚Was‘ der Erzählung fokussiert. Als *story* wird die erzählte Geschichte verstanden, während mit *discours*

¹⁴² Vgl. ebenda, S. 2.

¹⁴³ Vgl. ebenda, S. 5.

¹⁴⁴ Vgl. ebenda, S. 6–7.

die Struktur der erzählerischen Vermittlung gemeint ist. Demnach kann festgestellt werden, dass in feministischen Analysen die erzähltechnischen Besonderheiten nicht beachtet werden, während im Zusammenhang mit der Erzähltheorie der Wirklichkeitsbezug und der Kontext eines literarischen Werkes ignoriert werden. Die erläuterten Unterschiede beider Ansätze bieten auch innovative Möglichkeiten, sodass es zu einer sinnvollen Ergänzung kommen kann.¹⁴⁵ Die beiden Forschenden sprechen diesbezüglich von einem „dialogische[n] Spannungsverhältnis von Texten und Kontexten“.¹⁴⁶

Damit die Kombination dieser Ansätze erfolgreich ist, sollten der Wandel von Erzählformen und der entsprechende historische Kontext berücksichtigt werden. Auch eine Einbeziehung der Formen des Erzählens in Arbeiten der feministischen Literaturwissenschaft erweist sich als sinnvoll. Daher ist der Ausgangspunkt einer feministischen beziehungsweise gender-orientierten Erzähltheorie folgender: Narrative Formen sind historisch und zeitlich geprägt und werden durch gesellschaftliche Voraussetzungen hervorgebracht und stellen demnach keine ‚überzeitlichen Idealtypen‘ dar. Die gender-orientierte Erzählforschung nimmt an, dass die erzählerische Vermittlung als Anhaltspunkt weiblicher oder männlicher Erfahrung von Wirklichkeit interpretiert werden kann, wobei die Kategorie des Geschlechts bedacht werden muss.¹⁴⁷ Diese Ziele wurden von Susan Lanser wie folgt ausformuliert:

A narratology for feminist criticism [...] would be willing to look afresh at the question of gender and to re-form its theories on the basis of women's texts [...]. In both its concepts and its terminology, it would reflect the mimic and as well as the semiotic experience that is the reading of literature, and it would study narrative in relation to a referential context that is simultaneously linguistic, literary, historical, biographical, social and political.¹⁴⁸

Ein weiterer zentraler Aspekt der kulturwissenschaftlichen Erzähltextanalyse ist die Kenntnis, dass es eine sogenannte Semantisierung literarischer Formen gibt. Dies meint die Annahme, dass es sich bei literarischen Textstrukturen und Verfahren der Darstellung nicht um rein formale Faktoren handelt. Vielmehr wird ihnen eine bedeutungstragende Funktion innerhalb des Textes zugewiesen, wobei die Bedeutungszuschreibung vor allem durch die Rezipient*innen erfolgt.¹⁴⁹ Infolgedessen fungieren Erzähltechniken als „semantisierte narrative Modi“¹⁵⁰, die die Konstruktion von geschlechterspezifischen Rollen und Geschlechtsidentitäten aktiv hervorbringen.¹⁵¹ Ferner ist die Frage nach dem Geschlecht der

¹⁴⁵ Vgl. ebenda, S. 8–9.

¹⁴⁶ Ebenda, S. 10.

¹⁴⁷ Vgl. ebenda, S. 10.

¹⁴⁸ Lanser, Susan Sniader: Towards a Feminist Narratology. In: *Style* 20 (1986), H. 3, S. 345.

¹⁴⁹ Vgl. Nünning, Vera/Nünning, Ansgar: Zur gender-orientierten Erzähltextanalyse 2004, S. 10.

¹⁵⁰ Ebenda, S. 11.

¹⁵¹ Vgl. ebenda, S. 11.

Autor*innen, der Erzählinstanzen und der Figuren relevant. Im Allgemeinen kann zwischen dem erzählten Geschlecht und dem erzählenden Geschlecht differenziert werden. Unter dem Begriff ‚erzähltes Geschlecht‘ werden die erzählten männlichen oder weiblichen Figuren subsumiert, während es sich beim erzählenden Geschlecht um die männliche oder weibliche Erzählinstanz handelt.¹⁵² Zwischen diesen beiden Faktoren besteht ein Verhältnis, da Erzählpositionen die Wahrnehmung von vermeintlicher Weiblichkeit oder Männlichkeit maßgeblich beeinflussen. Diese Differenzierung kann als Parallele zur in der Narratologie gängigen Unterscheidung zwischen der Ebene der Geschichte (*story/histoire*) und der Ebene der Erzählvermittlung (*discourse/discours*) angesehen werden.¹⁵³ Die Abgrenzung der unterschiedlichen Ebenen der Kommunikation hat ihren Ursprung im russischen Formalismus beziehungsweise Strukturalismus. Ferner ergibt sich aus dieser Unterscheidung ein Bezugsrahmen, um die konstituierenden Elemente eines Textes analysieren zu können.¹⁵⁴

Die feministische Narratologie wurde im Zuge des sogenannten *performative turn* kritisiert, da sie traditionelle Geschlechteroppositionen übernehme, wodurch diese indirekt stabilisiert würden. Dadurch verschiebe sich unter anderem der Fokus in Richtung der Performativität von Geschlecht. In Erzählungen würden folglich Vorstellungen von Geschlecht nicht nur inszeniert und widergespiegelt, sondern aktiv erzeugt. Das Erzählen bekomme den Status eines performativen Aktes, der Geschlechtlichkeit erzeugt und kulturell festigt. Eine weitere Änderung, die sich in der feministischen Narratologie vollzieht, ist, dass mittlerweile Werke von Autoren und Autorinnen analysiert werden. Weiters wird nicht mehr von ‚Frauenbildern‘ gesprochen, denn der Fokus liegt inzwischen vielmehr auf der narrativen Konstruktion oder Dekonstruktion von Weiblichkeits- und Männlichkeitsvorstellungen.¹⁵⁵ Dadurch wird ein essentialistisches Konzept der binären Geschlechtervorstellung von Mann und Frau durchbrochen, wodurch die Vorstellung, dass es ein ‚Wesen der Frau oder des Mannes‘ gibt, kritisiert wird.¹⁵⁶ Ein weiterer Aspekt ist, dass die Analyse nicht mehr auf Erzählungen eingegrenzt ist, sondern sich eine Erweiterung um verschiedene Gattungen und Medien vollzogen hat. Des Weiteren stehen kontextbezogene Ansätze und die kognitive Narratologie im Mittelpunkt der Forschungen.¹⁵⁷

¹⁵² Vgl. ebenda, S. 13.

¹⁵³ Vgl. ebenda, S. 14.

¹⁵⁴ Vgl. ebenda, S. 14.

¹⁵⁵ Vgl. ebenda, S. 21–22.

¹⁵⁶ Vgl. ebenda, S. 22.

¹⁵⁷ Vgl. ebenda, S. 22–23.

In aktuellen Arbeiten stellen die Forscherinnen Gaby Allrath und Marion Gymnich fest, dass vor allem die *histoire/story*-Ebene – unter die die Analyse der Zeit, des Plots, des Raums und der Figuren fällt – vermehrt in den Blickwinkel der Forschung gerät. Diese Erkenntnis ist vor allem deshalb von Interesse, da sich die Forscherinnen Susan Lanser und Robyn Warhol in frühen Arbeiten mit der Erzählinstanz und den fiktiven Adressatinnen beschäftigten. Damit wird versucht, das inhaltliche Interesse mit narratologischen Erkenntnissen zu verknüpfen. Diese Entwicklung in der gender-orientierten Erzähltheorie lässt sich auch in anderen postklassischen Narratologien verzeichnen und ist ebenfalls ein Kennzeichen der neuen Erzähltheorie.¹⁵⁸ Da in dieser Arbeit eine Auseinandersetzung mit der Konstruktion von Weiblichkeit anhand ausgewählter Romanfiguren erfolgt, sollen in den folgenden Kapiteln die Aspekte einer gender-orientierten Figurencharakterisierung und das Konzept literarischer Figuren an sich näher beschrieben werden.

3.2.2 Die Figur

Laut Gymnich stellt die Auseinandersetzung mit literarischen Figuren einen Schwerpunkt der feministischen Literaturwissenschaft dar. Diese Annahme wird unter anderem von Lanser bestätigt: „Feminist critics have tended to be more concerned with characters than with any other aspect of narrative.“¹⁵⁹ Diese Schwerpunktsetzung lässt sich hauptsächlich im Bereich der Frauenbildforschung verorten. Für die Analyse literarischer Figuren werden vorwiegend Theorien aus der Soziologie und der Psychoanalyse verwendet. Feministische Forscherinnen untersuchten stereotypischen Bildern von Frauen in der Literatur und interpretierten diese als Äußerung männlicher Angst oder Wünsche. Da die feministische Narratologie – wie im vorherigen Kapitel erwähnt – ein Ausgleich zur feministischen Literaturwissenschaft sein sollte, wurde der Entwicklung eines Instrumentariums für die Figurenanalyse keine Beachtung geschenkt.¹⁶⁰ Die Figur wurde von Gymnich in diesem Zusammenhang als „Stiefkind der gender-orientierten Narratologie“¹⁶¹ bezeichnet. Somit wurde die Nichtbeachtung der Figur in der gender-orientierten Narratologie fortgeführt, was auch für die strukturalistische Erzähltheorie charakteristisch ist. Aufgrund dieser Vernachlässigung fand die Figurenanalyse in der Dramentheorie ihren Ursprung, die sich überwiegend auf Erzähltexte anwenden lässt. Durch die Beschäftigung mit literarischen Figuren kann ein wichtiger Beitrag zu einer

¹⁵⁸ Vgl. Allrath, Gaby/Gymnich, Marion: Neue Entwicklungen in der gender-orientierten Erzähltheorie. In: Vera Nünning/Ansgar Nünning (Hg.): *Erzähltextanalyse und Gender Studies*. Weimar/Stuttgart: J.B. Metzler 2004 (Sammlung Metzler Bd. 344), 33–46, hier S. 33.

¹⁵⁹ Lanser, Susan Snider: *Towards a Feminist Narratology* 1986, S. 344.

¹⁶⁰ Vgl. Gymnich, Marion: *Figuren und Figurencharakterisierung*. 2004, S. 122–123.

¹⁶¹ Ebenda, S. 124.

erzähltheoretisch begründeten Figurenanalyse geleistet werden. Das Ziel eines solchen Ansatzes ist es, zwischen einer strukturorientierten und einer soziokulturellen Auseinandersetzung mit der literarischen Figur zu vermitteln. Dabei sind nicht nur die Aspekte *sex*, *gender* und *sexuality* von zentraler Bedeutung, sondern auch weitere gesellschaftliche Faktoren wie *race*, *ethnicity* oder *class*.¹⁶²

Ein grundlegendes Problem, das sich bei einer gender-orientierten Figurenanalyse ergibt, ist die Konzeptualisierung der literarischen Figur. Grundsätzlich lassen sich in der Literaturwissenschaft diverse Figurenkonzepte feststellen. Auch die unterschiedlichen Richtungen des Feminismus, die als ‚amerikanischer Feminismus‘ oder ‚französischer Feminismus‘ bezeichnet werden, beeinflussen und bestimmen die Konzeption der literarischen Figur. Im Mittelpunkt der Gender Studies und des angloamerikanischen Feminismus stehen politische und soziokulturelle Faktoren, die Männlichkeits- und Weiblichkeitsvorstellungen beeinflussen und hervorheben, während sich der französische Feminismus an poststrukturalistischen Voraussetzungen orientiert.¹⁶³ Im Folgenden sollen daher unterschiedliche Figurenkonzepte im Hinblick auf deren Verbindung mit gender-orientierten Fragestellungen näher beschrieben werden.

Im Allgemeinen orientieren sich viele literaturwissenschaftliche Studien an einem sogenannten realistisch-mimetischen Figurenkonzept, das unterschiedliche Reflexionen erfährt. Für ein solches Figurenkonzept ist kennzeichnend, dass Figuren wie reale Personen behandelt und als lebensecht beziehungsweise menschnachahmend interpretiert werden.¹⁶⁴ Dieses Figurenkonzept erwies sich für die angloamerikanische Literaturwissenschaft als ein möglicher Ausgangspunkt, um ideologische und politische Fragen abzuhandeln:

Ein realistisch-mimetisches Figurenkonzept legt nahe, dass Figuren Aspekte des weiblichen Lebenszusammenhangs repräsentieren können, seien es nun die psychischen Folgen einer Doppelbelastung durch Familie und Beruf oder die Auseinandersetzung mit Hindernissen für weibliche Emanzipation. Die Annahme der ‚Lebensechtheit‘ der Figur bzw. eines im Wesentlichen mimetischen Verhältnisses zwischen fiktionaler und realer Welt erscheint als Garant des feministischen Wirkungspotenzials von Figuren, denn diese Prämisse erlaubt es, eine Figur z. B. als Opfer patriarchaler Strukturen oder als Vorbild für weibliche Selbstverwirklichung zu sehen.¹⁶⁵

Demnach ermöglicht ein realistisch-mimetisches Figurenkonzept eine Kritik an den Verhältnissen in einer Gesellschaft, da literarische Figuren dafür funktionalisiert werden können. In der literaturwissenschaftlichen Forschung besteht diese Konzeptualisierung nicht

¹⁶² Vgl. ebenda, S. 124.

¹⁶³ Vgl. ebenda, S. 125.

¹⁶⁴ Vgl. ebenda, 125–126.

¹⁶⁵ Ebenda, S. 126.

kritiklos. Eine Gefahr eines Konzeptes, das die Lebensechtheit von Figuren hervorhebt, ist, dass die Figur nicht mehr als fiktionale Darstellung betrachtet wird. Ein weiterer Kritikpunkt lautet, dass dadurch der Figur Motivationen und Eigenschaften zugeschrieben werden, die sich nicht ausschließlich auf Grundlage des Textes erschließen lassen. Des Weiteren kommt es zu einer Privilegierung eines bestimmten Figurentypus, der häufig nur in der realistischen Literatur anzutreffen ist.¹⁶⁶ Zudem kann die komplette Bandbreite an möglichen Figuren in der Literatur nicht abgedeckt werden, so der Forscher Uri Margolin:

It is our intuitive experience as readers that some individuals in narrative are uncannily similar to actual (kinds of) individuals, and we regard them as fully mimetic. Other individuals, such as in science fiction or romance, possess properties, relations or combinations of them which cannot be actualized in the world as we know it. Yet we feel that they still have a representational force, in that they satisfy some minimal criteria for possible or conceivable individuals. In still other cases, especially in modern literature, we feel that the textual data cannot give rise to any possible individual and remain just that: textual potentialities of representation which are not actualized.¹⁶⁷

Für Gymnich ist ein solches Figurenkonzept nicht erstrebenswert. Stattdessen könnten gerade Figuren, die nicht lebensecht erscheinen, zu einer Inszenierung und Problematisierung der Kategorien *sex*, *gender* und *sexuality* beitragen.¹⁶⁸

Als radikale Alternative zum genannten Konzept können strukturalistische Ansätze literarischer Figuren gesehen werden, nach denen Figuren als „Handlungsträger oder Aktanten“¹⁶⁹ betrachtet werden. Das Aktantenmodell zeichnet sich dadurch aus, dass Figuren als textuelle Elemente gelten: „[E]s stellt gerade nicht die individualisierenden und realitätsimitierenden bzw. entlehnten Qualitäten der Figur in den Mittelpunkt, sondern ihre rollengebundene Funktion“.¹⁷⁰ Die Auffassung von literarischen Figuren als bloßen Handlungsrollen erhält in der Literaturwissenschaft wenig Zustimmung. Kritisch betrachtet wird dabei vorrangig, dass bei dieser Konzeption von Figuren die Seite der Rezipient*innen und die damit verknüpfte Vorstellung der Figur nicht beachtet wird. Außerdem gestehen die Leser*innen der Figur eine nicht genau bestimmbare Autonomie vom Text zu.¹⁷¹ Margolin spricht diesbezüglich von einer relativen Autonomie, die sich dadurch auszeichnet, dass Figuren in weiteren Texten und anderen Diskursen auftauchen können: „[I]t [die Figur] is detachable from its originating text; it can be referred to by other texts in different media, and

¹⁶⁶ Vgl. ebenda, S. 126.

¹⁶⁷ Margolin, Uri: The What, the When, and the How of Being a Character in Literary Narrative. In: *Style* 24 (1990), H. 3, S. 461.

¹⁶⁸ Vgl. Gymnich, Marion: *Figuren und Figurencharakterisierung* 2004, 127.

¹⁶⁹ Ebenda, S. 127.

¹⁷⁰ Niergarden, Göran: *Figurendarstellung, literarische*. In: Ansgar Nünning (Hg.): *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze–Personen–Grundbegriffe*. 2., überarb. und erw. Aufl. Stuttgart/Weimar: Metzler 2001, S. 175–176, hier S. 176.

¹⁷¹ Vgl. Gymnich, Marion: *Figuren und Figurencharakterisierung* 2004, S. 128.

it can even undergo a process of culturization, whereby it becomes part and parcel of the general cultural discourse of society. In other words, it can enjoy relative autonomy.”¹⁷²

Zusätzlich ist es laut Gymnich möglich, dass Figuren, die aus dem literarischen Kanon stammen, eine Verankerung im kulturellen Gedächtnis finden. Dies bedeutet, dass diese Figuren auch Personen bekannt sind, die den entsprechenden literarischen Text nicht gelesen haben. Dieses kulturelle Gedächtnis kann sich je nach Kultur unterscheiden. Als Beispiel für den westlichen Kulturkreis nennt Gymnich unter anderem Shakespeares Hamlet, Flauberts Madame Bovary, Tolstois Anna Karenina oder auch Figuren aus Märchen wie Cinderella. Solche Figuren, die kulturell überliefert sind, können ebenfalls bestimmte Vorstellungen von *gender* und/oder Sexualität hervorrufen. Mit den Figuren der Madame Bovary oder Anna Karenina werden beispielsweise Fragen in Bezug auf die damals gültige Sexualmoral abgehandelt.¹⁷³

Diese Ausführungen zeigen auf, dass weder das realistisch-mimetische noch das strukturalistische Figurenkonzept geeignet ist, um mit einer gender-orientierten Figurenanalyse zu arbeiten. Deshalb wird im nächsten Schritt die rezeptionsorientierte und kognitive Konzeptualisierung von Figuren näher dargestellt. Der Vorteil dieser Konzeptualisierung von Figuren besteht darin, dass der Status der Figur als fiktives Konstrukt und die Seite der Rezipient*innen, die der Figur eine gewisse Lebensechtheit zusprechen, berücksichtigt werden können. Dem folgend geht der rezeptionsorientierte und kognitive Ansatz davon aus, dass Figuren textuelle Konstrukte sind, die aber in Analogie zu real existierenden Personen erschaffen wurden.¹⁷⁴ Eine kognitive und rezeptionsorientierte Erzähltheorie beschäftigt sich mit dem „Zusammenhang zwischen Texten und den kognitiven Prozessen, die die Textrezeption maßgeblich bestimmen“.¹⁷⁵ Bei diesem Ansatz spielt das Konzept der Persönlichkeitstheorie, zusätzlich zum allgemeinen Weltwissen der Rezipient*innen, eine zentrale Rolle dabei, die Konzeptualisierung literarischer Figuren beschreiben zu können. Ralf Schneider beschreibt das Konzept der Persönlichkeitstheorien literarischer Figuren wie folgt:

Unter dem Begriff Persönlichkeitstheorie sollen [...] alle schematischen Strukturen (Wissen, über Ereignis- und Verhaltenssequenzen, Überzeugungen und Einstellungen) und kategoriale Strukturen (Wissen über Personen, Personengruppen und Selbstkonzepte [...]) subsumiert werden, welche die Vorhersage und die Erklärung menschlichen Verhaltens ermöglichen und somit soziale Interaktion in einer Gesellschaft regulieren. Solches Wissen kann in einer Gesellschaft sprachlich manifestiert werden in abstrakten theoretischen Konzepten, die auf eine Person angewandt werden können [...], aber auch in Bezeichnungen

¹⁷² Margolin, Uri: *Character in Literary Narrative* 1990, S. 463.

¹⁷³ Vgl. Gymnich, Marion: *Figuren und Figurencharakterisierung* 2004, S. 129.

¹⁷⁴ Vgl. ebenda, S. 129.

¹⁷⁵ Zerweck, Bruno: *Der cognitive turn in der Erzähltheorie*. In: Ansgar Nünning/Vera Nünning (Hg.): *Neue Ansätze in der Erzähltheorie*. Trier: WVT 2002, S. 219–242, hier S. 219.

für Rollen und Berufe. Persönlichkeitstheorien müssen als historisch und soziokulturell wandelbar konzipiert werden, da sich auch die Spezialdiskurse und die Erfordernisse in Gesellschaften ändern.¹⁷⁶

Die beiden von Schneider genannten Arten von Strukturen prägen in diverser Weise die Kategorien *sex*, *gender* und *sexuality*. Der bedeutendste Unterschied zwischen den drei genannten Figurenkonzeptionen ist, dass mit der rezeptionsorientierten und kognitiven Erzähltheorie die Prozesshaftigkeit der Konstruktion literarischer Figuren aus der Sicht der Rezipient*innen erfasst werden kann.¹⁷⁷

Schneider erarbeitete vier mentale Modelle, mit denen sich die Figuren im Zuge der Rezeption kategorisieren lassen: Kategorisierung, Individualisierung, Entkategorisierung und Personalisierung.¹⁷⁸ Von einer Kategorisierung wird dann gesprochen, wenn der Rezipierende „zuvor gespeicherte Wissensstrukturen aktiviert, mit deren Hilfe er die Figur verstehen kann.“¹⁷⁹ Diese Kategorie ist vor allem vom sozialen Wissen und vom Wissen über literarische Figuren als bestimmte Typen geprägt.¹⁸⁰ Bei der Individualisierung wird durch zusätzliche textuelle Information das „mentale Modell einer zuvor kategorisierten Figur um neue Merkmale und Erwartungen“¹⁸¹ erweitert. Zwischen diesen beiden Modellen gibt es lediglich einen graduellen Unterschied. Individualisierung und Kategorisierung erfolgen demnach teilweise, wohingegen die Entkategorisierung sich durch eine „grundlegende Veränderung des mentalen Modells einer Figur“¹⁸² auszeichnet. Diese wird von Schneider wie folgt beschrieben:

Unter Entkategorisierung kann der Vorgang verstanden werden, bei dem der Rezipient mit Informationen über eine zuvor kategorisierte bzw. individualisierte Figur konfrontiert wird, welche die bisherige Ausgestaltung des Modells auf Grundlage der Kategoriemerkmale einschließlich der damit verbundenen Inferenzen und Hypothesen als inadäquat erscheinen lassen.¹⁸³

Eine Personalisierung geschieht dann, wenn es dem Lesenden nicht möglich ist, die Figur in eine gespeicherte Kategorie einzugliedern:

Das Interesse der Informationsverarbeitung richtet sich aber nicht auf die schnelle Einordnung der Figur in eine Kategorie, sondern auf ein umfassendes Verständnis der Figur, wozu oft aufwendig nach Erklärungen gesucht werden muß. [...] Zwar ergeben sich auch aus dem personalisierten mentalen Modell Inferenzen, Hypothesen und Erwartungen, doch werden diese nicht automatisch und unbewußt auf das Auftreten bestimmter, verlässlicher Handlungen und Eigenschaften gerichtet, da solche nicht in dem Maße a priori verfügbar sind wie bei der Kategorisierung.¹⁸⁴

¹⁷⁶ Schneider, Ralf: Grundriss zur kognitiven Theorie der Figurenkonzeption am Beispiel des viktorianischen Romans. Tübingen: Stauffenburg 2000, S. 83.

¹⁷⁷ Vgl. Gymnich, Marion: Figuren und Figurencharakterisierung 2004, S. 130.

¹⁷⁸ Vgl. Schneider, Ralf: Figurenkonzeption 2000, S. 142–160.

¹⁷⁹ Ebenda, S. 142.

¹⁸⁰ Vgl. Gymnich, Marion: Figuren und Figurencharakterisierung 2004, S. 130.

¹⁸¹ Schneider, Ralf: Figurenkonzeption 2000, S. 143.

¹⁸² Gymnich, Marion: Figuren und Figurencharakterisierung 2004, S. 131.

¹⁸³ Schneider, Ralf: Figurenkonzeption 2000, S. 160.

¹⁸⁴ Ebenda, S. 156.

Ein Vorteil dieses prozesshaften Ansatzes zur Konzeptualisierung literarischer Figuren besteht darin, dass sich nicht nur real-mimetisch gelesene Figuren erfassen und analysieren lassen, sondern auch Figuren aus beispielsweise postmodernen Texten, die sich durch eine real-mimetische Lesart nicht begreifen lassen. Laut Gymnich stellt die rezeptionsorientierte und kognitive Narratologie mit ihren Persönlichkeitstheorien eine flexible Arbeitsweise dar, um die Aspekte *sex*, *gender* und *sexuality* mit der Figurenanalyse zu kombinieren, da Persönlichkeitstheorien maßgeblich von diesen beeinflusst werden.¹⁸⁵ Schneider setzte sich in seiner Studie ebenfalls mit der Figurenkonzeption im viktorianischen Roman auseinander und berücksichtigte dabei den Faktor *gender* in Bezug auf die Figurenrezeption. Zusätzlich analysierte er das Verhältnis zwischen literarischen Frauen- beziehungsweise Männerbildern und Persönlichkeitstheorien:

Die *gender*-orientierten Persönlichkeitstheorien führten zu einer Reihe von literarischen Frauenbildern, an denen bestimmte Aspekte des Inventars der Geschlechtsrollenmerkmale dargestellt bzw. in Frage gestellt wurden. So verkörpert der *angel in the house* paradigmatisch die Funktionen der emotional und ökonomisch fürsorglichen Frau und Mutter [...], die *ingénue* verbindet fehlende intellektuelle Profundität mit sexueller Unschuld, die *femme fatale* und die *fallen woman* untergraben Vorstellungen von weiblicher Asexualität. Auf literarische Männerbilder wirkte sich die viktorianische *gender*-Ideologie zum einen im Privatbereich aus, da Männer die aktive Rolle im Liebeswerben als natürliches und latent gefährliches Verhalten zugeschrieben wurde. [...] Im privaten Bereich mußte der Mann zudem der Rolle des Patriarchaten durch moralische Standhaftigkeit und Nächstenliebe ebenso gerecht werden wie der des *gentleman* durch sexuelle Zurückhaltung.¹⁸⁶

Im Gegensatz zum angloamerikanischen Feminismus wird im französischen Feminismus, der poststrukturalistisch ausgerichtet ist, die Konzeption der Figur problematisch. Hélène Cixous – eine Theoretikerin des französischen Feminismus – kritisiert das Konzept der Figur, wobei sich diese Kritik auf das Subjektkonzept des Poststrukturalismus bezieht. Die Vorstellung eines Subjektes als geschlossen und monolithisch, durch die die Konzeption einer literarischen Figur beeinflusst wird, wird kritisiert.¹⁸⁷ Cixous definiert das Subjekt als „a non-closed mix of self/s and others“¹⁸⁸, wobei diese Definition die Annahme eines Zusammenhangs und einer Geschlossenheit des Subjekts nicht gelten lässt. Im Artikel *The Character of ‚Charakter‘* beschrieb Cixous ihre Zweifel an der literarischen Figur an sich: „So long as we do not put aside “character” and everything it implies in terms of illusion and complicity with classical reasoning and the appropriating economy that such reasoning supports, we will remain locked up in the treadmill of reproduction.“¹⁸⁹

¹⁸⁵ Vgl. Gymnich, Marion: *Figuren und Figurencharakterisierung* 2004, S. 131.

¹⁸⁶ Schneider, Ralf: *Figurenkonzeption* 2000, S. 179.

¹⁸⁷ Vgl. Gymnich, Marion: *Figuren und Figurencharakterisierung* 2004, S. 132.

¹⁸⁸ Cixous, Hélène: Preface. In: Sellers, Susan (Hg.): *The Hélène Cixous Reader*. London: Routledge 1995, S. XVII.

¹⁸⁹ Cixous, Hélène: *The Character of ‚Charakter‘*. In: *New Literary History* 5 (1974), Band II, S. 387.

Durch die Anführungszeichen evozierte Cixous eine bewusste Distanzierung. Laut Cixous ist eine Figur nur ein Mythos der Literaturindustrie, die sie als *literary machinery* bezeichnete. Die Figur trage dazu bei, dass die patriarchale Struktur der Sinnggebung erhalten bleibe. Das Konzept einer Figur stellt für sie eine Simplifizierung dar, die zudem das Unbewusste ausgrenze. Außerdem impliziere die Figur an sich die gesellschaftliche Eingrenzung des Subjektes auf eine Identität.¹⁹⁰ Laut Gymnich kann dieser Kritik der Figurenkonzeption nicht einmal das flexible Konzept der kognitiven Figurenrezeption entgegengesetzt werden, dessen Grundannahme darin besteht, dass Leser*innen versuchen, ein zusammenhängendes Konstrukt der Figur zu gestalten. Diesbezüglich lässt sich feststellen, narratologischen Ansätzen und der französischen Feminismus schwer miteinander vereinbar sind. Eine Möglichkeit, diese Verbindung trotz der genannten Differenzen zu schaffen, wäre die genauere Untersuchung der Figurenanalyse der literaturwissenschaftlichen Praxis innerhalb des französischen Feminismus.¹⁹¹

Abschließend stellte Gymnich Kriterien auf, die sich für die gender-orientierte Figurencharakterisierung in Erzähltexten eignen, wobei sie sich auf die zentralen Kriterien fokussierte. Es gilt zu bedenken, dass es vom thematischen Fokus abhängt, welche Aspekte der Figurendarstellung im Vordergrund einer Analyse stehen. Um beispielsweise eine narrative Inszenierung einer Mutter-Tochter- oder Vater-Sohn-Beziehung zu untersuchen, bietet sich eine Analyse der Kontrast- und Korrespondenzbezüge der Figuren an. Für die Analyse geschlechtsabhängiger Identitätsentwürfe erweist sich die Untersuchung der Bewusstseinsdarstellung als aufschlussreich. Grundsätzlich stellen Figuren – neben Zeit und Raum – die dritte grundlegende Konstituente eines narrativen Textes dar und werden, wie bereits erwähnt, der *histoire/story*-Ebene zugeordnet. Zusätzlich wird die Figurencharakterisierung maßgeblich von der Erzählinstanz geprägt. Informationen, die die Leser*in während des Rezeptionsprozesses durch die Erzählinstanz generiert, können den Eindruck einer Figur entweder erweitern, oder es können etwaige Widersprüche einer Figur aufgedeckt werden. Durch mögliche Widersprüche der Figur lassen sich Faktoren wie die Zuverlässigkeit der Informationen und deren Aussagekraft untersuchen.¹⁹² Die Figurencharakterisierung ist jedoch eine subjektive Konzeptualisierung, bei der nicht nur Aussagen über die charakterisierte Figur, sondern immer auch über die charakterisierende Person getroffen werden: „Grundsätzlich ist davon auszugehen, dass jede explizite

¹⁹⁰ Vgl. ebenda, S. 384.

¹⁹¹ Vgl. Gymnich, Marion: Figuren und Figurencharakterisierung 2004, S. 134.

¹⁹² Vgl. ebenda, S. 134–135.

Fremdcharakterisierung immer auch eine implizite (oftmals unbewusste) Selbstcharakterisierung ist, weil die Art und Weise, wie ein Sprecher andere beurteilt, zugleich Rückschlüsse über dessen eigene Einstellung und Werte zulässt.“¹⁹³

Dabei können zum Beispiel Kommentare eines Sprechenden bezüglich der sexuellen Orientierung einer Figur Auskunft über die Anschauungen und sexuellen Normen des Sprechenden geben. Um ein Konstrukt einer Figur zu erstellen, benötigt die Rezipientin textuelle Information, die der Figur oder anderen Figuren im Text beigemessen wird. Zentrale Komponenten dieser textuellen Information sind zum einen die Figurenrede, in der die Charakterisierung fiktionaler Sprecher*innen über sie selbst oder andere erfolgt, und zum anderen die Darstellung des figuralen Bewusstseinsinhalts. Bei beiden Kriterien spielen die Themen ‚Geschlecht‘ und ‚Sexualität‘ eine bedeutende Rolle. Die Figurenrede kann dazu beitragen, Äußerungen der Figur zur Einstellung zu Gendernormen ausfindig zu machen.¹⁹⁴

Des Weiteren lässt sich durch eine Abweichung des figuralen Bewusstseinsinhalts vom Handeln der Figur ein gewisses Spannungsverhältnis feststellen. Durch diese Diskrepanz ist es möglich, auf die Wirkung und die Macht sozialer Kontrollmechanismen sowie die potenziellen Konsequenzen bei einem Verstoß gegen die soziale Norm aufmerksam zu machen.¹⁹⁵ Nicht nur die Figurenrede und die Bewusstseinsdarstellung tragen zur Darstellung von Figuren bei, sondern auch charakterisierende „Äußerungen der Erzählinstanz“.¹⁹⁶ Diese Äußerungen können der Ergänzung, Modifikation oder Korrektur der Charakterisierung dienen. Oft werden das Handeln und die Körpersprache der Figuren ausschließlich aus Sicht der Erzählinstanz beschrieben. Die Erzählinstanz zeichnet sich jedoch nicht durch neutrale Beschreibungen aus, sondern prägt die Figurenkonstruktion maßgeblich mit, indem Vergleiche oder Bewertungen in Bezug auf die Faktoren *sex*, *gender* und *sexuality* abgegeben werden. An der Bewusstseinsdarstellung ist die Erzählinstanz unterschiedlich stark beteiligt. Beim inneren Monolog tritt sie vollständig in den Hintergrund, während sie im Bewusstseinsbericht anhand von Kommentaren, Wertungen oder Raffungen besonders erkenntlich ist.¹⁹⁷

Gymnich weist darauf hin, dass qualitative Korrespondenz- und Kontrastrelationen für eine gender-orientierte Figurenanalyse von großer Bedeutung sind. Pfister stellt bei der strukturalistischen Merkmalanalyse qualitative Korrespondenz- und Kontrastrelationen – ,-

¹⁹³ Nünning, Vera/Nünning, Ansgar: Grundkurs anglistisch-amerikanistische Literaturwissenschaft. Stuttgart: Klett 2001, S. 110.

¹⁹⁴ Vgl. Gymnich, Marion: Figuren und Figurencharakterisierung 2004, S. 135.

¹⁹⁵ Vgl. ebenda, S. 136.

¹⁹⁶ Nünning, Vera/Nünning, Ansgar: Grundkurs anglistisch-amerikanistische Literaturwissenschaft 2001, S. 109.

¹⁹⁷ Vgl. Gymnich, Marion: Figuren und Figurencharakterisierung 2004, S. 136.

männlich‘ und ‚+männlich‘ – gegenüber.¹⁹⁸ Im Hinblick auf die Gender Studies schlägt Gymnich vor, die binäre Opposition durch graduelle Skalen zu ersetzen, die die Faktoren *sex*, *gender* und *sexuality* sowie soziokulturelle Faktoren berücksichtigen. Die Darstellung von Figuren, die unter demselben sozialen Rollenbild leiden, kann aufzeigen, dass ein Problem über das Individuum hinausgehend gültig ist. Kontrastrelationen können hingegen verwendet werden, um unterschiedliche männliche oder weibliche Lebensentwürfe zu vergleichen. Literarische Korrespondenz- und Kontrastbezüge können ebenfalls zeigen, dass sich ein Wandel von Gendernormen und Vorstellungen in Bezug auf die menschliche Sexualität vollzogen hat, indem zum Beispiel Mütter und Töchter oder Figuren auf verschiedenen zeitlichen Ebenen analysiert werden.¹⁹⁹ Ferner wird das Konstrukt einer Figur, das von der lesenden Person aufgebaut wird, durch intertextuelle Bezüge bestimmt. Diese Referenzen sollen den Lesenden dazu einladen, Figuren des Textes dem Normsystem und dem Wertesystem früherer Texte gegenüberzustellen. Schlussfolgernd bedeutet dies für die Gender Studies, dass eine „Kontrastierung unterschiedlicher *gender*-Normen oder auch diverser Konzepte und Bewertungen von [...] Einstellungen zur Sexualität erreicht werden.“²⁰⁰

Abschließend bleibt festzuhalten, dass es laut Gymnich im Bereich der Figurendarstellung und -charakterisierung noch ungenutzte Möglichkeiten gibt, um eine Untersuchung der inhaltlichen und formalen Ebene aus gender-orientierter Sicht durchzuführen und der Figurenanalyse damit aus ihrer Rolle des „Stiefkindes der gender-orientierten Erzähltheorie“²⁰¹ herauszuhelfen.

