



Der Muse reicht's Eine Untersuchung weiblicher Identitätsentwicklung vom Objekt zum Subjekt am Beispiel Lina Loos und Arthur Schnitzler

Stefanie Fridrik

I. Einleitung

Die zeitliche Parallelität zwischen der Wiener Moderne und den Anfängen der modernen Frauenrechtsbewegung bringt eine wechselseitige Beeinflussung mit sich, die im Folgenden beleuchtet wird. Anhand der Werke *Wie man wird, was man ist* von Lina Loos und *Das Wort* von Arthur Schnitzler, denen beiden eine Episode aus dem Leben Lina Loos' zugrunde liegt, wird die kontrastierende Abweichung eines männlichen Blickpunkts von einer weiblichen Betrachtungsweise herausgearbeitet. Hierbei liegt das Hauptaugenmerk auf der Charakterisierung und Konstruktion der weiblichen Protagonistinnen und deren Entwicklung innerhalb der beiden Stücke. Dabei geht es um die Untersuchung der Perspektive eines weiblichen Schreibens zur Zeit der Wiener Moderne und mögliche Bezüge zu Intention und Zielsetzung der realhistorischen Emanzipationsbewegung. Dieser Vergleich zielt auf das feministische

Moment der Identitätsfindung vom weiblichen Objekt hin zum weiblichen Subjekt ab und zeigt die Spiegelung biografischer Elemente der Autorin auf. Der historische Ansatz konzentriert sich hier auf eine literaturwissenschaftliche Auseinandersetzung mit der Person Lina Loos als Autorin und nicht wie so häufig auf ihre "Rolle" als Muse, Liebschaft bekannter Männer oder SchauspielerIn. Dass ihr Werk *Wie man wird, was man ist* autobiografische Züge vermuten lässt, ist letztlich schon dem Umstand einer lang gelebten Selbstinszenierung geschuldet und kann somit als künstlerische Manifestation einer performativen künstlerischen Arbeit gesehen werden. Dieses Werk darf also keinesfalls auf eine biografische Lesart reduziert werden, sondern muss einer breiteren Analyse zugeführt werden, um einen Mehrwert im literaturwissenschaftlichen Sinne zu erzielen und den Bestrebungen der Gleichbehandlung männlicher und weiblicher AutorInnen gerecht werden zu können.

II. Lina Loos – eine Forschungskurzgeschichte

Klar ist, bevor man sich aber überhaupt an die Formulierung einer Forschungsfrage wagt – unabhängig von Person und Thema –, gilt es sich vorerst einen Überblick über die bisherigen Leistungen der Wissenschaft zu verschaffen. Im Falle von Arthur Schnitzler und Lina Loos war das Resultat dieser Erkundungen vorhersehbar. So stand die Anzahl der Arbeiten über Loos wenig überraschend in keiner Relation zu jenen über den wesentlich bekannteren Arthur Schnitzler, was allerdings auch auf die von beiden SchriftstellerInnen publizierten Texte zutrifft. Dabei ist die Analyse von Lina Loos' Œuvre aus literaturwissenschaftlicher Perspektive in ihrem Umfang klein und verdient eindeutig eine weitere Auseinandersetzung. Weitaus auffallender erschienen hingegen die großen Lücken bzw. Ungereimtheiten, die bei der Suche nach Sekundärquellen per se zutage traten. An dieser Stelle quasi ein "status update" zum aktuellen Stand der Forschung zu liefern und zu versuchen etwaige Wirren zu beseitigen, ergab sich demnach als evidente Notwendigkeit.

Es scheint in einschlägigen Bibliografien bzw. Nachschlagewerken eine generelle Uneinigkeit zu herrschen, auf welchem Stand sich die literaturwissenschaftliche Forschung derzeit tatsächlich befindet bzw. ob Loos als Literatin überhaupt eine Erwähnung wert ist. Eine Durchforstung der Verzeichnisse der *Bibliographie der deutschen Sprach- und Literaturwissenschaft* – im Folgenden als BDSL abgekürzt –, zurückgehend bis zum Band des Jahres 1990, bleibt hinsichtlich ihres Namens erfolglos. Erweitert man die Suche auf BDSL-Online, listet das Suchergebnis aktuell zwar insgesamt sieben Titel auf, von einer vollständigen Liste ist man damit dennoch weit entfernt. Auch Lexikoneinträge sind keine Garantie. Während Kosch' *Deutsches Literatur-Lexikon* Lina Loos ein paar Zeilen zu Leben und Werk zugesteht[1], fehlt im *Killy Literaturlexikon* davon jede Spur[2].

Eine umfassende Recherche zu Lina Loos stellt also eine Herausforderung dar und so kommt der Erschließung des Forschungsstandes zu ihrer Person und Literatur im vorliegenden Artikel eine besondere Bedeutung zu. Dabei stand hinter den Ausführungen des folgenden Abschnitts die Bestrebung, den Status quo in seiner Vollständigkeit zu erfassen und wiederzugeben. Die genauen bibliografischen Angaben zu den erwähnten Büchern und Artikeln sind im Literaturverzeichnis nochmals vermerkt.

Die ProtagonistInnen dieser kurzen Forschungsgeschichte sind eindeutig Lisa Fischer und Adolf Opel. Fischer widmet der Schauspielerin und Schriftstellerin in der wohl selbstgewählten Funktion als deren Biografin die Monografie *Lina Loos oder Wenn die Muse sich selbst küsst* (Böhlau Verlag 1994), ihre Dissertation *Lina Loos oder Die Rekonstruktion weiblicher Kreativität in einer sozial-historischen Biographie* (Universität Wien 1993) und über die Jahre mehrere Beiträge in Zeitungen und Zeitschriften. In diesen Arbeiten macht sie es sich zur Aufgabe, die gründlich recherchierte Biografie von einem soziologisch-historischen Blickpunkt her nachzuzeichnen und Loos' Stellenwert im Kontext ihres gesellschaftlichen Umfelds zu verdeutlichen. Noch vor Veröffentlichung der Monografie schrieb sie zwei längere biografische Artikel für die *Bücherschau. Zeitschrift für Betriebs- und Gewerkschaftsbüchereien* bzw. *Die Presse* und im Juni 2000,

zum 50. Todestag der Schriftstellerin, folgte ein weiterer für die *Wiener Zeitung*.

