

Grazia Pulvirenti
(Catania)

*Die «unerfüllt gebliebene Sehnsucht»
der «Lebenskünstlerin» Lina Loos*

Abstract

The role Lina Loos had to play in her artistic milieu involved a permanent struggle between her authentic self and the male-dominated society which obliged her to serve as an inspiring “muse”, first of all for her more famous husband Adolf Loos. This contrast was the object of her play *Wie man wird, was man ist*. This paper will attempt to outline Lina Loos’s struggle to stand as a woman writer in a society which rejected the female creative work, her social engagement during the Second World War and in the following years, as well as all the psychological contrasts and stylistic features characterising her literary and journalistic work.

Die Frauen haben keine Existenz und keine
Essenz, sie sind nicht, sie sind nichts.¹

Mein Reich war nicht von dieser Welt.²

Die biographische Rekonstruktion einer verschollenen Gestalt wird immer zu einer Entdeckungsreise entlang der Spuren, welche die Zeit nicht vertilgt hat. Aus privaten Papieren, verstreuten Zetteln, Tagebüchern, Dokumenten, hinterlassenen Werken, Erinnerungen von Freunden und Mitmenschen erscheint manchmal ein Phantom, manchmal eine genau definierte Figur, manchmal eine unscharfe Gestalt, welche aber ein Licht auf

¹ Otto Weininger. *Geschlecht und Charakter*. Paderborn 2012. S. 388.

² Lina Loos. *Gesammelte Schriften*. Hrsg. von Adolf Opel. Wien 2003. S. 257. – Lina Loos, geboren am 9. Oktober 1882 in Wien als Karoline Obertimpfner, gestorben am 6. Juni 1950, war nicht nur für kurze Zeit (1902-1905) die Frau des Architekten Adolf Loos und eine der berühmtesten Schönheiten des Wiener Fin de Siècle. Sie war eine bejubelte Schauspielerin, eine zu Lebenszeiten anerkannte Journalistin, eine feine und emotionsreiche Schriftstellerin und eine engagierte Feministin und Demokratin, so wie eine mutige Zeugin der Nazi-Judenverfolgung. Als die Synagogen verbrannt und die jüdischen Geschäfte geplündert wurden, begab sie sich an diese Orten und rief laut: «Ich bin Zeugin! Ich bin

eine ganze Epoche wirft. Dies ist der Fall der zu ihrer Zeit sehr bekannten Schauspielerin, Schriftstellerin und «Lebenskünstlerin» Lina Loos (1892-1950), deren Schaffen und Erscheinung vollkommen vergessen worden sind, obwohl sie nicht nur als Künstlerin tätig war, sondern die Wiener Kunstszene der Jahrhundertwende und der Zwischenkriegszeit dominierte und sich gegen den Nationalsozialismus einsetzte.

Ihr oben zitiertes pathosbeladenes Statement steht im krassen Widerspruch mit den frauenverachtenden Äußerungen des berühmten Philosophen Otto Weininger. Der Abstand zwischen den idealen Horizonten dieser zwei Figuren bezeugt einen sexistisch bedingten radikalen Unterschied in der Wahrnehmungsebene und in der Wertsetzung dieser widersprüchlichen Epoche. Loos' Statement entlarvt auch ihre innere Spannung zwischen einem lustvollem Spieltrieb, dem sie durch den Kult ihrer Schönheit und der künstlerischen theatralischen Performanz nachgehen wird und der

Zeugin!». – Ihre Gestalt gewinnt immer mehr an Konturen durch die Arbeit an ihrem sich in Privatbesitz befindenden Nachlass und trotz des Mangels an Selbstzeugnissen bei den Briefwechseln mit Künstlern und Intellektuellen, die ihre Briefe vernichteten. Mit der einzigen Veröffentlichung zu Lebzeiten *Das Buch ohne Titel* (1947) kommt ihre gesellschaftskritische und politische Stimme zu Geltung. Lina war nicht nur Autorin von Feuilletons und Essays, gesellschaftlicher und intimer Darstellungen ihrer Zeit, sondern auch von Gedichten, Aphorismen und Theaterstücken, sowie eines philosophisch-mystischen Werkes aus der Nazizeit, *Primitive Vorstellungen einer Frau vom Uranfang bis zum Ende alles irdischen Geschehens*. Ihre veröffentlichten Texte sind in vier Bänden enthalten: *Das Buch ohne Titel. Erinnerungen einer Wiener Schauspielerin*. Wien 1947; *Wie man wird, was man ist*. Hrsg. von Adolf Opel. Wien 1994; *Du silberne Dame Du. Briefe von und an Lina Loos*. Hrsg. von Franz Theodor Csokor, Leopoldine Rütter. Wien-Hamburg 1966. – Weitere aus dem Nachlass gewonnene Texte sind nun im Band Lina Loos, *Gesammelte Schriften* von Adolf Opel gesammelt worden. Diese Ausgabe bietet erstmals Artikel aus der Zeit von 1904 bis in die 50er Jahre, die vor allem im «Neuen Wiener Tagblatt» erschienen sind: aus ihnen ist nicht nur das faszinierende Flair der Wiener Fin de siècle nachzulesen, sondern auch der Prozess der Verarmung nach dem ersten Weltkrieg, die Vertreibungen von Künstlerinnen in der Nazizeit und die Kriegs- und Nachkriegszeit. Darüber hinaus beinhaltet der Band Kurzgeschichten und Erzählungen aus bereits erschienenen Büchern, szenische Texte, Tagebuchaufzeichnungen, philosophische Reflexionen und weitere Materialien aus dem Nachlass. Aber sowohl editionskritisch, als auch wegen der Emphase von Opels Darstellung der Figur von Lina Loos sowie der um sie entstandenen Künstlerkonstellationen ist dieses Werk unbefriedigend. Dabei lässt der Herausgeber das Bild einer Märtyrerin entstehen, welches das wahre Gesicht der Lina Loos weiter verschleiert. Über Lina Loos ist nur eine sehr spärliche Literatur vorhanden: Gertrud Kainz. *Paradisisch ist das Leben nicht. Lina Loos – Leben und Werk*. Diss. Wien 1993; Lisa Fischer. *Lina Loos oder Wenn die Muse sich selbst küßt*. Wien 1994; Lisa Tomaschek-Habrina. *Lina Loos, Liebe mit Pranken*. Diss. Wien 2000. – Der Nachlass befindet sich im Privatbesitz der Familie Schimek. Die Briefe von und an Lina Loos sind in der Handschriftensammlung der Wiener Stadt und Landesbibliothek aufbewahrt.