4. Figurenanalyse nach Pfister

4.1 Figurenkonzeption

Pfister unterteilt die Figurenanalyse in seiner Monografie *Das Drama* in die Ebenen der Figurenkonzeption und der Figurencharakterisierung. Die Begriffe definiert Pfister wie folgt: „Wir verstehen unter Figurenkonzeption das anthropologische Modell, das der [...] Figur zugrunde liegt, und die Konventionen seiner Fiktionalisierung und unter Figurencharakterisierung die formalen Techniken der Informationsvergabe, mit denen die [...] Figur präsentiert wird.“²⁰²

¹⁹⁸ Vgl. Pfister, Manfred: *Das Drama. Theorie und Analyse*. München: Fink 112001, S. 231.

¹⁹⁹ Vgl. Gymnich, Marion: *Figuren und Figurencharakterisierung* 2004, S. 137.

²⁰⁰ Ebenda, S. 138.

²⁰¹ Ebenda, S. 139.

²⁰² Pfister, Manfred: *Das Drama* 2001, S. 240.

Die Figurenkonzeption wird zusätzlich als eine historische Kategorie beschrieben, die sich durch eine typologische und historische Variation historisch bedingter und gültiger Konventionen auszeichnet. Weiters stehen Figurenkonzeption und -charakterisierung in einem engen Verhältnis zueinander, wodurch sie keine autonomen Kategorien sind.²⁰³ Die Figurenkonzeption unterteilt Pfister in drei Dimensionen, wobei er sich auf die drei Dimensionen des Forschers Bernard Beckerman bezieht, der die Typologien der Figurenkonzeption in Weite, Länge und Tiefe unterteilt.²⁰⁴ Die Weite definiert Beckerman als „the range of possibility inherent in the dramatic figure at the commencement of the presentation“.²⁰⁵ Unter dem Begriff ‚Länge‘ subsumiert er die Entwicklung einer Figur, die aufgrund von Veränderungen, Enthüllungen oder Verstärkungen erfolgen kann. Der Begriff ‚Tiefe‘ bezeichnet den Bezug zwischen dem Innenleben einer Figur und dem äußerlichen Verhaltensmuster. Jedoch kritisiert Pfister diese drei Dimensionen, da sie seiner Meinung nach zu allgemein und zu wenig ausdifferenziert sind. Deshalb entwirft er im Kapitel *Personal und Figur* gegensätzliche Modelle zur Konzeption von Figuren.²⁰⁶

Beckermans Begriffe der Weite und der Länge stellen die Rahmenbedingung für die Differenzierung eines statischen und dynamischen Figurenkonzeptes dar. Eine statische Figur zeichnet sich dadurch aus, dass sie im Laufe des Textes unverändert bleibt. Das Bild der Figur, das die Rezipient*innen erstellen, entwickelt sich schrittweise, wobei die Rezipient*in die notwendigen Informationen nach und nach erhält. Die dynamische Figur entwickelt sich im Gegensatz dazu über den Verlauf des Textes hinweg und ihre Merkmale sind nicht gleichbleibend. Gleichwohl kann sich die Entwicklung durch Kontinuität oder Diskontinuität auszeichnen. Bei dieser Entwicklung findet nicht nur eine Veränderung des Bildes der Figur statt, das vom Lesenden entwickelt wurde, auch die Figur an sich verändert sich. Diese beiden Möglichkeiten wurden im Laufe der Geschichte häufig hierarchisch bewertet, wobei die dynamische Figur im 19. Jahrhundert zur alleingültigen erklärt wurde. Zu bedenken gilt, dass diese normative Einteilung historisch bedingt und vom jeweils gültigen Menschenbild maßgeblich geprägt ist. Die Voraussetzung eines dynamischen Figurenkonzeptes bildet ein Menschenbild, das von der Autonomie des Bewusstseins bestimmt wird.²⁰⁷ Dagegen zeichnet

²⁰³ Vgl. ebenda, S. 241.

²⁰⁴ Vgl. Beckerman, Bernard: *Dynamics of Drama. Theory and Method of Analysis*. New York: Knopf 1970, S. 214–217.

²⁰⁵ Beckerman, Bernard: *Drama* 1970, S. 214.

²⁰⁶ Vgl. Pfister, Manfred: *Das Drama* 2001, S. 241.

²⁰⁷ Vgl. ebenda, S. 242.

sich eine statische Figurenkonzeption durch „eine Ideologie der sozialen, biologischen oder psychologischen Determination“²⁰⁸ aus.

Als weiteren Aspekt der Konzeption von Figuren nennt Pfister die sogenannte Ein- oder Mehrdimensionalität, die von Edward Morgan Fosters Unterscheidung von *flat* und *round* abstammt. Diese Einteilung existiert unabhängig von der Kommunikationsstruktur des Textes. Eine eindimensionale Figur zeichnet sich dadurch aus, dass sie nur einen „kleinen Satz von Merkmalen“²⁰⁹ besitzt. Die Extremform nur eines einzigen Merkmals kann durch häufige Wiederholungen und Übertreibungen dazu führen, dass eine Figur als Karikatur wahrgenommen wird. Weiters ist für eine eindimensionale Figur typisch, dass ihre Merkmale homogen und stimmig erscheinen und keine andere Charakteristik entworfen wird.²¹⁰ Eine mehrdimensional konzipierte Figur zeichnet sich laut Pfister im Vergleich dazu durch einen „komplexeren Satz von Merkmalen“²¹¹ aus. Diese können sich beispielsweise aus der Biografie der Figur, ihrer psychischen Veranlagung, ihrer Interaktion mit anderen Figuren, ihrer ideologischen Orientierung oder ihren situativen Reaktionen ergeben. Zusätzlich ermöglichen unterschiedliche Figurenperspektiven das Erscheinen eines neuen Merkmals der Figur. Für den Lesenden ergibt sich durch die Fülle von Facetten eine mehrdimensionale Ganzheit.²¹²

Die Gegenüberstellung von Ein- und Mehrdimensionalität ist geprägt durch ein Spektrum sogenannter Zwischenformen, wobei Pfister drei Positionen benennt: Personifikation, Typ und Individuum. Diese Begriffe sind bewusst in dieser Reihenfolge aufgeführt, da diese Reihenfolge auf den Prozess der zunehmenden Individualisierung der Figur hinweist und mit der wachsenden Anzahl an Details eines Charakters in Verbindung steht. Die Personifikation lässt sich vor allem im mittelalterlichen Moralitätsdrama und im barocken Jesuitentheater verorten. Des Weiteren ist eine so konzipierte Figur von einer realen Person am entferntesten:

Hier ist der Satz von Informationen, die die Figur definieren, extrem klein und in seiner Totalität auf die Illustration eines abstrakten Begriffs in all seinen Implikationen hin ausgerichtet. So geht zum Beispiel die Personifikation eines Lasters in einem Moralitätendrama [...] völlig in der Funktion auf, die Ursachen und Auswirkungen dieses Lasters zu veranschaulichen; sowohl das Aussehen einer Figur als auch ihre Repliken und ihr Verhalten sind von dieser Funktion her total bestimmt, und es findet keine charakterisierende Information [statt].²¹³

Bei der Personifikation handelt es sich demnach um ein allegorisches Verfahren, das nicht vereinzelt auftritt, sondern häufig in Kombination mit einem allegorischen Paradigma, zum

²⁰⁸ Ebenda, S. 242.

²⁰⁹ Ebenda, S. 243.

²¹⁰ Vgl. ebenda, S. 243

²¹¹ Ebenda, S. 244.

²¹² Vgl. ebenda, S. 244.

²¹³ Ebenda, S. 244.

Beispiel dem System der sieben Todsünden.²¹⁴ Im Gegensatz dazu zeichnet sich der Typ dadurch aus, dass er nicht einen einzigen Begriff, sondern einen ganzen, größeren oder kleineren, Satz von Attributen verkörpert. Der Typ dient als Repräsentation einer „soziologische[n] und/oder psychologische[n] Merkmalkomplexion“.²¹⁵ Typen entstehen entweder aus der gegenwärtigen Sozialtypologie und Charakterologie oder aus der geschichtlichen Tradition von Typen, die sich durch eine Vorprägung auszeichnen. Das Ziel des Typs ist die Repräsentation einer über das Individuum hinausgehenden Allgemeinheit. Indes wird mit der als Individuum konstruierten Figur der Fokus auf das Unwiederholbare und Außergewöhnliche gelegt. Dazu wird die Figur auf unterschiedlichen Ebenen, zum Beispiel der Sprache, des Aussehens, der Biografie und des Verhaltens, individualisiert. Die Figur als Individuum ist beispielsweise im naturalistischen Theater zu verorten, in dem sie nur sich selbst und ihre eigene Komplexität repräsentiert.²¹⁶

Als dritten Faktor nennt Pfister die Geschlossenheit beziehungsweise Offenheit der Figurenkonzeption. Auch zwischen diesen extremen Positionen gibt es ein Spektrum an Alternativen. Die Definition übernimmt Pfister von Eric Bentley, jedoch differenziert er sich von dessen Meinung:

The „great“ characters – Hamlet, Phaedra, Faust, Don Juan – have something enigmatic about them. In this they stand in stark and solemn contrast to – for example – the people of the present-day psychological play who are fully *explained*. [...] If the final effect of greatness in dramatic characterization is one of mystery, we see, once again, how bad it is for us, the audience, to demand or expect that all characters should be either predefined abstract types or newly defined concrete individuals. A mysterious character is one with an open definition – not completely open, or there will be no character at all, and the mystery will dwindle to a muddle, but open, say, a circle is open when most of the circumference has been drawn. Hamlet might be called an accepted instance of such a character, for if not, what have all those critics been doing, with their perpetual redefining of him? They have been closing the circle which Shakespeare left open.²¹⁷

Pfister erscheint das Bild eines nicht ausgezogenen Kreises für die Konzeption einer offenen Figurenkonzeption als ungeeignet, da sich diese durch eine „grundsätzlich irreduzible Mehrdeutigkeit“²¹⁸ auszeichne. Daher ordnet Pfister die Figurenkonzeption von Bentley der geschlossenen Figurenkonzeption zu. Diese wird wiederum in zwei Unterkategorien aufgeteilt: Die Figur kann entweder durch explizite oder durch implizite Informationen eindeutig definiert werden. Bei der zweiten Variante ist zusätzlich die Interpretationsleistung des Rezipierenden nötig. Ein wesentlicher Aspekt der Konzeption geschlossener Figuren ist, dass die Information über die Figur vom Rezipierenden vollständig und ohne jegliche Widersprüche wahrgenommen

²¹⁴ Vgl. ebenda, S. 244.

²¹⁵ Ebenda, S. 245.

²¹⁶ Vgl. ebenda, S. 245.

²¹⁷ Bentley, Eric: *The Life of the Drama*. London: Methuen 1966, S. 68–69.

²¹⁸ Vgl. Pfister, Manfred: *Das Drama 2001*, S. 246.

wird. Offen konzipierte Figuren hingegen zeichnen sich durch rätselhafte Merkmale aus, da beispielsweise keine Hinweise zur Motivation der Figur gegeben werden. Die erhaltenen Informationen betrachtet der Rezipierende als unvollständig, wodurch sich der von der Figur erweckte Eindruck verändern kann.²¹⁹

Der letzte Aspekt in Bezug auf die Figurenkonzeption ist die Trennung zwischen transpsychologischen und psychologischen Figuren. Diese Unterscheidung bezieht sich auf das Verhältnis zwischen Bewusstsein und Emotionen einer Figur. Eine transpsychologische Figur ist laut Pfister definiert als eine Figur,

deren Selbstverständnis über das Maß des psychologisch Plausiblen hinausgeht, deren völlig rationaler und bewusster Eigenkommentar sie nicht mehr implizit als völlig rational und bewusst charakterisieren kann, sondern vielmehr auf eine episch vermittelnde Kommentarinstantz verweist, die ‚durch sie hindurch‘ die Figur in ein vorgegebenes Wertgefüge einordnet.²²⁰

Dabei sind diese Figuren ideale Repräsentanten und werden nicht als mehrdimensionale Individuen wahrgenommen. Ein wesentlicher Aspekt psychologisch konzipierter Figuren ist im Gegensatz dazu, dass das Bewusstsein der Figuren nur bedingt und relativiert wahrgenommen wird. Diese Relativierung erfolgt durch „die Betonung der Irrationalität der Emotionen und Stimmungen, der unbewussten Beeinflussung durch Milieu und Atmosphäre, des Unterbewussten kollektiver Triebe und verdrängter traumatischer Erlebnisse.“²²¹ Abschließend nennt Pfister den Identitätsverlust als moderne Variante der Figurenkonzeption. Dabei geht es darum, dass sich die Identität einer Figur auflöst, wobei diese Möglichkeit der Konzeption von Figuren im expressionistischen Drama Ausdruck findet. Dieser Aspekt ist für die Analyse der Romane im Rahmen dieser Arbeit irrelevant und wird deshalb nicht näher ausgeführt.²²²

Obwohl Pfister die erläuterten Figurenkonzeptionen für dramatische Texte entwickelt hat, finden diese auch bezüglich der Untersuchung epischer Texte Anklang und können dementsprechend für die Analyse von Romantexten verwendet werden. Pfisters Figurenkonzeption dient in dieser Masterarbeit als Grundlage, um die ausgewählten Figuren aus den drei Romanen näher zu untersuchen. Im Zentrum der Analyse stehen daher die folgenden Untersuchungskriterien: statisch oder dynamisch, ein- oder mehrdimensional, geschlossen oder offen, transpsychologisch oder psychologisch.

²¹⁹ Vgl. Ebenda, S. 246–247.

²²⁰ Ebenda, S. 248.

²²¹ Ebenda, S. 249.

²²² Vgl. ebenda, S. 249–250.

4.2 Figurencharakterisierung

Laut Pfister besteht eine Verbindung zwischen der Figurenkonzeption und der Figurencharakterisierung, da eine gewisse Figurenkonzeption bestimmte Techniken der Figurencharakterisierung evoziert. Im Allgemeinen unterscheidet Pfister zwischen der explizit-figuralen, der implizit-figuralen, der explizit-auktorialen und der implizit-auktorialen Charakterisierung von Figuren.²²³ Zentral ist dabei die Frage, ob die Figur von dem Autor (auktorial) oder einer Figur (figural) beschrieben wird.²²⁴ In Bezug auf die Analyse von Erzähltexten gilt zu bedenken, dass Figuren in einem Roman nicht unbedingt vom Autor kommentiert werden, sondern von der Erzählinstanz.

Bei der explizit-figuralen Charakterisierung handelt es sich um eine durchgehend sprachliche Charakterisierungstechnik. Die Charakterisierung geschieht durch Eigen- und Fremdkommentare. In Eigenkommentaren wird beschrieben, wie ein Subjekt sich selbst und seine Handlungen wahrnimmt, während in Fremdkommentaren das Subjekt durch ein anderes Subjekt explizit beschrieben wird. Die Aussagen über den Charakter, die der Rezipierende durch diese beiden Arten von Kommentaren erhält, können sich decken oder nicht decken. In Bezug auf Eigenkommentare können dialogische und monologische Kommentare unterschieden werden, wobei sich deren Glaubwürdigkeit unterscheidet. Fremdkommentare können ebenfalls in die Kategorien ‚monologisch‘ und ‚dialogisch‘ eingeteilt werden. Die Besonderheit bei diesen Kommentaren ist, dass sie in An- oder Abwesenheit der Figur geäußert werden können. Ferner kann der Fremdkommentar vor oder nach dem Auftreten einer Figur abgegeben werden. Wird die Beschreibung vor dem Auftreten der Figur geliefert, kann sich die Leser*in keine eigene Meinung bezüglich der gegebenen Informationen bilden und diese nicht relativieren. Weiters besteht eine Verbindung zwischen dem expliziten Eigenkommentar und dem Fremdkommentar, da diese in unterschiedlicher Intensität von einer impliziten Selbstcharakterisierung beeinflusst werden können.²²⁵

Die implizit-figurale Charakterisierung erfolgt nur partiell sprachlich, da sich die Figur durch beispielsweise Kleidung, Aussehen oder Handeln bereits implizit selbst präsentiert hat. Diese Charakterisierung ist für die Analyse eines epischen Textes eher weniger relevant, da das Aussehen und die Kleidung in den ausgewählten Romanen hauptsächlich durch die Erzählinstanz oder eine Figur wiedergegeben werden. Des Weiteren kann zwischen einer

²²³ Vgl. ebenda, S. 250–264.

²²⁴ Vgl. ebenda, S. 250.

²²⁵ Vgl. ebenda, S. 251–253.

implizit sprachlichen und einer implizit außersprachlichen Selbstcharakterisierung unterschieden werden.²²⁶ Implizit sprachliche Aspekte sind zum Beispiel die Stimmqualität, das sprachliche Verhalten und die stilistische Textstruktur.²²⁷ Zu den implizit außersprachlichen Faktoren zählen Mimik, Statur, Gestik, Verhalten, Handlung und Requisiten.²²⁸

Darüber hinaus können eine explizit-auktoriale und eine implizit-auktoriale Charakterisierung unterschieden werden. Bei der explizit-auktorialen Charakterisierung handelt es sich, wie bereits erwähnt, um die Beschreibung einer Figur durch den Autor beziehungsweise die Erzählinstanz. Die Figur im Drama wird entweder im Nebentext eingeführt oder es werden sprechende Namen verwendet. Diese sprechenden Namen können die Perspektive des Rezipierenden beeinflussen und legen häufig den Fokus auf ein bestimmtes Merkmal.²²⁹ In Bezug auf Namen und sprechende Namen besteht eine Bandbreite von Auswahlmöglichkeiten:

Zwischen solchen explizit sprechenden Namen und Namen, die ohne jede charakterisierende Funktion sind, gibt es ein ganzes Spektrum von Zwischenmöglichkeiten. Dabei handelt es sich schon um eine implizite auktoriale Charakterisierung. Van Laan nennt sie *interpretive names*²³⁰ im Gegensatz zum explizit sprechenden Namen.[...] Der Unterschied liegt zum einen darin, dass der *interpretive name* realistisch plausibel ist, also den realen Konventionen entspricht, und zum anderen darin, dass der charakteristische Bezug auf die Figur implizit ist.²³¹

Als wichtigste Formen der implizit-auktorialen Charakterisierung nennt Pfister die sogenannten Korrespondenz- und Kontrastrelationen zu anderen Figuren und wie diese Relationen im konkreten Fall dargestellt werden. Dafür kann entweder die Korrespondenzrelation im Haupttext von Figuren thematisiert werden oder der Fokus kann auf das Verhalten der Figuren in einer ähnlichen Situation gelegt werden, um anschließend deren Reaktion zu kontrastieren.²³² Die Kontrast- und Korrespondenzrelationen sind für die Analyse der ausgewählten weiblich codierten Figuren der Romane interessant, da es anhand dieser möglich ist, die Veränderung der normativen Vorstellungen von Ehe, Sexualität und konstruierter Weiblichkeit näher zu untersuchen und zu vergleichen. Ein Fokus der Analyse wird auf die Ausarbeitung der Kontrastrelationen gelegt, da diese Aufschluss über ein traditionelles oder moderneres Verständnis von Weiblichkeit geben können.

²²⁶ Vgl. ebenda, S. 257–261.

²²⁷ Weitere Aspekte wären beispielsweise regionale und soziale Subcodes, die Verwendung von Dialekt oder Standardsprache, die Verwendung einer Fachsprache oder der Wortschatz. Vgl. ebenda, S. 177–179.

²²⁸ Vgl. ebenda, S. 259–261.

²²⁹ Vgl. ebenda, S. 262.

²³⁰ Zu einer genaueren Beschreibung siehe van Laan, Thomas F.: *The Idiom of Drama*. New York: Cornell University Press 1970, S. 76–77.

²³¹ Pfister, Manfred: *Das Drama 2001*, S. 263

²³² Vgl. ebenda, S. 263.

5. Weiblichkeitskonstruktionen in den ausgewählten Romanen

In diesem Kapitel erfolgt die Untersuchung der Romanfiguren mithilfe der Methode der Figurenkonzeption und -charakterisierung nach Pfister. Dabei werden jeweils ausgewählte Figuren untersucht, wobei der Fokus auf jenen Textpassagen liegen soll, die eine Aussage bezüglich der Weiblichkeitskonstruktionen in den drei Erzähltexten ermöglichen. Daher beginnen die Unterkapitel jeweils mit einer aspektbezogenen Inhaltsangabe, da sich bezüglich der Frage nach den Weiblichkeitskonstruktionen lediglich ausgewählte Passagen und Handlungsstränge als relevant erweisen, wobei nah an den Primärtexten gearbeitet wird. Abschließend werden in Kapitel 6 die herausgearbeiteten Charakteristika der ‚Neuen Frau‘ und die Merkmale der traditionellen Frauen verglichen.

5.1 Die ‚Neue Frau‘

5.1.1 Inez aus Egmont Colerus' *Die neue Rasse* (1928)

Der Roman *Die neue Rasse* beginnt mit einem Vorbericht und endet mit einem Nachbericht der Erzählinstanz Doktor Haller. Im Prolog gibt dieser an, dass die Geschichte aus der Ich-Perspektive der Figur des Malers Oswald Kirchhoff erzählt wird. Der Roman ist in vierundzwanzig Kapitel unterteilt. Mit dem Begriff ‚neue Rasse‘ wird in der Erzählung die Nachkriegsgeneration bezeichnet, die sich vor allem durch Fortschritt auszeichnet und die laut dem Protagonisten „alles wußte[] und nichts fürchtete[]“. ²³³ Der Begriff ‚Rasse‘ ist laut Pfeifer die Bezeichnung für „Geschlecht, Familie, Menschengruppe, -schlag, mit bestimmten gemeinsamen Verhaltensweisen.“ ²³⁴ In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts entwickelte sich der Begriff zu einem naturgeschichtlichen Ordnungsbegriff, der für Tier- oder Pflanzengruppen verwendet wurde, die übereinstimmende vererbte Merkmale aufweisen. Gegen Ende des 18. Jahrhundert erfolgte eine anthropologische Übertragung dieses Begriffs auf Menschen, wobei der Begriff zu dieser Zeit als Synonym für ‚Volk‘ verwendet wurde. Im Faschismus und in der damit verbundenen Ideologie der ‚Rassentheorie‘ wurde der Begriff eingesetzt, um die Unterdrückung und Ermordung bestimmter Völkergruppen zu rechtfertigen. ²³⁵ Der Begriff ‚neue Rasse‘ im Titel des Romans zielt im Kontext des Romans hingegen auf eine ‚neue‘ Generation ab, die sich von der ‚alten‘ Generation, also der Generation aus der Vorkriegszeit, abzugrenzen versucht.

²³³ Colerus, Egmont: *Die neue Rasse*. Berlin/Wien/Leipzig: Zsolnay 1928, S. 371.

²³⁴ Pfeifer, Wolfgang: *Etymologisches Wörterbuch des Deutschen*. München: dtv 1995, S. 1085.

²³⁵ Vgl. Pfeifer, Wolfgang: *Etymologisches Wörterbuch* 1995, S. 1805.

Die Entscheidung, die Geschichte aus der homodiegetischen Perspektive der Figur Oswald Kirchhoffs zu erzählen, wird von der Erzählinstanz im Prolog wie folgt begründet:

Aus der Überlegung heraus, daß vielleicht der ganzen Krise meines Freundes doch mehr allgemeine, ich möchte fast sagen prinzipielle Bedeutung zukäme, als es zuerst schien. [...] Die Form, die ich diesem Buche Oswald Kirchhoffs geben sollte, blieb mir lange ein unlösbares Problem. Ich wuchs aber mit der Zeit derart in seine Seele hinein, daß es mir mehr als einmal schien, als spräche Kirchhoff selbst aus meinen Gedanken.²³⁶

Zudem wird der Lesende aufgefordert, die Erzählung als „eigene Bekenntnisse des Oswald Kirchhoffs anzusehen“²³⁷, denn der Erzähler Doktor Haller sieht sich selbst als „Werkzeug, das berufen ist, den reichen Lebensinhalt einer weiten Seele darzustellen“.²³⁸ Oswald Kirchhoff wird von der Erzählinstanz als Mann mit blauen Augen, einer hohen Stirn und blonden Haaren, die er zurückgekämmt trägt, beschrieben.²³⁹ Doktor Haller kommt selbst als Nebenfigur im Roman vor. Die erzählte Zeit erstreckt sich über einen Zeitraum von zehn Monaten und ist in der Zeit nach dem Ersten Weltkrieg verortet.

Blanca Colerus geht in ihrer Monografie *Egmont Colerus. Schriftsteller, Humanist, Mathematiker 1888–1939* auf die realen Vorbilder der Figuren Oswald Kirchhoff und Doktor Haller ein:

Kirchhoffs Vorbild in der Wirklichkeit war ein Freund Egmonts, der akademische Maler Robert Richter, der im Frühling 1914 ein sehr gutes Portrait von Egmont und auch Portraits von andern Familienmitgliedern gemacht hatte. [...] Robert Richter, der Maler, der immer schon an Depression gelitten hatte, wurde durch den Tod seines Bruder noch schwermütiger, so heiter und ausgelassen er nach außen auch sein konnte. Einmal hatte er Egmont verraten, daß er ein besonderes Gift besitze, welches ungewöhnlich sicher und schnell in seiner Wirkung sei. [...] Im Frühling 1926 nahm sich Robert Richter dann – vermutlich mit diesem Gift – das Leben. Dr. Haller, der Freund Kirchhoffs, ist Egmont selber.²⁴⁰

Der Protagonist der Erzählung ist der bereits erwähnte Maler Oswald Kirchhoff, der mit dem Zug von Berlin über die Sommermonate nach Kärnten fährt, um dort zu malen und neue Inspiration für seine Gemälde zu finden. In Kärnten besucht er einen Bekannten seines Vaters Hans Rüdiger Kirchhoff, Joachim Marhold, der eine Papierfabrik besitzt. Während seines mehrmonatigen Aufenthalts in Kärnten lernt der Maler neue Menschen kennen und macht auch Frauenbekanntschaften, mit den Figuren Inez Lowisser, Margit Haller und Hella Marhold. Die Frauenfiguren, die damit verbundene ‚Frauenfrage‘, die veränderten Beziehungsmodelle, der Unterschied zwischen der Vor- und der Nachkriegsgeneration und die amourösen Beziehungen des Protagonisten sind im Roman zentral.

²³⁶ Colerus, Egmont: Die neue Rasse 1928, S. 22.

²³⁷ Ebenda, S. 22.

²³⁸ Ebenda, S. 22.

²³⁹ Vgl. ebenda, S. 10.

²⁴⁰ Colerus, Blanca: Egmont Colerus. Schriftsteller, Humanist, Mathematiker 1888–1939. Linz: Trauner 2006 (Schriftenreihe Geschichte der Naturwissenschaft und der Technik Bd. 9), S. 151.

Die Erzählung beginnt mit einer Zugfahrt des Protagonisten von Berlin nach Kärnten. Nach den Sommerferien kommt Inez nach Wien, um als Aktmodell für Kirchhoff zu arbeiten. Die beiden nähern sich an, jedoch reist Inez nach Hamburg zurück, ohne sich persönlich vom Protagonisten zu verabschieden. Daraufhin beginnt Kirchhoff eine Affäre mit Hella Marhold, der Ehefrau seines Freundes, als diese ebenfalls in die Stadt Wien reist. Diese Affäre wird beendet, da Hella, die einen neuen Verehrer kennengelernt hat, sich von Kirchhoff trennt. Am Ende der Erzählung scheitert der Protagonist an den gesellschaftlichen Herausforderungen und den Veränderungen der Nachkriegszeit. Er begeht Suizid, indem er sich eine Dosis ‚Nirwana‘ verabreicht.²⁴¹ Dieser Selbstmord kann als Symbol für das Scheitern der ‚alten‘ Generation und den Sieg der ‚neuen Rasse‘ gedeutet werden. Im Folgenden sollen die Passagen, die die Begegnungen Kirchhoffs mit den unterschiedlichen Frauenfiguren und die damit verbundenen Weiblichkeitskonstruktionen betreffen, näher analysiert werden.

Die Figur Inez beschreibt Kirchhoff als „augenfälligste Vertreterin“²⁴² der ‚neuen Rasse‘. Die erste Begegnung zwischen dem Protagonisten und der Tänzerin Inez Lowisser findet bei einem Tee und einem anschließenden Abendessen im Hause Marhold statt. Inez, die in der Erzählung die Rolle der ‚Neuen Frau‘ verkörpert, hat blondes Haar und wird von der Figur Marhold explizit-figural als „fortschrittliches Geschöpf“²⁴³ bezeichnet. Vom Protagonisten wird sie als „verblüffend schön“²⁴⁴ wahrgenommen. In weiterer Folge wird Inez’ Aussehen expliziter beschrieben und mit dem Aussehen von Hella Marhold verglichen:

Die eine der zwei Unbekannten war hellblond und hatte ein glattes, ebenmäßiges Gesicht mit schmaler Nase und strahlend blauen, ein wenig harten Augen. Die andere aber war im Ausdruck nahezu unerschöpflich. Irgendetwas stimmte in diesem Gesicht nicht, das vom tiefschwarzen Scheitel bis zur Oberlippe einer Madonna, von da bis zum Hals einem skrupellosen Mann zu gehören schien.²⁴⁵

Inez’ Stimme wird von Kirchhoff als kühl und klar wahrgenommen.²⁴⁶ Als Kirchhoff erraten soll, welche der beiden Frauen Marholds Frau ist, wird auch die Kleidung näher beschrieben: „Beide waren sehr gut angezogen. Modern, künstlerisch und vornehm.“²⁴⁷ Bei diesem Abendessen verwenden die Anwesenden einen Apparat zur Unterhaltung der anwesenden Gäste, der die Entschlussfähigkeit der jeweiligen Person testen soll. Inez befürwortet diese Prüfungsmethode, weshalb Kirchhoff ihre ‚Weltauffassung‘ als ‚kalt‘ und ‚mechanisch‘

²⁴¹ Vgl. Colerus, Egmont: Die neue Rasse 1928, S. 372.

²⁴² Ebenda, S. 371.

²⁴³ Ebenda, S. 82.

²⁴⁴ Ebenda, S. 68.

²⁴⁵ Ebenda, S. 69.

²⁴⁶ Vgl. ebenda, S. 69.

²⁴⁷ Ebenda, S. 71.

empfindet.²⁴⁸ Am selben Abend macht Kirchhoff einen Spaziergang mit Marhold, der Inez explizit-figural durch einen Fremdenkommentar charakterisiert, wobei die Figur Inez nicht anwesend ist: „Inez ist so ein Zwischending zwischen Gymnastik, Tanz, Nacktkultur, Bildhauerei und Kunstgewerbe. Wenn ich ein junger Maler wäre, würde ich den Fall untersuchen. Eine ideale Ferienfreundin.“²⁴⁹ Nach dem Gespräch über Inez ist Kirchhoff gespannt auf den weiteren Verlauf des Abends in „der Anwesenheit dreier schöner, problemhafter Frauen“.²⁵⁰ Beim Abendessen wird Inez’ Erscheinung als „wirklich blendend schön“²⁵¹ beschrieben, ihre Augen assoziiert der Protagonist jedoch mit Röntgenstrahlen. Als Kirchhoff Inez zum Tanzen auffordert, wird seine Aufforderung zuerst abgelehnt. Erst im weiteren Verlauf des Abends ergreift Inez die Initiative und fordert Kirchhoff auf, woraufhin er sie als „launenhaftes Wesen“²⁵² wahrnimmt. Beim Tanzen nimmt der Protagonist jedoch eine Veränderung bei Inez wahr, was wie folgt ausgeführt wird:

Ein sehr launenhaftes Wesen, dachte ich, als wir zu tanzen anhuben. Sie war aber wie verwandelt. Sehr munter und gesprächig und fast zärtlich. Mit großem Interesse fragte sie nach meiner Kunst, nach meinen Plänen und führte mich nach einiger Zeit kameradschaftlich zum Tisch zurück [...]. Inez legte mir plötzlich die Hand auf den Unterarm, grub ihre Finger ziemlich stark in die Muskeln und sagte sehr laut: „Wollen wir nicht in den Garten gehen, es ist draußen sicher herrlich!“²⁵³

Daraufhin wird die Gesellschaft durch Inez’ Aufforderung in den Garten verlegt, wo sie sich mit dem Protagonisten etwas abseits – „ein wenig aus den Lichtkegeln hinaus“²⁵⁴ – unterhalten möchte. Kirchhoff reagiert kritisch und fragt sich infolgedessen, ob es sich um ein „gewohntes Liebesspiel einer erfahrenen Frau“²⁵⁵ handele. Inez’ körperlichen Annäherungsversuche bei diesem Spaziergang weist Kirchhoff ab, woraufhin Inez sich ‚kalt‘ verhält und sich von ihm abwendet.²⁵⁶

Im Roman wird deutlich, dass Inez ihre eigene Meinung vertritt und ihr dementsprechend ebenfalls eine eigene Stimme gegeben wird, welche beispielsweise in der im Folgenden beschriebenen Situation zum Ausdruck kommt: Am Morgen nach dem gemeinsamen Dinner treffen Inez und Hella Marhold den Protagonisten im Park vor dem Marhold-Anwesen. Beim Zusammentreffen wollten sie zuerst „so tun, als ob sie [ihn] nicht bemerkten.“²⁵⁷ Die beiden Frauen werden daraufhin von Kirchhoff begrüßt und Inez „begannt das in Arbeit genommene

²⁴⁸ Vgl. ebenda, S. 76.

²⁴⁹ Ebenda, S. 82.

²⁵⁰ Ebenda, S. 83.

²⁵¹ Ebenda, S. 84–85.

²⁵² Ebenda, S. 87.

²⁵³ Ebenda, S. 87.

²⁵⁴ Ebenda, S. 88.

²⁵⁵ Ebenda, S. 89.

²⁵⁶ Vgl. ebenda, S. 95.

²⁵⁷ Ebenda, S. 106.

Bild [...] kritisch zu mustern.“²⁵⁸ Sie kritisiert Kirchhoffs Gemälde und äußert sich in Form der direkten Rede:

„Unfrei!“, setzte sie verächtlich fort. „Sehr unfrei, trotz großen Talents. Ja, Elemente des Neuen sind in allen Winkeln. Darüber liegt aber eine dicke Kruste Lavendelromantik. Komisch, daß so selten einer den Mut zu sich selbst hat.“ [...] „Lassen Sie sich in Ihrer Stimmung jedenfalls nicht stören“, sagte Inez abschließend. „Wenn aber die Männer nicht vorwärts wollen, müssen ihnen die schwachen minderwertigen Frauen auf die Beine helfen!“²⁵⁹

Daraufhin wird Inez von Hella explizit-figural charakterisiert, wobei der Kontrast zwischen den beiden Figuren deutlich hervorgehoben wird, denn Hella fragt Folgendes: „Schämst du dich nicht, Inez, so eine plumpe Emanzipiertenrolle zu spielen?“²⁶⁰ Dieser Kommentar bezüglich Inez' Verhalten kann als Beleidigung eingeordnet werden und impliziert, dass Hella nicht mit Inez' Aussage übereinstimmt und sich dementsprechend davon distanziert. Während Inez ihre Meinung zu Kirchhoffs Gemälde bestimmt und offen kommuniziert, versucht Hella, diesen zu besänftigen, indem sie ihn bittet, „[n]icht böse [zu] sein“.²⁶¹ In dieser Situation wird das unterschiedliche Verhalten der beiden Frauen deutlich kontrastiert, denn während Inez keine Kritik scheut, versucht Hella, die Situation zu entschärfen, indem sie Inez zurechtweist und Kirchhoff um Verzeihung bittet. Inez verlässt die Unterhaltung, ohne sich weiter zu erklären: „als ob sie nie etwas gesagt hätte.“²⁶² Bevor Kirchhoff den Sommerurlaub in Kärnten beendet, um zurück in seine Heimatstadt Wien zu fahren, möchte er ein Portrait von Inez anfertigen. Er scherzt, dass er es für ihren Bräutigam anfertigen lassen wolle. Daraufhin charakterisiert sich Inez explizit-figural mithilfe eines Eigenkommentars in der direkten Rede:

„Ich diene dem Ruf der Kunst, soweit ich kann“, antwortete Inez mir eifrig. „Ich glaube aber nicht, daß ein Bräutigam für mich in Frage käme. Meine Beziehung zu dem Mann, der meiner würdig sein wird, dürfte eine vollkommen freie sein. Das Wort Bräutigam allein, das von kleinbürgerlichen Assoziationen geradezu verpestet ist, könnte mich zur Nonne machen – wenn es nicht auch da wieder einen himmlischen Bräutigam gäbe.“²⁶³

Da die anderen weiblichen Figuren verheiratet sind, grenzt sich Inez dadurch ab, dass sie diese Form des ehelichen Zusammenlebens für sich selbst unmissverständlich ausschließt und ablehnt. Nach diesem Zusammentreffen gehen die beiden „ohne den leisesten Mißton [...] sehr spät auseinander.“²⁶⁴

Inez wird nicht nur von Marhold charakterisiert, sondern auch von einer weiteren Figur namens Kurt Röger, die ebenfalls Gast beim gemeinsamen Abendessen von Marholds

²⁵⁸ Ebenda, S. 107.