Adolf Opel machte sich hingegen vor allem als Herausgeber von Lina Loos' Werken verdient. Eigentlich auf seinen Namensvetter, den Architekten Adolf Loos, spezialisiert, engagierte er sich dafür, die Autorin nicht in Vergessenheit geraten zu lassen und ihre Schriften der breiten Öffentlichkeit zugänglich zu machen. Er begann damit schon in den 1980er Jahren mit einer Neuauflage von Loos' einzigem zu Lebzeiten veröffentlichten Buch *Das Buch ohne Titel. Erlebte Geschichten* (Böhlau Verlag 1986) und führte dies in den folgenden drei Jahrzehnten mit weiteren Neuauflagen desselben Werkes und des ursprünglich 1966 von Franz Theodor Csokor und Leopoldine Rütter herausgegebenen Briefwechsels, betitelt *Du silberne Dame Du. Briefe von und an Lina Loos*, fort. Die aktuellste von ihm herausgegebene Edition ist die eben erwähnte Briefsammlung, erschienen 2016 im Verlag Edition Atelier. Zusätzlich dazu trug er verschiedenste Texte Lina Loos' zusammen – darunter Gedichte, Essays und Theaterstücke – und veröffentlichte diese in zwei Sammelbänden. Ersterer ist nach ihrem wohl auch bekanntesten Stück *Wie man wird, was man ist* benannt (Deuticke Verlag 1994), während der zweite Band lediglich den Titel *Gesammelte Schriften. Eine Dokumentation* (Edition Va Bene 2003) trägt. Fischers und Opels 1994 erschienenen Büchern folgten einige sehr kritische und durchaus lesenswerte Rezensionen, besonders nennenswert jene von Renate Wagner für das *Neue Volksblatt*, Kyra Stromberg für die *Süddeutsche Zeitung* und Irene Schrattenecker, publiziert in der Zeitschrift *Literatur und Kritik*.

Im selben Jahr – respektive sogar im selben Monat – wie Lisa Fischer reichte auch Gertrud Kainz ihre Dissertation *Paradiesisch ist das Leben nicht. Lina Loos – Leben und Werk* (Universität Wien 1993) ein. Neben einer biografischen Rekonstruktion widmet Kainz den weit größeren Teil ihrer Abhandlung der Werkanalyse einiger ausgewählter Texte, darunter auch *Wie man wird, was man ist*. Damit sind dies die wohl umfangreichsten, klar als literaturwissenschaftlich abzugrenzenden Ausführungen zu Lina Loos.

Ihr Wirken als Schauspielerin wiederum wurde in einer Hochschulschrift von Lisa Tomaschek-Habrina thematisiert. Unter dem Titel *Libelle mit Pranken oder "...nachdem ich leider einen Beruf haben muß..."*. Eine Schauspielerin am Anfang des 20. Jahrhunderts (Universität Wien 2000) beschäftigt sich die Verfasserin mit der Frage nach dem Schicksal dieser Berufssparte zu Zeiten der Wiener Moderne und Loos' Werdegang innerhalb dieser.

Eine weitere Publikation, die eine Erwähnung mehr als verdient, ist der von Christa Gürtler und Sigrid Schmid-Bortenschlager herausgegebene Band *Erfolg und Verfolgung. Österreichische Schriftstellerinnen 1918-1945* (Residenz Verlag 2002). Darin begeben sie sich auf die Spuren von 15 Autorinnen in Österreich, darunter Lina Loos, deren Hauptschaffensphase in der Zwischenkriegszeit und während des Zweiten Weltkriegs anzusiedeln ist. Obwohl sich ihre Schicksale doch stark voneinander unterscheiden und sie mit ihrem Werk teils mehr, teils gar nicht erfolgreich waren, sind sie allesamt Vertreterinnen einer Literatur und Lebensweise, die von den Vorzeichen emanzipativer Umbrüche zeugt.

Der Artikel *Die "unerfüllt gebliebene Sehnsucht" der "Lebenskünstlerin" Lina Loos* von Grazia Pulvirenti – mit seinem Erscheinungsjahr 2015 der aktuellste seiner Art – beleuchtet die Situation der Frau als Künstlerin im Wien um 1900. Zerrissen zwischen den wenigen akzeptierten Rollen einer Frau in der patriarchalen Gesellschaftsordnung und dem Wunsch nach einem freien authentischen Selbstaussdruck, war es nach Pulvirenti Lina Loos nur durch die künstlerische Inszenierung der eigenen Lebensrealität möglich, diese widerstrebenden Pole zu verbinden und so Zugang zu den von Männern dominierten Künstlerkreisen Wiens zu erhalten. Diese Inszenierung der eigenen Lebensrealität stellte für sich bereits einen performativen Kunstakt dar, ein Unterfangen jedoch, das mit einer großen Kraftanstrengung verbunden war. Dies gipfelte letztlich in einem emanzipatorischen Befreiungsschlag, als Loos einen Skandal provozierte, um das Bild der Muse und gefügigen Ehefrau zu zerschlagen.[3] Ergänzend sei noch angemerkt, dass eine Reihe von Zeitungsartikeln und

Kritiken zur Uraufführung von *Wie man wird, was man ist* existieren, die gesammelt in der Dokumentationsstelle für neuere österreichische Literatur vorzufinden sind.

III. Zwischen *femme fatale* und *femme fragile* – Weiblichkeit zu Zeiten der Wiener Moderne

Die Frage nach einer weiblichen Identitätsentwicklung, die hier ganz bewusst literaturwissenschaftlich anhand der zwei dafür herangezogenen Theaterstücke ergründet wird, kann nicht ohne eine zumindest grobe Skizzierung der sozialen, gesellschaftlichen und kulturellen Realität für Frauen während der Zeit der Wiener Moderne auskommen. In mehrerer Hinsicht war die Periode um 1900 und ihre Nachwehen in den darauffolgenden Jahrzehnten eine interessante und richtungsweisende für die feministische Debatte. Generell war sie von einer "raschen Modernisierung" geprägt, die unter anderem von einem rapiden "Bevölkerungswachstum und dem Multikulturalismus im tägliche Leben"[4] ausgelöst wurde – so Jacques Le Rider in einem Interview mit Robert Fleck. Einer der wesentlichsten Aspekte in der Zeit um die Jahrhundertwende war mit Sicherheit die Tendenz des damaligen Kunstgeschehens. Neben einer fortdauernden "Krise der Identität"[5] als einen der wichtigsten Grundzüge vor allem der Literatur der Wiener Moderne, diagnostiziert Le Rider noch ein weiteres Symptom dieser künstlerischen Strömung:

"Mein Eindruck war, daß man den 'Wiener Moment' vergessen hatte. Warum? Weil es keine wirkliche moderne Bewegung in Wien gab. Dafür haben diese Künstler und Autoren vieles vorweggenommen, was man heute 'Postmoderne' nennt. 'Wien um 1900' ist das Paradox einer Postmoderne ohne Moderne."[6]

Nun mag dies auf KünstlerInnen beider Geschlechter zutreffen, die Bedeutung, die der Subjektbegriff bzw. die Frage der Identitätsfindung für jemand wie Hofmannsthal, Kraus, Freud, Klimt etc. hatte, unterschied sich jedoch noch maßgeblich von jener, wie wir sie für ihre weiblichen

Kolleginnen annehmen können. Wenn Lisa Fischer etwas polemisch behauptet: "Zwischen Madonna und Hure blieb die reale Frau unsichtbar. Sie war der Definition männlicher Phantasien unterworfen, die sie zur erlösenden Göttin stilisierten oder als Sexualobjekt diffamierten." [7], so verweist sie damit auf die Ausgangssituation aller Frauen damals, unabhängig ihrer Profession. Bevor sie sich überhaupt mit dem Thema der Subjektkritik auseinandersetzen konnten, mussten Frauen ein Selbstbewusstsein entwickeln, das ihnen erlaubte, sich selbst als Subjekt wahrzunehmen und von der patriarchal strukturierten Gesellschaft in dieser Rolle akzeptiert zu werden. "Es ist Aufgabe jeder Frau, sich zu kümmern um das, was vorgeht, vor allem, was mit ihr geschieht." ist einer von Lina Loos' bekannteren Aphorismen zu diesem Thema. Dabei konnten sie sich nicht auf Vorgelebtes verlassen, sondern mussten diese Entwicklung in einer Art Pionierleistung bestreiten. Bekanntermaßen trugen diese emanzipatorischen Anstrengungen Früchte und verschafften Frauen nach dem Ersten Weltkrieg schließlich das Wahlrecht, vermehrt Ausbildungs- und Berufschancen und damit auch die Möglichkeit auf ein eheliches Abhängigkeitsverhältnis verzichten zu können. [8]

Im Falle von Frauen in der Kunst- und Kulturszene zu Zeiten der Wiener Moderne lässt sich der damit einhergehende "Kult der toten Dinge" auch in der Haltung diesen gegenüber erkennen. So befanden sich einige dieser Frauen in Partnerschaften oder Ehen mit namhaften Persönlichkeiten der Wiener Künstlerkreise und hatten als solche gewissen Erwartungen zu entsprechen. Neben der Funktion als inspirierendes Kultusobjekt, sei es als *femme fatale* oder *femme fragile*, sollten sie auch jene der Muse einnehmen. Somit lediglich dem männlichen Genie dienend, blieben für die Entfaltung der eigene Kreativität bzw. der Erschließung neuer Bewegungsräume als Künstlerinnen nur wenige Möglichkeiten. Die meist von Frauen geführten Salons – man denke an jene von Alma Mahler-Werfel oder Berta Zuckerkandl – waren eine dieser Möglichkeiten. Oftmals konnte die Entfaltung des eigenen kreativen Potenzials nur mit der Lossagung von den sie hemmenden Beziehungen erreicht werden und selbst das war kein Garant für dessen Verwirklichung. In der Einleitung ihres Buches

halten Christa Gürtler und Sigrid Schmid-Bortenschlager fest: "Die Schriftstellerin ist zwar keine Abnormität mehr in den zwanziger und dreißiger Jahren, sie ist im Literaturbetrieb aber noch immer auf Männer angewiesen." [9]

Die zuvor schon erwähnte Identitätskrise innerhalb der Kunst und des Künstlerdaseins zu Zeiten der Wiener Moderne artikulierte sich in der Dekonstruktion des bis dahin geltenden (männlichen) Selbstverständnisses eines rationalen, vom Körper abgelösten weil vernunftbasierten Individuums. Dem oppositionell gegenüber stand ein weibliches Identitätskonzept, das als Äquivalent zu Begriffen wie Nervosität, Hysterie, Gefühlsbetontheit und Sinneslust verstanden wurde. Mit dem Verlust des rationalen Ich-Konstrukts suchten vor allem männliche Künstler sich neu zu orientieren und fanden sich im identitätsstiftenden Weiblichen wieder. Es entwickelte sich der Typus des "femininen Künstlers", markiert von den als solche angesehenen Wesenszügen, dessen Kunst von nervöser Sensibilität und fragmentarischer Vagheit gekennzeichnet ist. Die ursprüngliche Opposition der rationalen Selbstdefinition – das Weibliche – wurde demnach adaptiert, was allerdings nicht zu einer Aufwertung seiner Trägerinnen führte. Spreitzer dazu: "Georg Simmel und Sigmund Freud etwa definieren die Subjektivität der Frau als defizitär gegenüber einem Modell maskuliner Identität und ziehen daraus den generalisierenden Schluß, daß sie keine originellen kulturellen Leistungen erbringen könne." [10]

Frauen begannen aber eben dies einzufordern und sich mit ihrer eigenen Kunst aus dem Schattendasein zu befreien. Doch ging es nicht darum, sich den Platz in der traditionellen Konzeption männlicher und weiblicher Identitäten zurückzuerobern, sondern diese neu zu konstituieren. Sie wollten sich nicht als Literatur- und Kunstschaffende in einem Turnier beweisen, dessen Regeln und Kriterien von und für ihre männlichen Kontrahenten geschrieben wurden. Ganz im Gegenteil ging es darum ein neues Regelwerk zu verfassen und die Karten neu zu mischen. "Wahre Emanzipation besteht [...] gerade nicht darin, männliche Privilegien und

Werte anzustreben, sondern in einer Befreiung aus dem männlichen Blickwinkel." [11] Es wäre überzogen zu behaupten, dass in diesem Stadium eines bis heute andauernden Prozesses bereits die Dichotomie eines binären Denkschemas, das zwischen einem zumeist positiv konnotierten Männlichen und negativ konnotierten Weiblichen unterscheidet, schon hinter sich gelassen wurde, zumal dies eine Aufgabe ist, an der feministische AutorInnen und PhilosophInnen immer noch arbeiten.