als schmerzvollen erlebten Selbstinszenierung innerhalb einer patriarchalisch und männlich besetzten Kunstszene.

Am Rande der bürgerlichen Existenz stehend, bedeutete ihr künstlerisches Engagement einen radikalen Bruch der tradierten gesellschaftlichen Werte und das Experimentieren eines freien Raums innerhalb der von den Männern bestimmten ästhetischen und sozialen Bedingungen. Die Lust der genossenen Bewunderung musste sie aber mit der Qual der an sie gerichteten männlichen Aufforderungen entsöhnen, die Rolle der Muse zu spielen, die von ihnen, und insbesondere ihres Mannes Adolf Loos aufgezwungen wurde. Den Prozess der Erstarrungen der sozialen geschlechtlichen Beziehungen sprengte sie durch die performative Wende, die sie ihrem Leben nach der Scheidung ihrer Hochzeit gab und ihr die Gelegenheit für eine neue Gestaltung ihrer weiblichen und sozialen Existenz gönnte.

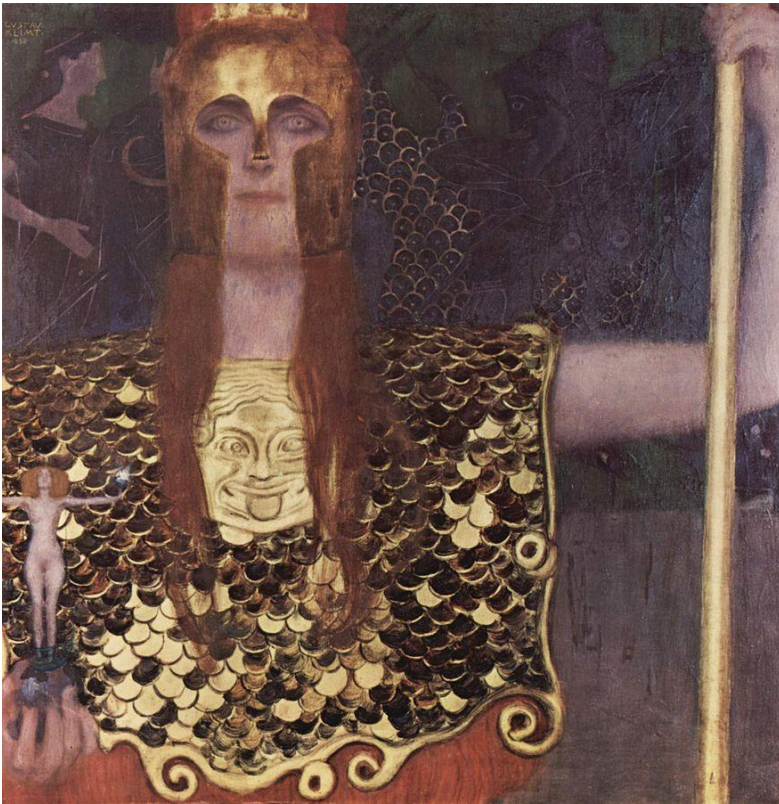
Lina Loos' schwieriger Werdegang aus der vergötterten Schönheit der Wiener Szene am Anfang des Jahrhunderts, der Muse berühmter Männer, wie Adolf Loos, Peter Altenberg, Egon Friedell, Franz Theodor Csokor, und später einer die «Morale» erschütternden Skandalfigur beinhaltet viele der Widersprüche einer sich in Aufbruch befindenden Kultur. Sowohl in ihrem Leben als auch in ihrem Theaterstück *Wie man wird, was man ist*³ (erst 1994 veröffentlicht) gilt der Eros als sprengender Stoff der Domestizierung der Frauenrolle innerhalb der bürgerlichen Gesellschaft. Um sich von dem Kerker ihrer Heirat mit Loos zu befreien «inszenierte» Lina ein skandalöses außereheliches Verhältnis mit dem jungen Gymnasiasten Heinz Lang, welcher sich als Folge ihrer späteren Ablehnung, umbrachte. Das Ereignis wurde zu einem öffentlichen Skandal und selbst Arthur Schnitzler verarbeitete Linas' biographisches Erlebnis im Stück *Das Wort* und betonte das Liebeskandal und die gesellschaftliche Verantwortung des darauffolgenden Selbstmordes des Jungen. In ihrem Werk *Wie man wird, was man ist* thematisierte Lina die weibliche innerliche Umformung einer erlittenen Auseinandersetzung mit der Liebesproblematik und der Wiener Gesellschaft der Jahrhundertwende.