²⁵⁹ Ebenda, S. 107–108.

²⁶⁰ Ebenda, S. 109.

²⁶¹ Ebenda, S. 109.

²⁶² Ebenda, S. 109.

²⁶³ Ebenda, S. 161.

²⁶⁴ Ebenda, S. 161.

Gesellschaft ist. Röger beschreibt sie ebenfalls explizit-figural, wobei er sie im Gespräch mit dem Protagonisten als ‚unmögliche‘ Frau bezeichnet, die „noch nicht genau weiß, ob sie eigentlich männlichen oder weiblichen Geschlechtes ist.“²⁶⁵ Diese Aussage bezieht sich auf die sogenannte ‚Vermännlichung‘ der Frau, die als ein Aspekt des neuen Frauentypus der 1920er Jahre gesehen werden kann.²⁶⁶ In dieser Passage bezieht sich die Figur Kurt Röger weniger auf Inez’ Aussehen, sondern vielmehr auf ihr Verhalten und ihre Umgangsformen, da ihre selbstbestimmte Art und ihre Direktheit mit männlich konnotierten Attributen assoziiert sind.

Erst in Wien kommt es zu einem Wiedersehen zwischen Kirchhoff und Inez, wobei diese beschließt, für seine Aktzeichnungen Modell zu stehen, wodurch sich eine künstlerische Zusammenarbeit der beiden Figuren entwickelt. Als Inez eintrifft, rückt Kirchhoff „in starker Erregung die Staffelei und das Podium zurecht.“²⁶⁷ Kirchhoff versucht, „durch die Herstellung gewohnter Zustände auch gewöhnliche Gefühle zu erzwingen.“²⁶⁸ Inez kommt „ohne jede äußere Romantik“²⁶⁹ in den Raum und trägt lediglich einen Bibermantel. Ihr Auftreten und ihre Bühnensicherheit im Raum werden von der Erzählinstanz hervorgehoben, wobei in dieser Charakterisierung Bewunderung enthalten ist:

Sie nahm ruhig eine Zigarette, wie eine Primadonna, die in ihrer Garderobe auf das Glockensignal zum Auftreten wartet. Ich habe nie erfahren, ob Inez eine bedeutende Tänzerin war. Daß sie aber ein unheimliches Maß von Bühnensicherheit besaß, entnahm man jeder Bewegung. Nie habe ich eine Frau gesehen, die aus ihrem Leib ein derart abstraktes Instrument machen konnte.²⁷⁰

In dieser Situation scheint es, als würde Inez keine Anzeichen von Nervosität zeigen, denn sie raucht ihre Zigarette seelenruhig zu Ende und spricht mit dem Protagonisten „wie auf der Straße oder im Restaurant.“²⁷¹ Kirchhoff erwähnt, dass er das Gefühl hat, als seien „die Rolle[n] von Mann und Frau vollkommen vertauscht waren.“²⁷² Durch die „herrliche Sicherheit“²⁷³, die sie verströmt, gelingt es Kirchhoff, sich vollständig zu beruhigen, doch er merkt an, dass „die Gestalt schöner [war], als [er] es je erträumt hatte.“²⁷⁴ Der Künstler verfällt „einer mystischen Hörigkeit“²⁷⁵ und „konnte nicht mehr anders als gehorchen.“²⁷⁶ Kirchhoff erwähnt, dass „ihr Ernst, ihre Ausdauer, ihre Geduld“²⁷⁷ beispiellos waren. Als Inez die Zeichnungen des

²⁶⁵ Ebenda, S. 111.

²⁶⁶ Vgl. Kessemeier, Gesa: Sportlich, sachlich, männlich, S. 201.

²⁶⁷ Colerus, Egmont: Die neue Rasse 1928, S. 209.

²⁶⁸ Ebenda, S. 209.

²⁶⁹ Ebenda, S. 209.

²⁷⁰ Ebenda, S. 209.

²⁷¹ Ebenda, S. 210.

²⁷² Ebenda, S. 210.

²⁷³ Ebenda, S. 210.

²⁷⁴ Ebenda, S. 210.

²⁷⁵ Ebenda, S. 211.

²⁷⁶ Ebenda, S. 211.

²⁷⁷ Ebenda, S. 211.

Protagonisten erstmals sehen möchte, steht sie unvermittelt auf und urteilt kühl und sachlich – „wie alles, was sie tat“.²⁷⁸ Am Ende des Arbeitstages geht Inez damenhaft und kühl.²⁷⁹

Während der weiteren Arbeitstage stellt Kirchhoff fest, dass seine „Verehrung für das Mädchen ins Ungemessene“²⁸⁰ wächst. Dabei bleibt das Verhältnis der beiden rein beruflich, was der Protagonist auf ihre Sachlichkeit zurückführt: „Inez, das kann ich mit gutem Gewissen beschwören, tat alles, um solche Möglichkeiten auszuschließen. Ihre Sachlichkeit grenzte an das Wunderbare, ihre Selbstbeherrschung und ihr Taktgefühl an das Unglaubliche.“²⁸¹ Eines Tages, während des gemeinsamen Schaffens, kommt es zu einer körperlichen Annäherung zwischen Inez und Kirchhoff, bei der sie ihn zuerst „fast starr und hart“²⁸² anblickt. Der Moment des Kusses zwischen den beiden Figuren wird wie folgt dargelegt:

Unvermittelt trat sie ganz nahe zu mir heran, preßte mich an sich und küßte mich fest und innig auf den Mund. Noch einen Hauch ihrer Hand fühlte ich auf meiner Wange, über die sie liebkosend strich. Dann war sie schon auf der Treppe und ich wußte, daß ich sie weder zurückhalten noch auch ein einziges Wort reden durfte.²⁸³

Nach diesem Abend verabschiedet sich Inez von Kirchhoff und reist ohne Verabschiedung zurück nach Hamburg, da „[e]in wirklicher regelrechter Abschied [...] für beide zu schmerzlich gewesen“²⁸⁴ wäre. Kirchhoff überlegt sich: „Kann man eine Inez heiraten?“²⁸⁵ Inez schreibt in ihrem Abschiedsbrief, dass ein Wiedersehen „aller Wahrscheinlichkeit nach nicht so bald“²⁸⁶ stattfinden wird und sie auch „einen intimeren Briefwechsel“²⁸⁷ für zwecklos hält. Sie fordert ihn auf, ihr in Bezug auf die anstehende Ausstellung seiner Bilder „sachlich [zu] referieren.“²⁸⁸ Im Abschiedsbrief charakterisiert sich Inez explizit-figural in einem Eigenkommentar:

Womit ich aber ganz allgemein schließen möchte, um Ihrer, vielleicht doch vorhandenen Gutwilligkeit eine Auflösung meiner etwas bizarren Persönlichkeit zu bieten, ist die Überzeugung, daß die Emanzipation der Frau nicht nur auf Gleichberechtigung, sondern in noch höherem Maße auf Gleichverpflichtung hinausläuft.²⁸⁹

Kirchhoff vergleicht sich mit Inez und während er sich als „gebrochenen Menschen“²⁹⁰ beschreibt, wird Inez als ein Mensch charakterisiert, der „dem Versunkenen nicht nachtrauerte, sondern tapfer versuchte, das Ewige, die hohe Ehrlichkeit und Ethik auch im Neuen zu

²⁷⁸ Ebenda, S. 212.

²⁷⁹ Vgl. ebenda, S. 213.

²⁸⁰ Ebenda, S. 214.

²⁸¹ Ebenda, S. 216.

²⁸² Ebenda, S. 218.

²⁸³ Ebenda, S. 219.

²⁸⁴ Ebenda, S. 220.

²⁸⁵ Ebenda, S. 219.

²⁸⁶ Ebenda, S. 221.

²⁸⁷ Ebenda, S. 221.

²⁸⁸ Ebenda, S. 221.

²⁸⁹ Ebenda, S. 221.

²⁹⁰ Ebenda, S. 222.

bewahren.“²⁹¹ Beim Protagonisten bleibt ein Schmerz zurück, „ein schlichter und armseliger Schmerz“²⁹², als er realisiert, dass Inez endgültig zurück nach Hamburg fährt. Um darauf hinzuweisen, wie sehr er sie „stets hochhielt“²⁹³, wird Inez abermals als „Treue, Brave und Ehrliche“²⁹⁴ bezeichnet.

Anschließend beginnt Kirchhoff ein Verhältnis mit Hella Marhold, das in die Brüche geht, da diese einen neuen Verehrer in Wien kennenlernt. Hella wird von ihrem Ehemann explizit-figural als „frigid“²⁹⁵ bezeichnet. Er ist sicher, dass „körperliche Untreue bei Hella nicht in Betracht“²⁹⁶ kommt. Kirchhoff entwickelt ein schlechtes Gewissen und fragt sich, wozu er „das ‚Verbrechen‘ an Marhold begangen“²⁹⁷ hat. Der Protagonist spricht von einer ‚neuen Moral‘ der Frauen, wobei er sich sicher ist, dass „diese ganze Moral nichts anderes war als das verzweifelte Hirngespinnst von Frauen, die nur selten wirklich lebensfähige, brutale Männer mehr fanden.“²⁹⁸ Die Trennung von Kirchhoff und Hella wird ebenfalls dezidiert vom Erzähler beschrieben: Die beiden treffen sich für ein abschließendes Gespräch im Kursalon im Stadtpark, denn er wollte sich „nicht gar so sang- und klaglos abschieben lassen.“²⁹⁹ Der Protagonist merkt an, dass Hella sich bemühte, „liebenswert zu erscheinen.“³⁰⁰ Hella empfindet Kirchhoffs Bemerkungen, dass ihr neuer Liebhaber ein Weiberheld sei, als geschmacklos und antwortet: „„Geschmacklos, Oswald!“, erwiderte sie kühl. „Ich hoffe, du bist dir klar, daß unsre erotischen Beziehungen zu Ende sind. Selbstverständlich bleibe ich deine Freundin, wenn du mich brauchst. Tragische Abschiede sind altmodisch.““³⁰¹

Kirchhoff lehnt Hellas Angebot einer rein platonischen Beziehung ab, woraufhin Hella ihn explizit-figural charakterisiert und anführt, dass „[m]it einem solchen Maß an Mittelalter [...] nicht zu kämpfen“³⁰² sei. Als Hella sich endgültig von ihm abwendet und verabschiedet, kann eine bedeutende Veränderung beim Protagonisten bemerkt werden, die er ebenfalls selbst kommentiert. Er bezeichnet dieses Gefühl als den Beginn seiner persönlichen „Ablösung von der Welt“.³⁰³ Die weibliche Figur Hella zeichnet sich in dieser Trennungssituation dadurch aus,

²⁹¹ Ebenda, S. 222.

²⁹² Ebenda, S. 224.

²⁹³ Ebenda, S. 225.

²⁹⁴ Ebenda, S. 225.

²⁹⁵ Ebenda, S. 165.

²⁹⁶ Ebenda, S. 165.

²⁹⁷ Ebenda, S. 358.

²⁹⁸ Ebenda, S. 359.

²⁹⁹ Ebenda, S. 353.

³⁰⁰ Ebenda, S. 354.

³⁰¹ Ebenda, S. 356.

³⁰² Ebenda, S. 356.

³⁰³ Ebenda, S. 357.

dass sie die Handlung aktiv vollzieht, wodurch die Beendigung des Verhältnisses von ihr ausgeht. Während Kirchhoff emotional und aufgewühlt wirkt, bleibt Hella trotz seiner Beleidigungen ruhig und gelassen. Als sie schlussendlich den Kursalon verlässt, nimmt der Protagonist eine „hochmütige Gönnerhaftigkeit“³⁰⁴ in ihrem Schritt wahr, die ihn zusätzlich reizt. Nach der Trennung von Hella denkt der Protagonist schließlich an Inez:

Es blieb noch Inez. Hundertmal in diesen ersten Tagen nach der Trennung von Hella wollte ich mich in Gedanken an sie klammern, wollte sie beschwören wie eine heilige Retterin. Ich konnte es nicht. Ihr Bild wich vor mir zurück wie ein Schatten der Unterwelt, den ein Lebender greifen will. Ich lebte mechanisch dahin, aß, schlief, sprach mit Bekannten [...]. Allerdings war alles Hoffnungsvolle, alles Bejahende verschwunden.³⁰⁵

Kirchhoff wird von einer großen Niedergeschlagenheit geplagt und wendet sich deshalb hilfesuchend mit einem Brief an Inez. Er lässt sich, wie in seiner Zeit in Berlin, „vom Auf- und Niederwogen solcher Stimmung treiben.“³⁰⁶ Der Protagonist spricht von einer Überlegenheit der Fortschrittlichen, die dem alten Menschen den Rücken kalt und unerbittlich zudrehen würden.³⁰⁷ Kirchhoff wartet am Tag seines Suizids den Briefträger ab, um eine mögliche Antwort von Inez zu erhalten, die jedoch nicht eintrifft:

Ich wartete den Briefträger ab, ob Inez vielleicht doch der alten Rasse noch einmal die Schwesterhand reichen würde. Da der alte Mann gefühllos im Trott seines mühseligen Lebens an meiner Wohnung vorbeistapfte, um höheren Stockwerken Botschaften zu überbringen, ging ich ruhig und ohne Hast zu einem befreundeten Apotheker und beschaffte mir jene Dosis ‚Nirwana‘, die ich für notwendig hielt.³⁰⁸

Doktor Haller erhält die Nachricht des Todes seines Freundes, während er in Rio de Janeiro ist.³⁰⁹

Die restlichen Figuren der Erzählung treffen im Spätseptember wieder in Kärnten im Hause Marhold aufeinander. Hella Marhold scheint verändert zu sein, denn sie habe „[o]hne jedes Zögern [...] zu ihrem Gatten zurückgefunden und versuchte vorläufig wenigstens, Joachim Marhold eine wahre Gattin zu sein.“³¹⁰ Inez' Meinung zu Kirchhoffs Selbstmord wird vom Erzähler „in ihrer ganzen Größe und Schlichtheit überliefert“.³¹¹ Inez spricht zu Doktor Haller:

„Es wird mich nie der Fluch verlassen“, und sie sah mich dabei aus abgründigen traurigen Augen an, „stets wird es mich verfolgen, daß ich an jenem Tage, da er die Welt und die Zukunft versperrt sah, auf einem Mittelmeerdampfer tanzte. [...] Mich hat er zuletzt gerufen, mich allein. Und ein Verhängnis hat mir den Brief erst Wochen später in die Hände gespielt.“³¹²

³⁰⁴ Ebenda, S. 357.

³⁰⁵ Ebenda, S. 359–360.

³⁰⁶ Ebenda, S. 368.

³⁰⁷ Vgl. ebenda, S. 371.

³⁰⁸ Ebenda, S. 372.

³⁰⁹ Vgl. ebenda, S. 375.

³¹⁰ Ebenda, S. 375.

³¹¹ Ebenda S. 376.

³¹² Ebenda, S. 376.

Sie charakterisiert sich explizit-figural selbst, indem sie anmerkt, sie wäre „zur Bürgerin geworden, wenn [sie] den Brief früher erhalten hätte.“³¹³ Außerdem hätte sie „Oswald gepflegt, hätte für ihn gekocht, hätte ihn getröstet – wie irgend ein gewöhnliches Mädchen.“³¹⁴ Wie Inez spürt auch Doktor Haller ein Schuldbewusstsein, denn er als ‚alter Mensch‘ hätte Kirchhoff aufzeigen sollen, dass „vor Welch ungeheuren Aufgaben eben diese neue Rasse steht, zu Welch ungeheuren Lösungen sie aber auch allem Anschein nach vordringen wird.“³¹⁵

Nun soll die Figur Inez näher anhand Pfisters Kategorien erläutert werden. Die Untersuchung der ausgewählten Passagen und Situationen aus der Erzählung zeigt auf, dass es sich bei Inez um eine eher statische, eindimensionale, psychologische und geschlossene Figur handelt. Der Lesende erhält nur wenige Informationen zu ihrer Persönlichkeit, wobei die Merkmale und Informationen in sich homogen und stimmig wirken und durch weiterer Figuren im Roman bestätigt werden. Detailliertere Informationen bezüglich ihrer Biografie werden nicht gegeben. Weiters ist die Figur Inez als Typ konzipiert, da sie als Vertreterin der ‚Neuen Frauen‘ dienen soll. Inez’ Charakter werden die Attribute kalt, launenhaft, bizarr, sachlich, diszipliniert und ehrgeizig zugeschrieben. Des Weiteren ist Inez eher in die Kategorie der psychologischen Figuren einzuordnen, da ihr Bewusstsein eingeschränkt und relativiert dargestellt wird. Sie ist eher der geschlossenen Figurenkonzeption zuzuordnen, da sich keine Widersprüche bezüglich der gegebenen Informationen zu ihrer Person finden lassen. Am Ende des Romans lässt sich jedoch eine mögliche Veränderung bei Inez erahnen, da sie sagt, dass sie, um Kirchhoff zu retten, „zur Bürgerin“³¹⁶ geworden wäre. Die Figur Inez wurde als Stellvertreterin einer neuen Generation konzipiert, die Aspekte und Merkmale der ‚Neuen Frau‘ in sich vereint. Eine Besonderheit der konstruierten Weiblichkeit der Figur Inez ist, dass diese das Konzept der Ehe infrage stellt, wohingegen dieser Aspekt bei den folgenden Weiblichkeitskonstruktionen fehlt. Somit ist Inez die einzige Figur der ausgewählten Romane, die sich gegen das traditionelle Konzept der Ehe positioniert.

5.1.2 Lotte Kleh aus Gina Kaus’ *Die Schwestern Kleh* (1933)

Der Roman *Die Schwestern Kleh* erschien erstmals im Jahr 1933 in Amsterdam. Im Zentrum der Erzählung stehen unter anderem das Leben und die Beziehungen von Lotte Kleh, die dem Typus der ‚Neuen Frau‘ entspricht. Der Roman ist in zwei Teile gegliedert.

³¹³ Ebenda, S. 377.

³¹⁴ Ebenda, S. 377.

³¹⁵ Ebenda, S. 378.

³¹⁶ Ebenda, S. 377.

Lotte lebt mit ihrem Vater, ihrer Schwester Irene und der Gouvernante Eula in Wien, wobei die Erzählung im großstädtischen Milieu der Vorkriegszeit bis nach dem Ersten Weltkrieg verortet ist. Die Handlung, in der es um zahlreiche Schicksalsschläge der beiden ungleichen Schwestern geht, wird von der Ich-Erzählerin Eula erzählt. Diese beschreibt ihre Zeit als Gouvernante im Hause Kleh aus einer rückblickenden Perspektive. Die Erzählung beginnt, als Eula im Haus der Familie Kleh ankommt, da die Mutter der Mädchen verstorben ist. Edda Ziegler charakterisiert Eula als „Vertreterin der alten Ordnung“³¹⁷, wobei sie sich vorrangig auf die Schwierigkeiten der jungen Frauen konzentriert und diese darlegt. Irene, die ältere Schwester, lebt in einer konventionellen Versorgungsehe, während Lotte eher unkonventionelle Vorstellungen vom Leben hat und eine berühmte Schauspielerin werden möchte. Im Laufe des Romans werden zahlreiche amouröse Verhältnisse von Lotte näher ausgeführt, die ihre sexuelle Freiheit auslebt. Unter anderem kommt es zu einer Annäherung an Irenes Ehemann Alexander, der sich im Laufe der Handlung als die Liebe ihres Lebens herausstellt und Vater ihres Sohnes wird. Ihren Sohn Felix zieht sie nicht selbst auf, sondern Irene nimmt die Mutterrolle ein, da diese nach einer Fehlgeburt keine leiblichen Kinder mehr bekommen kann. Weder Irene noch Alexander kennt die Wahrheit über die Vaterschaft, dennoch ziehen sie den Jungen gemeinsam am Felixhof in Bayern auf. Jedoch nimmt die Geschichte für die Geschwister kein glückliches Ende, denn „[b]eide Schwestern meinen, mit der Befreiung aus den gesellschaftlichen Konventionen, die Frauenleben jahrhunderterlang bestimmten, auch die Grundregeln verantwortlicher Partnerschaft generell aussetzen zu können. Zu spät merken sie, dass sie sich damit überfordern.“³¹⁸

Am Ende der Handlung werden die Lügen der Schwestern entlarvt. Irene begeht einen Selbstmordversuch, den sie überlebt, während Lotte nach einem Streit einen tödlichen Autounfall erleidet. Alexander verlässt daraufhin Irene und zieht Felix als alleinerziehender Vater auf. Irene lebt einsam und verlassen in einer Wohnung in München. Eula wird von Alexander gebeten, als Felix' Gouvernante zu arbeiten. Damit endet der Roman.

Die Erzählung beginnt mit einem Ausflug, den Eula und Lotte nach Hochschwab machen. Lotte wird als Frau beschrieben, die sich schon als Kind von Irene unterschied, denn sie wusste schon als Kleinkind: „Ich möchte etwas – ich möchte *wirklich* etwas werden!“³¹⁹ Der Gouvernante Eula ist klar, dass sie damit etwas anderes als Hausfrau und Mutter meint, denn

³¹⁷ Ziegler, Edda: Nachwort. Neue Frau, femme fatale – und die Folgen. In: Gina Kaus: Die Schwestern Kleh. Gräfelting: editionfünf 2013, S. 339–342, hier S. 339.

³¹⁸ Ziegler, Edda: Neue Frau 2013, S. 340.

³¹⁹ Kaus, Gina: Die Schwestern Kleh. Amsterdam: Allert De Lange 1933, S. 10.

Lotte möchte „etwas Aufregendes“³²⁰ werden: Schauspielerin oder Weltreisende. Eula denkt, dass ihr Vater ihr das nicht erlauben wird und sie sich mit diesen „unmöglichen Gedanken“³²¹ unglücklich machen wird. An dieser Stelle wird erstmals auch Lottes Aussehen beschrieben:

Ich sehe Lotte ganz deutlich vor mir, so wie sie damals im hohen Grase saß, das runde kräftige Kinn auf die hochgezogenen Knie gestützt und die mageren Hände vor den Schienbeinen verschlungen. Ihr braun gebranntes Gesicht mit den kirschroten Augen glühte. Es glühte nicht von der Hitze und nicht von dem langen Marsch – es glühte von innen.³²²

Als Eula und Lotte wieder zu Hause in Wien sind, teilt Herr Kleh Eula mit, dass Irene ein Verhältnis mit Alexander Wagner, einem Reserveleutnant aus München, hat. Dieser erklärt sich bereit, Irene zu heiraten. Irene arbeitete als Krankenschwester, als sie Alexander kennenlernte. Am darauffolgenden Tag kommt diese nach Wien und bringt ihren Bräutigam mit. Eula erkennt, dass sich Irene in Alexander verliebt hat, kann jedoch nicht verstehen, wie die „Keime der unmoralischen Revolte die dicken Mauern“³²³ des Barockhauses durchdringen konnten. Herr Kleh reist daraufhin mit Lotte nach Deutschland, wo er sich beim Architekten Rott über Alexander erkundigt und nur Gutes über ihn erfährt, weshalb er ihn als geeigneten Ehemann für seine Tochter Irene in Betracht zieht. Als die beiden wieder nach Haus kommen, treffen Lotte und Alexander zum ersten Mal aufeinander:

Als Irene gegangen war stellte ich ihr Alexander vor, als einen [...] Verwundeten, den Irene in Bozen gepflegt hatte, und der gekommen war, ihr einen Besuch abzustatten. [...] [E]s verging vielleicht eine gute halbe Stunde, ehe ich in den Salon zurückkam. [...] Weder sie noch Alexander bemerkten meinen Eintritt. Ich war ärgerlich, obwohl Lotte doch nicht ahnen konnte, daß es eine feierliche Stunde war und Alexander doch nichts anderes tun konnte als ihr zuzuhören.³²⁴

Bereits nach dieser ersten Begegnung meint Lotte, dass sie mit Alexander Freundschaft geschlossen hat, und fragt, ob sie schon heiratsfähig ist.³²⁵ Als Lotte schließlich von der Verlobung erfährt, reagiert sie bestürzt, doch Eula misst „Lottes Verliebtheit gar keine Wichtigkeit bei“³²⁶, denn sie verfiel bereits als Kind in ein „Nervenfieber“³²⁷, als der behandelnde Arzt ihr mitgeteilt hatte, er würde nicht mehr zu Besuch kommen. Doch obwohl Lotte leidet, charakterisiert sie sich selbst explizit-figural als stark: „Ich bin viel, viel stärker als Irene. Ich bin ganz anders.“³²⁸ An dieser Stelle kommentiert Eula Lottes Verhalten: Sie sei „ein braver, tapferer Mensch“³²⁹ gewesen.

³²⁰ Kaus, Gina: Die Schwestern Kleh 1933, S. 11.

³²¹ Ebenda, S. 11.

³²² Ebenda, S. 11.

³²³ Ebenda, S. 20.

³²⁴ Ebenda, S. 32.

³²⁵ Vgl. ebenda, S. 33.

³²⁶ Ebenda, S. 34.

³²⁷ Ebenda, S. 34.

³²⁸ Ebenda, S. 46.

³²⁹ Ebenda, S. 46.

Eines Abends bespricht die Familie das Thema der Arbeitsfähigkeit der Frau. Lottes Vater schlägt ihr vor, einen Beruf zu erlernen, und warnt sie davor, „in die Kreise jener Frauen, die wie Männer leben und um jeden Preis auf sich selbst gestellt sein wollen“³³⁰, zu verfallen. Lotte protestiert und erwidert in direkter Rede:

Natürlich möchte ich am liebsten Schauspielerin werden, das weißt du ja. Aber ich möchte auch gerne Medizin studieren und eine ganz große, berühmte Ärztin werden. [...] Aber etwas lernen, bloß für den Fall, daß ich keinen Mann kriege – siehst du, Vater, da würde mir von allem Anfang an der rechte Schneid fehlen.³³¹

Herr Kleh reagiert auf diese Antwort mit Unverständnis und die Gouvernante stellt fest: „Auch in Lotte war, auf rätselhafte Weise, der Geist der neuen Zeit gefahren und machte sie der älteren Generation unverständlich.“³³² Herr Kleh bewertet Lottes Einstellung als Überspanntheit und bezeichnet diesen Umstand als „Unglück“³³³, da die jungen Frauen durch den Krieg keinen Umgang mit Männern hätten, wodurch ihnen die Lust zum Heiraten vergehen würde. Lisbeth Winterfeld, Alexanders Schwester, beteiligt sich an dieser Diskussion und spricht Lotte in einem Fremdkommentar explizit-figural Talent zu. Ihrer Meinung nach sei die bürgerliche Ehe nicht für Lotte geeignet, da diese „viel zu wenig Ventil für Lottes Temperament“³³⁴ bieten würde. Lotte versucht, ihren Tag mit Musik auszufüllen, und besucht eine öffentliche Sprachschule, doch es gab „nichts, was sie selbst innerlich erfüllt und beschäftigt hätte.“³³⁵

Im November 1916 wird Herr Klehs Buchhalter und Verkäufer, Herr Schmiedel, bei einer erneuten Musterung einbehalten. Als Herr Kleh, der ein Juweliergeschäft betreibt, bemerkt, dass Frau Schmiedel für den Verkauf nicht geeignet ist, hilft Lotte im Geschäft aus. Herr Kleh hofft, dass diese Tätigkeit ihre „dummen Gedanken an Theater und Studium vertreiben“³³⁶ wird. Eula beschreibt Lottes Veränderung: „Es war die Wirkung ihrer Schönheit, was ihr inmitten des Hochbetriebes der Festkonjunktur zum ersten Mal zum Bewusstsein kam.“³³⁷ Während Lotte im Geschäft ihres Vaters arbeitet, trifft sie erstmals auf unterschiedliche Männer, unter anderem lernt sie den Soldaten Martin Böttcher kennen. Als Lotte Eula von diesem erzählt, reagiert Eula wenig überrascht: „Na schön, dachte ich, Lotte ist wieder einmal verliebt.“³³⁸ Durch ein Treffen zwischen Lotte und Martin Böttcher erfährt der Lesende eine weitere Charaktereigenschaft von Lotte, da die Erzählinstanz Lottes Verhalten bezüglich der

³³⁰ Ebenda, S. 52.

³³¹ Ebenda, S. 52.

³³² Ebenda, S. 52.

³³³ Ebenda, S. 52–53.

³³⁴ Ebenda, S. 53.

³³⁵ Ebenda, S. 55.

³³⁶ Ebenda, S. 73.

³³⁷ Ebenda, S. 73.

³³⁸ Ebenda, S. 76.

Auswirkungen des Krieges kommentiert. Nach einem Treffen in einem Wiener Kaffeehaus leiht Martin Lotte *Krieg und Frieden* von Tolstoi, die auf den Inhalt der Erzählung mit Traurigkeit reagiert: „Daß es so etwas Furchtbares geben kann wie Krieg“, schluchzte sie, „das kann man gar nicht ausdenken.“³³⁹ Die Erzählinstanz kommentiert Lottes Reaktion sarkastisch und spöttisch: „Einundzwanzig Monate Weltkrieg hatten ihr das nicht zum Bewusstsein gebracht.“³⁴⁰ Dieser Kommentar der Erzählinstanz deutet auf eine gewisse Naivität und Unwissenheit der Figur Lotte hin, die sich trotz des herrschenden Krieges erst durch die Lektüre von Tolstoi mit der Thematik auseinandersetzt. Als sie den Roman beim nächsten Treffen an Martin zurückgibt, teilt sie ihm ihre Enttäuschung über den Inhalt mit. Damit verärgert sie Martin und kann nicht verstehen, warum dieser sich ihr Verhalten gefallen lässt. Lotte kommentiert die Situation mit einem explizit-figuralen Eigenkommentar: „Ich ließe mir nichts von einem Mann gefallen – und wenn ich aus Liebe kaputtginge!“³⁴¹

Lotte arbeitet weiterhin im Geschäft ihres Vaters, obwohl ihr die Arbeit als Verkäuferin keinen Spaß macht, und äußert sich auch zu dieser Situation explizit-figural:

„Immer noch besser, als dieses lächerliche Existieren als höhere Tochter“, sagte sie zu mir, „man sieht doch wenigstens Menschen.“ Dann begann sie zu weinen, weil sie durch den Eigensinn ihres Vaters so viel kostbare Zeit verlor. „Wenn kein Krieg wäre, ginge ich einfach durch. Ich ginge mit dem ersten besten Kerl, der mich ausbilden lässt, wenn ich dann fertig wäre, ließe ich ihn stehen [...]“³⁴²

Im Geschäft lernt Lotte weitere männliche Figuren kennen, unter anderem Wilhelm Ried, Martins Vater. Er beschenkt Lotte mit einem Smaragdarmband und möchte mit ihr die Oper besuchen. Lotte reagiert mit Euphorie, als Herr Kleh diesen Besuch bewilligt, und sagt zu Eula: „Du wirst schon sehen – jetzt kommt die ganz große Welt!“³⁴³ Tatsächlich gelingt es Lotte, eine kleine Rolle in einem Stück namens Marietta für eine Wohltätigkeitsvorstellung im Palais Esterhazy zu bekommen. Der bekannte Bonvivant Block, der bei den Proben anwesend ist, gesteht Lotte explizit-figural großes Talent zu: „Kleine, Sie haben ja Talent!“³⁴⁴ Daraufhin beginnen erneute Annäherungsversuche des Barons Ried, der Lotte schließlich einen Heiratsantrag macht, den sie annimmt. Diese Verlobung wird von Lottes Vater explizit-figural kritisiert, nachdem Lotte bereits den Raum verlassen hat: „Und ich dachte immer, Irene sei vernünftig und Lotte leidenschaftlich. Man weiß nicht von seinen Kindern. Das ist sehr

³³⁹ Ebenda, S. 84.

³⁴⁰ Ebenda, S. 84.

³⁴¹ Ebenda, S. 86.

³⁴² Ebenda, S. 87.

³⁴³ Ebenda, S. 91.

³⁴⁴ Ebenda, S. 100.

traurig.³⁴⁵ Auch die Erzählinstanz Eula äußert sich zu Lottes Verlobung mit Baron Ried, als diese nach der Premiere mit ihm gemeinsam nach Hause kommt:

Lotte kam sehr spät, kaum vor acht. Es fiel mir auf, daß sie gar nicht wie nach einem großen Triumph aussah, es war etwas Dunkles und Hartes in ihrem Gesicht, als sie sich über den Vater neigte, um seine feuchte Stirn zu küssen. [...] Mir gab es einen Stich ins Herz. Herrn Kleh wird es wohl nicht anders gegangen sein. Er schaute lange und, wie mir schien, sehr traurig auf seine Tochter.³⁴⁶

Weder Herr Klehr noch die Ich-Erzählerin Eula äußert sich positiv zu Lottes Verlobung. Irene hingegen gratuliert Lotte, als sie diese in Wien antrifft, um Herrn Kleh wegen einer Krankheit zur Kur nach Pystian zu begleiten: „Ich kann mir keinen würdigeren Rahmen für dich denken.“³⁴⁷ Alexander meldet sich freiwillig für den Kriegsdienst und besucht, bevor er ins Feld geht, Lotte und Eula in Wien, um sich zu verabschieden. Auch er hält die Ehe zwischen dem Baron und Lotte für eine gute Idee, denn „Lotte braucht einen großen Rahmen, ein weites Tätigkeitsfeld.“³⁴⁸ In dieser Nacht trifft sich Lotte mit Alexander und wird schwanger, jedoch wird dem Lesenden die Bedeutung dieser Nacht erst im weiteren Verlauf der Handlung bewusst. Eula bemerkt, dass ein gelber Mantel in Lottes Garderobe fehlt, traut sich aber nicht, sie zur Rede zu stellen.³⁴⁹ Lotte entscheidet sich gegen die Hochzeit mit Baron Ried, denn sie „will nicht mehr [...] [und] kann nicht mehr.“³⁵⁰ Neben der ungewollten Schwangerschaft mit Alexanders Kind sind ideologische Differenzen entscheidend für die Trennung von Ried.³⁵¹ Lotte ist nicht bereit, ihre Persönlichkeit für Baron Ried zu ändern, der sie wiederum nicht so akzeptiert, wie sie ist.³⁵²

Daraufhin reist Lotte zu Irene nach München, um das Kind diskret abtreiben zu lassen. Jedoch behält sie es und gibt es Irene, die Felix als ihren Sohn ausgibt.³⁵³ Lotte kehrt nicht sofort nach Wien zurück, sondern bleibt eineinhalb Jahre lang mit Irene und dem Jungen am Felixhof. Doch sie kommt schließlich zurück nach Wien und „war Lotte eines Tages plötzlich da.“³⁵⁴ In Wien konfrontiert Eula Lotte mit dem Wissen, dass Felix nicht Irenes Kind ist. Lottes Ausdruck wird von der Erzählinstanz explizit-akutorial als hart, verschlossen und trotzig beschrieben.³⁵⁵ Lotte erwidert, dieses Jahr sei das „das schönste Jahr [ihres] [...] Lebens“³⁵⁶

³⁴⁵ Ebenda, S. 114.