Die Literatur Lina Loos' schaffte es zwar nicht in die Reihe der exemplarischen "avancierten literarischen Projekte" von damals, die Brigitte Spreitzer in ihrem Artikel nennt. Zu prüfen, ob sie dennoch einen Anspruch hat als solches zu gelten, ist nun die Intention der anschließenden Darlegungen.

IV. Die Konzeption der weiblichen Protagonistin bei Loos und Schnitzler im Vergleich

Die Rückführbarkeit des Inhalts der Stücke *Wie man wird, was man ist* und *Das Wort* auf ein explizites reales Ereignis und dessen Aufarbeitung aus den doch sehr unterschiedlichen Blickwinkeln der beiden AutorInnen bilden eine gemeinsame thematische Grundlage für die Werkanalyse. Diese erlaubt es, sich im Vergleich intensiver mit der Frage nach ihrer darin eingeschriebenen Haltung zur übergeordneten Thematik des Frauenbildes zu beschäftigen. Beide Werke sind um die Geschichte der *ménage à trois* zwischen dem Ehepaar Loos und Heinz Lang positioniert. Der Skandal um die Affäre von Lina mit dem jungen Künstler und dessen anschließenden Selbstmord bestimmte wesentlich deren Handlung und Figuren, wenngleich die SchriftstellerInnen unterschiedlich damit umgehen. So stehen bei Loos Motive wie Beziehung und Selbstverwirklichung bzw. -bestimmung im Vordergrund, während Schnitzler den Fokus auf Ehebruch und die Verantwortlichkeit von Sprache und einer vermeintlichen Vorbildfunktion legt.

Obwohl vermutlich schon Anfang der Zwanziger Jahre entstanden, wurde *Wie man wird, was man ist* es zeitlebens von Lina Loos unter Verschluss gehalten und tauchte erst in ihrem Nachlass wieder auf.[12] Die Uraufführung des Stückes fand erst Jahrzehnte nach ihrem Tod im Zuge der Wiener Festwochen 1996 im Loos-Haus am Michaelerplatz statt.

Loos zeichnet darin die Entwicklung einer Frau nach, deren Leben durch einen spontanen "Heiratsvorschlag" und die anschließende Ehe mit einem älteren Mann eine jähe Zäsur erfährt. Im Vorspiel noch mit einem neutralen "Sie" bezeichnet, erhält die Figur im weiteren Verlauf des Stückes den Namen "Ali". Aus den begleitenden Regieanweisungen erschließt sich, dass es sich um ein "junges Mädchen"[13] handelt. Nicht viel gibt sie von sich preis, dennoch erfährt man von ihrer Ausbildung als Kostümbildnerin, ihrer Liebe zur Musik, dass sie kinderlos ist und sich für "sehr dumm"[14] hält. An den konventionellen Aufgaben einer Ehefrau und Dame der Gesellschaft scheitert Ali jedenfalls erbärmlich. Sie hat offenbar große Schwierigkeiten sich an die diversen Verhaltenscodices zu gewöhnen. Auch der Umgang mit dem Personal und dem eigenen Ehemann, das Tragen eines Mieders und die Gesprächskultur dieser Kreise sind ihr fremd und eigentlich ein ständiger Zwang. Doch handelt es sich hier wirklich um einen "armen kleinen Vogel"[15], der seine Flügel noch nicht zu benutzen weiß? Oder sabotiert Ali vielmehr den Versuch des Mannes, sie in dem von ihm gewünschten Habitus zu dressieren?

Genügend Textpassagen würden darauf hinweisen, dass man es keineswegs mit dem oft zitierten einfältigen "Kind-Weib" zu tun hat, mit dem "Mädi", das sich bereitwillig und dabei ungeschickt dem Gatten als Lehmklumpen zur Verfügung stellt. Dennoch wurde gerade der Ausspruch des Mannes, Ali sei ja "nicht mehr als reines Material", das er erst "formen"[16] müsse, häufig herangezogen, um deren Beziehung ein Gesicht zu verleihen. Er, der strenge Tyrann, der seine Frau dazu zwingt, sich von ihm als Kunstwerk ausstaffieren zu lassen. Sie, das unterjochte Püppchen, das dies mit sich machen lässt. Tatsächlich nützt sie aber jede sich bietende Gelegenheit, um das Scheitern der "Erziehung" ihres

Mannes vorzuführen, indem sie sich schlichtweg weigert das Spiel der Scheinheiligkeiten mitzuspielen

Der Mann: "Hast du ihr vielleicht auch gesagt, daß die Perlen falsch sind?"

Ali: "Natürlich."

Der Mann (wütend): "Warum? Ich frage dich warum?"

Ali: "Weil sonst die Leute glauben könnten, daß sie echt sind." [17]

Sich nicht mehr anders zu helfen wissend, schickt der Mann Ali in die beinahe klösterliche Isolation in der Hoffnung, so ihren starken Eigensinn zu brechen und eine gesittete, erwachsene Ehefrau zurückzubekommen. Jedoch hat er mit diesem Beschluss das Ende seiner Ehe besiegelt. Während ihrer Zeit allein am Land durchläuft sie einen durchaus gewollt rückläufigen Prozess hin zu Benehmen und äußerlicher Erscheinung eines Kindes. "Die Kunst der Lina Loos besteht darin, mit scheinbarer Einfachheit und einer fast naiv wirkenden Leichtigkeit über nicht besonders originelle Themen zu schreiben, die aber nun mit einem frischen Anhauch neu wirken." [18] Dieser Charakterisierung von Loos' Schreiben ist an sich nicht zu widersprechen, doch scheint bei genauerer Betrachtung diese "naiv wirkende Leichtigkeit" selbst ein Thema in *Wie man wird, was man ist* zu sein. Die durch eine verfrühte Eheschließung und vermutlichen Missbrauch – wie im Vorspiel mit der Anspielung "Einmal war ein Mann sehr häßlich gegen mich" [19] angedeutet – in die Adoleszenz gedrängte Ali pocht darauf, die eigenen Maßstäbe ihres Erwachsenwerdens zu setzen:

Der Mann: "Ali, hast du denn eine Ahnung vom Leben?"