Das Wiener Fin de siècle gilt als «Chronotopos» des Aufbruches der Moderne bzw., mit den Worten Karl Kraus' als «Versuchsstation des Weltuntergangs»⁴. Insbesondere Wien erscheint als «der symbolische Ort, wo die Totalität der Tradition stirbt und die zeitgenössische Zersplitterung gebo-

³ Lina Loos. *Wie man wird, was man ist*. Hrsg. von Adolf Opel. Wien 1994.

⁴ Karl Kraus. «Franz Ferdinand und die Talente». *Die Fackel* 16 (10. Juli 1914). Nr. 400. S. 1-4. hier S. 2.

ren wird»⁵. Dieser Prozess führte zu einem Wechsel der Erkenntnisparadigmen und der Darstellungsmodalitäten⁶. In der Tat waren die Kunst Gustav Klimts und die Sprache eines Arthur Schnitzler bahnbrechend für die Perspektivierung neuer Sichtweisen über den menschlichen Geist. Aber ausge-rechnet in den Werken dieser zwei beispielhaft ausgewählten Künstler er-scheint die Frauengestalt in all ihren vom Zeitgeist geprägten Widersprü-chen. Bei Klimt herrscht eine ambivalente Darstellung der Frauen: Einer-seits entsteht sie aus der Domestizierung des aus der Männerperspektive erlebten Erschreckenden im Bild der *Femme Fatale*, wie in *Pallas Athena*



Gustav Klimt. *Pallas Athena* (1898). Historisches Museum der Stadt Wien.

⁵ Claudio Magris. *Der Ring der Clarisse. Großer Stil und Nihilismus in der modernen Literatur*. Frankfurt a. M. 1987. S. 51-90. S. 8.

⁶ Ebenda. S. 7-50. Vgl. auch Grazia Pulvirenti: *FragmenteSchrift. Über die Zersplitterung der Totalität in der Moderne*. Würzburg 2008.

(1898, Historisches Museum der Stadt Wien) oder in *Judith I* (1901, Österreichische Galerie, Wien); andererseits geht es um die Idealisierung weiblicher die Männer berauschenden Eigenschaften, so wie in der Verkörperung der Poesie und der Engel im Beethovenfries. Im Hintergrund zwischen diesen zwei entgegengesetzten Darstellungen sind die sündhaften Leidenschaften des oben genannten Frieses auch als Frauen personifiziert. Ähnliche Widersprüche tauchen im Werk Schnitzlers auf: Einerseits das berühmte Bild des «süßen Mädels», das zur Männerbelustigung diente, andererseits die zersplitterte Seele von Fräulein Else, die an der von sozialen und familiär bedingten *Borderline*-Pathologie zugrunde geht. Der Aufbruch der Erotik (wie z. B. in Schnitzlers *Reigen* oder in Schieles Nackten-Darstellungen, um nur einige bekannte Beispiele hinzuzufügen) geschah immer im Sinne einer männlichen Domestizierung des weiblichen Eros: Die Frau wurde im bürgerlichen Milieu als Mutter bzw. als Muse talentierter Künstler (wie im Falle von Alma Mahler-Werfel) idealisiert, oder auf Grund des nicht gelungenen Ausgleiches der psychosomatischen Instanzen und der sozial bedingten Konflikte als ideales Bild für die Versuche der entstehenden Psychoanalyse gebraucht.

In beiden Fällen wird die Frauengestalt als Objekt männlicher Rituale: In ihrem Bild werden die Ängste von Künstlern projiziert, welche sich den zu rasch stattfindenden Änderungen nicht gewachsen fühlten.

Selbst der Schönheitskultus war ein Entmachtungssymptom, ein Zeichen der Verschleierung der weiblichen Ohnmacht, wie im Falle des idealisierten Bildes der Kaiserin Elisabeth. Sie übertraf den Schönheitskultus sogar, indem sie sich selbst als Kunstgestalt präsentierte und auf ihre eigene Identität verzichtete: Die Realperson verschwand hinter der Phantasiefassade der Exzentrikerin und Melancholikerin, ohne ihre Sehnsüchte in die Realität umsetzen zu dürfen⁷.

Trotz der Verschüttung tradiert patriarchalischer und kultureller Paradigmen und trotz der Selbstbehauptung mancher offiziell anerkannten Figuren, wie Bertha Zuckerkandl oder Eugenie Schwarzwald, welche letztere als Pädagogin verehrt wurde, scheiterten die Autonomiebestrebungen der Frauen in der Wiener Gesellschaft der Jahrhundertwende.

Selbst Bildung galt als eine für Frauen gefährliche Angelegenheit und wurde als Zeitvertreib abgewertet: Im bestem Fall auf Privatschulen oder auf Hauslehrern angewiesen, wurden diejenigen, die trotz jedem Vorurteil eine Ausbildung genossen als sehr verdächtig gehalten, letztlich weil sie

⁷ Vgl. Lisa Fischer. *Lina Loos oder Wenn die Muse sich selbst küßt*. Wien 1994. S. 50-53.

dadurch der Pflege ihrer Schönheit entgegenarbeiteten⁸. Hauptanliegen der Frauen hätte die Pflege ihrer Schönheit sein sollen, durch welche sie am besten den Bedürfnissen der Männer entgegenkamen. Hygienische Vorschriften empfahlen die Pflege der Schlankheit insbesondere der Taille und der «flaumweichen»⁹ Haut. Das Symbol der weiblichen Disziplinierung war das Korsett, das die Akzeptanz von Schmerz und Leiden seitens der Frauen bedeutete. Dagegen entwickelte sich die Mode der Reformkleider, die als ein deutlicher Angriff gegen das von den Männern etablierte Frauenideal galt.