³⁴⁶ Ebenda, S. 113–114.

³⁴⁷ Ebenda, S. 129.

³⁴⁸ Ebenda, S. 133.

³⁴⁹ Vgl. ebenda, S. 142–143.

³⁵⁰ Ebenda, S. 163.

³⁵¹ Vgl. Meisenbichler, Gernot: Neue Frau 2020, S. 142.

³⁵² Vgl. Kaus, Gina: Die Schwestern Kleh 1933, S. 161–162.

³⁵³ Vgl. ebenda, S. 164–173.

³⁵⁴ Ebenda, S. 197.

³⁵⁵ Vgl. ebenda, S. 199.

³⁵⁶ Ebenda, S. 199–200.

gewesen, sie sei noch nie so „ruhig und zufrieden“³⁵⁷ gewesen. Diese Erwiderung wird jedoch von der Erzählinstanz als unwahr dargestellt:

Sie sah im Augenblick keineswegs ruhig und zufrieden – aber sie sah, unbeschadet der schlecht durchfahrenen Nacht, sehr frisch und gesund aus. Ihr Gesicht hatte die leuchtende Bräune, die es immer auf dem Lande anzunehmen pflegte, und ihr Hals und ihre Brüste waren nur um ein ganz wenig voll geworden. Sie war schöner denn je. Etwas reifer zwar, aber die Reife hatte sich nur wie ein neuer Vorzug zu ihren Vorzügen gesellt.³⁵⁸

Obwohl Eula sich Sorgen macht, dass der Abschied vom Felixhof Lotte schwer treffen würde, antwortet sie: „Es ist doch wunderbar, dass das kleine Geschöpfchen lebt, und ich bin doch glücklich, dass es auf der Welt ist und dass es ihm gut geht.“³⁵⁹ Die Ich-Erzählerin bewundert Lotte für die „seelische Kraft“³⁶⁰, die in ihr steckt: „[S]ie ließ sich nicht unterkriegen, und ihre Augen strahlten im alten Glanz.“³⁶¹

Lotte beschließt, nun ihren Traum, Schauspielerin zu werden, zu erfüllen, und schreibt sich bei einer Schauspielschule ein: „Jetzt kann ich also eine große berühmte Schauspielerin werden [...]. Nichts steht mir mehr im Wege.“³⁶² Lottes Schauspiellehrer beurteilt ihre Fortschritte explizit-figural: „Aus der wird was, die ist ein heißer Kerl.“³⁶³ Lotte lernt neue Freunde kennen, denen Eula vorerst kritisch gegenübersteht, da diese unter anderem Verhältnisse mit mehreren Personen haben: „Warum sollten gerade diese Leute nicht auch ihre guten Eigenschaften haben? Vielleicht sind sie auch in irgendeinem Sinn anständig. Aber sie führen ein hässliches Leben. Du führst ja auch ein hässliches Leben, trotz deiner guten Eigenschaften.“³⁶⁴ Lotte antwortet darauf: „Gräm dich nicht, gute Eula. Ich bin nicht verworfener als alle anderen Mädchen meines Alters.“³⁶⁵

Dieses Gespräch zwischen Eula und Lotte kontrastiert die Veränderung der sexuellen Normen. Mit der Formulierung ‚hässliches Leben‘ wird darauf verwiesen, dass Eula mit dieser Lebensführung nicht einverstanden ist und diese nicht billigt. Für die Ich-Erzählerin steht fest: „Da ist eine Feder zerbrochen.[...] Niemand – nicht einmal Lotte selbst – hätte mich davon überzeugen können, dass Lotte zu diesen Menschen gehörte.“³⁶⁶ Eula und Lottes Freundin Lilly Bloem merken an, dass Lotte durch die Partys und die langen Nächte faul geworden wäre, und

³⁵⁷ Ebenda, S. 200.

³⁵⁸ Ebenda, S. 200.

³⁵⁹ Ebenda, S. 200.

³⁶⁰ Ebenda, S. 200.

³⁶¹ Ebenda, S. 200–201.

³⁶² Ebenda, S. 200.

³⁶³ Ebenda, S. 206.

³⁶⁴ Ebenda, S. 226.

³⁶⁵ Ebenda, S. 229.

³⁶⁶ Ebenda S. 230.

äußern ihre Bedenken explizit-figural: „Dein Lehrer, der große Tragöde, hat [...] sehr betrübt erzählt, dass seine beste Schülerin gewaltig nachgelassen hat. Du bist faul geworden, seit du dich in den Strudel des Lebens gestürzt hast.“³⁶⁷ Die Erzählinstanz charakterisiert Lotte an dieser Stelle der Handlung als launenhaft.³⁶⁸ Außerdem habe sie eine „Freude am Quälen“³⁶⁹, die sie an ihrem aktuellen Liebhaber Harry auslasse.

In ihrem Freundeskreis lernt Lotte schließlich den Schauspieler Klaus Ritter kennen, mit dem sie eine Liebesbeziehung beginnt. Dieser motiviert Lotte in Bezug auf ihre Schauspielkarriere und sie besteht ihre Schlussexamen mit „glänzendem Erfolg.“³⁷⁰ Lotte und Klaus Ritter beschließen, nach Helgoland zu fahren, um in Deutschland zu arbeiten. Eula möchte früher fahren, um Felix und Irene zu besuchen. Lotte wird auf diese Nachricht hin „leichenblass“.³⁷¹ Dem folgt eine explizite-auktoriale Charakterisierung Lottes durch die Erzählinstanz:

Das Kind, dachte ich, das Kind ist es, was ihr Herz so sehr gefangen hält, daß sie nicht wie eine richtige gesunde Frau imstande ist, einen Mann zu lieben. Wenn von dem Kind gesprochen – oder nur geschwiegen wird, dann ist es, als zucke unter dem kühlen Gleichmaß ihres Wesens schmerzhaft ein Nerv: der Lebensnerv.³⁷²

Als Lotte schließlich auf dem Weg nach Helgoland ist, kehrt sie in einem Gasthof ein. Irene entscheidet sich, Eula dorthin zu begleiten, um Lotte wiederzusehen. Daraufhin kommt es zu einer Auseinandersetzung wegen Lottes wechselnder Liebesbeziehungen, während der Irene sich wie folgt äußert und die Gegensätzlichkeit der beiden Schwestern hervorhebt:

Ach Lotte! Du bist ja ganz anders als ich – du bist ja tausendmal stärker und gescheiter, und du wirst eine große berühmte Schauspielerin werden. Ich bin eine dumme Gans, wenn ich dir Ratschläge geben will, da hast du ganz recht. Und ich bin auch mit allem einverstanden, was du tust, wenn ich es auch nicht verstehe, wenn du nur glücklich dabei bist.³⁷³

Im August erhält Lotte das Skript für ihr Debüt in der Komödie *Bettys Fahrt ins Paradies*. Das Stück wird von der Erzählerin als „recht guter – wenn auch kein großer“³⁷⁴ Erfolg beschrieben. Trotzdem entwickelt Lotte eine Depression und leidet an Schlafproblemen, weshalb sie zu Schlafmitteln greift. Eula denkt zuerst, dass Lotte Verstimmung mit ihrem mäßigen Erfolg als Schauspielerin zusammenhängt, doch diese antwortet: „Nicht mein Erfolg – alles ist eine Enttäuschung.“³⁷⁵ An dieser Stelle führt Lotte nicht näher aus, was sie mit ‚alles‘ meint. Die

³⁶⁷ Ebenda, S. 235.

³⁶⁸ Vgl. ebenda, S. 236.

³⁶⁹ Ebenda, S. 236.

³⁷⁰ Ebenda, S. 243.

³⁷¹ Ebenda, S. 244.

³⁷² Ebenda, S. 244.

³⁷³ Ebenda, S. 260.

³⁷⁴ Ebenda, S. 269.

³⁷⁵ Ebenda, S. 269.

Erzählinstanz erläutert diese Situation jedoch näher, denn sie ist sicher, dass Lotte gehofft hat, „der ersehnte Beruf [würde] ihr Dasein erfüllen und ihr Herz ruhiger machen“.³⁷⁶ Zum zweiten Mal im Roman merkt die Ich-Erzählerin an: „Eine Feder ist gebrochen.“³⁷⁷

Im weiteren Verlauf muss Lotte das Haus ihres Vaters verkaufen, da sie sechstausend Pfund, die sie vor einem Jahr von einem Freund (Franz Timmermann) bekommen hat, an den neuen Besitzer der Außenstände Timmermanns zurückzahlen muss.³⁷⁸ Eula beschreibt Lottes Schauspielerei, „die erst eine Sehnsucht und dann eine Enttäuschung gewesen war“³⁷⁹, nun als „notwendigen Broterwerb.“³⁸⁰ Während Eula zurück zum Felixhof geht, um Irene mit Felix zu unterstützen, bleibt Lotte in Hamburg, um ihre Schauspielkarriere zu verfolgen.³⁸¹

In den folgenden zwei Jahren entwickelt sich Lotte zu einer berühmten und beliebten Schauspielerin und zieht nach Berlin. Ihr Bild ist in allen illustrierten Blättern zu sehen.³⁸² Eula ist sicher, dass dieser Erfolg nicht genug für Lotte ist: „Ich kannte meine Lotte zu gut, und den unheimlichen Ehrgeiz, der sie verbrannte. Ich wusste, es war nicht das, immer noch lange nicht das, was sie erträumt hatte.“³⁸³ Als Lotte heitere Briefe an ihre Familie schreibt, fragt sich Eula, was diese Heiterkeit, die sie zur Schau trägt, bedeuten mag.³⁸⁴ Einige Tage darauf wird in der Zeitung verkündet, dass Lotte einen Nervenzusammenbruch hatte.³⁸⁵ Daraufhin beschließt Irene, Lotte zu besuchen. Diese taucht jedoch selbst am Felixhof auf.³⁸⁶ Eula beschreibt Lottes Verhalten, als sie am Felixhof ankommt, wie folgt:

Niemals zuvor hatte ich Lotte so gesehen. Zwar war sie immer noch bemüht sich zu beherrschen, aber sie konnte nicht verbergen, wie schwer es ihr fiel. Mit zitternden Händen kramte sie in ihrer Handtasche, sie konnte den Spiegel kaum halten, während sie erst mit dem Taschentuch, dann mit der Puderquaste über ihr zerstörtes Gesicht fuhr.³⁸⁷

Lotte gesteht sich ein, süchtig nach Schlaftabletten zu sein, und kommentiert ihren Entschluss, diese nicht mehr zu nehmen, explizit-figural mit einem Eigenkommentar, in dem sie auf ihren starken Willen verweist: „Und wenn ich wirklich will – dann nehme ich auch kein Veronal! Ihr wisst doch, dass ich einen starken Willen habe und dass ich mein Wort immer halte“.³⁸⁸ Als

³⁷⁶ Ebenda, S. 270.

³⁷⁷ Ebenda, S. 270.

³⁷⁸ Vgl. ebenda, S. 278–279.

³⁷⁹ Ebenda, S. 282.

³⁸⁰ Ebenda, S. 282.

³⁸¹ Vgl. ebenda, S. 284–285.

³⁸² Vgl. ebenda, S. 289.

³⁸³ Ebenda, S. 289.

³⁸⁴ Vgl. ebenda, S. 290.

³⁸⁵ Vgl. ebenda, S. 290–291.

³⁸⁶ Vgl. ebenda, S. 291.

³⁸⁷ Ebenda, S. 292.

³⁸⁸ Ebenda, S. 293–294.

Alexander nach Hause kommt, streiten Lotte und Irene. Lotte erwähnt dabei unabsichtlich, dass Felix Alexanders Sohn ist.³⁸⁹ Als Irene Eula fragt, ob sie von der Liebesbeziehung zwischen den beiden über die letzten zehn Jahre hinweg wusste, antwortet diese: „Ich dachte, dass Lotte stärker ist als du. Ich dachte, dass sie oberflächlicher ist. Dass sie leichter darüber weggommt.“³⁹⁰ Noch am selben Abend versucht Irene, sich mit einer Überdosis Schlaftabletten das Leben zu nehmen, sie überlebt jedoch.³⁹¹ Alexander schläft neben Irenes Bett ein, woraufhin Lotte anmerkt: „Wie ein Kind, [...] so ein großer starker Mann – und schläft ein wie ein Kind.“³⁹² Eula ist von Lottes Verhalten genervt, denn „[s]ie sollte diesen Mann nicht ansehen, sie sollte nicht an ihn denken, jetzt weniger als je zuvor.“³⁹³ Die Erzählerin ist mit dem Verhalten von Lotte und Alexander nicht einverstanden und kritisiert dieses, als Lotte, Alexander und Felix von einer Maultierfahrt aus dem Dorf zurückkommen:

Am liebsten hätte ich ihnen böse Worte vom Fenster aus zugerufen. Sie waren um nichts verständiger als der kleine Felix, diese beiden. Wie Schmetterlinge genossen sie das Glück jeder willfähigen Stunde, obwohl sie doch wissen mussten, daß sich die Gewitter keineswegs verzogen hatten. Begriffen sie denn wirklich noch immer nicht, daß ihr Glück verboten war – unwiderruflich verboten, obwohl Irenes Leben gerettet war?³⁹⁴

Daraufhin schlägt Eula Lotte vor, den Felixhof zu verlassen, da es die „blindgläubige, blind liebende, in alles ergebene Irene“³⁹⁵ nach dem Suizidversuch nicht mehr gebe. Die Erzählinstanz kommentiert Lottes Mimik, als diese auf Eulas Frage antwortet: „Nie werde ich, auch nur eine Sekunde lang, dieses vollkommen verzweifelte, verlorene Gesicht vergessen.“³⁹⁶ Doch bevor Lotte abreisen kann, konfrontiert Irene sie: „All die Jahre her ist es mir ganz natürlich erschienen, dass alle Herzen dir zuflogen und dass ich mich noch mehr in den Schatten stellte, damit alle dich nur dich bewundern können.“³⁹⁷ Doch damit gibt sich Irene nicht zufrieden, sie überhäuft Lotte explizit-figural mit Vorwürfen:

Du bist ja die Reiche, die alles hat, die alle lieben – und ich bin die Arme, der du den Mann schenkst, und das Kind schenkst, und sogar glücklich soll ich noch werden durch dich? Du bist nicht so reich, wie du glaubst! In Wirklichkeit bist du eine Bettlerin [...] [u]nd du weißt es auch. Alles hast du werden wollen, und alles hast du haben wollen [...]. Was du vom Vater ererbt hast, das hast du vertan, und du hast kein Heim und kein Haus und keinen einzigen Menschen, der zu dir gehört. Und deshalb, nur deshalb bist du hierhergekommen, weil du nichts hast, gar nichts – und nachdem du hier zerstört hast, was du zerstören konntest, willst du mir die Trümmer wie ein großartiges Geschenk vermachen ...³⁹⁸

³⁸⁹ Vgl. ebenda, S. 299–304.

³⁹⁰ Ebenda, S. 307.

³⁹¹ Vgl. ebenda, S. 311–317.

³⁹² Ebenda, S. 317.

³⁹³ Ebenda, S. 317.

³⁹⁴ Ebenda, S. 323–324.

³⁹⁵ Ebenda, S. 328.

³⁹⁶ Ebenda, S. 328.

³⁹⁷ Ebenda, S. 333.

³⁹⁸ Ebenda, S. 335–336.

Infolgedessen startet Lotte den Motor ihres Wagens und fährt davon, jedoch erleidet sie einen Unfall, da sie Gleise überquert und der Orientexpress sie erfasst. Die Erzählinstanz ist sicher, dass es kein Selbstmord war.³⁹⁹

Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass Lotte vorrangig von der Erzählinstanz explizit-auktorial charakterisiert wird. Diese zeigt Verständnis für Lottes Handeln, betrachtet sie jedoch an etlichen Stellen im Roman kritisch. Zudem wird Lotte von weiteren Figuren im Erzähltext explizit-figural charakterisiert, wobei sie als talentiert, stark und attraktiv beschrieben wird. Kritik an Lotte wird durch die Figur der Schwester geübt, die diese als egozentrisch und eher unsensibel darstellt. Lotte kann als eher dynamische, mehrdimensionale, offene und psychologische Figur eingeordnet werden, welche im Gegensatz zur Figur Inez aus Colerus' Roman *Die neue Rasse* als Individuum wahrgenommen wird. Lotte wird anhand zahlreicher Merkmale beschrieben und macht eine charakterliche Entwicklung durch, durch die sie sich von einem jungen Mädchen zu einer selbstbewussten, starken und unabhängigen Frau entwickelt. Zudem erhält der Lesende etliche Informationen bezüglich ihrer Biografie, ihres Aussehens, ihres Charakters und ihres Verhaltens.

Eine wesentliche Veränderung des Charakters kann nach der Geburt ihres Sohnes Felix, den sie bei ihrer Schwester Irene aufwachsen lässt, festgestellt werden. Mehrmals wird diese Änderung des Charakters von der Erzählinstanz bemerkt und beschrieben. Während Lotte vor der Geburt als starke, selbstbewusste, emanzipierte, talentierte und beruflich ambitionierte Frau beschrieben wurde, merkt die Ich-Erzählerin nachher an mehreren Stellen im Roman an, dass seitdem „eine Feder gebrochen“⁴⁰⁰ sei. Einzelne Aspekte des Handelns der Figur weisen statische Züge auf, beispielsweise das Verlassen des Felixhofes, nachdem sie und Irene mit Felix dort ein Jahr lang gelebt haben und nach dem Streit der Geschwister, in dem Irene von der Liebesbeziehung zwischen Lotte und Alexander erfahren hat. Beide Male reagiert Lotte mit Flucht, wobei sie im ersten Fall die Entscheidung selbst getroffen hat, wohingegen sie zum Ende der Romanhandlung von Eula zum Weggehen animiert wird.

Des Weiteren handelt es sich bei Lotte Kleh um eine mehrdimensionale Figur, da sie mit zahlreichen Attributen bezüglich ihres Wesens und ihres Aussehens von der Erzählinstanz und weiteren Figuren des Romans beschrieben wird. Durch diese detaillierte Beschreibung von

³⁹⁹ Vgl. ebenda, S. 337

⁴⁰⁰ Ebenda, S. 230 und S. 270.

Lottes Charakter und Verhalten in ausgewählten Situationen entsteht der Eindruck einer individuellen Persönlichkeit, die dem Typus der ‚Neuen Frau‘ entspricht.

Wesentliche Aspekte, die mit diesem Weiblichkeitskonstrukt der 1920er Jahre in Verbindung gebracht werden können, sind beispielsweise Lottes Wunsch, Schauspielerin zu werden, und das Ausleben der sexuellen Freiheit und Unabhängigkeit mit unterschiedlichen Partnern. Meisenbichler stellt fest, dass nicht die Biografie einer einzelnen Frau im Fokus steht, sondern die generellen Schwierigkeiten und Herausforderungen, denen sich die ‚Neuen Frauen‘ in der Nachkriegszeit stellen mussten.⁴⁰¹ Ferner kann Lotte in das Konzept einer eher offen gestalteten Figur eingeordnet werden, da sie rätselhafte Merkmale aufweist. Diese Gegensätzlichkeiten zeigen sich vor allem in dem ambivalenten Verhältnis zwischen dem Leben als Schauspielerin und dem Wunsch, wieder mit ihrem Sohn vereint zu sein und die Rolle der Mutter ausfüllen zu können. Zusätzlich wird ihr Agieren von der Ich-Erzählerin kommentiert, wobei die Erzählinstanz Lottes Handeln kritisch betrachtet und ihre Bedenken klar äußert.

5.1.3 Elisabeth aus Joseph Roths *Die Kapuzinergruft* (1938)

Der Roman *Die Kapuzinergruft* handelt von dem Protagonisten Hans Ferdinand Trotta, der seine Erfahrungen aus der Zeit vor und nach dem Ersten Weltkrieg in Form eines Lebensberichtes erzählt. Diese Aspekte stehen jedoch nicht im Vordergrund, die Untersuchung widmet sich vielmehr den weiblichen Figuren des Romans, die eine zentrale Rolle innehaben.

Franz Ferdinand Trotta ist der Großneffe des ‚Held[s] von Solferino‘⁴⁰² und zu Beginn der Geschichte 23 Jahre alt. Der Roman kann als zeitgeschichtliche Fortsetzung des Romans *Radetzky marsch* gelesen werden. Santos zufolge gerät in diesem Roman die bürgerliche Ordnung der Gesellschaft durch die homosexuelle Frau, die im Roman eine traditionell männlich geprägte Rolle übernimmt, ins Wanken. Gleichzeitig kann durch die Erzählerstimme Roths kulturpessimistische Betrachtung der Zwischenkriegszeit wahrgenommen werden.⁴⁰³ Laut Alfred Doppler handelt es sich bei dem Roman *Die Kapuzinergruft* um ein literarisches Modell, in das Roths journalistische Thesen eingearbeitet sind, wobei es dem Schriftsteller um eine moralische Abrechnung mit dem Habsburger Reich und nicht um dessen moralische Verherrlichung gehen würde.⁴⁰⁴ Der Name des Ich-Erzählers referiert auf den in Sarajevo

⁴⁰¹ Vgl. Meisenbichler, Gernot: *Neue Frau* 2020, S. 121.

⁴⁰² Roth, Joseph: *Die Kapuzinergruft*. Balthoven: De Gemeinschaft 1938, S. 6.

⁴⁰³ Vgl. Santos, Isabel C: *Die Frau bei Joseph Roth* 2009, S. 65.

⁴⁰⁴ Vgl. Doppler, Alfred: *Das Gedenkjahr 1938 und „Die Kapuzinergruft“ von Joseph Roth. Österreich im Bewusstsein von Franz Ferdinand Trotta*. In: Wendelin Schmidt-Dengler (Hg.): *Der literarische Umgang der*

ermordeten Thronfolger, der eine Erneuerung der Monarchie hätte bringen sollen, indem er den Dualismus von Österreich-Ungarn in einen Trialismus umgewandelt hätte, was die Selbstständigkeit der Slawen ermöglicht hätte. Laut Doppler steht deshalb der Name *Franz Ferdinand* für die gescheiterte Möglichkeit auf bessere Lebensbedingungen innerhalb der Monarchie, wobei Vergeblichkeit und Enttäuschung zentrale Motive des Romans darstellen.⁴⁰⁵ Diese Leitmotive spiegeln sich nicht nur in der Darstellung der politischen und gesellschaftlichen Verhältnisse in der Zwischenkriegszeit in Österreich, sondern auch in der zwischenmenschlichen Beziehung zwischen dem Protagonisten und der Figur Elisabeth wider.

Eine detaillierte Inhaltsangabe kann aufgrund des eingeschränkten Umfangs dieser Arbeit nicht gegeben werden und ist zudem nicht zielführend für die Untersuchung der ausgewählten Frauenfiguren und damit verknüpften Weiblichkeitskonstruktionen in diesem Werk. Deshalb soll es in diesem Kapitel vorrangig um die Beziehung zwischen dem Protagonisten Trotta und seiner Ehefrau Elisabeth vor und nach dem Ersten Weltkrieg gehen. Der Forscher David Bronsen führt an, dass es ein reales Vorbild für die Konstruktion der Figur Elisabeth gibt: „Sein Vorbild für Elisabeth, die Frau Franz Ferdinands, die sich zeitweise einer lesbischen Liebe hingibt, ist die seinen Unwillen erregende Tochter eines bekannten deutschen Dramatikers, die auch noch das Vorbild für die Verführerin Elisabeths abgibt.“⁴⁰⁶

Die Handlung des Romans wird größtenteils von einer homodiegetischen Erzählinstanz – also einem Ich-Erzähler, der selbst Teil der erzählten Welt ist –, dem Protagonisten Franz Ferdinand Trotta, erzählt. Die erzählte Zeitspanne beginnt im April 1913 und endet am 11. März 1938, als die Nationalsozialisten die Macht ergreifen. Der Protagonist verkörpert die Verlorenheit und die Geisteshaltung der Generation der Kriegsverlierer nach dem Ersten Weltkrieg und übernimmt die Rolle des romantischen Illusionisten, des Monarchisten und des Katholiken. Diese Attribute stehen in einem ambivalenten Verhältnis zu den katholischen, den romantischen und den monarchistischen Werten, da der Autor die Figur Franz Ferdinand Trotta zusätzlich mit liberalbürgerlichen Werten durchsetzt.⁴⁰⁷

Als der Protagonist nach seiner Kriegsgefangenschaft nach Wien zurückkommt, fühlt er sich im veränderten Österreich der Nachkriegszeit orientierungslos und trauert den verlorenen Kronländern nach. Das Schicksal des Einzelnen repräsentiert symbolisch den österreichischen

Österreicher mit Jahres- und Gedenktagen. Wien: ÖBV 1994 (Schriften des Institutes für Österreichkunde Bd. 59), S. 102–109, hier S. 103.

⁴⁰⁵ Vgl. Doppler, Alfred: Das Gedenkjahr 1938 und „Die Kapuzinergruft“ von Joseph Roth 1994, S. 103.

⁴⁰⁶ Bronsen, David: Joseph Roth. Eine Biographie. Köln: Kiepenheuer & Witsch 1974, S. 510.

⁴⁰⁷ Vgl. Doppler, Alfred: Das Gedenkjahr 1938 und „Die Kapuzinergruft“ von Joseph Roth 1994, S. 103–104.

Staat, wobei die Erzählung die Wahrnehmung der jungen und ziellosen Generation widerspiegelt. Santos merkt kritisch an, dass der Roman in der Roth-Forschung zu Unrecht als trivial und klischeehaft wahrgenommen wurde.⁴⁰⁸

Die zentralen Handlungsorte der Erzählung sind Wien, Galizien und Sibirien. Für die nähere Betrachtung der Figur Elisabeth ist jedoch ausschließlich Wien als Handlungsort von Bedeutung, denn in dieser Stadt lernen sich die beiden Figuren kennen. Der Protagonist hat seine Frau Elisabeth bereits vor dem Ausbruch des Ersten Weltkrieges getroffen. Die Figur Elisabeth wird vom Erzähler als „schön, weich und zärtlich und ohne Zweifel mir zugeneigt“⁴⁰⁹ charakterisiert. Elisabeth, die eine „tiefe und weiche Stimme“⁴¹⁰ aufweist, ist neunzehn Jahre alt und die Schwester seines Freundes Baron Kovacs, der im Verlauf des Krieges auf dem Schlachtfeld fällt.⁴¹¹ Zudem werden Elisabeths Mimik und Gestik detailliert beschrieben, wobei der Protagonist auch die Wirkung dieser auf ihn einbezieht:

Die kleinste, die geringste ihrer Handlungen und Gesten rührte mich tief, denn ich fand, dass jede Bewegung ihrer Hand, jedes Kopfnicken, jedes Wippen ihres Fußes, ein Glätten des Rocks, ein leises Hochheben des Schleiers, das Nippen an der Kaffeetasse, eine unerwartete Blume am Kleid, ein Abstreifen des Handschuhs eine deutliche unmittelbare Beziehung zu mir verrieten – und nur zu mir.⁴¹²

Auch Elisabeths Art zu sprechen wird vom Erzähler genauer beschrieben: Es handle sich um „eine Art gedämpftes, gezähmtes, keusches und dennoch schwüles Gurren.“⁴¹³ Der Forscherin Santos zufolge werden die emanzipatorischen Bestrebungen Elisabeths sinnbildlich durch Härte, Kälte und Metall betont.⁴¹⁴ Sie trägt bei der Verlobung ein „hochgeschlossene[s], silbergraue[s] Kleid“.⁴¹⁵ Dessen Farbe erinnert an kaltes Metall und strahlt mehr Härte und Strenge aus als Feierlichkeit.⁴¹⁶ Bereits bei diesem Anlass wird auf die Distanz zwischen den Geschlechtern hingewiesen: Sie ist „so blaß wie die mattsilberne Agraffe an ihrer linken Hüfte“⁴¹⁷ und steht „aufrecht, starr beinahe“.⁴¹⁸ Frau Trotta übergibt dem Protagonisten eine Kette mit einem Amethysten, die er Elisabeth schenken soll. Diese Kette „schimmerte in einem gewaltsamen Violett auf dem silbergrauen Kleid“⁴¹⁹ und erinnert ihn an „gefrorenes Blut auf einem gefrorenen Grund.“⁴²⁰ Diese Symbolik lässt auf den bevorstehenden Krieg sowie die

⁴⁰⁸ Vgl. Santos, Isabell C.: Die Frau bei Joseph Roth 2009, S. 60–61.

⁴⁰⁹ Roth, Joseph: Die Kapuzinergruft 1938, S. 25.

⁴¹⁰ Ebenda, S. 25.

⁴¹¹ Vgl. ebenda, S. 23.

⁴¹² Ebenda, S. 25.

⁴¹³ Ebenda, S. 25–26.

⁴¹⁴ Vgl. Santos, Isabel C.: Die Frau bei Joseph Roth 2009, S. 62.

⁴¹⁵ Roth, Joseph: Die Kapuzinergruft 1938, S. 102.

⁴¹⁶ Vgl. Santos, Isabel C.: Die Frau bei Joseph Roth 2009, S. 62.

⁴¹⁷ Roth, Joseph: Die Kapuzinergruft 1928, S. 102.

⁴¹⁸ Ebenda, S. 102.

⁴¹⁹ Ebenda, S. 103.

⁴²⁰ Ebenda, S. 103.

zukünftige steife und von Kälte geprägte Beziehung zwischen den beiden schließen.⁴²¹ Als schließlich der Krieg ausbricht, beschließt Trotta, Elisabeth zu heiraten. Diese willigt ein. Seine Mutter gibt zu, dass sie Elisabeth nicht mag:

Du willst heiraten, bevor Du in den Krieg gehst; ich verstehe. Ich bin kein Mann, ich habe nie einen Krieg gesehen, ich kenne kaum das Militär. Aber ich weiß, dass der Krieg etwas Schreckliches ist und dass er Dich vielleicht umbringen wird! Dies ist die Stunde, in der ich Dir die Wahrheit sagen kann. Ich mag Elisabeth nicht leiden. [...] Heirate und werde glücklich, wenn es Dir die Umstände erlauben.⁴²²

Obwohl sie Elisabeth „nicht leiden mag“⁴²³, will sie der Hochzeit nicht im Wege stehen. Nach der Trauung in der Döblinger Kirche brechen Elisabeth und der Protagonist zu einer kurzen Hochzeitsreise nach Baden auf.⁴²⁴ Der Erzähler stellt einen Wandel bei Elisabeth fest, den er explizit beschreibt: Sie erscheint ihm „zwar noch nicht verändert, aber bereits auf dem Weg zu irgendeiner Veränderung.“⁴²⁵ In dieser Situation werden Trotta einige Gemeinsamkeiten zwischen Elisabeth und ihrem Vater bewusst, die er kommentiert: „Und ich dachte an meinen Schwiegervater und fand auch ein paar Ähnlichkeiten zwischen ihr und ihm. Ein paar ihrer bestimmten Handbewegungen waren sichtbar vom Vater vererbt, ferne und verfeinerte Echos der väterlichen Bewegung.“⁴²⁶ Was genau mit diesen „bestimmten Handbewegungen“ gemeint ist, erläutert der Erzähler nicht näher. Jedoch ist zu erkennen, dass Elisabeth eine männlich konnotierte und gelesene Gestik zugeschrieben wird. Die Weise, wie sie ihre Knie übereinanderschlägt, wird von der Erzählinstanz als „indezent“⁴²⁷ charakterisiert. Ferner fühlt sich Trotta von einigen Handlungen Elisabeths während der Fahrt geradezu beleidigt. Als besonders störend empfindet der Protagonist, dass sie „kaum zehn Minuten nachdem sich die Bahn in Bewegung gesetzt hatte, ein Buch aus dem Köfferchen“⁴²⁸ gezogen hat. Die weitere Beschreibung von Elisabeths Handlung lässt ein gewisses Desinteresse an der Hochzeitsreise erkennen: Sie „sah von Zeit zu Zeit aus dem Buch auf, blickte mich an, schaute eine Weile zum Fenster hinaus, unterdrückte ein Gähnen und las weiter.“⁴²⁹ Auch Elisabeths weitere Handlungen, als die beiden beim Hotel zum Goldenen Löwen ankommen und Frau Trottas Diener vor Ort antreffen, werden von der Erzählinstanz explizit-aktorial kritisiert:

Elisabeth war still. Wenn sie doch nur Worte fände! – dachte ich. Nichts erfolgte. Die stumme Zeremonie dauerte unendlich lange. Unsere beiden Köfferchen standen auf dem Trottoir. Elisabeth drückte die Rosen

⁴²¹ Vgl. Santos, Isabel C.: Die Frau bei Joseph Roth 2009, S. 63.

⁴²² Roth, Joseph: Die Kapuzinergruft 1938, S. 78.

⁴²³ Ebenda, S. 78.

⁴²⁴ Vgl. ebenda, S. 84.

⁴²⁵ Ebenda, S. 107.

⁴²⁶ Ebenda, S. 107.

⁴²⁷ Ebenda, S. 108.

⁴²⁸ Ebenda, S. 107.

⁴²⁹ Ebenda, S. 108.

mitsamt ihrer Handtasche an die Brust. [...] Ich merkte, wie Elisabeth ein wenig zur Seite wich. Dieses Ausweichen, ja Abrücken reizte mich.⁴³⁰

Diese Passage weist darauf hin, dass Elisabeth sich bereits von Beginn an von ihrem Ehemann Trotta physisch distanziert. Bronsen kommentiert das Geschlechterverhältnis in dem Roman ebenfalls: „[I]n keinem Werk Roths sind sich die Geschlechter so fremd und in keinem ist deren körperliches Verhältnis zueinander so kalt wie in der Kapuzinergruft.“⁴³¹ Trotta entscheidet sich, mit Jacques (dem Diener) in das Kaffeehaus Astoria zu gehen. Dieser erleidet auf dem Rückweg zum Hotel einen Schlaganfall. Der Erzähler überlegt, ob er ein „schändliches, schmähliches Manöver“⁴³² vollziehen soll, indem er Elisabeth eine Nachricht zukommen lässt, in der seine sofortige notwendige Abreise verkündet wird. Er entscheidet sich schlussendlich dagegen und kehrt mit Jacques in das Hotel zurück, wo er einen Arzt für den Diener bestellt und Elisabeth die Nachricht überbringt. Elisabeths Reaktion wirkt desinteressiert und wird explizit-auktorial beschrieben: „Um ihren Mund Elisabeths aber züngelte ein lüsternes und gleichgültiges und frohgemutes Lächeln“⁴³³ und sie „antwortete nur: Er ist alt!“⁴³⁴

Im Verlauf des Abends sucht der Protagonist nochmals das Gespräch mit seiner Ehefrau, doch ihre Zimmertür sowie die Durchgangstür zu seinem Zimmer sind abgeschlossen: „Elisabeths Zimmer war geschlossen. Das meine lag daneben. Ich klopfte. Ich versuchte zu öffnen. Auch die Verbindungstür hatte sie abgeschlossen. Ich überlegte, ob ich Gewalt anwenden sollte. Aber in diesem Augenblick wusste ich ja schon, dass wir uns nicht liebten.“⁴³⁵ Der Protagonist versucht noch zwei weitere Male, in Elisabeths Zimmer zu gelangen, doch diese schluchzt und weist ihn mit den Worten „Lass mich!“⁴³⁶ ab. Am nächsten Morgen wird Trotta eine Nachricht von seiner Ehefrau gebracht, in der sie sich verabschiedet und erklärt, dass sie nach Wien zurückgekehrt sei. Daraufhin begibt er sich ins Feld.⁴³⁷

Im Jahr 1918 kehrt Trotta am Weihnachtsabend nach Wien zurück.⁴³⁸ Als er zu Hause bei seiner Mutter ankommt, fragt diese den Protagonisten: „Hast du dich nach deiner Elisabeth geseht?“⁴³⁹ Dem Erzähler zufolge hat Frau Trotta das Wort ‚deiner‘ besonders betont und hervorgehoben. Als die Mutter ihren Sohn fragt, was er denke, was aus seiner Ehefrau

⁴³⁰ Ebenda, S. 109.

⁴³¹ Bronsen, David: Joseph Roth. Eine Biographie. Köln: Kiepenheuer & Witsch 1974, S. 510.