Ali: "Eben nicht! Das ist es ja! Ihr steht alle mitten im Leben und ich soll es nur durch *d i c h* kennenlernen. Warum denn? Ich habe doch eigene Augen, eigene Ohren." [20]

Wie sich andere Frauen nicht mehr mit dem Signum der *femme fatale* oder *femme fragile* brandmarken lassen wollen, so fordert die Figur der Ali ihr Recht ein, eine angemessen ausgeprägte Kindheit zu durchleben bevor sie sich dem Dasein einer erwachsenen Frau stellt. Nicht nur

emotional, auch physisch – wie sie sich vom Frauenarzt attestieren ließ – hat sie noch kein Entwicklungsstadium erreicht, in dem sie den an sie gestellten Erwartungen nachkommen kann. Für Ali bedeutet dies eine unheimliche Erleichterung: "Ich bin so froh, ich bin noch gar keine Frau, ich bin noch ein Kind." [21] Es geht nicht so sehr um die Befreiung vom gesellschaftlichen Stigma einer vermeintlich weiblichen Identität, um letztlich als Künstlerin anerkannt zu werden, sondern vielmehr darum, selbst zu entscheiden, wann man überhaupt so weit ist, sich dieser Aufgabe zu stellen.

Dies ist ein zentraler Aspekt hinsichtlich der Frage nach Selbstbestimmung und -definition der Protagonistin dieses Textes. Eine weitere Schlüsselstelle befindet sich im vierten und letzten Bild des Stückes:

Ali: "[...] Ich sage auch nicht 'Die Frauen' sollen leben wie ich, ich sage nur 'So lebe ich.' – Ich erhalte mich selbst, ich besorge meinen Haushalt, ich werde mein Kind pflegen. Ich würde auch einen alten oder kranken Menschen bedienen. Aber einen gesunden, kräftigen Mann – und wenn ich ihn noch so liebe – bediene ich nicht."

Und weiter:

Der Mann (lächelt): "Und wir armen Junggesellen, was sollen denn wir machen?"

Ali (lustig): "Sucht euch selber einen Ausweg, ihr habt euch ja immer neue Gesetze selbst gemacht."

Der Mann: "Du redest ja wie eine Frauenrechtlerin."

Ali (ernst): "Sprich nicht so gottlos. (*lustig*) Um eine Frauenrechtlerin zu sein, denke ich doch zu männlich." [22]

Diese Passage kann durchaus auch als Verweis auf den zuvor erwähnten emanzipatorischen Anspruch der Frauen der Wiener Moderne gelesen werden. Ihr Streben nach Subjektstatus und neuer Identitätskonzeption soll sich nicht innerhalb der Grenzen eines präskribierten Assoziationskonglomerats bewegen, sondern diese überschreiten. Zwar

bleibt diese immer noch normierende Vorstellung, da die Grenzen zwischen dem Männlichen und dem Weiblichen zwar verschoben aber nicht aufgehoben werden und trotz des stark feministischen Untertons der Textstelle weiterhin bestehen. Dahinter steht aber das Plädoyer für einen nonkonformistischen Umgang mit dieser Debatte, die sich letztlich noch in einem Anfangsstadium befindet und daher von verschiedenen Betrachtungsweisen nur profitieren kann.

Die Lebensgeschichte Lina Loos' ist ein Beispiel für eine erfolgreiche Abnabelung von der Despotie des Ehemanns und Ausdruck des persönlichen Selbstfindungsprozesses. Man ist daher allzu sehr versucht, ihre biografischen Umstände, den Lebenswandel, den sie geführt, die Entscheidungen, die sie selbst getroffen hat, in die Interpretation und Evaluation des Charakters der Ali einfließen zu lassen. Es ist wohl gerechtfertigt zu behaupten, dass die Protagonistin des Stückes in einem repräsentativen Verhältnis zu ihrer Erschafferin steht. Dennoch lässt sich der intrinsische paradigmatische Wert des Textes für den schon besprochenen angestrebten Wandel des Frauenbildes vom "toten" Objekt hin zum "lebenden" Subjekt nur mittels einer möglichst unvoreingenommenen Analyse ermessen. Selbstverständlich ist dies keine Entwicklung, die abgelöst von dem realhistorischen Pendant – also der Frauenbewegung *per se* – stattfand, dem Sinn dieses Artikels entsprechend gilt es aber, ihre Bedeutung für eine literaturwissenschaftliche Betrachtungsweise festzustellen. Brigitte Spreitzer schreibt dazu Folgendes:

"Die Thematisierung des weiblichen Objektstatus, das Einklagen einer Subjektivität, die Frauen auf psychosozialer und soziokultureller Ebene um 1900 noch verweigert blieb, haben als Charakteristika avancierter literarischer Projekte österreichischer Schriftstellerinnen zu gelten, im progressionsspezifischen Sinne als ebenso modern wie die Reflexionen problematisch gewordener Ichkonstrukte im Schreiben männlicher Autoren." [23]

Laut Kurt Bergel hatte Schnitzler schon einige Jahre vor der hier konsultierten Version mit der Werkgenese begonnen und Thematik sowie

Ausrichtung von *Das Wort* diversen Einflüssen unterworfen: "Bald danach verband sich ein Ereignis, das sich in Schnitzlers Kreis abspielte, mit dem Literatenstück: der Tod eines jungen Mannes, der Frau Loos geliebt und dem Altenberg leichtsinnig den Rat gegeben hatte, seinem Leben ein Ende zu machen." [24]

Lisa Fischer merkt bezüglich der Entstehung des Werkes noch Folgendes an:

"Lina Loos hat dieses Erlebnis beharrlich in ihren Erinnerungen ausgeklammert, ebenso wie der engere Kreis und die Familie Heinz Langs. Nicht jedoch ein Schriftsteller. Das Theater wurde durch Arthur Schnitzler neu inszeniert. Er versuchte, den individuellen Aufschrei und das gesellschaftliche schlechte Gewissen zu domestizieren, indem er es in Literatur verwandelte, dieses Stück dann aber wahrscheinlich aus Solidarität mit Altenberg zeit seines Lebens nicht veröffentlichte." [25]