Die eventuell zur Geltung kommende schriftstellerische Kreativität der Frauen musste auf marginalen Bereichen begrenzt werden, wie dem Genre des Feuilletons oder der literarischen Übersetzung: Dies ist der Fall von Carola Bruch-Sinn (1853-1898), Marie Weyr (1864-1903), Emilie Mataja (1855-1938), und Marie Herzfeld (1855-1940), welche letztere im Austausch mit Rilke und Hofmannsthal stand. Andere schrieben heute unbekannte Werke, wie die damals für Aufruhr sorgende auf Frauen zentrierte Kulturgeschichte *Mütter und Amazonen. Ein Umriss weiblicher Reiche* (1932) von der als Sir Galahad bekannte Bertha Eckstein-Diener.

Viele Frauen fanden freien Raum im Sozialen, um ihre Werte durchzusetzen, wie im Falle der sozial engagierten Leopoldine Kulka (1872-1920) oder der politisch aktiven Soziologin Henriette Fürth (1861-1938).

Lina versuchte eine performative Gestaltung des eigenen Lebens durch die Inszenierung einer im Leben verankerten Kunstpraxis an der Grenze zwischen Existierendem und Erträumtem. In diesem Doppelbereich entsteht für sie, wie für viele weitere Künstlerinnen ein Spannungsfeld von entgegengesetzten Symptomen: der Lust an der Rolle der Muse, der inspirierenden vergötterten Schönheit und der Qual der eigenen Aufopferung, welche zum Verlust der eigenen Autonomie, Selbstbehauptung und Kreativität führte.

Einige Künstlerinnen der Epoche haben sich zunächst mit der Rolle der «inspirierenden» Frau «berühmter Männer» zurechtfinden müssen, um dann eine dramatische Sprengung der Heirat zu inszenieren, um die eigene Identität behaupten zu können.

Dieser Prozess war oft sehr schmerzvoll: aber das Leiden wurde durch die im Leben inszenierte performative Wendung entfernt und überwunden.

⁸ Hanna Bubenicek (Hrsg.). *Rosa Mayreder oder Wider die Tyrannei der Norm*. Wien 1986. S. 29 f.

⁹ Anton Wildgans. *Musik der Kindheit*. Wien 1933. S. 79.

Darüber hinaus verwischten sich die Grenzen zwischen Kunst und Leben, die zu dem performativen Wandel nicht nur der Kunst, sondern auch des Lebensstils führte. Dieser ist der Fall nicht nur von Lina Loos, sondern auch anderer Künstlerinnen wie Gina Kaus (1894-1985), welche wie Lina die Wiener Szene durch ihre Schönheit dominierte; Frieda Uhl, zunächst mit Strindberg verheiratet, bald von ihm geschieden und mit Wedekind wieder verheiratet; der wohl am bekanntesten (wenn auch aus unterschiedlichen Gründen) Wanda von Sacher-Masoch, Milena Jesenska und der «Künstlerin des Augenblickes», alias der vielseitig begabten Ea von Allesch (1875-1953): Bejubelt von vielen Wiener Dichtern als Königin des Café Central diente sie als Modell für die Figur der «Alpha» in Musils Theaterstück «Vinzenz und die Freundin bedeutender Männer».

Wie Lina waren viele Künstlerinnen der Epoche Schauspielerinnen oder Tänzerinnen, um durch ihre exzentrische Tätigkeit den Raum für inszenierte Provokationen zu erwerben und dem bürgerlichen weiblichen Ideal ihren Lebensstil entgegenzusetzen.

Zugleich aber wurden sie als frivol und unmoralisch von der bürgerlichen Moral gebrandmarkt, da die Demi-Monde der Theaterszene eine ideale Bühne für die Männer der Epoche war, um außereheliche Beziehungen zu unterhalten. Die Heldinnen dieser Welt waren Darstellerinnen einer gelungenen Emanzipation und zugleich Opfer der Männervorurteile, denen zufolge Theater- oder Tanzkünstlerinnen eher einfach als Opfer ihrer Begierde angesehen wurden:

Schauspielerinnen, Tänzerinnen, Künstlerinnen [...] jene amphibischen Wesen, die halb außerhalb, halb innerhalb der Gesellschaft stehen. Schauspielerinnen, Tänzerinnen, Künstlerinnen, die einzig emanzipierten Frauen jener Zeit.¹⁰

So schrieb Stefan Zweig. Das von ihm gebrauchte Adjektiv «amphibisch» bezeichnet die männliche Sichtweise aber zugleich die durch die Ausübung der szenischen Kunst gewonnene Selbstbestimmung und Emanzipation der Frauen: Der weibliche Körper war nicht mehr Objekt eines männlichen voyeuristischen Genusses, sondern Subjekt von selbstbestimmten oft exzentrischen Handlungen, besonders in dem avantgardistischen Cabaret, wie im Wiener Cabaret Fledermaus.

¹⁰ Stefan Zweig. *Die Welt von Gestern. Erinnerungen eines Europäers*. Frankfurt a.M. 1970. S. 103.

Wie man auch im Falle von Zweig bemerken kann, war diese ambivalente Sichtweise nicht nur unter den gewöhnlichen Bürgern, sondern auch unter Künstlern verbreitet.