⁴³² Roth, Joseph: Die Kapuzinergruft 1938, S. 111.

⁴³³ Ebenda, S. 112.

⁴³⁴ Ebenda, S. 112.

⁴³⁵ Ebenda, S. 113.

⁴³⁶ Ebenda, S. 114.

⁴³⁷ Vgl. ebenda, S. 115.

⁴³⁸ Vgl. ebenda, S. 139.

⁴³⁹ Ebenda, S. 145.

geworden sei, vermutet dieser das Schlimmste beziehungsweise das, „was in den Augen [seiner] Mutter als das Schlimmste gelten mochte.“⁴⁴⁰ Frau Trotta teilt dem Erzähler mit, dass Elisabeth eine „Kunstgewerblerin“⁴⁴¹ sei und eine Freundin mit nach Hause brachte, ohne zuerst um Erlaubnis zu bitten. Diese Freundin beschreibt die Mutter als „Weibsbild, mit kurzen Haaren“.⁴⁴² Laut Santos führen die beiden Frauen, also Elisabeth und ihre Freundin Jolanth, die Arbeit aus, wodurch Trotta die traditionelle Rolle als Versorger und Oberhaupt der Familie verwehrt bleibt. Dadurch nehmen die Frauen im Sinne einer patriarchalischen und konservativen Gesellschaftsordnung den männlich konnotierten Raum der Arbeit ein, wodurch sie männlich codiert werden.⁴⁴³

Frau Trotta spricht sogar von einem „Schwindel“⁴⁴⁴, für den Elisabeth und Jolanth bezahlen werden. Der Erzähler weist darauf hin, dass seine Mutter dabei ganz langsam mit ihrer „gewöhnlichen stillen Stimme“⁴⁴⁵ spricht. Diese explizit-figural formulierte Kritik an Elisabeth impliziert eine Kritik an den veränderten Werten der Nachkriegszeit. Weiters stellt Santos fest, dass die ‚Neue Frau‘ den Platz des Mannes einnimmt, da sie seine Aufgaben nicht nur im Bereich der Arbeit, sondern ebenfalls in den intimen interpersonellen Beziehungen übernimmt.⁴⁴⁶ Frau Trotta fragt ihren Sohn: „Wo soll das alles hinführen?“⁴⁴⁷ Am nächsten Morgen sucht Trotta seine Frau in ihrem Geschäft in der Wollzeile auf. Doch die Begrüßung des Ehepaares verläuft äußert distanziert, da Elisabeth Trottas Arm beim Handkuss hinunterdrückt. Dieser kommentiert ihr Verhalten, durch das er sich zurückgewiesen fühlt:

Ich wollte ihr die Hand küssen, aber sie drückte meinen Arm herunter und brachte mich dadurch allein schon aus der Fassung. Es war die erste Frau, die meinen Arm hinunterdrückte, und es war meine Frau! Ich verspürte etwas von meinem Unbehagen, das mich immer bei dem Augenblick von Anomalien und von menschlichen Bewegungen vollführenden Mechanismen befallen hatte [...].⁴⁴⁸

Trotzdem stellt Trotta fest, dass es „dennoch Elisabeth“⁴⁴⁹ war. Ihm fällt auf, dass sich Elisabeths Kleidung verändert hat und sie nun eine lange, männliche Krawatte trägt. Außerdem raucht sie Zigaretten.⁴⁵⁰ Um zukünftige berufliche Entwicklungen und Entwicklungen in der Beziehung zu besprechen, treffen sich Elisabeth und Trotta in einer Konditorei in der Wiener Innenstadt. In dieser Situation stellt der Erzähler fest, dass er „Angst vor Elisabeth [hatte]; den

⁴⁴⁰ Ebenda, S. 145.

⁴⁴¹ Ebenda, S. 145.

⁴⁴² Ebenda, S. 146.

⁴⁴³ Vgl. Santos, Isabel C.: Die Frau bei Joseph Roth 2009, S. 64.

⁴⁴⁴ Roth, Joseph: Die Kapuzinergruft 1938, S. 146

⁴⁴⁵ Ebenda, S. 146.

⁴⁴⁶ Vgl. Santos, Isabel C.: Die Frau bei Joseph Roth 2009, S. 64.

⁴⁴⁷ Roth, Joseph: Die Kapuzinergruft 1938, S. 146.

⁴⁴⁸ Ebenda, S. 149.

⁴⁴⁹ Ebenda, S. 149.

⁴⁵⁰ Vgl. ebenda, S. 120–121.

Krieg, die Gefangenschaft, [...] die Rückkehr hatte [er] fast schon ausgelöscht.“⁴⁵¹ Elisabeth erscheint nicht allein, sondern bringt ihre neue Partnerin Jolanth Szatmary mit, und Trotta erkennt, dass die beiden ein Paar sind. Er hebt ihre äußerliche Ähnlichkeit hervor:

Erstaunlich war die Ähnlichkeit der beiden, obwohl sie so verschieden geartet waren und so verschieden von Gesicht. Dies kam von der Ähnlichkeit ihrer Kleidung und ihrer Gebärden. Man hätte sagen können, sie seien einander ähnlich, wie Schwestern oder vielmehr wie Brüder. Wie Männer zu tun pflegten, zögerten sie vor der Tür, welche von beiden der anderen den Vortritt lassen sollte.⁴⁵²

Laut Santos ist Jolanth eine „Versinnbildlichung der ‚degenerierten‘ Mannsfrau“⁴⁵³, deren Ziel die Verbannung von Männern aus einer angestrebten Frauenwelt ist. Trotz der angesprochenen Ähnlichkeiten unterscheiden sich Jolanth und Elisabeth grundsätzlich. Jolanth ist eine bevormundende, emanzipierte und resolute Frau, wohingegen Elisabeths Emanzipation erst nach dem Ersten Weltkrieg stattfand. Die Beziehung zu Jolanth zeichnet sich dadurch aus, dass sie ihr „[g]ehorsam folgte“.⁴⁵⁴ So erscheint sie dem Lesenden „viel gemütschwächer“⁴⁵⁵ als Jolanth. Dieser Eindruck wird dadurch verstärkt, dass sie sich nicht sofort von Trotta loslösen kann und trotz ihres Verhältnisses mit Jolanth zu ihm zurückkehrt. So treffen sich Elisabeth und Trotta abends nochmals beim Café Museum, jedoch allein – und „in dieser Nacht liebte [er] Elisabeth.“⁴⁵⁶ Der Ich-Erzähler beschreibt die das Café betretende Elisabeth als „hübsch“⁴⁵⁷: Sie trägt einen „halbkurzen Biberpelz, [hat] Schnee in den Haaren und in den langen Wimpern und schmelzende Schneetropfen auf den Wangen.“⁴⁵⁸ Beim Ankleiden am nächsten Morgen entsteht eine „unnennbare Scham“⁴⁵⁹ und Elisabeth „sah sehr fremd aus.“⁴⁶⁰ Der Erzähler glaubt, „einen Schrecken in den Augen“⁴⁶¹ und sogar einen Vorwurf zu erkennen. Laut Santos ist diese Nacht von „Zerfall und Trostlosigkeit“⁴⁶² geprägt, was sich in der winterlichen Kälte und der Härte, mit der die Natur beschrieben wird, widerspiegelt.

Nach einiger Zeit entscheidet sich Elisabeth dafür, zu ihrem Ehemann und seiner Mutter zu ziehen.⁴⁶³ Elisabeth äußert sich explizit-figural zu dieser Situation und ihrer Beziehung zu Jolanth und beteuert ihre Liebe: „Ich bin wie in ein Loch gefallen! [...] Ich liebe dich!“⁴⁶⁴

⁴⁵¹ Ebenda, S. 158.

⁴⁵² Ebenda, S. 159.

⁴⁵³ Santos, Isabel C.: Die Frau bei Joseph Roth 2009, S. 63.

⁴⁵⁴ Joseph Roth: Die Kapuzinergruft 1938, S. 161.

⁴⁵⁵ Santos, Isabel C.: Die Frau bei Joseph Roth 2009, S. 62.

⁴⁵⁶ Roth, Joseph: Die Kapuzinergruft 1938, S. 165.

⁴⁵⁷ Ebenda, S. 163.

⁴⁵⁸ Ebenda, S. 163.

⁴⁵⁹ Ebenda, S. 166.

⁴⁶⁰ Ebenda, S. 166.

⁴⁶¹ Ebenda, S. 166.

⁴⁶² Santos, Isabel C.: Die Frau bei Joseph Roth 2009, S. 72.

⁴⁶³ Vgl. Roth, Joseph: Die Kapuzinergruft 1938, S. 194.

⁴⁶⁴ Ebenda, S. 198.

Zudem gesteht sie den Wunsch, schwanger zu werden: „Ich will ein Kind von dir‘ – sagte Elisabeth, halb schon im Schlaf. [...] ‚Ich bin deine Frau, ich will schwanger von dir sein, ich will von der Jolanth weg, sie ekelt mich, ich will ein Kind.‘“⁴⁶⁵ Von diesem Morgen an bleibt Elisabeth im Haus der Familie Trotta. Daraufhin charakterisiert der Erzähler sie als häuslich: Sie war „geradezu von Ordner- und Sauberkeitswahn besessen.“⁴⁶⁶

Im April des folgenden Jahres bekommt Elisabeth einen Sohn, dem sie den Namen Franz Joseph Eugen geben.⁴⁶⁷ Elisabeth ist laut dem Ich-Erzähler zuerst eine „hingebungsvolle Mutter“⁴⁶⁸, jedoch ändert sich dies nach einigen Monaten, da es keinen Platz für sie gibt, weshalb sie sich von dem gemeinsamen Sohn distanziert. Der Protagonist konzentriert sich vordergründig auf seine Mutter und seinen Sohn und nicht auf die eheliche Beziehung: „[S]obald [er seine] Mutter verlassen hatte, ging [er] in das Zimmer [seines] Sohnes.“⁴⁶⁹ Elisabeth verlässt das Haus und die Pension oft und teilweise ohne Grund.⁴⁷⁰ Dabei bleibt für den Ich-Erzähler unklar, „wo Elisabeth Stunden und manchmal Tage verbrachte“⁴⁷¹, denn „sie sprach oft von einer Freundin, einer Schneiderin, einem Bridgeclub.“⁴⁷² Die Monate, in denen sich Elisabeth um das gemeinsame Kind kümmert, werden nicht näher beschrieben, die Beziehung zwischen Vater und Sohn hingegen wird erwähnt. Der Protagonist ist froh, allein Zeit mit seinem Sohn verbringen zu können, und reagiert auf das ständige Wegbleiben seiner Frau nicht kritisch: „Sie ging, mochte sie gehen! Ich fühlte mich sogar wohl, wenn ich allein, ohne sie, mit meinem Buben blieb.“⁴⁷³ Er ist von seinem Sohn Franz Joseph Eugen – oder Geni, wie er ihn mit Kosenamen nennt – so eingenommen, dass er in Bezug auf Elisabeths Mutterschaft mit Eifersucht reagiert.⁴⁷⁴ Er wünscht sich das Kind ebenfalls „ausgetragen und geboren“⁴⁷⁵ zu haben. Des Weiteren erklärt Trotta, dass Elisabeth für das Führen der Bücher verantwortlich sei. Jedoch stellt sich heraus, dass sie das Geld nicht an die Gläubiger übergibt. Er selbst besitze lediglich „ein paar harte Münzen“⁴⁷⁶, die er täglich von seiner Gattin bekomme. Schließlich erfährt Trotta, warum Elisabeth „so lange und so oft vom Hause wegblieb, warum

⁴⁶⁵ Ebenda, S. 198.

⁴⁶⁶ Ebenda, S. 202.

⁴⁶⁷ Vgl. ebenda, S. 209.

⁴⁶⁸ Ebenda, S. 213.

⁴⁶⁹ Ebenda, S. 213.

⁴⁷⁰ Vgl. ebenda, S. 213.

⁴⁷¹ Ebenda, S. 214.

⁴⁷² Ebenda, S. 214.

⁴⁷³ Ebenda, S. 213.

⁴⁷⁴ Vgl. Santos, Isabel C: Die Frau bei Joseph Roth 2009, S. 78.

⁴⁷⁵ Roth, Joseph: Die Kapuzinergruft 1938, S. 213.

⁴⁷⁶ Vgl. ebenda, S. 214.

sie unser Kind allein ließ und meine arme gelähmte Mutter“⁴⁷⁷: Jolanth Szatmary, die zuvor Wien verlassen hatte, ist zurückgekehrt und hat gemeinsam mit Herrn von Stettenheim, ein Deutscher aus dem Mark Brandenburg, eine Firma gegründet.⁴⁷⁸ Trotta erfährt, dass „Elisabeth absolut keine Mutter bleiben wollte: sie wollte unbedingt Schauspielerin werden.“⁴⁷⁹ Es erweckt den Eindruck, als berufe eine höhere Macht seine Frau dazu, da er ergänzt: „Der Film rief sie, und sie fühlte sich zum Film berufen.“⁴⁸⁰

Elisabeth verabschiedet sich daraufhin nicht persönlich von ihrem Mann, sondern hinterlässt ihm einen Brief, in dem folgende Abschiedsworte stehen: „Mein lieber Mann, Deine Mutter haßt mich, und Du liebst mich nicht. Ich fühle mich berufen. Ich folge Jolanth und Stettenheim. Verzeih mir. Der Ruf der Kunst ist mächtig. – Elisabeth.“⁴⁸¹ In diesem Zusammenhang kann die Kunst als Sinnbild für Freiheit verstanden werden.⁴⁸² Dem Lesenden werden keine gegenteiligen Informationen vermittelt, anhand derer festgestellt werden könnte, dass Elisabeths Einschätzung in Bezug auf Frau Trotta falsch ist. Der Protagonist stellt daraufhin fest, dass sein „Kind [...] keine Mutter mehr“⁴⁸³ hat, und vermutet, dass „[d]ie Mutter [seines] Kindes [...] in Hollywood“ ist.⁴⁸⁴ Trotta kritisiert, dass Elisabeth keine ‚gute Mutter‘ ist, jedoch wird die homosexuelle Beziehung zu Jolanth nicht explizit negativ beurteilt. Die Erzählinstanz gibt dem Lesenden keine Auskunft darüber, ob Elisabeth auf der Suche nach ihrer Rolle im Leben erfolgreich ist. Interessant ist, dass die Figur Elisabeth in diesem Romanabschnitt an jenem Ort verabschiedet wird, an dem das Vorspielen einer Rolle die berufliche Realität darstellt.⁴⁸⁵

Die Figur Elisabeth weist eher psychologische, statische, geschlossene und eindimensionale Merkmale der Figurenkonzeption nach Pfister auf. Sie kann als Typ eingeordnet werden, da sie als Repräsentation der ‚Neuen Frau‘ dient und nur wenige Informationen bezüglich ihrer Biografie gegeben werden. Elisabeth unterscheidet sich von den anderen Figuren, die den Typus ‚Neue Frau‘ in den ausgewählten Romanen repräsentieren, dadurch, dass sie aufgrund ihrer Homosexualität nicht in die heteronormative Geschlechterordnung eingeordnet werden kann. Schon im Zusammenhang mit der Hochzeitsnacht wird darauf aufmerksam gemacht, dass

⁴⁷⁷ Ebenda, S. 217.

⁴⁷⁸ Vgl. ebenda, S. 217–218.

⁴⁷⁹ Ebenda, S. 217.

⁴⁸⁰ Ebenda, S. 217.

⁴⁸¹ Ebenda, S. 217.

⁴⁸² Vgl. Santos, Isabel C.: Die Frau bei Joseph Roth 2009, S. 78.

⁴⁸³ Roth, Joseph: Dia Kapuzinergruft 1938, S. 218.

⁴⁸⁴ Ebenda, S. 218.

⁴⁸⁵ Vgl. Santos, Isabel C.: Die Neue Frau bei Joseph Roth 2009, S. 79.

Elisabeth die Eheschließung mit Trotta bedauert. Diese Entscheidung wird durch die verschlossene Tür des Zimmers hervorgehoben. Die Weiblichkeitskonstruktion der Figur ist durch akustisch und optisch männlich konnotierte Charakteristika geprägt. So zeichnet sich Elisabeth durch ihre dunkle, tiefe Stimme und ein Oberlippenbärtchen aus. Auch die Gestik ihrer Hände erinnert den Protagonisten an die Körpersprache ihres Vaters.

5.2 Traditionelle Weiblichkeitskonstruktionen als Gegenmodell

5.2.1 Margit Haller aus Egmont Colerus' *Die neue Rasse* (1928)

Margit Haller ist die Ehefrau von Herrn Doktor Haller und eine der drei zentralen Frauenfiguren im Roman *Die neue Rasse* von Egmont Colerus, die im Gegensatz zu Inez und Hella Marhold eine traditionell geprägte Frau verkörpert. Diese wird in diesem Kapitel voranging mit der Figur Hella Marhold verglichen werden, da vor allem diese Kontrastrelationen die Charakteristika eines traditionellen Konstruktes von Weiblichkeit verdeutlichen und das Auftreten der Figur innerhalb der Handlung auf wenige Passagen im Erzähltext beschränkt ist. Dennoch hebt sie sich deutlich von den Figuren Inez Lowisser und Hella Marhold ab. Wie der Verlauf der Untersuchung zeigen wird, wird Margit Haller lediglich an einigen kurzen Stellen im Roman erwähnt und charakterisiert, wohingegen Hella Marhold mehr Raum im Erzähltext zugestanden wird und diese eher eine moderne Auffassung von Weiblichkeit verkörpert. Da diese Frauenfiguren – im Vergleich zur Figur Inez Lowisser – die Rolle der Ehefrau ausüben, kann eine Gegenüberstellung der beiden Weiblichkeitskonstruktionen erfolgen. Dadurch kann aufgezeigt werden, wie eine traditionelle Verkörperung von Weiblichkeit in diesem Erzähltext dargestellt wird.

Die Ehe zwischen Margit und Herrn Doktor Haller wird von Marhold explizit-figural als „Musterehe“⁴⁸⁶ bezeichnet, die zugleich das Idealbild einer „glücklichen Ehe“⁴⁸⁷ darstelle. Die erste Begegnung zwischen der Figur Margit Haller und dem Protagonisten findet im Hotel Post in Kärnten statt, als sich dieser gerade auf dem Weg vom Bahnhof zu Marholds Haus befindet. Als Kirchhoff eintritt, nimmt er „orchestrale Musik“⁴⁸⁸ auf seinem Weg in die Gaststube wahr. Im Speisesaal, der zu einer Tanzstube umfunktioniert ist, entdeckt der Protagonist ein Grammophon, das Jazz spielt, und zwei tanzende Paare. In diesem Zusammenhang erfolgt die erste Charakterisierung der weiblichen Figuren im Roman:

⁴⁸⁶ Colerus, Egmont: *Die neue Rasse* 1928, S. 82.

⁴⁸⁷ Ebenda, S. 82.

⁴⁸⁸ Ebenda, S. 51.

Ich studierte sie lange und konnte mir nichts reimen. Eine blonde, schlanke Frau tanzte mit einem sehr eleganten Herrn, der ein Schauspielergesicht hatte. [...] Die blonde Tänzerin war aufmerksam bei der Sache und tanzte anscheinend sehr korrekt. Das andere Paar war noch ungleichmäßiger. Die Tänzerin des zweiten Paares machte einen ausgesprochen französischen Eindruck. Schwarzhaarig, sehr hübsch, wenn nicht sogar schön. Großer Charme und jene ein wenig herbe Grazie, die aus Kraft, Geschmack, echter Weiblichkeit und Güte zusammengesetzt sind.⁴⁸⁹

Bei der dunkelhaarigen weiblichen Figur, die in dieser Aussage beschrieben wird, handelt es sich um Margit Haller, bei der blonden Frau handelt es sich um Inez Lowisser. Da Doktor Haller auf den Protagonisten vorerst einen unsympathischen Eindruck macht, äußert dieser sich entsetzt, als die beiden eingehängt zu seinem Tisch kommen. Als er erfährt, dass dieser der Ehemann des „charmanten Wesens“⁴⁹⁰ ist, reagiert er wütend, denn es „war wieder einmal der Beweis erbracht, daß die Unwürdigen stets von den besten Frauen gewählt werden.“⁴⁹¹ Daraufhin charakterisiert sich Margit Haller das einzige Mal im Roman explizit-figural selbst als „bockbeiniges und widerborstiges Geschöpf“⁴⁹², wobei sie dies in einem sarkastischen Ton wiedergibt. Die blonde Tänzerin beschreibt an dieser Stelle die Beziehung zwischen Doktor Haller und Margit Haller explizit-figural: „Eine alte Erfahrung, daß selbst die glücklichsten Eheleute beim Tanz miteinander zu streiten beginnen.“⁴⁹³

Die Beziehung zwischen den beiden wird von unterschiedlichen Figuren, sowohl in Anwesenheit als auch in Abwesenheit des Paares, als glücklich dargestellt. Kirchhoff und Doktor Haller beginnen ein Gespräch, in dem Kirchhoff wissen möchte, warum die beiden in „ihrem Alter“⁴⁹⁴ das Tanzen erlernen möchten. Darauf antwortet Doktor Haller, dass er sich ausgeschlossen fühle und so, als ob er „an der Wand“⁴⁹⁵ stehe. Er erklärt dem Protagonisten:

„Kurz, ich will mittanzen, wenn getanzt wird. Will die Möglichkeit haben, schnell und unauffällig Frauen kennen zu lernen, habe außerdem ein rhythmisches Bedürfnis. In meiner Jugend war ich Walzertänzer. Ich wehrte mich lange gegen das ‚Moderne‘, bis ich einsah, daß alle prinzipiellen Ablehnungen etwas Snobistisches an sich haben.“⁴⁹⁶

Daraufhin erkennt Margit Haller, dass es sich bei dem Protagonisten um den angekündigten Gast von Marhold handelt. Sie habe „ein gutes Physiognomiegedächtnis.“⁴⁹⁷ Auffällig ist, dass die weibliche Figur Margit Haller hauptsächlich von den männlichen Figuren des Romans charakterisiert wird. Der Eindruck, dass Margit Haller eine traditionelle Weiblichkeit

⁴⁸⁹ Ebenda, S. 52–53.

⁴⁹⁰ Ebenda, S. 54.

⁴⁹¹ Ebenda, S. 54.

⁴⁹² Ebenda, S. 54.

⁴⁹³ Ebenda, S. 54.

⁴⁹⁴ Ebenda, S. 57.

⁴⁹⁵ Ebenda, S. 58.

⁴⁹⁶ Ebenda, S. 58.

⁴⁹⁷ Ebenda, S. 60.

verkörpert, wird durch folgenden explizit-figural formulierten Kommentar Marholds an den Protagonisten Kirchhoff, den er während eines gemeinsamen Spaziergangs äußert, verstärkt:

Das ist ein Musterehe. Dieser Haller hat eine Kraft, Menschen zu versklaven, die beispiellos ist. [...] Dabei ist seine Frau [Margit] gar keine Sklavin, das ist das Merkwürdige. Sie fühlt sich glücklich, hält zu ihm wie Stahl und scheucht sich gar nicht, ihn ernsthaft zu kritisieren. Vielleicht gibt es doch so etwas wie eine glückliche Ehe. Und der ganze Fortschritt ist nur die Selbstlüge der Stümper.⁴⁹⁸

Dieser Erklärung folgend zeichnet sich die Ehe für den Papierfabrikanten Marhold dadurch aus, dass Margit Haller beispielsweise zu ihrem Mann hält. Im Verlauf des Abends, bei einer Zusammenkunft im Hause Marhold, fordert der Protagonist Margit Haller zum Tanzen auf. Die Erzählinstanz beschreibt sie in diesem Zusammenhang als reizende Frau, die ihm in „mütterlicher Weise kleine Ratschläge gab.“⁴⁹⁹ Weiters wird sie von Kirchhoff als „durchaus echte Frau“⁵⁰⁰ charakterisiert, die „wahrscheinlich sogar sehr leidenschaftlich“⁵⁰¹ ist. Die Erzählinstanz ist über ihre „distanzierte Anständigkeit bis zum feinsten Detail“⁵⁰² erstaunt. Ferner wird Margit Haller vom Protagonisten als gute ZuhörerIn beschrieben:

Ich hatte nämlich nicht mehr das Gefühl, zu einer Frau, sondern zu einem sehr charmanten Kameraden zu sprechen. Und ich konnte in dieser Stunde alles, was mir wirklich am Herzen lag, erörtern. Alle tieferen Eindrücke und Stimmungen des Plateaus, vom zertretenen Käfer angefangen bis zu Wolkenstimmungen und Kunstproblemen, fanden ein anregendes Echo.⁵⁰³

Im Verlauf des ersten Abends nach der Ankunft Kirchhoffs in Kärnten versucht der junge Röger, Sohn des Seniorchefs Kurt Röger, Margit Haller zu küssen. Aufgrund dessen entwickelt sich eine hitzige Diskussion bezüglich des Begriffs ‚Flirt‘, in der die Figuren unterschiedliche Positionen vertreten. Als Kirchhoff und Inez „aus dem helle[n] Rondell hinaustraten, hatte sich das Bild der Gesellschaft sehr verändert.“⁵⁰⁴ Die Gesellschaft erweist sich als „unvollständig“⁵⁰⁵, da der junge Röger und der Prokurist fehlen. Die Stimmung der Gesellschaft wird vom Protagonisten als allgemein „ziemlich erregt“⁵⁰⁶ wahrgenommen. Marhold bietet Inez und Kirchhoff ein Glas Sekt an, jedoch wendet sich diese ‚kalt‘ von dem Protagonisten ab, als dieser ihr zutrinken will.⁵⁰⁷ In Bezug auf den Kussversuch des jungen Röger stellt sich den Beteiligten der Abendgesellschaft nun die Frage, ob dieses Ereignis „von Bedeutung war, oder nicht.“⁵⁰⁸

⁴⁹⁸ Ebenda, S. 82–83.

⁴⁹⁹ Ebenda, S. 85.

⁵⁰⁰ Ebenda, S. 85.

⁵⁰¹ Ebenda, S. 85.

⁵⁰² Ebenda, S. 86.

⁵⁰³ Ebenda, S. 160.

⁵⁰⁴ Ebenda, S. 94.

⁵⁰⁵ Ebenda, S. 94.

⁵⁰⁶ Ebenda, S. 94.

⁵⁰⁷ Vgl. ebenda, S. 94–95.

⁵⁰⁸ Ebenda, S. 95.

Die Situation wird näher geschildert und von der Erzählinstanz wiedergegeben:

Der junge Röger hatte versucht, Frau Margit Haller zu küssen. So ganz nebenbei, wie es zum Stil seines Monokels paßte. Doktor Haller, der zufällig in der Nähe gestanden war, hatte ihm ein ‚Bitte, lieber nicht!‘ zugerufen, das so unmißverständlich war, daß der Dandy zuerst aufgesprungen war, dann aber es vorgezogen hatte, einige Male umherzugehen.⁵⁰⁹

Infolgedessen beschreibt Kirchhoff Margit Hallers Reaktion auf den Annäherungsversuch. Diese hat Röger „gefragt, ob er nicht das Bedürfnis empfinde, sich bei ihr zu entschuldigen.“⁵¹⁰ Der junge Röger reagiert anders. Da er bereits „viel getrunken hatte“⁵¹¹, erklärt er Doktor Haller, dass „es doch das Minimum an Flirt gewesen [sei], er werde Begriffe, die so etwas verbieten könnten, nie verstehen.“⁵¹² Weiters erklärt Röger, er würde sich entschuldigen, wenn es von ihm verlangt würde, „aber zum Verständnis der Angelegenheit werde ihn keine Macht der Welt zwingen.“⁵¹³

Diese Situation wird explizit-figural von weiteren Figuren dialogisch erläutert. Herr Marhold und seine Frau Hella einigen sich darauf, dass „die Grenze des Flirts“⁵¹⁴ nicht überschritten wurde. Zudem äußert sich Doktor Haller bezüglich des Flirts: „Darum dreht es sich eben, daß ein Teil von uns den Flirt als Dogma hinnimmt. Ein anderer Teil, der vorläufig nur aus Margit und mir besteht, negiert diesen Begriff von der Wurzel aus.“⁵¹⁵ Interessant an dieser Passage ist, dass die Figur Haller aus der Position des Ehemanns heraus in direkter Rede für seine Ehefrau spricht, während diese vorerst schweigt. Daraufhin äußert sich Hella erneut und besteht darauf, dass Tatsachen nicht negiert werden können und sich eine Person, die sich „der Konvention widersetzt“⁵¹⁶, in ihren Augen lächerlich mache. Weiters vergleicht sie das Negieren dieser sogenannten Tatsache mit dem Negieren „des Abkommen des Mieders“.⁵¹⁷ Die Erzählinstanz vernimmt etwas „sehr Hartes“⁵¹⁸ in Doktor Hallers Stimme, als dieser Frau Marhold widerspricht:

Flirt ist entweder die Generalausrede für sämtliche erotische Vorbereitungshandlungen inklusive teilweiser Vollendung. Natürlich noch unterstützt durch Miederlosigkeit und Zensurfreiheit des Wortes. Oder aber – fast das Ärgere – es ist die polygame Schatten- und Flatterliebe einer durchaus dekadenten Generation. Da nun meine Frau und ich weder das eine noch das andere wünschen, gibt es für uns keinen Flirt. Ich denke, so ein Standpunkt sollte im Zeitalter triumphierender Freiheit gestattet sein.⁵¹⁹

⁵⁰⁹ Ebenda, S. 95.

⁵¹⁰ Ebenda, S. 95.

⁵¹¹ Ebenda, S. 95.

⁵¹² Ebenda, S. 95.

⁵¹³ Ebenda, S. 95.

⁵¹⁴ Ebenda, S. 96.

⁵¹⁵ Ebenda, S. 96.

⁵¹⁶ Ebenda, S. 96.

⁵¹⁷ Ebenda, S. 96.

⁵¹⁸ Ebenda, S. 97.

⁵¹⁹ Ebenda, S. 97–98.

An dieser Stelle spricht Doktor Haller erneut für sich und seine Frau Margit. Die Formulierung „dekadente[] Generation“⁵²⁰ verweist auf eine neue beziehungsweise andere Generation, von der sich Doktor Haller und Margit Haller klar abzugrenzen versuchen, indem sie den Flirt nicht anerkennen. Diese Positionierung unterscheidet sie von den Ansichten des Ehepaares Marhold. Interessanterweise positioniert sich auch Inez gegen den Flirt: Sie selbst „hasse gerade den Flirt“.⁵²¹ Kirchhoff stimmt Doktor Haller zu und erweitert dessen Ansicht um folgende Aspekte:

„Da es aber keine Männer gibt, haben auch die Frauen letzten Halt eingebüßt. Es gibt überhaupt nur mehr Koketten beiderlei Geschlechtes. Ihre gesellschaftliche Umgangsform ist eben der Flirt, da solche Kleinigkeiten im Verhältnis zu ihren entrenous-Manieren doch unmöglich etwas bedeuten können.“ Ich sah in allen Gesichtern, daß ich zu weit gestoßen war.⁵²²

Daraufhin wird Margit Hallers Verhalten in dieser Situation von der Erzählinstanz näher beschrieben: Es scheint, als habe sie „die ganze Zeit [...] kaum zugehört“⁵²³, und „[s]ie bot Brötchen an, die auf dem Tisch standen.“⁵²⁴ Kirchhoff fordert Margit Haller explizit-aktorial auf, „das erlösende Wort“⁵²⁵ zu sprechen, und erst nach dieser direkten Aufforderung äußert sich diese zur Situation und zur Flirt-Thematik:

„Ich möchte vorschlagen, daß wir entweder nach Hause fahren oder aber keine Silbe mehr über den Gegenstand verlieren. Es führt doch zu nichts. Vielleicht setzen wir uns, und mein Mann wird so gut sein, den Herrschaften einige lustige Geschichten zu erzählen.“ Dabei sah sie bittend umher. Aber auch ein Befehl glomm in diesen großen, klaren Augen.⁵²⁶

Die Erzählinstanz führt zudem an, dass es scheint, als quäle es Frau Haller, „die Ursache und der Mittelpunkt der ganzen Debatte zu sein.“⁵²⁷ In dieser Diskussion können die Kontrastbeziehungen zwischen den drei weiblichen Figuren konkret erkannt werden. Während sich Hella Marhold und Inez bereits zu Beginn der Unterhaltung äußern und eigenständig ihre Meinung vertreten, spricht Doktor Haller für seine Frau. Erst durch eine explizite Aufforderung Kirchhoffs an Margit, sich zu diesem Gegenstand zu äußern, spricht diese selbst. Jedoch nimmt sie nicht teil an der Diskussion, indem sie ihre Meinung vertritt, sondern versucht, diese zu beenden, und bittet ihren Mann, die Gesprächsführung zu übernehmen und sich mit einem anderen Thema zu befassen. Für den Lesenden bleibt unklar, inwiefern sie mit der Positionierung und Argumentation ihres Gatten übereinstimmt. Kirchhoff stellt daraufhin fest, dass nichts „an diesem Abend ernstlich begonnen, nichts erledigt worden“⁵²⁸ ist. Er

⁵²⁰ Ebenda, S. 97.

⁵²¹ Ebenda, S. 97.

⁵²² Ebenda, S. 98–99.

⁵²³ Ebenda, S. 99.

⁵²⁴ Ebenda, S. 99.

⁵²⁵ Ebenda, S. 99.

⁵²⁶ Ebenda, S. 99.

⁵²⁷ Ebenda, S. 99.

⁵²⁸ Ebenda, S. 100.

charakterisiert sich selbst als Vertreter der Vorkriegsgeneration und merkt an, dass „alles, was [er] selbst für moralisch wertvoll hielt, vor den Augen dieser jüngeren Chaotisten [...] sogleich zerbröckelte.“⁵²⁹ Er fragt sich:

Warum aber fühlten diese ‚Jungen‘ sich so übermächtig? Warum überhaupt genügten die paar Jahre, die ich älter war, mich schon zu den Alten zu rechnen? Ich war älter, denn ich hatte vorläufig keinen Weg zu dieser neuen Moral. Sie aber fühlten sich übermächtig, weil sie so zahlreiche waren, noch mehr aber, weil sie eine ethische Formel besaßen, über die auch ein Haller nicht so ohne weiters hinweg konnte. Sie – ich meine die Frauen – sagten dem Mann, sie seien bereit, zu geben, zu schenken. [...] Vielleicht hatte ich damals geglaubt, das Verbotene für einen Ausnahmefall halten zu dürfen, der die Weltordnung nicht so sehr zum Wanken brachte, wie die Verallgemeinerung dieser Zustände.⁵³⁰

Diese Einschätzung des Protagonisten verweist auf eine zunehmend pessimistische Sicht auf die Veränderungen der Nachkriegsgesellschaft, wobei sich Kirchhoff explizit der Vorkriegsgeneration, dementsprechend der ‚alten‘ Generation, zurechnet. Der Protagonist durchläuft eine Entwicklung, als er im Oktober nach Wien zurückkommt, die sich auf seine verschiedenen Beziehungen mit Frauen auswirkt:

In dieser Zeit, die nach Weihnachten anhub und dadurch charakterisiert war, daß ich den ganzen Vormittag schlief, am Nachmittag im Halbraum ab und zu Rendezvous hatte und mit schönen Frauen spazieren ging oder in Kaffeehäusern saß; in diese Zeit also, die mich bedenklich jenen Idealtyp des Gesellschaftsherren näherte, der als Garderobe nur mehr Frack und Pyjama braucht, fiel die Ankunft des Ehepaares Haller.⁵³¹

Als diese sich treffen und Margit Haller bereits zu Bett geht, beginnt ein Gespräch über Kirchhoffs „innere Stellungnahme zu erotischen Dingen“⁵³², denn auch Doktor Haller ist die Veränderung des Malers aufgefallen. Dieser charakterisiert das ambivalente Verhältnis Kirchhoffs zu seinen Frauenbekanntschaften:

„Sehen Sie“, analysierte er ruhig, „man müßte doch annehmen, daß Ihnen dieser Gesellschaftswirrwarr mit seiner Buntheit, seiner Zügellosigkeit und mit seinen schönen, willigen Frauen geradezu ein gefundener Handel ist. Nicht aber von alledem. Der schmucke, kräftige und vielbegehrte Junggeselle Kirchhoff wird durch die schlechte Moral der Mädchen melancholisch. Das ist doch äußerst frappant nicht?“⁵³³

Während Doktor Haller die positiven Aspekte der Nachkriegszeit hervorzuheben versucht, gelingt es Kirchhoff ebenso wenig wie der Figur Trotta, sich zurechtzufinden. Auffallend ist, dass die Figur Margit Haller überwiegend von den männlichen Figuren der Erzählung beschrieben wird. Sie wird nicht nur, wie bereits erwähnt, von Röger und Marhold, sondern auch von ihrem Ehemann figural charakterisiert, jedoch auch des Öfteren in Form von Fremdkommentaren, ohne in der jeweiligen Situation anwesend zu sein. Diese Charakterisierung der weiblichen Figur wird von der Erzählinstanz in indirekter Rede wiedergegeben. Doktor Haller teilt die ‚Vorgeschichte‘ seiner Beziehung mit Margit mit und

⁵²⁹ Ebenda, S. 101.