Die weibliche Hauptfigur der fragmentarischen Tragikomödie ist Lisa van Zack, Frau von Fridolin van Zack, eines holländischen "Reform-Kultur-Kostümkünstlers" [26] und in den Regieanweisungen beschrieben als "sehr jung, unschuldsvolle braune Augen, blaß, dunkelblondes hochgekämmtes Haar, elegante, nicht auffallende Toilette" [27], in ihrer ganzen Erscheinung also von vornehmer Zurückhaltung gezeichnet. Die gegenseitige Bewunderung der Figuren der Lisa und des viel bewunderten Dichters Anastasius Treuenhof – wobei Treuenhof sich vor allem an ihrer Schönheit ergötzt und Lisa eher sein schriftstellerisches Talent schätzt – zieht sich durch das ganze Stück hindurch und kulminiert schließlich in einer pathetisch unbeherrschten Rede Lisas bei einer Versammlung zu Ehren des Werkes Treuenhofs im Haus der van Zacks. Dieses Ereignis, eigentlich die Hauptszene des Stückes, nimmt direkten Bezug auf ein reales Pedant im Jahr 1904, wo Lina Loos bei einer ähnlich gearteten, allerdings karitativen Versammlung für Peter Altenberg diesem zum heroischen Selbstmord rät. [28] In Schnitzlers *Das Wort* ist Lisas Ansprache jedenfalls kaum an theatralischem Pathos zu übertreffen wenn sie sagt:

Lisa: "Du wirst den Schierlingsbecher trinken, wie es Sokrates tat, wirst Abschied nehmen von deinen Freunden, von allen, die dich geliebt haben und in der Majestät deines Leidens und deiner Größe, das herrlichste Beispiel gebend, wirst du in Schönheit enden, wie du begonnen." [29]

Die Beziehung zu ihrem Mann ist wiederum eine äußerst unterkühlte. Bei ihrem ersten Besuch im Kaffeehaus, bei dem Lisa die Gesellschaft um Treuenhof kennen lernt, verhält er sich ihr gegenüber bevormundend und übervorsichtig. Lediglich als er frühzeitig aufbrechen will, wagt sie ihm zu widersprechen, reagiert ansonsten verhalten und gegenüber ihren männlichen Tischnachbarn schmeichlerisch. Die Szenerie steht in keinem Verhältnis zu jener ausgelassenen Stimmung und dem exaltierten Auftreten Alis beim Heurigen in *Wie man wird, was man ist*. Jede noch so kleine Aufregung unter den Männern versucht Lisa zu beschwichtigen, spielt Mittlerin in deren Gerangel um ihre Aufmerksamkeit. Dabei löst sich das Eigenleben der Figur regelrecht auf und sie gewinnt erst durch das Interesse des jungen Malers Willi Langer wieder an Relevanz:

Willi: "Sie waren noch nicht in Italien, gnädige Frau?"

Lisa seufzt, schüttelt den Kopf.

[...]

Willi zu Lisa: "Man hat es Ihnen gewiß schon gesagt, gnädige Frau, Sie sehen eigentlich wie eine Italienerin aus."

Lisa: "Das wäre kein Wunder. Meine Großmutter ist Mailänderin." [30]

Bis auf ihre Rede zum Schluss übernimmt die Figur der Lisa van Zack in keinem Moment des Stückes die Initiative. Sie ist passiver Spielball und opportunistische Teilnehmerin einer von Doppelmoral geprägten Gesellschaft. Es fehlt ihr an Profil und Selbstständigkeit, die literarisch konzeptionelle Entwicklung der Figur ist von Stillstand und Prokrastination geprägt. Auch scheint sich ihr Tätigkeitsbereich mit Ehefrau und Gesellschaftsdame erschöpft zu haben. Geht man soweit anzunehmen, ihre Entscheidung, eine außereheliche Affäre einzugehen, sei ein Akt der Selbstbestimmung, in dem sie für ihre eigenen Bedürfnisse

eintritt, so wird dieser Eindruck spätestens zerstört, als sie von ihrem Gatten zur Rede gestellt wird. Dieser lässt ihr, unter der Prämisse ihn nicht mehr zu belügen, die Wahl zwischen ihm und ihrem Liebhaber, worauf sie ihm antwortet, sie würde sich am liebsten von beiden lösen. Doch anstatt diesen Schritt zu wagen, lügt sie, verspricht ihrem Geliebten ihm nach Italien zu folgen und ihrem Mann im gemeinsamen Heim auf ihn zu warten. Ihr fehlt die Courage eine der beiden Beziehungen zu beenden und so täuscht sie dem Einen Treue vor und hält den Anderen hin. Dabei gefällt sie sich scheinbar in der Opferrolle, machtlos gegenüber der angeblichen Tyrannei des Ehemannes und der verführerischen Erregung eines Seitensprungs. Am Ende wird ihr die Entscheidung durch den Selbstmord Willis abgenommen.

Die Figur Lisa van Zack fügt sich nahtlos in die vorherrschende Weiblichkeitsvorstellung zu Beginn des 20. Jahrhunderts ein:

"Zur Interpretation der Frau als Naturwesen gehörte ihre Reduzierung auf den Körper, was um so plausibler schien, als sie aufgrund ihres Mangels an ausgebildetem Denkvermögen und gesellschaftlich-politischen Fähigkeiten auch nur als schweigender Körper auftrat; ihre leibliche Schönheit kompensierte dem Mann die Häßlichkeit seines entfremdeten zivilisatorischen Alltags." [31]

Als "Materie Frau" befindet sich Lisa im Spannungsfeld zwischen Objektivierung und Appropriation. Die einzige Tätigkeit bzw. Funktion, die sie im Stück übernimmt – nämlich Modellsitzen – ist *per se* die eines schweigenden Körpers. Doch fehlt ihr die Tiefe, das Dreidimensionale eines Körpers in Wahrheit, denn hinter dem Namen Lisa van Zack steht ein unbeschriebenes Blatt Papier. Kein kritisches Wort scheint ihr über die Lippen oder zumindest in den Sinn zukommen. Bestenfalls kann sie als leeres Gefäß charakterisiert werden, das sich in ständiger Erwartung befindet, von zumeist patriarchalen Meinungen, Symboliken und Strukturvorstellungen befüllt zu werden. Zerstreung sucht sie in einer letzten Endes für sie scheinbar belanglosen Liebesbeziehung, wirkliche Nähe und Vertrautheit hat sie mit keinem der beiden Männer. Wie ein (kurzes) Erwachen aus dem Dornröschenschlaf wirkt ihre Ansprache über

Treuenhof, eine Textstelle, die am ehesten auf ein dahinterliegendes Selbstbewusstsein hindeutet. Umso paradoxer scheint es dann, dass Lina Loos gewissermaßen für diese Episode verantwortlich zeichnet.