Schönheit oder Exzentrik war die weibliche Waffe um die Kunstwelt zu betreten. Dieser beiden Waffen bedienten sich zwei Schwestern, welche am besten die oben zusammen gefassten Kontraste erlebten und inszenierten: Lina Loos und ihre später ins Nichts verschwundene Schwester Helene. Die aus der bürgerlich angesehenen Familie Obertimpfler (die das berühmte Café Casa Piccola führte) stammenden Lina und Helene verfügten über beide Gaben: Helene hatte ihren Weg als Schriftstellerin erkämpft, Lina versuchte als Schauspielerin den Durchbruch in die Wiener Kunstszene.

Ihr Auftritt an einem Abend im Frühjahr 1902 im Löwenbräu, wo sich Peter Altenberg, Adolf Loos, Karl Kraus, Egon Friedell trafen, sorgte für Aufregung. Nicht nur der angebliche frauenvergöttere Peter Altenberg war von der Schönheit Linas beeindruckt, sondern auch der zweiunddreißigjährige Adolf Loos, der seinerseits seine Faszination auf die junge Lina schon durch seine in der «Neuen Freien Presse» veröffentlichten Artikel ausübte.

Als Folge eines gemeinsamen Scherzes um eine von Lina zerbrochene Holzdose, verlangte er als Wiedergutmachung, dass sie ihn heiratete. Sie willigte ein. Und in der Tat heirateten sie im Sommer 1902.

Aber so wie die Schwester Helene begnügte Lina sich nicht weder mit der Rolle der Hausfrau, noch mit derjenigen der inspirierenden Muse. Helene zahlte einen zu hohen Preis wegen der eigenen innerlichen Verleugnung durch eine unglückliche Ehe: Sie verschwand im Jahr 1908 als Folge eines höchst wahrscheinlich begangenen Selbstmordes. Lina rebellierte gegen die Ausbeutung der auserwählten Musen seitens der Künstler und Schriftsteller, welche sie «verehrten». Sie inszenierte einen großen Skandal (das oben genannte außereheliche Liebesaffäre), um auf den «Skandal» ihrer aufgeopferten Existenz zu reagieren.

Das «erotische» Lustprinzip wird als Mittel eingesetzt, sich von der einengenden Beziehung zu ihrem Mann befreien zu können, und sich selbst zu erleben und das echte Leben kennenzulernen, so wie es ist. Darüber hinaus will sie jetzt selbständig sein und die eigenen Qualitäten und Grenzen als Schauspielerin und Schriftstellerin ausprobieren: «Ich wünsche von nichts ferne gehalten zu werden und vom Leben schon gar nicht!», schreibt sie in ihrem Drama *Wie man wird was man ist*¹¹.

¹¹ Zit. in: Hertha Kratzer. *Die unschicklichen Töchter. Frauenportraits der Wiener Moderne*. Wien 2003, S. 26.

Der jungen «silbernen Dame» war das Los zuteil, von drei prominenten Künstlern der Wiener Kulturszene bejubelt zu werden: Peter Altenberg, Adolf Loos, Egon Friedell. Sie musste sich performativ zu einem «Kunstobjekt» verwandeln und die Vergötterung der männlichen Kunstszene erwerben, um überhaupt sich als Frau in dem künstlerischen Wiener Männermilieu akzeptiert zu werden.

Aufgeopfert auf dem Altar des traditionellen männlichen Vergötterung, bald entdeckte Lina die eingrenzenden Strukturen der Musenvergötterung einer patriarchalen Kulturwelt: am Ende befreite sich die junge Lina von den autoritären und teilweise perversen Vorschriften, die der Ehemann Adolf Loos ihr aufzwang, um die eigene Identität in der Fremde zu suchen.

Der Anfang ihrer schriftstellerischen Tätigkeit geht auf das Jahr 1904 zurück, als der noch bewunderungsvolle Adolf Loos von einem Brief von ihr so begeistert war, dass er die Veröffentlichung in das «Neue Wiener Tagblatt» veranlasst. Die Briefform und das Feuilleton werden auch später ihr bevorzugter literarischer Ausdruck: Dadurch schafft sie eine direkte unver Schleierte Art der Mitteilung, die das alltägliche Leben am besten wiedergibt. Sie entwickelte einerseits eine Neigung, anscheinend unbedeutende Ereignisse zu poetisieren, andererseits ihre Kritik an der Gesellschaft und an der Doppelmoral des Bürgertums sowie an sozialen bzw. geschlechtsbedingten Ungerechtigkeiten erklingen zu lassen. Das Theater diente oft als eine Metapher für die Widersprüche des Lebens:

Beim Theater kann man das Leben erleben in allen Tiefen und Höhen, Sieg und Tod, dasselbe Leben – nur geistig und unwirklich. Aber diese künstlerische Auspeitschung der Nerven und ihre erlösende Entspannung ist bei aller Schönheit doch nur gespieltes Glück [...] Alle Menschen, ob reich oder arm, können glücklich sein, wenn sie erkennen würden, daß das reale Leben märchenhaft schön und unwirklich zugleich sein kann, man braucht es nur – außerhalb von sich selbst – zu leben.¹²

Im Stück *Wie man wird, was man ist* befreit sich die Hauptfigur Ali nicht nur von der pygmalionisch falschen Liebe ihres Ehemannes, sondern entwickelt ein tieferes Verständnis für die Liebe, das Leben, den eigenen Bezug zur Gesellschaft. Nicht veröffentlicht, aber aufgeführt im Jahre 1921 am Deutschen Volkstheater wurde das Stück *Mutter*, das sehr positiv wegen des kargen und kontrollierten Ausdrucks, der tiefen und sehr bewegenden innigen Gefühle aufgenommen wurde.