⁵³⁰ Ebenda S. 102

⁵³¹ Ebenda, S. 260–261.

⁵³² Ebenda, S. 261.

⁵³³ Ebenda, S. 262.

sagt, „er habe sogleich gewußt, daß nur Margit seine Frau werden könne.“⁵³⁴ Weiters verspürte Doktor Haller eine „Urgewalt, die an absolute Sicherheit grenzt“⁵³⁵, jedoch sei er trotz dieser Erkenntnis zuerst abgeirrt. Zudem beschreibt er Margits Wirkung auf ihn:

Als er trotz dieser Erkenntnis später abgeirrt sei, habe sich Margit stets in seinem Inneren dazwischen gestellt und sei ihm stets wie ein verlorenes Heiligtum erschienen. „Förmlich ein mystisches Wesen, das mich in meiner Phantasie vorwurfsvoll und anklagend ansah und mich fragte, warum ich Gottes Ratschluß nicht erfüllen wolle.“⁵³⁶

Der Erzähler merkt an, dass Doktor Haller somit die „volle reine Wahrheit“⁵³⁷ erkennen konnte. Im weiteren Verlauf der Handlung wird die Unterschiedlichkeit der weiblichen Figuren des Romans von Kirchhoff wieder aufgegriffen. Dabei wird Margit Haller mit Inez und Hella verglichen und vom Protagonisten wie folgt explizit charakterisiert:

Kann man eine Inez heiraten? [...] Gewiß, eine Margit Haller blieb originell, blieb charmant, blieb natürlich, auch wenn man ‚heiratete‘, von ‚Küßchen‘ sprach und sie meinetwegen ‚Täubchen‘ nannte. Sie war eben ein Wesen, das vollständig in die schlichte Weltordnung eingegliedert war, das auch gar nicht diese Grenzen zu überschreiten strebte. Die vielleicht – das war eine tiefe Erkenntnis – nur darum innerhalb der Grenzen geblieben war, weil sie den starken Führer noch im richtigen Augenblick gefunden hatte. Hella Marhold dagegen hatte diesen, sicher ebenso gutwilligen Führer aus Egoismus und physiologischem Verhängnis abgeschüttelt und die Begriffe Ehe, Treue, und Liebe in zerstörendem Sinn revolutioniert. Bei Inez schließlich paßten alle diese Begriffe schon von vornherein nicht mehr. Sie war aus dem Kreis getreten, bevor er für sie ein Kreis war.⁵³⁸

Margit Haller wird von der Erzählinstanz als originell, charmant und natürlich beschrieben. Ihr Ehemann wird als starker Führer bezeichnet, der hauptsächlich dafür verantwortlich ist, dass Margit die Grenzen der Ordnung nicht überschreitet und ihren Mann als führende Person in der Beziehung anerkennt.

Die Rolle des Mannes als Führer wird von Hella Marhold hingegen nicht akzeptiert. Dazu soll die folgende Situation der Handlung exemplarisch analysiert werden. Hella wird als attraktive, „wirklich schöne“⁵³⁹ Frau, die einer ‚Madonna‘ ähnelt, mit großen und tiefschwarzen Augen, die aus „Samt zu bestehen“⁵⁴⁰ scheinen, beschrieben. Als Marhold beschließt, den Protagonisten „hinauszuwerfen“⁵⁴¹, da Kirchhoffs „Nerven so elend sind“⁵⁴², verbringt er einige Tage am Bauernhof eines Mannes namens Sepp Brunner, der circa zwei Stunden von Marholds Haus entfernt liegt. Hella Marhold „drückte ihr lebhaftes Bedauern über [seine] Verbannung aus.“⁵⁴³ und besucht, ohne die Begleitung ihres Gatten, den Protagonisten auf dem

⁵³⁴ Ebenda, S. 281.

⁵³⁵ Ebenda, S. 281.

⁵³⁶ Ebenda, S. 281–282.

⁵³⁷ Ebenda, S. 282.

⁵³⁸ Ebenda, S. 220.

⁵³⁹ Ebenda, S. 133.

⁵⁴⁰ Ebenda, S. 69.

⁵⁴¹ Ebenda, S. 104.

⁵⁴² Ebenda, S. 107.

⁵⁴³ Ebenda, S. 106.

Bauernhof. Als dieser sich nach dem Verbleiben seines Freundes Marhold erkundigt, antwortet Hella, dass „in einer modernen Ehe [...] doch die Freiheit der Gatten Hauptbedingung“⁵⁴⁴ sei. Kirchhoff fühlt sich daraufhin „ein wenig befangen“⁵⁴⁵ und empfindet den Ton, „in dem sie über ihre Ehe sprach, [als] nicht sonderlich angenehm.“⁵⁴⁶ Weiters beschreibt der Protagonist ihre Ansichten über die Kunst im Allgemeinen: „Ihr künstlerischer Radikalismus war mir zuwider. Ebenso die Entschiedenheit ihrer Urteile. Gerade Erscheinungen wie Egger-Lienz und Hodler lehnte sie scharf ab. Sie meinte, dieser Stil sei nicht im geringsten neuzeitlich.“⁵⁴⁷

Dieses Zitat zeigt auf, dass Hella Marhold ihre Meinung zu zeitgenössischer Kunst äußert und Kirchhoff, obwohl er „die erwähnten Zeichner und Maler über alles liebte“⁵⁴⁸, aus Prinzip widerspricht. Weiters wird sie von der Erzählinstanz explizit- auktorial als durchsetzungsfähig beschrieben: „[S]ie ließ nicht um die Breite eines Mausehaares locker.“⁵⁴⁹ Am Nachmittag desselben Tages machen die beiden einen Spaziergang rund um das Plateau des Berges und „nach etwa einer halben Stunde setzen [sie sich] [...] an den Waldesrand.“⁵⁵⁰ Der Protagonist beschreibt Hellas Verhalten und ihr Wesen als plötzlich „ganz verändert“⁵⁵¹ und sie beginnt ein Gespräch über ihre unglückliche Ehe „[m]it einer bestrickenden Liebenswürdigkeit“.⁵⁵² Zusätzlich wird in dieser Situation ihr Aussehen, vor allem das ihrer Augen, präzise beschrieben:

„Ich wollte Sie nicht verstimmen“, sagte sie bittend und bekam einen derart erlöschenden Ausdruck, daß ich rein optisch erstaunte. Nicht einmal in Augenblicken letzter Hingabe hatte ich eine solche Weiche der Augen je gesehen. Das Sonderbarste aber war es, daß sich dieses Verlöschen, das den ganzen Körper ergriffen zu haben schien, erst nach geraumer Zeit ruckweise unter der Kälte meines Benehmens löste.“⁵⁵³

Ferner wird im Laufe des Gesprächs Hellas Alter erwähnt. Kirchhoff schätzt sie auf circa 23 Jahre, wobei sie seit drei Jahren mit Marhold verheiratet ist. Später erfährt der Lesende, dass Hella 22 Jahre alt ist.⁵⁵⁴ Hella äußert sich explizit-figural zum Zustand ihrer Ehe und bezeichnet diese als eine „dumme Farce.“⁵⁵⁵ Während sie sich über ihre Ehe beschwert, „lehnte sie sich zurück und zeigte ohne eigentliche Koketterie sehr freigebig ihre schönen Beine.“⁵⁵⁶ Hella

⁵⁴⁴ Ebenda, S. 132.

⁵⁴⁵ Ebenda, S. 132.

⁵⁴⁶ Ebenda, S. 132.

⁵⁴⁷ Ebenda, S. 133.

⁵⁴⁸ Ebenda, S. 134.

⁵⁴⁹ Ebenda, S. 134.

⁵⁵⁰ Ebenda, S. 135.

⁵⁵¹ Ebenda, S. 135.

⁵⁵² Ebenda, S. 135.

⁵⁵³ Ebenda, S. 136.

⁵⁵⁴ Vgl. ebenda, S. 146.

⁵⁵⁵ Ebenda, S. 139.

⁵⁵⁶ Ebenda, S. 140.

möchte in Kirchhoffs Zimmer zurückkehren, um genaueres über ihre „Krise“⁵⁵⁷ mit ihrem Ehemann zu berichten. Die Gesprächssituation wird vom Protagonisten als sehr sonderbar wahrgenommen, da er die Frau eines Freundes vor sich hatte und sich deshalb durchaus unwohl fühlt.⁵⁵⁸ In direkter Rede erläutert sie die Situation ihrer Ehe, wobei sie sich ebenfalls explizit-figural selbst charakterisiert:

„Schildern wir es chronologisch“, sagte sie ohne jede Befangenheit. [...] „Leider erfahren die jungen Mädchen alles erst zu spät, oder wenn sie es rechtzeitig erfahren, verstehen sie es nicht und halten das eigene Erlebnis für eine Ausnahme. [...] Das erste Jahr unserer Ehe war eine Marter. Ich kam mir geradezu wie eine Mißgeburt vor, wie jemand, der allein etwas nicht kann, das alle können. Ich wurde scheu und deprimiert, kläglich und zerbrochen. Dann hörte die Ursache zu diesen Zuständen durch meine Weigerung überhaupt auf. Ich hoffe, Sie verstehen mich.“⁵⁵⁹

Hella ergänzt, dass sie begonnen habe, zu flirten, und daraufhin voriges Jahr im Sommer den ‚richtigen Mann‘ gefunden habe.⁵⁶⁰ Der andere Mann, sei selbst bereits verheiratet und spreche vom ‚Vorrecht der älteren Liebe‘⁵⁶¹, weshalb er sich nicht von seiner Frau trennen könne. Hella beschreibt diesen Mann als ‚hysterisch‘⁵⁶² und ist überzeugt davon, dass er sie ‚rasend‘⁵⁶³ liebe. Ihr Mann Marhold besitze jedoch ‚die Vernunft, nicht zu sehen.‘⁵⁶⁴ Daraufhin verbringt Hella einige Zeit in Wien bei ihren Eltern und kehrt nach Weihnachten in das ‚Fabriksnest‘⁵⁶⁵ mit einer ‚Herzneurose‘⁵⁶⁶ zurück. Gleichwohl fragt Hella Kirchhoff ruhig und sachlich nach Ratschlägen, wie sie sich in dieser Situation verhalten soll:

„Was macht man als Frau in meiner Lage?“, fragte Frau Hella ruhig und sachlich. „Bitte, verkennen Sie nicht den Umstand, daß ich innerlich fertig bin. [...] Ich bereue auch nichts. [...] Das einzige, was mich kränkt, ist, daß er nicht brutal fortging und mir den schönen Erinnerungstraum ließ. Soll ich also jetzt Krankenpflegerin werden mit meinen zweiundzwanzig Jahren? Oder Politikerin? Zur Kunst reicht es bei meinen Talenten leider nicht. Oder soll ich mich von einem Verhältnis zum anderen durchschlagen? [...] Mein Mann aber kann mich auch eines Tages hinaus werfen. Man weiß nämlich nie, wie ein noch so fortschrittlicher Mann in solchen Fällen reagiert.“⁵⁶⁷

Diese Äußerung zeigt, dass es sich bei dieser Situation nicht rein um eine moralische Zwickmühle handelt, in der sich die Figur Hella befindet. Obwohl sie das Verhältnis mit einem anderen Mann nicht bereut, wirkt die Situation belastend. Im Vordergrund steht die existentielle Abhängigkeit der Frau von ihrem Mann. Ferner erklärt Hella, dass ihr ‚eigenes Vermögen schon durchgebracht‘⁵⁶⁸ sei und sie mit der Unterstützung ihrer Eltern im Falle einer Trennung

⁵⁵⁷ Ebenda, S. 140.

⁵⁵⁸ Vgl. ebenda, S. 143.

⁵⁵⁹ Ebenda, S. 145.

⁵⁶⁰ Vgl. ebenda, S. 145.

⁵⁶¹ Ebenda, S. 145.

⁵⁶² Ebenda, S. 145.

⁵⁶³ Ebenda, S. 145.

⁵⁶⁴ Ebenda, S. 145.

⁵⁶⁵ Ebenda, S. 146.

⁵⁶⁶ Ebenda, S. 146.

⁵⁶⁷ Ebenda, S. 146–147.

⁵⁶⁸ Ebenda, S. 147.

„nicht rechnen dürfe.“⁵⁶⁹ Hella beschreibt die reelle Angst, von ihrem Ehemann vor die Tür gesetzt zu werden, falls dieser von der Affäre erfährt. Bevor sich Hella von Kirchhoff verabschiedet, küsst sie diesen und reagiert auf sein „kühles Benehmen“⁵⁷⁰ mit „Fügsamkeit und Gleichgültigkeit.“⁵⁷¹ Kirchhoff ist aufgrund dieser Annäherung überrascht:

Eigentlich war es ja höchst lächerlich. Hatte sich die Welt in den wenigen Jahren seit Kriegsausbruch so sehr umgedreht, daß ein reifer Mann plötzlich in die Rolle eines Backfisches kam, der wider Willen von einem hitzigen Mann geküßt wurde? Möglich, daß diese modernen Geschöpfe schon so maskulin waren, daß sie, wie wir vor zehn, fünfzehn Jahren, den Gedanken nicht ertrugen, mit einer Person anderen Geschlechtes allein zu sein, ohne daß von ihrer Seite ein Angriffsversuch vorfiel.⁵⁷²

Demnach wird das initiative Verhalten Hellas vom Protagonisten als männlich empfunden. Doch der Protagonist fühlt „natürlich [...] auch starkes Mitleid mit ihr.“⁵⁷³ Als Kirchhoff zu einem weiteren Abendessen in Marholds Fabrikherrenhaus erscheint, ist Hellas Verhalten allerdings verändert. Er beschreibt dieses wiederum als „äußerst sonderbar.“⁵⁷⁴ Die Situation wird vom Protagonisten wie folgt erläutert:

Unter dem Tisch war sie vertraulich, indem sie zufällige Berührungen unserer Körper nicht abwies, sondern verstärkte und zum Dauerzustand machte. Ohne daß diese Berührungen in Spiel der Beine ausgeartet wären. Über dem Tisch aber bekümmerte sie sich fast gar nicht um mich. Das heißt, sie war rein konventionell zu mir.⁵⁷⁵

Als Herr Marhold herausfindet, dass Hella Kirchhoff auf dem Bauernhof besucht hat, wird diese von ihm explizit-figural charakterisiert, obwohl sie bei dem Gespräch nicht anwesend ist. Marhold empfindet die Tatsache, dass Hella Kirchhoff besuchte, als irrelevant, und beschreibt es als „primitivstes Rechte ihrer Freiheit.“⁵⁷⁶ Außerdem ist er sich sicher, dass körperliche Untreue seiner Meinung nach bei seiner Frau nicht in Betracht kommt, da sie ihm gegenüber „vollkommen frigid“⁵⁷⁷ sei. Kirchhoff empfindet diese Einschätzung Hellas als „primitivste aller Männer-Irrtümer“⁵⁷⁸, da Marhold sich einbilde, dass jede „Frigidität [...] absolut“⁵⁷⁹ sei. Bei einem erneuten Spaziergang erklärt Hella selbst, dass „manches in ihrem Leben anders aussehen würde, wenn sie selbst Mutter geworden wäre.“⁵⁸⁰ Sie sei von ihren Eltern und ihrem Gatten gezwungen worden, „das keimende Leben zu vernichten.“⁵⁸¹ Diese Bemerkung lässt die

⁵⁶⁹ Ebenda, S. 147.

⁵⁷⁰ Ebenda, S. 149.

⁵⁷¹ Ebenda, S. 149.

⁵⁷² Ebenda, S. 150.

⁵⁷³ Ebenda, S. 150.

⁵⁷⁴ Ebenda, S. 159.

⁵⁷⁵ Ebenda, S. 159.

⁵⁷⁶ Ebenda, S. 163.

⁵⁷⁷ Ebenda, S. 165.

⁵⁷⁸ Ebenda, S. 165.

⁵⁷⁹ Ebenda, S. 165.

⁵⁸⁰ Ebenda, S. 169.

⁵⁸¹ Ebenda, S. 169.

Vermutung nahelegen, dass Hella eine Abtreibung vollzogen hat, die ihr von ihrem Ehemann und ihren Eltern aufgezwungen wurde.

Weiters erfolgt Hellas Charakterisierung explizit-figural durch Doktor Haller, der erklärt, sie habe etwas „für die Gegenwart Typische[s]“⁵⁸², als Margit, Doktor Haller und der Protagonist einen gemeinsamen Ausflug „hinauf durch eine sehr romantische düster Schlucht“⁵⁸³ machen. Das Gespräch über Hella Marhold wird von Doktor Haller initiiert, der vorschlägt, „ein paar Worte über Frau Hella [...] zu sprechen.“⁵⁸⁴ Weiters erörtert er die Situation von Hella und Herrn Marhold und die Gründe, aus denen er „diesen Fall für so interessant“⁵⁸⁵ hält. Er erklärt dem Protagonisten zudem, dass „gerade frigide Frauen eher zur Untreue neigten als selbst stark sinnliche Frauen“⁵⁸⁶, wobei er nicht direkt Hellas Namen nennt. Doktor Hallers ausführlichere Charakterisierung von Hella wird von der Erzählinstanz zusammengefasst wiedergegeben:

Es wäre darum ein Widersinn, wenn manche Männer sich durch die Kälte ihrer Frauen für gesichert hielten. [...] Er meinte nämlich, daß die heiße Frau ihrem Manne viel enger verbunden wäre und oft gar nicht auf den Gedanken käme, ein unsicheres, gefahrvolles Glück anderswo zu suchen. Die Kalte hingegen hätte wenig oder nichts zu verlieren, höchstens etwas zu gewinnen. Früher oder später würde sie sich doch einbilden, der Mann wäre an ihrem Unglück schuld. So zeige sich schließlich der Widersinn, daß die Kalte von Mann zu Mann ginge, während die sogenannte Sinnliche tadellos bliebe.⁵⁸⁷

An diesen Ausführungen Doktor Hallers lässt sich eine traditionelle Vorstellung von Weiblichkeit ablesen. Ein ‚tadelloses Verhalten‘ einer Frau wird in diesem Sinne mit Treue assoziiert, während die Beziehungen einer Frau zu mehr als nur einem Mann mit Unsicherheit, Unglück und damit mit negativen Aspekten verknüpft werden. Während Margit Haller als treue Ehefrau konstruiert wird, zeichnet sich Hella Marhold, die ein modernes Verständnis von Weiblichkeit verkörpert dadurch aus, dass sie ihren Mann betrügt und sogar eine Affäre mit dem Freund ihres Mannes initiiert. Es wird keine endgültige Antwort darauf gegeben, ob der Papierfabrikant Marhold über die romantischen Beziehungen seiner Ehefrau mit anderen Männern Bescheid weiß, oder nicht.

Zusammenfassen kann festgehalten werden, dass die Figur Margit Haller als eher psychologische, statische, eindimensionale und geschlossene Figur konzipiert wird. Weiters handelt es sich bei der Figur Margit Haller um einen Typ, da die Konstruktion der Weiblichkeit dieser Figur sich aus einem traditionellen Verständnis von Weiblichkeit ergibt. Die traditionellen Aspekte einer Frau und die damit verbundene literarische Konstruktion einer

⁵⁸² Ebenda, S. 175.

⁵⁸³ Ebenda, S. 172.

⁵⁸⁴ Ebenda, S. 173.

⁵⁸⁵ Ebenda, S. 175.

⁵⁸⁶ Ebenda, S. 178.

⁵⁸⁷ Ebenda, S. 179.

„Musterehe“ werden von Margit Haller verkörpert. Diese hebt sich vor allem durch die Kontrastrelationen zur Figur Hella Marhold hervor, wobei vorrangig durch das entgegengesetzte Verhalten der beiden Figuren in derselben Situation kontrastiert wird. Ferner kommt Margit Haller nur selten zu Wort und wird hauptsächlich von den weiteren männlichen Figuren charakterisiert, wobei die für die Konstruktion einer traditionellen Vorstellung von Weiblichkeit genannten Merkmale homogen erscheinen. Sie spricht erst, als sie von dem männlichen Protagonisten Kirchhoff explizit aufgefordert wird. Doch auch in dieser Situation gibt sie ihre persönliche Meinung in Bezug auf das Phänomen des „Flirts“ nicht preis, sondern bittet ihren Ehemann das Thema der Konversation in eine andere Richtung zu lenken. Daraus ergibt sich ebenfalls der Eindruck, dass es sich bei Margit Haller um eine psychologische Figur handelt. Da der Anteil der direkten Rede gering ist, kann kein Eindruck einer selbstreflektierten oder selbstkritischen Figur entstehen.

5.2.2 Eula aus Gina Kaus' *Die Schwestern Kleh* (1933)

Die Figur Eula – aus dem Roman *Die Schwestern Kleh* – übt den Beruf der Gouvernante aus und kennt Lotte und Irene Kleh von Kindesbeinen an. Laut Erna Appelt entspricht die Arbeit als Gouvernante den „kleinbürgerlichen Bedürfnissen und Vorstellungen“.⁵⁸⁸ Durch die Anstellung als Gouvernante ist es für ledige Frauen möglich, weiterhin in einem Familienverband zu verbleiben und Umgang mit sogenannten besseren Leuten zu pflegen.⁵⁸⁹ Dabei gilt zu bedenken, dass diese Arbeit in der häuslichen Sphäre bedeutete, dass die Frau von den Launen der Hausfrau abhängig war. Weiters gilt es für die Gouvernante, den Raum zwischen einem freundschaftlichen Verhältnis und einem Machtverhältnis zwischen Dienstin und Hausherrin auszuschöpfen. In diesem Roman fällt dieses Machtverhältnis weg, da die Mutter der beiden Schwestern bereits verstarb und deshalb die Figur Herr Kleh, der Vater der beiden Mädchen, als Arbeitgeber fungiert. Im Laufe der Untersuchung wird deutlich, dass dieses Verhältnis komplex ist, wobei die Grenzen zwischen einem Angestelltenverhältnis und einem partnerschaftlichen Verhältnis verschwimmen. Die Ich-Erzählerin Eula erzählt in retrospektiver Form und stellt von Beginn an klar, dass sie davon ausgeht, dass niemand lesen wird, was sie niederschreibt: „Behüte Gott, dass ich auf meine alten Tage eine Schriftstellerin

⁵⁸⁸ Vgl. Appelt, Erna: Von Ladenmädchen, Schreibfräulein und Gouvernanten. Die weiblichen Angestellten Wiens zwischen 1900 und 1934. Wien: Verlag für Gesellschaftskritik 1985 (Österreichische Texte zur Gesellschaftskritik Bd. 22), S. 150.

⁵⁸⁹ Vgl. Appelt, Erna: Von Ladenmädchen, Schreibfräulein und Gouvernante 1985, S. 150.

sein und etwa Geld oder Ehre gewinnen wollte mit dem Bericht über das Unglück der beiden Kinder, die mir wie einer Mutter ans Herz gewachsen waren.“⁵⁹⁰

Als Eula zu den Klehs kommt, ist sie 35 Jahre alt und ihr wird bewusst, dass sie „ihr Leben als Frau verpasst hatte.“⁵⁹¹ Sie stellt klar, dass sie in diesem Roman nicht von sich selbst, sondern nur von dem Leben und den Schicksalen von Irene und Lotte Kleh berichten wird.⁵⁹² Dem Lesenden wird erklärt, dass auch Eula, genau wie Lotte, als junges Mädchen „etwas Besonderes“⁵⁹³ werden wollte:

Und da wunderte ich mich, weil ich gestehen musste, ja, auch ich hatte das gewollt. Es wunderte mich, ja es kam mir geradezu komisch vor, daß auch ich, die zu hässlich war, um einen Mann zu bekommen, zu unbedeutend, um etwas anderes zu erreichen als immer wieder einen neuen Posten als Gouvernante, – daß selbst ich in Lottchens Alter den Wunsch gehabt hatte, mit Schwingen, die mir nicht gegeben waren, mich über die Köpfe anderer Menschen zu erheben.⁵⁹⁴

Eula bezeichnet sich selbst als unattraktiv mit einem „alten faltigen Gesicht“⁵⁹⁵ und begründet die Entscheidung, Gouvernante zu werden, damit, dass sie keinen Mann zum Heiraten finden konnte. Diese negative und abwertende Einstellung zu ihrer Lebensgeschichte weist darauf hin, dass sie aus der Gesellschaft der Vorkriegszeit stammt, da der Beruf der Gouvernante nach dem Ersten Weltkrieg seine davor bedeutende soziale Stellung innerhalb der Gesellschaft verliert.⁵⁹⁶ Weitere Details über die Vergangenheit und die Biografie der Erzählerin werden dem Lesenden nicht mitgeteilt. Der Vater und die Gouvernante vertreten die Vorkriegsgeneration. Informationen über Eulas privates Leben, bevor sie ihre Stellung bei den Klehs angetreten hat, werden nicht wiedergegeben.

Lediglich an einer Stelle im Roman wird auf die komplexe Beziehung zwischen Herrn Kleh und Eula eingegangen. Zu diesem pflegt sie eine besonders vertraute Beziehung, wobei dieser sie explizit-figural als „gute Frau“⁵⁹⁷ bezeichnet. Eula gesteht sich ein, in Herrn Kleh verliebt gewesen zu sein:

Zwanzig Jahre lang hatte ich an seiner Seite gelebt, und an seinem Sterbebett habe ich erkannt, daß es eine gute, eine glückliche Ehe war, die ich mit ihm geführt hatte: Mir war beschieden, wie nur ganz wenigen Frauen, einem Manne zu dienen, den ich uneingeschränkt und noch bis in seine kleinen Schwächen verehren und bewundern durfte.⁵⁹⁸

⁵⁹⁰ Kaus, Gina: Die Schwestern Kleh 1933, S. 7.

⁵⁹¹ Ebenda, S. 8.

⁵⁹² Vgl. ebenda, S. 8.

⁵⁹³ Ebenda, S. 12.

⁵⁹⁴ Ebenda, S. 12.

⁵⁹⁵ Ebenda, S. 54.

⁵⁹⁶ Vgl. Meisenbichler, Gernot: Neue Frau 2020, S. 120–121.

⁵⁹⁷ Kaus, Gina: Die Schwestern Kleh 1933, S. 176.

⁵⁹⁸ Ebenda, S. 176.

An dieser Stelle spricht die Erzählerin über ihre persönlichen Gefühle in Bezug auf ihren Arbeitgeber, wobei sich diese Ausführungen auf wenige Zeilen beschränken. Weiters wird die Beziehung zwischen den beiden dadurch charakterisiert, dass Eula äußert, „all seine Hoffnungen und Sorgen“⁵⁹⁹ zu teilen, obwohl sie „nicht seinen Namen trug.“⁶⁰⁰ Zudem erläutert die Erzählinstanz, dass sie Irene und Lotte als ihre eigenen Kinder ansieht:

Daß wir unsere Kinder nicht gemeinsam gezeugt haben, was will das bedeuten, da wir sie doch gemeinsam geliebt, großgezogen und tausendmal gemeinsam um sie gebangt und gelitten hatten. Ja ich bin eine Jungfer geblieben, aber der Liebe bester Teil war mir beschieden. Ohne Anspruch ohne Eifersucht habe ich dich geliebt, in deinen Kindern, in deinem Haus, in der Luft, die um dich war – immer habe ich dich geliebt vom ersten Augenblick an bis zu deinem Tode, du mein Einziger [...].⁶⁰¹

Herr Kleh erfährt von ihren Gefühlen jedoch nichts, diese werden lediglich dem Lesenden mitgeteilt. Eula nimmt für die beiden Schwestern die Rolle der Mutter ein, womit sie die klassischen Aufgaben und Grenzen einer Gouvernante überschreitet. Dabei wird die traditionelle Weiblichkeit durch den Kontrast zu Lottes Liebesbeziehungen konstruiert, denn während Eula von ‚ihrem Einzigem‘ spricht, zeichnen sich Lotte Liebesbeziehungen durch ständige Partnerwechsel aus. Eulas Unverständnis bezüglich der veränderten Beziehungsmöglichkeiten nach dem Ersten Weltkrieg wird immer wieder erwähnt, zum Beispiel auch dann, als Eula und Lotte über Lilly Bloem, eine Freundin von Lotte, und ihre Beziehung zu ihrem Ehemann sprechen:

Lotte behauptete steif und fest, daß Lilly ihren Mann wirklich liebe. Ich konnte es nicht für möglich halten, aber Lotte sagte, ich müsse mich damit abfinden, daß es das wirklich gäbe, eine Frau, die einen Mann von Herzen liebt und die trotzdem sinnliche Abenteuer braucht. Ich glaubte es nicht und ich glaube es auch heute noch nicht, obwohl Lilly Bloem später bewiesen hat, daß sie ihren Mann auf überlegene mütterliche Art wirklich gern hatte und wenn es darauf ankam, zu ihm stehen konnte. [...] In meinen Augen war Lilly eine „kranke Seele“ [...].⁶⁰²

Eula versucht zwar, die neuen möglichen Dynamiken innerhalb einer Beziehung zwischen Mann und Frau zu verstehen, jedoch gelingt es ihr nicht. Obwohl sie die Figur Lilly Bloem nicht versteht, bewundert sie einige Charakteristika dieser Frau. Dennoch macht sie „ihre Unersättlichkeit an Wissen und ihre Unersättlichkeit an Abenteuern“⁶⁰³ für ihr „körperliches Gebrechen“⁶⁰⁴ verantwortlich. Eine „ehrfurchtsvolle Achtung“⁶⁰⁵ empfindet die Erzählerin trotzdem bezüglich ihrer Leistung. Die Figur Lilly Bloem äußert sich zu ihrer eigenen Lebenseinstellung explizit-figural und charakterisiert sich dabei selbst:

⁵⁹⁹ Ebenda, S. 176.

⁶⁰⁰ Ebenda, S. 176.

⁶⁰¹ Ebenda, S. 176.

⁶⁰² Ebenda, S. 234.

⁶⁰³ Ebenda, S. 234–235.

⁶⁰⁴ Ebenda, S. 235.

⁶⁰⁵ Ebenda, S. 235.

„Schau mal, die Leute streiten da ewig herum, ob eine häusliche oder abenteuerliche Lebensweise die richtige ist, großartige Theorien kannst du hören, über den Segen der Moral oder über den Segen der Freiheit ... also, wenn du meine Meinung darüber hören willst: das ist alles ganz persönlich und individuell und wahrscheinlich bei jedem Individuum in verschiedenen Lebensperioden ganz verschieden. Richtig ist immer jene Lebensweise, bei der man am meisten leistet. [...] Denn alle Männer zusammen sind mir nicht so wichtig wie meine Arbeit.“⁶⁰⁶

Obwohl Eula nicht mit Lilly Bloems Lebensweise einverstanden ist, zeigt sie Bewunderung für deren Einstellung und Arbeitsmoral, wobei sich Eula deutlich für eine eher häusliche Lebensweise positioniert.

Im Allgemeinen lässt sich der zeitliche Abstand zwischen der erzählten Handlung und der Gegenwart der Erzählerin nicht genau ermitteln. Aufgrund des benutzten Adverbs „damals“⁶⁰⁷ weist Meisenbichler darauf hin, dass die Zeit zwischen den Ereignissen und deren Niederschrift nicht allzu kurz ist.⁶⁰⁸ Weiter spricht er Eula einen „distanzierten Blick“⁶⁰⁹ auf die Ereignisse im Leben der beiden Schwestern zu, den er in der nüchternen Lebensweise der Gouvernante begründet sieht. Auffallend ist, dass Eula sich einerseits traditionell gegenüber Lottes Verhalten und Entscheidungen positioniert und diese kritisiert und andererseits Verständnis für die Entscheidungen der Schwestern zeigt.⁶¹⁰ Eulas Kritik ist vorrangig auf den veränderten Wertewandel Lottes ausgerichtet, wobei sie pessimistisch auf die erzählte Zeit blickt, „wo der Teufel jede Moral auf den Kopf stellt.“⁶¹¹ Diese Einstellung äußert die Ich-Erzählerin explizit-auktorial in der Situation, in der Lotte zum Tee zu ihrer Freundin Mary Maertens – einer Schulkollegin – eingeladen wird, oder in der, in der sie ein Fest mit ihren Freunden im Hause Kleh gibt.⁶¹² Als Lotte Eula mitteilt, sie sei allein in eine Bar gegangen, erwidert diese, dass es für ein junges Mädchen ganz und gar unmöglich sei alleine in eine Bar zu gehen.⁶¹³ Lotte weist Eula darauf hin, dass es keine jungen Mädchen mehr gebe, was Eula „sehr traurig“⁶¹⁴ findet. Eula reagiert auf Lottes Verhalten mit Unverständnis und fragt Harry, Lottes derzeitigen Geliebten, nach seiner Meinung:

„Harry“, sagte ich einmal, während Lotte in ihrem Zimmer ihr Abendkleid anzog, „warum setzen Sie Lotte nicht den Kopf zurecht? Warum geben Sie ihr alles nach und machen dieses blöde Leben mit, statt sie zur Vernunft zu bringen?“ [...] „Sie wollen doch nicht sagen, daß es Ihnen Vergnügen bereitet, jede Nacht bummeln zu gehen und Alkohol zu trinken und morgens unausgeschlafen ins Büro zu kommen ...“⁶¹⁵

⁶⁰⁶ Ebenda, S. 235.

⁶⁰⁷ Ebenda S. 7.

⁶⁰⁸ Vgl. Meisenbichler, Gernot: Neue Frau 2020, S. 119.

⁶⁰⁹ Meisenbichler, Gernot: Neue Frau 2020, S. 120.

⁶¹⁰ Vgl. ebenda, S. 120.

⁶¹¹ Kaus, Gina: Die Schwestern Kleh 1933, S. 181.

⁶¹² Vgl. ebenda, S. 206.

⁶¹³ Vgl. ebenda, S. 208.

⁶¹⁴ Ebenda, S. 208.

⁶¹⁵ Ebenda, S. 211.

Damit weist die Ich-Erzählerin darauf hin, dass sie mit Lottes und Harrys Lebensstil nicht einverstanden ist und diesen nicht nachvollziehen kann. Als Eula einen weiteren Freund, die Figur Oswald Bruhn, kennenlernt und erfährt, dass dieser von Beruf aus Mary Martens Geliebter sei, reagiert sie ärgerlich. Lotte beschreibt Eula in dieser Situation als ungerecht, da sie sich „alles viel primitiver und gemeiner“⁶¹⁶ vorstelle, als es in Wirklichkeit sei. Außerdem ist Eula sich sicher, dass „ein ordentlicher Mann das nicht aushalten“⁶¹⁷ könne.