V. Schlussbemerkung

Misst man die Konstruktion der beiden weiblichen Hauptfiguren von *Wie man wird, was man ist* und *Das Wort* an ihrem Bezug zum realhistorischen, emanzipatorischen Prozess, so lässt sich ein ganz deutlicher Unterschied im Hinblick auf die vollzogene Reflexionsarbeit der beiden AutorInnen erkennen. Während Loos die zentralen Forderungen der Frauenbewegung antizipiert, bleibt Schnitzler der ideologischen Tradition verhaftet. Die Figur der Ali gibt den durch ermächtigende Strategien ausgereizten Möglichkeitsraum innerhalb der patriarchalen Strukturen wieder, ohne diese dabei zu zerbrechen. Vielmehr setzt sie sich im Sinne dieser Strukturen logisch argumentierend über diese hinweg und ermächtigt sich somit selbst. Wie gezeigt wurde, kann Lina Loos' Protagonistin letztlich als prototypische Vorstufe einer sich emanzipierenden Frau betrachtet werden. Sie ist gewiss nicht die für Frauenrechte protestierende Suffragette, entzieht sich letzten Endes dennoch der Domestizierung durch den Mann. Demgegenüber ist die Figur der Lisa zur Projektionsfläche männlicher Fantasien über ihre eigene Allmacht und erotische Vorstellungen degradiert. Der frappierende Unterschied zwischen einer weiblichen Sichtweise auf die weibliche Protagonistin und der Konzeption selbiger Figur aus männlicher Perspektive zeigt nur die Legitimität der Konstatierung eines weiblichen Schreibens auf und beweist, dass die autobiografische Lesart des Stückes allzu leicht den literarischen Wert des selbigen übergeht.

Ausgehend von der Annahme, dass diese beiden Werke exemplarisch für eine auf die vorherrschende Identitätskrise zurückführende Konfliktsituation der Wiener Moderne stehen, evoziert dies gerade im Falle der literaturwissenschaftlich wenig erforschten Loos die Notwendigkeit nach einer diesbezüglichen Untersuchung und Evaluierung weiterer Texte. Was hier stichprobenartig vorgenommen wurde, gilt es

nun fortzuführen, um aus wissenschaftlicher Sicht ein Gesamtbild des Œuvres der Schriftstellerin erfassen zu können. Dabei stellt die Frage nach einem genderspezifischen Schreiben bzw. der weiblichen Subjektkonstituierung im Text natürlich nur einen möglichen Zugang dar. Weitere Impulse – um erneut den Gedanken Jacques Le Riders aufzugreifen – könnte unter anderem die Auseinandersetzung basierend auf den Parametern einer Literatur der Postmoderne liefern. Zu prüfen, inwiefern die damit verbundene Debatte um eine (Neu-)Definition des Ichs auch auf Lina Loos als eine der AutorInnen der Wiener Moderne zutrifft, birgt meines Erachtens nach einen durchaus interessanten Ausgangspunkt.

Anmerkungen

[1] Bigler, Ingrid (1984): Loos, Lina (geb. Obertimpfler), in: Lang, Carl Ludwig (Hg.): Deutsches Literatur-Lexikon. Biographisch-bibliographisches Handbuch. 3., völlig neu bearbeitete Auflage, Bd. 9. Bern/ München: Francke, 1652.

[2] Kühlmann, Wilhelm (Hg.) (2010): Killy Literaturlexikon. Autoren und Werke des deutschsprachigen Kulturraumes. 2., vollständig überarbeitete Auflage, Bd. 7, Berlin/New York: De Gruyter.

[3] Pulvirenti, Grazia (2015): Die "unerfüllt gebliebene Sehnsucht" der "Lebenskünstlerin" Lina Loos, in: Studia theodisca 22, 63–77.

[4] Fleck, Robert (1996): Die Wiener als letzte Moderne. Gespräch mit Jacques Le Rider. Über Probleme der kulturellen Identität Österreichs, in: museum in progress. Austria im Rosennetz 06, 15.11.1996, online unter: <http://www.mip.at/attachments/383>, 26.04.2017 (letzter Zugriff: 14.09.2018).

[5] Ebd.

[6] Ebd.

[7] Fischer, Lisa: Aufbruch zur Selbstachtung. Zwischen individueller Identitätsfindung und gesellschaftlicher Festlegung. Die Frauen der

Wiener Moderne um 1900, in: Wiener Zeitung, 10.05.1997, Beilage, 5–7, hier: 5.

[8] Gürtler, Christa/Schmid-Bortenschlager, Sigrid (Hg.) (2002): Erfolg und Verfolgung. Österreichische Schriftstellerinnen 1918–1945. Fünfzehn Porträts und Texte, Salzburg/Wien/Frankfurt am Main: Residenzverlag, 7.

[9] Ebd. 8.

[10] Ebd. 138.

[11] Ebd. 143.

[12] Opel, Adolf (1994): Die andere Lina Loos, in: Lina Loos: Wie man wird, was man ist. Lebens-Geschichten. Hrsg. v. Adolf Opel, Wien: Deuticke, 20.

[13] Loos, Lina (1994): Wie man wird, was man ist. Theaterstück in 4 Bildern und einem Vorspiel, in: Loos, Lina (1994): Wie man wird, was man ist. Lebens-Geschichten. Hrsg. v. Adolf Opel, Wien: Deuticke, 97–133, hier: 98.

[14] Ebd. 100.

[15] Ebd. 106.

[16] Ebd.

[17] Ebd. 107.

[18] Pulvirenti (wie Anm. 3), 75.

[19] Loos, Lina (wie Anm. 13), 99.

[20] Ebd. 119.

[21] Ebd. 120.

[22] Ebd. 130.