¹² Lina Loos. *Gesammelte Schriften*. a.a.O. S. 152.

Aber ihr allmählich entstehendes Werk stieß gegen die ambivalenten, männlichen Beziehungen Frauen gegenüber: Das eventuell wahrgenommenes inneres Bedürfnis wird in einem abwertenden Szenarium kaschiert, das mit der Frauenverachtung Otto Weiningers¹³ oder Karl Kraus' im Einklang stand. So schrieb Egon Friedell:

Für den Denker und Künstler sind die Frauen nichts anderes als zufällige Anregungsmittel, die er benützt, um seinen geistigen Stoffwechsel zu steigern [...] Sie sind für ihn dasselbe wie Alkohol, Nikotin, schwarzer Kaffee. Er braucht sie für den Moment [...] und wenn sie ihm die notwendigen Kräfteauslöser verschafft haben, so existieren sie für ihn nicht mehr. Sie sind nur dazu da, um ihn reicher und stärker zu machen. Er schöpft aus ihnen nichts als sich selbst, seine eigene Kraft zu lieben und zu hassen, zu denken und zu gestalten.¹⁴

Und im selben, wenn auch poetisierten Modus schrieb Peter Altenberg:

Eine Frau muß sein für uns wie ein Bergwald, etwas, was uns direkt erhöht und frei macht von unseren inneren Sklavereien, etwas Exzeptionelles, das uns unwirklich zu unseren eigenen Höhen milde geleitet wie die Fee den armen Wanderburschen im Märchen.¹⁵

Die letzte Anweisung ist an die von ihm vergötterte Lina Loos geschrieben, welche sich erst durch die Sprengung solcher männlichen Erwartungen ihren Weg als Schriftstellerin und Schauspielerin fand. Durch ihre Darstellungen voll Humor und Witz entlarvte sie die Heuchelei der Männerwelt und die Versuche ihres Mannes und ihrer Freunde, durch die Aufteilung der Rolle der Muse, sie keine eigenen intellektuellen und künstlerischen Werte zur Entfaltung bringen zu lassen. So schreibt sie über den für Sensation sorgenden Altenberg:

Eines möchte ich richtigstellen. Peter Altenberg gilt als Frauenverehrer. Er war es nicht! Er hat uns gehaßt. Er hat uns Frauen gehaßt, wie er reiche Frauen haßte, die ihren Reichtum nicht verwenden wußten.

¹³ Otto Weininger schrieb den Frauen eine rein bestialische sexuelle Veranlagung zu, welche als Gegensatz umso stärker zur Betonung der hohen geistigen Werte des Mannes diene.

¹⁴ Egon Friedell an Lina Loos. Autograph. Wiener Stadt- und Landesbibliothek. Handschriftensammlung I. N. 127.000. Es ist kein Zufall, dass der Freund Franz Theodor Csokor diese Passage in dem von ihm herausgegebenen Briefband zensurierte. Vgl. *Du silberne Dame Du. Briefe von und an Lina Loos*. Hrsg. von Franz Theodor Csokor, Leopoldine Rüther. Wien-Hamburg 1966. S. 53.

¹⁵ Ebenda.

Er, der soviel Schönheit erkannte, verzweifelte an den Frauen, wenn er sie Wertvollstes an die untauglichsten Objekte vergeuden sah. An ihm, dem Ewig-Bereiten, sind die Frauen vorübergegangen, so wurde er gezwungen in Buchstaben zu gestalten, was Unerlebtes überblieb. Er saß nicht an seinem Schreibtisch und dichtete, er lebte, und manchmal schrieb er auf kleine Zettel wichtige Dinge an Menschen, die gerade nicht zugegen waren.¹⁶

Die Beziehung mit Adolf Loos gestaltete sich von vornerein als sehr problematisch auf der psychischen Dynamik, welche die spontane Entfaltung der Fähigkeiten Linas beeinträchtigte.

Die wiederum ambivalente Haltung von Loos brachte Lina ins Schwanken zwischen dem Gefühl der Lust der Anbetung eines großen Mannes und des verletzenden Schmerzes ihrer Erniedrigung.

Einerseits mystifizierte und glorifizierte er sie, andererseits demütigte er sie, um sie bei sich und nur für sich allein zu behalten. Auf der Suche nach der eigenen Wertschätzung, wird sie mal von ihm wie eine Göttin angebetet, wenn ihr die Muse-Rolle zugeschrieben wird, mal geringgeschätzt, wenn ihre Potentialität domestiziert werden sollte.