Als Unruhen in der Stadt geschehen, sagt Eula, dass „es wohl das Klügste [wäre], an einem solchen Abend gar nicht erst auszugehen“.⁶¹⁸ Während Lotte und Harry Eulas Sorgen belächeln, stellt diese fest: „Ich bin wohl zu alt [...], ich werde es nicht mehr lernen, diese jungen Leute zu verstehen.“⁶¹⁹ Aufgrund der Unruhen herrscht in Wien ein Alkoholverbot, weshalb die Party im Hause Kleh gefeiert wird.⁶²⁰ Lotte bezeichnet Eula explizit-figurativ in der direkten Rede als „Repräsentantin der alten gesitteten Welt“.⁶²¹ Eula stellt fest: „Es gefiel mir gar nicht, wie Lotte mit ihren Partnern tanzte, es gefiel mir nicht, wie die anderen tanzten, und vor allem gefiel mir das Treiben auf dem improvisierten Lager nicht.“⁶²² Die Erzählerin beschreibt die anwesenden Partygäste explizit-auktorial als „abscheuliche Gesellschaft.“⁶²³ Diese Aussage Eulas wird von Harry kommentiert:

„Das ist eine ganz und gar normale Gesellschaft“, sagte Harry, „eine normale bürgerliche Gesellschaft. Die sieht eben heute so aus, in Berlin genauso wie bei uns, und in Paris genauso wie in Berlin. Bloß die Provinz ist zurückgeblieben oder gesünder geblieben – das ist Ansichtssache. Was Sie hier sehen, sind [...] keine Outsider, das ist die Gesellschaft selbst.“⁶²⁴

Als Lotte kurz die Tanzfläche verlässt, folgt sie Eula, die hinauf in ihr Zimmer geht, und versucht, ihre Freunde vor der Gouvernante zu verteidigen. Daraufhin gesteht Eula diesen gute Eigenschaften zu, sagt jedoch auch, dass sie ein „häßliches Leben“⁶²⁵ führen. Bei diesem Gespräch verrät Lotte der „gute[n] alte[n] Eula“⁶²⁶, dass sie ein Verhältnis mit Harry hat und dieser ihr bereits vor drei oder vier Monaten einen Heiratsantrag machte.

Die Erzählinstanz reflektiert auch ihre eigenen Werte und Vorstellungen und stellt fest, dass auch sie sich während der letzten zwei Jahre veränderte, da sie vor zwei Jahren noch außer sich

⁶¹⁶ Ebenda, S. 212.

⁶¹⁷ Ebenda, S. 213.

⁶¹⁸ Ebenda, S. 213.

⁶¹⁹ Ebenda, S. 213.

⁶²⁰ Vgl. ebenda, S. 216–217.

⁶²¹ Ebenda, S. 217.

⁶²² Ebenda, S. 218.

⁶²³ Ebenda, S. 222.

⁶²⁴ Ebenda, S. 222–223.

⁶²⁵ Ebenda, S. 226.

⁶²⁶ Ebenda, S. 227.

gewesen wäre, es zu diesem Zeitpunkt aber nicht mehr ist.⁶²⁷ Meisenbichler führt an, dass Eulas Verhalten und Einstellung von einem traditionsbewussten und bürgerlichen Benimmkodex geprägt ist.⁶²⁸ In Eulas Annahme, dass Lotte Harry heiraten werde, spiegelt sich die Erwartungshaltung der älteren Generation, dass Frauen in Monogamie leben und die Ehe die gültige Form des Zusammenlebens von Mann und Frau darstellt, wider. Weiters spricht Meisenbichler von einem „versachlichten Liebesverständnis“⁶²⁹, das sich im Roman feststellen lässt und sich deutlich von dem Liebesbegriff abhebt, der vor dem Ersten Weltkrieg verbreitet war. Die Nüchternheit, mit der sich Lotte von Harry trennt, wirkt auf Eula irritierend und sie reagiert mit Unverständnis:

Sie nahm eine Zigarette – sie hatte sich in letzter Zeit das Rauchen angewöhnt – und blies den Rauch durch die Nase. [...] Mehr als zehn Jahre lang, seit sie ein kleines ungezogenes Mädchen war, hatte Harry sie geliebt. Er hatte diese Liebe in den Weltkrieg mitgenommen und aus dem Weltkrieg wieder mitgebracht. „Er hat mich gelangweilt“ – das war alles, womit Lotte diese große, rührende Liebe erledigte.⁶³⁰

Diese Ausführungen weisen darauf hin, dass ein zentraler Aspekt der sachlichen Auffassung von Liebe das flexible Verhalten in Bezug auf Liebesbeziehungen und vor allem Beziehungspartner ist.⁶³¹ Meisenbichler stellt in Eulas Äußerung über die Nachkriegsgeneration „ein altersbedingtes Bedauern für eigene Versäumnisse“⁶³² fest, das die Erzählinstanz dazu veranlasst, Lottes Verhalten distanziert und skeptisch zu betrachten und zu beurteilen.

Als Eula Irene und Felix auf dem Felixhof besucht und Alexander sich über Lottes Abstieg im Hotel mit Klaus Rittner beschwert, verteidigt diese Lotte: „Lieber Alexander“, sagte ich, „erstens habe ich keine Macht über Lotte, zweitens aber benimmt sie sich nicht anders als die meisten ihrer Alterskameradinnen. Es liegt an der Zeit – an dieser Zeit, in der du selbst eine uneheliche Mutter mit der Erziehung deines Kindes betraust.“⁶³³

Eula beharrt keineswegs starr auf ihrer Meinung und weist ein ambivalentes Verhältnis in Bezug auf Lottes Verhalten auf, das in dieser Aussage besonders hervortritt. Auch Eula reflektiert die veränderte Ordnung der Gesellschaft, wobei sie von ihrer Reaktion auf die Friedensnachricht überrascht ist:

So erfuhr ich es. Einen Augenblick lang war es ganz still in mir, bis ich richtig begriff und dann wunderte es mich, daß ich keine Freunde empfand. Ich hatte immer geglaubt, ich würde dem ersten, der mir die

⁶²⁷ Vgl. ebenda, S. 227.

⁶²⁸ Vgl. Meisenbichler, Gernot: Neue Frau 2020, S. 122.

⁶²⁹ Ebenda, S. 123.

⁶³⁰ Kaus, Gina: Die Schwestern Kleh 1933, S. 236–237.

⁶³¹ Vgl. Meisenbichler, Gernot: Neue Frau 2020, S. 124.

⁶³² Ebenda, S. 127.

⁶³³ Kaus, Gina: Die Schwestern Kleh 1933, S. 254.

Friedensnachricht brächte, um den Hals fallen – nun aber fühlte ich bloß, noch stärker als sonst, den dumpfen Druck, den mir der Gedanke an den Krieg immer verursacht hat. [...] Auch in unserem Haus hatte der Krieg alles auf den Kopf gestellt und es gab kaum eine Hoffnung, es werde jemals wieder in Ordnung kommen.⁶³⁴

Dieses Zitat spiegelt wider, dass die Gouvernante die Geschehnisse um die beiden Schwestern und deren Entscheidungen wesentlich mit den veränderten gesellschaftlichen Normen verknüpft. Im Verlauf vergleicht Eula des Öfteren die Vorkriegszeit mit der Nachkriegszeit, so auch in einem Gespräch mit Irene, die nach Felix' Geburt eine Haushaltshilfe (Agathe) anstellt, die ein uneheliches Kind hat. Sie sagt, Alexander und sie hätten sie „gerade des Kindes wegen genommen“.⁶³⁵ Eula reflektiert: „Das scheint mir sehr klug [...] [...] Zu meiner Zeit wäre es einer unehelichen Mutter ganz und gar unmöglich gewesen, eine Stelle zu bekommen und wahrscheinlich gibt es auch heute nicht viele Leute, die so denken wie ihr.“⁶³⁶ Daraufhin äußert sich Alexander ebenfalls explizit-figural zur Situation dieser Frau, wobei er auch den Krieg für ihre Situation verantwortlich macht:

„Ja“, sagte Alexander, „es gibt auch heute noch genug kleinliche Vorurteile. Und sie sind heute noch abscheulicher und ungerechter als früher, weil die allgemeine Unordnung der Zeiten es den Frauen nahezu unmöglich gemacht hat, das zu führen, was man früher ein ‚ordentliche Leben‘ nannte. Unsere arme Agathe zum Beispiel war verlobt, der Bursche musste ins Feld, [...] [d]ann ist er gefallen.“⁶³⁷

Die Erzählerin positioniert sich ebenfalls klar gegen den Lebensstil von Lotte, was anhand der Kontrastierung von Irene und Lotte deutlich herausgearbeitet werden kann. Eula befindet sich auf dem Felixhof und charakterisiert Irenes Aussehen als „wunderbar“.⁶³⁸ Ihr fällt auf, dass sie „wie eine glückliche Frau“⁶³⁹ aussieht. Dabei vergleicht die Eula den Lebensstil der weiteren Frauenfiguren, auch den Lottes, mit Irenes:

Wie lange hatte ich so etwas nicht gehört! Obwohl ihr jetzt der heißersehnte Weg zur Bühne offen stand, war Lotte gewiß keine glückliche Frau. Mary Martens, die soviel verdiente, die sogar nach Amerika exportierte und die den hübschesten Jungen von Wien zum Geliebten hatte, Lilly Bloem, die Doktorin der Kunstgeschichte war und bald Doktorin der Medizin sein würde, Franzi Braun und Gerda Donath: sie alle, die vom Leben nahmen was sie wollten – das Glück bekamen sie nicht zu fassen und keine von ihnen hatte dieses ruhige heiter blühende Gesicht, das mich an Irene erfrischte.⁶⁴⁰

Da die weiblichen Figuren des Romans, die sich gegen einen konventionellen Lebensweg als Hausfrau und Mutter entschieden haben, als unglücklich charakterisiert werden, kann davon ausgegangen werden, dass Eula das Glück Irenes auf ihr Kind und ihre Ehe zurückführt. Somit befürwortet sie eine traditionelle Vorstellung von Weiblichkeit und die konventionellen Vorstellung einer Frau, die die Rolle der Hausfrau und Mutter übernimmt. Weiters merkt die

⁶³⁴ Ebenda, S. 187–188.

⁶³⁵ Ebenda, S. 246.

⁶³⁶ Ebenda, S. 246–247.

⁶³⁷ Ebenda, S. 247.

⁶³⁸ Ebenda, S. 248.

⁶³⁹ Ebenda, S. 248.

⁶⁴⁰ Ebenda, S. 248.

Gouvernante an, dass Liebe „dem Leben einer Frau die große Linie innerer Ruhe zu geben“⁶⁴¹ vermag. Irenes verändertes Aussehen wird von der Erzählinstanz beschrieben, wobei ihr äußerliches Erscheinungsbild von den Charakteristika der ‚Neuen Frau‘ deutlich abgegrenzt wird:

Sie war nicht mehr aufgedunsen wie vor vier Jahren, ihr Körper hatte die gesunde Fülle einer kräftigen Frau, die mit gutem Appetit ißt und mit Freude die natürlichen Arbeiten einer rührigen Hausfrau verrichtet. „Matrona“–ging es mir durch den Kopf. Mutter und Herrin des Hauses sicher ruhend in ihrem Besitz, ohne die atemberaubende Hast jener langbeinigen, mageren Geschöpfe, die sich den Bissen vom Munde sparen, aus Angst, sie könnten eines Tages den launischen anspruchsvollen Männern unserer Tage nicht mehr gefallen.⁶⁴²

Mit dieser Beschreibung Irenes wird sie von den weiteren Weiblichkeitskonstruktionen, besonders von ihrer jüngeren Schwester, die sich für ein konträres Leben entschieden hat, abgegrenzt. Im Vergleich zum als hastig konnotierten Lebensstil der ‚Neuen Frau‘ wird Irenes Leben als Hausfrau als ruhig und natürlich beschrieben.

Zusammenfassend kann festgestellt werden, dass die Figur Eula sich vorrangig explizit-auktorial selbst charakterisiert. Die figurale Charakterisierung erfolgt vorrangig durch die Figur Lotte, im ersten Teil der Romanhandlung auch durch Herrn Kleh. Die Figur Eula dient als Repräsentation einer traditionell geprägten Weiblichkeit, die primär durch die Kontrastrelationen zwischen ihr und Lotte hervorgehoben wird. Dabei wird sie eher als Individuum wahrgenommen, da sie ihre eigene Meinung durchscheinen lässt. Der individuelle Eindruck wird durch die persönlichen Informationen, die sie selbst mitteilt, verstärkt. Als Beispiel wäre hier die Beschreibung ihrer Beziehung mit Herrn Kleh zu nennen.

Die für die Textanalyse ausgewählten Passagen zeigen auf, dass es sich bei Eula um eine eher dynamisch, offene und mehrdimensional konzipierte Figur handelt, die sich im Laufe der Handlung entwickelt, ihre Einstellung und die damit verbundenen geltenden gesellschaftlichen Normen reflektiert und zumindest versucht, Lottes Entscheidungen und Handlungen nachzuvollziehen und nicht zu verurteilen. Ein gewisses Verständnis bringt Eula zum Beispiel dann auf, wenn sie Lottes Verhalten gegenüber Alexander verteidigt oder von ihrer eigenen Reaktion auf Lottes Verhältnis zu Harry überrascht ist. In dieser Situation lässt sich eine Abweichung von der sonst eher kritischen und distanzierten Erzählerin feststellen. Des Weiteren handelt es sich bei Eula um eine psychologische Figur, die ihre Einstellung und die geltenden sexuellen Normen und Erwartungen, die traditionell an eine Frau gestellt werden, dennoch reflektiert und hinterfragt.

⁶⁴¹ Ebenda, S. 249.

⁶⁴² Ebenda, S. 248–249.

5.2.3 Fanny Trotta aus Joseph Roths *Die Kapuzinergruft* (1938)

Eine zentrale Frauenfigur, die die Tradition und die Werte der ‚alten Ordnung‘ repräsentiert, ist Fanny Trotta. Die Mutter ist eine zentrale Frauenfigur im Roman und das dominante Verhältnis zwischen Sohn und Mutter wird im Laufe der Romanhandlung in etlichen Passagen beschrieben, die in diesem Kapitel näher analysiert werden sollen. Obwohl sie sich durch Kälte und Distanziertheit auszeichnet, wirkt sie für Trotta richtungsweisend und haltgebend.⁶⁴³

Die distanzierte Beziehung zwischen Mutter und Sohn lässt sich anhand der Szene erkennen, in der der Protagonist überlegt, Elisabeth zu heiraten und seine Mutter ins Vertrauen zu ziehen. Jedoch „hielt [er] sie damals [...] für unfähig, [seine] Sorgen zu verstehen.“⁶⁴⁴ Dem Lesenden wird die Beziehung zwischen Mutter und Sohn näher erklärt:

Die Beziehung, die ich zu meiner Mutter unterhielt, war nämlich ebenfalls keine echte und ursprüngliche, sondern der kümmerliche Versuch, das Verhältnis nachzuahmen, das die jungen Männer ihren Müttern hatten. In ihren Augen waren es nämlich gar keine wirklichen Mütter, sondern eine Art von Brutstätten, denen sie ihre Gereiftheit und ihr Leben zu verdanken hatten [...].⁶⁴⁵

Das Verhältnis zwischen Trotta und seiner Mutter sei ein anderes. Er habe eine „heilige Scheu“⁶⁴⁶ vor seiner Mutter, unterdrücke dieses Gefühl aber. Auch das Ritual des gemeinsamen Mittagessens wird detailliert beschrieben. Während der Platz des verstorbenen Vaters am Tisch frei bleibt, sitzt die Mutter „zur Rechten des Verstorbenen“⁶⁴⁷ und Trotta „zu seiner Linken.“⁶⁴⁸ Auch die Art, mit der die Mutter isst, wird vom Erzähler dargestellt: „Meine Mutter aß wenig, schnell, aber würdig.“⁶⁴⁹ Weiters wird Frau Trotta als Frau mit „schwammig gewordene[m] Gesicht“⁶⁵⁰ mit „schlaffen Hängebacken“⁶⁵¹ und „runzlig schweren Lider[n]“⁶⁵² beschrieben. Die gemeinsamen Mahlzeiten verlaufen still und Trotta wundert sich, wie er ihr „so stumm [...] gegenüber sitzen vermochte“.⁶⁵³ Obwohl sie seine Mutter sei, fänden sie keine Worte füreinander, die während des Essens ausgetauscht werden könnten.⁶⁵⁴ Der Protagonist erklärt das Schweigen damit, dass sie aufgrund seiner Aussagen ihm „hätte grollen müssen“⁶⁵⁵, da seine Zuneigung zu Elisabeth ihn und gleichzeitig seine Mutter „entehrt“⁶⁵⁶ hätte. Der

⁶⁴³ Vgl. Santos, Isabel C: Die Frau bei Joseph Roth 2009, S. 63.

⁶⁴⁴ Roth, Joseph: Die Kapuzinergruft 1938, S. 26.

⁶⁴⁵ Ebenda, S. 26–27.

⁶⁴⁶ Ebenda, S. 27.

⁶⁴⁷ Ebenda, S. 27.

⁶⁴⁸ Ebenda, S. 27.

⁶⁴⁹ Ebenda S. 27–28.

⁶⁵⁰ Ebenda, S. 28

⁶⁵¹ Ebenda, S. 28.

⁶⁵² Ebenda, S. 28.

⁶⁵³ Ebenda, S. 28.

⁶⁵⁴ Vgl. ebenda, S. 28.

⁶⁵⁵ Ebenda, S. 29.

⁶⁵⁶ Ebenda, S. 29.

Protagonist gibt auch seinen Freunden die Schuld daran, dass es nicht mit seiner Mutter über seine Gefühle sprechen kann:

Wenn meine Freunde von ihren Müttern sprachen, schämte ich mich dreifach, nämlich meiner Freunde, meiner Mutter und meiner selbst wegen. Sie sprachen von ihren Müttern [...], als wären die Mütter wenig würdig ihrer Söhne. Meine Freunde also waren es, die mich hinderten, der Stimme der Natur und der Vernunft zu gehorchen und meinem Gefühl für die geliebte Elisabeth ebenso freien Ausdruck zu vermitteln, wie meiner kindlichen Liebe zu meiner Mutter.⁶⁵⁷

Des Weiteren wird Frau Trotta zwar nicht als gläubig charakterisiert, aber als „praktizierend“.⁶⁵⁸

Als Trotta im Sommer 1914 von seiner Reise aus Zlotograd zurück nach Wien kommt und der Erste Weltkrieg ausgebrochen ist, besucht er zuerst seine Mutter, doch „sie hatte offenbar kaum noch erwartet[,] [ihn] wiederzusehen, aber sie tat so, als hätte sie [ihn] erwartet.“⁶⁵⁹ Die Szene, in der er seine Mutter zu Hause antrifft, wird wie folgt beschrieben, wobei explizit auf ihr Erscheinungsbild eingegangen wird:

Wie gewöhnlich saß sie da, im Lehnstuhl, vor dem eben beendeten Frühstück, die Zeitung vor dem Angesicht und die altmodische Brille mit den oval geformten stahlgeränderten Gläsern vor Augen. [...] Ich fiel geradezu in ihren Schoß. Sie küßte mich auf den Mund, die Wangen, die Stirn. „Jetzt ist Krieg“, sagte sie, als hätte sie mir damit eine Neuigkeit mitgeteilt [...].⁶⁶⁰

Trotta führt an, dass er „wie selbstverständlich“⁶⁶¹ nach Hause zu seiner Mutter geht. Bevor der Protagonist zu Elisabeths Vater geht und um ihre Hand anhält, küsst er die Hand seiner Mutter zum Abschied „wie gewohnt“.⁶⁶² Als Trotta in den Krieg zieht, schenkt ihm Frau Trotta zuvor ein Bild seines Vaters in Email, wobei die Erzählinstanz sie explizit-auktorial charakterisiert:

Meine Mutter war eine kluge, klarsichtige Frau. Nun wurde mir's klar, dass sie mich niemals ganz genau gesehen hatte. Sie konnte mich gewiss inständig lieben. Sie liebte den Sohn ihres Mannes, nicht ihr Kind. Sie war eine Frau. Ich war der Erbe ihres Geliebten; seinen Lenden schicksalhaft entsprossen; ihrem Schoß nur zufällig.⁶⁶³

Noch bevor Elisabeth und ihr Vater bei den Trottas empfangen werden, blickt Frau Trotta in einen ovalen Handspiegel. In diesem Zusammenhang kommentiert der Protagonist ein weiteres Mal das Aussehen seiner Mutter und führt an, dass „Frauen ihrer Zeit [...] es noch nicht nötig [hatten], mit Schminke, Puder, Kämmen oder auch nur nackten Fingern Kleid, Antlitz, Haar zu richten.“⁶⁶⁴ Weiters wird das Auftreten der Mutter explizit-auktorial dargestellt: Sie verwendet

⁶⁵⁷ Ebenda, S. 29–30.

⁶⁵⁸ Ebenda, S. 43.

⁶⁵⁹ Ebenda, S. 76.

⁶⁶⁰ Ebenda, S. 77.

⁶⁶¹ Ebenda, S. 76.

⁶⁶² Ebenda, S. 79.

⁶⁶³ Ebenda, S. 101.

⁶⁶⁴ Ebenda, S. 102.

einen Stock aus Ebenholz, der als „Abzeichen ihrer Würde“⁶⁶⁵ bezeichnet wird. Auch die Zusammenkunft mit Elisabeth, ihrem Vater, dem Protagonisten und Frau Trotta wirkt distanziert und kalt, was sich in der Beschreibung des Mobiliars widerspiegelt: Die Mutter „sass auf einem schmalen harten Rokokostuhl, aufrecht wie gepanzert“⁶⁶⁶ und „lächelte nicht einen Augenblick.“⁶⁶⁷ Als der Protagonist aus dem Krieg zurückkommt, trifft er seine Mutter zu Hause an und beschreibt ihr Aussehen und ihr Auftreten explizit- auktorial: Seine Mutter trägt ein „hochgeschlossenes, schwarzes Kleid“⁶⁶⁸ und die silbernen Haare „hoch aus der Stirn gekämmt.“⁶⁶⁹ Als Frau Trotta ihrem Sohn etwas auf dem Klavier vorspielen möchte, bemerkt sie, dass kein Ton aus dem Instrument kommt. Sie erklärt, sie wollte sich nach seiner Abreise „zwingen[,] nicht zu spielen.“⁶⁷⁰ Dabei charakterisiert sie sich in einem Eigenkommentar selbst, denn sie sagt: „Es war eine Sinnesverwirrung. Vielleicht sogar eine Geistesstörung. Ich habe mich jetzt erst erinnert.“⁶⁷¹ An dieser Stelle zeigt Frau Trotta erstmals Gefühlsregungen: „In ihren Augen standen die Tränen, jene Art von Tränen, die nicht fließen können und die wie stehende Gewässer sind.“⁶⁷²

Während Trotta in Kriegsgefangenschaft war, konnte Elisabeths Vater vom Krieg monetär profitieren. Die Mutter erklärt, sie habe seinen Schwiegerpapa vor zwei Monaten zuletzt gesehen und Elisabeth sowie ihr Vater wüssten, dass der Protagonist in Kriegsgefangenschaft war. Ihrer Meinung nach hätten sie ihn gerne „in der Gefallenenliste“⁶⁷³ gesehen, „oder unter den Vermissten.“⁶⁷⁴ Die Begegnung von Mutter und Sohn erscheint als etwas Beständiges, denn für Trotta fühlt es sich an, „als ob nichts geschehen wäre, [...] als wäre die Welt nicht zertrümmert.“⁶⁷⁵ Die Eigenschaft der Beständigkeit der Mutterfigur wird von der Erzählinstanz noch ein weiteres Mal explizit- auktorial erwähnt: Seine „alte Mutter wehrte mit ihrem alten schwarzen Krückstock die Verwirrungen ab.“⁶⁷⁶ Der Protagonist betont ausdrücklich, dass er „keinerlei Angst vor dem neuen Leben“⁶⁷⁷ habe.

⁶⁶⁵ Ebenda, S. 102.

⁶⁶⁶ Ebenda, S. 102–103.

⁶⁶⁷ Ebenda, S. 103.

⁶⁶⁸ Ebenda, S. 141.

⁶⁶⁹ Ebenda, S. 141.

⁶⁷⁰ Ebenda, S. 143.

⁶⁷¹ Ebenda, S. 143.

⁶⁷² Ebenda, S. 143–144.

⁶⁷³ Ebenda, S. 145.

⁶⁷⁴ Ebenda, S. 145.

⁶⁷⁵ Ebenda, S. 147.

⁶⁷⁶ Ebenda, S. 147.

⁶⁷⁷ Ebenda, S. 148.

Obwohl die Mutter-Sohn-Beziehung von einer großen Distanziertheit geprägt ist, erwähnt die Erzählinstanz Situationen, in denen sich eine gewisse Fürsorge der Mutter erkennen lässt. Als Trotta beispielsweise zum Frühstück erscheint, bemerkt er, dass „die alte Frau“⁶⁷⁸ den „mühselig erschlichenen Meinl-Kaffee“⁶⁷⁹ für seine Rückkehr aufbewahrt hat. Jedoch dankt er seiner Mutter nicht, da er fürchtet, dass seine Durchsuchung seine Mutter verärgern könnte: „[M]an musste sich blind stellen“⁶⁸⁰, da sie ansonsten „zuweilen sogar rachsüchtig werden konnte.“⁶⁸¹

Zur Beziehung zwischen Jolanth und Elisabeth äußert sich Frau Trotta explizit-figural, wobei sie diese Beziehung kritisiert und nicht gutheißen kann. Sie erkennt, dass die beiden nicht ‚nur‘ Freundinnen sind und merkt an, dass sie „derlei Freundschaften vom Hörensagen“⁶⁸² kenne, jedoch „ein Freund [...] besser gewesen“⁶⁸³ wäre. Der Protagonist wirkt überrascht, dass seine Mutter über „das sogenannte Verkehrte“⁶⁸⁴ Bescheid weiß, und charakterisiert sie explizit-auktorial:

Wie wenig hatte ich meine Mutter gekannt! [...] Wie viel mochte sie lesen, wie klar musste sie überlegen und denken – in den langen, einsamen Stunden, die sie zu Hause verbrachte, auf ihren schwarzen Stock gestützt, wandelnd von einem unserer dunkel-gedämpften Zimmer ins andere, so einsam und so reich, so ahnungslos und so wissend, so weltfremd und so weltklug!⁶⁸⁵

Trotzdem erwähnt Trotta, dass er seine Frau Elisabeth gegenüber seiner Mutter verteidigen müsse: „[W]as könnte meine Mutter denken, wenn ich es nicht täte.“⁶⁸⁶ Frau Trotta schlägt vor, dass Elisabeth zu ihnen ins Haus zieht. Davon erhofft sie sich die Beendigung der Beziehung zwischen den beiden Frauen, denn die Hauptsache ist, dass Trotta mit Elisabeth leben kann.⁶⁸⁷ Als der Frühling naht und Trotta seine erste Hypothek aufnimmt, bemerkt der Protagonist eine Veränderung im Verhalten seiner Mutter: Sie „wurde überhaupt von Tag zu Tag ungerechter“.⁶⁸⁸ Ihre Verachtung und Gehässigkeit werden von der Erzählinstanz explizit-auktorial beschrieben, wobei sich diese gegen das „Kunstgewerbe, Elisabeth, die Frau Professor, kurze Haare, Tschechen, Sozialdemokraten, Jakobiner, Juden, Büchsenfleisch, Papiergeld [und] Börsenpapiere“⁶⁸⁹ richten. Als Trotta eine weitere Hypothek aufnehmen muss,

⁶⁷⁸ Ebenda, S. 168.

⁶⁷⁹ Ebenda, S. 168.

⁶⁸⁰ Ebenda, S. 168.

⁶⁸¹ Ebenda, S. 168.

⁶⁸² Ebenda, S. 168.

⁶⁸³ Ebenda, S. 169.

⁶⁸⁴ Ebenda, S. 170.

⁶⁸⁵ Ebenda, S. 170.

⁶⁸⁶ Ebenda, S. 170.

⁶⁸⁷ Vgl. ebenda, S. 171.

⁶⁸⁸ Ebenda, S. 179.

⁶⁸⁹ Ebenda, S. 179.

entwickelt sich eine Beziehung zwischen Herrn von Stettenheim und Frau Trotta. Obwohl Frau Trotta eigentlich „Angst“⁶⁹⁰ und sogar „Abscheu“⁶⁹¹ vor fremden Menschen hat, scheint sie eine Sympathie gegenüber Herrn von Stettenheim zu entwickeln. Dieser besuchte sie recht oft und sie empfängt ihn „immer warmherzig, manchmal sogar begeistert.“⁶⁹² Der Protagonist wirkt erstaunt, denn er kann zusehen, „wie die alte, verwöhnte und strenge Frau heiter nachsichtig die grobschlächtigen Scherze, die billigen Wendungen, die aufreizende[n] Handbewegungen annahm.“⁶⁹³

Die Figur des Herrn von Stettenheim zeichnet sich dadurch aus, dass er laut spricht: „[A]uf der Straße schrie er geradezu.“⁶⁹⁴ Durch einen Zufall erfährt Trotta, dass seine Mutter schwerhörig geworden ist. Frau Trotta verdankt es ihrer Disziplin, diese „rätselhafte Stärke“⁶⁹⁵ zu entwickeln, ihr „Gebrechen während jener Stunden zu unterdrücken.“⁶⁹⁶ In diesem Augenblick charakterisiert Trotta seine Mutter explizit-auktorial als nobel und heroisch, da sie ihr Gebrechen verbirgt und es sich selbst nicht eingestehen kann beziehungsweise es nicht akzeptieren will.⁶⁹⁷ Seine Mutter wirkt auf ihn „überirdisch groß und entrückt [...] in ein anderes Jahrhundert.“⁶⁹⁸ Die Mutter verbringt gern Zeit mit ihm, da sie ihn am deutlichsten versteht. Eines Tages leiht sie ihm zehntausend Kronen und beobachtet die Reaktion Trottas mit „strengen und erschrockenen Augen“.⁶⁹⁹ Frau Trotta sagt, dass sein Vater auch so war: „[E]r war manchmal wie ein Gewitter.“⁷⁰⁰ An dieser Stelle erkennt der Erzähler, dass seine Mutter in der Vergangenheit schwelgt und nicht mehr in der Gegenwart lebt, da sie die gegenwärtige Situation mit dem vergangenen Verhalten des verstorbenen Ehemanns assoziiert:

Ich hätte sie in die Arme nehmen mögen, die arme, alte langsam ertaubende Frau. Es war gut so. Sie vernahm nicht mehr die Geräusche der Gegenwart. Sie hörte jene Vergangenheit, die zerschmetternden Teller meines erbosten Vaters, zum Beispiel. Sie begann auch, wie es oft bei schwerhörig älteren Meschen vorzukommen pflegt, das Gedächtnis zu verlieren.⁷⁰¹

Die Tatsache, dass Frau Trotta ihr Gedächtnis verliert, beschreibt Trotta als ‚Wohltätigkeit der Natur‘.⁷⁰² Als Trotta seine Freunde in der Pension unterbringt, reagiert seine Mutter zu seiner

⁶⁹⁰ Ebenda, S. 184.

⁶⁹¹ Ebenda, S. 184.

⁶⁹² Ebenda, S. 186.

⁶⁹³ Ebenda, S. 187.

⁶⁹⁴ Ebenda, S. 189.

⁶⁹⁵ Ebenda, S. 190.

⁶⁹⁶ Ebenda, S. 190.

⁶⁹⁷ Vgl. ebenda, S. 191.

⁶⁹⁸ Ebenda, S. 191.

⁶⁹⁹ Ebenda, S. 194.

⁷⁰⁰ Ebenda, S. 195.

⁷⁰¹ Ebenda, S. 195.

⁷⁰² Vgl. ebenda, S. 195.

großen Überraschung „entzückt“.⁷⁰³ Es scheint, als ob für Frau Trotta „ein neues Leben beginnen würde, von Anfang an, sozusagen ein Leben auf's Neue.“⁷⁰⁴ Auch die Stimme der Mutter scheint einer Veränderung zu unterliegen, denn sie wird als laut und heiter beschrieben.⁷⁰⁵

Im Zusammenhang mit der Geburt des Enkelkinds kann eine Veränderung der Beziehung zwischen Trotta's Mutter und seiner Ehefrau Elisabeth bemerkt werden. Fanny Trotta nimmt „ihren eben angekommenen Enkel so auf, als hätte sie ihn selbst ausgetragen.“⁷⁰⁶ Indem Elisabeth einen Sohn von Trotta empfangt, „war sie ihre Tochter geworden“⁷⁰⁷, jedoch „war Elisabeth niemals mehr als die Mutter ihres Enkels.“⁷⁰⁸ Mit der Geburt des Enkels beginnt die Mutter, „sich zum Sterben bereit zu machen“⁷⁰⁹, denn kurze Zeit später wird sie vom Schlag getroffen und ist seitdem rechtsseitig gelähmt. Die Erzählinstanz empfindet die Mutter von nun an als eine „treu behütete, geliebte Last“.⁷¹⁰ Das veränderte Aussehen der Figur wird ebenfalls wiedergegeben:

Ihr rechtes Auge war halb geschlossen. Wenn sie den Mund auftat, war es, als trüge sie eine eiserne Klammer um die rechte Lippenhälfte. Sie konnte übrigens nur einzelne Worte hervorbringen, zumeist Hauptwörter. Manchmal sah es fast so aus, als hüte sie eifersüchtig ihren Wortschatz.⁷¹¹

Der Priester kommt vorbei, um Frau Trotta die letzte Ölung zu geben und erstaunlicherweise lallte sie nicht mehr. Ihre Sprache zeichnet sich dadurch aus, dass sie „geläufig [sprach] wie in alten Zeiten, als wäre ihre Zunge niemals gelähmt gewesen.“⁷¹² Dabei wiederholt sie ausdrücklich, dass sie Elisabeth „nie habe leiden mögen.“⁷¹³ In einem Eigenkommentar charakterisiert sie sich explizit-figural selbst: Sie „halte nichts von jenen frommen Menschen, die im Sterben lügen und edelmütig werden“⁷¹⁴ und fühle sich deshalb verpflichtet, ihrem Sohn die Abneigung gegenüber Elisabeth zu bekunden.

Im Februar 1934 verstirbt die Mutter: „[S]ie starb so, wie sie gelebt hatte: nobel und still.“⁷¹⁵ Frau Trotta verstirbt und wird auf dem Zentralfriedhof beerdigt:

⁷⁰³ Ebenda, S. 201.

⁷⁰⁴ Ebenda, S. 201.

⁷⁰⁵ Vgl. ebenda, S. 201.

⁷⁰⁶ Ebenda, S. 211.

⁷⁰⁷ Ebenda, S. 211.

⁷⁰⁸ Ebenda, S. 211.

⁷⁰⁹ Ebenda, S. 211.

⁷¹⁰ Ebenda S. 212.

⁷¹¹ Ebenda, S. 212.

⁷¹² Ebenda, S. 219.

⁷¹³ Ebenda, S. 219.

⁷¹⁴ Ebenda, S. 219.

⁷¹⁵ Ebenda, S. 219.

Als meine Mutter begraben wurde, am Zentralfriedhof, zweites Tor, schoss man immer noch in der Stadt. Alle meine Freunde, das heisst: alle unsere Pensionäre begleiteten meine Mutter und mich. [...] Wir begruben meine Mutter um 10 Uhr vormittag. [...] Es war, als hätte der Tod meine Mutter alle meine Freunde aus unserem Haus vertrieben. Sie zogen fort, einer nach dem anderen.⁷¹⁶

Das Todesdatum von Fanny Trotta weist symbolisch auf das Ende der Ersten Republik und das Ende der ‚alten‘ Generation hin.

Fanny Trotta verkörpert im Roman den Typus der traditionellen Frau und ist als statische, psychologische, eindimensionale und geschlossene Figur konzipiert. Die Informationen, anhand derer sich diese Figur im Laufe der Romanhandlung entwickelt, wirken in sich stimmig, homogen und sind ohne Widersprüche. Das traditionelle Konzept von Weiblichkeit wird auch in diesem Roman vorrangig durch die Kontrastrelationen in Bezug auf die Figur Elisabeth, die die ‚Neue Frau‘ verkörpert, konstruiert. Ferner verkörpert Fanny Trotta nicht nur eine herkömmliche Vorstellung von Weiblichkeit, sondern zusätzlich die ‚alte‘ Ordnung der Vorkriegszeit.

6. Vergleich der Weiblichkeitskonstruktionen

Die Ergebnisse der Untersuchung zeigen, dass es sowohl im Bereich der Figurenkonzeption als auch im Bereich der Figurencharakterisierung bezüglich der Konstruktion von Weiblichkeit deutliche Unterschiede gibt. In diesem Kapitel sollen diese zusammengefasst werden und die Fragestellung, wie die ‚Neue Frau‘ und traditionelle Weiblichkeitskonstruktionen in den drei Romanen dargestellt werden, soll beantwortet werden.