[23] Spreitzer, Brigitte (1997): Selbstschöpfung-Fremdwerden. Weibliche Subjektivität als Vision und Aporie im Schreiben österreichischer Autorinnen um 1900, in: Fischer, Lisa/Brix, Emil (Hg.): Frauen der Wiener Moderne, Wien: Verlag für Geschichte und Politik, 137–153, hier: 139.

[24] Bergel, Kurt (1966): Einleitung, in: Schnitzler, Arthur (1966): Das Wort. Tragikomödie in fünf Akten. Fragment. Hrsg. v. Kurt Bergel, Frankfurt am Main: Fischer, 5–27, hier: 13.

[25] Fischer, Lisa (1994): Lina Loos oder Wenn die Muse sich selbst küsst. Eine Biographie, Wien [u. a.]: Böhlau, 97.

[26] Schnitzler, Arthur (1966): Das Wort. Tragikomödie in fünf Akten. Fragment. Hrsg. v. Kurt Bergel. Frankfurt am Main: Fischer, 29–127, hier: 39.

[27] Ebd. 49.

[28] Bergel, Kurt (1966): Einleitung, in: Schnitzler, Arthur (1966): Das Wort. Tragikomödie in fünf Akten. Fragment. Hrsg. v. Kurt Bergel, Frankfurt am Main: Fischer, 5–27, hier: 13.

[29] Arthur Schnitzler (wie Anm. 26): 120.

[30] Ebd. 58f.

[31] Weinhold, Ulrike (1987): Arthur Schnitzler und der weibliche Diskurs. Zur Problematik des Frauenbildes der Jahrhundertwende, in: Jahrbuch für Internationale Germanistik 19/1, 110–147, 113.

Literatur

Bigler, Ingrid (1984): Loos, Lina (geb. Obertimpfler), in: Lang, Carl Ludwig (Hg.): Deutsches Literatur-Lexikon. Biographisch-bibliographisches Handbuch. 3., völlig neu bearbeitete Auflage, Bd. 9. Bern/München: Francke, 1652.

Fischer, Lisa (1997): Aufbruch zur Selbstachtung. Zwischen individueller Identitätsfindung und gesellschaftlicher Festlegung. Die Frauen der Wiener Moderne um 1900, in: Wiener Zeitung, 10.05.1997, Beilage, 5–7.

Fischer, Lisa (2000): Lina Loos. Nomadin zwischen den Zeiten, in: Wiener Zeitung. Extra Lexikon, 02.06.2000.

Fischer, Lisa (1993): Lina Loos oder Die Rekonstruktion weiblicher Kreativität in einer sozial-historischen Biographie. Dissertation Universität Wien, Geisteswissenschaftliche Fakultät.

Fischer, Lisa (1994): Lina Loos oder Wenn die Muse sich selbst küsst. Eine Biographie, Wien [u. a.]: Böhlau.

Fischer, Lisa (1992): "Von der Realität des Lebens kann man nicht leben". Zum 110. Geburtstag von Lina Loos, in: Bücherschau. Zeitschrift für Betriebs- und Gewerkschaftsbüchereien, Okt.-Dez., 15-18.

Fischer, Lisa (1993): Was man ist, in: Die Presse. Spectrum (11.12.1993), 6.

Fleck, Robert (2017): Die Wiener als letzte Moderne. Gespräch mit Jacques Le Rider. Über Probleme der kulturellen Identität Österreichs, in: museum in progress. Austria im Rosennetz 06, 15.11.1996, online unter: <http://www.mip.at/attachments/383>, 26.04.2017 (letzter Zugriff: 14.09.2018).

Gürtler, Christa/Schmid-Bortenschlager, Sigrid (Hg.) (2002): Erfolg und Verfolgung. Österreichische Schriftstellerinnen 1918-1945. Fünfzehn Porträts und Texte, Salzburg/Wien/Frankfurt am Main: Residenzverlag.

Kainz, Gertrud (1993): Paradiesisch ist das Leben nicht. Lina Loos - Leben und Werk, Dissertation Universität Wien, Geisteswissenschaftliche Fakultät.

Kühlmann, Wilhelm (Hg.) (2010): Killy Literaturlexikon. Autoren und Werke des deutschsprachigen Kulturraumes. 2., vollständig überarbeitete Auflage, Bd. 7. Berlin/New York: De Gruyter.

Loos, Lina (2013): Buch ohne Titel. Erlebte Geschichten. Hrsg. v. Adolf Opel. 2. Auflage, Wien: Edition Atelier.

Loos, Lina (2016): Du silberne Dame Du. Briefe von und an Lina Loos. Neu hrsg. v. Adolf Opel. Wien: Edition Atelier.

Loos, Lina (2003): Gesammelte Schriften. Eine Dokumentation. Hrsg. v. Adolf Opel, Wien/Klosterneuburg: Edition Va Bene.

Loos, Lina (1994): *Wie man wird, was man ist. Lebens-Geschichten*. Hrsg. v. Adolf Opel, Wien: Deuticke.

Pulvirenti, Grazia (2015): Die "unerfüllt gebliebene Sehnsucht" der "Lebenskünstlerin" Lina Loos, in: *Studia theodisca* 22 (2015), 63–77.

Schnitzler, Arthur (1966): *Das Wort. Tragikomödie in fünf Akten. Fragment*. Hrsg. v. Kurt Bergel, Frankfurt am Main: Fischer.

Spreitzer, Brigitte (1997): Selbstschöpfung-Fremdwerden. Weibliche Subjektivität als Vision und Aporie im Schreiben österreichischer Autorinnen um 1900, in: Fischer, Lisa/Brix, Emil (Hg.): *Frauen der Wiener Moderne*, Wien: Verlag für Geschichte und Politik, 137–153.

Tomaschek-Habrina, Lisa (2000): *Libelle mit Pranken oder "...nachdem ich leider einen Beruf haben muß..."*. Eine Schauspielerin am Anfang des 20. Jahrhunderts. Diplomarbeit Universität Wien, Geisteswissenschaftliche Fakultät.

Weinhold, Ulrike (1987): Arthur Schnitzler und der weibliche Diskurs. Zur Problematik des Frauenbildes der Jahrhundertwende, in: *Jahrbuch für Internationale Germanistik* 19/1 (1987), 110–147.