In einem seiner ersten Briefe an sie schrieb Loos:

Mädili soll ihre Kraft kennen. Aber nicht zur Geltung bringen. Das erste könnte dich und mich glücklich machen, das Zweite dich vielleicht glücklich, mich aber sicher unglücklich machen – denn dann würde mir Mädi sicher bald einen Tritt geben. Nein, mir wäre es schon lieber, wenn Mädi keine große Frau würde.¹⁷

Also «Mädili» darf in der Öffentlichkeit ihre Kunst nicht ausüben und soll sich dabei mit der Musen-Funktion begnügen, die ihr Mann zusammen mit dem gemeinsamen Freund und Linas Anbeter Altenberg, ihr zugeschrieben hatte:

Meine süße, große Frau, herrliche Frau! Ich sprach neulich mit Altenberg über dich und sagte: Sie ist die Weisheit dieser Welt. Sie hat nichts gelernt und weiß doch alles. Sie hat nichts gesehen und versteht alles. Sie hat nichts gelesen und fühlt alle Schmerzen, die die Dichter dieser Welt beschrieben haben [...] Woher kommst Du, Du Einzige? Immer von der Lüge umgeben, hast Du dich zu einer Größe von Wahrhaftigkeit durchgerungen, die mich, der ich auf der letzten Stufe zu stehen glaubte, schwindeln macht und mir neue Kraft gibt, weiterzustreben

¹⁶ Lina Loos. *Gesammelte Schriften*. a.a.O. S. 102.

¹⁷ Brief von Adolf Loos an Lina Loos vom 9.8.1904. Autograph. Wiener Stadt- und Landesbibliothek. Handschriftensammlung I.N. 126.897.

[...]. Du bist eine Seherin. Deine visionäre Kraft durchdringt alles [...].
Was du tust ist das Beste.¹⁸

Aber der Gegenpol zu solch einer Anbetung ist ein psychischer Missbrauch, den er von Anbeginn ihrer Beziehung gegen sie ausübte; sie musste zunichte gemacht werden, damit sein Selbstgefühl gestärkt werden konnte:

Mein Selbstbewußtsein ist so krank, so klein geworden, daß ich nur
gesunden könnte, wenn ich recht viele, viele Fehler an dir entdecken
könnte.¹⁹

Als Flucht aus der perfiden Beziehung mit dem immer renommierteren und immer egoistischer werdenden Loos, inszeniert Lina eine Liebesgeschichte mit einem Gymnasiasten und erfindet für sich eine neue erotische Identität: «Sie [behauptet sie von sich selbst] sei pervers und werde immer auf Knaben fliegen müssen»²⁰.

Um diese neue Phase ihres Lebens zu gestalten, sucht Lina die unbegrenzte Weite Amerikas, wo sie kurz nach ihrer Ankunft im März 1905 unter dem Pseudonym Carry Lind Triumphe feiert, ohne aber dort – auf Grund einer Lungenentzündung – verweilen zu dürfen.

So wird sie nach einigen Kuraufenthalten wieder in Wien sein, um bei der Eröffnung des Stil und Mode bestimmenden Cabarets *Fledermaus* dabei zu sein. Die Eröffnung des *Fledermaus* war das Spitzenereignis eines neuen Kunstverständnisses: Als Gesamtkunstwerk sollte dieser Raum nicht nur unterschiedliche Kunstformen miteinander verbinden (Theater, Musik, Tanz, Poesie), sondern auch als geistiger Raum für die Bedürfnisse einer neuen Elite dienen, die ihre eigenen originellen Ideale sowohl in der exquisiten Inneneinrichtung von Josef Hoffmann, als auch in der dort angebotenen gehobenen Unterhaltung wiederfand.

Die Künstler der Sezession und die taktangehenden modernen Autoren beteiligten sich als Autoren, Darsteller oder Gäste an dem neuen Kunstprojekt, das sich als fester Bestandteil des modernen Wiener Lebens verstand:

Sie [die Kunst der Epoche] wendet sich an alle, die mühselig sind und beladen von der Last des Tages. Und sie will diese alle zu Aristokraten machen! Die Aristokratisierung der Massen, das ist die Mission der Kunst.²¹

¹⁸ Brief von Adolf Loos an Lina vom 16. Juli 1903. In: *Du silberne Dame Du*. a.a.O. S. 21-26.

¹⁹ Zit. in Lisa Fischer. *Lina Loos oder Wenn die Muse sich selbst kauft*. a.a.O. S. 18.

²⁰ Zit. in: Hertha Kratzer. *Die unschicklichen Töchter*. a.a.O. S. 7-46, hier S. 25.

²¹ Zit. in Gottfried Fliedl. *Gustav Klimt*. Köln 1989. S. 103.

Peter Altenberg und Egon Friedell waren die meist engagierten Autoren, aber auch Hermann Bahr, Franz Blei, Hanns Heinz Ewers und Roda Roda lieferten Texte; die Modeschöpferin Emilie Flöge und Kolo Moser entwarfen die Kostüme; Lina zusammen mit der Diseuse Marya Delvard und der Tänzerin Gertrude Barrison waren die Hausstars.

Der von Peter Altenberg geschriebene Eröffnungsprolog wurde von der nun als unter dem Familiennamen «Vetter» auftretenden Lina vorgetragen. Aber trotz der gefeierten Erfolge, schaffte sie nicht, ihre Angst vor dem Spielen zu meistern. Auch das, was sie zunächst auswählte, um dem spielerischen Lustprinzip nachzugehen, wurde für sie zur Ursache von innerlichen Schmerzen. Sie schaffte es aber zu helfen und psychologisch im Gleichgewicht zu bleiben: Um das Leben zu bestreiten, spielte sie Nebenrollen, besonders in der Nachkriegszeit, als sie im Deutschen Volkstheater unter der Leitung von Rudolf Beer mit den berühmtesten Schauspielern der Zeit, wie Paula Wessely, Hans Moser, Tilla Durieux, Max Pallenberg auftrat. Dabei intensivierte sie ihre schriftstellerische Tätigkeit mit Artikeln, die in der «Wiener Woche», der «Dame», dem «Prager Tageblatt», dem «Neuen Wiener Journal» und hauptsächlich im «Neuen Wiener Tagblatt» erschienen.