Der augenscheinlichste Unterschied zwischen den ausgewählten Erzähltexten aus erzähltheoretischer Perspektive besteht im Geschlecht der Erzählinstanz, also im erzählenden Geschlecht. Während es sich in allen drei Romanen um homodiegetische Erzählinstanzen handelt, die die Geschehnisse retrospektiv erzählen, werden die weiblichen Figuren bei den Autoren Roth und Colerus aus der Sicht eines männlichen Ich-Erzählers (der Protagonisten Franz Ferdinand Trotta und Doktor Haller, der sich als Oswald Kirchhoff ausgibt) geschildert. Die Autorin Kaus hat eine weibliche Erzählerin, die Gouvernante Eula, eingesetzt. Ferner kann angemerkt werden, dass bei den Autoren Roth und Colerus die Frauenfiguren lediglich Nebenfiguren sind, während Kaus die Figur Lotte als weibliche Hauptfigur konzipiert hat.

Weiters zeichnen sich die Erzählinstanzen bei Colerus und Roth dadurch aus, dass sie die Veränderung der Gesellschaft, die damit verknüpfte Veränderung der Frau und die

⁷¹⁶ Ebenda, S. 220–221.

Veränderung der Vorstellung davon, was eine Frau zu einer Frau macht, aus einem eher kulturpessimistischen Blickwinkel betrachten, während die Erzählinstanz bei Kaus zwar eine kritische, aber optimistischere Position einnimmt. Insbesondere bei Colerus wird der Eindruck einer pessimistischen Perspektive auf die Zwischenkriegszeit in Österreich und die damit verbundene Veränderung der gesellschaftlichen Ordnung durch den Selbstmord des Protagonisten Kirchhoffs verstärkt.

Auffällig bezüglich der Figurenkonzeption ist, dass ausschließlich in *Die Schwestern Kleh* (Kaus) die Protagonistin Lotte Kleh und die Erzählinstanz Eula als Individuen konzipiert sind, während in *Die neue Rasse* (Colerus) und *Die Kapuzinergruft* (Roth) die weiblichen Figuren als Typ konzipiert sind, die eine repräsentative Funktion haben und entweder den neuen Frauentypus der 1920er Jahre oder eine traditionelle Weiblichkeit verkörpern. Dagegen konzipieren Roth und Colerus die männlichen Protagonisten Oswald Kirchhoff und Franz Ferdinand Trotta als Individuen, die sich unter anderem durch die Fähigkeit der Selbstreflexion auszeichnen.

Die Weiblichkeitskonstruktion der ‚Neuen Frau‘ wird in allen drei Romanen mit dem Ende der Monarchie und der damit verbundenen veränderten Ordnung der Gesellschaft in Verbindung gesetzt, wobei diese Verknüpfung mit einer veränderten Vorstellung von Weiblichkeit in den drei Romanen unterschiedlich ausgeprägt ist. Während Roth und Colerus die Auflösung der Monarchie als zentrale Ursache der veränderten gesellschaftlichen Ordnung thematisieren, tritt dieser Aspekt bei Kaus eher in den Hintergrund. Dennoch wird die Konstruktion der ‚Neuen Frau‘ in allen drei Erzähltexten mit dem Ende des Ersten Weltkrieges und dem damit verbundenen Ende der Habsburger Monarchie verknüpft, was als ein österreichisches Spezifikum dieser Konstruktion aufgefasst werden kann. Dabei wird das traditionelle Frauenbild jeweils vor dem Ersten Weltkrieg und das moderne Frauenbild in der Zwischenkriegszeit verortet. Charakteristika wie die Sportlichkeit und die neue Mode beziehungsweise das charakteristische Erscheinungsbild der ‚Neuen Frau‘ werden in den drei Erzähltexten nicht näher behandelt. Lediglich bei der Figur Elisabeth Trotta aus *Die Kapuzinergruft* wird die charakteristische Mode der Frau der 1920er Jahre kurz beschrieben.

Eine weitere Differenz bezüglich der männlichen und weiblichen Konzeption und Charakterisierung der Figuren, die dem Typ ‚Neue Frau‘ entsprechen sollen, ist, dass die Protagonisten Franz Ferdinand Trotta und Oswald Kirchhoff sich vor allem mit der veränderten Beziehungsdynamik und den damit verbundenen Auswirkungen auf die traditionelle Vorstellung von Ehe und Partnerschaft beschäftigen. Zwar thematisiert auch die Erzählerin

Eula die veränderten Beziehungsmodelle der Protagonistin, jedoch beschränkt sie das Konstrukt der ‚Neuen Frau‘ nicht auf diesen Aspekt, denn existenzielle Probleme aufgrund finanzieller Schwierigkeiten und beruflicher Ambitionen beziehungsweise Selbstverwirklichung bilden ebenfalls zentrale Problemstellungen, mit denen die Protagonistin Lotte Kleh umzugehen hat.

Eine Parallele zwischen Inez Lowisser, Lotte Kleh und Elisabeth Trotta ist, dass alle drei Figuren im Bereich der Kunst tätig sind beziehungsweise sein wollen. Dabei kann der Beruf der Schauspielerin und Tänzerin bei allen drei weiblichen Figuren als Symbol für Freiheit gedeutet werden.

Ferner werden sowohl die traditionellen Weiblichkeitskonstruktionen als auch die Konstruktionen der ‚Neuen Frau‘ in den drei Romanen vor allem durch Kontrastrelationen zu den anderen weiblich codierten Figuren entworfen. Dadurch wird eine Abgrenzung der unterschiedlichen Weiblichkeitskonstruktionen ermöglicht. Weiters kann durch die Kontrastrelationen ein Wandel der gültigen sexuellen Normen der Vor- und Zwischenkriegszeit aufgezeigt werden.

Ein deutlicher Unterschied kann in Bezug auf die Vorstellung von Ehe und zwischenmenschlichen Beziehungen erkannt werden. Von den drei ausgewählten Figuren, die in den Erzähltexten die ‚Neue Frau‘ verkörpern, ist nur Elisabeth Trotta verheiratet, wobei diese ihren Ehemann schlussendlich verlässt. Während sich Inez Lowisser klar gegen die partnerschaftliche Form der Ehe ausspricht und diese Form des Zusammenlebens für sich selbst ablehnt, kann diese klare Ablehnung bei Lotte Kleh nicht nachgewiesen werden. Während sich diese beiden weiblichen Figuren im Bereich der heteronormativen Geschlechterkonstellation befinden, kann ein Aufbrechen dieser Ordnung durch Elisabeths Homosexualität verzeichnet werden.

Es stellt sich jedoch die Frage, welche konkreten Attribute zur Darstellung der ‚Neuen Frau‘ verwendet werden. Die ‚Neue Frau‘ zeichnet sich in allen drei Romanen durch primär männlich konnotierte Charaktereigenschaften, zum Beispiel kühl, hart, stark, klar, sachlich, selbstsicher, ambitioniert, willensstark und ehrgeizig, aus. Dabei spielt das Konzept der ‚Vermännlichung‘ der Frau für die Konstruktion der Frau der 1920er Jahre eine zentrale Rolle. Elisabeth Trotta, Inez Lowisser und Lotte Kleh haben gemeinsam, dass sie nicht nur Hausfrau und Mutter sein wollen, sondern eine eigene berufliche Karriere jenseits der häuslichen Umgebung anstreben. Dabei wird das Konstrukt der ‚Neuen Frau‘ im bürgerlichen Milieu verortet. Eine weitere

Gemeinsamkeit ist, dass alle drei Frauenfiguren an den Herausforderungen und Gegebenheiten der Zwischenkriegszeit scheitern. Bei der Figurencharakterisierung fällt auf, dass die ‚Neuen Frauen‘ in den drei Erzähltexten sich explizit-figural durch Eigenkommentare charakterisieren und dadurch eine eigene Stimme haben, die sie auch benutzen.

Im Vergleich dazu finden sich traditionelle Weiblichkeitskonstruktionen in den drei Romanen in der Rolle der Frau als Mutter, als Ehegattin und als Gouvernante. Diese Rollen werden von der Frauengeneration der Vorkriegsjahre besetzt, die zugleich auch eine ‚alte‘ Ordnung der Geschlechterverhältnisse repräsentiert und widerspiegelt. Hinsichtlich der Figurenkonzeption fällt auf, dass Fanny Trotta aus *Die Kapuzinergruft* (Roth) und Margit Haller aus *Die neue Rasse* als Typ konzipiert sind, während Eula aus *Die Schwestern Kleh* als Individuum konzipiert ist.

Die Frauenfigur Margit Haller spricht im Vergleich zu den anderen weiblichen Figuren nur selten selbst in Form der direkten Rede. Das Sprechen übernimmt ihr Ehemann, sodass Margit Haller ihre eigene Meinung und ihre persönlichen Ansichten nur dann äußert, wenn sie direkt, zum Beispiel von Oswald Kirchhoff, zum Sprechen aufgefordert wird. Doch obwohl ihr dadurch die Möglichkeit gegeben wird, ihre eigene Einstellung preiszugeben, nimmt sie diese nicht wahr und versucht eher, das Gespräch auf ein anderes Thema zu lenken. Zusätzlich fällt auf, dass Margit Haller vorrangig von den männlichen Figuren charakterisiert wird, die sie lediglich als Ehefrau von Doktor Haller wahrnehmen. Die explizit-figurale Charakterisierung durch die Figuren Marhold, Kurt Röger und Oswald Kirchhoff trägt dazu bei, dass ein homogenes Bild der Figur Margit Haller entsteht, durch das das Konstrukt der ‚idealen‘ Ehefrau evoziert und gefestigt wird. Im Gegensatz zu den zwei weiteren weiblichen Figuren im Roman *Die neue Rasse* verkörpert sie die traditionelle Rolle der Frau als Ehefrau, die ihrem Ehemann treu ergeben ist und immer zu ihm hält. Zudem zeichnet sich Margit Haller dadurch aus, dass sie im Gegensatz zu den anderen Frauenfiguren nicht gerne im Mittelpunkt steht. Während sich Inez und Hella Marhold klar zum Begriff ‚Flirt‘ positionieren, äußert sich Margit Haller auch nach expliziter Aufforderung des Protagonisten nicht dazu, obwohl ihr die Möglichkeit zur Positionierung geboten wurde. Während Inez und Hella Marhold durch die direkte Rede zu Wort kommen und dadurch für sich selbst sprechen, spricht Margit Haller wenig oder lässt ihren Mann für sich sprechen. Vor allem durch die Kontrastrelation zwischen Margit Haller und Hella Marhold wird der Wandel der sexuellen Normen und der Vorstellungen von einer ehelichen Beziehung aufgezeigt. Die traditionell geprägte Konstruktion von Weiblichkeit wird in diesem Fall vor allem mit Attributen wie Treue, Charme und Natürlichkeit assoziiert.

Die Gouvernante Eula verkörpert in *Die Schwestern Kleh* ebenfalls eine traditionelle Vorstellung von Weiblichkeit. Eula charakterisiert sich selbst und wird auch von weiteren Figuren, beispielsweise Lotte Kleh, als Vertreterin einer ‚alten‘ Ordnung charakterisiert. Während sich die Frauenfigur Margit Haller nicht zu den gesellschaftlichen Veränderungen und den Möglichkeiten der Frau der 1920er Jahre äußert, positioniert sich die Erzählerin Eula kritisch dazu. Obwohl Eula eine konservativ geprägte Meinung zu Lottes Lebensstil hat, kann bei ihr eine Veränderung diesbezüglich erkannt werden. Sie erwähnt zwar an einigen Stellen, dass Lotte nicht glücklich ist, versucht aber trotzdem, diese zu verstehen, und gesteht sich ein, sich allmählich an ihren konträren Lebensstil zu gewöhnen.

Im Gegensatz dazu erfolgen die Konzeption und die Charakterisierung der Figur Fanny Trotta vorrangig durch eine männliche Figur: den Protagonisten, ihren Sohn Franz Ferdinand Trotta. Ihre eigene explizit-figurale Charakterisierung sowie die Charakterisierung durch Trotta ergeben ein homogenes Bild von einer Frau, die die traditionellen Werte und Normen der Vorkriegsgeneration personifiziert. Die Beziehung zwischen Mutter und Sohn wird als kalt, sachlich und distanziert beschrieben. Auch Fanny Trotta äußert sich explizit-figural zu der veränderten gesellschaftlichen Ordnung und kritisiert diese, wobei diese Kritik vorrangig den anderen weiblichen Figuren Elisabeth und Jolanth gilt. Während Eula aus *Die Schwestern Kleh* versucht, Verständnis für die jüngere der beiden Schwestern aufzubringen, gelingt es Fanny Trotta nicht, ihre Meinung bezüglich Elisabeth zu revidieren, auch nicht, als diese den Sohn ihres Sohnes gebärt.

Abschließend kann festgestellt werden, dass die Figurenkonzeption und -charakterisierung die Weiblichkeitskonstruktionen beeinflussen. Während die Figuren, die die ‚Neue Frau‘ verkörpern, sich selbst explizit-figural charakterisieren, werden die Figuren, die eine traditionelle Vorstellung von Weiblichkeit verkörpern, fast ausschließlich durch Fremdkommentare männlicher Figuren charakterisiert. Dies gilt insbesondere für die Figuren Margit Haller (*Die neue Rasse*) und Fanny Trotta (*Die Kapuzinergruft*).

7. Conclusio und Ausblick

Im Folgenden sollen die zentralen Ergebnisse der Masterarbeit zusammengetragen werden, um die wichtigsten Ergebnisse der Analyse der ‚Neuen Frau‘ und der traditionellen Weiblichkeitskonstruktionen in den drei Erzähltexten zu rekapitulieren. Auf Grund dessen werden die zentralsten Aspekte des vorstehenden Kapitels zusammengefasst, in dem die Weiblichkeitskonstruktionen der drei Erzähltexte bereits miteinander verglichen wurden. Nachstehend werden Überlegungen bezüglich anschließender Forschungsmöglichkeiten aufgezeigt.

Der Fokus dieser Arbeit lag auf der Analyse der Figuren, also auf der Handlungsebene. Marion Gymnich zufolge findet die Erforschung des Figurenrepertoires ihren Ursprung in der Dramentheorie, weshalb die Figurenkonzeption und Figurencharakterisierung nach Manfred Pfister als Analyseinstrument und methodisches Vorgehen für die Figurenanalyse ausgewählt wurde. Bei dieser Analyse wird zwischen statischen und dynamischen, psychologischen und transpsychologischen, ein- und mehrdimensionalen sowie geschlossenen und offenen Figuren unterschieden, die jeweils als Typ, Individuum oder Personifikation konzipiert werden können. Bezüglich der Figurencharakterisierung wird zwischen einer explizit-figuralen, einer implizit-figuralen, einer explizit-auktorialen und einer implizit-auktorialen Charakterisierung differenziert.⁷¹⁷ Für die Untersuchung der weiblichen Figuren in den ausgewählten Erzähltexten erwies sich die explizit-figurale Charakterisierung durch weitere männliche und weibliche Figuren in den jeweiligen Romanen und die explizit-auktoriale Charakterisierung durch die Erzählinstanzen als besonders ergiebig.

Diese Möglichkeiten der Figurenkonzeption und -charakterisierung nach Pfister bildeten das Instrument für die Analyse der Weiblichkeitskonstruktionen in den drei Romanen *Die neue Rasse* von Egmont Colerus, *Die Schwestern Kleh* von Gina Kaus und *Die Kapuzinergruft* von Joseph Roth – also Romanen österreichischer Autoren und Autorinnen der Zwischenkriegszeit. Ziel der Arbeit war es, sowohl die Konstruktion der ‚Neuen Frau‘ als auch traditionelle Weiblichkeitskonstruktionen zu analysieren und anhand ausgewählter Figuren die Fragestellung zu beantworten, wie diese dargestellt werden.

Ein zentrale Unterscheidung konnte bezüglich der Erzählinstanz festgestellt werden. Während es sich bei Colerus und Roth um einen männlichen Erzähler handelte, wurde bei Kaus aus der Perspektive einer weiblichen Erzählinstanz erzählt. Ferner konnte festgestellt werden,

⁷¹⁷ Vgl. Pfister, Manfred: *Das Drama* 2001, S. 250–264.

dass lediglich Kaus in *Die Schwestern Kleh* eine weibliche Figur als Protagonistin konzipierte, während in den Romanen *Die neue Rasse* von Colerus und *Die Kapuzinergruft* von Roth die weiblichen Figuren Nebenfiguren darstellten. Die Untersuchung zeigte zudem, dass vor allem das Konstrukt der ‚Neuen Frau‘ thematisch eng mit dem Generationenunterschied und der veränderten gesellschaftlichen Ordnung nach dem Ende der Habsburgermonarchie verknüpft wurde. Im Gegensatz dazu wurde das Charakteristikum der Sportlichkeit in keinem der Romane mit dem Phänomen der ‚Neuen Frau‘ verknüpft.

Die Analyse ausgewählter Passagen zeigte außerdem, dass sich die unterschiedlichen Weiblichkeitskonstruktionen in der Figurenkonzeption und -charakterisierung widerspiegeln. Die Figuren der Autoren Roth und Colerus, die eine traditionelle Weiblichkeitsvorstellung verkörpern, wurden als Typen konzipiert. Eine Ausnahme bildete die Gouvernante Eula aus *Die Schwestern Kleh* von Gina Kaus. Diese wurde als einzige weibliche Figur, die ein traditionelles Weiblichkeitskonstrukt darstellt, als Individuum konzipiert. Die Ergebnisse der Untersuchung konnten außerdem aufzeigen, dass die beiden weiblichen Figuren (Margit Haller und Fanny Trotta) der beiden Autoren Colerus und Roth, die eine traditionelle Weiblichkeitsvorstellung verkörpern, vorrangig figural von den männlichen Figuren und von den männlichen Erzählinstanzen charakterisiert wurden. Die Figur Eula aus *Die Schwestern Kleh* von Kaus zeichnete sich hingegen dadurch aus, dass sie sich durchaus selbst charakterisiert und ihre Meinungen und Ansichten selbstkritisch hinterfragt.

Dagegen charakterisierten sich die Figuren Inez Lowisser, Lotte Kleh und Elisabeth Trotta, die eine moderne Form von Weiblichkeit verkörpern, explizit selbst in Eigenkommentaren in der direkten Rede. Die ‚Neue Frau‘ wurde in allen drei Erzähltexten hauptsächlich durch die Verwendung von männlich konnotierten Eigenschaften beschrieben. Weiters konnte festgestellt werden, dass alle weiblichen Figuren in der heteronormativen Geschlechterordnung verortet werden konnten, wobei die Figur Elisabeth Trotta aus *Die Kapuzinergruft* auf Grund ihrer homosexuellen Beziehung mit Jolanth eine Ausnahme bildete.

Gerade durch die nähere Betrachtung der Kontrastbeziehungen der weiblichen Figuren war es möglich, die zentralen Charakteristika der Weiblichkeitskonstruktionen herauszuarbeiten und die Vorstellungen der modernen und der traditionellen Frauenrolle zu vergleichen. Die Ausarbeitung der Kontrastrelationen konnte aufzeigen, dass die ‚Neue Frau‘ nicht mehr ‚nur‘ Hausfrau und Mutter sein, sondern ihre beruflichen Ambitionen verwirklichen wollte. Berufe im Bereich der Kunst – im speziellen der Beruf als Schauspielerin und Tänzerin – wurden als Symbole der Freiheit interpretiert. Weiters konnte durch den Vergleich der traditionellen

Frauenfiguren mit den modernen Frauenfiguren ein Wandel der sexuell gültigen Normen und der damit verbundenen Vorstellungen einer partnerschaftlichen Beziehung aufgezeigt werden. Dabei wurde die Ehe an sich nur von einer Figur, nämlich Inez Lowisser aus *Die neue Rasse* von Colerus, angezweifelt.

Abschließend soll darauf hingewiesen werden, dass sich die Genderperspektive auf diese drei Romane der österreichischen Zwischenkriegszeit als ein ergiebiger Blickwinkel darstellt, die weitere spannende Erkenntnisse bezüglich der Konstruktionen von Geschlecht ermöglichen könnte. In dieser Arbeit wurde der Fokus auf die Analyse der literarischen Figuren gelegt, es können allerdings auch weitere Aspekte unter diesem Gesichtspunkt untersucht werden. Diesbezüglich ist zum Beispiel die Analyse der narrativen Raumgestaltung zu nennen. Würzbach geht davon aus, dass der Raum sich für die Untersuchung geschlechterrelevanter Implikationen anbietet, da Räume vielfältigen Semantisierungen unterworfen seien, die wiederum Aufschluss über soziale Realitäten geben können. Dabei gibt es auch Räume, die zwar aus topografischer Perspektive nicht konkret fassbar erscheinen, sich jedoch auf bestimmte Raumerfahrungen beziehen lassen. Ein Beispiel dafür wären die Raumvorstellungen von Natur versus Stadt. Die traditionelle Konzipierung von Natur wird beispielsweise mit Weiblichkeit in Verbindung gebracht, während der Gegenpol der Stadt mit Männlichkeit assoziiert wird.⁷¹⁸ Die Dichotomie von Stadt versus Land spielt in allen drei Erzähltexten eine Rolle, weshalb die Analyse dieser Aspekte aus einem geschlechterspezifischen Blickwinkel spannende Erkenntnisse bringen könnte.

⁷¹⁸ Vgl. Würzbach, Natascha: Raumdarstellung. In: Vera Nünning/Ansgar Nünning (Hg.): Erzähltextanalyse und Gender Studies. Weimar/Stuttgart: J.B. Metzler 2004 (Sammlung Metzler Bd. 344), S. 49–71, hier S. 49–50.

8. Literaturverzeichnis

8.1 Primärliteratur

Colerus, Egmont: Die neue Rasse. Wien/Berlin/Frankfurt: Zsolnay 1928.

Kaus, Gina: Die Schwestern Kleh. Amsterdam: Allert de Lange 1933.

Roth, Joseph: Die Kapuzinergruft. Bilthoven: De Gemeenschap 1938.

8.2 Sekundärliteratur

Sekundärliteratur

Allrath, Gaby/Gymnich, Marion: Neue Entwicklungen in der gender-orientierten Erzähltheorie. In: Vera Nünning/Ansgar Nünning (Hg.): Erzähltextanalyse und Gender Studies. Weimar/Stuttgart: J.B. Metzler 2004 (Sammlung Metzler Bd. 344), S. 33–46.

Appelt, Erna: Von Ladenmädchen, Schreibfräulein und Gouvernanten. Die weiblichen Angestellten Wiens zwischen 1900 und 1934. Wien: Verlag für Gesellschaftskritik 1985 (Österreichische Texte zur Gesellschaftskritik Bd. 22).

Beckerman, Bernard: Dynamics of Drama. Theory and Method of Analysis. New York: Knopf 1970.

Bentley, Eric: The Life of the Drama. London: Methuen 1966.

Bergmann, Franziska/Schössler, Franziska/Schreck, Bettina: Vorwort. In: Franziska Bergmann/Franziska Schössler/Bettina Schreck (Hg.): Gender Studies. Bielefeld: transcript 2012, S. 9–15.

Brück, Brigitte [u.a.]: Feministische Soziologie. Eine Einführung. Frankfurt am Main/New York: Campus 1997 (Campus Studium Bd. 1063).

Bublitz, Hannelore: Judith Butler. Zur Einführung. Hamburg: Junius 2002.

Butler, Judith: Das Unbehagen der Geschlechter. Frankfurt am Main: suhrkamp ²²2021 (edition suhrkamp, 722).

Bronsen, David: Joseph Roth. Eine Biographie. Köln: Kiepenheuer & Witsch 1974.

Bruckmüller, Ernst: Sozialgeschichte Österreichs. Köln: Böhlau ²2015.

Cixous, Hélène: The Character of ‚Character‘. In: New Literary History 5 (1974), Band II, S. 383–402.

Cixous, Hélène: Preface. In: Sellers, Susan (Hg.): The Hélène Cixous Reader. London: Routledge 1995, S. XV–XXII.

Colerus, Blanca: Egmont Colerus. Schriftsteller, Humanist, Mathematiker 1888–1939. Linz: Trauner 2006 (Schriftenreihe Geschichte der Naturwissenschaft und der Technik Bd. 9).

Connell, R. W.: Der gemachte Mann. Konstruktion und Krise von Männlichkeiten. In: Franziska Bergmann/Franziska Schößler/Bettina Schreck (Hg.): Gender Studies. Bielefeld: transcript 2012, S. 157–174.

Doppler, Alfred: Das Gedenkjahr 1938 und „Die Kapuzinergruft“ von Joseph Roth. Österreich im Bewusstsein von Franz Ferdinand Trotta. In: Wendelin Schmidt-Dengler (Hg.): Der literarische Umgang der Österreicher mit Jahres- und Gedenktagen. Wien: ÖBV 1994 (Schriften des Institutes für Österreichkunde Bd. 59), S. 102–109.

Drescher, Barbara: Die „Neue Frau“. In: Walter Fähnders/Helga Harrenbrock (Hg.): Autorinnen der Weimarer Republik. Bielefeld: Aisthesis 2003 (Studienbuch Bd. 5), S. 163–186.

Frevert, Ute: Einleitung. In: Ute Frevert (Hg.): Bürgerinnen und Bürger. Geschlechterverhältnisse im 19. Jahrhundert. Göttingen: Vandenhoeck Ruprecht 1988, S. 11–16.

Gehmacher, Johanna: Wenn Frauenrechtlerinnen wählen können ... Frauenbewegung, Partei/Politik und politische Partizipation von Frauen - begriffliche und forschungsstrategische Überlegungen. In: Johanna Gehmacher/Natascha Vittorelli (Hg.): Wie Frauenbewegung geschrieben wird: Historiographie, Dokumentation, Stellungnahmen, Bibliographien. Wien: Löcker 2009, S. 135–182.

Gymnich, Marion: Konzepte literarischer Figuren und Figurencharakterisierung. In: Vera Nünning/Ansgar Nünning (Hg.): Erzähltextanalyse und Gender Studies. Weimar/Stuttgart: J.B. Metzler 2004 (Sammlung Metzler Bd. 344), S. 122–140.

Hall, Murray G.: Der Paul Zsolnay Verlag. Von der Gründung bis zur Rückkehr aus dem Exil. Tübingen: May Niemeyer 1994 (Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur Bd. 45).

Hauch, Gabriella: Ambivalenzen in Transformation und Kontinuität. Zur Frage der Geschlechterverhältnisse in der „jungen“ Republik Österreich 1918 ff. In: Maria Mesner [u.a.] (Hg.): Die junge Republik. Österreich 1918/19. Göttingen: Böhlau Wien 2018, S. 153–166.

Kessemeier, Gesa: Sportlich, sachlich, männlich. Das Bild der ‚Neuen Frau‘ in den Zwanziger Jahren. Zur Konstruktion geschlechterspezifischer Körperbilder in der Mode der Jahre 1920 bis 1929. Dortmund: Ebersbach 2000.

Kilian, Eveline: Gender Studies und Queer Studies: Neuere Entwicklungen in der Literatur Literatur- und Kulturwissenschaft. In: Ingrid Hotz-Davies/Schamma Schahadat (Hg.): Ins Wort gesetzt, ins Bild gesetzt: Gender in Wissenschaft, Kunst und Literatur. Bielefeld: transcript 2007, S. 79–98.

- Küchler, Petra: Zur Konstruktion von Weiblichkeit. Erklärungsansätze zur Geschlechterdifferenz im Lichte der Auseinandersetzung um die Kategorie Geschlecht. Herbolzheim: Centaurus 2001 (Aktuelle Frauenforschung Bd. 33).
- Lanser, Susan Sniader: Towards a Feminist Narratology. In: *Style* 20 (1986), H. 3, S. 341–363.
- Margolin, Uri: The Waht, the When, and the How of Being a Character in Literary Narrative. In: *Style* 24 (1990), H. 3, S. 453–468.
- Meisenbichler, Gernot: Zwischen Autonomie und Abhängigkeit. Möglichkeiten und Grenzen der „Neuen Frau“ in ausgewählten Romanen Wiener Autorinnen in der Ersten Republik. Graz: Diss. 2020.
- Niergarden, Göran: Figurendarstellung, literarische. In: Ansgar Nünning (Hg.): *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze–Personen–Grundbegriffe*. 2., überarb. und erw. Aufl. Stuttgart/Weimar: Metzler 200, S. 175–176.
- Nünning, Vera/Nünning, Ansgar: *Grundkurs anglistisch-amerikanistische Literaturwissenschaft*. Stuttgart: Klette 2001.
- Nünning, Vera/Nünning, Ansgar: Von der feministischen Narratologie zur gender-orientierten Erzähltextanalyse. In: Vera Nünning/Ansgar Nünning (Hg.): *Erzähltextanalyse und Gender Studies*. Weimar/Stuttgart: J.B. Metzler 2004 (Sammlung Metzler Bd. 344), S. 1–29.
- Orland, Barbara: Gender Studies. In: Marianne Sommer, Staffan Müller-Wille, Carsten Reinhardt (Hg.): *Handbuch Wissenschaftsgeschichte*. Stuttgart: J.B. Metzler 2017, S. 68–80.
- Pfeifer, Wolfgang: *Etymologisches Wörterbuch des Deutschen*. München: dtv 1995, S. 1084–1085.
- Pfister, Manfred: *Das Drama. Theorie und Analyse*. München: Fink ¹¹2001.
- Pfoser, Alfred: Verstörte Männer und emanzipierte Frauen. Zur Sitten- und Literaturgeschichte der Ersten Republik. In: Franz Kadrnoska (Hg.): *Aufbruch und Untergang. Österreichische Kultur zwischen 1918 und 1938*. Wien/München/Zürich: Europaverlag 1981, S. 205–224.
- Pichler, Franz: Mathematik als Kulturbeitrag – zum Andenken an Egmont Colerus. In: Franz Pichler/Gerhard Pohl: *Kepler Symposium Philosophie und Geschichte der Mathematik. Vorträge aus dem Johannes Kepler Symposium 1995 bis 2005*. Linz: Trauner 2005 (Schriftenreihe Geschichte der Naturwissenschaft und der Technik Bd. 5), S. 179–186.
- Popp, Adelheid: *Erinnerungen aus meinen Kindheits- und Mädchenjahren*. Stuttgart: Dietz 1915.
- Rigler, Edith: *Frauenleitbild und Frauenarbeit in Österreich. Vom ausgehenden 19. Jahrhundert bis zum Zweiten Weltkrieg*. Oldenbourg: De Gruyter 1976 (Sozial- und wirtschaftshistorische Studien 8).

Santos, Isabell Chaves Seia Russo dos: Die Darstellung der Frau bei Joseph Roth. University of South Africa: Diss. 2009.

Schmidt-Dengler, Wendelin: Literatur. In: Erika Weinzierl/Kurt Skalnik (Hg.): Österreich 1918–1938. Geschichte der Ersten Republik. Band 2. Graz/Wien/Köln: Styria 1983, S. 631–649.

Schneider, Ralf: Grundriss zur kognitiven Theorie der Figurenkonzeption am Beispiel des viktorianischen Romans. Tübingen: Stauffenburg 2000.

Schöbler, Franziska/Wille, Lisa: Einführung in die Gender Studies. Berlin/Boston: De Gruyter 2022.

Unger, Petra: Frauenwahlrecht. Eine kurze Geschichte der österreichischen Frauenbewegung. Wien/Berlin: Mandelbaum 2019.

van Laan, Thomas F.: The Idiom of Drama. New York: Cornell University Press 1970.

Veblen, Thorstein: Theorie der feinen Leute. Normen des Geschmacks. In: Silvia Bovenschen (Hg.): Die Listen der Mode. Frankfurt am Main: suhrkamp 1986 (edition suhrkamp Bd. 338), S. 106–155.

Würzbach, Natascha: Raumdarstellung. In: Vera Nünning/Ansgar Nünning (Hg.): Erzähltextanalyse und Gender Studies. Weimar/Stuttgart: J.B. Metzler 2004 (Sammlung Metzler Bd. 344), S. 49–71.

Zerweck, Bruno: Der *cognitive turn* in der Erzähltheorie. In: Ansgar Nünning/Vera Nünning: Neue Ansätze in der Erzähltheorie. Trier: WVT 2002, S. 219–242.

Ziegler, Edda: Nachwort. Neue Frau, femme fatale – und die Folgen. In: Gina Kaus: Die Schwestern Kleh. Hamburg: editionfünf 2013, S. 339–342.

Zweig, Stefan: Die Welt von gestern. Berlin/Frankfurt am Main: Fischer 1965.

Artikel in Zeitschriften:

Burjan, Hildegard: Zum Geleite. In: Die Hausgehilfin. Organ des christlichen Verbandes der weiblichen Hausbediensteten in Wien (1919), vom 1. Juli 1919, S. 1–2.

Carols, Hermann: Die Frau von heute und der Sport. In: Sport im Bild 5 (1926), vom 5. März 1926, S. 209.

Dorrey, Kurt: Der Sport als Zeitsymbol. In: Sport im Bild 24 (1926), vom 26. November 1926, S. 1076–1078.

o.A: Der „Achtstundentag“ der Frau. In: Christliche Frauenzeitung (1931), vom 1. April 1931, S. 9–10.

Schlößinger, BR. M.: Brauchen wir Frauen im Parlament? In: Frauenarbeit und Frauenrecht. Zeitung für die erwerbenden christlichen Frauen und Mädchen (1920), vom 1. September 1920, S. 1–2.

8.3 Internetquellen:

Jammernegg, Lydia: Allgemeiner Österreichischer Frauenverein. Historischer Überblick. <https://fraueninbewegung.onb.ac.at/node/129> (29.05.2023).

Jammernegg, Lydia: Otto Weininger. Biografie. <https://fraueninbewegung.onb.ac.at/node/3643> (29.05.2023).

o.A. Hainfelder Parteitag. <https://dasrotewien.at/seite/hainfelder-parteitag> (29.05.2023).

9. Abstract

In der vorliegenden Masterarbeit erfolgt eine Auseinandersetzung mit der Weiblichkeitskonstruktion in ausgewählten Romanen österreichischer Autor*innen der Zwischenkriegszeit. Ziel der Arbeit ist es, die Frage zu beantworten, wie sowohl das Phänomen der ‚Neuen Frau‘ als auch traditionelle Weiblichkeitskonstruktionen in den Erzähltexten dargestellt werden. Im Zentrum der Analyse stehen die drei Romane *Die neue Rasse* (1928) von Egmont Colerus, *Die Schwestern Kleh* (1933) von Gina Kaus und *Die Kapuzinergruft* (1938) von Joseph Roth, die miteinander verglichen werden.

Theoretisch ist die Arbeit im Bereich der Gender Studies zu verorten, die auf unterschiedliche Fragestellungen bezüglich des sozialen Geschlechts ausgerichtet sind. Um die Forschungsfrage, wie Weiblichkeit in den Erzähltexten dargestellt wird, anhand ausgewählter literarischer Figuren zu beantworten, wurde als Methode der Figurenanalyse die Figurenkonzeption und -charakterisierung nach Manfred Pfister gewählt.

Ein spezifisch österreichisches Charakteristikum ist, dass das Phänomen der ‚Neuen Frau‘ in Österreich eng mit dem Ende der Habsburgermonarchie und der dadurch bedingten veränderten Ordnung der Gesellschaft der Zwischenkriegszeit verknüpft wird.

Der Fokus der Untersuchung liegt auf der Analyse der Kontrastrelationen der Figuren, da diese die Differenzen einer modernen und einer traditionellen Vorstellung von Weiblichkeit aufzeigt. Die Untersuchung belegt außerdem, dass es erhebliche Unterschiede bezüglich der Figurenkonzeption und -charakterisierung gibt. Roth und Colerus konzipieren die weiblichen Figuren lediglich als Typen und Nebenfiguren, während Kaus ihre Protagonistin und die weibliche Erzählinstanz Eula als Individuen konzipiert. Bezüglich der beiden männlichen Positionierungen der Autoren Roth und Colerus fällt zudem auf, dass die weiblichen Figuren, die eine traditionelle Vorstellung von Weiblichkeit verkörpern, vorrangig von der männlichen Erzählinstanz und weiteren männlichen Figuren figural charakterisiert werden. Dagegen zeichnen sich die weiblichen Figuren bei Kaus dadurch aus, dass sie sich selbst explizit durch Eigenkommentare charakterisieren und demnach eine eigene Stimme haben.