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:

Das ist der ewige Zauber des Theaters! Alles ist wirklich und unwirklich zur gleichen Zeit. Der Darsteller ist er selbst und doch nicht er selbst. Der Zuschauer träumt und weiß zugleich, dass er träumt. Wirklichkeit und Unwirklichkeit zu gleicher Zeit ist ja auch das große Geheimnis des Lebens und der Zeit.²²

In ihren Theaterstücken wie z.B. *Bürger von Anno Dazumal* und *Pomme de Terre* beschäftigt sich die Autorin weiterhin mit Darstellungen der Scheinmoral der bürgerlichen Gesellschaft, während sie im *Wunderspiel* das Thema der Mutterschaft behandelt und im *Pavillon* sich mit Fragen der Psychiatrie auseinandersetzt.

Über ihre künstlerische Tätigkeit hinaus hat Lina geschafft, ein recht künstlerisches Leben zu führen: Sie war ein einfühlsames Wesen, das mit ihrer Menschlichkeit und der durch Leiden erworbenen Lebensfreude vielen Menschen nah stand und für sie zum Orientierungspunkt wurde. Das ereignete sich nicht nur im Falle der in sie zum Teil verliebten Männer, wie

²² Lina Loos. *Gesammelte Schriften*. a.a.O. S. 157.

Friedell oder Csokor, sondern auch in vielen Beziehungen mit Freundinnen, wie Strindbergs Tochter Kerstin, welche Lina als echte «seelische Sommerfrische»²³ bezeichnete. Für die sensible und psychisch sehr labile Schauspielerin Margarethe Köppke war sie lebenserhaltend und bedeutete den einzigen stabilen Halt bis die junge Frau sich doch im Jahre 1930 das Leben nahm:

Vor allem aber hatte sie eine vitale Intelligenz, die weiser war, als das Wissen, das man aus Büchern bezieht, es war ein gelebtes Wissen.²⁴

Der Preis, den Lina Loos für ihr emotionales Gleichgewicht zahlen musste war sicher teuer, wie wir aus manchen Textstellen herauslesen können:

Es ist mir bestimmt, immer wieder tief untertauchen zu müssen, um erst mit Gottes Hilfe wieder empor zu kommen und Licht zu sehen.²⁵

Eine originell verarbeitete Religion der Liebe, die neutestamentarisch inspiriert ist, gab ihr Halt in den schwierigsten Momenten ihres Lebens, die oft von physischen Krankheiten geplagt waren und sich mit dem Krieg vermehrten. Ihre religiöse Lebensfassung drückte sich in einem sozialen Engagement aus:

Ich bin mir nicht einmal immer klar darüber geworden, was eine große Idee ist. Heute weiß ich es: Sich einsetzen, zu kämpfen, wenn nötig zu sterben für das Wohl *aller* Menschen.²⁶

Ihre religiöse Fassung wird in einem philosophischen Werk mystisch gefärbt, an dem sie während der Nazi-Zeit arbeitete: *Primitive Vorstellungen einer Frau vom Uranfang bis zum Ende alles irdischen Geschehens*. Dieses Werk bildet den Ausgleich für ihre körperliche und geistige Niedergeschlagenheit und ihren inneren Kampf gegen die Brutalität der Zeiten. Obwohl sie sich als eine «Gestorbene»²⁷ bezeichnete, reagierte sie auf die ökonomische Verarmung und die körperliche Not und versuchte dabei den einmal sehr bekannten, nun verarmten Bruder Karl Forest bis zu seinem durch das Euthanasieprogramm der Nationalsozialisten verursachten Tod zu helfen. Ge-

²³ Hertha Kratzer. *Die unschicklichen Töchter*. a.a.O. S. 41.

²⁴ Milan Dubrovic: *Interview mit Lisa Fischer* vom 21.1.1992. In: Lisa Fischer. *Lina Loos ...* a.a.O. S. 189.

²⁵ Brief von Lina Loos an Frau Dr. Grotte vom 6.3.1918. Autograph. Wiener Stadt- und Landesbibliothek. Handschriftensammlung I.N.127.396.

²⁶ Ead.: *Gesammelte Schriften*. a.a.O. S. 257.

²⁷ Lisa Fischer. *Lina Loos ...* a.a.O. S. 218.

gen die Nazis demonstrierte sie öffentlich und während der Reichskristallnacht begab sie sich zu den Tatorten der Zerstörung und schrie sie an jedem Schauplatz die Worte: «Ich bin Zeugin! Ich bin Zeugin!».

Die Zeit nach dem Kriege ist durch ihr soziales Engagement gekennzeichnet: Sie arbeitete sehr intensiv für den im 1946 gegründeten Bund demokratischer Frauen. Sie bezog Stellung für kommunistische Ideale, für die Sache der Frauen und für den Frieden. Sie schreibt nun für das «Kommunistische Österreichische Tagebuch» und für «Die Stimme der Frau» und veröffentlicht im *Buch ohne Titel* alte Geschichten aus ihrer Kindheit und Jugend, die gar nicht nostalgisch anmuten, sondern die utopische Hoffnung für die Wiederkehr einer besseren Welt entwerfen:

Jetzt am Ende meines Lebens, verstehe ich den Anfang meines Lebens, dazwischen liegt eine immer unerfüllt gebliebene Sehnsucht.²⁸

²⁸ Zit. in Hertha Kratzer. *Die unschicklichen Töchter*. S. 46.